

УДК 792.01

КП _____

№ держреєстрації_ 0119U001830

Інв. № _____

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи

Корнієнко Н. М.

(підпис)

« 28 » __ грудня ____ 2020 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

«Інтелектуальна біографія в сучасній драматургії»

(завершальний)

Науковий керівник НДПКР

старший науковий співробітник

(посада)

доктор філологічних наук, доцент

(науковий ступень, вчене звання)

Шаповал М.О.

(підпис)

Рукопис закінчено *(дата)* 12.12.20 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою радою, протокол № 2 від 28 грудня 2020 р.

2020 р.

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКІР: 65 сторінок, 36 джерел.

Мета: Вивчити явище драматургічної реалізації інтелектуальної біографії, як приватної або публічної історії особистості, втіленої у літературному тексті та театральній репрезентації на сучасному етапі розвитку європейської культури.

Актуальність: Сучасна інтелектуальна біографія охудожнюється в драматургії і потребує системного цілісного осмислення як літературний і театральний феномен, у її різноманітних зв'язках з безпосереднім культурно-історичним контекстом, у динаміці процесу її самоідентифікації.

Об'єкт дослідження: окремі тексти, що є репрезентативними для сучасної драматургії (п'єси С.Росовецького та П.Шеффера) та їх літературно-критична, театральна та кінематографічна рецепція.

Предмет дослідження: художнє втілення біографій інтелектуалів, як відомих, так і менш помітних на тлі історичної епохи осіб, у літературному й театральному текстах.

Методи дослідження: біографічний, компаративний, структурно-семіотичний, міфокритичний, наративний, методики аналізу мікронаративу.

Ключові слова: художня біографія, біографія інтелектуала, художня біографія інтелектуала, приватна біографія, художньо-літературна біографія, біографічна драматургія, інтелектуальна драматургія, приватна художня історія, наратив, мікронаратив, метажанр.

ЗМІСТ

1. Реферат	2
2. Вступ	4
3. Художня біографія інтелектуала як поле експерименту в драматургії і театрі	
3.1. Художня біографія інтелектуала: персоніфікація ідей, міфологізація наративу, мікронарація на тлі доби	
3.2. Драма про інтелектуала як інтелектуальна драма і приватна історія (за збіркою «П'єси про письменників» С.Росовецького)	
3.3. Полікритичне прочитання біографії інтелектуала за п'єсою Пітера Шеффера «Амадей»	
4. Висновки	
5. Список використаної літератури	

ВСТУП

Інтерес до біографії особистості в останнім часом невпинно зростає в різних галузях гуманітарного знання, зокрема в літературознавстві і мистецтвознавстві. Слід сказати, що тему моєї науково-дослідної роботи, яка після дискусій була уточнена і мала б звучати: «Художня біографія інтелектуала в сучасній драматургії і театрі», можливо розкрити лише на помежів'ї наук, тому ця праця буде апелювати до здобутків і літературознавства, і мистецтвознавства, й історії, і філософії. Така дослідницька позиція виправдана потребою пояснити сучасні тенденції літератури і мистецтва в епоху революційних змін у світі. Мистецтво і художня література схоплюють інтуїтивно те, що фундаментальна наука відрефлектовує систематично і виважено, тому, поєднуючи точки зору, ми отримуємо повнішу картину змін у гуманітарному знанні. Предметом цього дослідження обираємо біографію суб'єкта інтелектуальної діяльності і його зображення в сучасній драматургії.

Інтерес до людської біографії, що завжди існував у культурі, нині зростає на тлі недавнього ігнорування особистісного чинника, яке було пафосом і провокативною теорією «смерті автора» та її філософських контекстів, і суттю епохи гранд-нарративів, й основою популярності гуманітарного сцієнтизму. Ця динаміка вписується в низку кардинальних світоглядних змін, пов'язаних з перебудовою дослідницької парадигми на основі оновлених антропоцентричних концепцій. Ажіотажне захоплення індивідуальним одержало у філософів оцінку найвищого рівня залучення до проблематики і було названо одним із впливових дослідників аналітичної традиції С.Крічлі «біографічним поворотом». Підставою такого узагальнення стала поява у 1990 р. інтелектуально-біографічної праці Р. Монка «Людвіг Вітгенштайн. Обов'язок генія», а також вихід у 2001 р. збірника праць з аналітичної антропології за редакцією В.Подороги, що став символом «ескалації біографізму» на російських теренах¹. Теперішня популярність художньої

¹ Детальніше див. за працею: Менжулін В. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні : моногр. / Вадим Менжулін. — К. : НаУКМА ; АграрМедіа Груп 2010. —с.18.

біографії в літературі існує в межах відповідної тенденції цілої культури та визначається як «біографічний поворот», що його вивчають дослідники найрізноманітніших тематик, як пов'язаних, так і не пов'язаних з мистецтвом. Наприклад, С. Ляшко та Н. Марченко вказують, що «у міждисциплінарній площині соціально-гуманітарного знання біографічний підхід здебільшого реалізується в межах соціологічного, психологічного, філологічного, та історичного дискурсів», а тому «біографічний поворот» у сучасній гуманітаристиці не може бути осмислений поза контекстом «антропологічного», «онтологічного», «лінгвістичного» та «наративного» поворотів [Ляшко, Марченко, 2012, с. 466]² Таким чином, названа тенденція, є частиною ширших процесів, які знаходять утілення в суміжних галузях знання, тому можуть служити концептуальним орієнтиром для нашої розвідки.

Глобальна практика оцифрування та оприлюднення історичних джерел, зокрема тих, що стосуються художньої літератури та її функціонування у різні епохи, спонукає до постійного переосмислення читачем життя та діяльності осіб, які є прототипами персонажів літературних творів. Як наслідок, пов'язаний з реальним життям та закорінений у минулому художній образ генерує суголосний літературний сюжет у формі художньої біографії. Кількість і різноманітність такої літератури, зокрема драматургії, невпинно зростає, що визначає актуальність цього дослідження. За останні десятиліття біографічна художня література кардинально змінила свої обриси, збагатилася численними жанровими різновидами та модифікаціями, і цей процес далекий від завершення. Для її позначення запроваджено термін – «метажанр художньої біографії», що підкреслює масштаб названого явища і дає змогу окреслити предмет дослідження – художнє зображення біографії інтелектуала у сучасній драматургії, а також уточнити розуміння концепту «інтелектуал» і проблематизувати шляхи та способи зображення персонажа такого типу.

Важливою й доцільною, на нашу думку, є також каталогізація прийомів охудожнення матеріалу в сучасній драматургії про інтелектуалів та доведення

² Ляшко, С., Марченко, Н. (2012) Довідкова біографістика в контексті соціогуманітарного знання XXI ст. Наукові праці Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського. вип. 34, 465-476. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/nprnbuimviv_2012_34_41.

доцільності застосування до неї популярних в суміжних галузях знань (історії, філософії, мистецтвознавстві) інтерпретаційних підходів, що корелюють з підвищенням інтересу до індивідуального, особистого в історії та сучасності, з наративним представленням як інформації так і візуального матеріалу, з переважанням емоційного складника в сучасних медійних дискурсах.

ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ ІНТЕЛЕКТУАЛА ЯК ПОЛЕ ЕКСПЕРИМЕНТУ В ДРАМАТУРГІЇ І ТЕАТРИ

3.1. Художня біографія інтелектуала: персоніфікація ідей, міфологізація наративу, мікронарація на тлі доби

Розпочнемо з тези, що *інтелектуальна біографія у літературі* – це біографія інтелектуала та її зображення в літературі. Чи коректно так говорити? З точки зору літератури – так. Художня біографія – жанровий різновид літератури, або навіть метажанр художньої літератури, але з точки зору історичних дисциплін, інтелектуалізм у літературі є фокусом великого кола питань, що стосуються історії ідей, або, як її називають на сучасному етапі розвитку, інтелектуальної історії.

Останнім часом інтелектуальна історія перебуває в русі від безособової констатаційної історії ідей до вивчення інтелектуальної діяльності як процесу, зануреного в соціокультурний контекст. Ідеї персоніфікуються, набувають антропологічного виміру, окреслюються особистісними рисами й огранюються міжособистісним обміном смислами. Можна говорити, що наука повертається до репрезентації ідеї через культуру, її *олюднення*, персоніфікації.

Інтерес до людського чинника в інтелектуальній історії набув значної ваги, і під кінець ХХ століття в західній історіографії усталився новий жанр історичного дослідження – «інтелектуальна біографія».

В. Ващенко називає французьких учених, які започаткували розроблення теоретико-методологічних засад реконструкції інтелектуальної біографії, установивши зв'язки між творчою лабораторією мислителів та їх життям, – П. Нора та Ф. Ар'є (2009b, с.3). Запропонована ними дисципліна отримала назву “ego-histoire”. Учені сповідували принцип руху від особистої історії, біографії, до історії загальної, спільної. Теоретичному обґрунтуванню, практичному розвитку та інституалізації цього наукового напрямку сприяли праці та діяльність цілої низки вчених – Д. Брауна, Д. Вокера, Б. Колвела, Д. Холла, В. Джонсона, М. Базанова, О. Волкогонова, Л. Репіної, Е. Соловйова,

В. Шестакова, В. Андрєєва, В. Ващенко, Я. Грицака, Ю. Капаруліна, І. Колесник, Г. Михайленко, М. Суздаль, Т. Попової та ін.

Спочатку реконструкціям підлягали лише інтелектуальні біографії вчених-істориків, філософів, але зараз будь-який поважний суспільник або гуманітарій може представити власний творчий доробок у формі монографії з красивою новою назвою «інтелектуальна біографія». Сучасні інтелектуальні біографії уже написані про М.Грушевського, М.Максимовича, І.Франка.

Проте дослідники наголошують, що інтелектуальна біографія не є формальним продовженням біографії інтелектуала. «Виглядало б доволі дивним, якби такі засновки було покладено для класифікації, скажімо, біографії Бетховена чи Водсворта, ми мали б очікувати в їх поважних випадках «музичної» чи «поетичної» біографії, - вважає В. Ващенко. - Називання біографії письменника «інтелектуальною» сигналізує факт того, що ми отримали у спадщину будинок думки...» (2009а, с.480). Дещо м'якше, але суголосно, звучить думка Н. Попової: «Об'єкт інтелектуальної біографії – інтелектуал (як би не наповнювали це поняття вчені), його життя і діяльність у різноманітних сферах, але перш за все – інтелектуальній, а предмет залежить від дослідницької стратегії та теоретичних орієнтирів (2012, с.553)». Отже, дослідницька мета вчених – інтелектуальна діяльність обраної персоналії.

Інтелект – це відносно стійка структура розумових можливостей людини, досвід, знання, практичні навички. У «Філософському енциклопедичному словнику», сказано, що інтелект – вища пізнавальна здатність мислення, якій притаманний творчий, активний характер (2002, с.245). Інтелект - вагоме поняття європейської культури, що має давню традицію тлумачення та вживання (Європейський словник філософії, 2011, с. 81-83).

Традиційно вважається, що між *ratio* та *emotion*, інтелект ближчий до першого способу впорядкування світу, а тому не асоціюється міфом, що має переважно емоційне наповнення. Але сучасна людина все частіше опиняється в таких життєвих та інформаційних обставинах, які перевищують можливості її сприйняття й розуміння, від яких порятунком вбачається в міфі як формі ескапізму. Інтелект ослаблюється в таких ситуаціях, його роль редукується в

умовах випробувань людської свідомості на міцність хаотичними інформаційними впливами.

Українські вчителі мудрують над викликом сьогодення: виховувати у підростаючого покоління «емоційний інтелект», який важливо плекати, починаючи з молодшої школи. Компетентність ця потрібна, безумовно, але як бути з традиційно витлумаченим інтелектом, тим, який асоціюється з *ratio*? Парадоксально, але задля збереження раціонального спадку доводиться вдаватися до стратегій міфологічного мислення. І, як показує спостереження з позиції на межі дисциплін, у наукових підходах, а не лише у медійних дискурсах, відбувається повільний дрейф у царину міфу, з його характерними ознаками: ритуальністю, універсальністю, самовідтворенням і, звичайно, емоційністю.

Емоційність найкраще транслюється через наратив, тому оптимальною формою донесення наукової ідеї виявляється біографія її творця, *вибудувана як оповідь*. Цю оптимальну форму спостерігаємо в сучасних наукових та науково-популярних працях, як-от останні прижиттєві монографії знаних літературознавців Л. Ушкалова, В. Панченка. Форма ця не нова, за чотири минулі століття у світі опубліковано близько п'яти тисяч наукових біографій, а відома в радянській культурі серія «ЖЗЛ», успішно популяризувала біографії інтелектуалів. Дослідниця Ірина Колесник пише: «Важлива тенденція постмодерної культури, котра сприяла трансформації історії ідей в інтелектуальну історію – охудожнення знання (2005, с.40)». *Белетризацію (літературизацію)* знання дослідниця вважає реакцією на кризу жорсткої раціональності, що сталася в ХХ ст. На нашу думку, ця криза уже є наслідком розмивання раціональних твердинь емоційними хвилями, що розбіглися від тектонічних зсувів катастрофічного кінця минулого століття, а тенденція в історичних науках лише намагається пригасити процес наростання емоційного градусу в суспільстві.

Концепт «інтелектуальна біографія», що його обґрунтовують історики, є екстраполяцією поняття «наукова біографія» або «біографія науковця» (не варто забувати, що в англійській літературі «науковець» (“scientist”)

уживається для означення фізиків, хіміків, математиків, біологів, інженерів і лікарів) на біографічні матеріали інших інтелектуалів, творчих соціальних суб'єктів, якими можуть бути письменники, критики, журналісти, блогери, тобто люди тексту, люди освічені (man of letters), або, як популярно було говорити ще в цьому десятиріччі – семіотиків. Тобто, творців смислів. А це накладає певні очікування.

Як правило, інтелектуали є публічними людьми, знаними, поважними, авторитетними, а в певних політичних ситуаціях – нонконформістами, совістю нації, як-от у випадку українського інтелектуала, який завжди уявлявся носієм національної ідеї, будителем самосвідомості народу й мовно-культурним опозиціонером чинному режиму. Тому концепт «інтелектуальна біографія» додатково прирощує етичну семантику і семантику цінностей. Окрім того, що біографія інтелектуала має включати життєпис, професійний дискурс і соціальний контекст, у випадку з українським інтелектуалом, з його специфічним емоційно-чуттєвим модусом вираження думки, маємо також робити поправку на одвічний український кордоцентризм.

Під впливом «лінгвістичного повороту», у зв'язку зі зміною розуміння поняття «текст» і розширенням тлумачення текстуальності, перенесенням акцентів з текстів наукових і літературних на тексти візуальні й музичні, до кола помітних інтелектуалів усе частіше можемо відносити митців, що творчо впливають на соціум і мають у цьому соціумі значення і вагу.

Отже, ми констатуємо інтерес до смислів, до їх креаторів, та життєвих контекстів, у яких ці креатори і їх смисли з'явилися. Виходить, що знання, ідеї та смисли є не просто ззовні дані нам цінності, а цілком узалежнені від подій і умов біологічного життя свого творця явища. То хіба можна не цікавитися тим біологічним життям, у якому вирости дорогі нашому серцю цінності і смисли? Чим це життя відрізняється від нашого власного? Як би ми мислили і творили у схожих життєвих обставинах? У відповідях на ці та інші запитання криються можливості для ідентифікації з персонажами художнього твору, і не лише з персонажами, бо, як пише Г.Р.Яус, «ідентифікація з героями ніяк не вичерпує

усіх можливостей естетичної ідентифікації», а може відбуватися через інші основні образи, через цілу «парадигматичну ситуацію» (2011, с.174).

Отже, інтелектуальна біографія на сучасному етапі є антропоцентричним, соціокультурно орієнтованим і белетризованим текстом, у центрі якого перебуває інтелектуал, творчий соціальний суб'єкт, «людина тексту» в широкому розумінні: учений, письменник, критик, журналіст, політик, митець. Інтелектуальна біографія, за умови читацького запиту, лягає в основу художньо-літературного твору, ще від часів Ш.-О. Сент-Бева, що започаткував жанр «літературного портрету». На нашу думку, буде також правильним для такої літератури застосувати термінологічне сполучення слів «художня біографія інтелектуала», і при цьому розуміти, що йдеться про творчу особистість у широкому сенсі слова.

Художня біографія як літературний твір має поважну історію дослідження: у тому чи іншому аспекті її вивчали І.Андронников, Л.Гінзбург, А.Моруа, І.Стоун, Р.Карасті, Ю.Лотман, В.Державін, О.Галич, Р.Гром'як, М.Ільницький, І.Ходорківський, О.Валевський, О.Бондарева, Б.Мельничук, І.Данильченко, О.Дацюк, Л.Мороз, І.Савенко, Т.Черкашина, Н.Торкут, Т.Потінцева, В.Агеева. Уже було сказано, що є усі підстави розглядати художню біографію як метажанр (наджанр), оскільки, по-перше, твори біографічного характеру пишуться в різних жанрах, з драматичними включно; по-друге, біографічна модальність, подібно до модальності фантастичої чи детективної, суттєво впливає на саму природу жанру. Тож у кожному конкретному випадку жанрова природа біографічного твору значною мірою залежить від того, дифузія елементів яких жанрів відбулась у художньому просторі твору.

У випадку драматургії з персонажами-інтелектуалами можна припустити, що твори біографічного метажанру отримують ознаки інтелектуальної драми та інтелектуального роману, який структурно подібний до драматургії. Роман і повість є найпродуктивнішими жанрами художньої біографії, зрідка трапляється біографічна поема, драматичний рід також має свої біографічні жанрові різновиди - мелодраму, комедію, трагікомедію, драмедію (сучасний

жанр, якому притаманні ознаки і драми, і комедії). Об'єднуючи цю літературу терміном «метажанр художньої біографії», дослідники відзначають її психологічність, присутність художнього домислу і вимислу, наративне представлення, історичну закоріненість (Марінеско, 2012, с.61).

Література біографічного спрямування ще з часів античності розподіляється на два типи – біографія державця і біографія митця. Це різні образи і різні біографії, часто протилежні за смислами. Історичні постаті, що ставали прототипами для літератури історичної, мали вагу не лише як цікаві для читача протагоністи, вони входили до пантеону національної героїки, їх наративізовані біографії ставали основою сучасного міфу (національного або політичного). Постаць митця репрезентує міф мистецький – територію індивідуального підсвідомого. Образ ученого, науковця, письменника або ширше – інтелектуала, примикає до другого античного типу, але його діяльність є інтелектуальною, тобто перебуває у сфері свідомого.

Драма, щоб бути природною, має зображувати конфлікт, що змінює життя персонажів, а персонажі, приймаючи виклик, демонструють боротьбу-дію, адже людину, що підлягає соціальній структурі, складно показати протагоністом п'єси. Головний персонаж має помітно змінитися протягом дії, а щоб цю дію розтягнути на триваліший час вистави, змін має зазнати і сама соціальна структура.

В основі будь-якої класичної драми лежить конфлікт, який захоплює персонажів і змінює їх життя. Обираючи тему п'єси, сучасний драматург переважно звертається до такого протагоніста, сюжету і локусу, де б вчинок, вольовий імпульс персонажа, мета його боротьби чинила б помітну зміну зовнішньої структури. Тому біографічна драматургія розгортається навколо революційних постатей, бунтарів, правдолюбів, нонконформістів, носіїв незручної життєвої правди, що мають відвагу цю правду відстоювати. Інтелектуали, особливо на наших теренах, що є носіями гену бунтарства, цілком потрапляють в об'єктив біографічного наративу. Їх образи, крім здатності на вольове зусилля, здатності на вчинок, який призводить до зміни

зовнішніх обставин, характеризуються етичною зорієнтованістю, емоційною наснаженістю і принциповим нонконформізмом.

Цей тип біографій має сталу традицію: на основі давніших життєписів святих або історичних діячів, з XVIII ст. у західноєвропейських літературах з'являються такі жанрові різновиди великих епічних форм, як роман-виховання, роман про письменника, роман про митця. Саме на їх базі пізніше могли розвинутися відповідні драматичні жанрові різновиди.

Якщо ми будемо говорити про драматургію з персонажами-інтелектуалами, або інтелектуалами протагоністами, то виникає закономірне запитання: а який конфлікт породжений інтелектуальною біографією може зворушити читача? Що може бути цікавого в житті тих інтелектуалів? Можливо, саме екзистенційний вибір, зображення людини на тлі доби.

Ще один імпульс, який має отримати літературознавство та мистецтвознавство, від, безумовно, тепер краще організованих і сучасніших історичних дисциплін, то це інтерес до мікронаративу. Постмодернізм проголосив, за визначенням Ж.Ф.Ліотара, недовіру до пояснюючих систем, що виникають задля виправдання існуючих суспільних порядків. У недалеку від нас радянську епоху «велика» історія та історія приватна, особиста, жорстко протиставлялися, а якщо говорити відверто, то життя особи цікавило дослідника більше як підтвердження історичної наперед визначеної схеми, ніж саме собою. Біографія переважала героїзована, створювалися культи навколо видатних діячів, масштабність постаті була необхідною умовою легітимізації її біографії, у якій простежувалася виразна тенденційність. Творилися метанаративи, криза яких, підготовлена антропологічним поворотом, лінгвістичним поворотом, вдарила з надзвичайною силою, і змін мали зазнати усі гуманітарні науки.

В. Андреев говорить про закономірність нового повороту інтересу істориків від «людини типової» (середньої) до конкретного індивіда. У результаті цього повороту історична біографія, яка є одним з найстаріших і найпопулярніших жанрів історіописання, отримує так би мовити «друге народження» (2005, с.214). У цьому контексті зростає цінність особистого

досвіду біографа й погляд на загальні історичні тенденції з точки зору буденних подій і побуту епохи, а крім того дають відповідь питання, «яким чином успадковані культурні традиції, звичаї, уявлення зумовлюють поведінку людини у специфічних історичних обставинах (Андрєєв 2005, с.223)».

I. Немчинов висвітлює значення мікроісторичного підходу для біографістики: «Мікроісторія» робить унікальне, приватне та навіть випадкове в історії, – індивіда, подію, випадок чи пригоду, – гідними вивчення істориками й ширше – гуманітаріями; [...] біографія в мікроісторичних дослідженнях стала відігравати більш вагомую, можна сказати, самодостатню, роль. Відтепер біографія стає цінною сама по собі, вона більше не є лише прелюдією до аналізу творчого доробку чи наукової (політичної, військової тощо) кар'єри історичної персони (2019, с.123)».

Сам метод мікроісторії спонукає до зменшення масштабу дослідження, вимагає переходу до мікроскопічного аналізу, «щільного» опису, інтересу до подробиць людського життя, і, врешті, цілого побутового контексту (нім. *Alltagsgeschte* – «історія повсякдення»).

На нашу думку, доцільно розглянути драматургію як сукупність текстів що організований навколо незначного персонажа – звичайної людини, людини ніби непомітної, але, разом з тим, важливої для ширшого бачення. Через її індивідуальну оптику епоха прозирає виразно, з таких маленьких історій плететься велика історія народу, країни, цивілізації. З одного боку, це історія незначної людини, а з іншого - це приватна історія, розказана близько до душі, близько до особистої пам'яті людини, яка цю історію розповідає. Такого щирого свідка-оповідача ми відкидати не можемо, адже приватна історія тим і цікава, що в ній як у краплі роси, переломлюється промінь минулого, і розщеплюються, стають видимими загальноісторичні процеси.

Слово «історія», на межі дискурсів може прочитуватися двозначно – і як опис минулого, і як синонім прийнятого у нас терміну «фабула», тобто низка перипетій, що відбулися з людиною. «Історія» як «фабула» тут переважно стосується приватного, закритого від сторонніх очей життя, вона міцно тримає дослідника, встановлює зв'язок між ним і суб'єктом біографії. Надзвичайно

точно І. Немчинов висловлює враження від цієї «добре зробленої п'єси»: «Біографія відтепер не є свого роду *curriculum vitae*, де з бухгалтерською точністю зафіксовані головні віхи життя людини – народження, навчання, шлюб, професійні здобутки, смерть, а пригодою, що розгортається на очах дослідника, й втягує до неї й його самого не менш міцно, ніж людину, котра є об'єктом його дослідження (2019, с.125)».

Якщо ми описуємо приватну історію незначної людини, як то кажуть, пересічної особистості, то слід з повагою ставитися до цього персонажа, тому що ми до кінця не знаємо, чи людина ця була такою вже й пересічною. Чи була вона, може, непорушною, знатною вистояти у вихорах доби не зламавшись і не зігнувшись? Інколи непорушність у складні часи, вартує більшого, ніж карколомна кар'єра у часи легкі й світлі, коли тебе виносить раптом на вершину світу, а сам ти заради цього нічого не поборюєш, то чия тоді біографія вартує більше? Тому розмова про приватну історію може бути не лише розмовою про інтимне й приховане, але й розмовою про відносність пересічності. Можливо, перед нами постає надзвичайний характер, який виснажується у спробах посунути з місця монументального епоху, а нам здається, з позицій стороннього спостерігача, що і не характер то зовсім, адже ми звикли бачити лише рух, розвиток, чин. Тобто, звична оптика, буває, хибить.

3.2. Драма про інтелектуала як інтелектуальна драма і приватна історія (за збіркою «П'єси про письменників» С.Росовецького)

Але звернімося, мабуть, до драматургічних текстів, що не так давно з'явилися в дослідницькому полі зору. Поки сучасні письменники скаржаться на сучасних режисерів, а сучасні режисери обирають перевірену класику, потроху з'являються хороші книжки, наповнені якісною драматургією, серед яких збірка п'єс Станіслава Росовецького «Про письменників»³ (Росовецький, 2016).

Тематично у книжці зібрана біографічна драматургія, секрет успіху якої полягає у її спрямованості до антропологічного виміру тексту, адже людині про

³ Далі цит. за виданням: Росовецький, С. (2016) *П'єси про письменників*. Київ, Селена.

людину завжди цікаво і читати, і слухати, і дивитися. А ще цей вектор рецепції поєднаний з певною ритуальністю, оскільки, ми переживаємо на виставі те, що відверто знаємо наперед або можемо ситуативно «погуглити», і, врешті, події життя відомої людини теж відомі, тому близькі за сприйняттям до мотивів традиційного (вічного) сюжету, що дає нам задоволення від упізнавання. Приваблює також можливість побачити іншу епоху зсередини – не з підручника, не з оглядової лекції чи екскурсії – актуалізувати його через приватний шлях когось близького, такого, яким стає улюблений герой після перегляду фільму чи вистави.

Беручись до читання драматургії ми розуміємо, у найзагальніших рисах, чого від неї очікувати – це буде щось коротше, простіше, умовніше і разючіше ніж інші тексти. Драма буде літературою без нюансів, художнім світом, де слово є дією, а намір – вчинком. Біографічна тема надає цій драмі опуклості: уже самим дотиком до життя Іншого в його далеку епоху, вона стає щонайбільше історичною й інтелектуальною, а щонайменше не завершується happy end-ом, бо людське життя ним не завершується.

Художня обробка С.Росовецьким біографій видатних людей приваблює багатством тематичних відтінків: біографічна драма є інтелектуальною завдяки підключенню до історичних пластів, що прозирає попри театральну специфіку, етичною завдяки підключенню до архаїчного міфу з його трагічним тоном і вічним самовідтворенням. Ці зв'язки роблять обраний різновид літератури мейнстрімом сучасного драмопису, його вершинною формою. П'єси грають сенсами, будять думку, провокують ідеї у свідомості реципієнта, спонукаючи його до філософського осмислення світу й місця людини в ньому. Тоді як постмодернізм системно відмовляється від трагічного світовідчуття, у біографічній драмі трагедійність звучить інтертекстуально. Те, що протагоністами усіх п'єс С.Росовецького стали письменники-інтелектуали, серед яких є «засновники дискурсивності» (М.Фуко), чи, як говорять в університетських аудиторіях, «основоположники нашої ідентичності», вказує на амбітну спробу сучасного драматурга виписати художні біографії найпомітніших зірок філологічного обрію: Шекспіра, Шевченка, професорів-

«неокласиків», як художні інтелектуальні біографії у повному драматизму приватному та історичному контекстах.

Ім'я, що, без сумніву, відоме усім споживачам культурних цінностей, винесено в заголовок комедії «Шекспір як ти і я» не задля легкої популярності п'єси, а як виняток. Вибір жанру комедії положень визначає спрямування тексту проти наших стереотипів сприйняття В. Шекспіра: центральної постаті літературного канону (Г.Блум), геніального трагіка, автора «Гамлета» і «Макбета», носія універсалізму та європейськості.

На рівні персонажної структури Шекспір постає як немолодий гультай, бабій, базіка, оточений наприкінці життя відчуженою «зграєю» домочадців, «нахлібників» і «дармоїдів». Його старша дочка – слабохарактерна, розбещена і схильна до пияцтва жінка, молодша – байдужа до всього сновидка, що лінується брати до рук люстерко, дружина – сварлива відьма, яка зневажає і свого чоловіка, і його ремесло. Шлюб Шекспіра виявився спонтанним і невдалим, щодо свого батьківського статусу в ньому бідаха ніколи не мав певності, адже свого часу і він, надовго покинувши провінційну сім'ю, присвятив свій хист театру, сили – виставам і бенкетам, а серце Смаглявій леді, щодо якої рудиментарно сповідував культ Прекрасної дами.

Щоправда, провінційний світ, від якого усе життя намагався відкупитися талановитий актор і драматург, є цілком природним для нього довіллям, де Шекспір може проявити практичний бік свого розуму: йому легко вдається залагоджувати пікантні сімейні справи, лихварювати, заробляти на скупці церковної десятини, і час від часу вносити зміни у заповіт, тримаючи в тонусі усіх майбутніх спадкоємців. Лавіруючи у повсякденному болоті, «живучи без ілюзій», Шекспір цілком відповідає етичному рівню своєї безладної родини. За задумом автора, цей непривабливий персонаж і є Шекспіром «як ти і я», але чи багато глядачів готові побачити себе у такому відвертому дзеркалі?

Зробивши невелике ментальне зусилля і розпрощавшись зі стереотипами, читач книги зустрічає реалії далекого XVI століття, які інтелектуально доважують надепохальну колізію творчої особистості і тотальної влади грошового мішка. Перед нами з'являється Шекспір без романтичного полиску,

письменник-ремісник, який легко «позичає» сюжети в літературних попередників і komponує виставу з огляду на смаки королеви-ктиторки, перед нами – маєтний міщанин і засновник театру, що заробив на життя «напівповажною» акторською професією, нешанованою прихожанами обох конфесій, які, як на лихо, «після церковної реформи» осатаніло чубляться в країні. Здається дивним, що з таких контекстів могли вирости безсмертні Ромео і Джульєта.

За основу комедії С. Росовецьким узята найпоширеніша «стретфордська» версія біографії Шекспіра, але читачеві вона запропонована як варіант, читач завжди може засумніватися в егалітарності драматурга, сина рукавичника, і обрати інші версії біографії, на які натякають витончені шекспірівські сонети, широкий інтертекст його драматургії, та й врешті словник мови Шекспіра, що й досі дивує інтерпретаторів своїм багатством та різноманітністю.

Автор комедії дає можливість такого прочитання вистави, адже основний сюжет, що вирішений у реалістичному ключі, має паралельну фантастичну лінію. Потагоніста усюди супроводжують дивакуваті персонажі, мандрівні актори, що вербально або пантонімічно коментують те, що відбувається на сцені, блазнюють, калічать слова реплік, передражнюють персонажів основної дії і час від часу «застигають у гротескових позах». Ймовірно вони частина свідомості Вільяма, адже спілкуються з ним тоді, коли інші учасники дійства їх бачити не можуть. А, може, вони персоніфіковані репліки до сучасного реципієнта Шекспіра, який сидить у залі і намагається відшифрувати, ким є насправді фарсовий Об'їдайло-Пук, улюблений персонаж Шекспіра, що мандрує у нього із твору в твір і розважає публіку? У п'єсі С. Росовецького цей персонаж досить серйозно говорить про творчість, історію, «свободу думки», одним словом, провадить бесіду, що більше схожа на класичний філософський диспут, у якому він почувається вільно і подекуди заганяє опонента в глухий кут. «Хіба той факт, що образ творця ти запозичив з Біблії, хіба не свідчить про обмеженість твого мислення?» (2016, с.79), - зовсім не гротесково запитує Об'їдайло-Пук, він же сер Джон Фальстаф, свого ошелешеного Автора.

Запитання звучить над рядами глядацького залу і знаходить відгук лише у декого з присутніх. Ну, чим не інтелектуальна п'еса?

Смерть Смаглявої леді, останні дні самого Шекспіра, кінець елизаветинської епохи не є тотальним завершенням сюжетів п'еси – довірений колегам по акторському цеху, дім Шекспіра полишає ваговитий баул з оленьчої шкіри, наповнений власноруч зібраними текстами п'ес драматурга, полишає, щоб розпочати життя у новому світі, світі друкованого слова, де місце Шекспіра одне з найпочесніших.

Ще одна п'еса збірки стосується Тараса Шевченка. Те, як можна говорити про Шекспіра, засновника чужої, хоча й чотирьохсотлітньої дискурсивності, а саме у формі приземленої сімейної комедії, неможливо прикласти до біографії Тараса Шевченка, засновника дискурсивності нашої, української, який перебуває під пильною охоронною культурного канону, адже творчість його є матрицею або інкрустацією усіх мислимих наших ідеологій. І якщо ми ще можемо уявити Шевченка сердитим громадянином з протигазом у руках і шиною на плечі, то уявити на сцені комічне зображення нашого основоположника, не видається допустимим. Говорімо про Шевченка або всерйоз, або ніяк.

Тарас Шевченко в Україні є чимсь більшим ніж письменник, більшим ніж «засновник дискурсивності», настільки більшим, що навіть коментар або інтерпретація того, що стосується Шевченка, переростає рівень коментаря, чи інтерпретації і переходить у політичну площину. Це добре відомо С.Росовецькому, який є глибоким дослідником творчості і рецепції Тараса Шевченка, автором наукової монографії «Шевченко і фольклор», вагомим співавтором «Шевченківської енциклопедії».

Тому в самій назві ліричної комедії «Київські мрії про Кобзаря 1859 року» містяться основні її акценти. Тут є і Тарас, але не той Шевченко, якого ми очікували б побачити в біографічній п'есі, де життєві факти гармонійно переплітаються з помірною вигадкою, а український національний герой, святий, Кобзар, витворений колективно образ, уже при житті напівлегендарний Шевченко, якого фантазія закоханої інститутки Ольги малює молодим високим

красенем з довгими чорними кучерями, а уява дворової селянки Галинки робить поборником звільнення кріпаків, який щодня поборює цим проханням імператора з імператрицею. Таким чином, ми бачимо Поета очима пересічного сучасника, і не стільки бачимо, а уявляємо разом з ним.

У народі ширяться чутки про поета, у яких він могутністю дорівнюється до царя, бо нібито є його прийомним сином, але, вийшовши з кріпацького стану, залишається заступником усіх кріпаків. Молодий лакей з «Мінерашок» переконаний, що «... у цьому питанні Тарас Шевченко государя імператора таки дожме, зубами вирве свободу для люду-сірячини (2016, с.104)».

Шевченко присутній у дискурсах Києва, в оповідках, історіях, київських переказах, присутній майже фізично: його чекають до компанії на Байковій горі, квартирують у домі пані Пашковської, його можна шукати на околицях, або ж поблизу Хрещатика, він означає собою міський текст – і нелегко буває відділити Шевченка від Києва, панорама якого є основою декорацій, адже він уже за життя здається частиною цих декорацій.

Шевченко усюди поруч, але він зникає звідти, де його мали б зустріти, він як Годо «навпаки» із відомої абсурдистської п'єси С.Беккета, бо Годо скоро має прийти, а Шевченко тільки-но пішов, але так само молодіжна компанія не встигає застати його ніде. Шевченко існує тільки серед них, у їх думках, сприйнятті, почуттях. Це пізніше його образ візьмуть на озброєння усі ідеології, він стане пам'ятником, іконою, брендом, а поки ще триває первісне сприйняття поета-Кобзаря, що є збірною, сумарною рецепцією з одного боку, а другого – особистісним осягненням.

Драматург показує, як це індивідуальне сприйняття Шевченка засліплює кожного настільки, що правду про поета чути не хочуть: «...А що ваш Шевченко? Сам він із кріпаччини викупився, а вся його рідня в кріпаках залишилась, от він і воює, юродивий. Левицький: Та не викупився він! Давайте, я розповім. Як Шевченко насправді... Ольга: Почекай, Петре...(2016, с.99)» Правда чекає...

Таких персонажів як Аскоченський, справжній, «живий», непримиренний Шевченко доводить до шаленства у переносному сенсі і до приступу епілепсії у

сенсі прямому; а пані Пашковська має нагоду опинитися у центрі уваги молодій компанії, тримаючи увагу оповідями про таку помітну особу.

А самого поета, за задумом драматурга, «світ не спіймав» (Г.Сковорода), і лише подумки вдається шанувальникам простежити його шлях з Києва і далі на Північ. І ліричний тон комедії навіяний тим деперсоніфікованим поетом, вірші якого пропікають дівочу подушку, будять ревності хлопців, яким невтямки, що дуже скоро той поет стане батьком Тарасом, революціонером-демократом, дійовою особою «датських п'єс» (написаних до значних дат) і ювілейних літературно-музичних композицій.

Біографія Тараса Шевченка показана в тексті не безпосередньо, а через мікронаративи, через образи звичайних містян, що їх діалоги пересіяні фантазіями, плітками, відвертими вигадками, через фрагменти їх приватних біографій – ось драматургічне рішення, що дивує витонченістю і делікатністю. А притчевість сюжету, відкритий фінал, явлення Шевченка як дискурсу, а не як людини – ось ознаки інтелектуального письма, що є рідкісним явищем в українській драматургії, та й сучасній літературі загалом.

Ще дві п'єси, своєрідна дилогія, яку містить ця книжка – «Погашені зорі» і «Петроній Янусович» – переносять нас у довоєнний Київ і реконструюють взаємини, спілкування, наукову працю і творчість непересічного сузір'я українських літераторів, які наблизили українського читача до високих стандартів європейської традиції. В умовах «семіотичного вибуху» (Ю.Лотман) літератури 20-х років минулого століття вони були бастіоном рафінованого художнього слова, за що й отримали влучну назву «київські неокласики», яку прийняли й жартома вживали. Назва ця остаточно була зафіксована і літературними опонентами, і слідчими ДПУ, що об'єднали справи українських інтелектуалів у спільне провадження. С.Росовецький злегка змінює імена, відсторонюючи персонажів п'єс від своїх добре знаних прототипів, але цей прийом більше інтригує читача, ніж приховує історичні реалії, які виписані з урахуванням наявної джерельної бази і величезного масиву дослідницьких текстів.

Літературна творчість для тих, для кого ясними орієнтирами були «класична пластика, і контур строгий, і логіки залізна течія» (М. Зеров), не була основною діяльністю – базовими заняттями залишалася наукова і викладацька робота, основний масив якої ще й досі остаточно не засвоєно і не осмислено нашою літературознавчою наукою. Мабуть для того, щоб осмислити явище, яким були для української культури «гноно п'ятірне» (М. Драй-Хмара) неокласиків і «шостий у гроні» (Ю.Шерех) Петров/Домонтович/Бер доведеться дочекатися синтетичних досліджень, заснованих на новій методологічній платформі, такій, якою є літературна антропологія з базовими концептами «антропос – топос – тропос» (О.Галета), що набуває прихильників у нашому літературознавчому полі, або в термінах «personal history», «інтелектуальної біографії» чи «художньої біографії інтелектуала», нових підходів, що показують інтелектуальну історію покоління крізь оптику приватного життя. А поки ці дослідження пишуться, зростає роль белетризованих біографій, доведення їх до широкого кола реципієнтів через літературні жанри, скажімо, біографічної драми, у нашому випадку інтелектуальної біографічної драми, адже біографічна драма, присвячена постаті інтелектуала, інкорпорує його інтелектуальну біографію, і тому є резон її так називати, попри наявну термінологічну традицію.

Майстерність автора цих розглянутих п'єс полягає в умінні поєднати інтелектуальний, біографічний й етичний пласти у спільному текстуальному полотні гостросюжетної драматургії, якою є п'єси про неокласиків. Це, здавалося б, здійснення неможливого – поєднання інтелектуалізму з форсованою динамікою подій у жанрах драми. Їх можна прочитувати багатократно, кожного разу виявляючи для себе новий інтертекстуальний закрут, нову джерельну основу. Перед нами справді «відкриті твори» (У. Еко), хоча формально п'єси тяжіють до закритої «аристотелівської» драматургічної структури. Відкритість тексту тут вертикальна, полягає вона у рівнях прочитання, у діалозі з драматургом і глядачем, у розшифруванні біографічних рушіїв дії, що у тексті означено лише натяками.

П'єси «Погашені зорі» та «Петроній Янусович» охоплюють коло персонажів, що є образом кола київської інтелігенції, частиною покоління, об'єднаного спільним соціальним походженням, вихованням, життям, і спільним дискурсом, у якому хтось домінує і почувається невимушено, а хтось намагається дорівнятися завдяки граничному напруженню пересічного розуму. Вони живуть міфом вірної дружби, пам'яттю про Колегію Павла Галагана і семінарії В. Перетца, де плекалися молоді таланти без огляду на стану приналежність, щоденною спільною працею на ниві дослідження і популяризації україністики, і, на жаль, спільною справою у процесі вигаданої «Спілки визволення України». Це останнє коло ставить їх, поетів-науковців, тихих київських професорів у ситуацію екзистенційного вибору, а перед читачем розгортається драматична ситуація, що змушує аскетичного книжника піднятися над рутиною побутового плину й отримати «право на біографію».

С. Росовецький не підштовхує читача до спішних висновків, адже ніхто в глядацькому залі не знає як би він учинив у схожій ситуації, якби опинився сам на сам із тією епохою перелому, зустрівся із червоним молохом, хроносом, що пожирає своїх дітей. Немає готових рецептів і тому, що завжди залишаються приховані історією факти, які завтра можуть навспак розвернути наше сприйняття, та й епохи, як виявляється, не бувають простими, часто вони самі розвертаються навспак або нескінченно тривають поєднуючи нас із тими, кого ми поспішаємо вважати історією. А те, що у біографічній драмі С.Росовецького є відчуття не-давно-минулих і сучасних подій свідчить про прогностично-діагностичні можливості драми як роду літератури (Н.Корнієнко), і про майстерне оволодіння автором такими можливостями.

У сумній комедії «Погашені зорі» знову запропоновано веселий квест Києвом: ось будинок з розетками на Садовій, неподалік парку і Дніпра, комуналки на Бесарабці і Дмитрівській, Маріїнсько-Благовіщенська, де жив В. Перетц, Левашовська – маєте бажання перевірити свою ерудицію? Київ рідний і прекрасний – люстри розквітлих каштанів над мокрими тротуарами – Київ вашої молодості, топос/локус якого неможливо полишити, навіть знаючи про скінченність перебування у цьому вічному місті. Його не може залишити

Микола, до нього повертається Петров, авантюрний радянсько-німецький аристократ у золочених окулярах, у ньому осідають на заслужений відпочинок відставні енкаведисти.

Київ атмосферний не лише юнацькими мріями, комфортом і життєвими насолодами – його проймає наскрізна атмосфера доносу. Зрадити може найближчий друг, дружина, кохана, «однокашник», з яким ти причащаєшся зараз з однієї тарілки, а що вже говорити про сусідів, співробітників, покоївок. Зрадити може кожен, найпомітніший балагур у компанії, як правило, виявляється провокатором, а людиною честі вважається той, хто попереджає про свій донос, який він не може не зробити, бо й за ним, без сумніву, стежать. Цікаво спостерігати, як деформується людина у цій атмосфері тотальної зради, як переймається нею: або іронічно, як-от Микола реагує на важкий заряджений пістолет Суламіт/Саломеї/Юдіф, або щиро, як простодушна Хвеса романтизує шпигунську долю пролетарської Мати Харі, або трагічно, як художник Кость, що не може далі жити з ганебним статусом завербованого, або філософськи, як Петров, який по-єзуїтськи розмірковує про невід’ємне для української нації «непевне і амбівалентне» поняття зради. Та й справді, чого можна очікувати від людей, які живуть низкою адюльтерів, а просування по службі уможливають рапортами до відповідних інстанцій? А як тут не деформуватися, коли на твою комуналку в омріяному Києві стоїть віртуальна черга майбутніх киян у блаженських одежинах, що виглядають шматка хліба в місті, де ще можна порятуватися від кістлявої руки грядущого Голодомору? Гнітюча атмосфера київських передвоєнних років не обмежується в часі, з легкої руки драматурга, її образ шириться і розповзається на повоєнні часи і радянської, і еміграційної України, вона сягає своїми щупами сьогодення, творячи страшну єдність поколінь.

Навіть дивує те, як багато, з огляду на страшні життєві обставини, було зроблено вченими тієї епохи, які неймовірні відкриття і яка титанічна праця стала їхнім спадком. Пояснення цьому можна шукати у механізмах психологічного захисту, зануреннях у внутрішній світ, у творенні свого власного «золотого віку», у «моральному законі», який у всі часи ставав

основою, «грунтом» інтелектуала, точкою опори в умовах екзистенційного вибору. Пояснення кожен віднайде свої, художня правда усе переважить, а для мистецтва, врешті, матиме сенс лише зустрічна хвиля, активність читацької думки, збуреної притчевістю і символізмом завершених життєписів, що підтверджують інтелектуальну природу сучасної біографічної драми про письменників.

Отже, художня біографія, щодо якої запропоновано термінологічний конструкт «метажанр художньої біографії», є значним літературним явищем, що включає художнє зображення біографії в сучасній українській драматургії. До традиційних різновидів художньої біографії – біографії політика (державця) та біографії поета – додаються, на тлі антропологізації наукового знання та зацікавлення приватним життям особистості – біографія науковця, ученого, письменника, митця – інтелектуала у широкому сенсі слова, носія пізнавальних, творчих, моральних цінностей. Сучасна українська драматургія демонструє зразки текстів, які можна жанрово класифікувати як *приватну художню біографію, інтелектуальну художню біографію, художню біографію інтелектуала*, та інтерпретувати їх з урахуванням вироблених у суміжних науках підходів, допускаючи, що біографічна драма, присвячена постаті інтелектуала, інкорпорує його інтелектуальну біографію та приватну історію. У проаналізованих п'єсах С. Росовецького художня біографія інтелектуала або є безпосереднім предметом зображення, або постає через дискурс пересічних персонажів, чия мікронарація вияскравлює постать інтелектуала надзвичайного масштабу. Крім того інтелектуальна тональність п'єс твориться зображенням екзистенційного конфлікту, побутово-історичного контексту, уведенням філологічного дискурсу персонажів-письменників, репліками фантастичних та гротескових акторів, притчевістю сюжету та енігматичною інтертекстуальністю мотивів.

3.5. Полікритичне прочитання п'єси Пітера Шеффера «Амадей» в контексті «чотирьох поворотів»

Біографія, як уже говорилося, є помітним метажанром у світовій літературній традиції: його започатковують дидактичні біографії античної

Т

літератури, середньовічні агіографії, а вже з XVIII ст. біографія стає джерелом достовірної інформації для читача, пропонуючи такі жанрові різновиди, як роман-виховання, роман про письменника, роман про митця. «Biography is a narrative which seeks consciously and artistically to record the act and recreate the personality. Unlike history it deals with the individual, unlike fiction it records a life that has actually had been lived», - вважають автори поважної енциклопедії [Encyclopedia Britannica, 3, с. 636], зауважуючи, що основою біографії є оповідь, наратив.

В українському літературознавстві останнім часом багато пишуть про такий жанровий різновид як «роман про митця» (В.Скуратівський, Д.Чик, Н.Білик), який в англійській літературі був пов'язаний з соціальними та морально-етичними проблемами що стосувалися творчої особистості. У статті І. Сторощук досліджено дискурс «роману про митця» в англійському літературознавстві і зазначено, що поява твору про митця збігається з епохою романтизму, з притаманною їй свободою, чуттєвістю та розумінням індивідуальності кожної людини. Отже, починаючи з епохи романтизму зріс інтерес до біографій митців, що були носіями романтичного ідеалу, а сама біографія прагне вилитися в літературну форму [Сторощук, 301-306].

3.5.1 Творчість П.Шеффера в контексті англійської біографічної драматургії

У драматургію зацікавленість біографією приходять набагато пізніше. Традиційними жанровими різновидами англійської біографічної драми вважають вікторіанську драму (присутня у творчості Роберта Браунінга), метою якої була ідеалізація та канонізація протагоніста шляхом позитивного його зображення [Карачова, с.172], та драму-хроніку шекспірівського типу, що сягає елизаветинського театру, «у якій фактографічна реально-історична особа постає в художній формі, що зумовлює поєднання історичного факту та його авторської рецепції» [Закалюжний, с.16] (помітна у творчості М.Андерсона). Ці традиції утворюють стильову рамку для англійської біографічної драми, у межах якої з'являлися поодинокі тексти біографічної тематики. Загалом, обличчя англійської драматургії у XVIII-XIX ст. окреслювала розважальність і

поверховість, оскільки життя літератури і театру протікали ніби в паралельних реальностях.

Підрозділ однієї зі своїх книжок, що має назву «Нотатки про драматургію США» відома американістка Т. Денисова, розпочинає так: «Пуританська свідомість категорично заперечувала можливість театральних розваг» [Денисова, с. 370]. Дослідниця цими словами категорично маркує ту атмосферу, яка передувала ХХ ст. і далі наводить факти: «У 1750 р. в Бостоні було прийнято «Акт про заборону театральних п'єс та інших театральних розваг». Власників, котрі здавали приміщення для вистав, штрафували» [Денисова, с.371]. Отже, стає зрозумілим чому на початок ХХ ст. американська драма була явищем спорадичним і малооригінальним, у театрі переважав мелодраматичний тон вистав та запозичені п'єси. Але оригінальна драматургія активно визрівала і у ХХ ст. на тлі попередніх заборон і несприйняття проявилася самобутнім феноменом, представивши світу низку помітних англомовних драматургів (Ю.О'Ніл, Т.Вільямс, А.Міллер, Л.Хеллман, Е.Олбі, Дж. Буллінс, П.Джонс, Д.Мейміт, М.Крістофер, С.Шепард, Т.Кушнер, С.Беккет, Т. Еліот, Дж. Прістлі, Дж.Осборн, Т.Стоппард, Г.Пінтер) .

По обидва боки океану позитивні зміни у царині біографічної драматургічної літератури відбулися приблизно одночасно, у середині століття, коли з'явилися перші драми, які можна співвідносити з життєписами: автобіографічні «Скляний звіринець» Т.Вільямса та «Довгий день сягає в ніч» О'Ніла та агіографічні «Убивство в соборі» Т.Еліота та «Лютер» Дж. Осборна. Окремо можна зазначити такі п'єси як «Пародії» та «Берег Утопії» Т.Стоппарда, в яких зображено персонажів з російської та радянської історії, з метою дослідження політичного радикалізму [Бондаренко]. У цей контекст вдало вписується творчість Пітера Шеффера, славу якому принесла неоднозначна п'єса «Амадей», яка водночас апелює до літератури, і до музики, і до традиції *Künstlerroman*, що «вибудовується на поворотних віхах біографії, на протиставленні суспільства та мистецького світу, як центрального та маргінального, індивідуального [Чик, с. 390]».

Британський драматург і сценарист, володар «Золотого Глобуса» і премії «Оскар» Пітер Шеффер (Peter Levin Shaffer) народився в Ліверпулі у 1926 р., закінчив школу в Лондоні, отримав диплом бакалавра історії в Кембриджському університеті. Зайнявся літературною роботою: писав критику, детективні романи (у співавторстві зі своїм братом-близнюком Ентоні Шеффером), заслужив визнання як драматург та сценарист. Найвідоміші його твори («Сіль землі» (1954) «Блудний батько» (1955-57) «Вправи для п'яти пальців» (1958) «Королівське полювання» (1964), «Чорна комедія» (1965) «Еквус» (1973), «Амадей» (1979), Леттіс і Ловідж (1987) «Дар Горгони» (1992) та ін.) поставлені в театрі, звучали на радіо і були екранізовані. Дослідники вважають, що поштовхом до драматургічної роботи стала поїздка П.Шеффера до США : «Initially he tried his hand at various jobs until 1951 when he traveled to New York City. There, he worked for a book dealer, retail stores, and the New York Public Library. Shaffer later remarked that this period of his life was bleak and frustrating. But one positive outcome was his frequenting New York theaters. As a result of seeing so much theater, he felt encouraged to try writing plays, his first being The Salt Land». [Modern Dramatists, p.342]. Письменник спробував себе у радіодрамі для BBC, писав для театру, адаптував свої п'єси для кіно.

Визнання критиків і глядачів П.Шефферу подарувала п'єса «Вправи для п'яти пальців» (Five Finger Exercise, 1958), що отримала премію театральних критиків Нью-Йорка за 1960 р. як найкраща іноземна п'єса. «Королівське полювання» (The Royal Hunt of the Sun), драма про руйнування іспанцями цивілізації інків у Перу, була більш видовищна, ніж драматична, але з успіхом пройшла в Лондоні на сцені Національного театру Великобританії в 1964 р. Цього ж року виставу побачили нью-йоркці, а в 1969 р. був знятий однойменний фільм, щоправда дещо екзотичний, але добре сприйнятий публікою. Драма «Еквус» (Equus, 1973) – п'єса про спробу лікаря-психоаналітика розібратися в дивній поведнці хлопчика-конюха, що вибрав очі шістьом коням заради власної загадкової віри. Вистава за цією п'єсою була показана в Лондоні та Нью-Йорку в 1975 р., вона відразу одержала премію Нью-Йоркського об'єднання театральних критиків, премію «Тоні», премію

Т

незалежних критиків. У 1977 р. п'єса була екранізована і, врахувавши попередній невдалий досвід перекладу свого тексту у формат кіно, сценарій для фільму П.Шеффера узявся написати сам.

П'єса «Амадей» (Amadeus, 1979), світова прем'єра якої відбулася на сцені Королівського національного театру Великої Британії, перемістила Пітера Шеффера у ранг письменника світового значення, здобувши визнання критики по обидва боки океану. Цей драматургічний текст, за визнанням самого письменника, був інспірований та діалогізує з невеликою віршованою драмою 1830 р. О.Пушкіна «Моцарт і Сальєрі» і однойменною камерною оперою Н.Римського-Корсакова. Основою фабули, як відомо є дружнє суперництво австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта та італійського композитора Антоніо Сальєрі, надзвичайно творчо переосмислене британським письменником. У 1984 р. за сценарієм Шеффера для режисера Мілоша Формана і був знятий оscarоносний художній фільм «Амадей».

Критик Ю.Фрідштейн пише: «Дует Шефферівських Моцарта і Сальєрі – одна з найяскравіших, найблискучіших сторінок у теперішній англійській драматургії – що б не писали «естети» про «комерційний» характер п'єси, про її легковажність» [Фридштейн].

Натяк на «естетів» слід розуміти таким чином: творчість Шеффера кінця п'ятдесятих років минулого століття розглядалася в контексті творчості «сердитих молодих людей», що загалом мало місце – перші герої Шеффера були маргіналами буржуазного суспільства. Дослідник професор Ед Блок (Ed Block) підтверджує таку критичну рецепцію: «Critics hailed Shaffer's first play, Five Finger Exercise (1958), for its realistic portrayal of youthful rebellion, family tensions, and fraternal rivalry» [Block, с.58]. Ключовий персонаж цієї п'єси, Вальтер Лангер, є емігрантом з Німеччини, який не бажає туди повертатися, і який настільки залежний від копійчаної зарплатні, що схиляється до самогубства. Як уважає В.Ряполова, «стиль драматурга попервах ніби мало вибивалася із загального тону («сердиті» були переконаними прихильниками «незробленої» п'єси, у якій життя є ніби заскоченим), але надалі у Шеффера

чітко вияскравилася схильність до гострого та завершеного сюжету та драми-притчі»[Ряполова].

З іншої сторони, приголомшлива популярність окремих його творів дала П.Шефферу світове визнання, фінансову підтримку і прагнення найкращих акторів театру працювати з ним. Таким чином кар'єра цього письменника охоплює як світ популярних, так і «серйозних» жанрів, і в межах цих груп теж спостерігаємо різноманіття. Хоча подекуди автора й називають «комерційним», але це більше заздрість до його затребуваності, ніж об'єктивна оцінка. Кожна наступна п'єса П.Шеффера – це пошук нової стилістики, його теми інтелектуально складні, а театральні пропозиції інноваційні. На тлі герметичного театру знаних експериментаторів ХХ ст. таких як С.Беккет і Г.Пінтер творчість П.Шеффера зберігає відкритість для театральної аудиторії, інтерес якої активізується, коли в центрі зображення вона бачить людину, її життя та проблематику. Хоча сам П.Шеффер, як зазначають критики з посиланням на оточення письменника, ставив себе набагато нижче порівняно з С.Беккетом і Г.Пінтером, вважав себе популяризатором, а може навіть посередністю сальєрівського стибу, тому образ італійського композитора може звучати як автобіографічна рефлексія автора п'єси [Lawson].

Як історик за основною освітою, звичайно, П.Шеффер цікавився історичною основою свого проекту – п'єси «Амадей». Але в око впадає те, що в тексті більше видно співвіднесеність з міфами про Вольфганга Амадея Моцарта і текстами інших авторів, ніж з історичними фактами. Чи був Моцарт отруєним справді отруєний? Більшість біографів сходяться на тому, що він помер від ревматичної лихоманки, або ще від якоїсь хвороби, що тяглася ще з його неспокоїного мандрівного дитинства. Але незабаром після смерті композитора в 1791 році, поширилися чутки, що він, можливо, був отруєний, ймовірно, масонами. Те, що Антоніо Сальєрі справді міг би бути вбивцею, швидше літературна легенда, яка йде від фабули О.Пушкіна з якою й має справу Пітер Шеффер, ніж історичний факт. Дослідниця життя і творчості В.А.Моцарта, авторка біографічного роману про нього, Стефані Ковел

(Stephanie Cowell) також стає на захист Сальєрі, описуючи його дуже обдарованим композитором, основною фігурою тогочасної опери, батька вісьмох дітей. «And last, he never killed anyone. He lost his mind at the end of his life and imagined he had killed Mozart, but indeed they were on friendly terms. Salieri tutored Mozart's son and cheered on Mozart's music», - пише дослідниця [Cowell].

Сучасний письменник, працюючи над біографічною драмою, розуміє, що закони жанру схиляють його до сенсаційної плітки. Неовікторіанська біографія вибудовується саме так. Тому обирати собі персонажа слід досить обережно і мудро, адже таке зображення канонічної постаті може викликати неадекватну рецепцію у носіїв традиційної свідомості. Те, що для створення успішного літературного тексту П.Шеффером було обрано митця не з англомовного континіуму убезпечило його від критики захисників канону.

Можна навіть говорити, що В.А.Моцарт не є протагоністом п'єси, він виходить з фокусу уваги, перетворюється на інструмент, стає «флейтою Бога», транслятором божественної музики, який записує ніби під диктовку готові партитури. У П.Шеффера біографічний факт з легкістю замінюється яскравою міфологемою, або легендою про цей факт, а «плітка», конфлікт, переноситься на другорядного персонажа, яким є менш відомий Антоніо Сальєрі. Хоча в п'єсі «Амадей» і згадуються документи (зошити Бетховена), але по-суті вона є квазідокументальною, увагу реципієнта концентрує на собі не біографія, а сам художній образ, ідея, яка через нього артикулюється. А щоб зовсім відхреститися від звинувачень у плондруванні канонічної постаті національного австрійського композитора П.Шеффер вибудував незвичні для сцени часові площини, розщепив головного персонажа, а потім пояснював, що Моцарт у п'єсі зображений таким, яким його бачить напівбожевільний старий Сальєрі у своєму неславному майбутньому [Cowell].

Отже, «Амадей» П.Шеффера цікавий тим, що маніфестуючись як драма-біографія, він корелює більше не з драмами-хроніками, а з автобіографічними п'єсами, такими як «Скляний звіринець» Т.Вільямса та «Довгий день сягає в ніч» О'Ніла, бо є скоріше емоційним автобіографічним особистим

Т

повідомленням, ніж тією біографією, до якої ми звикли у жанрі роману. Також можна співіднести «Амадея» П.Шеффера за п'єсою «Лютер» Дж. Осборна, бо основною темою цих творів є витончена дискусія людини з Богом, темою близькою романтичному світовідчуттю.

3.5.2. Художній антропологізм драми «Амадей» Пітера Шеффера

Антропологічний вимір драматургії актуалізує людину як основу авторської художньої концепції, через яку транслюються моральні переконання, релігійні цінності, громадські ідеали, а також особистий досвід і пам'ять, духовний і тілесний вимір зображуваного в творі. Пітер Шеффер як письменник був майстерним у зображенні гуманістичного пласту у своїх творах, недарма довідкова стаття у «Британіці» називає його «багатограним британським драматургом, якому легко дався перехід від фарсу до зображення людських мук» [Britannica], тим самим стверджуючи, що тематика творчості П.Шеффера була антропологічно орієнтована. Що стосується біографічної драми «Амадей», то ключовими темами у ній є відносини людини з Богом та існування митця у суспільстві, які окреслюють інтелектуальний фундамент твору.

3.5.2.1 Зображення інтелектуала через дискусію та діалог людини з Богом у тексті п'єси «Амадей»

Як і будь-яка драма закритого типу, п'єса «Амадей» П.Шеффера вибудована на протиставленнях, опозиціях. Рушійною силою фабули є позірне протиставлення головних персонажів твору – Вольфганга Амадея Моцарта та Антоніо Сальєрі, але справжнє протистояння відбувається між Сальєрі та Богом, з яким у персонажа вибудувалися специфічні стосунки. Цікаво спостерігати, як персонаж Шеффера ці стосунки відрефлексовує. П'єса розпочинається з розповіді Сальєрі: батьки його промишляли купецтвом і їх інтереси за межі маленького містечка на півночі Італії не поширювалися. Антоніо Сальєрі був іншим – хотів підкорити світ. Сальєрі хотів досягти слави через музику, адже лише у музиці можна відрізнити чисту монету від підробки, чистий звук від фальшивого. Сальєрі дає обітницю служити Богу і бути праведним в обмін на безмежну славу. Він уклав угоду як робили, купці, люди

Т

його оточення. Шістнадцятирічний італійський хлопець уклав угоду з вищою силою у перед фрескою в церкві в Ломбардії напередодні своєї втечі з дому. Йому здавалося, що Бог відповів йому і благословив. Усі подальші події вказували на це: наступного дня він від'їхав у Відень, столицю музики. Сальєрі говорить про себе: «I am thirty-one. Already a prolific composer to the Hapsburg Court. I own a respectable house and a respectable wife — Teresa (18)»⁴. Отже, музикант, на його думку, отримав таке життя, якого просив у Бога.

Кодом для прочитання цього епізоду, на нашу думку є фаустівський міф, оскільки сцена в церкві звучить гнітюче і тривожно, лякає Сальєрі своєю фатальністю. Відчутно, що постать Сальєрі корелює в ній з образом доктора Фауста, який «символізував одну з магістральних ліній духовного розвитку середньовічного суспільства – потяг до забороненого як до втіленої можливості духовного розкріпачення», - вважає дослідник творчості Гете [Шалагінов, с.198]. Те що Сальєрі укладає угоду з Богом, є варіацією угоди Фауста та Мефістофеля, оскільки персонаж бажає благ земних від надлюдської сутності, по-суті, купуючи їх в обмін на свою праведність.

Композитор Сальєрі довго живе за цією угодою, тяжко працюючи над музикою, відмовляючись від плотських утіх, якими, на його думку, спокушає його Бог: ««I also had a prize pupil: Katherina Cavalieri[...]. I was very much in love with Katherina - or at least in lust. But because of my vow to God, I was entirely faithful to my wife. I had never laid a finger upon the girl - except occasionally to depress her diaphragm in the way of teaching her to sing (18)». Його спалює вогонь честолюбства («My ambition burned with an unquenchable flame» (18)) і він має високу мету («Its chief goal was the post of First Royal Kapellmeister» (18)), до якої послідовно прагне. Така особиста Сальєрі мотивація звучить дещо іронічно у контексті божественної угоди – читач/глядач відчуває її мізерність, світськість і торгашество, особливо в частині, коли композитор обіцяє своєю творчістю прославляти Бога.

⁴ Тут і далі п'єсу «Амадей» П.Шеффера цитуємо за виданням: Shaffer, P. Amadeus. – Penguin Books, 1993. – 105 р. (із зазначенням сторінки в тексті).

Сальєрі, отже, вірить у високу угоду і чекає її результатів, але, виявляється, Бог насміявся з Антоніо: одночасно з його приїздом у Відень там почав виступати десятирічний Вольфганг Амадей Моцарт. «Tales of his prowess were told all over Europe» (20). Коли придворний композитор уперше чує твір Амадея, він відчуває потрясіння і розуміє, що Бог його обманув, бо не в його творіннях звучить божественна музика: «What?! What is this? Tell me, Signore! What is this pain? What is this need in the sound? Forever unfulfillable yet fulfilling him who hears it, utterly. Is it Your need? Can it be Yours? ... [Pause.] Dimly the music sounded from the salon above. Dimly the stars shone on the empty street. I was suddenly frightened. It seemed to me I had heard a voice of God - and that it issued from a creature whose own voice I had also heard - and it was the voice of an obscene child! (27)». Рівновага його втрачена, далі Сальєрі живе тільки болем і заздрістю, бо йому дано побачити дар Моцарта.

Дослідник Е.Блок (Ed Block) пише, що заздрість Сальєрі заснована на незмірному бажанні: «Antonio Salieri's confession of his envy for the younger Mozart and his musical gifts. But rather early in the play it becomes clear that Salieri's envy is based on a limitless, an infinite desire [Block, с.66]». Справді, композитор прямо говорив, що його спалює «полум'я честолюбства», прагнення посади і популярності, але цього, як виявилось, було мало – йому не хотілося досягти успіху посередньою творчістю. Музика геніального Моцарта дає Сальєрі розуміти, що його творчість досить посередня. ... «I heard my music calmed in convention — not one breath of spirit to lift it off the shallows (78)». Отже бажання Сальєрі прогресуюче: чим більше він отримує, тим більше хоче, отримавши дар світського благополуччя, бажає духовного, творчого піднесення, божественного натхнення, якого йому не судилося. Те, що Сальєрі усвідомлює свої душевні порухи свідчить про нього як про інтелектуала, що ділиться з глядачем смислами подій свого життя.

Кожен успіх Моцарта, кожен написаний ним шедевр Сальєрі розцінює як особистий ляпас від Бога. Ці ляпаси відчуває тільки він, для всіх інших Моцарт був невдахою, але Сальєрі бачить суть: «I looked on astounded as from his ordinary life he made his art. We were both ordinary men, he and I. Yet he from the

Т

ordinary created legends — and I from legends created only the ordinary (78)». Коли Сальєрі читає партитуру, принесену на його вимогу Констанцією, він з жахом і захопленням бачить, що чернетки Моцарта чисті, прекрасні, без помарок, отже той просто записує завершену, готову музику, яка звучить у його голові. Отже, Моцарт – геній, він має божественний дар, а єдина нагорода Сальєрі за його тяжку працю і праведність полягає в тому, що він один здатен побачити в молодому бешкетнику втілення Бога. «I have worked and worked the talent you allowed me.. [*Calling up*] You know how hard I've worked! — solely that in the end, in the practice of the art which alone makes the world comprehensible to me, I might hear Your Voice! And now I do hear it – and it says only one name: MOZART!...(55)», - усвідомлює Антоніо Сальєрі.

Сальєрі бунтує, він розриває свій контракт з Богом, кидає йому виклик: «On that dreadful Night of the Manuscripts my life acquired a terrible and thrilling purpose. The blocking of God in one of his purest manifestations. I had the power. God needed Mozart to let himself into the world. And Mozart needed me to get him worldly advancement. So it would be a battle to the end - and Mozart was the battleground. (58)» Сальєрі, щоб досадити Богові, наміряється знищити його прояв у цьому світі, для чого має усі можливості, раніше отримані за розірваним контрактом. При цьому він відчувається як беззахистна людина, переживаючи нутряний, дрімучий страх, як людина наскрізь релігійна, а не атеїст-вольнодумець: «I felt the danger at once, as soon as I'd uttered my challenge. How would He answer? Would He strike me dead for my impiety? Don't laugh. I was not a sophisticate of the salons. I was a small town Catholic, full of dread! (59)»

Цей жест вказує не на романтичний, демонічний бунт персонажа, а на людину доведену до відчаю, обманутими сподіваннями і непосильною виснажливою працею. Бажаючи знищити Моцарта, Сальєрі усвідомлює, що Моцарт лише театр воєнних дій, місце бою: «... My quarrel wasn't with Mozart - it was through him! Through him to God who loved him so (60)». Для Сальєрі геніальність Моцарта - це Божий спосіб знущатися над незадоволеним Сальєрі, Божий знак і звертання. Сальєрі не сприймає Моцарта як достойного противника – він називає його принизливими епітетами «obscene child», «filthy

creature», намагається знецінити у власних очах його творчість, позбутися містичного захвату перед його музикою, бо йому йдеться про те, що Бог зрадив умови багаторічного контракту, за яким жив Сальєрі.

Тому після усвідомлення свого виклику, Сальєрі відкидає пропозицію Констанції, яка прийшла заробити у нього посаду для свого чоловіка, грубо виганяє її, бо така помста Моцарту для нього буде вже надто дріб'язково («But now I wanted nothing petty!» (60)). Його мета – цілком знищити Божого улюбленця, а не лоскотати його ревниві почуття. Знищити Моцарта – ніби розбити аргументи Бога, з якими не згоден Сальєрі.

При цьому Сальєрі не ненавидить Моцарта, а продовжує ним захоплюватися. Наскрізним означником Моцарта в устає Сальєрі є слово «creature» – спочатку його можна перекласти як «тварина, істота», а потім воно конотує як «творіння боже, обранець, ставленик». Почуття заздрості, ревнощів і одночасного захоплення емоційно роздирають придворного композитора. Ед Блок (Ed Block) пише, що в п'єсі реалізується важлива романтична ознака: «the basis of the rivalry here is a familiar Romantic one: the artist's perceived rivalry with God the Creator» [Block, с. 66]. Дослідник вважає, що тут вибудовується романтичне протистояння художника творця з богом-творцем – втілюється ідея, що лягла в основу жанру біографії митця, ще під час його формування, або словами Сальєрі : «What use, after all, is Man, if not to teach God His lessons? (56)»

У той час, коли Сальєрі тяжко працює, Моцарт просто живе, для нього творчість – спосіб існування, спосіб отримувати радість і задоволення від життя. Молодий композитор відкидає визнані музичні авторитети, оскільки від відчуває, як йому здається, що він може написати музику так, як її чує Бог, у великому багатоголоссі, що зливається в надзвичайну єдність. Тим-то опера і відрізняється від літературного тексту, що в опері партії можуть звучати одночасно. Опера дає нам змогу почути те, що чує Бог, коли слухає світ: «A quartet becoming a quintet becoming a sextet. On and on, wider and wider — all sounds multiplying and rising together — and the together making a sound entirely

new! ... I bet you that's how God hears the world. Millions of sounds ascending at once and mixing in His ear to become an unending music, unimaginable to us! (66)»

Щирий Моцарт переконаний, що інші композитори теж це розуміють, він намагається переконати Сальєрі в тому, що ось де є справжнє покликання усіх музично обдарованих митців: «That's our job! That's our job, we composers: to combine the inner minds of him and him and him, and her and her — the thoughts of chambermaids and Court Composers - and tum the audience into God (66)». Сальєрі вражений тим, що Моцарт уже розуміє свою божественну місію – злити людей у єдиний хор і наблизити до Бога. Заздрість і ревності спалюють його, адже В.А.Моцарт на його очах поступово осмислює свою геніальність, свою здатність творити надзвичайне, що не дано йому, амбітному італійцю.

Сальєрі послідовно соціально і психологічно нищить Моцарта: спочатку принижує його відчасну дружину, потім заперечує протекцію Моцарта в імператорській дім учителем для принцеси, натякаючи на його погану репутацію, намагається зірвати виставу «Фігаро» де має звучати варіація на тему його маршу, і врешті намагається зморити його нестатками, організувавши урізання фінансової частини Моцартової нової посади, знаючи, що Моцарт бідує і просить грошей у масонів, дає пораду зобразити таємні масонські ритуали на сцені, чим викликає гнів ван Світена – очільника таємної організації. При цьому Сальєрі вдає доброго друга і на словах співчуває Амадею, але вичерпавши соціальні важелі впливу, він вдається до психологічних: придворний композитор одягається у плащ і маску, і тероризує цією виставою хвору уяву Моцарта. Текст вибудовано майстерно, нагнітаються ситуації, що обертаються навколо однієї теми. Нагнітання завершується зриванням маски. Сальєрі відкриває своє справжнє обличчя. Моцарт вважає, що його отруїли масони, Сальєрі вважає, що він довів Моцарта до загибелі – саме у цьому була його слава на віки – слава Герострата.

Знищивши Моцарта, Сальєрі упивається популярністю, але розуміє, що далеко не цього він хотів, коли намагався домовитися з Богом: «What had I begged for in that church as a boy? Was it not fame? ... Fame for excellence? ... Well now I had fame! I was to become - quite simply — the most famous musician in
T

Europe! [...] I was to be bricked up in fame! Embalmed in fame! Buried in fame — but for work I knew to be absolutely worthless (101)». Публіка захоплюється ним, але його творчість нічого не варта, а музика В.А.Моцарта повертається. Таким чином, боротьба Сальєрі не завершилася смертю Моцарта. Музика Моцарта залишилася жити у віках, а Сальєрі пережив свою славу. Його забули при житті — це кара божа. Але чи змирився Антоніо Сальєрі?

Зовсім ні, він вирішив нагадати про себе тим, що визнав свою вину у передчасній смерті Моцарта, оголошує, що він отруїв геніального колегу. Бог хотів покарати його забуттям, але Антоніо до кінця сперечається і приймає останній відблиск слави — слави убивці Моцарта: «For the rest of time when ever men say Mozart with love, they will say Salieri with loathing! ...I am going to be immortal after all! And He is powerless to prevent it! So, Signore — see now if Man is mocked! (103)» Цією реплікою головного персонажа автор п'єси «Амадей» стверджує, що бунт людини проти Бога не завершується ніколи, але при цьому інтелектуал Сальєрі спокушається на дискусію з Богом, а не діалог з Ним.

3.5.2.2. Міфологізація опозиції «митець - суспільство» у п'єсі П.Шеффера

Подібно до драми протистояння людини й Бога, на опозиціях вибудовано протистояння митця й суспільства, яке має глибокий гуманістичний зміст. Найзагальнішим чином це протистояння виражається в атмосфері страху, доносу, суспільної конвенції, нав'язаних ритуалів, яка тисне на талант, і проти якої цей талант намагається повставати. Якщо розглядати художні засоби, завдяки яким гуманістичний зміст протистояння митця і суспільства вдається П.Шефферові розкрити, то до них належать персоніфікація традиціоналістської та новаторської тенденції та їх протиставлення, введення умовних допоміжних дійових осіб та застосування оповідних прийомів.

Опозиційною парою, які несуть ідеологію протистояння митця і суспільства є В.А.Моцарт і А.Сальєрі. Легкість і невимушеність Моцарта демонструють яскравий контраст зі стриманістю Сальєрі та його мертвотними схемами у музичній композиції. Сальєрі пише банально, нудно, його навіть не можна назвати ремісником, адже він дуже всерйоз ставиться до своєї творчості — ймовірно, перед нами музичний графоман, який глибоко закоханий у музику,

але малоспроможний до неї. Надмірність, експресія Моцарта протиставлена стриманості, рефлексивності Сальєрі, так як нове, експеримент протиставляються традиції. У сцені знайомства головних персонажів їх характеристики драматизуються і стають основою першого конфлікту.

На музичному вечорі, сховавшись у бібліотеці тихцем поїсти тістечок, які Антоніо Сальєрі дуже любив, і називав їх у суперлятивах (*miraculous crema al mascarpone, totally irresistible this paradisaal dish*), він вперше чує свого творчого опонента, який непристойно жартує з нареченою. Трохи задовга, як для сучасної драми, авторська ремарка дає нам вичерпний портрет другого головного персонажа: «As we get to know him through his next scenes, we discover several things about him: he is an extremely restless man, his hands and feet in almost continuous motion; his voice is light and high; and he is possessed of an unforgettable giggle — piercing and infantile (25)». Грубі жарти Моцарта контрастують з кулінарними шедеврами, які настроївся потайки спожити Сальєрі. Він переживає приступ огиди і зневаги, але потім концерт починається: до схованки долітають звуки геніальної музики, які потрясають його до глибини душі.

У Шенбрунському палаці Антоніо Сальєрі просить імператора дозволу зіграти привітальний марш на честь Моцарта. Митці представлені один одному: обоє в пошані у Йосифа II, обоє мають змогу продемонструвати свої таланти. Уважно вислухавши марш, нестриманий Амадей робить те, що найкраще вміє ще з часів свого мандрівного дитинства, коли йому доводилося розважати сановиту публіку музичним талантом. Моцарт повторює марш по пам'яті і грає його з варіаціями – під пальцями генія суха музика перетворюється на шедевр. Звучить тема знаменитого маршу з «Весілля Фігаро», Вольфганг бурхливо радіє створеному і не відчуває як він боляче зачепив самолюбство Сальєрі. «SALIERI[*to audience*]: Was it then — so early — that I began to have thoughts of murder? ... Of course not: at least not in Life. In Art it was a different matter. I decided I would compose a huge tragic opera: something to astonish the world! - and I knew my theme. I would set the Legend of Danaïus, who for a monstrous crime was chained to a rock for eternity — his head repeatedly struck by lightning! Wickedly in

my head I saw Mozart in that position. In reality the man was in no danger at all ... Not yet (35)».

Легкість імпровізації протиставлена у цій сцені вимученості нот, але також протиставлені безтактність і розбещеність Моцарта манірності і витриманості Сальєрі. Молодий геній проявляє себе як інфантильний та соціально неадаптований персонаж. Він відкрито виступає проти засилля італійської музики, висміює придворних, обзиває імператора скнарою і лає останніми словами нову оперу Сальєрі. У відповідь на заклик ван Світена, очільника масонів, писати на піднесені теми звучать непристойні фрази: «The only thing a man should elevate is his doodle (64)». «You're all up on perches, but it doesn't hide your arseholes! (65)» Йому вдалося навіть нагрубити імператору, який надмірну, пересичену оперу Амадея дещо критично прокоментував («у ній надто багато нот»). Про Моцарта пліткують, про його нестриманість ходять легенди.

І хоча інші композитори вважали творчість Моцарта непересічною, але публіка, яка на думку Сальєрі вирішує, хто переможець, публіка цієї творчості не бачить. Моцарт не має учнів, він бідує з маленьким сином і дружиною, у нього багато ворогів, і ніхто ним не опікується.

Тим часом соціальне піднесення Антоніо Сальєрі незрозуміле навіть для нього самого: «It was incomprehensible. Almost as if I were being pushed deliberately from triumph to triumph! ... I filled my head with golden opinions — yes, and this house with-golden furniture! (63)». Після того як Сальєрі повстав проти Бога, відкинувши свої односторонні обітниці (*a vow of sexual virtue, my vow of social virtue*), не розкрилися небеса і не вдарив грім, навпаки, його життя стало приємнішим і успішнішим, а Моцартове продовжувало занепадати. «I, by contrast, prospered. This is the extraordinary truth. If I had expected anger from God — none came. *None!* ... Instead — incredibly — in eighty-four and eighty-five I came to be regarded as infinitely the superior composer. And this despite the fact that these were the two years in which Mozart wrote his best keyboard concerti and his string quartets (62)».

З точки зору архетипного бачення Моцарт і Сальєрі є протилежностями, але й двома частинами єдиної сутності. Моцарт – тіло, Сальєрі – духовне

пізнання. Сальєрі розуміє, що Моцарт геній, але й брудна дитина – він непристойний як дитина і хоче, щоб його прощали. Моцарт – тілесний і живий, він прагне реального життя, хоче писати про справжніх людей: «I want to do a piece about real people, Baron! And I want to set it in a real place! A boudoir! - because that to me is the most exciting place on earth! Underclothes on the floor! Sheets still warm from a woman's body! Even a pisspot brimming under the bed! (64)» Моцарт постає перед нами як брутальний, сексепильний, закоханий, творчий і потужний творець. Сальєрі – за всіма ознаками – повна протилежність.

Отже два персонажі п'єси П.Шеффера «Амадей» протиставлені як соціально адаптований, традиційний, посередній, інваріантний носій характеру (Сальєрі) та як неадаптований, новаторський, геніальний, варіативний носій характеру (Моцарт), що дало змогу показати існування талановитого, але соціально непристосованого індивідуума в контексті ритуалів, конвенцій та церемоніалу традиційної культури. Очевидно, що така людина приречена на ізоляцію та маргіналізацію, а її унікальна творчість буде втрачена. Таким чином автором поставлені традиційні людиновимірні питання, що стосуються протиставлення соціального та індивідуального вибору, прийнятної та девіантної поведінки, проблем популярного та високого мистецтва, свободи творчості та протекціонізму.

3.5.3 Наративні структури у тексті п'єси Пітера Шеффера «Амадей»

Антропологічний розгляд художнього твору, і драматургічного, як ми показали вище, у тому числі, нерозривно пов'язаний з його наративом, адже саме через нарацію транслюються загальнолюдські цінності, оскільки наратив є синтагматичним розгортанням структур міфу, закладеного в тексті. Тому аналіз оповідної структури є необхідною частиною розгляду людиновимірності літературного тексту. Аналіз оповіді, зазвичай, передбачає розгляд оповідних інстанцій, елементів та побудови сюжету, розгортання часових пластів, персонажну структуру та її функціонування. Суб'єктна сфера драматичного твору є багатофігурною структурою, яка, передусім, включає

героя як традиційного носія авторської свідомості (протагоніста), антигероя (антагоніста) як діалогічну інстанцію «іншого», та персонажів, якими на теперішньому етапі літературного процесу заміщуються однозначно забарвлені типи і характери. Серед персонажів, які є більш умовними, ніж герої, і швидше функціональними, ніж художніми постатями, передбачено фігуру резонера – «дійової особи, яка є уособленням моралі або тверезої логіки, і завдання якої полягає в оприлюдненні (коментуючи ситуацію) «об'єктивного» чи, інакше, авторського погляду на цю ситуацію [Паві, с.375]». Поряд із ремарками, заголовками та епіграфами резонера можна вважати носієм прямого авторського слова. Якщо має місце значна епізодія драматичного твору, в його структурі може з'являтися оповідач як одна з ролей автора, як посередник між автором і зображуваним світом, якій делегується мовлення, що може збігатися або розходитися з авторською позицією.

Сучасна драматургія, після того як пройшла етапи ліризації (драма символізму) та епізодії (епічна драма) у період її розриву з традиціями закритої (аристотелівської) побудови, збагатилася елементами та прийомами, що притаманні наративним структурам епосу, але разом з тим, як-от у п'єсі П.Шеффера «Амадей» зберегла традиційні засоби драматичного роду літератури, який насамперед є зображенням дії через художнє слово. Тому нарівні з аналізом оповідних структур названої драми і специфіки побудови хронотопу, ми будемо розглядати особливості сюжету та його структуру.

Незважаючи на заголовок п'єси П.Шеффера, Вольфганг Амадей Моцарт у ній не є протагоністом, головним персонажем, або героєм драми, а лише персонажем допоміжним, хоча і досить ґрунтовно виписаним. Цей персонаж за функцією зближується з резонером, який висловлює авторську позицію, а також розповідачем своєї власної історії. Протагоністом варто вважати Антоніо Сальєрі, який є інтерпретатором знаків божественної волі, що йому через допоміжних персонажів приходять. Водночас Антоніо Сальєрі є також і прямим оповідачем того наративу, який реалізується у п'єсі, тобто через його сприйняття, його «точку зору» формується рецепція читача/глядача. Доказом того є те, що він як наратор напрямки звертається до аудиторії, яку називає

«привидами далекого майбутнього» (*Ghosts of the distant Future*). Таким чином ми маємо у п'єсі персонажа-наратора.

Тепер розглянемо, якими засобами втілюється така суб'єктна структура у п'єсі П.Шеффера «Амадей». П'єса розпочинається з оповіді Сальєрі про себе, і ця оповідь звернена безпосередньо до колективного реципієнта: «Scusate. Invocation is an exhausting business! I need refreshment. [Hegoes to the cake-stand.] It's a little repellent, I admit — but actually the first sin I have to confess to you is Gluttony. Sticky gluttony at that. Infantine - Italian gluttony! The truth is that all my life I have never been able to conquer a lust for the sweetmeats of northern Italy where I was born. From the ages of three to seventy- three my entire career has been conducted to the taste of almonds sprinkled with sifted sugar. [Lustfully] Veronese biscuits! Milanese macaroons! Snow dumplings with pistachio sauce! [Pause] Do not judge me too harshly for this. All men harbour patriotic feelings of some kind ... Of course I was bom in 1750, when no man of sophistication would have dreamed of talking about Love of Country, or Native Earth. We were men of Europe, and that was enough. My parents were provincial subjects of the Austrian Empire, and perfectly happy to be so... (18)»

Сповідуючись у «гріху обжерливості» персонаж не лише інтимізує власну репліку, задля встановлення близької і довірливої комунікації, а й відкриває, описує власну італійську ідентичність, яка буде його важливою ознакою протягом дійства, хоча як майбутній придворний композитор, Антоніо Сальєрі акцентує своє донаціональне, загальноєвропейське самоусвідомлення. Протягом усього тексту пристрасть до солодкого буде ознакою пристрастності Сальєрі і буде асоціюватися не лише з італійськістю композитора, а й з його репресованим еротизмом (цукерки є реквізитом у всіх сценах спокушення жінок), бажанням слави і насолоди. Репліки Сальєрі, отже, вибудовані як нарація.

Такий спосіб вибудовування драматургії можна спостерегти і в інших п'єсах письменника, у яких головні персонажі спочатку є носіями оповіді, а потім включаються в дію («Королівське полювання» (1964), «Еквус» (1973)), цей вдали авторський прийом активізує увагу аудиторії і підкреслює умовність

драми. Завдяки такому прийому Антоніо Сальєрі вдається бути і персонажем, і наратором, причому, так званим «всевідним» наратором, до якого інформація про події приходить ніби сама собою. У п'єсі «Амадей» цей процес візуалізується через специфічних додаткових персонажів (*Venticelli*), які мають кілька функцій: озвучують інформацію, активізують монологи Сальєрі, додають у них дії, а також створюють звукову атмосферу брехні, наклепів і нашіптування. «SALIERI: These are my *Venticelli*. My 'Little Winds', as I call them; [He gives each a coin from his pocket.] The secret of successful living in a large city is always to know to the minute what is being done behind your back.(20)» Найменування персонажів «Легкі вітерці» є алюзією на відому оперу Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник», де арія про наклеп Дона Базиліо починається словами "Calumny is a little breeze", тому «легкий вітерець» слід розуміти як «наклепник».

У такий же спосіб, але дещо в іронічному тоні, подана історія особистого життя Вольфганга Амадея Моцарта: «SALIERI [to the VENTICELLI]: Where does he live? VENTICELLO 1: Peter Platz. VENTICELLO 2: Number eleven. VENTICELLO 1: The landlady is Madame Weber. VENTICELLO 2: A real bitch. VENTICELLO 1: Takes in male lodgers, and has a tribe of daughters. VENTICELLO 2: Mozart is after one of them. VENTICELLO 1: Constanze. VENTICELLO 2: Flighty little piece! VENTICELLO 1: Her mother's pushing marriage. VENTICELLO 2: His *father* isn't! VENTICELLO 1: Daddy is worried sick! VENTICELLO 2: Writes him every day from Salzburg! SALIERI [to them]: I want to meet him (22)».

Нарація розбудовується також завдяки іншим персонажам, які озвучують елементи оповіді, скажімо, історія життя Моцарта звучить з уст придворного: «ROSENBERG: He was a child prodigy. That always spells trouble. His father is Leopold Mozart, a bad-tempered Salzburg musician who dragged the boy endlessly round Europe making him play the keyboard blindfold, with one finger, and that sort of thing (20)». Ця репліка є оціночною, що допомагає не лише вибудувати загальний наратив, а й створити гнітючу, зловісну атмосферу, що тисне молодого композитора.

Як для зразка драматургії, який перебуває на межі високої та масової літератури, на межі відкритої, проблемної та «добре зробленої» п'єси цікавою реалізацією драматургічного наративу є специфічний подвійний хронотоп, що руйнує традицію єдності часу. Час у тексті п'єси подано двома хронотопами, перший з яких представляє апартаменти старого Антоніо Сальєрі 1823 року, де він доживає віку і оголошує себе убивцею Моцарта, та блискучим Віднем вісімнадцятого століття, столицею музичного мистецтва та Австрійської імперії, де й розвивається основна дія. Перехід від одного до іншого хронотопу здійснюється різко, часто у межах однієї сцени, коли протагоністу достатньо змінити голос або скинути домашній халат, під яким виявиться пишний придворний стрій. Таким чином автор «оголює» прийом, цим додатково підкреслюючи, що все зображене ним є фантазмагоричним.

Надзвичайно уміло, лише в одній сцені «У Шонбрунському палаці» автор п'єси зав'язує усі конфліктні лінії: між талантом і посередністю, між придворною запопадливістю та молодечею брутальністю, між німецькою та італійською музикою (та їх прихильниками – імператором та директором театру), між національним мистецтвом та загальноєвропейським (на той момент італійським за походженням), звучить натяк на масонську тему і демонструється контракт для Моцарта на написання опери.

Загалом сюжет вибудовується дуже майстерно, напруження наростає від сцени до сцени, кожен наступний крок нищення молодого генія його старшим колегою по цеху інтенсивніше стимулює дію. У п'єсі П.Шеффера ми можемо побачити і класичну катастрофу, і «сцену останньої боротьби» (вистава Сальєрі з плащем та маскою) і елегантний фінал мелодраматичної лінії. Динаміка і напруженість дії супроводжується декларацією двох протилежних позицій, характерів, типів поведінки, що звичайно є пересічним, обов'язковим елементом у драмі, але П.Шеффер майстерно добивається того, щоб аргументи обох сторін були рівносильні, щоб по-трагедійному звучали дві рівноцінні «правди життя». Нагнітання аргументів завершується розв'язкою, у якій маски зірвано у прямому і переносному сенсі.

В основі сюжету п'єси «Амадей» ми можемо побачити як славнозвісну послідовність подієвих елементів чарівної казки, яку відкрив ще В.Пропп і розвинув Дж. Кемпбел у науковому бестселері «Герой із тисячею облич» [Кемпбел], так і триактну структуру голівудського сценарію, оскільки саме така структура була випрацювана на матеріалі структуралізму як найуспішніша. Спостерегти це в тексті «Амадей» П.Шеффера означало б констатувати очевидне, оскільки саме так і пишеться сучасна успішна п'єса або сценарій. Цікавим може бути інше спостереження над сюжетом, а саме над використанням автором парних персонажів, яке, як зазначаються дослідники мандрують із п'єси в п'єсу і вносять в неї особливий тон. «On one level, this makes Shaffer's plays resemble "morality" plays. On another level it makes them more accurate "representations" of the unconscious way in which the mechanism of envy, rivalry, and violence surrounds us and pervades our personal, social, and even political life», - зауважує Е. Блок [Blok, с.60].

Обидва тематичні «рівні» будуть зрозумілі, якщо апелювати до міфогенного наративу, яким і є, по-суті, наратив П.Шеффера і розглядати парних персонажів як героя та лжегероя чарівної казки, як їх виявив В.Пропп, боротьба яких призводить до остаточного винагородження добра. Так як і казковий брат-убивця Сальєрі одягає маску доброго друга та добродія. Можна провести паралель тут з Яго та Отело, які були замаскованими суперниками. Але найбільше Шеффер перегукується сам із собою – у його п'єсах уже були мотиви протистояння чоловіків. Е.Блок виявляє «близнючні» структури практично у всіх текстах драматурга, наголошуючи, що в тексті «Амадея» найбільш наголошеною виявилася конотація заздрості та помсти [Blok, с. 60].

Очевидне, маніфестоване протиставлення Моцарта (генія) та Сальєрі (захисника пересічності), є парною структурою такою ж мірою, якою є протиставлення Сальєрі і Бога, а також Моцарта і його батька (Леопольда). Тому цікаво буде розглянути у контексті парних персонажів таку пару як Моцарт та його батько, традиційно актуалізуючи мандрівний сюжет про «блудного сина».

З уст Розенберга ми дізнаємося правдиві біографічні дані про Вольфганга Амадея Моцарта, сина Леопольда Моцарта родом із Зальцбура, який там і залишився служити у єпископа. Ця репліка вводить нас у контекст традиційного біблійного сюжету, за яким молодий амбітний чоловік, не бажаючи жити за батьківськими правилами залишає рідний край і «купається в гріхах». Вольфганг весело проводить час, ігнорує листи свого батька, одружується на власний розсуд (до чого його, до речі, підштовхує Сальєрі), транжирить гроші, зневажає оточення і вважає себе генієм. Об'єктивно, це було недалеко від істини, але в контексті притчі свідчить про надмірні гордощі молодого чоловіка.

Інколи він визнає свої помилки, але швидше жартома: «My father's right again. He always tells me I should padlock my mouth ... Actually, I shouldn't speak at all! (30)» І лише після смерті батька Амадей щиро жалкує про те, що наробив : «How will I go now? ...In the world. There's no one else. No one who understands the wickedness around. I can't see it!... He watched for me all my life - and I betrayed him. ... I talked against him. ... I married where he begged me not. I left him alone. I danced and played billiards and fooled about, and he sat by himself night after night in an empty house, and no woman to care for him ... (77)» Амадей як «блудний син» опинився у складнішій ситуації, ніж його біблійний прототип: він розкаявся, але вже після смерті батька, тому з ним залишається лише батьківський гнів, який він втілює у мстивому привиді з опери «Дон Жуан». Збентежений величчю опери, Антоніо Сальєрі відкриває для себе секрет мистецтва Вольфганга Моцарта: «A Father more accusing than any in opera. So rose the figure of a Guilty Libertine, cast into Hell! ... I looked on astounded as from his ordinary life he made his art. We were both ordinary men, he and I. Yet he from the ordinary created legends — and I from legends created only the ordinary (78)».

Таким чином, Моцарт як втілення вічного образу «блудного сина» у відповідному сюжеті є значною мірою модифікованим – пройшовши усі етапи біблійної схеми він не досягає батьківського прощення за життя батька, бо розкаявся у своїх гріхах після його смерті, але силою мистецтва музикант долає батьківський гнів і досягає внутрішнього примирення зі своєю душею. У

«Чарівній флейті» з'являється зовсім інший батько – оновлений, милосердний, повний любові, якого бачить Сальєрі як персонаж-наратор: «And in this sun — behold — I saw his father. No more an accusing figure, but forgiving! The Highest Priest of the Order - his hand extended to the world in love! Wolfgang feared Leopold no longer: a final Legend has been made!... (91)»

Як бачимо у п'єсі «Амадей» П.Шеффер показав себе майстром драматургічного наративу, який зміг передати оповідь через дію, вдаючись до фігури персонажа-наратора, допоміжних умовних персонажів, введення додаткового хронотопу, майстерного вибудовування сюжету, включення символічних образів та традиційних мотивів до тканини тексту.

3.5.4 Інтермедіальність п'єси «Амадей» та її функціонування у контексті музичного байопіку

Пітер Шеффер на момент написання п'єси про Вольфганга Амадея Моцарта уже мав двадцятирічний досвід роботи в драматургії. Але саме ця біографічна п'єса принесла йому премію «Оскар» (1985) за найкращий авторизований сценарій. Ще до свого кіновтілення п'єса «Амадей» була поставлена на сцені Королівського національного театру Великобританії (режисер Пітер Холл (Peter Hall), Сальєрі – Paul Scofield, Моцарт – Simon Callow), потім на Бродвеї, в СРСР (у столичних театрах за режисурою Розова, Товстоногова та Аксьонова), де з успіхом пройшла 20 сезонів (300 вистав). П'єса-біографія «Амадей» висунула англійського драматурга в коло письменників світового рівня і стала яскравою сторінкою сучасної англійської літератури. Переважно завдяки їй П.Шеффер вважається найбільш фінансово винагородженим драматургом, адже заробив на своєю працею найбільше з усіх драматургів Великобританії другої половини 20 століття і був популярний по обидва боки Атлантики. Екранізація п'єси про Моцарта - найуспішніший його проект.

«Амадей» П.Шеффера увібрав найуспішніші стратегії підвищення літературної репутації: в основі п'єси біографії двох композиторів, стосунки між якими стали «вуличною сенсацією», в центрі зображення мотиви розкутої

творчої свободи (антагоніст і протагоніст символізують структуру та позаструктурне), інтертекстуальність (О.Пушкін) та інтермедіальність (В.А.Моцарт) розмикають лінійність драматургічного тексту.

У спогадах англійського актора, першого виконавця ролі Сальєрі на Бродвеї, Яна МакКелена (Ian McKellen) читаємо про триумф вистави: «Even by his own standards, Peter Shaffer's play *Amadeus* (1979) was one of the most popular new plays ever produced by the National Theatre in London, where his *Royal Hunt of the Sun* (1964) and *Equus* (1973) had also been first performed. It was inevitable that, like its predecessors, Peter's latest sensation would transfer to New York. The play is full of music with a large cast, and Peter Hall's production, decorated by glamorous eighteenth century costumes and wigs, displayed a drama that is also a show and just the thing for Broadway [McKellen]». Ян МакКелен із захопленням називає найкращих виконавців головних ролей: російського Олега Табакова як прекрасного Сальєрі (Москва) і Романа Поланскі як блискучого Моцарта (Париж). Згадуючи співпрацю з Шеффером, актор розповідає, що спеціально для американського глядача п'єса переписувалася, роль Сальєрі доповнювалася жартами, що робило її легшою і позитивнішою.

Письменник Рей Мортон (Ray Morton) з пієтетом згадує роботу П.Шеффера над варіантами тексту, яку він проробив, адаптуючи його до місця та аудиторії: «After the play opened in London, Shaffer found himself dissatisfied with the second act. The production's tremendous success may have persuaded many other writers to just leave high-grossing, award-winning well enough alone, but Shaffer couldn't. He threw out the original second act and wrote an entirely new second act for the Broadway version. ... Even in the revised second act, Shaffer felt he didn't quite get this scene write, so he rewrote it again for a Canadian production in 1997, yet again for the London/Broadway revival in 1998/1999, and refined it even further for the published edition of the revival's script, at which point he was finally satisfied [Morton]». Тому опублікованні видання «Амадея» є різними, існують принаймні чотири авторизовані тексти п'єси.

У передмові до видання 1993 р. Шеффер з пієтетом описує оформлення сцени, розроблене дизайнером John Bury, що його запросив продюсер Peter

Hall. Модерне оформлення сцени мало б усюди контрастувати з розкішними костюмами та предметами епохи Рококо [Shaffer, с. 5]. На сцені обов'язковими мають бути інвалідний візок, стіл з настольним дзвіночком, чудове фортепіано і велика люстра. Предмети реквізиту з'являються на сцені і зникають з неї за допомогою вбраних у лівреї слуг з ритмом, граціозністю та енергією, що притаманна характеру Моцарта, або як зараз говорять – повторюють рисунок ролі, віддзеркалюють її. Сцени у п'єсі міняються, але не перериваються, перетікають одна в одну, протягом усієї дії [Shaffer, с. 6]. Сценічний простір має назву Light Box – це універсальний світлий простір, який вимагає від глядача зустрічної роботи фантазії.

Легендарний спектакль було відновлено у 2016 р. в Національному театрі Великобританії режисером Майклом Лонгхерстом з Луціаном Мсаматі та Адамом Гілленом в головних ролях. У цій постановці прозвучала не лише класична музика Моцарта, але і її сучасна обробка, а також додаткові вставки.

Театральний критик Д.Кавендіш (Dominic Cavendish) високо оцінює виставу, окремо відзначаючи актора Мсаматі (Сальєрі), який достойно прийняв естафету в цій ролі: «The British-Tanzanian actor was the first black actor to play Iago at the RSC - brilliantly. In taking on the mantle of the “patron saint of mediocrities”, he follows in the footsteps of the hallowed Paul Scofield, who originated the role – as well as Ian McKellen, David Suchet and F Murray Abraham in the film version, among others [Cavendish]». Критик шкодує, що автор літературного тексту, що помер незадовго до прем'єри рімейку, не зміг приєднатися до авторів та глядачів. У новій театральній поставі його ідею, закладений базовий контраст між Моцартом і Сальєрі підсилено візуально: темна шкіра актора танзанійського походження контрастує з вибіленим волоссям актора європеїдної зовнішності. (Я особисто передивилася цю виставу, бо вона була викладена у вільний доступ в період карантину: Моцарт дуже переграє, його дружина темношкіра (невже!), а камерденер імператора – жінка. Враження від цього дуже неоднозначні.)

П'єса П.Шеффера також була поставлена в Україні, у Львівському театрі ім. Марії Заньковецької і присвячена 250-й річниці від дня народження

Т

Вольфганга Амадея Моцарта, син якого Франц Ксавер тісно пов'язав свою долю зі Львовом, тодішнім Лембергом, де прожив близько тридцяти років, творив, викладав і популяризував творчість свого геніального батька. Режисер-постановник Вадим Сікорський випустив виставу «Амадей» з Богданом Козаком у ролі Антоніо Сальєрі та Юрієм Хвостенком у ролі Моцарта у грудні 2006 р. Восени 2007 р. виставу показано в приміщенні театру ім. І.Франка під час гастролей театру в Києві. Театральний критик Л.Іванишина так відгукнулася про гру Б.Козака: «Богдан Козак вклав у свого Сальєрі певну чарівність зла. [...] Його Сальєрі статечний, впевнений в собі, непохитний. Навіть заздрість його незворушна, хоча її відчуваєш і сприймаєш як основну пружину всіх подій [Іванишина]».

У виставі звучить багато музики і В.А.Моцарта (з опер «Викрадення із сералю», «Одруження Фігаро», «Дон Жуан», «Чарівна флейта», «Реквієм»), й А.Сальєрі, який був насправді досить талановитим композитором свого часу, і, до речі, вчителем Моцарта-молодшого.

Нещодавно відійшов у вічність відомий чеський і американський кінорежисер і сценарист Мілош Форман, який зняв не лише культовий «Політ над гніздом зозулі», а й глибоко талановиті фільми «Людина на Місяці» та «Привиди Гойї». Серед його робіт ключове місце займає оскароносний «Амадей» створений за однойменною п'єсою Пітера Шеффера, англійського драматурга, який помер двома роками раніше, у 2016 році. Три з чотирьох названих фільмів об'єднані жанром байопік (англ. biopic — biographical picture), який стає усе популярнішим останнім часом і тому специфіку екранізації найгучнішого з них, на нашу думку, варто дослідити.

Що означало перетворити п'єсу на сценарій, будемо робити висновки з порівняння тексту «Амадея» П.Шеффера та однойменного фільму М.Формана (1984). Очевидно, що кіноекран і сцена мають різну специфіку, тому мало змінитися музичне наповнення, акцентування персонажів, наратив.

У п'єсі, як уже говорилося, Сальєрі є однозначним протагоністом, а Моцарт – антагоністом, характер якого зображено досить односторонньо і, певною мірою, фарсово. Він талановитий, але інфантильний, грубий та

Т

імпульсивний, нелояльний до покровителів, що блокує йому кар'єру при імператорському дворі. Це виправдано у п'єсі, адже ми бачимо його внутрішнім зором напівбожевільного Антоніо Сальєрі – бачимо як розбещене дитя. У фільмі М.Формана ми спостерігаємо набагато приємнішого і людянішого Моцарта, але не лише завдяки тому, що операторська робота показує його об'єктивніше, а, передусім, завдяки серйозній роботі над сценарієм П.Шеффера. Для екранного Моцарта було піднесено тон його реплік, вихолощені обсцентні жарти, уведені сцени з дитиною, де він має вигляд ніжного батька, і сцени з батьком Леопольдом, завдяки яким стає зрозумілою природа його інфантильності та травмованості. Поява постаті батька, що перетворився з умовного образу у п'єсі на живого, значимого тирана, що намагається контролювати життя дорослого сина служить поглибленню теми творчості Моцарта. У складних життєвих ситуаціях він рятується втечею у світ музики, яка має для нього головне значення.

Порівняно з п'єсою частішим у фільмі є переключення часових пластів, більш різкою різниця між старим та молодим Сальєрі, послаблюється образ дружини Моцарта – Констанції, яка перебирає на себе частину інфантильності головного персонажа. Якщо у п'єсі дружина Моцарта претендує на альтернативного інтерпретатора життя генія, нищить листи від Леопольда, які принижують її гідність, береже пам'ять про чоловіка; то у фільмі Констанція – другорядний персонаж, який втратив свою драматичну силу.

Змінюється також спосіб побудови нарації. Сальєрі сповідується не публіці в залі, а спеціальному персонажу – молодому наївному священнику, який представляє усереднений образ реципієнта і може навіть тієї Пересічності, генієм якої називає себе Сальєрі. Умовно-театральні Venticelli замінені служницею, що шпигує в домі Моцарта і доносить Сальєрі про особисте життя молодого подружжя. Та ж служниця зі сльозами йде за труною Моцарта, що символізує майбутню любов простого народу до свого митця.

Загалом, як зауважує М. Куровська порівняно з п'єсою, у сценарії фільму набагато більше символів і символізування. Крім символічного навантаження на персонажів, можемо як символи інтерпретувати солодощі, дерев'яне

Т

розп'яття, полум'я свічки, різноманітні маски, портрет на стіні, темні й світлі кольори костюмів, пори року, що символізують етапи життя Амадея [Kurowska]. План доведення до смерті Сальєрі вибудовує на маскуванні: у п'єсі він вдає з себе вірного друга, а у фільмі завдяки масці змушує Вольфганга повірити, що його батько постав із світу мертвих, подібно до жахливого Командора, що прагне покарати розгульного грішника.

Музика В.А.Моцарта у фільмі не просто ілюструє дію, вона тісно пов'язана з сюжетом. Кожна опера, про яку йдеться і в п'єсі, і у фільмі є етапом драматичної боротьби: з боку Моцарта це кроки самоствердження в мистецтві, а з боку Сальєрі – удар по репутації конкурента, майстерно сплетена інтрига, що наближає його до краху. Назви найбільших музичних творів ніби називають етапи драматичного дійства: «Викрадення із сералю» пов'язане з ученицею Катаріною, «Одруження Фігаро» асоціюється зі шлюбом Вольфганга, «Дон Жуан» - конфлікт з батьком, «Чарівна флейта» - усвідомлення божественного покликання, «Реквієм» - прощання з життям. Можливості кіно перетворили біографічну п'єсу, досить прозору для інтерпретації на вражаюче відтворення музичного світу Вольфганга Амадея Моцарта.

Отже, п'єса П.Шеффера «Амадей» є інтертекстуальною та/або інтермедіальною, оскільки тема твору стосується фактів біографії кількох відомих людей, інтелектуалів (Моцарт, Сальєрі, Глюк), а крім того текст експлікує зв'язок з творчістю М.Римського-Корсакова, Дж.Россіні, А.Сальєрі. Міфокритична інтерпретація дає змогу протиставити протагоніста та антагоніста як носіїв Добра і Зла (в архетипному розумінні), розглянути специфічний богоборчий сюжет, проінтерпретувати міф Герострата, концепт маски та інші міфогенні символи п'єси «Амадей» Пітера Шеффера. Помітною є специфіка мотивної та сюжетної побудови, що корелює з біографією (критики відзначають, що основою фабули у творчості Шеффера часто стає конфлікт чоловічих персонажів, їх протистояння, конкуренція, що передається концептом «шлях до слави»); протистоянням близнюків, мотивом «блудного сина», мотивом Каїна та Авеля, темою бунту проти батьківського контролю. Наративізація тексту технічно дає змогу проявити його як художню біографію

Т

інтелектуала: у ньому звучать роздуми персонажа оповідача, розповіді про події духовного та інтелектуального життя та їх тлумачення в розповідному світі Сальєрі.

Таким чином, п'єса П.Шеффера «Амадей» вигідно прочитується в контексті чотирьох поворотів, які тільки-но відбулися в культурі: атропологічного, наративного, візуального та біографічного.

ВИСНОВКИ

У центрі цієї праці міститься тема розробки художньої біографії інтелектуала в сучасній драматургії та театрі, яку можливо розкрити лише на помежів'ї наук, тому апеляція до здобутків і літературознавства, і мистецтвознавства, й історії, і філософії була засадничим принципом. Лише така дослідницька позиція має ресурс прояснити тенденції літератури і мистецтва в епоху революційних змін у світі.

Художня біографія інтелектуала емоційно розкриває інтелектуальні ідеї, доносить їх до реципієнта. Емоційність найкраще транслюється через наратив, тому оптимальною формою донесення наукової ідеї є біографія її творця, вибудувана як оповідь. Цю оптимальну форму зауважуємо в сучасних наукових та науково-популярних працях, як-от останні прижиттєві монографії знаних літературознавців Л. Ушкалова, В. Панченка, та й цілої низки науковців, авторів проекту «Постаті культури» (вид. «Дух і літера»).

Інтелектуали є публічними людьми, знаними, поважними, авторитетними, а в певних політичних ситуаціях – нонконформістами, совістю нації, як-от у випадку українського інтелектуала, який завжди уявлявся носієм національної ідеї, будителем самосвідомості народу й мовно-культурним опозиціонером чинному режиму. Тому концепт «інтелектуальна біографія» додатково прирощує етичну семантику і семантику цінностей.

У зв'язку зі зміною розуміння поняття «текст» і розширенням тлумачення текстуальності, перенесенням акцентів з текстів наукових і літературних на тексти візуальні й музичні, до кола помітних інтелектуалів усе частіше можемо відносити митців, що творчо впливають на соціум, мають у цьому соціумі значення і вагу, генерують смисли й цінності.

Художня біографія інтелектуала на сучасному етапі є людиноцентричним, соціокультурно орієнтованим і белетризованим текстом, у центрі якого перебуває інтелектуал, творчий соціальний суб'єкт, «людина тексту» в широкому розумінні: учений, письменник, критик, журналіст, політик, митець.

Обираючи тему п'єси, сучасний драматург переважно звертається до такого протагоніста, сюжету і локусу, де б вчинок, вольовий імпульс персонажа, мета його боротьби чинила б помітну зміну зовнішньої структури. Тому біографічна драматургія розгортається навколо революційних постатей, бунтарів, правдолюбів, нонконформістів, носіїв незручної життєвої правди, що мають відвагу цю правду відстоювати. Інтелектуали, особливо на наших теренах, що є носіями гену бунтарства, цілком потрапляють в об'єктив біографа. У житті таких інтелектуалів приваблює публіку саме проблема екзистенційного вибору, перед яким постає людина в контексті доби.

На нашу думку, доцільно також розглянути драматургію як сукупність текстів що організований навколо незначного персонажа – звичайної людини, людини ніби непомітної, але, разом з тим, важливої для ширшого бачення. Через її індивідуальну оптику епоха прозирає виразно, з таких маленьких історій плететься велика історія народу, країни, цивілізації.

Якщо ми описуємо приватну історію незначної людини, як то кажуть, пересічної особистості, то слід з повагою ставитися до цього персонажа, тому що ми до кінця не знаємо, чи людина ця була такою вже й пересічною. Чи була вона, може, непорушною, знатною вистояти у вихорах доби не зламавшись і не зігнувшись? Тому розмова про приватну історію може бути не лише розмовою про інтимне й приховане, але й розмовою про відносність пересічності. Можливо, перед нами постає надзвичайний характер непомітного інтелектуала, який виснажується у спробах посунути з місця монументального епоху, а нам здається, з позицій стороннього спостерігача, що і не характер то зовсім, адже ми звикли бачити лише рух, розвиток, чин. Тобто, звична оптика, буває, хибить.

Сучасна українська література у цьому дослідженні представлена низкою п'єс С.Росовецького про письменників. Це біографічна драматургія, секрет успіху якої полягає у її спрямованості до антропологічного виміру тексту, адже людині про людину завжди цікаво і читати, і слухати, і дивитися. Приваблює також можливість побачити іншу епоху зсередини – не з підручника, не з оглядової лекції чи екскурсії – актуалізувати його через приватний шлях

когось близького, такого, яким стає улюблений герой після перегляду фільму чи вистави.

Художня обробка С.Росовецьким біографій видатних людей приваблює багатством тематичних відтінків: біографічна драма є інтелектуальною завдяки підключенню до історичних пластів, що прозирає попри театральну специфіку, етичною завдяки підключенню до архаїчного міфу з його трагічним тоном і вічним самовідтворенням. Ці зв'язки роблять обраний різновид літератури мейнстрімом сучасного драмопису, його вершиною формою. П'єси грають сенсами, будять думку, провокують ідеї у свідомості реципієнта, спонукаючи його до філософського осмислення світу й місця людини в ньому.

Засновники дискурсивності, основоположники ідентичності, володарі найгучніших біографій – ось персонажі цих п'єс. Зауважуємо амбітну спробу сучасного драматурга виписати художні біографії найпомітніших зірок філологічного обрію: Шекспіра, Шевченка, професорів-«неокласиків», як художні інтелектуальні біографії у повному драматизму приватному та історичному контекстах.

Перед нами з'являється Шекспір без романтичного поліску, письменник-ремісник, який легко «позичає» сюжети в літературних попередників і komponує виставу з огляду на смаки королеви-ктиторки, перед нами – маєтний міщанин і засновник театру, що заробив на життя «напівповажною» акторською професією, нешанованою прихожанами обох конфесій, які, як на лихо, «після церковної реформи» осатаніло чубляться в країні.

Те, як можна говорити про Шекспіра, засновника чужої, хоча й чотирьохсотлітньої дискурсивності, а саме у формі приземленої сімейної комедії, неможливо прикласти до біографії Тараса Шевченка, засновника дискурсивності нашої, української, який перебуває під пильною охоронною культурного канону, адже творчість його є матрицею або інкрустацією усіх мислимих наших ідеологій.

Біографія Тараса Шевченка показана в тексті не безпосередньо, а через мікронаративи, через образи звичайних містян, що їх діалоги пересіяні фантазіями, плітками, відвертими вигадками, через фрагменти їх приватних

біографій – ось драматургічне рішення, що дивує витонченістю і делікатністю. Притчевість сюжету, відкритий фінал, явлення Шевченка як дискурсу, а не як людини – ось ознаки інтелектуального письма, що є рідкісним явищем в українській драматургії, та й сучасній літературі загалом.

П'єси «Погашені зорі» та «Петроній Янусович» охоплюють коло персонажів, що є образом кола київської інтелігенції, частиною покоління, об'єднаного спільним соціальним походженням, вихованням, життям, і спільним дискурсом, у якому хтось домінує і почувається невимушено, а хтось намагається дорівнятися завдяки граничному напруженню пересічного розуму. А ще вони об'єднані спільною справою у процесі вигаданої «Спілки визволення України». Це останнє коло ставить їх, поетів-науковців, тихих київських професорів у ситуацію екзистенційного вибору, а перед читачем розгортається драматична ситуація, що змушує аскетичного книжника піднятися над рутиною побутового плину й отримати «право на біографію».

С. Росовецький не підштовхує читача до спішних висновків, адже ніхто в глядацькому залі не знає як би він учинив у схожій ситуації, якби опинився сам на сам із тією епохою перелому, зустрівся із червоним молохом, хроносом, що пожирає своїх дітей. Немає готових рецептів і тому, що завжди залишаються приховані історією факти, які завтра можуть навспак розвернути наше сприйняття, та й епохи, як виявляється, не бувають простими, часто вони самі розвертаються навспак або нескінченно тривають поєднуючи нас із тими, кого ми поспішаємо вважати історією.

У проаналізованих п'єсах С. Росовецького художня біографія інтелектуала або є безпосереднім предметом зображення, або постає через дискурс пересічних персонажів, чия мікронарація вияскравлює постать інтелектуала надзвичайного масштабу. Крім того інтелектуальна тональність п'єс твориться зображенням екзистенційного конфлікту, побутово-історичного контексту, уведенням філологічного дискурсу персонажів-письменників, репліками фантастичних та гротескових акторів, притчевістю сюжету та енігматичною інтертекстуальністю мотивів.

Художня біографія інтелектуала мистецького типу може прочитуватися полікритично як, наприклад, п'єса П. Шеффера «Амадей», яка водночас апелює до літератури, і до музики, і до традиції «роману про митця», піднесення якого збігається з епохою романтизму, з притаманною їй свободою, чуттєвістю та розумінням індивідуальності кожної людини.

Сучасний письменник, працюючи над біографічною драмою, розуміє, що закони жанру схиляють його до сенсаційної плітки. Тому обирати собі персонажа слід досить обережно й мудро, адже провокативне зображення центральної постаті культурного канону може викликати неадекватну відгук у захисників традиції. Тому В.А.Моцарт у П.Шеффера не є навіть протагоністом п'єси, він виходить з фокусу уваги, можна вважати, що Моцарт у п'єсі зображений таким, яким його бачить напівбожевільний старий Сальєрі у своєму неславному майбутньому. П. Шеффер робить те саме, що й С. Росовецький у п'єсах про Т.Шевченка – уникає прямого зображення канонізованого митця.

Інтелектуальний фундамент твору окреслюють теми відносин людини з Богом та існування митця в суспільстві. Рушійною силою фабули є позірне протиставлення головних персонажів твору – Вольфганга Амадея Моцарта та Антоніо Сальєрі, але справжнє протистояння відбувається між Сальєрі та Богом, з яким у персонажа вибудувалися специфічні стосунки. Кодом для прочитання цієї теми є фаустівський міф, адже те, що Сальєрі укладає угоду з Богом, є варіацією угоди Фауста та Мефістофеля, оскільки персонаж бажає благ земних від надлюдської сутності, обіцяючи своєю творчістю прославляти цю сутність. Сальєрі живе праведно і тяжко працює над музичними творами, при цьому відрефлексовуючи свої душевні порухи, що свідчить про нього як про інтелектуала, який ділиться з глядачем смислами подій власного життя.

Кожен успіх Моцарта, кожен написаний ним шедевр Сальєрі розцінює як особистий ляпас від Бога, від якого він заслужив всього лише здатності бачити музикальну велич молодого й бешкетного генія, «брудної дитини», «творіння», якого Сальєрі навіть не сприймає як суб'єкта, а лише як місце бою, заручника помсти.

Музика Моцарта залишається жити у віках, а Сальєрі пережив свою славу. Його забули при житті – він розцінив це як кару. Тому бере на себе вину у передчасній смерті колеги і приймає останній відблиск слави – слави убивці Моцарта. Сальєрі сперечається до кінця, стверджує, що бунт людини проти Бога не завершується ніколи. Але при цьому інтелектуал Сальєрі спокушається на дискусією з Богом, а не приймає діалог з Ним.

На подвійних опозиціях вибудовано у п'єсі протистояння митця й суспільства, яке має глибокий гуманістичний зміст. Найзагальнішим чином це протистояння виражається в атмосфері страху, доносу, суспільної конвенції, нав'язаних ритуалів, атмосфері, яка тисне на талант і проти якої цей талант намагається повставати. Якщо розглядати художні засоби, завдяки яким гуманістичний зміст протистояння митця і суспільства вдається П.Шефферові розкрити, то до них належать персоніфікація традиціоналістської та новаторської тенденції та їх протиставлення, введення умовних допоміжних дійових осіб та застосування оповідних прийомів.

З точки зору архетипного бачення Моцарт і Сальєрі є протилежностями, але й двома частинами єдиної сутності. Моцарт – тіло, Сальєрі – духовне пізнання. Сальєрі розуміє, що Моцарт геній, але й брудна дитина – він непристойний як дитина і хоче, щоб його прощали. Два персонажі п'єси П.Шеффера «Амадей» протиставлені як соціально адаптований, традиційний, посередній, інваріантний носій характеру (Сальєрі) та як неадаптований, новаторський, геніальний, варіативний носій характеру (Моцарт), що дало змогу показати існування талановитого, але соціально непристосованого індивідуума в контексті ритуалів, конвенцій та церемоніалу традиційної культури. Очевидно, що така людина приречена на ізоляцію та маргіналізацію, а її унікальна творчість буде втрачена.

Розгляд художнього драматургічного твору нерозривно пов'язаний з його нарративом, адже саме через нарацію транслюються гуманістичні цінності, нарратив є синтагматичним розгортанням структур міфу, закладеного в тексті. У п'єсі «Амадей» П.Шеффер показав себе майстром драматургічного нарративу, він зміг передати оповідь через дію, вдаючись до фігури персонажа-наратора,

допоміжних умовних персонажів, введення додаткового хронотопу, майстерного вибудовування сюжету, включення символічних образів та традиційних мотивів до тканини тексту. Основою фабули у творчості Шеффера часто стає конфлікт чоловічих персонажів, їх протистояння, конкуренція, що передається концептом «шлях до слави», протистоянням близнюків, мотивом «блудного сина», мотивом Каїна та Авеля, темою бунту проти батьківського контролю та ін.

П'єса-біографія «Амадей» висунула англійського драматурга в коло письменників світового рівня і стала яскравою сторінкою сучасної англійської літератури. П.Шеффер вважається найбільш фінансово винагородженим драматургом, а фільмування п'єси про Моцарта М.Форманом - найуспішніший проект Шеффера як сценариста. «Амадей» П. Шеффера увібрав найуспішніші стратегії підвищення літературної репутації: в основі п'єси біографії двох композиторів, стосунки між якими стали «вуличною сенсацією», в центрі зображення мотиви розкутої творчої свободи (антагоніст і протагоніст символізують структуру та позаструктурне), інтертекстуальність (О.Пушкін) та інтермедіальність (В.А.Моцарт) розмикають лінійність драматургічного тексту.

Отже, художня біографія, щодо якої запропоновано термінологічний конструкт «метажанр художньої біографії», є значним літературним явищем, що включає художнє зображення біографії в сучасній українській драматургії. До традиційних різновидів художньої біографії – біографії політика (державця) та біографії поета – додаються, на тлі антропологізації наукового знання та зацікавлення приватним життям особистості – біографія науковця, ученого, письменника, митця – інтелектуала у широкому сенсі слова, носія пізнавальних, творчих, моральних цінностей. Сучасна драматургія демонструє зразки текстів, які можна жанрово класифікувати як приватну художню біографію, інтелектуальну художню біографію, художню біографію інтелектуала, та інтерпретувати їх з урахуванням вироблених у суміжних науках підходів, допускаючи, що біографічна драма, присвячена постаті інтелектуала, інкорпорує його інтелектуальну біографію та приватну історію.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Biography//Encyclopedia Britannica. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1997. – Vol. 3. – P. 636.
2. Block E. The Plays of Peter Shaffer and the Mimetic Theory of René Girard. - Vol. XIX, N. 1. – Fall, 2004. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3500> - Заголовок з екрана.
3. Cavendish D. The National Theatre's Amadeus is note-perfect – review. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/amadeus-national-theatre-note-perfect/> - Заголовок з екрана.
4. Cowell, S. Salieri and Mozart...who were they really? And how did Peter Shaffer write Amadeus? [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.wondersandmarvels.com/2012/11/salieri-and-mozartwho-were-they-really-and-how-did-peter-shaffer-write-amadeus.html>. - Заголовок з екрана.
5. Kurowska, M. Peter Shaffer's play Amadeus and its film adaptation by Milos Forman. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html> – Заголовок з екрана.
6. Lawson M. Peter Shaffer wanted to make elaborate theatre – and he succeeded. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/peter-shaffer-elaborate-theatre-he-succeeded-equus-amadeus> – Заголовок з екрана.
7. McKellen I. Words by Ian McKellen about AMADEUS. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.mckellen.com/stage/amadeus/notes.htm> – Заголовок з екрана.
8. Modern Dramatists: A Casebook of Major British, Irish, and American Playwrights /by K.King ed. – NY, Routledge, 2001. – 416 p.
9. Morton R. Meet the Reader: Sir Peter Shaffer – Everything You've Heard is True. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.scriptmag.com/features/meet-reader-peter-shaffer-everything-youve-heard-true> – Заголовок з екрана.

10. Podlesnigg, C. Preserving Life and Resurrecting the Dead: Toward a Theory of the Biodoc – P.11. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1131293/FULLTEXT01.pdf> - - Заголовок з екрана.
11. Shaffer, P. Amadeus: a Play. – Penguin Books, 1993. – 105 p.
12. Sir Peter Shaffer: British Writer. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Shaffer>) – Заголовок з екрана.
13. Андреев, В. (2005) "Індивідуальна історія" як шлях до саморефлексії в постмодерністських практиках історичної науки. *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. 2005(1), 206-226.
14. Бондаренко Л. Інтелектуальна драма Тома Стоппарда в культурно-історичному та літературному контексті [Текст] : автореферат дис. ... канд. філол. наук . / Бондаренко Лідія Валеріївна ; Таврійський нац. ун-т ім. В.І.Вернадського. – Сімферополь, 2009. – 20 с.
15. Ващенко, В.(2009b) *Стратегії конструювання М. Грушевським українських метанаративів: методи та їх функції*. (Автореферат дисертації доктора історичних наук, Дніпропетровський національний університет ім. О.Гончара, Дніпропетровськ, Україна).
16. Ващенко, В.(2009a) Концепт «інтелектуальна біографія» та конструювання «наукових біографій» в українській історіографії . *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки*. 2009(4), 475-486.
17. Денисова Т. Нотатки про драматургію США / Денисова Т.Н. Історія американської літератури/ НАН України, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка – К., 2012. – С. 370-400.
18. Європейський словник філософій: Лексикон неперекладностей (2011), Т.2, Київ, Дух і літера.
19. Закалюжний Л. Історична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика: автореф. дис. канд. філол. наук / Л. В. Закалюжний . – Київ, 2011. – 20 с.
20. Іванишина Л. Амадей, який не дає спокою... [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

Заголовок з екрана.

21. Карачова Д. Вікторіанська біографія та її модифікація в ХХ столітті: дисертація ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Д. В. Карачова ; наук. керівник О. А. Галич ; Київський університет імені Бориса Грінченка, Луганський національний університет імені Тараса Шевченка. – Старобільськ, 2016. – 198 с.
22. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич /Джозеф Кемпбел. – К.: Видавничий дім. «Альтернативи», 1999. – 392 с.
23. Колесник, І. (2005) Культурно-інтелектуальна історія як дзеркало "нової наукової революції". *Ейдос. Альманах теорії та історії історичної науки. 2005(1)*, 36-45.
24. Марінеско, В (2012). Літературна біографія як жанрова модель: особливості еволюції, атрибутивні та модусні ознаки. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія". Сер. Філологія. Літературознавство, Т.193, вип.181*, 59-63.
25. Менжулін, В. (2010) *Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні*. Київ: НаУКМА ; АграрМедіаГруп.
26. Немчинов, І.(2019). Сучасні підходи до біографічних досліджень: мікронаратив vs метанаратив. *Треті академічні читання пам'яті професора Г.І. Волинки: «Філософія, наука і освіта» Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, 17-18 травня 2019 року*. Київ: ТОВ «ВАДЕКС». 123-125.
27. Паві П. Словник театру /Патріс Паві. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – С.640.
28. Попова, Т.(2012). Персональная история VS интеллектуальная биография, биоисториография: подходы и понятия. *Человек в истории и культуре : Мемориальный сборник материалов и исследований в память В. Н. Станко*, 2. Одесса : Смил, 540-563.
29. Росовецький, С.(2016) *П'єси про письменників*. Київ:Селена.

- 30.Ряполова В П. Шеффер. Две пьесы. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://md-eksperiment.org/post/20180320-piter-sheffer-dve-pesy> – Заголовок з екрана.
- 31.Сторощук І. Роман про митця в контексті літературних дискусій / І. І. Сторощук // Мова і культура. – 2011. – Вип. 14, т. 8. – С. 301-306.
- 32.Філософський енциклопедичний словник, (2002) Київ: Абрис.
- 33.Фридштейн Ю. Питер Шеффер. Летиция и лавровый лист... [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://md-eksperiment.org/post/20180320-piter-sheffer-leticiya-i-lavrovyj-list> – Заголовок з екрана.
- 34.Чик Д. Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII — середини XIX ст. / наук. ред. В.А. Зарва. – Хмельницький: ФОП Цюпак А. А., 2017. – 390 с.
- 35.Шалагінов Б. «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія: До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. : монографія / Б.Б. Шалагінов. – К. : Вежа, 2002. – 280 с.
- 36.Яус, Г. Р. (2011) *Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика*. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи».