

# ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ ЯК ДИНАМІЧНА СИСТЕМА: МАЯТНИК ЕТИЧНОГО У П'ЄСІ «АМАДЕЙ» ПІТЕРА ШЕФФЕРА

*Мар'яна Шаповал,*

*доктор філологічних наук, доцент,  
професор кафедри історії української літератури,  
теорії літератури та літературної творчості,*

*Навчально-науковий інститут філології*

*Київського національного університету імені Тараса Шевченка,*

*бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, 01601, Україна*

[m.shapoval@knu.ua](mailto:m.shapoval@knu.ua)

<https://orcid.org/0000-0001-6814-2644>

Біографії видатних людей усе частіше стають сюжетною основою сучасної драматургії, яка успішно реалізується в театрі й кіно, що зумовлює **актуальність теми дослідження**. Художня біографія є золотою серединою між вигадкою і фактом, але академічна наука, що насамперед цінує вагу факту, не надає художній біографії того значення, на яке вона заслуговує. Художня біографія творить ймовірне минуле, пропонує інтерпретацію відомого персонажа, актуалізує цінності, які цей персонаж доносить. І чим вище відомий прототип стоїть в ієрархії культурного канону, тим важче письменникові виконати своє художнє завдання, тим більшої майстерності від нього очікують, і тим складніша етична система розгорнеться перед глядачем. **Мета дослідження** – розгляд етичної системи Пітера Шеффера та її функціонування в поезиці п'єси «Амадей». У роботі використано загальнонаукові та спеціальні **методи**: порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, міфокритичний, герменевтичний.

**Висновки.** Морально-етичний фундамент твору окреслюють теми відносин людини з Богом та існування митця в суспільстві. Текст обіцяє опозицію між протагоністом та антагоністом – Моцартом та Сальєрі, але справжнє протистояння відбувається між Сальєрі та Богом, а кодом для прочитання цієї теми є фаустівський міф.

Внутрішній конфлікт поступово переміщує Сальєрі з позиції Фауста на позицію Мефістофеля. Сальєрі наприкінці життя бере на себе вину в смерті Моцарта, чим ще раз повстає проти волі Бога й остаточно пориває з ним.

Тим часом Моцарт прожив життя в атмосфері страху, доносу, суспільної конвенції, нав'язаних ритуалів, в атмосфері, яка була йому огидною, проти якої він бунтував. Бунтував силою свого генія, але був приречений на ізоляцію та маргіналізацію, а його унікальна творчість не дала йому місця в суспільстві. 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 наголошує відносність і рухомість зображеної етичної системи. Образи дивакуватого Моцарта й фанатичного Сальєрі одночасно і приваблюють, і відштовхують – маятник біографічного наративу коливається. Фарсовий тон п'єси тримає реципієнта на тій відстані, що потрібна для споглядання хисткої межі між добром і злом.

**Перспективи дослідження.** Доведено, що художня біографія має в основі не стільки лінійний міфогенний «шлях героя», скільки динамічну (хаотичну) структуру, рефлексію якої складно передбачити. Великий набір конкретних вихідних даних, фактів із життя, відомостей про персонажа, з якими реципієнт наближається до тексту біографіки, робить неможливим його лінійне прочитання, швидку інтерпретацію, а також ускладнює ідентифікацію з героєм. Ці та інші риси біографічної драматургії варті подальших досліджень.

**Ключові слова:** художня література, художня біографія, біографічна драматургія, сучасна драматургія, візуальне, Пітер Шеффер, етична система.

**Актуальність теми дослідження.** Художня біографія, що на сучасному етапі давно розімкнула межі літератури й стала помітним культурним явищем, міжмистецьким метажанром, залишається енергійною «точкою росту» сучасної 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.

**Постановка проблеми.** В ієрархії академічної науки художня біографія вважається маловартісним об'єктом дослідницьких зусиль, досадним доважком до цінних фактів життя відомої особи, які важливо встановлювати. Якщо ж неспотвореного фактажу в художній біографії знайти не вдається, то її значення поблажливо недооцінюють. Відоме ім'я в заголовку тексту трактується як маркетинговий хід, хайп, гачок, на який письменник намагається зловити читача, й часто успішно. А тим часом художня біографія з усіма її відхиленнями, відгойдуваннями від встановленого наукою факту – часто при його замовчуванні й ігноруванні – творить у свідомості реципієнта альтернативну реальність, ймовірне минуле, приємний або огидний образ відомої особи. А якщо ця особа належить до культурного канону? Якщо вона є стрижнем національної ідентичності? Генієм людства? Тоді дослідницькі зусилля, можливо, вважатимуться актуальними й навіть дотичними до фундаментальної науки.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Науковий інтерес до питань поетики художньої біографії простежується у багатьох сучасних наукових публікаціях. У теоретичних та історико-літературних дослідженнях увага переважно приділяється питанням окреслення біографії в цілому та художній біографії як специфічному утворенню в літературі (В. Агеєва, Б. Мельничук, О. Галич, Д. Жуков, О. Дацюк, Н. Марченко, Т. Павлова, Г. Померанцева, Т. Потніцева, Н.Торкут, В. Чишко). Привертає увагу низка робіт, присвячених жанрово-стильовим особливостям художньо-біографічної прози (І. Акіншина, Н. Ігнатів, І. Савченко), наративним стратегіям художньо-біографічного жанру (І. Колесник, Т. Черкашина), теоретичним і практичним проблемам жанру літературної біографії (Г. Александрова, І. Данильченко, Ю. Коньшина,

Л. Мороз). Художнє оприявлення біографії у драматургії досліджують О. Бондарева, Л. Закалюжний, Д. Карачова, Г. Каспич, Н. Мірошніченко, Ю. Скибицька. Ці та інші роботи полікритично досліджують сучасну українську та зарубіжну драматургію, проте морально-етичний аспект художньої біографії у них зазвичай залишається випущеним.

**Мета дослідження:** розглянути етичну систему Пітера Шеффера та її представлення в поетиці п'єси «Амадей» у широкому контексті художньої біографії, що є продуктивним метажанром сучасної культури та мистецтва.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що у вітчизняному літературознавстві вперше здійснюється комплексне концептуальне дослідження морально-етичної основи біографічної драми П. Шеффера «Амадей» і її функціонування у художній структурі твору.

**Методи й теоретико-методологічна основа дослідження.** У роботі використано загальнонаукові методи спостереження, аналізу, синтезу, добору та систематизації матеріалу. Крім того, було застосовано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, міфокритичний, описовий методи. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці українських і зарубіжних дослідників у галузі літературознавства та мистецтвознавства, зокрема Е. Бентлі, Є. Васильєва, К. Воглера, В. Волькенштейна, Г. Гачева, Д. Затонського, Дж. Кемпбелла, Н. Корнієнко, Н. Копистянської, О. Чиркова.

**Виклад основного матеріалу.** Художня біографія, як сказано вище, є містким метажанром у світовій літературній традиції: його започаткували дидактичні біографії античної літератури, середньовічні агіографії, з XVIII ст. біографія стала джерелом достовірної інформації для читача, пропонуючи такі жанрові різновиди, як роман-виховання, роман про письменника, роман

про митця. З них розвинулися подібні жанри біографічної драматургії, що швидко завоювали популярність і набули жанрових різновидів у літературі.

П'єса «Амадей» (Amadeus, 1979), світова прем'єра якої відбулася на сцені Королівського національного театру Великобританії, перемістила талановитого Пітера Шеффера в ранг письменників першорядного значення, здобувши визнання критики по обидва боки океану. П'єса підкорила найпрестижніші театри світу, а в 1984 р. за сценарієм Шеффера для режисера Мілоша Формана був знятий оscarоносний однойменний художній фільм.

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 авторський 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). Переважно завдяки їй П.Шеффер вважається найбільш фінансово винагородженим драматургом, адже заробив 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.

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) 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, 2016). 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 Джоном Барі (John Bury), що його запросив продюсер Пітер Холл (Peter Hall). Модерне оформлення сцени мало б усюди контрастувати з розкішними костюмами та предметами епохи Рококо (Shaffer, 1993, с. 5). На сцені обов'язковими мають бути інвалідний візок, стіл із настільним 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 притаманні характеру Моцарта, або як зараз говорять, – повторюють рисунок ролі, віддзеркалюють її. Сцени в п'єсі міняються, але не перериваються, перетікають одна в одну, протягом усієї дії (Shaffer, 1993, 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 році в Національному театрі Великобританії режисером Майклом Лонгхерстом (Michael Longhurst) з Луціаном Мсаматі (Lucian Wiina Msamati) та Адамом Гілленом (Adam Gillen) в головних ролях. У цій постановці прозвучала не лише класична музика Моцарта, але і її сучасна обробка, а також додаткові вставки.

Театральний критик Домінік 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, 2016). Критик шкодує, що автор літературного тексту, який помер незадовго до прем'єри рімейку, не зміг приєднатися до авторів і глядачів. У новій театральній виставі його ідею, закладений базовий контраст між Моцартом і Сальєрі, підсилено візуально: темна шкіра актора танзанійського походження контрастує з вибіленим волоссям актора європеїдної зовнішності<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Вистава була доступна на офіційному сайті театру як жест підтримки глядачів під час пандемії Covid-19, де її можна було переглядати протягом кількох тижнів. Вдячна організаторам за надану можливість.

П'єса П. Шеффера також була поставлена в Україні, у Львівському театрі ім. Марії Заньковецької і присвячена 250-й річниці від дня народження 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. Театральна критикиня Лариса 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, 2008). 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, й, до речі, вчителем Моцарта-молодшого.

Восени 2021 р. режисером Максимом Голенком за цим текстом була поставлена драматична опера у Київському національному академічному театрі оперети. Українською лібрето переклав Олександр Степанов, музика Моцарта звучала в живому виконанні оркестру театру. Інноваційна вистава пройшла кілька разів, здивувавши публіку надзвичайним дуєтом Дмитра Вівчарюка у ролі Моцарта та Марка Дробота у ролі Сальєрі. Ефектні костюми, кольори яких відповідали характерам персонажів, поява на сцені Христа, сина Божого, фарсові штрихи в рисунку ролі захопили публіку. Триумф вистави на київській сцені перервала війна, яка внесла свої корективи в життя акторів. У мережі залишилося багато схвальних рецензій і відгуків –

вистава М.Голенка обіцяла стати однією з найкращих у кар'єрі режисера, так, як це сталося й у творчій долі самого Пітера Шеффера, а також Мілоша Формана та багатьох акторів театру і кіно.

Що ж у цій п'єсі такого, що приваблює режисерів різних часів і культур?

Основою фабули є дружнє суперництво австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта та італійського композитора Антоніо Сальєрі, надзвичайно творчо переосмислене британським письменником і перетворене на одну з найяскравіших, найпривабливіших сторінок у сучасній англійській драматургії. Як історик за основною освітою, звичайно, П.Шеффер цікавився історичною основою свого проєкту – 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 справді отруєним? Більшість біографів сходяться на тому, що він помер від ревматичної лихоманки, або ще від якоїсь хвороби, що тяглася ще з його неспокійного мандрівного дитинства. Але незабаром після смерті композитора, в 1791 році, поширилися чутки, що він був отруєний, ймовірно, масонами. Те, що Антоніо Сальєрі справді міг би бути вбивцею, швидше літературна легенда, яка йде від фабули О.Пушкіна, з якою мав справу Пітер Шеффер, ніж історичний факт. Дослідниця життя і творчості В.А.Моцарта, авторка біографічного роману про нього, Стефані Ковелл (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, 2012). Але історичний факт складно повернути в

колективну свідомість, особливо, якщо «плітка» про носія біографії в ній перемогла. Про те, що героями художніх біографій стають насамперед порушники правил і скандалісти, я писала раніше (Шаповал, 2009, с. 427-433).

Оксана Когут у статті «Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії» стверджує, що метою розробки біографічних сюжетів є ціннісні парадигми, що були стрижнем буттєвої філософії видатних людей (Когут, 2011, с.300). Думка дослідниці досить логічна й ніби-то очевидна. Тобто рецепція художніх біографій є рецепцією передусім етики, що вони транслюють. Дослідниця вважає, що реципієнт (читач або глядач) рухається у форватері видатного носія біографії до самоідентифікації, яка в момент рецепції потребує згущення, коригування, уточнення. Ця думка варта уваги й розвитку, бо в ній криється причина інтересу до біографії, інтересу до ідентичності іншого заради самоідентифікації, у ній криється зацікавленість зовнішнім патерном як лоцією на шляху до себе внутрішнього.

Переважає більшість сучасної драматургії (кіно, вистава, літературний текст) вибудована за круговою схемою «шляху героя» (Дж. Кемпбелл, К.Воглер), що відкривається нам у «арці героя» – казкового, масового, архетипного шляху звичайного сюжету з переродженням, зміною характеру, з подоланням особистої травми тощо. Кожен сучасний письменник розуміє як азбуку цей спосіб письма: він простий і очікуваний, без нього важко уявити літературний текст. Художню біографію, щоб вона була цікавою і стравною, теж доводиться вибудовувати за традиційною аркою, особливо на цьому залежить драматургові, який має забезпечити емоційну залученість колективного реципієнта, тобто публіки, що, як ми знаємо, – дама примхлива, і втримати її увагу буває дуже складно. Тобто, повертаючись до викладеної

думки, «ціннісні парадигми» або у звичнішій термінології, етичні системи, в'їжджають у свідомість реципієнта колесом мономіфу, транспортуються сюжетними схемами, влітають туди на енергії конфліктів. Дослідницька **гіпотеза полягає в тому**, що популярність, інтерес до художньої біографії визначається не стільки тим зразком, що вона пропонує, не самою етичною матрицею, донесеною через персонажів; а тим, як ця конкретна художня біографія варіює пропоновану матрицю етичного. Реципієнта цікавить драматизм відхилення від морального стандарту. Ціннісні орієнтири шляху героя вказують глядачеві мету, а рух конкретного біографічного персонажа – коливання навколо цієї мети. Художня біографія нагадує динамічну систему, у якій наратив, **ніби маятник** гойдається навколо архетипної історії, і це погойдування визначене моральними обмеженнями, нюансами характерів, особливостями культури, у якій сприймається твір. Міра відхилення від ціннісної матриці, міра можливого зла – ось що цікавить реципієнта. Бажання досліджувати сутінкову зону між добром і злом – ось що тримає увагу глядацького залу.

Ще цікавішою може бути художня пропозиція, коли зображений біографічний персонаж рухається між двома протилежними етичними атракторами, (адже будь-яке мистецьке явище існує в динаміці цього руху), а реципієнт з подивом помічає, що сама етична система обертається і змінює полюси, і йому доводиться переорієнтовуватися в нових координатах, коли не ясно, що є добром, а що злом у звичному розумінні, коли ідентифікація з персонажем (читаймо «самоідентифікація») потрапляє під удар з боку власної етичної системи. Як побачимо далі, Пітер Шеффер може запропонувати глядачеві і перше, і друге. Спробуємо прочитати п'єсу «Амадей» взоруючись на ідеї книжки Н. Корнієнко «Запрошення до Хаосу» (Корнієнко, 2008).

Антропологічний вимір драматургії актуалізує людину як основу авторської художньої концепції, через яку транлюються моральні переконання, релігійні цінності, громадські ідеали, а також особистий досвід і пам'ять, духовний і тілесний вимір зображуваного в творі. Пітер Шеффер був майстерним у зображенні емоційного пласту людського існування, недарма довідкова стаття в енциклопедії «Британіка» називає його «багатогранним британським драматургом, якому легко дався перехід від фарсу до зображення людських мук»<sup>2</sup>, підтверджуючи, що тематика творчості П.Шеффера була етично орієнтована. Що стосується біографічної драми «Амадей», то ключовими темами у ній є взаємини людини з Богом та існування митця у суспільстві, які окреслюють морально-етичний фундамент твору.

Як і будь-яка драма закритого типу, п'єса «Амадей» П.Шеффера вибудована на 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 їхні 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 бути праведним і служити Богу в обмін на безмежну славу. Він уклав угоду, як робили купці, селяни, люди його оточення. Шістнадцятирічний італійський хлопець уклав угоду з вищою

---

<sup>2</sup>Sir Peter Shaffer: British Writer. *Britannica*. Режим доступу: <https://www.britannica.com/biography/Peter-Shaffer>.

силою 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» (Shaffer, 1993, с.18)<sup>3</sup>. 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, 2002, 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» (с.18). Його спалює вогонь честолюбства («My ambition burned with an unquenchable flame» (с.18)) і він має високу мету («Its chief goal was the post of First Royal Kapellmeister» (с.18)), до якої послідовно прагне. Така особиста мотивація

---

<sup>3</sup> Тут і далі п'єсу «Амадей» П.Шеффера цитуємо за виданням: Shaffer, P. (1993) *Amadeus*. Penguin Books, із зазначенням сторінки в тексті.

Сальєрі 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.

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» (с.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!» (с.27). Рівновага його втрачена, далі Сальєрі живе тільки болем і заздрістю, бо йому дано побачити дар Моцарта.

Дослідник Ед 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, 2004, с.66). Справді, композитор прямо говорив, що його спалює «полум'я честолюбства», прагнення посади й популярності, але цього, як виявилось, було мало – йому не хотілося досягти успіху посередньою творчістю. Музика геніального Моцарта дає Сальєрі розуміти, що його творчість є досить посередньою. ... «I heard my music calmed in convention – not one breath of spirit to lift it off the shallows» (с.78). Отже, бажання Сальєрі прогресує: чим більше він отримує, тим більше хоче, отримавши дар світського

благополуччя, бажає духовного, творчого піднесення, божественного натхнення, яке 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 ordinary created legends – and I from legends created only the ordinary» (с.78). Коли Сальєрі читає партитуру, принесену на його вимогу Констанцією, він із 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! ...» (с.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» (с.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-вільнодумець: «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!» (с.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» (с.60). Для Сальєрі геніальність Моцарта – це Божий спосіб знущатися над незадоволеним Сальєрі, Божий знак і звертання. Сальєрі не сприймає Моцарта як достойного суперника – він називає його принизливими епітетами «obscene child», «filthy creature», намагається знецінити у власних очах його творчість, позбутися містичного захвату перед його музикою, бо йому здається, 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'язковою («But now I wanted nothing petty!» (с.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 устах 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, 2004 с. 66). Дослідник вважає, що тут вибудовується романтичне протистояння художника творця з богом-творцем – утілюється 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?» (с.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 він 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!» (с.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» (с.66). Сальєрі вражений тим, що Моцарт уже розуміє свою

божественну місію, – зібрати людей у єдиний хор і наблизити до Бога. Заздрість і ревності спалюють його, адже Амадей поступово осмислює свою геніальність, свою здатність творити надзвичайне, що не дано йому, амбітному італійцю.

Сальєрі послідовно соціально і психологічно нищить Моцарта: спочатку принижує його зневірену дружину, потім нівелює рекомендацію Моцарта в імператорський 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. 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, автор нагнітає сцени, що обертаються навколо однієї теми. Нагнітання завершується зриванням маски. Сальєрі відкриває своє справжнє обличчя. Моцарт вважає, що його отруїли масони, а Сальєрі вважає, що то 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 Europe! [...] I was to be bricked up in fame! Embalmed in fame! Buried in fame — but for work I knew to be absolutely worthless» (с.101). Публіка захоплюється ним, але його творчість нічого не варта, а музика В.А.Моцарта

повертається. Отже, боротьба Сальєрі не завершилася смертю Моцарта. Музика Моцарта залишилася жити у віках, а Сальєрі пережив свою славу. Його забули при житті – це кара Бога. 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!» (с.103). Цією реплікою головного персонажа автор п'єси «Амадей» стверджує, що бунт людини проти Бога не завершується ніколи, але при цьому фанатичний Сальєрі спокушається на дискусію з Богом, а не діалог з Ним.

Подібно до драми протистояння людини й Бога, на опозиціях вибудовано протистояння митця й суспільства, яке має глибокий етичний 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 тенденцій та їхнє протиставлення, введення умовних допоміжних дійових осіб і 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 їхні 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 суперлятиввах (*miraculous crema al mascarpone, totally irresistible this paradisal 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» (с.25). Грубі жарти Моцарта контрастують з кулінарними шедеврами, які настроївся потайки спожити Сальєрі. Він переживає напад огиди і зневаги, але потім концерт починається: до схованки долітають звуки геніальної музики, які зворушують 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 мелодія

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 – i 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» (с.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 і 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» (с.64). «You're all up on perches, but it doesn't hide your arseholes!» (с.65). Йому вдалося навіть нагрубити імператору, який надмірну, пересичену оперу Амадея делікатно 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 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!» (с.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» (с.62).

Із точки зору архетипного бачення Моцарт і Сальєрі є протилежностями, але й двома частинами єдиної сутності. Моцарт – тілесна вітальність, Сальєрі – духовне пізнання. Сальєрі розуміє, що Моцарт геній, але й брудна дитина – він непристойний, як дитина і невинний. 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!» (с.64). Моцарт постає перед нами як брутальний, сексепильний, закоханий, творчий і потужний творець. Сальєрі – за всіма ознаками – повна протилежність.

Сказане спонукає до деяких важливих **висновків:**

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 неадекватний 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. П. Шеффер уникає прямого зображення канонізованого митця.

Морально-етичний фундамент твору окреслюють теми взаємин 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, а кодом для прочитання цієї теми є фаустівський міф. Угода Сальєрі з Богом є відголоском угоди Фауста та Мефістофеля, оскільки персонаж бажає благ земних від надлюдської сутності, обіцяючи своєю творчістю прославляти цю сутність. Кожен успіх Моцарта, кожен написаний ним шедевр Сальєрі розцінює як собисту образу, як ляпас від Бога, від якого він заслужив всього лише здатності бачити музикальну велич молодого й бешкетного генія, «брудної дитини», «творіння», «істоти». Ціннісне коло обертається, і Фауст поступово опиняється на місці на Мефістофеля.

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, Амадеуса, тобто, у перекладі з латини, «улюбленця Божого». Сальєрі сперечається до кінця, стверджує, що бунт людини проти Бога не завершується ніколи, чим ще раз наголошує на своєму перетворенні на демонічного бунтаря.

Тим часом «улюбленець» прожив життя 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 морально-етичний зміст протистояння митця і суспільства вдається П.Шефферові розкрити, то до них належать персоніфікація традиціоналістської та новаторської тенденцій та їхнє протиставлення. 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 дає 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. Образ дивакуватого Моцарта одночасно і приваблює, і відштовхує – маятник біографічного нарративу коливається і не знаходить спокою.

**Перспективи дослідження:** Художня біографія має в основі не стільки міфогенний, круговий «шлях героя», скільки динамічну (хаотичну) структуру, рефлексію якої складно передбачити. Великий набір конкретних вихідних даних, фактів із життя, відомостей про персонажа, з якими реципієнт наближається до тексту біографіки, робить неможливим його лінійне прочитання, швидку інтерпретацію, а також ускладнює ідентифікацію з героєм. У розглянутому тексті предметом зображення є не стільки самі персонажі, скільки етична система, в силовому полі якої вони перебувають. І не статично перебувають, а змінюються під впливом її атракторів, переміщуються між ними. При цьому фарсовий тон тексту тримає глядача на відстані, якраз потрібній для подвійної оптики, для споглядання хисткої межі між добром і злом. Тому новаторська творчість Пітера Шеффера варта подальшого вивчення.

## Список посилань

- Іванишина, Л. (2008). Амадей, який не дає спокою... *Кіно-Театр*, 2008, № 1. Відновлено з [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=655](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=655).
- Когут, О. (2011). Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського: збірник наукових праць*. Київ: КНУТШ, Вип.16, 299–307.
- Корнієнко, Н. (2008). *Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності*. Київ: НЦТМ ім. Л. Курбаса.
- Шалагінов, Б. (2002) «Фауст» Й. В. Гете: Містерія. Міф. Утопія. До проблеми духовної сутності людини в німецькій літературі на рубежі 18–19 ст. Київ: Вежа, 280 с.
- Шаповал, М. (2009) Біографічний інтертекст сучасної української п'єси: теоретичний аспект. *Літературознавчі студії : зб. наук. праць* [відп. ред. Г. Ф. Семенюк]. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго. Вип. 23. Ч. 1. 427–433.
- Block E. (2004) The Plays of Peter Shaffer and the Mimetic Theory of René Girard. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. XIX, N. 1. Fall, 2004. Режим доступу: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3500>.
- Cavendish D. (2016) The National Theatre's Amadeus is note-perfect. *The Telegraph*. 27 October 2016. Режим доступу: <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/amadeus-national-theatre-note-perfect/>.
- Cowell, S. (2012) Salieri and Mozart...who were they really? And how did Peter Shaffer write Amadeus? *Wonders & Marvels*. 30 November 2012. Режим доступу: <http://www.wondersandmarvels.com/2012/11/salieri-and-mozartwho-were-they-really-and-how-did-peter-shaffer-write-amadeus.html>.
- McKellen I. *Words by Ian McKellen about AMADEUS*. Режим доступу: <http://www.mckellen.com/stage/amadeus/notes.htm>.
- Morton, R.(2016) Meet the Reader: Sir Peter Shaffer – Everything You've Heard is True. *Script*. 1 July 2016. Режим доступу: <https://www.scriptmag.com/features/meet-reader-peter-shaffer-everything-youve-heard-tr-ue>.

Shaffer, P. (1993) *Amadeus: a Play*. Penguin Books. 105 p.

### References (translated and transliterated)

Block E. (2004) The Plays of Peter Shaffer and the Mimetic Theory of René Girard. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. XIX, N. 1. Fall, 2004, available at: <https://journals.ku.edu/jdtc/article/view/3500> (access July 15, 2022).

Cavendish D. (2016) The National Theatre's Amadeus is note-perfect. *The Telegraph*. 27 October 2016, available at: <https://www.telegraph.co.uk/theatre/what-to-see/amadeus-national-theatre-note-perfect/> (access July 15, 2022).

Cowell, S. (2012) Salieri and Mozart...who were they really? And how did Peter Shaffer write Amadeus? *Wonders & Marvels*. 30 November 2012. available at: <http://www.wondersandmarvels.com/2012/11/salieri-and-mozartwho-were-they-really-and-how-did-peter-shaffer-write-amadeus.html> (access July 15, 2022).

Ivanyshyna, L (2008) Amadei, yakyi ne daie spokoiiu...[Amadeus that does not leave alone...], *Kino-Teamp*, [Kino Teatr Magazine], (1), available at : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=655](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=655) [in Ukrainian] (access July 15, 2022).

Kogut, O. (2011) Biohrafiiia yak matrytsia siuzhetu v suchasnykh ukrainskii i polskii dramaturhii. [Biography as a matrix of the plot in contemporary Ukrainian and Polish drama]. *Komparatyvni doslidzhennia slovianskykh mov i literatur. Pamiati akademika Leonida Bulakhovskoho: zbirnyk naukovykh prats*. [Comparative studies of Slavic languages. In memory of academician Leonid Bulakhovsky: Academic Papers] Kyiv, KNU (16), 299–307

Korniienko, N. (2008), *Zaproshehnia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba neliniinosti*. [The invitation to chaos. Theatre (Artistic Culture) and Synergetics. Attempt of non linearity ], NTsTM im. Lesia Kurbasa, Kyiv, 246 p. [in Ukrainian]

McKellen I. *Words by Ian McKellen about AMADEUS*. available at: <http://www.mckellen.com/stage/amadeus/notes.htm> (access July 15, 2022).

- Morton, R.(2016) Meet the Reader: Sir Peter Shaffer – Everything You’ve Heard is True. *Script*. 1 July 2016. available at: <https://www.scriptmag.com/features/meet-reader-peter-shaffer-everything-youve-heard-tr-ue> (access July 15, 2022).
- Shaffer, P. (1993) *Amadeus: a Play*. Penguin Books. 105 p.
- Shalaginov, B. (2002), *Faust Gete:Misteria. Mif. Utopia: do problem sutnosti duhovnoyi lyudyny v nimetskii literaturi na mezhi 18-19 st.*, [Faustus by Goethe: Mystery. Myth. Utopia: to the problem of the spiritual human essence in German literature on the border of 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries], Vezha, Kyiv, 280 p. [in Ukrainian]
- Shapoval, M. (2009) Biohrafichnyi intertekst suchasnoi ukrainskoi piesy: teoretychnyi aspekt [Biographical intertext of contemporary Ukrainian play: theoretical aspect] *Literaturoznavchi studii: zbirnyk naukovykh prats [Literary Studies: Scientific Papers]*. Dmitry Burago Publishing House, Kyiv, (23). Vol.1. 427–433. [in Ukrainian]

**FICTIONAL BIOGRAPHY AS A DYNAMIC SYSTEM:  
THE ETHICAL PENDULUM IN PETER SHAFFER'S PLAY  
"AMADEUS".**

***Mariana Shapoval,***

*Doctor of Philological Science,*

*Docent, Professor of the Department of Ukrainian Literature History,*

*Theory of Literature and Literary Creativity,*

*Educational and Scientific Institute of Philology*

*of Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine*

Biographies of great people are increasingly becoming the plot basis of contemporary drama, which is implemented in theater and cinema. **The relevance of the research topic is** determined by the steady growth of the popularity of biographical drama, which attracts the recipient with attention to the person, his life and needs.

Fictional biography is the golden mean between fiction and fact, but academic science, which primarily values the weight of fact, does not give fictional biography the importance it deserves. Fictional biography creates a probable past, offers an interpretation of a famous character, actualizes the values that this character conveys. And the higher the well-known prototype stands in the hierarchy of the cultural canon, the more difficult it is for the writer to fulfill his artistic task, the more skill is expected from him, the more complex the ethical system will unfold before the viewer. The purpose of this article is to consider the ethical system of Peter Shaffer and its presentation in the poetics of the play «Amadeus». The work uses general scientific methods of observation, analysis, synthesis, selection and systematization of material. In addition, comparative, intertextual, mytho-critical, hermeneutic methods were used.

The scientific novelty lies in the fact that in domestic literary criticism for the first time a complex conceptual study of the moral and ethical basis of P. Shaffer's play "Amadeus" and its functioning in the text structure was carried out.

**Conclusions.** The ethical level of the play includes themes of man's relationship with God and the existence of an artist in society. We expect a confrontation between the protagonist and the antagonist – Mozart and Salieri. But the real confrontation is between Salieri and God and the code for reading this theme is the Faustian myth. Salieri's agreement with God is an intertext of Faust's agreement where Salieri like Faust negotiates with an inhuman entity. Every success of Mozart, every masterpiece written by him, Salieri regards as a personal insult from God. His talent is only enough to helplessly observe the musical majesty of a young and mischievous genius ("obscene child", "filthy creature"). Internal conflict gradually moves Salieri from the position of Faust to the position of Mephistopheles. At the end of his life, Salieri takes the blame for Mozart's death, thereby once again going against the will of God and finally turning into a demonic rebel.

At the same time, Mozart spent his life in an atmosphere of fear, denunciation, social convention, imposed rituals, in an atmosphere that was disgusting to him, against which he protested. He protested with the power of his genius, but he is doomed to isolation and

marginalization, and his unique creativity does not give him a place in society. The two characters of P. Shaffer's play «Amadeus» are contrasted as a socially adapted, traditional, mediocre, invariant character (Salieri) and as an unadapted, innovative, creative, variable character (Mozart). This makes it possible to show the relativity and mobility of the depicted ethical system. The images of the strange Mozart and the fanatical Salieri attract and repel at the same time – the pendulum of the biographical narrative swings. The farcical tone of the play keeps the recipient at the distance needed to contemplate the shaky line between good and evil.

**Prospects of research:** Fictional biography is based not so much on a linear mythogenic path of the hero, but on a dynamic (chaotic) structure, the reflection of which is difficult to predict. A large volume of specific initial data, facts of life, information about the character, with which the recipient approaches the text of the biography, makes it impossible to read linearly, quickly interpret, and also makes it difficult to identify with the hero. Such issues in the work with contemporary drama can be developed in the future.

**Key words:** fiction, fictional biography, biographical drama, contemporary drama, visual, Peter Shaffer, ethical system

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22