

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

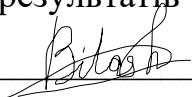
БІЛАШ ІВАН ПАВЛОВИЧ

УДК 792:82-27]:[7:130.123.3(043.3)

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ
«АКТУАЛЬНА МОНОДРАМА КРІЗЬ ОПТИКУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ:
ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА»

026 «Сценічне мистецтво»

Подається на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело  І. П. Білаш

Творчий керівник:
Мойсеєв Станіслав Анатолійович,
народний артист України

Науковий консультант:
Владимирова Наталія Вікторівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
завідувач кафедри театрознавства

КИЇВ – 2025

АНОТАЦІЯ

Білаш І. П. Актуальна монодрама крізь оптику синтезу мистецтв: теорія і практика. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

Актуальність наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту полягає в тому, що в ньому вперше проаналізовано актуальну монодраму як міждисциплінарне явище сучасного театру, в якому відбувається синтез тексту, тілесної дії, голосу, візуального образу, звуку та простору. Запропоновано оптику синтезу мистецтв як аналітичний інструмент для вивчення моновистави нового типу – гібридної, авторської, поліфонічної за засобами, але моноцентричної за фокусом дії.

Особливу увагу приділено формуванню монодрами як авторської платформи, де єдність виконавця й творця відкриває можливість радикально персонального, навіть сповідального висловлювання. **Вперше** в українському театрознавстві досліджено монодраму зсередини – крізь призму власної художньої практики дослідника: автор творчого мистецького проєкту створює п'єсу, komponуючи вербатім і авторський текст, також є актором та режисером, що надає роботі емпіричного підґрунтя й уможливлює глибше розуміння внутрішніх механізмів «монодраматичного» формотворення. У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту окреслено типологію актуальної монодрами, проаналізовано її трансформації в межах постдраматичного театру, перформансу й документальної сцени. Висвітлено новітні тенденції: поліфонізація я-мови, переосмислення публічного й приватного, включення

музичних і тілесних імпрровізацій. Увагу зосереджено на драматургічних і сценічних стратегічних зсувах, які зумовлюють нову якість взаємодії з глядачем – через інтимність, емоційну оголеність і художню автономію. У практичній частині дослідження описано авторський досвід створення моновистави в умовах сценічного експерименту. Проаналізовано особливості розробки тексту, структурної архітекτονіки, побудови мовної ритміки, сценографічного мислення та тілесної партитури як єдиного синтетичного простору твору, який вважаємо монодраматичним.

Мета дослідження – простежити процес народження актуальної монодрами, від моменту драматургічного задуму до сценічного втілення, в контексті сучасного синтетичного театру, поєднуючи драматичний та документальний елементи. Дослідження спрямоване на осмислення монодрами не лише як жанру, а як живого перформативного процесу, в якому перетинаються драматургія, режисура, акторська партитура, документ, простір, звук та пам'ять. У фокусі – аналіз практики, що ґрунтується на особистому виконавському досвіді та є підґрунтям для концептуального осмислення сучасного театру як синтетичного мистецтва.

Методи дослідження: історико-контекстуальний, порівняльно-аналітичний, структурно-композиційний, дискурс-аналіз, метод художньої реалізації, перформативний. Обрані методи зумовлені комплексним характером дослідження, що поєднує теоретичний аналіз і практичну реалізацію мистецького твору, а також необхідністю виявити специфіку актуальної монодрами як явища на перетині театру, літератури, перформативних і візуальних практик.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні вперше теоретично окреслено форми репрезентації монодраматичного висловлювання в контексті синтезу мистецтв з урахуванням драматургії мовної дії, документального матеріалу й акторського виконання. Запропоновано нову аналітичну перспективу, що поєднує концепт «драми дискурсу» з принципами

тотального театру, де монодрама постає не лише як літературний жанр, а як подія публічного свідчення. Вперше здійснено повноцінну художньо-наукову реалізацію ідеї сценічного синтезу на матеріалі авторської монодрами «Хочу, щоб цієї вистави не було», у якій вербатім інтегровано в індивідуальну драматургічну структуру, а акторська дія постає як форма текстового і тілесного висловлювання. Дослідження відкриває новий підхід до аналізу монодрами як автономного виду театрального вислову, здатного поєднувати текст, документ, перформанс і авторську присутність в одній сценічній формі.

У першому розділі роботи розглянуто теоретичні та методологічні підвалини дослідження монодрами в сучасному мистецькому контексті. Визначено монодраму як відкриту, поліфонічну структуру, що функціонує в полі постдраматичного театру й вимагає інтердисциплінарного прочитання. Сучасна монодрама більше не репрезентує дійсність, а втручається в неї, перетворюючись на форму дії та акт суб'єктного висловлювання.

Обґрунтовано доцільність застосування концепту «драми дискурсу» для аналізу монодрами як події мовлення, у якій мовна дія формує не лише зміст, а й суб'єктність. У межах цієї парадигми монолог функціонує як перформативна подія – не репрезентація, а акт творення, що відбувається в голосі, тілі, жесті, інтонації. Монодрама постає як інструмент естетичного й екзистенційного самовизначення, де мовлення – це присутність.

Виявлено, що сучасна монодрама повною мірою реалізує принципи тотального театру: вона синтезує драму, пластику, документ, звук, перформанс і тілесність у межах єдиного виконавського жесту. У цьому типі театру актор водночас є драматургом, режисером і перформером. Монодрама функціонує як лабораторія театральної цілісності, де сценічна дія є єдністю тексту, простору, часу й суб'єктивного імпульсу.

У другому розділі дослідження зосереджено увагу на сучасному стані монодраматургії як живого, динамічного процесу, що перебуває в постійному

діалозі з соціальною реальністю й естетичними викликами доби. Розкрито архітектоніку сценічного тексту як відкритий процес, що витікає з глибинних імпульсів переживання. Формотворення в монодрамі не спирається на канонічну сюжетність, а вибудовується через ритм, паузу, тіло, мовну напругу. Така структура функціонує як подія, що породжує смисли в реальному часі. Монодрама постає як поле формального експерименту, де слово і дія зливаються в єдиний акт досвіду.

Уточнено специфіку акторського існування в монодрамі як моделі безпартнерної гри, що активує простір внутрішнього «я» та трансформує мовлення на рівні тіла. Актор постає як єдиний канал артикуляції змісту – художнього, етичного, психологічного. Його дія – це форма самоконструювання, в якій темп, тиша й напруга стають новою драматургією присутності.

Схарактеризовано мовну маніпуляцію як ключовий інструмент сценічного впливу. Вона виконує функції сугестії, формує психологічну напругу, моделює драматичну самість. Мова в монодрамі – це не тільки засіб, а простір спротиву, конфлікту й смислотворення. Маніпулятивний ресурс мовлення стає основою комунікативної дії, яка підпорядковує рецепцію авторському жесту.

Окреслено місце вербатіму як стратегії, що конфліктує з художньою мовою, розшаровує сцену і вводить у драматургію пласт свідчення. Вербатім не ілюструє зміст, а дестабілізує його, активуючи поліфонію правд – між вигаданим і фактичним, публічним і приватним. У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту сформовано підхід, за якого вербатім функціонує як рівноправний пласт авторського висловлювання, що підважує мовну конвенцію й продукує етичну напругу.

У третьому розділі дослідження здійснено глибокий аналіз авторського мистецького досвіду створення й реалізації актуальної монодрами – від моменту зародження ідеї до сценічного втілення. Описано втілення моновистави-документа «Хочу, щоб цієї вистави не було», яка стала практичним

полем реалізації головних концепцій дослідження. Тут поєднано вербатім, авторське письмо, акторське існування й принципи тотального театру. Цей сценічний акт не є інтерпретацією заздалегідь заданого тексту – він постає як живе висловлювання, у якому автор і виконавець зливаються в єдиному жесті присутності. Простір сцени перестає бути майданчиком гри – він стає місцем свідчення, етичної відповідальності та художньої трансформації.

У підсумку мистецького проекту сформовано не лише індивідуальну творчу практику, а й цілісну модель сучасної монодрами як простору синтезу мистецтв. У цьому театрі тіло стає текстом, голос – драматургією, мовлення – актом етичного вибору, а сцена – місцем, де реальність не відображається, а проростає зсередини. Монодрама в такому її розумінні вже не питає дозволу на існування – вона проривається, щоб бути, щоб говорити там, де мовчання більше не захищає, щоб бути тим голосом, який залишиться навіть тоді, коли вистава завершиться.

Розроблена й публічно представлена наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва має наукову значущість та цінність для акторів і режисерів, а також для науково-педагогічної спільноти, яка працює з жанром моновистави-документу, оскільки комплексно висвітлює монодраму як синтетичне мистецтво – не лише як драматургічний текст, а як повноцінний художній процес: від авторського задуму до сценічної реалізації, із використанням вербатіму. Робота поєднує теоретичний аналіз, культурологічний контекст і практичний досвід створення та втілення моновистави, що дозволяє акторам і режисерам глибше осмислити потенціал цього жанру як способу індивідуального висловлювання й суспільного резонансу. Для науковців дослідження відкриває перспективу міждисциплінарного підходу до монодрами як феномену, що функціонує на перетині театру, літератури, перформативного мистецтва й соціального дискурсу.

Наукове обґрунтування складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків.

Ключові слова: *монодрама, вистава-документ, моновистава, документальна вистава, синтез мистецтв, актор-автор, сценічна реалізація, вербатім, драматургія дії, перформативність, емоційна пам'ять, художній досвід, авторська присутність, культурна травма, режисура монологу, структура переживання, театр сучасності.*

ABSTRACT

Bilash I. Contemporary Monodrama Through the Lens of Art Synthesis: Theory and Practice. – Qualification research paper submitted as a manuscript.

Scholarly justification of an artistic project submitted for the educational and creative Doctor of Arts degree in specialty 026 "Performing Arts." – Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television named after I. K. Karpenko-Kary, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kyiv, 2025.

The dissertation offers a comprehensive theoretical and practical exploration of contemporary monodrama as an interdisciplinary phenomenon in the synthesis of arts—text, physical action, voice, visual imagery, sound, and space. It proposes the lens of artistic synthesis as an analytical tool for examining a new hybrid type of solo performance: polyphonic in modes yet singular in dramatic focus.

The relevance of the scientific substantiation of the creative artistic project lies in the fact that it offers, for the first time, an analysis of contemporary monodrama as an interdisciplinary phenomenon of modern theatre, in which text, bodily action, voice, visual imagery, sound, and space are synthesized. The optics of art synthesis is proposed as an analytical tool for studying a new type of monodrama — hybrid, authorial, polyphonic in means of expression, yet monocentric in the focus of action.

Particular attention is given to the formation of monodrama as an authorial platform, where the unity of performer and creator opens the possibility for a radically personal, even confessional expression. **For the first time** in Ukrainian theatre studies, monodrama is explored from within – through the lens of the researcher’s own artistic practice. The author of the creative project writes a play, combining verbatim materials with original text, and also assumes the roles of actor and director. This provides the study with an empirical basis and enables a deeper understanding of the internal mechanisms of monodramatic form-making. The study highlights recent trends such as the polyphonization of the “I”-narrative, the rethinking of the public and the private, and the incorporation of musical and bodily improvisations. Attention is focused on dramaturgical and stage-related strategic shifts that define a new quality of interaction with the audience through intimacy, emotional exposure, and artistic autonomy.

The practical part of the research presents the author’s experience of creating a monodrama within the framework of stage experimentation. It examines the specific aspects of text development, structural architectonics, linguistic rhythm, scenographic thinking, and bodily score as a unified synthetic space of the work, which is considered monodramatic.

The aim of the study is to trace the process of creating contemporary monodrama – from the initial dramaturgical concept to its stage embodiment – within the context of modern synthetic theatre, combining dramatic and documentary elements. It approaches monodrama not merely as a genre but as a living performative process where dramaturgy, direction, performative score, documentary, space, sound, and memory intersect. The focus is on analyzing practice that is grounded in personal performative experience, which forms the conceptual foundation for understanding contemporary theatre as synthetic art.

Methods: historical-contextual, comparative-analytical, structural-compositional, discourse analysis, artistic implementation, and performative methods. The selected methods are determined by the comprehensive nature of the study, which

combines theoretical analysis and practical realization of the artistic work, as well as the need to identify the specifics of contemporary monodrama as a phenomenon operating at the intersection of theatre, literature, performative, and visual practices.

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that the study is the first to theoretically outline the forms of representation of monodramatic expression in the context of the synthesis of arts, taking into account the dramaturgy of speech act, documentary material, and actor's performance. It introduces a novel analytical perspective that combines the concepts of *drama of discourse* with *total theatre*, situating monodrama not just as a literary genre but as an act of public testimony. The dissertation also provides the first full artistic-academic synthesis on the basis of the author's monodrama *I Wish This Performance Didn't Have To Exist*, integrating verbatim into a dramaturgical structure and proposing acting as a form of textual and corporeal expression. The study opens a new pathway for analyzing monodrama as an autonomous form capable of uniting text, document, performance, and authorial presence in a single scenic expression.

The first chapter of the study examines the theoretical and methodological foundations for researching monodrama in the contemporary artistic context. Monodrama is defined as an open, polyphonic structure that operates within the realm of postdramatic theatre and demands interdisciplinary interpretation. Contemporary monodrama no longer represents reality but intervenes in it, transforming into a form of action and an act of subjective expression.

The study substantiates the relevance of applying the concept of "discourse drama" to analyze monodrama as a speech event in which linguistic action shapes not only meaning but also subjectivity. Within this paradigm, monologue functions as a performative event – not a representation, but an act of creation that unfolds through voice, body, gesture, and intonation. Monodrama emerges as a tool of aesthetic and existential self-determination, where speech equals presence.

It is established that contemporary monodrama fully embodies the principles of total theatre, synthesizing drama, physicality, documentary material, sound, performance, and corporeality within a single performative gesture. In this type of theatre, the actor simultaneously assumes the roles of playwright, director, and performer. Monodrama operates as a laboratory of theatrical wholeness, where stage action becomes a unity of text, space, time, and subjective impulse.

The second chapter of the study focuses on the current state of monodrama as a living, dynamic process that remains in constant dialogue with social reality and the aesthetic challenges of the era. The architectonics of the stage text is explored as an open process emerging from deep emotional impulses. Form-creation in monodrama does not rely on canonical plot structures but is built through rhythm, pause, the body, and linguistic tension. Such a structure functions as an event that generates meaning in real time. Monodrama thus appears as a field of formal experimentation, where word and action merge into a single act of experience.

The study specifies the nature of the actor's existence in monodrama as a model of partnerless performance that activates the space of the inner "self" and transforms speech at the bodily level. The actor becomes the sole channel for articulating meaning – artistic, ethical, and psychological. Their action represents a form of self-construction, in which tempo, silence, and tension constitute a new dramaturgy of presence.

Linguistic manipulation is characterized as a key tool of stage influence. It serves suggestive functions, creates psychological tension, and shapes dramatic identity. Language in monodrama is not merely a means but a space of resistance, conflict, and meaning-making. The manipulative potential of speech becomes the basis for communicative action that subordinates audience reception to the author's performative gesture.

The place of verbatim is outlined as a strategy that conflicts with artistic language, stratifies the stage, and introduces the layer of testimony into dramaturgy. Verbatim does not illustrate content but destabilizes it, activating a polyphony of truths

between fictional and factual, public and private. The scientific substantiation of the creative artistic project formulates an approach in which verbatim functions as an equal layer of authorial expression, challenging linguistic convention and generating ethical tension.

The third chapter of the study provides an in-depth analysis of the author's artistic experience in creating and realizing contemporary monodrama, from the emergence of the idea to its stage embodiment. It presents the production of the monodrama-document *I Wish This Performance Didn't Have To Exist*, which became a practical field for implementing the key concepts of the study. This work integrates verbatim, authorial writing, the actor's presence, and the principles of total theatre. The stage act does not serve as an interpretation of a pre-existing text but emerges as a living utterance in which the author and performer merge in a single gesture of presence. The stage space ceases to be a platform for play and becomes a site of testimony, ethical responsibility, and artistic transformation.

As a result, not only has an individual creative practice been formed, but also a coherent model of contemporary monodrama as a space of artistic synthesis. In this theatre, the body becomes text, the voice turns into dramaturgy, speech becomes an act of ethical choice, and the stage transforms into a place where reality is not merely reflected but emerges from within. Monodrama, in this sense, no longer seeks permission to exist – it breaks through to be. To speak where silence no longer protects. To be the voice that remains even after the performance ends.

The scientific work, developed and publicly presented for the attainment of the Doctor of Arts degree, holds academic significance and value for actors and directors, as well as for the scholarly and teaching community engaged with the genre of documentary monodrama. It offers a comprehensive exploration of monodrama as a synthetic art form – not merely as a dramaturgical text but as a full-fledged artistic process: from the author's conception to stage realization, with the use of verbatim.

The study combines theoretical analysis, cultural context, and practical experience in creating and performing a monodrama, enabling actors and directors to gain a deeper understanding of the genre's potential as a means of personal expression and social resonance. For researchers, it opens perspectives for an interdisciplinary approach to monodrama as a phenomenon operating at the intersection of theatre, literature, performance art, and social discourse.

The scientific rationale consists of an introduction, three chapters, conclusions, a list of references, and appendices.

Keywords: *monodrama, documentary performance, solo performance, documentary theatre, synthesis of arts, actor-author, stage embodiment, verbatim, dramaturgy of action, performativity, emotional memory, artistic experience, authorial presence, cultural trauma, monologue directing, structure of experience, contemporary theatre.*

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дослідження

1. Білаш І. Особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами як «драми дискурсу». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 6–15. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301825>
2. Білаш І. Особливості інтерпретації концепції тотального театру в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 36–42. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305186>
3. Білаш І. Мовна маніпуляція як драматургічний прийом конструювання реальності в сучасній монодрамі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. № 88, том 1. С. 48 -54.
4. Білаш І. Документальний театр в контексті повномасштабної війни в Україні на прикладі вистав «Лишатися (не) можна...» Є. Резніченко та «Karo spirale» С. Мойсеєва. *Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва* : зб. матеріалів VIII Міжнар. наук.-практ. конф. 27.04.2023 р. Київ : КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2023. С. 17–22.
5. Білаш І. Монодрама «Експеримент» Марка Равенгілла у контексті художніх традицій «театру жорстокості». *Сценічне мистецтво: сучасна лексика та форматворчі процеси* : тези доповідей III Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 25 квітня, 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 51–57. URL: https://drive.google.com/file/d/1eNI9JUJnYESQujKLlvtj_fm8ewG_LISw/view

Інформація про апробацію результатів дослідження

1. У рамках роботи у Литві над виставою С. А. Мойсеєва «Sounds of Ukraine» 2022-2023 рр., у місті Нйасяй, було проведено майстер клас «Тіло. Пауза. Імпульс», разом із литовськими акторами, присвячений дослідженню взаємозв'язку між тілом актора, ритмом живого мовлення та достовірністю документального тексту. Учасники працювали з вербатім-матеріалом, вивчаючи, як тілесна присутність і ритм допомагають відтворювати інтонаційну правду носія тексту. Особливу увагу було приділено переходу від дослівного свідчення до сценічного переживання як акту трансформації, а не імітації. 26.08.2023.

2. У рамках розширення творчого акторського досвіду акторська робота у документальній виставі «Свідки»(реж. Олімпіада Шамрай, 2024р.)

3. У рамках обміну досвідом із литовськими акторами в процесі постановки вистави «Прометей закутий» (реж. Йокубас Бразіс, 2024 р, Національний театр імені Івана Франка) для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсеєва) було проведено майстер-клас «Ритмічний малюнок ролі», проведено разом із литовською акторкою Ілоною Довеіко. 14.10.2024.

4. У коледжі хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія ім. Сержа Лифаря» проведено майстер-класу «Голос тіла: гармонія між звуком і театральною формою. Практика тілесно-голосового існування на сцені» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, що відбувся 04.03.2025.

5. У рамках викладацької діяльності аспіранта для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсеєва) проведено майстер-клас «Вербатім. Практика». 14.04.2025.

6. Проведено показ студентських робіт бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсєєва), присвячених вербатіму. 09.05.2025.

Інформація про апробацію творчого мистецького проєкту

Апробація творчої мистецької складової відбувалася на базі першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, зокрема:

- демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» у коледжі хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія ім. Сержа Лифаря», 05.03.2025;

- демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсєєва), 01.06.2025;

- демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» на малій сцені Київського національного академічного Молодого театру, 20.06.2025.

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АКТУАЛЬНОЇ МОНОДРАМИ В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ.....	27
1.1. Стан дослідження монодрами: від становлення як жанру до концепту «драми дискурсу».....	27
1.2. Концепт «драми дискурсу» в сучасному театрознавстві: теоретичні засади й аналітичний потенціал.....	44
1.3. «Драма дискурсу» як ядро сценічного синтезу: монодрама в парадигмі тотального театру.....	51
РОЗДІЛ 2 МОНОДРАМА ЯК ТЕКСТ, АКТ І ДОКУМЕНТ: ТЕХНОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ.....	58
2.1. Архітектоніка сценічного тексту монодрами: логіка формотворення.....	58
2.2. Перформативна природа акторського існування у моновиставі: між тілом, голосом і мовленням.....	67
2.3. Конструювання реальності через слово: драматургія мовної маніпуляції в сучасній монодрамі.....	73
2.4. Вербатім як драматургічна стратегія сучасної моновистави.....	81
РОЗДІЛ 3 ПРАКТИКА СТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОЇ МОНОДРАМИ: ДРАМАТУРГІЧНА КОМПОЗИЦІЯ, АКТОРСЬКА ДІЯ І СЦЕНІЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ.....	91
3.1. Практики текстотворення у сучасній монодрамі: досвід авторської роботи з вербатімом.....	91
3.2. Акторська реалізація монодраматичного тексту.....	97
ВИСНОВКИ.....	103

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	108
ДОДАТКИ.....	118
Додаток А. Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту.....	118
Додаток Б. Афіша документальної вистави «Свідки»(реж. Олімпіада Шамрай, 2024р.).....	119
Додаток В. Фото з майстер-класу «Ритмічний малюнок ролі», що проведено разом із литовською акторкою Ілоною Довеїко.....	120
Додаток Г. Подяка від коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря».....	121
Додаток Ґ. Фото з майстер-класу «Вербатім. Практика».....	122
Доаток Д. Фото з показу студентських робіт бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсеєва), присвячених вербатіму.....	123

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Основна особливість монодрами полягає в тому, що із плином років вона набула статусу не лише камерного жанру, а й лабораторії художнього експерименту, простору для дослідження меж між документальним і художнім, акторським і авторським, текстуальним і перформативним. Саме в межах моновистави дедалі частіше актуалізуються питання ідентичності, пам'яті, травматичного досвіду, медіації мовою і тілом, що свідчить про її здатність бути не лише естетичним, а й соціокультурним актом. У цьому контексті особливої актуальності набуває осмислення монодрами як феномена синтетичного – такого, що інтегрує драматургію, перформанс, документалістику, тілесні практики та елементи візуального мислення.

Вибір теми дослідження зумовлений потребою комплексного аналізу монодрами як форми сучасного театру, в якій відбувається взаємодія між авторською інтенцією, акторським втіленням та акту перцепції. Особливу увагу в цьому контексті заслуговує тенденція до розширення меж драматургії через вербатім, автобіографічні практики, театральні документи, що дедалі частіше інтегруються у сучасне сценічне дійство. Монодрама виявляється відкритою структурою – одночасно текстом, актом і документом, – що потребує нового теоретичного та практичного осмислення.

Обрана тема дозволяє поєднати аналітичну перспективу з художнім досвідом автора як актора, а також виявити інструменти драматургічного впливу в межах актуального театру. Важливою є також спроба дослідити, яким чином синтез мистецтв не просто збагачує сценічну форму, а формує особливий тип театральної події – інтимної, поліфонічної, позажанрової. Звернення до цього явища в межах дослідження є спробою окреслити трансформації драматургічного

мислення в умовах кризи репрезентації, зростання запиту на свідчення, на особистий голос, на правду, що пережита.

Із огляду на глибокі трансформації, яких зазнає український театр у зв'язку з війною, монодрама постає як дієвий інструмент художнього опрацювання колективної та особистої травми. Залишаючись формою інтимною й концентрованою, вона водночас виявляється здатною репрезентувати широкий спектр соціокультурних процесів – від деколоніального переосмислення мови до проговорення травматичного досвіду втрати, вимушеного переміщення, екзистенційної розгубленості. Саме моновистава, як подія зустрічі одного голосу з присутністю слухача, створює умови для виразної художньої артикуляції того, що складно висловити у традиційних театральних формах.

У цьому контексті особливу увагу заслуговує ідея синтезу мистецтв, яка постає не лише як композиційна чи естетична стратегія, а як онтологічний принцип театру майбутнього – театру тотального. Під «тотальним» у даному випадку мається на увазі не лише об'єднання різних художніх мов (тексти, тіло, звук, документ, архів, жест), а й руйнування жорстких меж між ролями митців – зокрема, між драматургом і актором, між автором і носієм досвіду. Такий театр вимагає від виконавця не просто втілення написаного, а участі в творенні – на рівні змісту, форми, інтонації. Саме тому монодрама, як простір максимальної концентрації театру на «одному», стає ідеальним середовищем для апробації нових синтетичних форм.

Тож запропоноване дослідження звертається до ще недостатньо окресленого в українському театрознавстві явища – поєднання монодраматичної структури з документальною драматургією, зокрема із методом «вербатім». Така інтеграція ускладнює жанр монодрами, виводячи її за межі авторського вигадування й наближаючи до документальної дії, яка відбувається тут і тепер. Це відкриває нові перспективи для театру не як репрезентації, а як реального

процесу осмислення дійсності – болісного, суперечливого, але надзвичайно точного.

На цьому тлі зростає зацікавленість до вербатім-театрів, мистецтва свідчення, документальних практик, у яких актор виступає не лише інтерпретатором тексту, а й носієм досвіду – як власного, так і запозиченого в інших. У межах таких практик монодрама перестає бути виключно жанром драми в одній дії і перетворюється на гнучкий інструмент перформативного дослідження реальності. Це потребує нового погляду на її природу: не лише як на текст для одного виконавця, а як на подію, що поєднує мистецтво слова, тіла, голосу, архіву й мовчання. Особливої актуальності набуває й критичний розгляд мовної дії в монодрамі – як способу конструювання реальності, маніпуляції, спротиву або ж відчаю.

Отже, обрана тема поєднує у собі не лише актуальність і теоретичну новизну, а й глибоку внутрішню мотивацію – спробу осмислити монодраму як живу форму. У фокусі дослідження – не просто сценічна подія, а динамічна модель взаємодії мистецтв, досвіду і пам'яті, що формує нову якість театру як простору довіри й відповідальності. Це не лише жанрове оновлення, а спроба переозначення самого принципу театрального існування – де слово діє, актор говорить від себе, а глядач стає свідком, співучасником і співвідповідальним. У цьому – суть і виклик сучасної монодрами як синтетичного мистецтва, що звертається до людини без апеляції до її «ролі»(в суспільстві чи на сцені), а як до джерела істини, свідчення й дії.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.

Об'єкт дослідження – монодрама як цілісний феномен сучасного театру, що охоплює процеси її творення, текстуалізації, інтерпретації та сценічної

реалізації індивідуального висловлювання – від драматургічного задуму до перформативного втілення.

Предмет дослідження – поєднання монодраматургії з вербатімною практикою в умовах синтезу мистецтв, особливості практичного втілення індивідуального свідчення в сучасному театрі.

Мета дослідження. Шляхом виявлення та теоретичного обґрунтувати особливостей поєднання монодраматургії з вербатімною практикою в контексті сучасного театру синтезу створити оригінальний драматургічний текст і сценічну моновиставу, що репрезентують цю інтеграцію, а також провести аналіз механізмів перетворення індивідуального досвіду на сценічне свідчення через єдність авторського, акторського й документального в межах театру одного виконавця.

Реалізація означеної мети зумовила виконання наступних завдань:

- відтворити динаміку наукового осмислення монодрами в західному й українському театрознавстві, простеживши шлях від жанрової парадигми до постдраматичної моделі «драми дискурсу»;
- сконструювати теоретичну основу для аналізу монодрами крізь призму «драми дискурсу» як форми театру, що орієнтована не на сюжет, а на мову, свідчення, присутність;
- зіставити принципи «драми дискурсу» з ідеєю тотального театру, вивівши монодраму в контекст сценічного синтезу як простору міжвидового перетину;
- вивести архітектоніку сценічного тексту монодрами як результат формотворення, що включає драматургічну структуру, інтонаційну логіку й елементи документальності;
- виявити закономірності акторського існування у форматі моновистави як особливої перформативної події;

- розкрити механізми мовної дії в сучасній монодрамі як способу конструювання сценічної реальності, зокрема через засоби мовної маніпуляції;
- запровадити вербатім як драматургічну стратегію, що впливає на структуру сучасної монодрами;
- розгорнути авторську стратегію текстотворення монодрами на основі вербатімного матеріалу, реалізовану в п'єсі «Хочу, щоб цієї вистави не було», як приклад художньої інтеграції документального слова у сценічну структуру;
- втілити створений драматургічний текст у форматі моновистави-документу;

Методи дослідження: історико-контекстуальний, порівняльно-аналітичний, структурно-композиційний, дискурс-аналіз, метод художньої реалізації, перформативний.

Теоретичною базою дослідження стали праці:

- з історії українського театру (В. Фіалка, Г. Веселовської, О. Клековкіна, Л. Недін та ін.);
- теоретико-методологічні праці про природу монодрами (Ч. Йорда, Г.-Т. Леманн, Г. Гілберт, Дж. Ло та ін.);
- загальнотеоретичні дослідження культурологічного характеру (Х. Гоеббелса, Е. Фішер-Ліхте, Е. Барби, Дж. Кемпбелла);
- літературознавчі стосовно природи моновистави (О. Бондаревої, Є. Васильєва, Ж. Бортнік та ін.);
- театрознавчі про особливості моновистави (І. Босак, К. Стеглікової, Дж. Паркера та ін.);
- сучасні дослідження про технологію створення сценічного образу (Л. Пацунової, Н. Малютіної та ін.);

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в дослідженні вперше теоретично окреслено форми репрезентації монодраматичного висловлювання в контексті синтезу мистецтв, з урахуванням драматургії мовної

дії, документального матеріалу та акторського виконання; запропоновано нову аналітичну перспективу, що поєднує концепт «драми дискурсу» з принципами тотального театру, де монодрама постає не лише як літературний жанр, а як подія публічного свідчення.

Уперше практично здійснено повноцінну художньо-наукову реалізацію ідеї сценічного синтезу на матеріалі авторської монодрами «Хочу, щоб цієї вистави не було», у якій вербатім інтегровано в індивідуальну драматургічну структуру, а акторська дія постає як форма текстового і тілесного висловлювання. Також відкрито новий підхід до аналізу монодрами як автономного виду театрального вислову, здатного поєднувати текст, документ, перформанс і авторську присутність в одній сценічній формі.

Практичне значення отриманих результатів. Результати мистецького проєкту мають практичну цінність для акторів і режисерів, які працюють у жанрі монодрами, а також для тих, хто працює із документальним театром. Навчально-наукові узагальнення щодо технології роботи над сценічним образом у моновиставі з включенням документальних та авторських компонентів можуть бути корисні для студентів (бакалаврів, магістрів, аспірантів) і викладачів мистецьких закладів 3-го та 4-го рівнів акредитації.

Апробація матеріалів дослідження. Результати наукової складової висвітлено в доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях, форумах, семінарах і круглих столах, зокрема: в межах VIII Міжнародної науково-практичної конференції, тема доповіді: «Документальний театр в контексті повномасштабної війни в Україні на прикладі вистав «Лишатися (не) можна...» Є. Резніченко та «Karo spirale» С. Мойсєєва» (м. Київ, 27.04.2023); III Всеукраїнської науково-практичної конференції, тема доповіді: «Монодрама “Експеримент” Марка Равенгілла у контексті художніх традицій “театру жорстокості”» (м. Київ, 25.04.2024).

Статті, у яких висвітлено основні положення наукового обґрунтування, представлено у публікаціях у наукових фахових виданнях України:

1. Білаш І. Особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами як «драми дискурсу». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 6–15. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301825>

2. Білаш І. Особливості інтерпретації концепції тотального театру в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 36–42. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305186>

3. Білаш І. Мовна маніпуляція як драматургічний прийом конструювання реальності в сучасній монодрамі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. № 88, том 1. С. 48 -54.

Результати мистецької складової продемонстровано у вигляді моновистав, які стали об'єктом дослідження та здійснені на провідних сценах країни та закордоном: у рамках роботи у Литві над вистав С. А. Мойсеєва «Sounds of Ukraine» 2022–2023 рр., у місті Нйясей, було проведено майстер-клас «Тіло. Пауза. Імпульс» (26.08.2023.); демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» у коледжі хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія ім. Сержа Лифаря» (05.03.2025.); демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсеєва) (01.06.2025.); демонстрація моновистави-документу «Хочу, щоб цієї вистави не було» на малій сцені Київського національного академічного Молодого театру (20.06.2025.).

Творча мистецька апробація здійснювалася на базі Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, було проведено майстер-класи для здобувачів першого бакалаврського рівня вищої освіти: для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсєєва) проведено майстер-клас «Вербатім. Практика» (14.04.2025.); у рамках обміну досвідом із литовськими акторами в процесі постановки вистави «Прометей закутий» (реж. Йокубас Бразіс, 2024 р, національний театр імені Івана Франка), для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсєєва) було проведено майстер-клас «Ритмічний малюнок ролі», проведено спільно разом із литовською акторкою Ілоною Довеїко (14.10.2024.).

Також на базі коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія ім. Сержа Лифаря» проведено майстер-клас «Голос тіла: гармонія між звуком і театральною формою. Практика тілесно-голосового існування на сцені» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти (04.03.2025.).

Особистий внесок здобувача. Представлене дослідження є результатом одноосібної науково-мистецької практики здобувача, що охоплює як теоретичне осмислення сучасної монодрами в контексті синтезу мистецтв, так і безпосереднє створення авторської моновистави «Хочу, щоб цієї вистави не було» на основі вербатім-матеріалу. Особистий внесок полягає у повному циклі реалізації мистецького проєкту – від драматургічного конструювання тексту, заснованого на поєднанні художньої вигадки й документальної достовірності, до акторського втілення цього тексту в сценічній формі. Під час сценічної реалізації було досліджено межі перформативного самовираження, інтонаційної багатоплановості й тілесної присутності, що дозволило випробувати нові методи взаємодії з глядачем через інтенсивну мовну, емоційну та документальну щільність висловлювання. Особистий внесок полягає не лише в теоретичному

розгортанні поняттєвого апарату актуальної монодрами, а й у створенні авторського мистецького продукту, що одночасно функціонує як акт художньої дії, дослідницький інструмент і модель театру тотальної участі.

Структура та обсяг наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту зумовлена його метою та реалізованими завданнями. Робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (93 найменування) та додатків. Загальний обсяг роботи становить 117 сторінок, з них основного тексту – 90 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ АКТУАЛЬНОЇ МОНОДРАМИ В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

1.1. Стан дослідження монодрами: від становлення як жанру до концепту «драми дискурсу»

Монодрама як сценічний жанр має складну, багатовекторну історію, що від самого початку балансує на межі театру, літератури й перформансу. Її аналітичне опрацювання в сучасному мистецтвознавстві є фрагментарним і нерівномірним: від енциклопедичних згадок про одноактні монологи доби романтизму до глибинних студій постдраматичних форм театру, що апелюють до концептів авторської присутності, сповіді, перформативної мови й травматичної пам'яті. Водночас наратив про монодраму залишається методологічно неоднорідним, адже в ньому перетинаються театрознавчі, літературознавчі, філософські та культурологічні погляди. Сучасні дослідники поступово переосмислюють монодраму не лише як жанрову одиницю, а як форму художньої комунікації, в якій поєднано когнітивну, дискурсивну та емоційну складові. Саме ця перспектива – розгляд монодрами як «драми дискурсу», де мовлення стає не засобом передачі готового сенсу, а простором його переродження – дозволяє по-новому трактувати сценічну присутність, інтенціональність жесту та структуру авторського висловлювання. Французький філософ Мішель Фуко стверджував, «що все є дискурсом і що все, що має дискурсивну природу, за визначенням є вигаданим або позбавленим підстав; і отже, все є вигадкою й не має підґрунтя» [61, с. 187]. Тому для нього саме поняття дискурсу напряду корелювалося не із мовою, а з формою влади. Тому, коли ми говоримо про

«драму дискурсу», ми не маємо на увазі боротьбу людей, натомість ми говоримо про боротьбу різних світоглядів, соціальних ролей, способів пояснювати дійсність. Це драматургія, в якій мовлення не просто несе зміст – воно творить реальність, і саме в тому, як ми говоримо, і є головна дія. Герої радше носії певних мовних реєстрів, а сюжет розгортається як мовна напруга між ними.

Монодрама як окремий жанровий і сценічний феномен тривалий час залишалася на периферії театрознавчого дискурсу, хоча саме цей жанр, за своєю суттєвою природою, акумулює в собі провідні риси театру XX–XXI століть – інтенсифікацію особистісного висловлювання, руйнацію ієрархії між виконавцем і глядачем, загострену увагу до голосу, тіла, тексту як співіснуючих та взаємопроникних носіїв сенсу. Іншими словами, попри зовнішню «простоту» форми – виступ одного актора – монодрама постає складним, поліфонічним процесом комунікації, де внутрішнє багатоголосся компенсує чисельну обмеженість дійових осіб.

Історично монодрама бере свій початок із експериментів модерної доби, зокрема зі сценічних форм кінця XVIII – початку XIX століття, коли поезія, риторика та камерна театральність почали синтезуватись у формах, що тяжіли до суб'єктивного монологу. Одним із ранніх зразків жанру вважають «Монодраму про Психею» Жана-Жака Руссо, а згодом – експерименти німецьких романтиків. Проте як самостійна сценічна форма монодрама артикулюється в середині XX століття, коли з'являється запит на інтимний театр, що знаходиться «над» інституціями, що прагне говорити не від імені системи, а зсередини людського досвіду. У цьому контексті важливими постають імена Семюеля Беккета, Гарольда Пінтера, Едварда Олбі, які, навіть працюючи з поліфонічними п'єсами, виводили на перший план ізольованого персонажа як носія екзистенційного коду вистави.

Монодрама як специфічна театральна форма зазнає суттєвих трансформацій упродовж свого історичного розвитку – від камерної форми

внутрішньо-особистісного конфлікту до поліфонічної сцени суб'єктивності, що інтегрує різноманітні дискурси та досвіди. У цьому контексті особливої ваги набуває сучасна моновистава як репрезентант драматургії нового типу – «драми дискурсу», в якій зміщення акценту з подієвої дії на процесуальність мовлення відкриває нові горизонти акторської присутності, сценічної оповіді та перетворення простору.

Із історичного точки зору, монодрама формувалась як жанрово гнучкий різновид драматичної практики, що дозволяв зосередити увагу на інтимному, психологічному, часто травматичному досвіді персонажа. Як зазначає Л. Пацунова, «монодрама стала формою існування театру на межі: межі жанрів, форм, стилів і навіть професійних ролей» [50, с. 188].

Розглядаючи процес становлення монодрами як явища в аналітичній площині, варто вказати на багатовекторність міждисциплінарних підходів до монодрами. Психоаналітична парадигма вбачає в акті монологічного мовлення форму сублімації несвідомого. Так, Карл Юнг використовував образ «Тіні» в аналітичній психології, який був одним із центральних архетипів, що означав приховані, витіснені або неприйняті аспекти особистості. Це все те, чого ми не хочемо або не можемо в собі визнавати – інстинкти, бажання, страхи, комплекси, моральні слабкості. Тінь – це «темна» сторона психіки, але не обов'язково негативна, в ній міститься потенціал для особистісного росту, сили, творчості. К. Юнг писав, що зустріч із Тінню – болісна, але необхідна умова індивідуації, тобто становлення справжнього «Я». Не прийнявши Тінь, людина залишає частину себе у темряві, діючи неусвідомлено. «...ця інтеграція [Тіні]... веде до непокори й огиди, але також до самостійності, без якої індивідуація немислима» [63, с. 235]. У контексті моновистави, де актор виступає сам на сам зі сценою, зустріч з Тінню стає емоційним та психологічним іспитом. Тінь – це внутрішній «інший», з яким герой мусить примиритися: Так, під час вистави актор вводить Тінь на сцену, озвучуючи внутрішні тривоги, страхи, заперечення

– все це створює внутрішню напругу й слугує драмою. Герой не лише відкриває свої глибини, а й набуває самостійності – подолавши внутрішні заборони, він стає цілісним. У свою чергу для глядача сцена перетворюється на простір, де можна стати свідком внутрішньої боротьби, долучитись до процесу самопізнання, створюючи глибший контакт із переживанням персонажа. Отже, ми можемо дивитися на театр як на ритуал індивідуації, де Тінь виводиться на світло через мистецький акт.

У філософському дискурсі монодрама може аналізуватися як приклад екзистенційної події, в якій актор (персонаж) переживає межову ситуацію (за Ясперсом), тобто подію, що руйнує старі смисли та вимагає створення нових. «Межові ситуації – це ті ситуації, в яких людина стикається з неминучим: стражданням, боротьбою, провиною, смертю. Вони не змінюються, але в них можливе внутрішнє перетворення – пробудження до справжнього існування» [79, р. 6]. У цьому контексті монодрама стає не просто театральною формою, а моделлю глибинної філософської події – сценою, де межова ситуація перетворюється на акт духовного пробудження.

У цьому сенсі сцена в монодрамі постає як простір внутрішнього перевтілення – актор не просто переживає межову ситуацію, а трансформується в ній, стає новим «Я», здатним артикулювати нові смисли. Така подія не обмежується лише психологічним або емоційним досвідом персонажа – вона звертається до глядача, запрошуючи його до співпереживання, співмислення, до особистої зустрічі з власною кризою або Тінню. Унаслідок цього монодрама виходить за межі традиційного театального жанру й постає як особливий тип драматургічного акту, в якому голос актора перетинається з багатьма іншими – філософськими, соціальними, особистісними, історичними. Саме тому ми можемо вважати монодраму «драмою дискурсу» – не лише формою театального висловлювання, а простором, де різні типи досвіду, мовлення й ідентичності

вступають у взаємодію, створюючи багатовимірну подію, що виходить за межі драматургії.

Дослідження монодрами як окремого театрального жанру виявляє її також як інструмент глибокої психотерапевтичної взаємодії, що має власну динаміку, структуру та символіку. У цьому контексті важливо осмислити монодраму не тільки як художній твір, а й як феномен «драми дискурсу», де йде мова про багаторівневу комунікацію – як вербальну, так і невербальну, втілену у формі акторської дії, голосу, тілесності й внутрішнього діалогу.

«Цей складний і мінливий процес, що відбувається на різних рівнях (від дії та гри до вербальної рефлексії) і переплітається між собою, є не лише творчим, креативним актом, а й таким, що надзвичайно важко піддається розшифруванню та осмисленню», – зауважує Б. Ерлахер-Фаркас [77, р. 64]. Така багатошаровість і відкритість до інтерпретації надає монодрамі характеру внутрішнього психодраматичного простору, де актор не лише виконує роль, а й активно конструює смисли у взаємодії з власним досвідом, уявленнями та травмами.

Із психотерапевтичного погляду монодрама перегукується зі структурою класичної психодрами. Як зазначає Б. Ерлахер-Фаркас, «класична психодрама має три фази: фаза розігріву, фаза гри та фаза опрацювання. Основними елементами є: протагоніст, партнери по грі (антагоністи), допоміжне “Я”, ведучий, асистент, сцена та час» [77, р. 65]. Ця структура дозволяє адаптувати терапевтичні моделі до індивідуального рівня переживань, водночас наближаючи монодраму до сценічної форми суб’єктивного досвіду.

Роль як така набуває центрального значення в розумінні як психодраматичного, так і театального процесу. Б. Ерлахер-Фаркас наголошує: «Доросла людина реалізується через чотири категорії ролей: соматичні, психічні, соціальні та трансцендентні» [77, р. 54]. Отже, монодрама постає не просто як сценічна форма, а як динамічна система самопізнання, де художнє і терапевтичне

взаємопроникають, формуючи простір нової драматургії – «драми дискурсу», що акцентує на внутрішньому мовленні, рефлексії та зміні ідентичності через роль.

Монодрама як «драма дискурсу» в цьому розумінні не є жанром у класичному сенсі, а швидше – зоною перетину, гетерогенною подією, яка долає межі драматургії, виходячи в простір антропології, політики, філософії, психоаналітики. Саме тут найбільше актуалізується теза І. Босак, що «жанр моновистави активно трансформується... складається з елементів, які не підпорядковуються один одному, а зберігають значущість кожен окремо» [17, с. 64], бо монодрама в постдраматичному світі стає саме таким полем інверсій, переплетінь, конфліктних перетинів культурних мов.

У цьому контексті особливої ваги набуває розуміння монодрами як форми, що функціонує не стільки в рамках театральної репрезентації, скільки як подія мовлення, зосереджена на афективному, тілесному та символічному вимірах суб'єктивного досвіду. Йдеться не лише про проговорювання травматичного досвіду, але й про форму артикуляції того, що у звичних жанрових межах залишається поза мовою. Ця артикуляція часто виявляється фрагментарною, нелінійною, «зшитою» з решток пам'яті, з мікрожестів та імпульсів, які лише умовно можна назвати «репліками». Монодрама все більше тяжіє до зон перетину між мистецтвом і терапією, між перформативністю і свідченням, між тілом як носієм мови і тілом як травмованою поверхнею.

На рівні сценічної мови це проявляється в естетиці зменшення: монодрама часто функціонує на межі відсутності – майже без декорацій, із мінімальними сценічними діями, з приглушеною або взагалі відсутньою музикою. В центрі – голос і дихання. Саме ці елементи (голос як фрагмент суб'єктивності, дихання як подих присутності) задають темп і структуру моновистави. Отже, актор більше не є втіленням образу, він є носієм внутрішньої роботи: роботи пам'яті, роботи болю, роботи мови.

Деякі сучасні дослідники (зокрема, С. Беннетт, Г.-Т. Леманн, Е. Фішер-Ліхте) наполягають на тому, що постдраматичний театр, і зокрема монодрама, більше не апелює до «глибини» персонажа, а до поверхні тіла – того, як воно говорить, реагує, дихає. «Серед низки образів тіла, які можна вважати симптоматичними для постдраматичного театру, вирізняється техніка уповільненого руху, що стала повсюдною. Її не можна звести лише до зовнішнього візуального ефекту. Коли фізичний рух настільки сповільнений, що сам час його розгортання здається збільшеним, немов під лупою, тоді тіло неминуче постає у своїй матеріальній конкретності» [80, р. 163]. Монодраматичний актор – це не носій характеру, а носій впливу. Саме через це в монодрамі межа між суб'єктом дії і об'єктом споглядання постійно розмивається: актор стає тим, хто свідчить і є свідченням водночас.

Варто також тут згадати про концепцію тілесного архіву, описану Г.-Т. Леманном, за якою актор не просто репрезентує – він активізує забуті або витіснені архіви через жест, голос, інтонацію: «Моторика тіла зазнає відчуження: кожна дія (ходіння, стояння, піднімання чи сидання) залишається впізнаваною, але водночас зміненою – такою, якою ми її ніколи не бачили. Акт крокування розкладається на окремі елементи: піднімання стопи, винесення ноги вперед, обережне перенесення ваги, уважне опускання ступні. Сценічна “дія” (ходьба) набуває краси безцільного, чистого жесту» [80, р. 164]. У монодрамі такий архів часто має особистісний або колективно-травматичний характер. Це може бути жіночий голос, витіснений із публічної сфери; голос солдата, що повернувся з війни; голос дитини, яка зазнала насильства. Усі ці голоси не граються – вони зринають як подія дискурсу, як акт самоповернення через висловлювання.

На рівні драматургії монодрама все частіше тяжіє до структури відмови: відмови від фабули, від класичних зав'язки–кульмінації–розв'язки, від завершеності. Така вистава існує в модальності «відкритої рани»: вона не розв'язує конфлікт, а залишає його в повітрі. Цей принцип радикалізує бачення

жанру як способу не закривати, а відкривати питання. «Можливо, постдраматичний театр відкриває шлях до нового театру, в якому драматичні фігурації знову зійдуться разом – після того, як драма і театр так далеко розійшлися. Мостом між ними можуть стати наративні форми, просте, навіть банальне переосмислення старих історій, а також (і це не менш важливо) потреба у поверненні до свідомої та штучної стилізації – як спосіб утекти від натуралістичного перенасичення образами», – стверджує Г.-Т. Леманн [80, р. 14].

Саме тому монодрама в сучасному вигляді – це завжди ще й коментар до неможливості бути почутим. Це парадокс: актор говорить, але світ часто мовчить. Його мовлення – це виклик мовчанню, його голос – боротьба з тишею, з байдужістю, з амнезією. У цьому розумінні монодрама є також політичним актом: вона свідчить, де інші мовчать. Вона повертає голос тим, кого позбавили голосу. І в цьому – її особлива етика.

«Століттями в європейському театрі панувала парадигма, яка істотно відрізнялася від неєвропейської моделі... Східна традиція – це синтез танцю, хору та музики», – констатує О. Лачко [36, с. 216]. Сучасна монодрама (особливо постдраматична) переймає естетику синтетичного видовища, долаючи межу між театром, візуальним мистецтвом, інсталяцією, перформансом і навіть цифровими медіа.

Монодрама в постдраматичному контексті постає як явище, що водночас експериментальне й архаїчне, синтетичне й інтимне. Зміщення від драматургії подій до драматургії мовлення, від репрезентації персонажа до фіксації екзистенційного стану перетворює її на жанр граничного свідчення. Вистава в такому жанрі – це радше акт вивільнення, ніж акт гри. І якщо раніше одним із важливих елементів монодраматичної дії була акторська техніка перевтілення, то нині ключовим стає перехід від гри до присутності, від репліки до висловлювання, від ролі до самості. За М. Метерлінком, «мономовлення в сучасному театрі – це не репрезентація суб'єкта, а поява слідів його

присутності» [43, с. 78]. У цьому сенсі сучасна монодрама тяжіє до «драми свідка» – акта, в якому головною подією є не сюжет, а травма, не фабула, а спосіб її проголошення.

Однак у ХХІ столітті ця гнучкість перетворюється на жанрову рису, що дозволяє моновиставі існувати в умовах культурної поліфонії та багатогранних розуміннях суб'єктності. Людська особистість (або суб'єкт) не є єдиною, сталою чи цілісною сутністю, а, навпаки, формується й виявляється в різних контекстах, дискурсах, стосунках та ситуаціях. У такому розумінні суб'єктність – це не «я є», а «я стаю». Людина водночас може бути суб'єктом політичним, психологічним, гендерним, естетичним тощо, залежно від того, з якого боку ми на неї дивимось. Ці ролі можуть конфліктувати або змінюватися залежно від ситуації. Крім того, сучасна монодрама виходить за межі традиційного монологу як суто мовленнєвої практики й втягує актора у складну гру текстуальних, інтермедійних і тілесних взаємодій.

У цьому процесі важливу роль відіграє переналаштування парадигми вистави як синтетичної події. Театрознавиця Л. Пацунова підкреслює, що моновистава не тільки формує нові способи акторської присутності, але й передбачає активне «занурення у документальність, поетичність, травматичну пам'ять» [50, с. 189]. Йдеться про особливий досвід театральної перформативності, в якій актор не просто виконує роль, а відтворює складну систему внутрішніх психоемоційних, соціокультурних та екзистенційних перетинів.

Значущою в цьому сенсі є ідея так званої «розмитої локалізації» моновистави. Вона може бути зіграна не лише в театральному приміщенні, а й у бібліотеках, освітніх просторах, студентських аудиторіях, коридорах. Така відкритість простору посилює ефект документального впливу, дозволяє гнучко налаштовувати контакт із глядачем та активізує відчуття спільного перебування у ситуації художньої рефлексії.

Водночас у сучасному театрі моновистава дедалі більше демонструє риси гібридного жанру, в якому художня дія співіснує з вербатімом, відеопроєкціями, елементами лекції, публічного виступу, іноді навіть психотерапевтичної сесії. Така форма дозволяє акумулювати як суто театральні прийоми, так і стратегії, притаманні іншим мистецьким і комунікативним сферам. Саме тому доцільно говорити про «монодраму-дискурс» – явище, в якому відбувається інтенсивне зміщення уваги з події на мову, з персонажа на актора, з фабули на етично-екзистенційну ситуацію.

Розгляд цього явища у контексті театрознавчого дискурсу вимагає врахування кількох рівнів аналітики: по-перше, еволюції жанру; по-друге, трансформації функції актора; по-третє, зміни концепції дії як такої. Як зазначає Г. Гілберт і Дж. Ло, сучасна монодрама часто апелює до «індивідуального свідчення як ключової форми сценічної дії», що «дозволяє репрезентувати досвід, який не підлягає редукції до звичних форм наративу» [74, р. 32].

Це важливе уточнення, яке виводить дослідження моновистави на рівень постдраматичного аналізу. У полі зору виявляються такі категорії, як: дискурсивність, постідентичність, автоетнографія, перформативна присутність. За таких умов актор уже не просто транслює заздалегідь написаний текст, а перебуває в постійній динаміці перетлумачення, оновлення, етичного й тілесного проживання.

Однією з центральних рис сучасної монодрами стає конфлікт із «готовими структурами сприйняття», нав'язаними масовою культурою чи політичними наративами. Актор, перебуваючи у стані постійної гри між текстом і тілом, між свідченням і роллю, розриває автоматизми репрезентації. Л. Пацунова підкреслює: «Актова дія стає формою розкриття меж самоідентифікації, де присутність актора набуває статусу авторської рефлексії» [50, с. 189].

Особливої ваги набуває й той факт, що сучасна моновистава часто функціонує як форма соціальної інтервенції. Вона не тільки апелює до

внутрішнього світу героя, а й втягує у себе ширші дискурсивні поля – війни, травми історичної пам'яті, геноциду, сексуального насильства. Через це сцена втрачає уявну автономність і перетворюється на простір політичної присутності, де репрезентується «інше», «виключене», «непомітне» у публічному дискурсі.

Дедалі частіше сучасна моновистава обирає в якості матеріалу не класичну драматургію, а поетичні, мемуарні, документальні тексти. Це спричиняє радикальні зрушення у стратегіях акторської гри: концепт гри змінюється на ідею свідчення, а імітація – на екстатичну присутність. Вистава стає «поетичним твором, у якому актор є не інтерпретатором, а співтворцем» [50, с. 188], як зазначає Пацунова, підкреслюючи при цьому, що монодрама – це не лише інструмент, а «форма саморефлексії театру над власними межами».

Отже, можна констатувати, що сучасна моновистава – це складна театральна подія, яка одночасно функціонує як свідчення, медіація травматичного досвіду, форма політичної рефлексії та інструмент художнього самодослідження. Вона вже давно перестала бути лише жанром – натомість стала лабораторією актуального театру, у якій переплітаються документальність, тілесність, мовлення, соціальна критика та метатеатральна рефлексія.

Сучасна монодрама, як уже було зазначено, функціонує не стільки як форма класичного драматичного театру, скільки як інтермедійне перформативне поле, де відбувається зустріч багатьох дискурсів, стилів і традицій. Її структура дедалі більше тяжіє до синтезу вербального, візуального, документального, музичного та тілесного. Це мистецький феномен, який розгортається не лише на рівні сюжетного репрезентування, а й на рівні репрезентації інтенцій, ідеологій, травматичного досвіду. У таких виставах не обов'язково наявна чітка драматургічна композиція, що орієнтована на класичну триактну побудову – натомість домінує відкрита структура, колаж, потік свідомості, діалог із відсутніми або умовними партнерами.

Монодрама сьогодні апелює до тілесної інтенсивності, до мікродій і мікрожестів, до дихання як складника ритміки вистави. Актор не лише виконує роль, а проживає її, або, точніше, він перебуває в постійному процесі співвіднесення себе з текстом, з простором, з глядачем. Отже, постає нова постдраматична суб'єктність: не персонаж у класичному розумінні, а актор як суб'єкт висловлювання.

Як показує аналітика новітніх театрознавчих студій, монодрама є своєрідною точкою перетину між класичними уявленнями про театральну дійсність та постмодерними способами її деконструкції. Вона стає простором аналізу соціальної, історичної, гендерної та політичної ідентичності. Це зумовлює необхідність роботи актора у «зміненому» перформативному режимі. Актор такого простору «повинен бути поетом, новатором», що «максимально створює і творить епоху, в якій живе персонаж» [51, с. 188].

У практиках сучасної монодрами актор більше не є «засобом» вираження авторського задуму, а стає повноправним автором смислу. Те, як актор вибудовує лінії ідентифікації з матеріалом, як інтерпретує мовчання, паузи, заперечення – це вже не просто акторська техніка, а філософія сценічного існування. Монодрама як «драма дискурсу» виводить актора за межі естетичного образу, і ставить його в зону відповідальності за саму природу публічного говоріння. «У центрі – його [актора] особистість, передача особистих рефлексій глядачеві, головним акторським завданням стає актуалізація ролі» [36, с. 220].

У цьому зв'язку важливим є також осмислення монодрами як політичного жесту. У її структурі закладений опір: травмі, забуттю, офіційній версії, історичному наративу. Вистава стає територією пам'яті – не в сенсі ілюстрації минулого, а як акт його переживання, перегляду, переосмислення. Дискурсивна природа монодрами знаходить своє вираження також у відкритій структурі мовлення. Тут монолог більше не є замкненим внутрішнім світом, а радше – відкритим процесом, який включає інші голоси, інші темпоральності, інші

ідеології. Йдеться про своєрідну поліфонічність мовлення, в якому чути не лише актора, а й присутність Іншого. Це мовлення, що стає простором травми, простором відновлення і простором діалогу водночас. «Коли ні сюжети, ні оформлені драматичні персонажі, ні драматично-діалектичне зіткнення цінностей, ні навіть впізнавані фігури більше не потрібні... тоді від ідеї драми... залишається так мало суті, що вона втрачає свою когнітивну цінність» [36, с. 220].

Монодрама, яка звертається до вербатіму, особистих документів, листів, щоденників, у цьому сенсі продовжує й радикалізує саме цю лінію – лінію відвертості, оголеності, публічного болю.

Поглиблення цієї теми вимагає звернення до історико-театрознавчих джерел, які фіксують поступову зміну розуміння монодраматичного простору як виключно театрального. Поняття «простору» в монодрамі набуває особливої ваги, оскільки йдеться не тільки про сценічний майданчик, а про екзистенційний вимір переживання. Саме тому у сучасному театрознавстві дедалі частіше монодраму трактують як театр не лише голосу, а й порожнечі – простору, який дозволяє озвучити межові, травматичні, амбівалентні стани. Простір моновистави часто мінімалістичний – бібліотека, підвал, фронтна лінія, підсобне приміщення чи інша «тіньова» локація, що радше нагадує пастку, ніж сцену. Це відповідає ідеї «драми дискурсу», в якій актор не грає в межах жанру, а перебуває всередині певного мовного, психологічного і філософського стану.

У такому контексті монодрама перетворюється на зону кризового мовлення – фрагменту мови, яка іноді балансує між мовчанням і вигуком, між втратою сенсу і відчайдушним його відтворенням. Поява моновистав на основі листів, спогадів, особистих історій людей у зонах бойових дій, таборах переселенців, граничних станах тіла (хвороба, депресія, посттравматичний синдром) актуалізує потребу говорити заради виживання, мовити для того, щоб означити себе.

Цей аспект демонструє театр «на межі документа», який дедалі частіше використовує автентичні джерела – не вигаданий текст, а фіксацію реального досвіду. Дослідниця Л. Пацунова справедливо наголошує: «в нинішній театральній парадигмі вистава – твір поетичний, її творець повинен бути поетом... а театральне мистецтво – мистецтво я» [50, с. 189]. У монодрамі ця формула розгортається в екстремальну форму – поетизація не художнього образу, а самого процесу свідчення. У такій ситуації актор стає і автором, і режисером, і суб'єктом трансляції особистої правди. Як зазначає та сама дослідниця, «актор повинен бути перевернутим дзеркалом, новотвором» [50, с. 188].

Трансформація актора в монотеатрі відбувається не лише у плані гри, але і в онтологічному вимірі: він стає носієм документа, свідчення, фігурою, яка продукує та артикулює травматичну пам'ять. Через це монодрама виявляється перехідною формою між мистецтвом, документом, терапією і філософією. Вистава в цьому жанрі вже не є лише результатом художнього процесу, а актом трансформації простору реальності, в якому опиняється і сам глядач. Він більше не є споглядачем, він стає частиною ритуалу мовлення, співучасником «драми дискурсу».

Важливою віхою у формуванні сучасного розуміння монодрами є зміщення уваги з «тексту» на «подію мовлення» – акт комунікації, в якому власне художня тканина тексту може бути мінімалізована до фрагментів, залишків, слідів. Це наближає моновиставу до таких форм, як перформанс, або до голосової інсталяції, де на перший план виходить не завершене драматургічне ціле, а сам процес мовлення в часі й просторі. Така вистава не має чіткої структури, її жанрові межі розмиті, вона є, за влучним висловом Ганс-Тіса Леманна, «постдраматичною» не лише формально, а екзистенційно – тобто ставить під сумнів саму можливість завершеної драматургії в добу радикального сумніву, кризи репрезентації, катастрофічного досвіду. Ми майже не знаходимо жодних

ознак здатності суспільства «драматизувати» непевність своїх справжніх засадничих і фундаментальних питань та принципів, які, зрештою, зазнають глибокого потрясіння. Постдраматичний театр – це також театр епохи, в якій образи конфлікту часто опускаються [80, р. 183].

Н. Малютіна обстоює позицію відносної незалежності жанрових властивостей драматичного твору від авторських програм, вказуючи на вирішальний вплив театральних традицій [40, с. 91]. Тобто, актор може радикально переосмислювати текст у сценічному виконанні, не прив'язуючись до «жорсткої» драматургії. Робота актора, у свою чергу, постає, як її позиціонує О. Лачко: «Радше присутність, ніж репрезентація, радше процес, ніж твір, радше маніфестація, а не позначення, енергетичний імпульс, а не інформація» [36, с. 220].

І саме в цьому контексті концепт «драми дискурсу» набуває ключового значення. Йдеться не про дійство у звичному театральному сенсі, а про появу мовного буття актора в просторі, який несе в собі травму, нестабільність, змінність, відсутність чіткої ідентичності. «Драма дискурсу» – це не про конфлікт характерів, а про конфлікт мовних реєстрів, про розрив між тим, що сказати потрібно, і тим, що сказати неможливо. Актор балансує між артикульованим і невираженим, між тишею і словом, між спогадом і його неможливістю. І саме тому жанрова ознака монодрами вже не є «один актор», а «голос, який бореться з порожнечою».

Із цього випливає важлива парадигмальна зміна: акцент переноситься з герменевтики тексту на герменевтику присутності. Драматургія як така не зникає, але поступається місцем драматургії висловлювання, де актор є не «героєм», а «інструментом звучання». Цей принцип віднаходить відповідник у концепціях Ж. Дерріда та М. Блана, які трактують мовлення як жест відсутності, як «знак того, чого вже немає» [40 с. 53]. Тож монодрама стає простором роботи

з відсутнім: з відсутнім «ти», з відсутньою історією, з відсутнім тілом – і саме в цій відсутності виявляється її сила присутності.

Провідною у цьому контексті є ідея про спільноту, позбавлену спільності, яка постає в монодрамі як уявний адресат мовлення. Актор звертається до Іншого, який ніколи не відповість, але завжди вже присутній як брак, як інтенція, як тінь. Це створює простір граничної відкритості – монодраматичний голос, спрямований у мовну порожнечу, функціонує як пошук, як вигук, як запитання. Отже, монодрама більше не просто театр одного актора – це театр відсутнього слухача, театр сподівання на відповідь.

У межах таких змін важливою стає роль документа не лише як джерела, але як події. Повертаючись до практики вербатіму, ми бачимо, як документ перестає бути «матеріалом» і перетворюється на «дію». Досвід України після Революції Гідності, вистав про війну, про травму, про пам'ять – усе це демонструє, як монодрама акумулює колективну пам'ять, але втілює її через одиничне мовлення. Саме тут і постає жанрова ознака монодрами ХХІ століття: не «один актор», а «одна присутність», не «одна роль», а «одна пам'ять».

Ця пам'ять часто болісна, уривчаста, але саме в ній народжується голос. Як зазначає І. Босак, «важливим принципом, що реалізується в сучасному драматичному театрі загалом і жанрі моновистави зокрема, є відсутність ієрархії всіх виражальних засобів вистави (тобто коли всі елементи не підпорядковуються одному, а мають свою значущість кожен окремо) [17, с. 64]. Тобто, і музика, і дихання, і тиша – все стає поліфонічною партитурою вистави. Монодрама – це саме той прорив, який оголює мовлення як подію, як боротьбу, як чин свідчення. Вона не вдає з себе драму – вона є драмою у буквальному, онтологічному сенсі цього слова. І найважливіше, вона об'єднує і переосмислює всі ці елементи. «Мене цікавить створення театру, де всі елементи... не просто ілюструють чи подвоюють один одного, але... об'єднуються для якогось спільного впливу», – зазначає Г. Геббельс [75, р. 135].

Завершуючи аналіз еволюції монодрами від історичних витоків до сучасного стану, можна констатувати її метаморфозу від камерного монологу до складної «драми дискурсу». Такий розвиток зумовлений не лише внутрішніми художніми процесами, а й загальнокультурними трансформаціями, зокрема посиленням уваги до суб'єктивності, мікроісторій, травматичного досвіду, голосів, що раніше були виключені з поля репрезентації. Монодрама постає як відкритий простір конфігурації досвіду, що може бути артикульований тільки в межах живого, етичного, перформативного театру.

Отже, розгляд еволюції монодрами від ранньої театральної практики через риторичні, філософські, конфесійні, літературні форми до сучасного постдраматичного поля виявляє глибоку трансформацію жанрової сутності. Якщо первісно монодрама асоціювалася з кількісною ознакою – присутністю одного актора, то нині її визначають складніші якісні параметри: наявність єдиного голосу, здатного транслювати межовий досвід, фрагментовану ідентичність, травматичну пам'ять. Цей голос діє не в межах сюжетної лінії, а в межах дискурсивного поля – простору, де слово не лише висловлює, а витісняє, розриває, зшиває свідомість. У цьому сенсі монодрама стає ареною боротьби не персонажів, а мовних режимів, де конфлікт відбувається не в події, а в самій структурі висловлювання, у розщепленні між мовцем і мовленням. Така сцена – це не лише сценографічне рішення, а топос внутрішнього світу, арена, на якій розгортається драма самотності, пам'яті, спротиву, сповіді.

Розмаїття методологічних підходів – від жанрознавчого до екзистенційного, від феміністичного до психоаналітичного – доводить, що сучасна монодрама більше не є предметом лише театрознавчого аналізу. Вона тяжіє до статусу транзитного культурного феномена, який вимагає інтердисциплінарного прочитання. Її структура поглинає художні та позахудожні елементи: вербатім, документ, ритуал, тілесність, перформанс, терапію. Її текст не є даністю, а стає результатом комунікативного процесу – іноді між мовцем і

глядачем, іноді між Я і Іншим у самому суб'єкті, а іноді – між актором і порожнечою. Цей новий «жанр без жанру», або радше «жанр із множинною пам'яттю», не відтворює дійсність, а намагається вплинути на неї, перетворити її, вписати в неї нову мову – мову присутності.

Тож концепт «драми дискурсу» стає найпродуктивнішою категорією для розуміння суті сучасної монодрами, бо він дозволяє аналізувати її не лише в координатах театру, а й у межах ширших філософських, соціокультурних, антропологічних вимірів. Монодрама не відображає дійсність – вона є її голосовим продовженням. Не репрезентує суб'єкта – а є актом його творення. У цій драмі не розігруються дії – у ній формуються смисли. І саме тому дослідження монодрами як «драми дискурсу» є ключем до розуміння не тільки театру, а й людської здатності промовляти у світі, де слово дедалі частіше здається безсилим.

1.2. Концепт «драми дискурсу» в сучасному театрознавстві: теоретичні засади й аналітичний потенціал

В останні десятиліття в європейській театральній-літературній практиці монодрама перетворюється на одну з ключових форм вираження індивідуального досвіду в умовах постмодерного розламу жанрових ідентичностей. У сучасній науковій літературі цим терміном часто позначають окремі тексти «нової драми», однак самі драматурги рідко його використовують. Наявні описи архітекtonіки монодраматичного твору, як слушно зауважує О. Бондарева, не розкривають повною мірою його специфіки. Монодрама не зводиться лише до монологічної форми або особливої композиції [10, с. 13]. Її структура, в сучасному розумінні «моновистави у постдраматичному просторі», на думку Є. Васильєва,

характеризується «відсутністю поділу сучасного драматичного тексту на будь-які частини... Твір прикметний тим, що позбавлений не лише сцен або епізодів, але й розділових знаків» [19, с. 156]. Саме ця відмінність у внутрішній наповненості дозволяє включити монодраму до типологічного ряду як із новітньою літературою «потoku свідомості», так і з психодрамою, терапевтичними практиками та постмодерністськими дискурсивними формами.

Антропоцентризм – одна з головних ознак когнітивно-комунікативного простору монодрами. Якщо, за Г. Гегелем, у центрі перебуває «душа, яка відчуває», а не «предмет розповіді», то у монодрамі фокус зміщується на внутрішню динаміку героя, на його унікальне, інтимне бачення світу. «Все міститься в відчутті... Недостатньо, щоб принципи й релігія були лише в голові: вони повинні бути також у серці, у почутті... Моє є нероздільним із моїм конкретним “я”... Це безпосередня єдність душі з її глибинним “я” в усьому його визначеному змісті – ось та безроздільність...» [76, р. 40]. Ця ідея Г. Гегеля чудово поєднує зображення внутрішньої динаміки героя в монодрамі – коли актор перебуває в межевій, змістовій напрузі, й глядач залучений не через сюжет, а через глибинне емоційне відчуття персонажа. Отже, в монодрамі фокус справді зміщується з предмета розповіді на переживання душі, яка відчуває – і ця внутрішня присутність «у серці» стає основною театральною реальністю. У цьому контексті О. Бондарева проводить паралель між монодрамою як мистецьким текстом і монодрамою як психотехнікою: головний герой постає як монолітна психологічна система, зосереджена в одному індивіді. Так постає суб'єкт, який є і героєм, і наративним голосом – його мовлення відбувається не як повідомлення зовнішнього про внутрішнє, а як діалог внутрішнього із самим собою.

Цей ліричний вимір монодрами віддаляє її від класичної епічної або драматичної структури. Вона тяжіє до суб'єктно-суб'єктних відносин, що є ключовою характеристикою ліричного жанру. Саме тому, як зауважує

О. Бондарева, такий тип мовлення є характерним для українських монодрам кінця 1980-х – початку 1990-х років XX століття [12, с. 41].

Жанрові параметри монодрами органічно відповідають екзистенціалістській концепції «феноменологічної людини» – особистості, яка перебуває у граничному стані: очікування смерті, самотності, вибору, страху, провини тощо.

Такі образи потребують надзвичайної емоційної насиченості, використання психологічної гіперболи, які, в свою чергу, породжують «емпіричну неправдоподібність» – насиченість почуттями до межі, де реалізується ефект впливу на глядача саме через перенасичення емоцією. Монодрама, за своєю природою, не охоплює широкого спектра подій, як роман, але з неймовірною точністю фіксує нюанси емоційного життя.

Асоціативно-метонімічний принцип, описаний Ж. Бортнік [14, с. 58], дозволяє формувати універсальний хронотоп. Мовлення героя розгортається в метафізичному просторі, де кожна подія має значення не тільки для персонажа, а для всієї системи життєвих координат. Кожен фрагмент монодраматичної реальності несе в собі стиснену форму життєвого досвіду – символ, який викликає низку колективних асоціацій.

Інтенція внутрішнього мовлення, яка лежить в основі монодраматичної структури, зумовлює специфіку її наративної організації. Монолог у межах «драми дискурсу» функціонує, як уже було зазначено, не як форма звернення до іншого, а як акт самопромовляння, де персонаж – і оповідач, і слухач, і тема висловлювання водночас. Цей тип мовлення наближений до формату «потoku свідомості», але втілюється не в суто літературному ключі, а у театральному, з високою тілесною та голосовою експресією. Тож когнітивно-комунікативний простір монодрами постає як напружене поле, де зіштовхуються внутрішній досвід і зовнішній світ, індивідуальна пам'ять і колективні травми, мова і безмовність.

У цьому полі особливо важливою виявляється категорія присутності. Актор у монодрамі не грає «когось іншого» – він радше розгортає себе в публічному просторі, створюючи ефект радикальної близькості між собою й глядачем. Такий театральний жест має характер екзистенційного оголення, що збігається з концептом «перформативної дискурсії», про яку вже йшлося. В цьому аспекті монодрама стає актом самотворення через мову і водночас актом боротьби з мовною неможливістю, з браком слів, із травматичною втратою артикуляції. Персонаж часто намагається «пригадати», «сформулювати», «дати ім'я» чомусь, що постає в пам'яті як біль, тінь, напівзабутий образ.

Не менш суттєвою рисою «драми дискурсу» є множинність мовних реєстрів. У мові персонажа можуть співіснувати різні стилі: офіційно-діловий, поетичний, вуличний, цитати з Біблії або поп-культури. Це зумовлює гетерогенність монодраматичного тексту, в якому персонаж постає як «мовна арена», де стикаються дискурси влади, травми, любові, втрати, божевілля, зцілення. Як зазначає Ж. Бортнік, цей асоціативно-метонімічний принцип сприяє виникненню «ущільненого» світу, де семантика цілого переноситься на фрагмент болю або пам'яті [14, с. 59].

Отже, монодрама як «драма дискурсу» постає не лише як жанрова форма, а як особливий тип театального мислення, в якому домінує не дія, а висловлювання, не подія, а пам'ять, не персонаж, а голос. У цьому сенсі вона демонструє близькість до сучасних теорій перформативності Дж. Батлер, згідно з якими ідентичність не є сталою, а формується у процесі мовного акту: «Ідентичність – це ефект повторюваної стилізації тіла, набір повторюваних актів усередині високорегульованого дискурсивного та соціального простору» [3, с. 191]. Схожої думки дотримується й Еріка Фішер-Ліхте, яка в «Естетиці перформативного» наголошує на процесуальній природі суб'єкта, який виникає в межах події: «Перформанс не виражає ідентичність – він її створює» [73, р. 29].

Особливу увагу в контексті «драми дискурсу» привертає феномен «розділеного Я» або мовно-мисленнєвої полілогічності всередині одного суб'єкта. У монодрамі персонаж часто постає як носій множинних голосів: він може звертатися до себе ззовні, вступати в уявні діалоги з абсентними фігурами (померлими, втраченими, абстрактними Іншими) або ж артикулювати внутрішню суперечність як конфлікт між частинами власної особистості. Ця особливість виразно проявляється в постдраматичних текстах, де наративна єдність не є обов'язковою, а замість неї панує колажність, фрагментарність, розрив.

Монологічна форма в дусі «драми дискурсу» передбачає існування декількох онтологічних площин мовлення: персонаж говорить із собою теперішнім, із собою минулим, із собою уявним або з Богом, смертю, абстрактною ідеєю. Такий поліфонічний монолог – це не суперечність, а фундаментальна форма існування постмодерної суб'єктності. Слово тут не просто означає – воно є актом конструювання реальності. А мовець – не лише оповідач, а й той, хто проживає, страждає, змінюється в самому процесі мовлення.

І саме цей мовний процес виявляється ключем до розуміння монодрами як простору перетину між мистецтвом, психотерапією та філософією. Якщо у традиційному театрі репліка – це елемент драматичної взаємодії, то у монодрамі репліка є способом віднайдення себе. У цьому плані театр монодрами тяжіє до форми публічного сповідання, де слово – це рана і спроба її залікувати. Внутрішня розірваність героя перетворюється на експеримент із голосом: крик, шепіт, зупинки, затинання – усе це стає частиною дискурсивного тіла тексту.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що монодрама як «драма дискурсу» фокусується не стільки на зображенні події, скільки на артикуляції досвіду. Це жанр, у якому подія є мовною, а не дієвою; досвід – вербалізованим, а не представленим. У цьому полягає одна з найважливіших відмінностей монодрами

від класичної драми: тут важливо не що трапилось, а як про це мовиться, і хто має право на це мовлення.

У межах такого підходу важливим стає не просто факт мовлення, а його інтенційна спрямованість – актор у монодрамі промовляє не тому, що хоче щось повідомити, а тому, що мусить промовити, щоби вціліти. Цей тип мовлення має кризовий, граничний характер. Він близький до сповідального, проте водночас опирається на формальні структури постдраматичного тексту – фрагментарність, монтаж, поліфонію внутрішніх станів. Це зумовлює особливий тип глядацького (чи читацького) досвіду – інтерсуб’єктивний, коли межа між Я персонажа та Я глядача/читача розмивається, а сповідальність перетворюється на відкритий запит до Іншого. Таке мовлення не можна звести до лінійного монологу – це вузол багатьох дискурсів, які перебувають у напруженому стані взаємодії: соціального, травматичного, тілесного, поетичного, абсурдного, філософського. Герой у монодрамі – не просто персонаж, а місце, де ці дискурси перетинаються, розчиняючись у мові або конфліктуючи між собою. Це добре видно в сучасних текстах, де особистісний досвід персонажа – досвід втрати, пригнічення, депресії, фізичного болю – стає об’єктом жорсткої мовної деконструкції. Говорити означає ризикувати собою; слово несе не лише значення, а й загрозу.

Саме тому в монодрамі значну роль відіграє тіло. Навіть у текстах, не призначених безпосередньо для сцени, відчутно, як мова пронизує тілесне: задишка, пульс, напруга, жести, мікро-реакції, зупинки. Це виводить монодраму на рівень тілесного перформативу: драматичне не є більше лише дією в просторі, воно відбувається всередині суб’єкта, стаючи видимим через голос, дихання, рух. Отже, «драма дискурсу» – це не абстрактна формула, а модель проживання, у якій суб’єкт одночасно творить і витримує себе в мовленні.

У цьому контексті поняття «дискурсу» варто розглядати не як стабільну структуру, а як рухливу, динамічну систему внутрішньої артикуляції. Дискурс у монодрамі не служить інструментом репрезентації реальності – він сам і є

реальністю, точніше – тим шаром реальності, який доступний через мовлення. Це мовлення завжди є драматичним, оскільки не просто описує подію, а здійснює її в акті висловлювання. Монолог у такій системі стає полем боротьби не лише між позиціями, а й між режимами мовлення: між раціональним і афективним, соціально прийнятним і табуйованим, між інституційною та тілесною пам'яттю. Саме тому багато сучасних монодрам працюють на межі афазії, надриву, або, навпаки, радикальної мовчазності. У таких випадках відмова від мовлення або його деформація є теж частиною дискурсу, тобто висловлюванням, що несе значення через свою нестандартність.

У такому світлі монодраму можна сприймати як експериментальний лабораторний простір для дослідження мовного суб'єкта. Вона виявляє, як народжується Я в мові, як воно розгортається в часі й конфлікті, як відчуває себе і як прагне бути почутим. Саме тому герої таких текстів часто перебувають на межі психічного надриву або трансцендентної самоперевірки: вони говорять «на зламі», «на межі», «в останній раз», або «вперше».

Отже, «драма дискурсу» – це не жанрова формула, а онтологічна рамка, в якій монодрама функціонує як інструмент самопізнання, як платформа вербалізації межового досвіду. Через кризове мовлення, через ланцюг висловлювань, крізь які проривається травма, надія, ностальгія, злість, сором, любов, відбувається акт творення суб'єкта, який не мав іншого способу стати видимим, окрім як стати текстом.

Отже, монодрама у своїй новітній формі постає не просто як жанрова структура, а як інструмент радикального дослідження суб'єктивності, де мовлення – не опис, а подія. Перехід від репрезентації до висловлювання, від імітації до переживання, від ролі до присутності означає кардинальний зсув у театральній і драматургічній парадигмі. Дискурс тут не слугує формою передачі готового змісту, він сам є змістом, який твориться в реальному часі – між тілом, голосом, паузою, жестом, між сказаним і несказаним. Саме тому сучасна

монодрама, що розгортається в площині «драми дискурсу», є не просто зоною театрального експерименту, а своєрідним актом філософського та етичного самовизначення – для героя, автора, глядача. Вона не дає відповідей, але загострює питання; не показує персонажа, а актуалізує суб'єкта; не замикається в тексті, а вибудовує поле досвіду. У цьому й полягає її глибинна естетична й екзистенційна цінність.

1.3. «Драма дискурсу» як ядро сценічного синтезу: монодрама в парадигмі тотального театру

Формулювання поняття «тотальний театр» у театрознавчому дискурсі напряду пов'язане з експериментальними пошуками сценографів і митців Баухаусу, зокрема – з інноваційною творчістю О. Шлемера та Л. Мохой-Надя. У 1920-х роках ці художники пропонують нову модель сценічного простору, у якому тотальність означає не лише синкретичність виражальних засобів, а й їхню взаємодію як всеохопної сили театральної дії [22, с. 29]. У цій моделі театру всі компоненти – світло, звук, рух, простір – постають у співвідношенні, яке формує цілісну художню реальність.

Варто наголосити, що термін «тотальний театр» безпосередньо пов'язаний із візією Gesamtkunstwerk Ріхарда Вагнера – «цілісного твору мистецтва», в якому інтегруються драматургія, музика, візуальне оформлення, рух і слово. Баухаусівське переосмислення цього принципу сформулював О. Шлемер як створення театру, який є «органічною сукупністю співвідношень, немов пучків променів, між світлом, простором, площиною, рухом, звуком, а також гуманним змістом» [84].

О. Клековкін, аналізуючи принципи Bauhaus Totaltheater, наголошує на їхній новаторській орієнтації не на драматургічний текст, а на пластичну дію та механізовану образність: «Метою творчості актора є створення образу у дії всіх людей, а не типів», а сам актор має бути здатним на «комбінування елементів (монтаж, колаж, повтор, паралелізм, варіювання...)» [29, с. 99–100].

Ервін Піскатор розширив архітектурно-просторовий вимір тотальності, вводячи поділ між «театром тотальності» – інженерно-просторовою структурою з проєкціями, рухомими платформами й екранами – та «тотальним театром» як змішаною формою, що об'єднує текст, пісню, пантоміму [89, р. 8–9]. Близької думки дотримувався й Д. Боускілл, описуючи тотальний театр як бомбардування глядача аудіовізуальними та просторовими впливами: від акторів до телебачення, мюзик-холу, політичних мітингів [67, р. 285].

Водночас спостерігається поділ у сприйнятті тотального театру між драматургами і режисерами. Якщо для перших, за Ф. Біледу, він – це «залучення всієї людини до світської діяльності життя та провокація всесвіту словом» [66, р. 30], то для других – це синтез форм у сценічній єдності, зокрема як у Е. Піскатора чи Ж. Кокто.

Ж.-Л. Барро, натхненний пантомімою, у своїй практиці поєднував вербальне, вокальне, візуальне й тілесне. У виставі «Навколо матері» (1935) він мінімізував вербальний текст, а пластичну дію та мізансцени довів до експресивного максимуму. У пізнішій постановці «Христофор Колумб» (1953) Барро інтегрує декламацію, колективну пантоміму і поетичний текст, наближаючись до ідеалу, який А. Арто означував як «правдивий осад мрій» [82, р. 6].

У повоєнний період концепція зазнає переосмислення. Г. Веселовська підкреслює, що вона більше не залежить від архітектури сцени, а стосується інтегративної структури вистави [22, с. 29]. П. Брук, Дж. Стреллер, Р. Вілсон у своїх роботах трактують тотальність як загальну внутрішню енергію, здатну

перетворювати всі елементи у сценічний жест. Для П. Брука тотальний театр – це духовна сила актора: актор з його думками, тілом, переживаннями постає як абсолютний Всесвіт.

Сучасні визначення, зокрема у Патріса Паві, зводять тотальний театр до «використання всіх наявних художніх засобів для створення багатозначного твору» [50, с. 513]. Д. Макс Пріор описує його як форму, що ґрунтується на взаємодії простору, руху, голосу, імпровізації й співприсутності глядача та актора: «Це відбувається тут і зараз – жоден інший час чи місце не буде таким самим» [82, р. 7].

На сучасному етапі концепція тотального театру трансформується в напрямі цифрових технологій. Сьогодні вона включає AR (Augmented Reality – доповнена реальність), що знімає фізичні обмеження театру. Як зазначає Чікконі доповнений театр розширює межі взаємодії глядача з простором і персонажами, надаючи нові можливості впливу та залучення через інтеграцію віртуальних і реальних елементів [69, р. 3991].

З огляду на це, тотальний театр можна розглядати як форму сучасного сценічного синтезу, в якій цілісність не є зафіксованим результатом, а процесом перманентного поєднання виражальних засобів. Від модерністської утопії до цифрової інтерактивності – концепція тотальності в театрі перетворюється з естетичного ідеалу на конститутивний механізм організації сценічної реальності.

Тотальний театр – це не просто стиль, це логіка мислення сценою, в якій кожен елемент стає учасником художнього процесу, а кожна форма – потенційним носієм сенсу. Саме в цій перспективі концепт тотальності виступає одним з ключових модусів реалізації синтезу мистецтв у театральній практиці XX–XXI століть. Тотальність перестає бути лише ознакою масштабного сценічного видовища – вона трансформується у спосіб організації драматургічної і сценічної реальності, в якому жоден елемент не є другорядним, а кожен чинник – носієм сенсу.

Саме в цій змінній перспективі тотальний театр демонструє свою здатність до інтеграції – як структури, що продукує нову якість театрального висловлювання. Це не стільки форма, скільки механізм: спосіб поєднання документального, пластичного, вербального, звукового і візуального в єдину тканину перформативного жесту. І хоча історично концепція тотального театру тяжіла до великої форми (як-от у постановках, Г. Аполлінера, А. Арто чи Є. Гротовського), сучасна практика дедалі більше демонструє, що тотальність як принцип може втілюватися і в малих формах, зокрема в монодрамі.

Монодрама потенційно реалізує логіку тотального театру в стислій, концентрованій формі, що не потребує розгалуженої сценічної інфраструктури, але натомість вимагає надвисокої інтенсивності присутності. У цьому сенсі сучасна монодрама все частіше постає не як «зменшена» драматургія, а як модель сценічного синтезу, де на мінімальній площині вибудовується максимальна щільність значення. Саме тому звернення до концепту тотального театру є не лише виправданим, а й необхідним для аналізу сучасної монодраматургії як явища, що прагне поєднати документальність, автобіографічність, перформативність і поліфонічність у межах одного актора, однієї мови й одного жесту.

Концепт тотального театру набуває особливої значущості, адже актор у моновиставі змушений не лише промовляти текст, а й репрезентувати простір, множинні голоси, психологічні наративи, соціальні позиції, емоційні поля. Його тіло стає носієм усієї структури вистави: «архівом» досвіду, «носієм» афектів, «сценографією» дії тощо. Тож актор монодрами функціонує як синтетичний суб'єкт – не лише як персонаж, а як канал, через який проходять різні рівні реальності: біографічна, документальна, художня, політична. Звідси й підвищена енергія перформативності, яка в монодрамі має не лише сценічну, а й майже ритуальну природу. Коли один актор стає носієм усього театру, простір починає функціонувати за законами стисненого часу, в якому кожна дія і кожен звук має

граничну щільність. Монодрама в такому прочитанні вже не є камерною формою, навпаки – вона починає працювати як поле «розширеного театру», де межа між виконавцем, автором і середовищем поступово стирається. Вистава стає тотальною не тому, що охоплює багато рівнів реальності, а тому що всі ці рівні перетворюються на функції єдиного носія – актора.

Ця логіка відповідає сучасним тенденціям перформативного театру, в якому тіло стає і сценою, і сценарієм, і способом передачі досвіду. Особливої актуальності вона набуває в контексті монодрам, що працюють із документальним матеріалом або вербатімом, де саме актор має репрезентувати не лише себе, а й інших, зберігаючи правдивість інтонації, фізичну правду свідчення, психологічну достовірність.

Ідею тотального театру у монодрамі слід розуміти не як надмірність чи масштабність, а як граничну концентрацію, коли межі між жанрами, функціями та виразними засобами руйнуються, створюючи сценічну єдність. У цьому сенсі саме монодрама – як видовище одного голосу й одного тіла – постає як гранична форма театрального синтезу, що потребує залучення всіх доступних мистецьких кодів в одному акті сценічного творення. Тотальний театр в модернізмі часто мислився як технічно складна система занурення глядача у «світ дії» через звук, колір, пластику, архітектоніку простору, а нині ця ідея набуває нової інтерпретації: тотальність стає не зовнішнім обрамленням, а внутрішнім способом сценічного існування, організованого навколо фігури актора. В монодрамі цей принцип досягає своєї кульмінації: одна особа перетворюється на перехрестя мистецьких мов, мов дискурсу.

У цьому значенні концепт тотальності можна розглядати як структурний принцип самої монодрами, а не лише як метафору. Актор-монодраматург або актор-інтерпретатор поєднує в собі драматургічну, режисерську, пластичну, інтонаційну, психологічну функції. Він є тілесним втіленням синтезу мистецтв і

водночас «порталом», через який розгортається театральна подія, що щоразу створюється наново й у повному обсязі з однієї точки – з присутності.

Актор не лише виконує роль, він стає театром – носієм усіх його функцій: драматургічної, режисерської, вокальної, пластичної, емоційної, комунікативної. Саме тому в межах моновистави тотальність виступає не як надбудова, а як внутрішня, конститутивна ознака. Монодрама не може бути частковою або неповною: вона або працює як цілісний перформативний організм, або розпадається.

Фактично, у монодрамі реалізується ідея сценічної універсальності через єдине джерело дії – людину на сцені. Один голос – і в ньому багатоголосся. Одне тіло – і в ньому драматургія руху, простору, часу. Монодраматургія не просто дозволяє, а вимагає синтезу мистецтв: актор несе на собі текст (драматичний чи документальний), він же формує ритм сценічного розгортання, створює образи засобами міміки, інтонації, фізичної напруги, пауз. Він також вступає в діалог із простором, з тишею, із глядачем. У зв'язку з цим тотальний театр у межах монодрами є не жанровим або стильовим рішенням, а природним способом структурування сценічного акту. Ми маємо справу з формою, де неможливо відокремити драматурга від виконавця, текст від інтонації, тіло від простору, а слово від звуку. Саме ця нероздільність і є сутністю тотального підходу: він не передбачає наративної або композиційної лінійності, натомість орієнтується на мультикодовість, на поліфонічну організацію матеріалу, навіть якщо він має вигляд «монологу».

Отже, концепція тотального театру – від свого авангардного зародження до сучасних трансформацій у цифрову добу – демонструє виняткову здатність об'єднувати різні мистецькі форми в межах єдиного сценічного акту. У сучасній театрознавчій думці ця модель дедалі частіше осмислюється не як ідеологічна утопія модернізму, а як природна логіка побудови театральної події в ситуації постжанрового та постмедійного театру. У цьому контексті монодрама, з її

загостреною структурною одноособовістю, виявляється не винятком, а радше квінтесенцією тотального мислення сценою.

Тотальність у монодрамі реалізується не як сума складників, а як органічне злиття актора, тексту, простору, часу та глядача в єдиний живий акт. Саме ця синкретичність, у якій актор втілює драматургію, режисуру, перформативний жест і емоційно-комунікативний імпульс, дозволяє говорити про моновиставу як про особливу форму сценічного синтезу. Монодрама не ілюструє принципи тотального театру – вона їх втілює.

У світлі цього підходу стає зрозуміло, чому монодрама посідає особливе місце в структурі сучасного театру: вона є не лише засобом художньої економії чи способом акцентування на особистості, а й лабораторією граничної театральної цілісності. Через це поняття тотального театру виступає не допоміжним пояснювальним інструментом, а фундаментом, на якому може бути вибудована цілісна теоретична модель сучасної монодраматургії як простору синтезу мистецтв.

Отже, саме ідея тотального театру дозволяє в межах цього дослідження побачити монодраму не як мінімалістичну форму, а як поле максимальної сценоцентричної взаємодії мистецтв, в якому синтез не декларується, а реалізується в кожному жесті, кожному слові, кожному диханні.

РОЗДІЛ 2

МОНОДРАМА ЯК ТЕКСТ, АКТ І ДОКУМЕНТ: ТЕХНОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ

2.1. Архітектоніка сценічного тексту монодрами: логіка формотворення

Сценічний текст монодрами постає не як механічна адаптація літературного першоджерела, а як радикальне перетворення, в процесі якого виникає автономний художній твір, що підпорядковується законам театру одного актора. У XX–XXI століттях такі твори стали помітним феноменом як на професійних сценах, так і в лабораторних театральних формах, що засвідчує активне функціонування жанру на численних фестивалях театру одного актора – від «WROSTIA» у Вроцлаві до «Марії» в Києві, від «Теспіса» в Кілі до «Монобалтії» у Каунасі. Однак значна частина вистав, представлених на цих форумах, не є оригінальними моноп'єсами, а сценічними інтерпретаціями романів, новел, поетичних збірок, есеїстики або листування. Така практика вимагає осмислення як цілісного творчого процесу, з його драматургічними, композиційними, ідеологічними трансформаціями.

У багатьох випадках вихідним матеріалом для монодрами стають твори, не призначені для театру: від «Польових досліджень з українського сексу» Оксани Забужко до «Сповіді маски» Юкіо Місіми. Сценічна доля таких текстів залежить від здатності автора або режисера трансформувати їх у драматичну форму, що відповідатиме жанровим параметрам монодрами. Саме тут вступає в дію методика перекодування – зміни текстуальної матерії під вимоги театру. Цей процес часто вимагає створення нового суб'єкта дії, виокремлення внутрішнього

конфлікту, драматизації авторського голосу, а також формування структури сценічного тексту, що може відходити від композиції літературного першоджерела [14, с. 156].

Наявність одного виконавця ще не гарантує, що вистава відповідає жанровим ознакам монодрами. Ключовим параметром є не кількість акторів, а тип суб'єкта дії – унаочнення єдиної свідомості, крізь яку пропущено всі інші голоси. Тому постає завдання ідентифікації внутрішнього носія монологу – персонажа, який не лише діє, а й фільтрує, коментує, інтерпретує події як єдиний інстант рефлексії.

Створення сценічного тексту передбачає кілька послідовних етапів. У своїй дисертації Ж. Бортнік виокремлює три з них: «переклад» подій з літератури на драму, «переклад» драматургічного матеріалу на сценічний і створення композиції [14, с. 138]. Кожен із цих етапів пов'язаний не лише зі зміною структури, а й із глибинною зміною художньої функції матеріалу: авторська оповідь перетворюється на мовлення персонажа; рефлексія – на конфлікт; мова – на подію.

Саме тому інсценізація потребує не просто адаптації, а глибокої авторської концепції. На думку Ж. Бортнік, цей процес вимагає «виокремлення сюжетних ліній, переробки персонажів на драматичних героїв, драматизації авторського голосу, розширення контексту твору на основі власної світоглядної позиції» [14, с. 158]. Це означає, що сценічний текст – не лише результат переходу з одного стану в інший, а окремий акт авторства, що створює нову форму існування змісту. Цю ідею розвиває Г.-Т. Леманн, який розрізняє три типи текстів у межах театру: лінгвістичний текст (власне літературне джерело), текст постановки (сценічна інтерпретація) та текст вистави (перформативна подія в моменті сприйняття) [80, р. 99]. Така класифікація дозволяє точніше описати складну систему переходів між формами існування драматургічного матеріалу.

Якщо в епічному чи лірико-епічному творі головним способом викладу є авторська оповідь, то в монодрамі він трансформується в структуру сповіді або скарги, а персонаж зливається з фокусом нарації. У таких випадках особливого значення набуває робота з внутрішнім монологом, що перетворюється на зовнішній акт мовлення. Автори монодрам часто змінюють хронологію, посилюють побічні лінії, створюють фігуру наадресата або вводять елементи «потoku свідомості» задля створення ефекту єдиної суб'єктивності дії [40, с. 25].

Не менш важливою є здатність тексту до театралізації. Опис події або ландшафту в літературному тексті в монодрамі часто унаочнюється через сценічні прийоми: перформативні дії, мізансцени, звукові ефекти, зонги, світло. Простір визначає рамку самотності героя; часто це закрите середовище (кімната, лікарня, зал очікування), яке контрастує з великим небезпечним світом за його межами. Саме через такі просторові опозиції відтворюється хронотоп кризи, який є ключовим для монодраматургії.

Монодрама також може виникати з поєднання кількох джерел. Як зазначає А. Липківська, автори сценічних версій часто обирають «лише одну чи кілька сюжетних ліній із багатьох» або ж зосереджуються на групі персонажів, аби сконструювати з них узагальнений образ суб'єкта [40, с. 26]. Така стратегія дозволяє перетворити розгалужену наративну структуру на концентровану драматичну конфесію.

Зрештою, сценічний текст монодрами завжди є інтерпретацією, в широкому сенсі цього слова. Він не лише виявляє сенси літературного джерела, а й конструює нові, подекуди протилежні. Вибудова єдиного суб'єкта, розробка системи конфліктів, формування композиції, редагування тексту, акцент на внутрішній трансформації героя – все це визначає складну і багаторівневу природу роботи над монодрамою як самостійним типом сценічної драматургії.

Цей процес виявляється особливо складним у зв'язку з необхідністю створення сценічної цілісності, де весь драматургічний простір фокусується на

єдиному суб'єкті. Монодраматургія, на відміну від традиційної багаторольової драми, не може покладатися на діалог як на головний рушій дії, тож ключовим інструментом стає монолог, який у собі вже містить розщеплення: він адресований одночасно і глядачеві, і самому собі, і пам'яті, і уявному іншому. Саме тому редагування тексту в процесі створення монодрами часто перетворюється на спробу дістатися до «нерозказаного» або «витісненого» у первісному матеріалі – до того, що не було артикульовано, але може бути осмислене через театральну дію.

Інтерпретація в монодрамі завжди пов'язана з формуванням конфлікту як внутрішнього динамічного процесу. На відміну від класичних структур із чіткою зовнішньою опозицією, конфлікт у монодрамі часто не має антагоніста в традиційному розумінні, а розгортається в полі ідентичності героя – між минулим і теперішнім, між мовчанням і висловлюванням, між травмою й пам'яттю. Завдяки цьому інтерпретація набуває екзистенційного характеру: монолог стає способом буття у світі, а не лише формою оповіді.

Цей процес, як показує практика сучасного театру, не може відбутися без свідомого драматургічного акту, незалежно від того, хто є його ініціатором: письменник, режисер чи актор. Саме тому монодрама постає як жанр, що постійно заново себе вигадує, залишаючись при цьому вірною єдиному принципу – створенню глибоко суб'єктивного і водночас універсального голосу на сцені.

Другий аспект розгляду монодрами як сценічного акту полягає в осмисленні її як події – перформативної, особистісної, репрезентативної дії, яка не лише виконується, а й переживається. На відміну від традиційної драми, монодрама не прагне до створення ілюзії об'єктивного зображення життя, а тяжіє до максимальної суб'єктивації сценічної реальності, де персонажі не так відтворюють світ, як моделюють його відповідно до індивідуальних психоемоційних станів суб'єкта дії. Персонажі монодрам не прагнуть відтворити об'єктивну реальність, а натомість усе, що відбувається на сцені – інші постаті,

події, переживання – постає як відображення внутрішнього світу головного героя, його суб'єктивних бачень і емоцій.

У монодрамі процес моделювання Я/Я-Іншого реалізується через особливу властивість психіки, яка визначає, чи здатна вона до моделювання нової реальності чи лише до копіювання наявного. У випадку, коли Я розчиняється в Інших, постає образ «віртуальної ідентичності», позбавленої оригінального ядра. Психологічно монодрама є актом гіперболізованої театральності, що виявляється в постійній зміні ролей, масок, в ігровому розщепленні свідомості. На художньому рівні це реалізується як принцип «тривимірності»: Я-суб'єкт творить Я-об'єкта, і той, у свою чергу, починає діяти як автономна театральна фігура [13, с. 12].

Ця театралізованість виходить за межі репрезентації й стає способом конструювання сенсу. Як зазначає Е. Барба, надповсякденні техніки «вкладають тіло в форму», роблячи його водночас «штучним/артистичним, але правдоподібним» [2, с. 41]. Саме такі техніки – передвиражальні, ритуалізовані – визначають природу монодрами-події.

Монодрама також відкриває шлях до нового рівня культурної дії – синтезу мистецьких функцій і ролей. Яскравим прикладом цього є Піп Аттон, який, спираючись на документальні джерела, створив монодраматичні образи відомих історичних постатей (Гітлер, Тетчер, Чаплін, Сальєрі), реалізуючи складну архітектоніку множинних ідентичностей.

Отже, сучасна монодрама не є жанром у традиційному сенсі, а постає як інтегральна система, що трансформується згідно з принципами суб'єктивного моделювання багатовимірного світу.

Звернення до проблеми архітектоніки сценічного тексту в монодрамі зумовлене потребою описати не лише змістові чи стилістичні особливості жанру, а насамперед ті внутрішні закономірності, за якими конструюється його драматургічна єдність. Йдеться не просто про оформлення матеріалу, а про

принципову схему організації художнього цілого, де взаємодіють композиція, мовна структура, ритм, конфліктна логіка, тілесна присутність актора та функціонування простору. Монодрама як сценічна форма несе в собі виклик лаконічного, але глибоко структурованого висловлювання, яке містить ознаки внутрішньої завершеності за відсутності зовнішньої полілогічної взаємодії. Саме тому її формотворча логіка потребує окремого вивчення: вона не копіює традиційні моделі, а пропонує власні правила взаємозв'язку елементів, зумовлені єдиним актором, інтенсивною суб'єктивацією подій та особливою режисурою тексту. Архітектоніка в цьому контексті – не абстрактне поняття, а засіб осмислення сцени як складного організму, де кожен компонент – від інтонації до паузи, від руху до внутрішнього монологу – є функціональним та вмонтованим у загальну структуру висловлювання. Аналіз цієї структури дозволяє виявити, яким чином монодрама оформлює свою унікальну драматургічну мову, і, ширше – як вона втілює синтетичну природу сучасного театру, в якому зміст постає не лише через текст, а через дію, тіло, простір і час як складники цілісного мистецького жесту.

У цьому сенсі архітектоніка монодраматичного твору постає як динамічна система, що не тільки формує структуру вистави, а й забезпечує її внутрішню смислову цілісність. Це не каркас у класичному розумінні – із фіксованими елементами, які задають жорстку логіку композиції. Йдеться радше про гнучку, але напружену організацію матеріалу, де форма не просто обслуговує зміст, а народжується разом із ним, взаємозалежно й одночасно. У монодрамі, де весь простір висловлювання зосереджено в межах одного голосу, архітектоніка стає способом фіксації внутрішнього руху – трансформації, коливань, повторів, наростання або розпаду. Кожен структурний елемент тут несе не лише функціональне, а й екзистенційне навантаження: сцена – це не частина дії, а фрагмент стану; пауза – не зупинка, а жест; інтонація – не прикраса, а структурна опора.

Саме тому в монодраматичному тексті формується особлива логіка – не зовнішня, подієво-змонтована, а внутрішньо-психологічна, асоціативна. Сценічна дія часто не розгортається у звичній послідовності «зав'язка – розвиток – кульмінація – розв'язка», а утворює траєкторію, яка віддзеркалює хід мислення або емоційну криву героя. Це зумовлює необхідність іншого типу формотворення – не симетричного, а модульного, не лінійного, а концентричного чи фрактального. Архітектоніка монодрами – це не лише про «як побудована п'єса», а про те, як її структура резонує з психоемоційною динамікою суб'єкта, і як ця структура дозволяє глядачеві пройти шлях ідентифікації, співпереживання або опору.

У зв'язку з цим, архітектоніка виступає ключовим чинником сценічної виразності. Вона визначає, якою мірою твір здатен створити ефект «події», не втрачаючи при цьому драматургічної напруги. У монодрамі цей ефект особливо важливий, адже відсутність зовнішньої взаємодії між персонажами компенсується глибиною внутрішньої конфліктності, яка має бути структурно артикульованою. Тож саме формальна організація тексту – ритміка, монтаж сцен, повтори, повороти наративу, спосіб поєднання вербалізованого й невербального – стає основою для естетичного та психологічного впливу вистави.

Логіка формотворення в монодрамі зумовлена не стільки зовнішніми правилами жанру, скільки внутрішнім імпульсом суб'єктивного висловлювання. Вона постає як процес формування сценічної структури, що здатна відтворити психоемоційну динаміку героя в художньо переконливій та композиційно цілісній формі. Іншими словами, формотворення в монодрамі – це не механічне компонування елементів, а стратегія розгортання сенсу через форму. Цей процес можна розуміти як інтегративну діяльність, де драматургія, тілесна дія, простір, звук і темпоритм об'єднуються навколо єдиного осередку – фігури суб'єкта дії. Тут кожен сценічний компонент є носієм структурної функції. Коли немає змоги побудувати драму на зовнішньому конфлікті чи на багатоактній взаємодії

персонажів, драматична логіка зміщується всередину. Тож композиційна побудова монодраматичного тексту залежить від здатності створити внутрішній ритм перетворення, де конфлікт – це рух від одного стану до іншого, а сцена – це кристалізація окремого рівня внутрішнього досвіду. Така логіка тяжіє до форми циклу, хвилі, спіралі, а не лінійної прогресії.

У сучасній монодрамі логіка формотворення часто набуває фрагментарного або мозаїчного характеру: замість чіткої фабули ми спостерігаємо чергування епізодів, спогадів, внутрішніх діалогів, цитат, документальних уривків, які формують гетерогенну, але впізнавану драматургічну тканину. Формується своєрідна структура тексту – композиція, яка імітує асоціативне мислення або посттравматичне мовлення, але водночас організована за принципами театральної дії. Тому логіка формотворення в монодрамі часто є парадраматичною: вона не підкоряється класичним моделям, але натомість породжує власні принципи композиції – з опорою на повтор, паузу, наростання, фрагментацію, варіацію інтонації або символічне нагромадження образів.

Інша особливість логіки формотворення – її перехідність. Монодрама, як правило, не обмежується одним типом нарації чи одним способом репрезентації. Навпаки, вона тяжіє до поєднання: оповідь переходить у сповідь, сповідь – у рольову гру, роль – у гротеск або у фізичну дію. Ці переходи не випадкові, вони обумовлені внутрішнім ритмом героя, його потребою трансформувати досвід у мову сцени. Тому логіка формотворення в монодрамі – це логіка переходів, криз, ламання тону, зміщення регістрів. Усе це і визначає її архітекtonіку: не як «форму», а як рух форми в часі сцени.

Монодрама-подія – це не лише сценічна форма, а й культурна стратегія. Вона дозволяє митецькій індивідуальності розгортатися в максимальній повноті, реалізуючи потенціал театру як простору самоосмислення, репрезентації, взаємодії з Іншим. Через синтез мистецтв, театральну тривимірність,

перформативну ідентичність і залучення нових рецептивних стратегій монодрама постає як явище, що виходить за межі сцени, у сферу соціальної дії, культурного діалогу, художньої трансформації сучасності.

Отже, сучасна монодрама постає не як механічне відтворення реальності, а як інтенсивний процес художнього самоконструювання, в якому «Я» водночас і суб'єкт дії, і об'єкт мовлення, і режисер, і актор, і глядач. Домінування суб'єктивного, сповідального начала, гіперболізація досвіду, фрагментарність наративу та тяжіння до множинності масок є не ознаками хаотичності, а структурними принципами сучасної драматургії одного. У межах цього театру-Я образи Інших функціонують не як окремі персонажі, а як внутрішні проєкції суб'єкта, модифіковані за законами емоційної пам'яті, уяви, травми чи бажання.

Театралізованість свідомості, що проявляється в монодрамі, охоплює не лише мистецький рівень (репрезентацію), а й антропологічний (самопереживання): персонаж не просто «грає себе», а проживає множинні варіанти власної присутності, використовуючи мову, тіло, емоцію як інструменти реконструкції або винаходження себе. Театральна дія таким чином перетворюється на онтологічну: вона не ілюструє життя, а формує його нову якість – естетичну, експериментальну, самотерапевтичну. Саме тому монодрама дедалі більше демонструє прагнення до гібридизації, діалогу з перформансом, автобіографією, медіатекстами та публічним жестом, що є основою її розвитку як культурно-історичного феномена.

У свою чергу, архітектоніка сценічного тексту монодрами постає як складна система, в якій структура та сенс не лише взаємодіють, а й перебувають у постійному русі взаємного породження. Формотворення в театрі одного актора не ґрунтується на зовнішньо заданій драматургічній моделі, а витікає з глибинних імпульсів суб'єктивного висловлювання, перетворюючи монолог на динамічну подію свідомості. Монодрама як сценічна форма актуалізує синтез вербального, тілесного, просторового та звукового у єдиному фокусі суб'єкта, для якого

сценічне висловлювання є водночас актом самоконструювання й інтерпретації дійсності.

Логіка формотворення в такому контексті виявляє себе не як дотримання фіксованих канонів, а як відкритий процес пошуку форми, що найточніше відповідатиме внутрішньому ритму та конфлікту героя. Усе це дозволяє говорити про сценічний текст монодрами як про автономну художню подію, в якій архітектоніка є не каркасом, а способом існування переживання. Саме тому театр одного актора виступає полем експерименту з формою, в якому індивідуальне слово, жест, пауза чи образ здатні формувати цілісний, хоча й багатовимірний, художній всесвіт.

2.2. Перформативна природа акторського існування у моновиставі: між тілом, голосом і мовленням

У попередньому підрозділі було розглянуто особливості створення тексту монодрами як простору для суб'єктивного висловлювання, що має потенціал до розширення індивідуальності митця. Проте монодраматичне висловлювання не зводиться до вербального – воно завжди втілюється на сцені через живу присутність актора, який перетворює написаний текст на подію. Саме сценічне існування як форма перформативного втілення монологічної дії потребує окремого аналізу. У цьому підрозділі увагу зосереджено на тому, як актор у межах моновистави конструює і втілює образ Я, як сформувати тілесне, голосове, ритмічне існування, що має не лише естетичне, а й онтологічне значення. Розглядається не просто механіка акторської дії, а її філософсько-антропологічна глибина: сцена стає місцем перевтілення, у якому реальність актора та персонажа тимчасово збігаються, а монолог набуває подієвої природи, здатної

переформатовувати досвід присутності. «А те, що домінантним у цьому процесі виявився театр, суб'єкт стратегічний, засвідчує, що саме він може виявитися головним конструктором сучасного простору художньої культури...», – стверджує Н. Корнієнко [32, с. 123].

Проблематика сценічного втілення монодраматичного тексту постає як не менш складна й багат шарова, ніж його первинне створення. Якщо на рівні письма вже йдеться не лише про драматургічну структуру, а про інтимний акт вербалізації внутрішнього «я», то у сценічній реалізації цей процес набуває нового – тілесного, просторового, темпорального – виміру. Моновистава постає не як вторинне прочитання тексту, а як його нове народження, що неможливе без специфічного типу акторського існування. Адже актор у моновиставі не виконує роль у традиційному сенсі, а буквально «живе» текстом, утілюючи його тією мірою, в якій той співвідноситься з його власною внутрішньою правдою. Предметом аналізу в цьому підрозділі стає саме це сценічне існування як спосіб перетворення авторського мовлення на живу дію, як модель особистої присутності актора в художньому просторі, як особливий досвід комунікації між суб'єктом дії, його тілом, текстом і глядачем.

Пропонується дивитися на актора не просто як на персонажа, а розглядати його як цілісний вектор усієї сценічної дії, фактично заміщуючи собою інші виражальні засоби театру. Тож актор у моноформаті набуває не лише виконавчої, а й організуючої функції – він одночасно стає і носієм образу, і режисером дії, і джерелом її енергії. Акторська праця над створенням образу в моновиставі пов'язана із загальним планом постановки, тими аспектами, які визначає режисер, сценічними принципами та жанровою формою, що кореспондує з архетипними структурами. На цьому наголошував і засновник українського модерного театру Лесь Курбас, звертаючи увагу на відповідність глибинної структури образу типології драматичної дії: «Постановка має бути монументальною, себто з внутрішньою динамікою і зовнішньою статикою...

Звідси ясно, чому акцент не на побутовій подачі..., а на його ідеї... У любовних сценах лірика, а не солодке “пронікновение”... Великий рух, статуарність – монументальність» [34, с. 43].

Особливої складності сценічному існуванню актора в моновиставі надає потреба не лише репрезентувати образ, а прожити його крізь постійну зміну психоемоційних станів, які не завжди логічно впорядковані, але завжди мають бути достовірно пережитими. Ця складність полягає в тому, що актор змушений не просто дотримуватись режисерського плану чи слідувати драматургічному тексту, а творити всередині кожного моменту сценічного буття – тобто постійно «перезнімати» з себе персонажа, що живе не за схемою, а за законами внутрішнього імпульсу. Саме тому актор у монодрамі мусить працювати з надзвичайно високою концентрацією енергії, використовуючи інтуїтивні, майже тілесні способи переключення між станами: це не акт імітації, а акт трансперсонального занурення, де будь-яка пауза, погляд чи зсув інтонації стає носієм глибокого змісту.

У такий спосіб вибудовується не лише психологічна достовірність, а й цілісність сценічної реальності. Водночас актор не має зовнішньої підтримки партнера, яка б стабілізувала сценічну взаємодію. Його опора – лише власне тіло, голос, текст і вкрай делікатне відчуття сцени.

Крім того, літературний матеріал моноспектаклю може мати різну жанрову природу, однак навіть у цьому випадку первинна задача актора – виявити емоційно-психологічну стратегію втілення. Як зазначається у дослідженнях, «епічний компонент може допомогти “стилізувати” емоційний стан, об’єктивізувати реальність, надати мовленню персонажа певної відстороненості, психологічної екзистенційної вигнутості» [10, с. 11]. Ліричний реєстр, у свою чергу, активізує метафоричну експресію, спричиняє зміни темпоритму вистави, інтенсифікує емоційні реакції й психологічні коливання.

Складність акторської гри у моновиставі зумовлена ще й тим, що актор фактично активізує повноцінну героїчну парадигму, в якій, за терміном Дж. Кемпбелла, герой долає низку ініціацій, тобто перебуває у постійному змаганні з обставинами [70, р. 81]. Як зазначає О. Бондарева, в сучасній українській драматургії актуалізується «міфологічний субстрат», а самі міфологічні інтенції виконують структурувальну функцію: «Міфологічні ресурси редагують тематичний діапазон драматургії, рухають жанровий стереотип однозначно безконфліктної п'єси або твору з “побутовим” конфліктом, трансформують поняття “драматургічного конфлікту”, віддаляючи первинну провінційну концепцію останнього; деформують “чисті” кордони жанрів на користь жанрового синтезу й еклектики» [10, с. 11].

Конфлікт героя з реальністю є невід'ємним – це зумовлено самою природою жанрової платформи моновистави, яка тяжіє до міфологічно орієнтованого театрального феномену. Архітектоніка міфів і міфологічних циклів виявляє тяжіння до коловоротів, циклічності, амбівалентності, потенціальної незавершеності, названої концентрації [7, с. 32]. Заглиблення у художньо переосмислений літературний матеріал структурує семантичну наративну виставу – це один із чинників творення міфологічної інтенції. Використання притчевих творів посилює міфологічну циклічність, яка виникає як наслідок природного циклічного поетичного наративу, інкорпорованого до вистави.

Усе це, однак, не заперечує ролі форми й попереднього режисерського плану – навпаки, саме чіткість заданої структури відкриває можливість для свободи існування всередині неї. Актор виявляється у подвійній ролі: як той, хто виконує строго визначену траєкторію, і як той, хто щоразу наново переживає внутрішній шлях героя, допускаючи нюансовану зміну психоемоційного рельєфу.

Крім того, у контексті монодраматичного виконання особливої ваги набувають речі – об'єкти сценічного світу, які перестають бути просто декораціями або «оформленням» події. На відміну від традиційної багатоперсонажної сцени, де предмети можуть виконувати утилітарну або символічну роль, у моновиставі вони нерідко стають повноправними учасниками дії, мовчазними партнерами актора. Їхня присутність змінює щільність простору, структурує ритм вистави, може активізувати спогад, провокувати афект, задавати внутрішню конфліктність сцени навіть без прямого фізичного залучення.

Актор, що потрапляє в складну систему переходів між різними родами літературного матеріалу, стає заручником його емоційної сугестивності, нелінійного й катарсичного взаємоперетікання, що є особливо виразним на стикові різних психологічних екзистенцій, лімінальних станів, які розкривають не тільки зовнішній, але й внутрішній шлях героя відповідно до визначеного сценічного плану, аспектів моновистави, жанру та принципів організації хронотопу.

Коли актор наодинці з публікою, будь-який предмет на сцені перетворюється на подію. Торкання до стільця, відкриття книжки, переміщення якогось банального, але наповненого значенням об'єкта – усе це стає актом вираження, навіть висловлюванням. Саме тому вибір і розміщення об'єктів у моновиставі є не лише справою сценографії, а й частиною акторської партитури. Предмет може бути проєкцією внутрішньої напруги героя, слідом пам'яті, фіксацією часу або ж маркером психологічної трансформації.

Крім того, взаємодія актора з предметом є ще одним проявом тієї екзистенційної відповідальності, яка притаманна моновиставі. Уся сцена, всі речі на ній – це тіло персонажа. Відповідно, актор змушений нести перед цим тілом повну емоційну та фізичну відповідальність. Не існує «другорядного» предмета, бо він може стати центром сцени, якщо герой покладе в нього афект.

Зазначені вище тенденції докладно проаналізовано на матеріалі драматичних творів нобелівського лауреата 2023 року, норвезького прозаїка й драматурга Юна Фоссе, який тяжіє до використання принципів інтермодальності, поступово вдаючись до різних форм інтертекстуальності. Як слушно зауважує К. Стехлікова, «Фоссе застосовує метод “повторення” і до драматичного діалогу. А Ритм насправді є глобальним ефектом, викликаним повторами. Цей ритм стає вражаючим при виконанні тексту. Це модерністська течія, яка такою ритмікою й позначена» [93, р. 70].

На нашу думку, саме в моновиставі прийом дає змогу розкрити внутрішній стан образу, охарактеризувати ті глибинні іманентні рухи, які зумовлюють автентичність і психологічну переконливість. Натомість емоційність дає змогу акторові розкрити подеколи і власне ставлення до персонажа (відповідно до брехтівської театральної системи), реалізуючи принципи епічного театру.

Отже, природа акторського існування в моновиставі постає як багатовимірне явище, що перебуває в постійній динаміці між текстом, дією й внутрішнім перетворенням. Сценічна активність актора у моноформаті не зводиться лише до втілення заданої режисерської концепції, а є глибоко вкоріненим процесом існування у межах змінного психоемоційного та екзистенційного поля. Саме тут актор постає не виконавцем, а співтворцем, який у кожному моменті сцени формує та змінює межі власного образу, втілюючи його як через тіло й голос, так і через багаторівневу інтонаційну та пластичну стратегію, що розгортається відповідно до логіки сцени, жанрової структури вистави та зміни станів персонажа.

Центральним викликом такого існування є перехідність – як між образами, так і між станами, рівнями мовлення, ритмічними контурами й афективними модуляціями. Актор у моновиставі функціонує у статусі носія множинної присутності, виявляючи здатність водночас утримувати різні пласти змісту й психофізичного переживання. Саме ця особливість зумовлює зростання ролі

інтуїції, чуттєвої концентрації, феноменологічного проживання кожного моменту гри, що формує унікальний тип виконавського жесту – гранично сконцентрований, експресивний і метаусвідомлений.

Акторська гра в умовах монодраматичної структури постає як особлива форма перформативного мислення, в якому втілюється синтез інтертекстуальних, емоційно-психологічних і тілесно-ритуальних механізмів. Моновистава не просто загострює увагу на акторі як єдиному джерелі дії, вона відкриває нову якість його сценічної присутності – гранично суб'єктивовану, але водночас глибоко структуровану. Саме в такій складності й полягає унікальна природа сценічного існування в моновиставі як особливій формі сучасного театру.

2.3. Конструювання реальності через слово: драматургія мовної маніпуляції в сучасній монодрамі

Якщо акторське існування в монодрамі потребує особливої динаміки між тілесним, психологічним та мовним рівнями перетворення, то в центрі цього процесу щоразу постає слово – не лише як носій змісту, а як інструмент формування реальності. У моновиставі, де дію часто неможливо відокремити від висловлювання, мова стає не просто засобом комунікації, а способом дії, актом формотворення. Мовлення актора не лише передає сюжетну інформацію, а й безпосередньо організовує сценічну дійсність: вибудовує часову і просторову перспективу, позначає наративну оптику, формує психологічну рамку сприйняття. Через наголос, інтонацію, ритм, повтори, мовні зсуви та переривання мовна структура виступає носієм не тільки значення, а й емоційного, ілюзорного,

а подекуди й маніпулятивного потенціалу. Саме тому мовна стратегія актора стає ключовою в процесі конструювання сценічного світу монодрам.

Поняття мовної маніпуляції в сучасному гуманітарному знанні набуло значної складності й багатошаровості, зумовленої міждисциплінарною природою цього явища. Вивчення мовної маніпуляції виходить далеко за межі лінгвістичного аналізу, охоплюючи прагматичні, соціокультурні, психологічні та театрознавчі аспекти. У сучасному науковому дискурсі простежується тенденція до розширеного тлумачення цього феномена: з одного боку, як інструменту впливу на адресата, а з іншого – як механізму творення художнього простору, що функціонує на межі між комунікацією, естетикою та ідеологією.

У мовознавчому контексті маніпулятивність мовлення традиційно пов'язується з прихованим впливом на свідомість реципієнта через використання певних мовних засобів. Ці засоби – лексичні, граматичні, інтонаційні – сприяють тому, щоб адресат сприймав повідомлення не як результат зовнішнього впливу, а як власне осмислене судження. При цьому відбувається зсув акценту з інформативної функції мовлення на його впливову складову: адресант передає не стільки факти, скільки інтерпретовану, емоційно забарвлену реальність, подаючи її як об'єктивну.

Зі свого боку, прагматичний підхід наголошує на стратегічному характері мовної маніпуляції, вбачаючи в ній не лише форму мовленнєвої активності, а й інструмент моделювання поведінки, уявлень і реакцій адресата. Згідно з цією парадигмою, мовна дія є завжди націленою, цілеспрямованою, і навіть у межах художнього висловлювання здатна змінювати когнітивні структури сприйняття реальності. У такому ракурсі маніпуляція постає не як викривлення істини, а як засіб її продуктивного переосмислення або нав'язування нової інтерпретації.

Театрознавча перспектива розширює розуміння маніпулятивності за рахунок її вкоріненості в структурі драматургічного тексту та акторського втілення. У художньому дискурсі, а особливо в монодрамі, мовна маніпуляція є

невід'ємним елементом авторського задуму – інструментом структурного, емоційного й ідеологічного керування глядацькою увагою. У відсутності діалогу як корективної сили, саме монолог набуває особливої сили впливу: персонаж не просто висловлює думки, а цілеспрямовано формує певний образ дійсності, вибудовує свою правду, керуючись як власною травмою, так і інтенцією переконати чи зворушити аудиторію

У межах монологічного висловлювання сучасної української монодрами мовна маніпуляція виконує особливо важливу функцію – вона не лише транслює позицію персонажа, а й цілеспрямовано моделює сприйняття дійсності реципієнтом. Відсутність діалогічного опонента перетворює монолог на єдине джерело інформації, що створює умови для маніпулятивного структурування емоційного й когнітивного простору глядача. У такій ситуації персонаж – єдиний носій істини, а його мовлення – єдина форма презентації цієї істини, що відкриває широкі можливості для використання маніпулятивних стратегій.

Особливо характерним є активне використання емотивної лексики, за допомогою якої герої прагнуть викликати співпереживання, емпатію або навіть почуття провини у реципієнта. Лексеми, пов'язані з травматичним досвідом, болем, втратою або материнською любов'ю, дозволяють створити емоційно заряджене середовище, у якому глядач втрачає критичну дистанцію та починає довіряти персонажу, приймаючи його інтерпретацію як щире й правдиве. У цьому випадку мовлення перетворюється на інструмент емоційного впливу, що конструює реальність не фактами, а почуттями.

З-поміж стилістичних засобів, що забезпечують маніпулятивний ефект, важливу роль відіграють риторичні питання, які не потребують відповіді, але містять у собі визначений смисловий вектор. У такому форматі вони виконують функцію нав'язування оцінних суджень, коли формально запитальна форма маскує імперативне значення висловлювання. Це дозволяє персонажу не лише

поставити проблему, а й запропонувати її одностороннє тлумачення, яке глядач схильний прийняти, не маючи змоги почути альтернативну думку.

Повтори – ще один потужний інструмент сугестії. Їхнє застосування сприяє ритмізації мовлення, підсиленню емоційного тиску та фіксації ключових повідомлень у свідомості реципієнта. Особливо ефективними повтори стають у поєднанні з інтонаційною ескалацією, що створює відчуття емоційного насичення та водночас програмує глядача на сприйняття певної тези як істини.

У п'єсі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданой мовна маніпуляція реалізується через поєднання риторичних стратегій самовиправдання та емоційного тиску. Героїня постійно апелює до моральної необхідності своїх дій, нав'язуючи глядачеві інтерпретацію власної поведінки як єдино можливу в умовах крайнього емоційного напруження. У процесі розвитку дії героїня каже, що все робить «для нього», щоб йому легше було. Повторювана конструкція не тільки підсилює сугестивний ефект, а й створює враження сповідальності, у якій щирість постає водночас і виправданням, і захистом. У такій структурі висловлювання емоційна відкритість слугує ширмою, за якою приховується стратегічна мета – спрямувати глядацьку оцінку в потрібне русло.

Водночас п'єса Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» пропонує інший тип мовної маніпуляції – через іронію, сарказм та подвійні смисли. Героїня вживає висловлювання, сповнені емоційно дистанційованої іронії. В процесі п'єси героїня періодично стверджує, що «він» не винен, що все відбувається через її «зручність». Тут мовлення позірно самоіронічне, однак воно акумулює оцінку – як власної поведінки, так і поведінки чоловіка – в односторонньому емоційно вмотивованому ключі. Глядач опиняється у ситуації інтерпретативної співучасті, в якій начебто пасивно приймає позицію героїні як легітимну, не ставлячи її під сумнів. Іронія в цьому контексті виступає інструментом знецінення альтернативних точок зору та посилення власної.

Монодрама «Синій автомобіль» Ярослава Стельмаха репрезентує ще глибший рівень маніпулятивності, що досягається через символізацію травматичного досвіду. Персонаж подає емоційно насичену розповідь у стилі потоку свідомості, де синій автомобіль виступає не лише сюжетною деталлю, а й центральним символом втрати, провини, невисловленої емоції: «Він був єдиним, хто залишився. І я це пам'ятаю більше, ніж себе». Ця фраза демонструє максимальне зміщення акцентів із зовнішньої реальності на внутрішню, де суб'єктивна пам'ять підмінює факти. У такий спосіб створюється ілюзія автентичності та непідробної емоційності, що блокує критичне осмислення й поглиблює глядацьке ототожнення з героєм.

У межах сучасної української монодрами мовна маніпуляція реалізується не лише через емоційне або стилістичне оформлення мовлення, а й завдяки чітко вибудованим комунікативним стратегіям, які задають напрям глядацького інтерпретування. Монологічна форма передбачає концентрацію мовленнєвої влади в одного персонажа, а отже – створення ситуації комунікативної асиметрії, в якій реципієнт позбавлений змоги реагувати або ставити під сумнів почуте. У цьому контексті особливого значення набуває стратегія переконання, яка формується через логічне структурування висловлювання, послідовне повторення ключових тез, апеляцію до моральних цінностей або травматичного досвіду.

Наприклад, у «Мільйоні парашутиків» персонаж послідовно вибудовує свою промову так, щоб поступово ввести глядача у власну логіку виправдання, що викликає не лише розуміння, а й співпереживання. Повтори на кшталт: «Я ж мусила...», «Я мала сказати...», «Інакше – ніяк...», – створюють враження неминучості, що виправдовує морально сумнівні дії. Тут мовна стратегія спрямована на трансляцію непереборного внутрішнього конфлікту як етичної норми, яка нівелює можливу критику.

У свою чергу, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» пропонує модель іронічного самозахисту, в якій стратегія оцінювання реалізується через натяки та алюзії. Героїня активно використовує прийоми непрямого засудження, іронічну деструкцію власного образу та маніпулятивну невизначеність: «Я ж не навмисно. Просто... сталося. Як ранкова кава – раптово й гаряче». Порівняння з побутовим явищем знімає напруження, водночас впроваджуючи модель виправдання, яку глядач сприймає як щиру завдяки жартівливому тону. Це створює подвійний ефект: глядач одночасно співчуває героїні й визнає її емоційне право на помилку.

П'єса Ярослава Стельмаха «Синій автомобіль» демонструє стратегію підміни фактичної реальності емоційною пам'яттю. Мовлення персонажа відбувається в межах символічного простору, де образ автомобіля виконує функцію метафоричного ядра. Через повторювані мотиви втрати, невимовленого болю й відчуття провини герой структурує сприйняття подій як трагедії, яка не потребує об'єктивного підтвердження. Тут стратегія не стільки переконує, скільки занурює глядача в суб'єктивну правду героя, яка поступово стає єдиною можливим кутом зору.

Важливою особливістю драматургічного використання мовної маніпуляції в монодрамі є її функціональне перевантаження: вона слугує не лише засобом побудови внутрішнього психологічного ландшафту персонажа, а й інструментом структурування самого тексту, його ритму, тематичних вузлів та композиційної напруги. У межах монологічної конструкції, позбавленої зовнішнього опонента або полілогічної взаємодії, саме мовлення стає полем дії, в якому розгортається конфлікт і оформлюється його динаміка. Отже, маніпуляція через слово набуває статусу драматургічного чинника, що замінює традиційні механізми діалогічної взаємодії.

Мовна маніпуляція в монодрамі часто виступає як парадоксальна спроба контролювати хаос суб'єктивного досвіду шляхом його артикуляції. Герой,

ведучи мовлення в порожнечу або до умовного слухача, здійснює не лише комунікативний акт, а й акт самоконструювання – формує власну версію реальності, в якій правдивість підпорядкована афективному стану. Тож персонаж одночасно є суб'єктом мовлення, адресантом, суддею та глядачем, а кожен маніпулятивний жест у мові не лише моделює уявного співрозмовника, але і проектує бажану реакцію на нього.

У цьому контексті можна говорити про особливий тип мовного існування, в якому слово виконує не лише репрезентативну чи експресивну функцію, а й функцію впливу – як на внутрішній світ героя, так і на свідомість зовнішнього адресата, тобто глядача або читача. Завдяки інтенсивній афективності, ритмізації мовлення, повторюваності ключових меседжів, багатшаровості смислів та інтонаційного багатства, монологічна мова набуває гіпнотичного ефекту. Вона працює не на переконання логікою, а на емоційне співналаштування, на створення певного когнітивного режиму сприйняття, де опір змісту нівелюється співпереживанням.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що мовна маніпуляція в сучасній українській монодрамі функціонує як інструмент не лише комунікативного, а й естетичного впливу. Вона визначає характер сценічного мовлення, формує його інтонаційне напруження, наративну логіку та смислову перспективу, у межах якої глядач не просто слухає, а піддається когнітивній сугестії. Саме це дозволяє монодрамі, попри її формальну одномовність, забезпечити складне драматургічне багатоголосся, в якому слово героя одночасно промовляє, транслює, приховує, нав'язує й організовує художній простір вистави.

Мовна маніпуляція в сучасній українській монодрамі постає не лише як стилістичний прийом чи риторична фігура, а як один із базових драматургічних механізмів, що структурно організовує монологічну форму, визначає її ритм, внутрішню конфліктність і смислову спрямованість. У контексті відсутності діалогічної взаємодії, коли персонаж перебуває у комунікативному вакуумі,

мовлення виконує функцію не лише передачі змісту, а й формування реальності, в якій діє герой. Маніпулятивна стратегія в цьому випадку не є відхиленням від норми, а стає умовою існування монологу як драматичної форми, що прагне впливати на глядача за рахунок посиленої суб'єктивності та емоційного навантаження.

Застосування емоційної лексики, повторів, риторичних питань, іронії, алюзій, стилістичної фрагментарності, навмисного порушення логіки або підміни фактів – усе це виступає не просто мовними рисами, а вираженням драматургічної волі персонажа й автора одночасно. Така мовна поведінка персонажів є способом організації їхнього внутрішнього світу та нав'язування певного бачення дійсності глядачеві, який в умовах монологу позбавлений альтернативної позиції. У цьому сенсі мовна маніпуляція в монодрамі перетворюється на засіб художньої експансії – вона вкорінює персонажа у сценічному просторі, вибудовує систему аргументації його правди і формує зону емоційного тиску, що унеможлиблює пасивне сприйняття.

Отже, мовна маніпуляція в монодрамі є не другорядним феноменом, а ключовою умовою художнього впливу, яка забезпечує інтенсивність сценічної комунікації, уможлиблює глибоку психологізацію образу та підпорядковує рецепцію авторському задуму. Вона функціонує як елемент сугестії, як конструктивна стратегія побудови художньої дійсності та як спосіб увиразнення теми внутрішнього конфлікту в межах драматичної самості. Усе це підтверджує необхідність подальшого вивчення мовної маніпуляції в драматургії не тільки як лінгвістичної або прагматичної категорії, а як складової театральної дії та естетичного моделювання.

2.4. Вербатім як драматургічна стратегія сучасної моновистави

Поява вербатіму в структурі монодрами не є механічним поєднанням документального матеріалу з художнім текстом – йдеться про якісно нову форму сценічного висловлювання, в якій зникає межа між репрезентацією та свідченням. У цьому разі драматургія працює не з вигаданими персонажами, а з реальними носіями травматичного досвіду. Тож головною художньою одиницею стає не вигаданий образ, а мовлення як подія, в якій присутність, емоція, контекст і пауза мають не менше значення, ніж лексика або синтаксис. Саме в цьому полягає парадоксальна сила вербатіму: він виглядає «простим», але вимагає складної естетичної та етичної організації.

На відміну від класичних форм монодрами, де внутрішній монолог подається як результат художньої уяви, вербатім вводить на сцену справжню інтонацію, автентичну лексику, побутову мову, фрагментарність, запинки – усе те, що зазвичай редагується задля стилістичної цілісності. Але саме ця «нестилізованість» і створює ефект максимальної достовірності. У такому випадку монодрама стає не стільки мистецтвом вигадки, скільки мистецтвом дослівного, що набирає особливої потужності в ситуації війни, коли кожне слово має вагу факту, кожна інтонація – вагу присутності.

Звернення до вербатіму в умовах війни не є лише стилістичним або жанровим рішенням – це відповідь на суспільний запит. У ситуації, коли художнє слово ризикує перетворитися на надто абстрактне або спекулятивне, вербатім дозволяє вивести на передній план безпосередній голос реальності. Це мова не вигаданих персонажів, а тих, хто став носієм травми, свідком або жертвою. Такий вибір є не лише естетичним, а й етичним жестом, адже він виводить мовлення за межі інтерпретації й повертає його у зону дії – туди, де слово є актом присутності, спротиву або пам'яті.

В українському контексті вербатім стає одним із найефективніших способів проговорити те, що зазвичай лишається поза увагою – інтимну правду, емоційну амбівалентність, мовчання, сором, розгубленість, біль та ін. У цьому аспекті документальність не обмежує драматургічну свободу, а, навпаки, розширює її, дозволяючи працювати з живою тканиною соціального простору. Отже, вербатім у монодрамі не тільки підвищує ступінь достовірності, а й утверджує мовну правду як форму культурного та художнього спротиву.

Документальний театр, який набув особливої актуальності у XXI столітті, постає як форма театральної практики, що намагається подолати межу між сценою та дійсністю. Його базовий принцип – опора на реальні свідчення, інтерв'ю, архівні матеріали та інші автентичні джерела. У цій моделі театр не лише репрезентує вигадане, а повертає публічному простору голос тих, хто часто позбавлений артикуляції – маргіналізованих груп, свідків історичних травм, учасників складних соціальних процесів.

Документальна вистава не просто подає факти – вона верифікує реальність сценічно, формуючи нову естетику публічної правди. Одна з ключових функцій документального театру – запрошення до співпереживання та інтерпретації, де глядач не пасивно споглядає, а активно співвідносить сценічне з власним досвідом. Саме тому документальний театр, а особливо вербатім, стає потужною стратегією мовної ідентифікації, історичної пам'яті та соціального осмислення.

В українському контексті документальний театр, зокрема вербатім, виник у 2000-х як жанрово нестабільна, експериментальна практика. Його поява була зумовлена потребою говорити про досвід, який залишався поза офіційним мистецьким наративом: травми, трансформації, приватне життя у часи соціальних змін. Перші проєкти, як-от «Самотність» (2007) чи «Молодість і старість» (2008), запровадили інтерв'ювання як театральну техніку, але ще поєднували вербатім із елементами художньої вигадки, авторського монтажу чи метафоричного оформлення.

Поступово український вербатім став тяжіти до наукової точності: з'явилися проєкти на перетині соціології, усної історії та етнографії, зокрема «Качелі», «Доміно на їдиш», «Жива історія». В них не тільки фіксувалися голоси спільнот, а й дотримувалися чітких принципів сценічної верифікації: мінімалізм, відмова від гриму й декорацій, узгодженість вік-роль, фактичність. При цьому акценти переносилися на саму мову, її емоційні коливання, ритмічні деформації, інтонаційні зміни – саме те, що становить ядро театральної комунікації у вербатімі.

Такі вистави не просто документували дійсність, а активно моделювали спільний простір мовної пам'яті. Через вербалізацію досвіду різних поколінь і соціальних груп вони продукували публічну мову спільного переживання, і саме це наближує їх до монодрами, яка теж репрезентує мовну дійсність як форму особистісного конфлікту

Подальший розвиток документального театру в Україні після 2013 року відзначається розмаїттям тематичних напрямів, жанрових пошуків і дедалі глибшим залученням до соціально чутливих тем. У цей період спостерігається зростання кількості ініціатив, де документальність стає не лише формальним прийомом, а справжньою етичною позицією митців, спрямованою на проговорювання болючих, замовчуваних або викривлених у масовій свідомості подій. Виникають знакові проєкти таких об'єднань, як-от «Театр Переселенця» (Н. Ворожбит, О. Карачинський, Г. Жено), PostPlayТеатр (Г. Джикаєва, А. Романов, Д. і Я. Гуменні), Центр «Театр сучасного діалогу» (І. Гарець, Р. Саркісян), а також окремі проєкти режисерки О. Брама, драматургів Н. Блок, А. Косодій, Л. Тимошенко та ін.

Документальний театр у цьому контексті виступає як інструмент не лише мистецького вираження, а й соціального спротиву, катарсису, свідчення. Так, вистава «Диплом» (реж. О. Брама), створена на основі понад трьохсот інтерв'ю з учасниками освітнього процесу, стала критичною рефлексією над станом

української освіти, викриваючи травматичну рутину бюрократичної системи. Інший проєкт тієї ж режисерки «R+J» репрезентував погляд молоді з різних регіонів України на політичну ситуацію в країні, що був створений у форматі музичного перформансу, поєднуючи елементи концерту з документальними фрагментами свідчень.

Знаковим прикладом застосування вербатіму як методу терапевтичного проговорення особистої та національної травми є вистава «Позивний Рама», присвячена переживанню посттравматичного синдрому у ветеранів. У цій роботі зафіксовано не лише окремі досвіди фронтовиків, а й інтимні мікроісторії, що розкривають процес інтеграції травматичного досвіду в повсякденне життя. Вистава «Осінь на Плутоні» демонструє ефективність довготривалого спостереження й дослідницької присутності митця в соціальному середовищі. Результатом такого занурення стало створення тонкого емоційного портрета життя мешканців геріатричного пансіонату, де старість і самотність постають не як абстрактні теми, а як конкретний та глибоко особистісний досвід.

Важливо підкреслити, що документальний театр цього періоду не замикається в естетиці багатоголосої полілогії, а й успішно освоює форму монологу. Так, монодрама «Доньці Маші купив велосипед» (Д. і Я. Гуменні) є втіленням вербатім-монологу «ополченця», створеного на основі реального інтерв'ю. Сцена перетворюється на простір сповіді, де інтимне переживання війни оголюється через неочищену мову, мовні зупинки, лаконізм і фрагментарність. Саме така структура висловлювання формує ефект документальної правди, не обробленої стилістично, а збереженої в первинному вигляді.

Наталя Ворожбит, одна з найактивніших фігур документального театру, згадує в інтерв'ю: «Коли слухала спогади радянського драматурга В. Розова про війну, я не могла повірити в те, що він пише. Було відчуття величезного розриву між реальною трагедією, яку пережили люди, і мистецтвом, яке намагалось її

зобразити» [23]. Цей розрив між мистецькою формою і життєвою автентичністю спричинив до пошуку нових, «неприкритих» форм фіксації досвіду – таких, що не стилізують, а відтворюють реальність у її неестетизованій правді.

Поступово цей вплив трансформує стилістику українських драматургів. У текстах Н. Блок, Є. Марковського, А. Косодій, Т. Киценко та інших помітні зсуви в бік «чернеткової естетики», де важливішими за літературну вправність стають особистісна щирість, фрагментарність, розмовна мова, паузи, зітхання, суржик, повтори. Така мова – не симптом бідності тексту, а навпаки – інструмент його правдивості. Один із учасників документального процесу згадує: «Після досвіду написання документальних п'єс ти вже не можеш писати красивою, літературною мовою так, як писав до цього – узагалі змінюється ставлення до театру та до мови персонажів» [23].

Драматургія, що виростає з вербатіму, все більше тяжіє до перформативної форми, де на перший план виходить не завершений художній текст, а процес його осмислення, змонтованого з фрагментів досвіду, спостереження і пам'яті. Цей підхід відкриває шлях до нових форм монодрами, в яких синтез документальності, автобіографічності, фрагментарності й перформативності дозволяє не лише відтворити, а й пережити разом із героєм подію – у реальному часі, з усіма її сумнівами, болем, паузами, повтореннями.

Документальний театр в Україні перетворюється на динамічну лабораторію сучасної етики, соціального чуття і мовної трансформації. Він активно впливає не лише на тематику, а й на форму сучасної драматургії, зокрема монодрами, знімаючи межі між актором і свідком, автором і джерелом, сценічною мовою й живим голосом реального життя.

Отже, розвиток українського документального театру впродовж останнього десятиліття позначений кількома важливими тенденціями, які мають безпосередній вплив на формування сучасної монодрами. По-перше, йдеться про переосмислення самої природи сценічного тексту: він більше не є винятково

результатом художньої уяви автора, а часто постає як монтаж реальних свідчень, інтерв'ю, щоденникових записів або автобіографічних фрагментів. По-друге, митець у документальному театрі дедалі частіше займає позицію не всевідаючого творця, а фасилітатора – того, хто дає голос іншим, хто вміє слухати й трансформувати досвід у сценічну подію, зберігаючи його правдивість і цілісність. По-третє, зникає традиційний конфлікт між літературною формою та соціальною функцією театру: віднині естетика й етика стають взаємопов'язаними, і саме етичний імператив визначає стиль, композицію, мовну манеру.

Із цього випливає важливий для подальшого дослідження висновок: документальний театр в Україні функціонує як потужне середовище перетворення театру в багаторівневу практику – одночасно текстову, перформативну, дослідницьку й соціальну. Така мультидисциплінарність ставить нові виклики і перед жанром монодрами, який традиційно тяжів до внутрішнього монологу, сповіді, суб'єктивного переживання. Сьогодні ж монодрама дедалі частіше постає як перетин кількох пластів реальності (біографічного, документального, мистецького), і як результат складного синтезу різних мистецьких стратегій (вербатіму, візуального перформансу, музичного коду, медіа-естетики, постдраматичної структури).

Саме тому подальше осмислення монодрами як форми, здатної інтегрувати документальність, акторську перформативність і мистецьку композицію, потребує звернення до ширшого поняття – синтезу мистецтв. Це дозволить розглянути сучасну моновиставу не лише як драматургічний або режисерський продукт, а як багатокомпонентний акт художнього свідчення, в якому взаємодіють голос, тіло, текст, образ, звук, тиша й простір

Документальний театр, зокрема вербатім як його провідна форма, з кожним роком дедалі активніше стає не лише об'єктом наукової уваги, а й живим інструментом художнього висловлювання – особливо у контексті воєнної і

поствоєнної культури. Український театр, опинившись у центрі глобального зсуву смислів, потребує нових форм, які здатні зберігати прямий зв'язок із реальністю та фіксувати її у процесі переживання. У цьому контексті звернення до вербатіму є не просто естетичним вибором, а способом відновлення зв'язку між мовою, пам'яттю та етикою свідчення. Саме тому вербатім у структурі монодрами «Хочу, щоб цієї вистави не було» функціонує як критичний інструмент, що дозволяє повернути голос соціальному тілу, дати змогу спільнотам, індивідам і вразливим групам проговорити досвід без цензури й редагування.

У період початку повномасштабного вторгнення росії в Україну документальний театр вчергове засвідчив свою здатність реагувати на екстремальні соціальні обставини, трансформуючи сцену в простір публічного свідчення. Одним із прикладів такої художньої відповіді стала постановка Станіслава Мойсеєва «Karo spirale», реалізована в Литві. Цей проєкт репрезентує сучасний вербатім-театр, в якому драматургія вибудовується на основі справжніх монологів очевидців і постраждалих від війни в Україні. Вистава об'єднала голоси представників різних поколінь, від літньої жінки віком за 90 до семирічної дитини, демонструючи багатовекторність досвіду виживання у воєнних умовах. Сутність вистави, як це часто буває, коли ми стикаємося з вербатімом, полягала не у прагненні до фінального узагальнення чи прямолінійного меседжу, а у створенні простору для особистісного осмислення подій глядачем. С. Мойсєєв не лише передає досвіди війни, а й вибудовує культурний діалог між Україною та Литвою, в якому важливу роль відіграє колективна пам'ять і солідарність.

Інший значущий приклад вербатім-практики в умовах воєнної дійсності – вистава Євгена Рєзніченка «Лишатися (не) можна...», присвячена досвіду цивільного населення, що залишилось на окупованих територіях, зокрема в Херсоні. У постановці «Лишатися (не) можна...» залучено акторів, які особисто пережили окупацію, а тому не грають ролі в традиційному сенсі, а радше свідчать

– передають власні досвіди, емоції, внутрішні дилеми. Вистава акцентує на тих, хто залишився на своїй землі всупереч страху, не пішов на компроміс із окупаційною владою, і саме в цьому полягає її етична й документальна цінність. Це не лише про Херсон, це художнє втілення ситуації, яка досі триває на багатьох тимчасово окупованих територіях України.

Сьогодні, коли людська свідомість, мова та історична пам'ять зазнають спроб експлуатації, а художнє слово ризикує втратити здатність бути носієм довіри, вербатім постає як механізм очищення від зайвого, вигаданого, пристосованого. Через автентичні інтонації живого мовлення, через фіксацію травми в її первинній, ще не театралізованій формі, вербатім створює передумови для формування іншої моделі комунікації між сценою і глядачем: не як форми впливу, а як простору зустрічі.

Інтеграція вербатіму в художню тканину монодрами не є формальною ілюстрацією чужих слів або запозиченням соціального матеріалу. Йдеться радше про глибоке вживання у мовну тканину реального життя, яка, проходячи крізь сценічну форму, не втрачає своєї фрагментарності, суперечливості, незавершеності. Вербатім постає тут не як додаток до авторського тексту, а як його критичне дзеркало – те, що загострює і проблематизує мовленнєву стратегію персонажа. Свідчення, фрагменти інтерв'ю, щоденникові записи або непряма мова, отримана у вербальній взаємодії з іншими людьми, функціонують як драматургічні вузли, що фіксують місця зіткнення особистого і колективного.

Таке використання документальних джерел не підпорядковується логіці класичного сюжету. Навпаки – воно порушує лінійність, запроваджуючи естетику монтажу, обірваності, нагромадження голосів. Це дозволяє зруйнувати стереотипне сприйняття героя як цілісної й послідовної фігури та натомість подати його як точку перетину різних мовних реальностей, як об'єкт постійної боротьби між внутрішнім і зовнішнім дискурсом. У цьому сенсі вербатім виконує функцію внутрішнього документа – не лише суспільного, а й психоемоційного:

він розкриває те, що не піддається конвенційній драматургії, не артикулюється художньо, але присутнє як живий осад мовної дійсності.

У моїй монодрамі вербатім-пласт – це не лише вставка, а форма внутрішньої розщепленості. Герой одночасно є носієм власного голосу й резонатором голосів інших. Отже, документальна інтонація слугує інструментом деконструкції авторського «Я» і водночас створює ефект співучасті, де глядач уже не стільки стежить за дією, скільки стає її мовним свідком. Такий підхід перетворює вербатім на елемент перформативного свідчення, де сам акт вимовляння чужого слова стає подією і викликом – як для актора, так і для публіки.

Однією з ключових особливостей структури монодрами «Хочу, щоб цієї вистави не було» є постійне напруження між двома типами мовлення: авторською вигадкою та документальною фактурою. Це не співіснування двох стилів, а діалогічна взаємодія, в якій один тип мови розкриває обмеження іншого. Авторський текст подає внутрішній стан героя, його суб'єктивні переживання, фантазми, спроби сконструювати сенс у фрагментованій реальності. Вербатім натомість прориває цю суб'єктивність, він втручається як вторинна, але потужна реальність, яка не узгоджується з індивідуальним баченням, а часто йому суперечить. Тож між ними виникає конфлікт: художній текст створює образ, а вербатім оголює межі цього образу, підважує його.

Тут не стільки драматургічна «гротесковість» або формальний контраст, скільки спроба показати, як сучасна свідомість не витримує ізоляції, вона завжди пронизана мовами інших, чужими болями, незбагненими висловами з реальності, яка не хоче вкладатися у драматургічну логіку. Саме тому вербатім у монодрамі – це не лише «вставний» фрагмент, а радше акт втрати авторства, спосіб визнати, що мова вже не належить одній людині. Вона множинна, тріщить, фрагментується. Тому навіть найінтимніші репліки можуть бути цитатами, навіть найщиріші інтонації – перенесеними із зовнішнього дискурсу.

Таке сплетіння художнього й документального виконує подвійну функцію. По-перше, воно унеможлиблює спекулятивність у зображенні війни, втрати, травми, адже все сказане вже кимось сказано, і герой лише ретранслює цю мову. По-друге, воно виводить на передній план саму проблему мовлення: що можна, а що неможливо сказати про біль? чи можна його репрезентувати мовою сцени? чи не є вербатім актом порятунку мови від фальші?

Отже, структура монодрами стає місцем зіткнення не тільки голосів, а й форм правди. Фіктивна правда авторського тексту, що вибудовується через метафору, і фактична правда вербатіму, що виявляється через дослівність, співіснують у конфлікті, який ніколи не вирішується до кінця. Це конфлікт, який і є сценою. Включення вербатіму в тканину монодрами не є ані декоративним, ані ілюстративним прийомом – це акт радикальної етичної та художньої дії. Йдеться не просто про метод репрезентації соціального досвіду, а про переформатування самої природи драматургічного жесту. Вербатім розшаровує сценічний простір, відкриваючи в ньому не лише множинність голосів, а й межі уявлення, вигадки, приватного досвіду. Через це документальний фрагмент не «додається» до авторської інтонації, він її дестабілізує, проблематизує, змушує її переглядати саму себе.

У цій драматургії не йдеться про чистоту жанру чи узгодженість стилів, навпаки, вона ґрунтується на конфлікті між особистим і колективним, між мовою художньою та мовою факту. Саме цей конфлікт дозволяє монологу не замикатися на собі, а прориватися до глядача не як художній образ, а як «свідчення» – фрагмент реальності, що проростає крізь тіло й голос персонажа. Монодрама, створена на стику вербатіму й авторського тексту, стає полем підважування мовних звичок, конвенцій зображення і способів говорити про травму. Це вже не просто монолог героя – це багатоголосе мовлення, яке дозволяє реальності самої себе артикулярно вимовити.

РОЗДІЛ 3

ПРАКТИКА СТВОРЕННЯ АВТОРСЬКОЇ МОНОДРАМИ: ДРАМАТУРГІЧНА КОМПОЗИЦІЯ, АКТОРСЬКА ДІЯ І СЦЕНІЧНА РЕАЛІЗАЦІЯ ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ

3.1. Практики текстотворення у сучасній монодрамі: досвід авторської роботи з вербатімом

У межах сучасної сценічної практики монодрами, особливо в її документалістських проявах, процес створення тексту виступає не лише початковою фазою постановочної роботи, а й автономною художньою подією, що формує і концепт, і форму вистави. Текстотворення в такому форматі передбачає багатоетапну роботу, що поєднує аналітику з інтуїцією, структуру з емпатією, фактичний матеріал з авторським жестом. Особливо це стосується тих монодраматичних проєктів, які спираються на вербатім – метод, що передбачає безпосереднє залучення автентичних свідчень як джерела драматургічного змісту.

Власний досвід роботи над текстом авторської монодрами, у якій було поєднано документальний матеріал з елементами художнього письма, дозволив зсередини осмислити особливості трансформації вербатімів у сценічну драматургію. У межах цієї практики перед автором постає низка питань: як зберегти етичну достовірність висловленого, водночас підпорядкувавши його художній структурі; як вибудовувати конфліктність, ритм, пласт сцени у тексті, що первинно не мав драматургічної форми; як працювати з живим голосом свідка, не перетворюючи його на декоративний елемент або однозначну тезу.

У цьому підрозділі розглянуто ключові етапи авторської текстової роботи: від збирання вербатів до побудови внутрішньої структури монологу, від інтуїтивних рішень до раціонального компонування сценічних блоків. Особливу увагу приділено тому, як відбувається переосмислення реального досвіду в межах естетичного простору монодрами, як ця трансформація формує унікальну поетику вистави як синтезу слова, голосу й присутності.

На етапі формування концепції монодрами було прийнято принципове рішення про звернення до методу вербатіму як художньої основи твору. Такий вибір не був суто естетичним, він впливав із глибокої рефлексії над викликами часу та відповідно до логіки жанру, яка вже була окреслена в попередніх розділах цього дослідження. У сучасній монодрамі текст перестає бути простою репрезентацією або драматургічним «сценарієм» для гри – він функціонує як інструмент вибудови ідентичності, способу присутності на сцені, механізму формування смислу та моделі етичної взаємодії з глядачем. Саме в монодрамі слово виводиться на передній план як документ часу, акт особистого мовлення й маркер екзистенційної відповідальності.

Під час активної фази повномасштабної війни питання тексту для театру стає не лише технічним або художнім, а глибоко політичним і моральним. В умовах, коли дійсність ще не перетворена на ретроспективу, коли суспільство перебуває в стані тривалої невизначеності, фіксація реального досвіду вимагає від театру іншої форми – такої, що дозволяє безпосередньо артикулювати голоси тих, хто цю реальність переживає. У цьому контексті художній текст у звичному розумінні втрачає здатність до репрезентації: будь-яка «фікція» виглядає неадекватною стрімкості змін соціального тла. Отже, монодрама, яка прагне бути не просто особистісною, а й актуальною, повинна відповідати на виклики часу прямо, без інтерпретаційного фільтра, а через безпосереднє включення голосів людей, чий досвід формує тіло колективної травми та спротиву.

Саме тому початкові варіанти п'єси, які стосувалися різних тем – від мобілізаційного тиску до жіночого виїзду за кордон, від етичних аспектів свободи до питань трансформації законодавства у воєнний час, – виявлялися недостатньо влучними або швидко втрачали актуальність. Вони не встигали «дожити» до сценічного втілення не через авторську неспроможність, а через те, що саме життя постійно змінювалося, залишаючи художні наміри осторонь. Це змусило поставити під сумнів саму можливість репрезентативного художнього тексту у воєнний час, відкриваючи натомість перспективу тексту як фіксації безпосереднього – фрагментарного, неідеального, але живого й правдивого.

Вербатім у цьому сенсі постає як винятково продуктивний метод: він дозволяє працювати з матеріалом, у якому етичне й естетичне є взаємопов'язаними й нерозривними. З одного боку, це дає змогу актору мислити роль не як зовнішній образ, а як інтимну ідентифікацію з іншим. З іншого боку, сам актор стає ліричним героєм – фігурою, навколо якої структурується весь документальний масив. Ідея полягала в тому, щоб побудувати виставу на вербатімах, зібраних не випадковим чином, а шляхом створення індивідуальної «мережі пам'яті»: всі тексти належать реальним людям, пов'язаним із актором безпосередньо – родинно, біографічно, афективно. Це створює ефект багатоголосої присутності навколо одного «я», яке одночасно є і суб'єктом висловлювання, і його носієм, і точкою зіткнення численних голосів часу.

У такий спосіб постала монодрама «Хочу, щоб цієї вистави не було», яка в свою чергу формується не як вигадана історія, а як документальний акт колективної пам'яті, зібраний і реконструйований навколо одного драматургічного тіла. Саме це дозволяє говорити про цю монодраму як про приклад вербатімної практики, в якій синтез мистецтв між літературною структурою, акторською грою та документальним джерелом працює не на ілюстрацію, а на формування справжнього етичного жесту.

Сценічне втілення монодрами «Хочу, щоб цієї вистави не було» розгортається навколо ліричного героя, що перебуває у стані граничної психологічної напруги. Просторове середовище вистави навмисно не уточняється з самого початку, воно здається абстрактним, тривожним, замкненим. Згодом глядач дізнається: герой в укритті під час нічної повітряної тривоги. Це простір особистої оборони – звичний, буденний, типовий для мільйонів українців досвід, що уособлює водночас страх, виснаження й внутрішній опір.

Саме в цьому напівізольованому стані герой починає монологічне висловлювання, в якому поступово розкривається причина його стану, історія того, що привело його в це «сховище» – не лише буквальне, а й екзистенційне. Герой ставить питання, які в тій чи іншій формі постають перед кожним у час війни: *чи достатньо я роблю? що можу зробити ще? як змінити ситуацію хоча б на своєму рівні?* Така драматургічна стратегія дозволяє не лише ідентифікувати глядача з персонажем, але й формує особливий акторський модус «спільного досвіду», де межа між роллю та «я» свідомо розмивається.

У процесі підготовки тексту було зібрано й інтегровано десять вербатімних монологів, записаних із реальних людей, кожен із яких представляє окрему соціальну ситуацію, трансформовану війною. Вибір респондентів здійснювався не заради статистичного чи типологічного розмаїття, а для створення багатошарового звукового ландшафту війни, того, що неможливо почути в новинах, але що формує психоемоційну мапу сучасного буття. З-поміж них безпритульний, який страждає від комендантської години; бабуся, що мріє про смерть, але змушена виживати без вікон у холодному домі; дитина, яка не знає, що таке життя без сирен; підліток, який пам'ятає мирний час; жінка легкої поведінки, що водночас демонструє виняткову громадянську мужність; жінка, яка виїхала з України, залишивши чоловіка; вдова загиблого військового; журналіст, що став бійцем; чоловік, який утік за кордон. Усі ці голоси не лише

репрезентують суспільство в час катастрофи, але й конструюють складну структуру мовної присутності, яку герой поступово вбирає в себе.

Кульмінаційним моментом вистави стає останній монолог – авторський, безпосередній, від першої особи. Саме в ньому вербалізується назва «Хочу, щоб цієї вистави не було» як етична і трагічна формула, що окреслює сенс усього дійства. Попри можливу мелодраматичність цієї фрази, в ній втілюється радикальна істина: ця вистава існує лише тому, що існує війна. Її драматургія – це спроба зафіксувати не лише особисту чи колективну травму, а й ту саму «гостру буденність», про яку йшлося раніше: коли мистецтво перестає бути рефлексією постфактум і стає формою фіксації живого болю – болю, що ще не завершився.

Усі тексти, що покладено в основу монодрами, були скомпоновані й драматургічно впорядковані автором, який водночас є виконавцем. Його присутність на сцені набуває подвійного статусу: з одного боку, він виконує ролі – переходить від одного вербатімного свідчення до іншого, втілюючи ці фрагменти як частини складного емоційного полотна, з іншого – залишається самим собою, суб'єктом «тут-і-зараз», який пов'язує різномірні голоси в єдину лінію особистого переосмислення. Така структура формує не лише акторську, але й авторську оптику, глядачі бачать не просто набір соціальних типажів, а фільтроване крізь особистість переживання війни.

Герой, переходячи від вербатіму до вербатіму, ніби «переносить» глядача з одного соціального й емоційного досвіду до іншого, не втрачаючи зв'язку з головною ниткою оповіді. Ці переходи є не імітацією чи перевдяганням, а формою занурення – способом дати голос іншим, не втрачаючи при цьому власного голосу. Наприкінці кожного епізоду актор ніби «повертається» до себе й до глядача, встановлюючи живий діалог, що балансує між дистанціюванням та інтимністю. У цій стратегії помітно інтеграцію методу вербатім у сценічну тканину монодрами: глядач отримує можливість самотійно формувати

враження, співвідносити почуте зі своїм досвідом, а не сприймати запропоноване як єдино правильну інтерпретацію.

Водночас, попри колективний характер джерел тексту, перед нами саме монодрама. Її монологічність полягає не лише у фізичній присутності одного виконавця, але й у тій особливій художній оптиці, коли всі голоси зливаються в єдину лінію думки. Усі ці фрагменти – не набір окремих персонажів, а спектр внутрішніх станів єдиного суб'єкта, який намагається осмислити війну крізь множинність досвідів. Монолог тут – це не монолог однієї соціальної маски, а монолог світу, що говорить через людину. І саме тому монодрама стає універсальною: вона не виключає множинності, а трансформує її в єдину мовну й сценічну подію.

Отже, обрана стратегія побудови монодраматичного тексту – через інтеграцію вербатімних фрагментів, об'єднаних авторською присутністю актора-героя, – не лише узгоджується з ключовими принципами сучасної монодрами, окресленими у попередніх розділах, але й актуалізує їх у межах конкретного мистецького досвіду, адже сучасна монодрама є не стільки фіксованим жанром, скільки формою живої взаємодії між текстом, виконавцем і глядачем. Її структура дедалі частіше тяжіє до відкритої форми, де конфлікт розгортається не між персонажами, а в самому акті говоріння, у зусиллі *бути* на сцені – автентично, свідомо, болісно.

У виставі «Хочу, щоб цієї вистави не було» текст не є ані цілком художнім, ані цілком документальним, він є втіленням того драматургічного принципу, про який ішлося в другому розділі: текст як подія, як етична й естетична конструкція, що водночас констатує й інтерпретує реальність. Саме в цій змінній рівновазі між «я» актора й «ми» соціального досвіду, між «чужим словом» та особистим голосом і формується монодраматичний жест як практика присутності, як відповідь на спільну травму, як спроба говорити про нестерпне.

Звернення до вербатіму в цьому контексті стало не лише інструментом текстового наповнення, а й методом збереження автентичності – емоційної, етичної, соціальної. З іншого боку, структурне компонування, акторська робота з трансформацією та поверненням до себе, перетворює вербатімний матеріал на частину художнього висловлювання. Саме така побудова, через множинність голосів, зведених до єдиного вектора присутності, й уможливорює появу монодраматичного тексту нового типу: не літературного, не фікційного, а глибоко перформативного, сформованого на перетині документальності, особистого досвіду та театральної дії.

3.2. Акторська реалізація монодраматичного тексту

Після етапу формування тексту як драматургічного документа, що поєднує вербатімні джерела з авторською рефлексією, ключовим стало питання його сценічного втілення. У випадку монодрами, особливо такої, що тяжіє до актуального перформативного висловлювання, акторська присутність не є лише інтерпретацією тексту – вона є його невід’ємним структурним елементом. Вистава «Хочу, щоб цієї вистави не було» була задумана як жива тканина переходів – від одного голосу до іншого, від вербатіму до особистої інтонації, від драматичної фігури до ліричного «я», що постійно повертається до глядача, розмикаючи структуру сценічної ілюзії.

Важливим моментом реалізації стало те, що актор у цій виставі не лише вживається в образи, а радше пропускає їх через себе, зберігаючи постійний діалог із власною особистістю. Цей принцип – свідомий перехід між позиціями виконавця та свідка – дає змогу з одного боку залишатися в межах монодраматичної логіки (один актор – один простір – один часовий вектор), а з

іншого – створювати ілюзію множинності присутностей на сцені, що забезпечується саме завдяки вербатімним фрагментам і драматургічній побудові тексту.

Далі детально розглянуто особливості репетиційного процесу, техніки переходу між вербатімними станами, методи внутрішнього перекодування тексту в акторську дію, роботу з простором та світлом як елементами синтезу, а також специфіку фінальної композиції вистави. Особлива увага приділена проблематиці переходів між станами, адже саме в них, у цьому постійному русі між «я» і «іншим», формується монодраматична дія як перформативна практика.

Переходи між станами – це одна з найбільш складних і водночас принципово важливих задач у монодраматичній акторській реалізації. Вони стосуються не лише технічної зміни голосу, пластики чи ритму, а передусім глибокого онтологічного зрушення всередині актора, що функціонує як провідник між фіксацією документального й живою імпровізаційною присутністю, між позицією свідка й персонажа. Ці переходи існують на межі щонайменше трьох театрів – драматичного, документального й перформативного, і саме на цій межі народжується особливий тип сцени, де актор стає режисером власної присутності.

У класичному драматичному театрі перехід із ролі в роль найчастіше забезпечується зовнішніми засобами – зміною костюма, інтонації, тембру, мізансцени. Актор перебуває «в межах образу», вірно служачи заданій ролі, яка існує незалежно від нього. У монодрамі з елементами вербатіму ця модель дає збій, бо тут немає чітко розписаних образів, а є *голоси реальних людей*, що входять в контакт із тілом актора. І тут з'являється питання: хто саме переходить – актор, персонаж, людина?

У документальному театрі, особливо вербатімному, актора спонукають не «грати», а «відтворювати» реальний досвід. Проблема у тому, що документ травматичний сам по собі, він не просить інтерпретації, він спричиняє

перенасичення емоційним матеріалом. Актор, який переходить від одного вербатіму до іншого, мусить не просто передати емоцію, а *не зламатися* під її вагою. Переходи між станами тут – це як проходити мінне поле: кожен голос має свою внутрішню травму, і ти не маєш права її ані спростити, ані естетизувати.

У перформансі актора часто немає як такого – є *перебування, акція, тіло в просторі*. Але в монодрамі «Хочу, щоб цієї вистави не було» актор водночас виконує функцію оповідача, інтерпретатора, учасника, режисера сцени, людини, що повертається до себе. І тут переходи між станами – це вже не «роль до ролі», а інтенсивний рух між формами буття: від персонажа до автора, від автора до реципієнта, від реципієнта до громадянина, що включається у зону свідчення.

Саме тому *межовість* стає не просто технічним викликом, а сутністю монодраматичного втілення вербатімного матеріалу. Відсутність чіткої межі між акторами й героями, сценічним і документальним, особистим і колективним перетворюється на драматургічну опору, яка цементує виставу. В кожному переході – боротьба з інерцією театру, бажанням дати «образ» чи «роль», замість того, щоб залишитися живим.

Усе це свідчить про те, що переходи між станами в документальній монодрамі – це не просто зміна виконавчої позиції, а основна режисерсько-акторська стратегія, яка дозволяє утримати глядача в полі реального. Це мистецтво балансування між дистанцією й ототожненням, між функціональністю і чуттєвістю, між текстом і подією. І саме в цій постійній зміні якостей актора народжується справжня перформативна присутність, яка робить сцену живим полем досвіду – особистого, колективного, і водночас непідробного.

Окремої уваги заслуговує сценічне рішення щодо світла, декорацій та костюму, яке у виставі «Хочу, щоб цієї вистави не було» підпорядковане загальній концепції зосередження на ліричному герої як єдиній тілесно присутній фігурі. Візуальна аскеза простору була обрана свідомо – мінімальне освітлення, спрощені, майже абстрактні декорації та умовний костюм актора створюють

середовище, в якому будь-які зовнішні театральні маркери зведено до мінімуму. Таке рішення не лише не відволікає глядача, а й підкреслює головне – постійну зміну внутрішніх станів героя, його багатопланову суб'єктність і перехідність між «голосами», що звучать у межах монодрами.

Цей мінімалізм виконує важливу семантичну функцію: він наголошує на тому, що всі персонажі, вербалізовані актором, не присутні фізично – «вони не прийшли до цієї кімнати», «їх немає тут», як би м'яко артикулює це сам герой. Йдеться не про зображення або імітацію фігур, а про акторське *втілення враження* – передачу внутрішнього резонансу, імпресії, що постають у результаті контакту з чужим досвідом. Саме в цьому – ключова акторська задача: не грати ролі в прямому сенсі, а пропустити через себе багатоголосся, створене вербативною драматургією, і водночас не втратити контурів основного ліричного суб'єкта.

Ліричний герой – фігура умовна, створена для того, щоб окреслити межі вистави. Він не є автором в прямому сенсі слова і не є чистою фікцією: ця персона існує десь між особистим і театралізованим, між автобіографічним «я» і голосом, який говорить від імені інших. Парадокс вистави полягає в тому, що актор змушений «грати», хоча гра як така заперечується форматом документального театру. Грати не гру, а трансляцію – ось справжній виклик. Герой водночас присутній і відсутній: він має початок і кінець, має дугу, хоча сам оповідач вдає, що просто «говорить» – подає свідчення, передає враження. Саме у цій постійній напрузі між присутністю і представленістю, між «я» та «вони», між автором і його фрагментованими «іншими», і вибудовується акторська практика, що вимагає надзвичайної внутрішньої дисципліни.

Отже, мінімалістичне сценічне рішення, зведене до базових виражальних засобів, не є знеціненням театального, а навпаки – його загостренням. Це не брак форми, а радикальна форма простоти, покликана служити змісту, який вибудовується у драматургії вражень, переходів, впізнавань і втрат.

Потенціал «Хочу, щоб цієї вистави не було» полягає у її винятковій здатності створювати простір для персонального впізнавання, емоційного резонансу та глибокої внутрішньої рефлексії. Завдяки використанню вербатімних фрагментів, що охоплюють широкий спектр досвідів – від дитячого сприйняття війни до болю втрати, від побутового виживання до екзистенційних запитань про гідність і межі витривалості – вистава відкриває глядачеві багатоголосе дзеркало сучасної реальності.

Кожен із фрагментів не просто промовляє – він *висвітлює* те, що могло залишатися неформульованим усередині самого глядача. Тут не пропонуються готові відповіді чи узагальнені образи, навпаки, глядач має змогу побачити в ліричному герої себе, у фрагментарних монологів – свої тривоги, у внутрішніх переходах – власну крихкість. Саме в цій відкритості до інтерпретації й полягає головна сила вистави: вона не говорить «про когось», а дозволяє говорити через себе.

Монодрама тут функціонує не як естетична конструкція, а як інтимне поле зустрічі між актором і глядачем, між документом і переживанням, між словом і мовчанням. У цьому глибокий гуманістичний вимір мистецтва, здатного не просто зображати реальність, а співпереживати їй разом з тими, хто приходить на цю виставу не за розв'язками, а за відчуттям, що він не один.

Теоретично осмислені риси сучасної монодрами – архітектоніка монодраматичного тексту як простору пам'яті, тотальність театру як акту присутності, мовна стратегія як механізм формування або деформації реальності – знаходять у цій виставі свою реальну сценічну реалізацію. Тут немає поділу на теорію й практику, на роль і життя, на документ і вигадку – усе спресовано в одне тіло, одне обличчя, один голос, який говорить від імені багатьох.

Монодрама «Хочу, щоб цієї вистави не було» стала не лише мистецькою подією, а й кульмінацією довгого процесу дослідження, болісного вибору, внутрішньої перебудови й граничної акторської чесності. Вона ввібрала як

попередній аналітичний досвід, так і життєву необхідність осмислення буття у часи розпаду. Це не підсумок аналітики, викладеної вище, а форма існування всього теоретично відрефлексованого раніше.

Саме тому ця вистава – не про те, як вижити у війні, а про те, як не зникнути в ній. Як не втратити себе, свою мову, свій погляд, своє право відчувати. Як перетворити сцену на місце пам'яті, слово – на знаряддя співпереживання, а театр – на жест любові до життя, навіть тоді, коли саме життя здається неможливим. Цей досвід – не просто мій. Це документ, сповідь, і, водночас, утвердження того, що монодрама здатна бути тим актом єдності, де мистецтво і реальність не протистоять одне одному, а творять спільну, живу тканину опору.

ВИСНОВКИ

У науковому обґрунтуванні творчого мистецького проєкту здійснено комплексне теоретичне осмислення сучасної монодрами як феномену синтезу мистецтв у драматургічному, акторському й сценічному вимірах. На основі аналізу сучасних театрознавчих концепцій, розгляду структури моновистави, особливостей її мовної та виконавської організації, а також унаслідок авторської мистецької практики створення п'єси «Хочу, щоб цієї вистави не було», було досягнуто поставленої дослідницької мети та виконано сукупність завдань, кожне з яких репрезентує окремий аспект теми.

Аналіз сучасного стану дослідження монодрами показав фрагментарність і різноманітність наукових підходів до її розгляду. Від первинного осмислення жанру як камерної форми драматургії з єдиним персонажем до сучасного трактування монодрами як відкритої, поліфонічної структури, що функціонує в полі постдраматичного театру. Виявлено зміщення акценту з жанрової природи на дискурсивну організацію та режисерсько-акторські практики втілення. Монодрама більше не репрезентує реальність, а втручається в неї, стаючи формою дії та актом суб'єктного висловлювання. У цьому контексті найбільш релевантною категорією для її аналізу постає концепт «драми дискурсу», який відкриває доступ до глибинних процесів формування смислу в сценічній події.

У ході розгляду теоретичних параметрів «драми дискурсу» встановлено, що цей концепт дозволяє описувати монодраму як подію мовлення, в якій жест висловлювання не просто передає зміст, а формує суб'єктність. Така драма не репрезентує світ, а втручається в нього; не зображує суб'єкт, а створює його в моменті акторської присутності. Мовлення тут функціонує не як опис, а як подія, у якій зміст виникає між голосом, паузою, жестом, інтонацією, тобто в живій,

перформативній матерії сцени. Отже, монодрама в контексті «драми дискурсу» постає як інструмент радикального дослідження суб'єктивності, що веде до зсуву в театральній і драматургічній парадигмі.

У межах третього аналітичного блоку простежено як сучасна монодрама функціонує в парадигмі тотального театру – відкритої форми сценічного висловлювання, що інтегрує драму, пластику, звук, документ, перформанс і тілесність у межах єдиного акторського жесту. Доведено, що саме в монодрамі як у театрі одного виконавця найповніше реалізується ідея синтезу мистецтв. Тотальність у монодрамі не зводиться до суми складників, а постає як органічне злиття актора, тексту, простору, часу та глядача в єдиний живий акт. У цій синкретичності актор одночасно втілює драматурга, режисера, перформера та мовця, стаючи носієм емоційного й комунікативного імпульсу. Саме тому монодрама не ілюструє принципи тотального театру – вона їх уособлює. Вона є не лише камерною формою або засобом художньої економії, а лабораторією театральної цілісності, в якій кожен елемент є актом сценічного синтезу.

Архітектоніка сценічного тексту монодрами не спирається на традиційну драматургічну модель із фіксованою сюжетною структурою, а розгортається як простір живого висловлювання, що постійно перебуває в русі. Побудова тексту тут пов'язана не з зовнішньою логікою дії, а з внутрішньою логікою переживання, інтонації, ритму, мовної нестабільності. Сценічне слово функціонує не як носій готового змісту, а як подія, що постає у взаємодії з голосом, паузою, тілесністю та простором.

Осмислено специфіку формотворення як процесу, що витікає з імпульсів суб'єктивного мовлення. Така драматургія активує не лише вербальну, а й невербальну тканину сценічної дії. Виявлено, що архітектоніка тексту в театрі одного актора є не зовнішнім каркасом, а способом існування переживання, в якому форма виникає з руху смислу, а не навпаки. Саме тому монодрама функціонує як поле експерименту з формою: тут актор і текст, простір і мовлення,

звук і пауза зливаються в єдину подієву тканину, що продукує досвід, а не репрезентацію.

Встановлено ключові особливості акторського існування в межах монодрами як форми сценічного висловлювання, що не потребує партнера, але створює напругу взаємодії з простором, текстом і власним внутрішнім «я». Сформульовано уявлення про виконавську дію як про процес самоконструювання. Виявлено, що в монодрамі актор функціонує як єдиний канал артикуляції не лише художнього, а й екзистенційного імпульсу. Його тіло й мовлення – це носії смислу, що виникає в моменті. Саме у відсутності партнерської взаємодії актор творить сценічну напругу за рахунок точного вибудовування темпу, тиші, емоційного коливання, що стають основою нової драматургії присутності.

Сформульовано розуміння мови як середовища психологічного, політичного й етичного спротиву. У таких умовах монологічне мовлення не є нейтральним – воно створює сценічну напругу, впливає на глядача, виявляє приховане, формує простір внутрішнього конфлікту. Відповідно, мовна маніпуляція в монодрамі постає не другорядним феноменом, а ключовою умовою художнього впливу, яка забезпечує інтенсивність сценічної комунікації, уможливорює глибоку психологізацію образу та підпорядковує рецепцію авторському задуму. Вона функціонує як елемент сугестії, як стратегія побудови художньої дійсності та як засіб увиразнення драматичної самості. Усе це підтверджує актуальність розгляду мовної маніпуляції не лише в межах лінгвістики або прагматики, а як повноцінної складової театральної дії.

Уточнено місце вербатіму в структурі сучасної монодрами як драматургічної стратегії, що дестабілізує художню мову. Сформульовано уявлення про вербатім як про форму сценічної правди, що не просто співіснує з авторським текстом, а вступає з ним у конфлікт, продукуючи напругу між вигаданим і фактичним, між інтимним і публічним, між художньою уявою і

документальним свідченням. Фіктивна правда авторського тексту, вибудована через метафору, співіснує з фактичною правдою вербатіму, що ґрунтується на дослівності. Між цими формами не відбувається гармонізації – навпаки, саме їх конфлікт і становить сцену як етичну подію. Вербатім не «додається» до художнього – він його підважує, розшаровує, змушує звучати інакше.

Сконструйовано драматургічну модель, у якій авторський текст і вербатім функціонують не як протилежності, а як взаємопроникні шари єдиного висловлювання. У процесі роботи над монодрамою-документом «Хочу, щоб цієї вистави не було» сформовано підхід, за якого реальне свідчення не цитується, а переживається в межах авторської структури, набуваючи нового ритму, інтонації, драматичної напруги.

Реалізовано стратегію, в якій вербатім не заміщує художню мову, а активує її потенціал до змін. У такій композиції кожен блок тексту – авторський чи документальний – вплетено у спільний жест, спрямований на конструювання суб'єктивного свідчення про травму. Отже, драматургія вистави вибудована як простір переходу: від мови свідків – до мови автора.

Утілено авторську драматургічну концепцію в сценічній формі – моновиставі-документі «Хочу, щоб цієї вистави не було». У цьому проєкті реалізовано єдність функцій драматурга й актора, в результаті чого вистава постала не як інтерпретація готового тексту, а як повноцінний жест самовираження в театральному просторі.

Здійснено постановку, у якій реальність сцени й особиста історія переплелись у живий акт присутності. У цій виставі гра не відокремлюється від авторства, а сценічна дія – від драматургічної пропозиції. Моновистава стала завершеним виявом тієї художньої стратегії, що була розгорнута в теоретичній частині дослідження: поєднання тотального театру, «драми дискурсу» й вербатімної роботи як форми свідчення.

У результаті сформовано не лише індивідуальну творчу практику, а й модель, у якій театр одного актора функціонує як повноцінна система синтезу мистецтв – із тілом як текстом, голосом як драматургією, мовленням як етикою і сценою як полем трансформації. У цьому полі театр уже не відображає світ – він говорить від його імені.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арто А. Театр і його двійник. Переклад Романа Осадчука. Київ : Видавництво Жупанського, 2021. 280 с.
2. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології. Пер. з англ. М. Шкарабана; передм. Б. Козака. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Батлер Д. Гендерний клопіт: фемінізм і підрив ідентичності. Пер. з англ. Київ : Темпора, 2020. 256 с.
4. Білаш І. Мовна маніпуляція як драматургічний прийом конструювання реальності в сучасній монодрамі. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. № 88, том 1. С. 48 -54.
5. Білаш І. Особливості інтерпретації концепції тотального театру в сценічному мистецтві. *Науковий вісник Київського національного університету театру кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2024. № 34. С. 36–42. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.34.2024.305186>
6. Білаш І. Особливості когнітивно-комунікативного простору монодрами як «драми дискурсу». *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2024. Т. 7, № 1. С. 6–15. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.7.1.2024.301825>
7. Бондарева О. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця XX – початку XXI ст. : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01 / Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. Київ, 2007. 40 с.
8. Бондарева О. Сучасна українська монодрама: становлення нового жанрового канону. *Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Серія : Філологія (літературознавство)*. 2007. Вип. 13–14. С. 42–47.

9. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979–2014). *Курбасівські читання*. 2021. № 16. С. 50–86.
10. Бондарева О. Митець як воїн: нові героїко-міфологічні модуси біографізму у п'єсі Неди Нежданої «Отvetka@ UA». *Південний архів (філологічні науки)*. 2022. № 89. С. 6–14.
11. Бондарева О. Війна за ідентичність, або проговорювання і прийняття себе у п'єсі Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь». *Курбасівські читання*. 2022. № 17. С. 102–127.
12. Бондарева О. Сучасна українська драматургія про війну як про трансгенераційний досвід українства. *Україна та Європа: культура в глобальних викликах сьогодення* : зб. матер. Міжнар. наук. конф., м. Київ, 20–21 вересня 2023 року. Київ : ІПСМ НАМ України, 2023. С. 40–42.
13. Бортнік Ж. Монодрама як жанр: теоретико-історичний аспект (стаття друга). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2013. № 28. С. 12–18.
14. Бортнік Ж. Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція : дис... канд. філол. наук : 10.01.06 / Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2016. 229 с.
15. Бортнік Ж. Монодрама: право на тотальний монолог. *Курбасівські читання*. 2018. № 13. С. 165–187.
16. Бортнік Ж. Генеза сучасної української монодрами: тематико-проблематичний аспект. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32(71), № 3, ч. 2. С. 179–185.
17. Босак І. Моновистава у постмодерному театрі: специфіка жанрових модифікацій. *Knowledge, Education, Law, Management*. 2020. № 4 (32), т. 1. С. 62–66.

18. Бурнашов І. Документальна драма на сцені театрів України : оглядова довідка за матеріалами преси, неопублікованими документами та Інтернету 2014–2015 рр. / Національна парламентська бібліотека України, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. *ДЗК*. 2015. Вип. 12/4. 12 с.
19. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с.
20. Веселовська Г. Перетворення як формула життя та мистецтво виживання як дійство (Лесь Курбас і Марко Терещенко). *Курбасівські читання*. 2007. № 2. С. 94–107.
21. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.
22. Веселовська Г. Тотальний театр у сучасній пластичній версії. *Сучасне мистецтво*. 2013. Вип. 9. С. 29–35.
23. Ворожбит Н. «Я завжди мріяла створити історію від початку й до кінця»: конспект лекції Наталки Ворожбит у КАМА [матеріал підготувала Н. Шумілова]. *Віледж*. 16.05.2021. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/knowledge/lecture/311353-ranok-v-kama-vorozhbit> (дата звернення: 17.10.2024).
24. Гоманюк М. Урбаністичний напрям у сучасному українському документальному театрі. *Наукові записки Херсонського відділу Українського географічного товариства*. 2014. Вип. 6. С. 19–22.
25. Готовський Є. Театр, ритуал, перформер. Львів : Літопис, 1999. 185 с.
26. Демідко О. Феномен документального театру та його вплив на театральну культуру України. *Вісник Маріупольського держ. університету. Серія : філософія, культурологія, соціологія*. 2021. Вип. 22. С. 45–51.
27. Самченко В. Римма Зюбіна документує, як Херсон чинить спротив російській окупації. У Києві Херсонський драматичний театр імені Миколи

Куліша представив прем'єру документальної постановки «Лишатися (не) можна...». *Укрінформ*. 20.10.2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3597261-rimma-zubina-dokumentue-ak-herson-cinit-sprotiv-rosijskij-okupacii.html> (дата звернення: 13.02.2024)

28. Клековкін О. *Theatrica : Лексикон / Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України*. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.

29. Клековкін О. *Bauhaus Totaltheater: постаті, принципи, практика. Сучасне мистецтво*. 2017. Вип. 13. С. 90–102.

30. Клековкін О. Лесь Курбас: система і метод. Полемічні нотатки. *Український театр*. 1999. № 4. С. 27–30. URL: http://shron1.chtyvo.org.ua/Klekovkin_Oleksandr/Les_Kurbas_Systema_i_metod_Polemichni_notatky.pdf (дата звернення: 14.03.2024)

31. Косінова О., Капустянська О. Мистецька практика монологічного мовлення. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 171–176.

32. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 336 с.

33. Корнієнко Н. *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*. Київ : Факт, 2000. 160 с. URL: <http://elib.nlu.org.ua/view.html?id=1766> (дата звернення: 15.10.2024)

34. Курбас Лесь. *Філософія театру*. Упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.

35. Лачко О. *Рецепція постмодернізму в сучасній театральній культурі України : дис... канд. мистецтвознавства : 26.00.04. / Харківська державна академія культури*. Харків, 2019. 192 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2343/disLachko3.pdf> (дата звернення: 14.03.2024).

36. Лачко О. Становлення хепенінгу у театральній практиці XX століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2014. № 3. С. 216–222.
37. Курбас Л. Березіль: із творчої спадщини. Упоряд. і прим. М. Лабінський; передм. Ю. Бобошко. Київ : Дніпро, 1988. 520 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=5601> (дата звернення: 22.01.2024).
38. Лесь Курбас: Спогади сучасників : іл. збірка. За ред. В. Василька; упоряд. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1969. 259 с.
39. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, – документи. Упоряд., техн. ред. О. Зінкевич ; ред. В. Ревуцький. Балтимор; Торонто : Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
Липківська А. Світ у дзеркалі драми : монографія. Київ : Кий, 2007. 356 с.
40. Малютіна Н. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2007. 39 с.
41. Мельник І. Моновистави на сцені академічної майстерні театального мистецтва «Сузір'я». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2019. Вип. 24. С. 63–68.
42. Метерлінк М. Розум квітів. Переклад з фр. Київ : Основи, 2001. 480 с.
43. Недін Л. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. Вип. 26. С. 69–74.
44. Нечаєнко Т. Театр одного актора: комплементарність засобів і прийомів ідейно-емоційної виразності сценічного формотворення моновистав. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 404–409.

45. Нищук Є. Жанрові модифікації моновистави в соціокультурному дискурсі російсько-української війни в 2022 році. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 55. С. 97–102.

46. Нищук Є. Особливості сценічного простору моновистави «Прекрасний звір у серці!»: інтермедіальний аналіз. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 47. С. 36–41.

47. Нищук Є. Реалізація мотиву «відродження» в моновиставах «Прекрасний звір у серці!» та «Момент кохання». *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. Вип. 33. С. 21–26.

48. Нищук Є. Репрезентація «шляху героя» в моновиставі «Момент кохання» Національного драматичного театру імені І. Франка (режисер Т. Жирко). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. № 52. С. 94–99.

49. Паві П. Словник театру. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.

50. Пацунова Л. Особливості режисерської діяльності у сучасній театралізованій виставі. *Наукові записки. Педагогічні науки*. 2019. Вип. 136. С. 186–192. URL: <http://nz.npu.edu.ua/article/view/167496> (дата звернення: 10.05.2024)

51. Ріттер Й. До теорії суб'єктивності Гегеля. *Метафізика і політика*. Переклад В. Задорожний, О. Кислюк. Київ : Юніверс, 2011. С. 223–236.

52. Станіславська К. Мистецьке шоу: маніпуляція мистецтвом чи мистецтво маніпуляції? *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2020. № 26. С. 109–113.

53. Сорока І. «Підтекст» та «внутрішній монолог» у словесній дії актора. *Сучасне мистецтво*. 2020. Вип. 16. С. 219–226.

54. Тарнавський Ю. 6x0 : драматичні твори. Київ : Родовід, 1998. 360 с.

55. Ткаченко А. Літературна жанристика: спроба новітньої систематизації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. № 44. С. 134–139.
56. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Пер. з фр. Є. Марічев. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
57. Фіалко В. Театр України II половини XX століття: образна лексика. Київ : Видавничий дім «Антиквар», 2016. 430 с.
58. Курбас Л. Філософія театру. Упоряд. М. Лабінський; післямова М. Москаленко, Д. Лабінська; ред. М. Москаленко. Харків; Київ : Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
59. Фромм Е. Мати чи бути. Пер. з нім. О. Михайлова, А. Буряк. Київ: Український письменник, 2010. 222 с.
60. Фуко М. Археологія знання. Пер. з фр. С. Снігур. Київ : Ніка-Центр, 2020. 352 с.
61. Шаповал М. Інтертекст як конструктивний чинник множинного втілення суб'єкта монодрами Ю. Щербака «Стіна». *Слово і Час*. 2009. № 6. С. 39–44.
62. Шаповал М. Монодраматичність і монодраматичний суб'єкт художнього твору. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка: Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2009. № 20. С. 26–29.
63. Юнг К.-Г. Психологія і поезія. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* За ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 91–108.
64. Barrault J.-L. *Reflections on the Theatre*. London : Rockliff Publishing Corp. Ltd., 1951. 185 p.
65. Billetdoux F. "Letter". *World Theatre*. 1966. Vol. XV, № 1. P. 30–31.
66. Bowskill D. *Acting and Stagecraft. Made Simple*. London : W. H. Allen, 1973. 400 p.

67. Chambers C. (Edit.). *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*. London : Bloomsbury Publishing, 2006. 896 p.
68. Cicconi S. Pushing the boundaries: exploring total theatre and the transformative potential of augmented theatre in arts, culture, and education. *ICERI Proceedings : 16th annual International Conference of Education, Research and Innovation, 13–15 November, 2023, Seville, Spain*. Seville, 2023. P. 3991–3998.
69. Campbell J. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, Oxford : Princeton University Press, 2004. 416 p.
70. Demmer S. *Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas* (= Kölner germanistische Studien. 16.), Köln, Wien : Böhlau, 1982.
71. Frye N. *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society*. Bloomington, London : Indiana University Press, 1976. 322 p.
72. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London : Routledge, 2008. 240 p.
73. Gilbert H., Lo J. Performing Hybridity in Post-colonial Monodrama. *Journal of Commonwealth Literature*. 1997. Vol. 31, № 1. P. 5–19. URL: <http://jcl.sagepub.com/content/32/1/5.full.pdf+html> (accessed: 19.01.2024)
74. Goebbels H. *Aesthetics of Absence: Texts on Theatre*. London : Routledge, 2015. 154 p.
75. Hegel G.W.F. *Philosophy Of Mind: Part Three of the Encyclopaedia of the Philosophical Sciences*. Trans. by William Wallace. Oxford : Oxford University Press, 1971. 320 p.
76. Erlacher-Farkas B., Jorda Ch. (Hrsg.). *Monodrama: Heilende Begegnung: Vom Psychodrama zur Einzeltherapie*. Wien; NewYork : Springer, 1996. 258 s. URL: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-7091-6564-5?page=2#toc> (accessed: 09.02.2024).
77. Jung C. G. (1969). *A Psychological Approach to the Dogma of the Trinity. Psychology and Religion: West and East : the Collected Works of C. G. Jung*. Vol. 11.

Eds. H. Read, M. Fordham, G. Adler. Princeton : Princeton University Press, 1969. 2nd ed. P. 169–295. URL: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.jungiananalysts.org.uk/wp-content/uploads/2018/07/C.-G.-Jung-Collected-Works-Volume-11_-Psychology-and-Religion_-West-and-East.pdf (accessed: 15.04.2024)

78. Köváry Z. Boundary Situations and Crises. *Köváry Z. Applications of Existential Psychology: Introduction to Existential Psychology*. Vol. 2. Edited by L. Hoffman, M. Moats, P. T. P. Wong, M. Barnes. London : Routledge, 2024. 370 p. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781032701820-5> (accessed: 11.02.2025)

79. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. London, New York : Routledge (Taylor & Francis), 2006. 214 p.

80. Leutz G. Psychodrama: Theorie und Praxis. Berlin, Heidelberg New York : Springer-Verlag, 1974. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=xtLSBgAAQBAJ&pg=PR12> (accessed: 07.05.2024)

81. Prior D. M. What is Total Theatre? *Total Theatre Magazine*, 2001. Vol. 13, issue 2. P. 6–7.

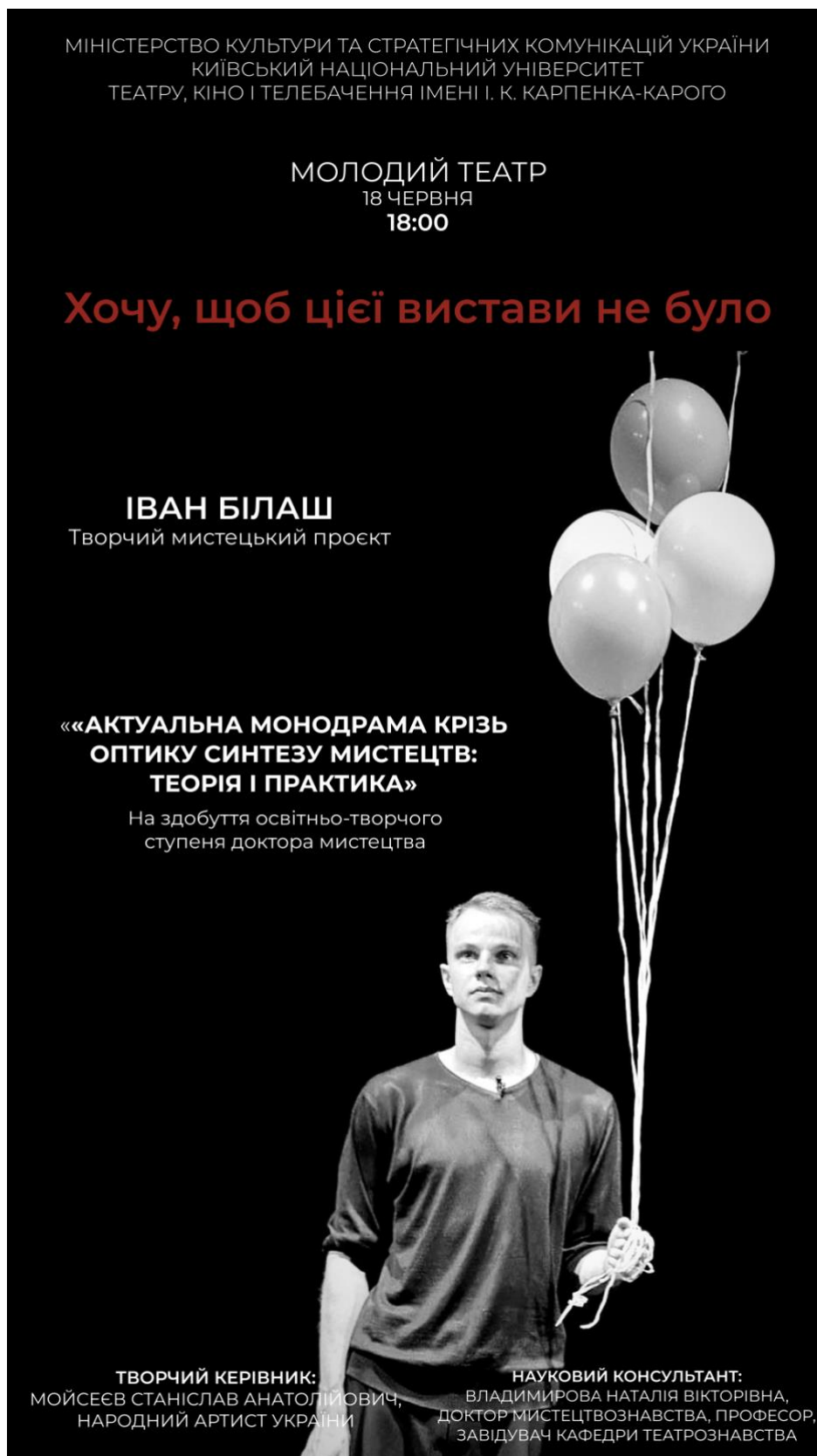
82. Mignon P.-L. Jean-Louis Barrault. Le Théâtre Total. Monaco : Editions du Rocher, 1999. 363 p.

83. Die Bühne im Bauhaus / O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnár, M. Breuer, K. Schmidt, F. W. Bogler, G. Teltscher, A. Schawinski. München : Albert Langen Verlag, 1925. 88 s. (Bauhausbücher 4).

84. Naisiuose įvyko Ukrainos teatro trupės spektaklio „Karo spiralė“ premjera. 08.06.2022. URL: <https://naisiai.lt/naisiuose-ivyko-ukrainos-teatro-trupes-spektaklio-karo-spirale-premjera/> (date of access: 20.03.2024).

85. Ojediran O. The Form of Total Theatre: Redefining the Performative Space in Contemporary Africa. *Ojediran O., Ogunsanya F., Obafemi O. African Culture and Performance: Manifestations in Space and Time*, 2019. P. 3–13.

86. Orel G. Playwright Mark Ravenhill Gets 'Experiment-al' at the Martin E. Segal Theatre Center. *The Wall Street Journal*. 17.11.2010. URL: <https://www.wsj.com/articles/BL-SEB-53921> (date of access: 20.03.2024).
87. Parker G. Actor alone: solo performance in New Zealand : Master's thesis. Canterbury : University of Canterbury, 2007. 236 p.
88. Piscator E. "Total Theatre" (Theatre of Totality) and "Totales Theatre" (total theatre). *World Theatre*. 1966. Vol. XV, № 1. P. 7–10.
89. Ravenhill M. Plays: 3: Shoot/Get Treasure/Repeat, Over There, A Life in Three Acts, Ten Plagues, Ghost Story, The Experiment. London; New Delhi; New York; Sydney : Bloomsbury, 2013. 456 p.
90. Sierz A. Modern British Playwriting: The 1990s: Voices, Documents, New Interpretations. London : Methuen Drama, 2012. 288 p.
91. Sherbert G. Frye's Double Vision: Metaphor and the Two Sources of Religion. *Donaldson, J., Mendelson, A. (Eds). Frye and the Word: Religious Contexts in the Writings of Northrop Frye*. Toronto : University of Toronto Press, 2004. P. 59–80.
92. Stehlíková K. Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century (A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context) : PhD Dissertation. Brno, 2006. 260 p. URL: https://is.muni.cz/th/19440/ff_d/KarolinaStehlikovadissertation.pdf (accessed: 23.03.2024).



Афіша показу мистецької складової творчого мистецького проєкту



У рамках розширення творчого акторського досвіду акторська робота у документальній виставі «Свідки»(реж. Олімпіада Шамрай, 2024р.).

Фото О. Шамрай.



Майстер-клас «Ритмічний малюнок ролі», проведено разом із литовською акторкою Ілоною Довеїко. 14.10.2024.

Фото А. Слюсаренко.



ВИКОНАВЧИЙ ОРГАН КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
(КИЇВСЬКА МІСЬКА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ)

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ

**КОЛЕДЖ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА «КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА
АКАДЕМІЯ ТАНЦЮ ІМЕНІ СЕРЖА ЛИФАРЯ»**

(КМАТ ІМЕНІ СЕРЖА ЛИФАРЯ)

Вул. Данькевича, 4-А, м. Київ, 02232 тел. (044) 530-87-57, (044) 535-44-25 E-mail: lifar-academy@kyivcity.gov.ua
Код ЄДРПОУ 30382088

24.06.2025 № 001/04-134-2

Коледж хореографічного мистецтва «КМАТ імені Сержа Лифаря» висловлює подяку Івану Білашу, аспіранту першої кафедри акторського мистецтва та режисури драми Київського національного університету театру, кіно та телебачення імені Івана Карпенко-Карого за високий професійний рівень проведення майстер-класу «Голос тіла: гармонія між звуком і театральною формою. Практика тілесно-голосового існування на сцені» для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, що відбувся 04.03.2025 року.

Директор



В.А. Коломієць

Олексій Дроздов +380507783991

Подяка від коледжу хореографічного мистецтва «Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря» за проведення майстер-класу «Голос тіла: гармонія між звуком і театральною формою. Практика тілесно-голосового існування на сцені» для здобувачів освіти першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, що відбувся 04.03.2025 року.



У рамках викладацької діяльності аспіранта для студентів бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсєєва) проведено майстер-клас «Вербатім. Практика». 14.04.2025.

Фото А. Слюсаренко.



Проведено показ студентських робіт бакалаврів 1-Б курсу Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (майстерні С. А. Мойсеєва), присвячених вербатіму. 09.05.2025.

Фото А. Слюсаренко.