

### Жанрова мотивація сприйняття сучасної монодрами

Для літератури кінця XX – початку XXI століть властива актуалізація жанру монодрами, яка була теоретично обґрунтована російським театрознавцем М. Євреїновим ще 1908 року, а в сучасному мистецькому просторі продовжує активно використовуватися драматургами, режисерами, театрознавцями, психотерапевтами. Монодрама як жанр літератури демонструє цілу низку варіативних ознак, при цьому домінуючими лишаються такі: наявність “єдиного суб’єкта дії”, розділена свідомість якого може втілюватися іншими персонажами, в цьому жанрі оприявнюється “сутнісний конфлікт” і створюється образ кризи самоідентифікації.

Носії жанру, серед яких провідного значення для монодрами набуває суб’єктна та часопросторова організація, формують властиву цьому жанрові модель світу та водночас мотивують читацьке сприйняття. Основними чинниками жанрової мотивації Н. Лейдерман називав “ті, які орієнтують читача на сприйняття твору як цілісного світообразу, “ущільненого Всесвіту” [7, 138]. Розвиваючи думку М. Бахтіна про “типову концепцію адресата”, Н. Лейдерман зазначав, що ця концепція здійснюється у вигляді “установок на жанр”. “Сюди, – за словами дослідника, – відноситься ціла гама випробуваних художніх засобів, які активізують у свідомості читача “пам’ять жанру”, заставляють обрати із “запасників” свого індивідуального культурно-художнього фонду ті художні умовності, “коди”, “сигнали”, які дають можливість при сприйнятті художнього тексту “перекладати” його в уявний світ, в ілюзію дійсності” [7, 139]. Серед чинників, що дозволяють виявити жанр до його окремого аналізу, Н. Лейдерман виокремив такі, як пряме авторське позначення жанру, епіграфи, приказки, зачини, прологи [7, 139].

В. Зирянов запропонував використовувати поняття “жанрові рефлексиви”, під якими він розумів “вербальне експлікування елементів жанрової рефлексії, конкретно проявлені в тексті знаки інтенціональної авторської свідомості” [5, 15]. Дослідник запропонував поділити “жанрові рефлексиви” на типи залежно від місця, яке вони посідають у творі: “рефлексиви, що входять у так званий заголовочний комплекс (заголовок, епіграф, підзаголовок, авторська передмова); внутрішньотекстові рефлексиви – жанрова інтертекстуальність, жанровий метатекст, або авторські зауваги метатекстуального характеру; рефлексиви, що містяться в авторських коментарях, які інкорпуються в основний текст (наприклад, зауваги до окремих віршованих рядків, склад фінального комплексу, авторська післямова); рефлексиви, що містяться в контекстних коментарях (авторські примітки, хронологічно дистанційовані від основного тексту) [5, 4]. Російська дослідниця Т. Касаткіна обґрунтовувала важливість функціонального аспекту при характеристиці жанру, який, на її думку, “відображає взаємовідносини читача і письменника,

що встановлюються письменником до початку процесу читання, або, як це інакше називають, “жанрові очікування. <...> Але ж це єдиний, по суті, чинник, що цікавить письменника, який бажає попередити читача про те, що він буде читати! Тобто – за якими правилами це має бути прочитано” [6, 69].

Для налагодження первинної комунікації між автором і читачем мотиваційного значення для сприйняття твору набувають усі рівні жанру, тому ми розглянемо лише ті, які є прямими прийомами введення в жанр, установками на жанр, призначеними для такої орієнтації читача в художньому світі твору, яку запрограмував автор. Прямими прийомами введення в жанр монодрами, на нашу думку, є жанрове позначення, епіграф, заголовок, авторська передмова, жанрова інтертекстуальність, склад фінального комплексу, крім того, важливого значення для монодрами набуває перелік дійових осіб і початкова ремарка.

Розглядаючи жанрове найменування як “ключ до художньої реальності”, Т. Касаткіна поставила низку запитань, на які, на нашу думку, необхідно відповісти, щоб виявити ті установи, які мотивують на сприйняття монодрами. Серед них для нашого дослідження важливо виокремити та простудіювати такі: 1) Як співвідноситься у свідомості письменника позначення життєвих ситуацій і жанрове найменування? 2) Що означає жанр для автора? 3) Як у жанровому позначенні співвідносяться категорії роду і жанру (перехресна класифікація)? 4) Якого значення в найменуванні набуває проблема стійких і плінних ознак? 5) Який вплив мають на позначення жанру театрознавство, філософія, соціологія, психологія тощо? [6, 65–66].

Одним із найбільш вагомих чинників у жанровому найменуванні сучасної монодрами став “монолог”, який поєднав метатекстуальну семантику, співвіднесеність із життєвою ситуацією та суб’єктною організацією. Позначення монодрами як монологу вперше використав А. Чехов для п’єси *О вреде табака*. Семантика монологу передбачає налаштування читача на “тривале, внутрішньо однорідне і зв’язне висловлювання, що належить одному суб’єктові і виражає його думки, свідомі чи підсвідомі переживання, рефлексії, почуття та акти волі” [8, 465]. Пряме авторське позначення монодрами як монологу обрали Д. Фо і Ф. Рапе (*Я чекаю на тебе, коханий...*), А. Барікко (*1900-й*), М. Мітуа (*Акомпаніатор*), Е. Сверлінг (*Шльондра з Гарлема*), П. Турріні (*Все, нарешті*), Р. Лагеркранц (*Європа зранку і вночі*), А. Кивирякх (*Півник із букваря*). “Монолог” уявляє сповідальність і є одним із найбільш частотних у позначенні жанру монодрам російських письменників Л. Петрушевської (*Такая девочка, Голова отца, или Щаца* та інші *Монологи для театру*), Н. Коляди (*Девушка моей мечты, Родимое пятно, Американка, Шерочка с Машерочкой* тощо), С. Носова (*Табу, актер!*), Я. Пулинович (*Наташина мечта*), Зеана Кагана (*Деал*), А. Зінчука (*Свет одиночества*), І. Члакї (*Ти пробач мене...*), О. Чічканової (*Я – это Я*), О. Михайлова (*Пельмени*) та ін.

Таким чином, найбільш значимим для жанрового найменування стала стійка суб'єктна ознака монодрами – наявність одного суб'єкта дії, яка також вербально експлікується в терміні “моноп’еса” (новація Ж. Кокто): *Гра в шахи* О. Шипенка, *Мадам Маргарита* Р. Атайяда, *Читка* Ж.-К. Кар’єра, *Дикий мед у Рік Чорного півня* О. Миколайчука-Низовця, *По колу* Н. Блок, *Бджоли* С. Лисенка, *Плічка* Л. Денисенко, *Трюча* В. Снігурченка, *Смерть Фирса*, *Прощай настройщик* В. Леванова, *Комплекс Тимура* В. Розанова, *Инопланетянин* Є. Унгарда, *Ангелика жєлаєт продават’ся* Д. Балико, *Леди Капулетти*, *Амок*, *Медея*, *Падєние во т’му*, *Ночь с Джакоминой*, *Это я*, *Эдит Пиаф* Н. Мазур, *Vita varia est* О. Гончарова, *Яблука* К. Стешика, *Еєва Марія* П. Рінтала, В. Лахті, *Ейнштейн – людина Всєсвіту* Г. Емануєля тощо. “Монолог” у жанровому позначєнні робить п’єси б’льш наближєними до авторської сповідальної форми, а “моноп’еса” втілює, крім того, монодраму як потенційну форму театральної постановки. Для О. Барріко (*1900-й*), Л. Петрушевської (*Монологи для театра*), Г. Горіна (*Брюки товарища Синицына*, *Сауна* тощо), В. Діброви (*Чайні замальовки*) та ін. монолог є позначєнням перехресної класифікації, позаяк їхні твори демонструють покордоння епічного та драматичного роду.

Для американської та західноєвропейської літератур найчастотнішим є такі позначєння монодрами, як “моноп’еса” або власне “монодрама”, а почасти жанр взагалі не зазначається (*4.48 Психоз* С. Кейн, *Продукт* М. Равегілла, *Ридання* К. Бізьо, *Так я взнав, що поранений тобою, моє кохання* Ф. Мелькіо тощо). Втім, для української літератури жанрове найменування демонструє особливу романтичну бароковість та активний вираз авторських інтенцій. Українські автори мотивують читацьке сприйняття, накладаючи на позначєння жанру “життєву матрицю” та виявляючи власну ідейно-емоційну домінанту: “монодраматичний трагіглюк на дві дії” (*Життя на трьох* Л. Чупіс), “відверто-провокативна розмова, або монолог ліхтаря” (*Ліхтар для сонця* Т. Щастіної), “моноспогад” (*Я та лялька* С. Лєлюх), “монопокаяння” (*Богдан–2014* К. Скорик), “моноп’еса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті” (*Людина* Ю. Паскара), “моноп’еса про відчуття крил” (*Голос тихої безодні* Нєди Нєжданої), “моноп’еса про прозріння для однієї актриси” (*Refuge* Л. Цукор), “майже моновістава” (*Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг* О. Миколайчука-Низовця), “напівп’єси-напівмонологи” (*Три монологи* К. Бабкіної), “драматична феєрія на дві дії” (*Танці Гончарного кола* Л. Чупіс), “трагікомедія” (*Синій автомобіль* Я. Стєльмаха), “єлегія” (*Малюнок на замерзлому вікні* В. Даниленка), “на берегах старого калєндаря” (*Гуцульський рік* В. Портяка). Жанрове позначєння монодрами актуалізує “пам’ять жанру” сповіді, унаявнює категорію трагічного, демонструє відношення автора до тексту: “катастрофа в одном действии” (*В моем омуте* В. Сигарева), “моноп’еса, одиночество в 1-ом действии” (*Ангелика жєлаєт продават’ся?* Д. Балико), “публічна сповідь з гарантованим трупом”

(Гриб, або Зворотна сторона незворотного Ц. Марангозова), “ода нової генерації” (Поколение Джинс Н. Халезина). Драматург З. Сагалов визначив жанр своїх творів як “монодрами”, втім, на авторському сайті вони містяться в розділі *Сповіді*. Монодрамами найменували свої п’єси такі автори, як Ю. Тарнавський (*Не Медея*), Є. Гришковець (*Как я съел собаку*, *Одновременно*), С. Шуляк (*Подполье*, *У телефона*, *Вечный жид* тощо), В. Льюс (*Зельда*), А. Польць (*Жінка і фронт*, “монодрама для двох персонажів”) і т.д. Однак автори рідко використовують термін “монодрама” для позначення жанру почасти через розмитість дефініції або внаслідок загально прийнятого ототожнення терміну із суто театральним жанром.

Текст монодрами відображає властиве сучасній драматургії розширення зони ремарки. Початкова ремарка в цьому жанрі закладає підвалини для поступового втілення хронотопу кризи та життєвого зламу, створює тло для увиразнення образу самотньої людини у світі: “Чорний квадрат сцени – простір поза часом, де час спресований у мить...” [17, 138] (*Танці Гончарного кола* Л. Чупіс) “Все сценическое пространство задранировано черной тканью и совершенно пусто” [15, 31] (*Усе, нареши* П. Турріні), “Полное затемнение сцены. Где-то далеко надорванным голосом шесть раз бьет колокол. Бьет печально, жалостно...” [4] (*Vita varia est* О. Гончарова), “Дождь. На скамейке сидит женщина средних лет в плаще. Мерзнет” [1] (*Ангелика жєлаєт продаватсьє?* Д. Балико), “Сцена перша і остання в житті” [13, 1] (*Трюча* В. Снігурченка) і т. д.

Важливим чинником введення в жанр монодрами є перелік дійових осіб, який акцентує на сталій суб’єктній ознаці – одному суб’єктові дії. Відтак читач умовно налаштовується на монологічність мовлення, на виняткову ситуацію, про яку йтиметься у висловлюванні персонажа, актуалізується закодована “пам’ять жанру” плачу, сповіді, скарги, проповіді тощо. Часто автори називають дійову особу монодрами “Він”, “Вона”, “Жінка”, “Старий”, мотивуючи цим співпереживання / співтворчість читача, акцентуючи на універсальності емоцій персонажа, спільних з читачем / глядачем аспектах кризи. В. Сігарев (монодрама *В моем омуте*) переносить зовнішню дію суб’єкта мовлення у свідомість читача, називаючи персонажа монодрами “Кто-то из нас” і зазначаючи в початковій ремарці: “Возможно, все это когда-то было. Возможно, происходит прямо сейчас. Возможно, когда-то будет. А возможно, все это – было, есть и останется навсегда. В нас...” [11].

Розділення свідомості суб’єкта дії автор також вказувати у переліку дійових осіб, у епіграфі, в заголовку. А. Польць (монодрама *Жінка і фронт*) для епіграфа використала вислів М. Месьоя: “Навіть для монологу потрібно принаймні два моїх “я” [10, 163]. Ю. Тарнавський у примітках до п’єси *Не Медея* зазначив, що вона “написана тілесними плинами” [14, 344]. Л. Чупіс у монодрамі *Життя на трьох* вказала такий перелік дійових осіб: “Я, красуня неймовірна в загубленому віці. Вона, просто красуня” [16, 108], у п’єсі *Танці*

Гончарного кола: “Вона, Айседора Дункан – одна чи двоє їх, чи троє...” [17, 138]. Ю. Паскар (монодрама *Людина*) унаочнює різні сторони розділеної свідомості суб’єкта дії: “ЛЮДИНА, яка перевтілюється в ЛАВОЧКУ, ВУЛИЧНИЙ ЛІХТАР, ВЕЛИКИЙ СМІТНИК” [9, 352]. В. Снігурченко демонструє розділену свідомість персонажа “моно п’єси” *Трюча* такими дійовими особами: “Козак у шаро-рварах, Та ще є Трюча, вона ж Хмара, вона ж Совість Козака” [13, 1], – при цьому єдиним суб’єктом мовлення у п’єсі є Козак. Різні сторони свідомості суб’єкта дії унаочнюються авторами монодрам різним шрифтом або кольором тексту п’єс: *Яблука* К. Стешика, *Трюча*, *Северное сияние* В. Снігурченко тощо.

Заголовки монодрам виводять на перший план один із образів об’єкта свідомості: ту сторону Я, з якою ідентифікує себе суб’єкт дії (Я-для-себе) або той образ Я, який бачать Інші (Я-для-Інших). Соціальна, культурна (гендерна, професійна, етнічна тощо) ідентичність “Я-для-Інших” проявлена в заголовках монодрам *Жінка і фронт* А. Польць, *Актриса* І. Члакї, *Американка*, *Девушка моей мечты* М. Коляди, *Смерть Фирса* В. Леванова, *Шльондра з Гарлема* Е. Сверлінга, *Снігові королеви* К. Шпехт, *Особливий хлопець* Д. Айвза, *Комплекс Тимура* А. Розанова, *Зніміть з небес офіціанта* О. Миколайчука-Низовця, *Падший ангел* Кліма, *Мама Путіна* Л. Бугадзе, *Людина* Ю. Паскара, *Нелегал* В. Тетеріна, *Инопланетянин* Є. Унгарда, *Телемама* А. Донатової, *Такая девочка. Совесть мира* Л. Петрушевської, *Матки-души* А. Луненко, *Торговці* Ж. Помра, *Богдан-2014* К. Скорик тощо. Актор із п’єси В. Леванова *Смерть Фирса* поступово розчиняється в образі Фирса, якого він грає багато років, втрачає автентичне Я. Соціальний Інший перетворює Я персонажа монодрами Л. Бугадзе *Мама Путіна* в Я-Іншого: жінка перебирає на себе життя матері свого ідола. *Особливий хлопець* із однойменної п’єси Д. Айвза обстоює право називатися Друкарською машинкою і цим виявляє свою унікальність. Автори таким чином провокують читацьке сприйняття і втілюють загальну ідею монодрами: кожна людина є унікальною, винятковою, неповторною, вона має право на вибір, на висловлювання щодо цього вибору і прийняття його соціумом. Втім, ворожий Світ може стирати Я людини, перетворювати на Іншого через ототожнення Я з Іншим.

Почасти одна зі сторін розщепленої свідомості суб’єкта дії персоніфікується, символізується: *Синій автомобіль* Я. Стельмаха, *Черний квадрат* М. Розовського, *Півник з букваря* А. Ківірякха, *Дредноути* Є. Гришковця, *Продукт* М. Равенгілла, *Пельмени* О. Михайлова, *Яблука* К. Стешика, *Запах кофе* С. Кочериної, *Ліхтар для сонця* Т. Щастіної, *Титан*, *Лондон* М. Доська, *Плічка* Л. Денисенко тощо. “Синій автомобіль” у монодрамі Я. Стельмаха є символом Я-дитини персонажа; “запах кави” в однойменній монодрамі С. Кочериної уособлює втрату власної ідентичності персонажем і повне розчинення Я в Іншому (в коханому, якому жінка щодня варить каву); “Дредноути” Є. Гришковця символізують ту сторону свідомості персонажа, яка демонструє гендерну ідентичність. У

назвах цих п'єс втілено нормативний образ власної самості, ту сторону Я, яка зазвичай унормована соціальним, культурним, ментальним, духовним Іншим і спричиняє внутрішній конфлікт. Таким чином, на перший план у заголовках монодрам виходить образ кризи самоідентифікації: автором демонструється певна сторона розділеної свідомості суб'єкта дії, яка провокує зіткнення Я – Я-Іншого.

Монодрама використовує різноманітні форми інтертекстуальності, але для нашого дослідження важливі ті, які є “установками на жанр” монодрами: акцентують на екзистенційній тематиці й проблематиці, естетичному пафосі, демонструють сутнісний конфлікт Я – Я-Іншого, моносуб'єктну організацію, хронотоп кризи та життєвого зламу, увиразнюють інтонаційно-мовленнєві форми сповіді / скарги, сприяють формуванню образу кризи самоідентифікації. “Інтертекстуальність є аспектом структурної самоорганізації твору й означає залучення контексту літературної традиції до тексту через стилізацію, пародію, травестію, парафразу, цитату, колаж, алюзійні згадки чи натяки тощо” [3, 249], – зазначали В. Будний і М. Ільницький. Окрім розглянутих вище форм паратекстуальності (відношення тексту до свого заголовка, епіграфа тощо), монодрама актуалізує у свідомості читача власні жанрові ознаки, залучаючи такі форми міжтекстової взаємодії, як стилізація, монтаж, приховані цитати, алюзії, а також традиційні сюжети та образи.

Монодрамі властиво спиратися на різноманітні форми стилізації (“мовностильової алюзії” [3, 259]), тобто відтворювати особливості стилів, які передбачають монологічне висловлювання персонажа з акцентуванням на відвертості, непримусовості мовлення. Стилізація під щоденник увиразнює щирість персонажа, наближає мовлення до внутрішньо особистісних рефлексій та демонструє перехресну класифікацію (*Сердце Нежинского* О. Погодіної-Кузьміної, *Я была счастлива, счастлива, счастлива...* Є. Белодубровського, *Гуцульський рік* В. Портяка, *Мільон парашутиків* Неди Нежданой). Мовлення персонажа може вписуватися автором у життєву ситуацію та бути стилізованим під такі монологічні жанри, як інтерв'ю (*Запах кофе* С. Кочеріної, *Подлинная история фрекен Хильдур Бок, ровесницы века* О. Михайлова), аудіо- / відеозапис, який залишиться по смерті персонажа (*Магнітофон* Н. Йорданова, *Recording* О. Ірванця), розмову телефоном (*Девушка моей мечты* М. Коляди, *У телефона* С. Шуляка), виступ актора на сцені (*Смерть Фирса* В. Леванова, *Кабаре Бухенвальд* Кліма, *Покоління Jeans* Н. Халезіна, *Шльондра з Гарлема* Е. Свірлінга), виступ на суді (*Розп'ятий Пітер Пен* К. Поліщука, *Прошу об условно-досрочном* Ю. Іонушайте), лист (*Не верьте господину Кафке* З. Сагалова, *Письма к сыну графа Ч. К. Костенка*) тощо. Популярність Є. Гришковця та його публічність у російському мистецькому просторі створила цілу низку наслідувань та пародій, на що вказують, наприклад, прямі цитати з п'єс цього автора в монодрамі В. Тетеріна *Незаконно*, підзаголовок “по следам Е. Гришковца” до п'єси А. Чичканової *Я – это Я* тощо.

Важливою особливістю монодрами є зміна функцій традиційного літературного матеріалу, яка проявляється в перетворенні профанного на сакральне, комедійного на трагічне, банального на одинично-ціннісне, що уможлиблюється ідейно-тематичним спрямуванням жанру. Персонаж монодрами *Табу*, актер С. Носова втілює образ чоловіка, який не хоче більше бути маріонеткою, страждає від того, що не має великого дерев'яного носа, покинутий “дівчиною з блакитним волоссям” та оточив себе дерев'яними фігурками (алюзії на *Пригоди Піноккіо* К. Коллоді, *Пригоди Буратіно* О. Толстого). Образ із дитячої літератури стає уособленням втраченого особистісного (тут – дитячого) заради соціально прийняттого та втілює екзистенційний конфлікт. Сакралізація образів та сюжетів дитячої літератури є відображенням пошуку точок опертя для Я-сьогодні (*Розп'ятий Пітер Пен* К. Поліщука, *Подлинная история фрекен Хильдур Бок, ровесницы века* О. Михайлова). Перенесення героїв та сюжетів у невласливу для них обстановку набуває в монодрамі не комічного ефекту, властивого травестії або пародії, а трагічного або трагікомічного. Зміна перспективи бачення оригіналу проявляється у виборі авторами монодрам таких образів та сюжетів світової літератури, які дають можливість компенсувати брак уваги до цього образу, втілюючи авторські ціннісні орієнтації: Лепорелло (*Лепорелло* З. Кагана), мати Джульєтти Капулетті (*Леди Капулетти* Н. Мазур), Аглая (*Падший ангел* Кліма), Соня (*Страсти от Сонечки* З. Сагалова), Грета Замза (*Не верьте господину Кафке*) тощо. Так монодрама як культурно-історичний феномен реалізує одну з функцій мистецтва – компенсаторну, яка для цього жанру набуває особливого значення і полягає в прагненні письменника “ілюзорно відновити гармонію у сфері духу, втрачену в реальності” [див: 2, 258], за М. Дюфреном. Автори монодрам повертаються до культурних (історичних) образів-знаків та створюють для них “можливість” монологічного висловлювання, яке не передбачає необхідності рахуватися зі словом Іншого або слухати Іншого, як це було в прототексті: все, що персонаж “недоговорив” і що драматург у цьому недоговорюванні домислив, “компенсується” в монодрамі.

У початковій ремарці до п'єси *Северное сияние* В. Снігурченко зазначає: “Я разговариваю с таким же, как я.. Мой вечный собеседник мозг, пропитанный современностью и штампами истории...” [12, 1]. Крім того, що український драматург вказує на розділення свідомості єдиного суб'єкта дії, він оприявнює одну з основних функцій прямих і непрямих цитат, алюзій і ремінісценцій в монодрамі – бути відображенням Я-культурного (ментального) Іншого. У п'єсі *Трюча* В. Снігурченко представляє образ Козака, мовлення якого складається з нагромадження національних штампів, стилізованих під народні пісні, прислів'я, приказки, ритуали рефлексій персонажа, серед яких він намагається знайти себе справжнього. Я втілюється тільки через провокативне заперечення всього: “Немає України / та й не буде, / З цього і почнемо” [13, 3]. Голос “справжнього

бажання”, який визначений як голос Трючі, є алюзією до слів Остапа з повісті М. Гоголя *Тарас Бульба*: “Та ось за стільки-то років, почув Козак голос Трючі. Се голос таємний та дикий звичайній людині. То голос твого справжнього бажання. “То де ж ти, батьку, коли ти так потрібен?! Сам у собі? Що?” [13, 12]. Єдиним захистом автентичного Я стає мовленнєвий рівень, тобто творення нових слів або згадування застарілих та маловживаних: “Чи так чи не так, / Се знамо не знати, а мляво не відати, / її мряво шукати. Лиш бо чукає жежва, а груня вчукає...” [13, 16].

Склад фінального комплексу монодрами демонструє відкритий фінал, почасти трагічний, відтак унааявнює екзистенційний конфлікт, що є важливою установкою введення читача в жанр. Персонаж монодрами гине під тиском ворожих сил Світу (*Танці Гончарного кола* Л. Чупіс, *Смерть Фирса* В. Леванова, *Три жизни Айседори Дункан* З. Сагалова, *Усе, нарешті* П. Турріні, 4.48. *Психоз* С. Кейн, *Людина* Ю. Паскара, *Пельмени* О. Михайлова тощо), вчиняє вбивство (*Я чекаю на тебе, коханий* Д. Фо і Ф. Раме, *Снігові королеви* К. Шпехт, *В моем омуте* В. Сигарев, *Июль* І. Вирипаєва, *Убить пидара* Є. Марковського і т.д.), втрачає Я (*Ангелика желяет продаваться?* Д. Балико, *Одуванчик* Ю. Едліса, *Торговці* Ж. Помра), знаходить точки опертя, відтак знову їх втрачає (*Синій автомобіль* Я. Стельмаха, *Комплекс Тимура* А. Розанова, *Нелегал* В. Тетеріна, *Голос тихої безодні* Неди Нежданой тощо).

Отже, для жанрової мотивації сприйняття автори монодрам використовують жанрове позначення, епіграф, заголовок, авторську передмову, початкову ремарку, перелік дійових осіб, стилізацію, алюзії, пряме та непряме цитування, склад фінального комплексу. Автори наголошують на тих правилах, за якими твір має бути прочитаний читачем: акцентують на моносуб’єктності та монологічності, розділенні єдиної свідомості суб’єкта дії, сприяють актуалізації в свідомості читача хронотопу кризи та життєвого зламу.

#### Література

1. Балько Диана, *Ангелика решает продаваться* Web. 01.06.2015 <<http://www.theatrestudio.ru/library/catalog.php?work=a>>
2. Боров Ю. Б., *Эстетика*, Москва: Высшая школа 2002, 511 с.
3. Будний Василь, *Порівняльне літературознавство* : підручник, Київ: Вид.дім “Києво-Могилянська академія” 2008, 430 с.
4. Гончаров Олег, *Vita varia est (Жизнь переменчива)* Web. 01.06.2015 <[http://zhurnal.lib.ru/g/goncharow\\_o\\_w/zhyzn\\_peremenchiva.shtml](http://zhurnal.lib.ru/g/goncharow_o_w/zhyzn_peremenchiva.shtml)>
5. Зырянов О. В., *Логика жанровых номинаций в поэзии нового времени*, Web. 01.06.2015 <<http://cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni>>
6. Касаткина Т. А., *О творящей природе слова*, Москва : ИМЛИ РАН 2004, 480 с.
7. Лейдерман Наум, *Теория жанра*, Екатеринбург. : Институт филологических исследований и образовательных стратегий “Словесник” УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т 2010, 904 с.
8. *Літературознавчий словник-довідник*, Київ : ВЦ “Академія” 2007, 752 с.
9. Паскар Юрко, *Людина*, Київ : У пошуку театру: Антологія молоді драматургії, Смолоскип, 2003, С. 352–356.

10. Польш Ален, *Женщина и фронт : монодрама для двух персонажей* Современная венгерская драматургия : сборник пьес, Кн. 2., Москва : Три квадрата 2006, С. 163–210.
11. Сигарев Василий, *В моем омуте : катастрофа в одном действии*, Урал 2010, № 9, С. 229–235, Web. 01.06.2015 < <http://magazines.russ.ru/ural/2010/9/si23-pr.html>>
12. Снегурченко Владимир, *Северное сияние* Web. 01.06.2015 <[http://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/severnoe\\_sijanie.pdf](http://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/severnoe_sijanie.pdf)>
13. Снігурченко Володимир, *Трюча* Web. 01.06.2015 <<http://teatre.com.ua/upload/all/lib/ukrdrama/trucha.pdf>>
14. Тарнавський Юрій, *бх0*, Київ: Родовід 1998, 360 с.
15. Туррини Петер, *Все, наконец : монолог*, Москва, Иностран. лит. 1999, № 12, С. 31-45.
16. Чупіс Лідія, *Життя на трьох. Танці гончарного кола*. – Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса 2007, С. 107–135.
17. Чупіс Лідія, *Танці Гончарного кола. Танці гончарного кола*. Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса 2007, С. 137–175.