

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

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

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ РОБОТУ

**Українська біографічна драма: тенденції, контексти, трансформації
(заключний)**

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

Шаповал М.О.

(підпис)

2018 р.

Рукопис закінчено *(дата)* 18.12.18 р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою радою, протокол № 2 від 28 грудня 2018

РЕФЕРАТ

Звіт про НДКПР: 84 сторінок, 90 джерел.

Актуальність роботи: Українська біографічна драма потребує системного цілісного осмислення як літературний і театральний феномен, у динаміці її становлення і розвитку, із застосуванням сучасних методів та інтерпретаційних підходів.

Мета роботи: Дослідити явище біографічної драми, у його зв'язках з культурно-історичним контекстом, в аспектах співвідношення факту і вимислу, зв'язку художньої форми з панівними культурними тенденціями, специфікою театральної реалізації.

Мета реалізується в таких завданнях:

- окреслити українську біографічну драматургію в контексті літературознавчої антропології;
- розглянути реалізацію структур оповіді в сучасній драматургії в контексті «наративного повороту»;
- охарактеризувати стан вивчення метажанру художньої біографії в зарубіжному й вітчизняному літературознавстві;
- окреслити функціонування біографічної драматургії в сучасному театрі та кіно;
- розглянути агіографічний аспект української драматургії;
- осмислити представлення в драмі канонічних постатей української культури;
- підсумувати здобутки художньої біографії у сучасній українській драмі.

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 загальної поетики, теорії літератури, теорії драми, генеалогії, зокрема Е. Бентлі, Є. Васильєва, В. Волькенштейна, Г. Гачева, Д. Затонського, Н. Копистянської, Ю.Тинянова, В. Халізева, Л. Чернець, О. Чиркова.

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані при укладанні курсів лекцій з теорії літератури, історії світової літератури, спецкурсів, а також підручників і навчальних посібників з означених дисциплін.

Теоретичне значення одержаних результатів полягає в окресленні явища художньої біографічної драматургії в контексті антропологічного, наративного, візуального «поворотів» культури.

Ключові слова: біографічна драматургія, українська драматургія, літературна антропологія, драматургічний наратив, метажанр, агіографія, сучасна драма, байопік.

ЗМІСТ

РЕФЕРАТ	2
ВСТУП	5
ОСНОВНА ЧАСТИНА	8
1. Драма у контексті антропологічного повороту	8
2. Сучасна драма в контексті наративної парадигми	15
3. Художня біографія як метажанр	22
4. Функціонування біографічної драматургії у сучасному театрі і кіно	31
5. Людина вчинку: як одержати право право на біографію?	35
6. Біографія vs агіографія: чи можлива «плітка» про святого?	38
7. Біографія основоположника дискурсивності: канонічне і неканонічне потрактування життєпису Тараса Шевченка	53
8.«Нічого сакрального»: біографія як спосіб самовираження драматурга	65
ВИСНОВКИ	73
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЛ	76

ВСТУП

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується низкою кардинальних змін, які потрясають самі основи буття художньої літератури: вона демократизується, динамізується, поєднується з візуальним компонентом, втрачає жанрову і родову чистоту, тяжіє до пошуку нових форм у контексті глобальних світоглядних і естетичних переосмислень межі тисячоліть. Суттєві зрушення помітні на усіх рівнях художності: стильовому, жанровому, образному.

Проте існують риси художньої літератури, зокрема драматургічної, які більш-менш стабільно характеризують її протягом досить значного періоду спостереження. Однією з таких рис можна вважати антропоцентричність – стійкий, непідробний інтерес письменника до людини, її буття і духовного пошуку, до її культурного контексту, що є специфічним проявом людськості. Людина, характер, ще з часів античності, був одним із основ драматургічного письма, нарівні з фабулою, історією, з якою характер завжди інтимно поєднаний. Особистий наратив, або особиста історія людини – це її біографія, яка більшою чи меншою мірою занурена в історичний дискурс, залежить від нього, або навпаки, чинить на нього вплив. Тому антропоспрямованість насамперед проявляється в такому пласті художньої літератури, яку ми називаємо біографічною.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. у біографічному жанрі відбуваються істотні зміни, пов'язані із впливом ідей постмодернізму, особливо нової концепції історії. Постійне звернення до історії характеризує загальний стан сучасної західної культури та перетворюється на одну з помітних ознак художньої літератури, де події минулого стають об'єктами для ігор і переосмислень. Історія у творах сучасних письменників поєднується з витонченою саморефлексією, і, як результат, виникає новий тип словесності – постмодерністська історіографічна металітература. Цілком закономірно, що помітна роль у її художньому просторі відводиться саме

жанру біографії. За останні десятиліття біографічна художня література кардинально змінила свій вигляд, збагатилася численними жанровими різновидами та модифікаціями, і цей процес далекий від завершення. Для позначення таких творів навіть виникає окремий термін – “метажанр художньої біографії”, що підкреслює масштаб цього явища.

Науковий інтерес до питань трансформації жанру біографії на теперішньому етапі простежується в багатьох іноземних публікаціях. Однак, більшість зарубіжних дослідників розглядає зміни, що відбуваються з біографією, у контексті її історичного розвитку (Л. Едел, Р. Елман, П. Кендал, І. Надел, Р. Холмс), не приділяючи достатньо уваги впливу художніх стилів. Інша група науковців цікавиться лише тими модифікаціями біографії, що підпадають під визначення постмодерністської біографічної металітератури, яка розглядається як відгалуження історіографічної металітератури (Т. Іглтон, Б. Макхейл, С. Ментон, М. Розетт, Л. Хатчен). Але у таких роботах нові модифікації біографії розглядаються, у першу чергу, як постмодерністські романи, а їх біографічний аспект та пов’язані з цим питання залишаються, як правило, поза увагою. Лише в окремих дослідженнях робиться спроба об’єднати обидва підходи, проте й у них шляхи трансформування жанру біографії не простежуються чітко (Дж. Кінер, І. Шаберт).

У вітчизняній науці про літературу зміни у біографічному жанрі теж активно досліджуються. Але у переважній більшості теоретичних та історико-літературних досліджень пострадянських (у тому числі, українських) вчених увага приділяється, насамперед, визначенню етапів розвитку, становлення та основних рис біографії у цілому та художній біографії як специфічному утворенню в літературі зокрема (С. Аверинцев, О. Валевський, О. Галич, Д. Жуков, О. Дацюк, Т. Павлова, Г. Померанцева, Т. Потніцева, Н. Торкут, В. Чишко). Існує також низка робіт, присвячених жанрово-стильовим особливостям художньо-біографічної прози (І. Акіншина, Н. Ігнатів, І. Савченко), наративним стратегіям художньо-

біографічного жанру (Т. Черкашина) та деяким теоретичним і практичним проблемам жанру літературної біографії (І. Данильченко, Ю. Коньшина, Л. Мороз). Однак у більшості праць не розглядається біографічна драма (хоча вона і представлена у творчості англомововних письменників, таких як П. Шеффер, Т.Стопшард, Д. Нігро, Д. Едгар, А. Міллер, М. Андерсон, Б. Стейвіс) або розглядається лише лише вузький аспект, цікавий досліднику, як-от шекспірівський дискурс драми-хроніки (Л.Закалюжний), або сучасні модифікації вікторіанської біографії (Д.Карачова).

Отже, з огляду на чималий інтерес до проблеми трансформації традиційної системи жанрів у цілому й біографічного жанру зокрема, з його антропологічністю та наративністю, а також потреба розглянути поетику української біографічної драми зумовлює необхідність такого дослідження.

ОСНОВНА ЧАСТИНА

1. Драма у контексті антропологічного повороту

Нині гуманітаристика дискутує про різноманітні перебудовчі процеси на своїх теренах. Крім лінгвістичного та іконічного (або ж візуального) «повороту», які вже достатньо осмислені і проінтерпретовані філологами, у найближчий до нас історичній ретроспективі (кінець минулого і початок нового століття) можемо говорити про інші «повороти», значення яких ігнорувати неможливо, зокрема антропологічний, біографічний та наративний.

Антропологічний поворот певною мірою домінує над двома наступними, включає їх у себе і структурується ними, що викликано і більш традиційними причинами, і новішими. Вивчення людини починається з античних часів, відколи Аристотель спробував визначити поняття «сутності» і охопити ним людину. Загальновідомо також, що людина стає фокусом інтересу гуманітарного знання у період Відродження, коли двоєдину людську сутність – духовну і фізичну – було стверджено як головний орієнтир спостереження. Але ні теологічне пояснення людини у Середньовіччі, ні механістично-біологічне, що розпочалося з філософії Р. Декарта не обійшлося без критики опонентами. Друга половина ХХ ст. стала переломною в історії формування антропологічних поглядів у літературознавстві і позначилась революційною і дещо епатажною концепцією «смерті автора» (а ширше – філософської ідеї «смерті суб'єкта»), яку активно пропагували західні, зокрема французькі, постструктуралісти (Р. Барт, М. Фуко, Ю. Крістева, Ж. Дерріда та ін.). Ця концепція метафорично поклала край не лише автороцентризму, а й антропоцентризму у традиційному розумінні.

Тому, і сучасна гуманітаристика загалом, і літературознавство зокрема намагається осмислити людину в її нерозривній фізично-духовній єдності, але вже на новому рівні.

Коли ми говоримо про художню літературу, то тут відразу варто зазначити, що єдиним предметом, яким вона зайнята, і є людина, її внутрішнє духовне життя. І речі, і предмети, які зображені у художньому творі є частиною особистості автора, оточенням його героя, а вони, своєю чергою віддзеркалюють читача, до якого художній твір апелює. Тож залишається дослідити, якими засобами в окремих текстах ця «людиноспрямованість» виявляється, і які її аспекти наголошуються на сучасному етапі, адже, як бачимо, поняття «антропологічного» звучить нині дещо інакше, ніж століття тому.

Розмислюючи про «антропологічний поворот» як зміну парадигми відомий німецько-американський гуманітарій Ханс Ульріх Гумбрехт пише про те, що нині актуалізується інше розуміння «антропології», при якому головне завдання спостереження – уже не визначення загальних властивостей людського існування, а навпаки, підкреслення культурної, гендерної або етнічної різниці. «Проект «антропології» змістився від трансценденталістської перспективи у напрямку розвитку більш складного і відкритого різноманіттю поняття людини, - пише дослідник. – Опрацьовувати і посилювати таку варіативність – головне покликання сучасної культурної антропології, особливо в програмах англо-американської академічної системи [21]». Таким чином, сучасні вчені визнають необхідність розбудови плюралістичної й відкритої моделі людини, заснованої на сукупності точок зору, жодній з яких не може бути надано переваги. Ця модель, відповідно, буде культурно, гендерно, етнічно, біографічно, комунікативно забарвлена і вступатиме в резонанс із сучасними літературознавчими теоріями.

Антропологічний підхід у такому розумінні дає змогу віднайти баланс між структуралізмом та герменевтикою, між позитивізмом та діалогізмом - між «точними» та «духовними» літературознавчими концепціями, примиренню яких певною мірою присвятив свою працю «Конфлікт інтерпретацій» П. Рікер. Літературознавчу реалізацію цього підходу, взявши

до уваги погляди Р.Нича, С.Яковенка, Л.Тарнашинської, ми будемо називати, услід за О. Подлісецькою, «літературознавчою антропологією», сферою гуманітаристики, яка обрала метою спостереження – через посередництво літературного тексту – людину в різних аспектах її буття, і прагне цілісного її бачення через тканину літературного твору і сприймаючу свідомість. [55, 59].

Варто зазначити, що антропологічний підхід має поважну традицію філософського антропологізму, що корелює з концепцією антропоцентризму [74, 26-27], а крім того тяглу практику з часів радянського літературознавства, що її називали «дослідженням проблем гуманізму у літературі». Ми у своїй роботі не будемо детально зупинятися на здобутках названих підходів, оскільки вони, в основному, були здійснені у позитивістській парадигмі, з якої, як було зазначено вище, сучасна літературознавча наука виходить остаточно.

Українські науковці услід за європейськими колегами посилюють увагу до можливостей літературознавчої антропології. Помітним осередком «антропологічних» досліджень можна вважати Тернопільський національний педагогічний університет, у якому 10-11 квітня 2008 р. проведено конференцію «Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології» і того ж року опубліковано два випуски альманаху «*Studia methodologica*» [49; 6] присвячених літературній антропології або ж антропології літератури (узагальнююча назва, ще досі не усталена, як бачимо зі змісту збірників). У статтях Л. Тарнашинської, С. Андрусів, М. Гнатюка та багатьох інших науковців висвітлено різні теоретико-методологічні аспекти «антропологічного повороту». Крім того помітним інтелектуальним поштовхом виявилися перекладні праці антропологічного спрямування М.П. Марковського [43], Е. Доманської [22], Р. Нича [47]. Значний масив праць інспірований поглядами на літературну антропологію представника Констанської школи рецептивної естетики В. Ізера, викладеними у роботі «Пошуки: від читацького відгуку до літературної антропології» («*Prospecting:*

From Reader Response to Literary Anthropology) [87], де запропоновано розглядати літературну антропологію як нову гуманітарну дисципліну.

Різноманіття сучасних підходів до літературної антропології, та й погляди її головного апологета В. Ізера були багато в чому сформовані у горнілі раніше згаданої «епатажної» концепції «смерті автора» (Р. Барт) [7] і дискусії, як довго не стихала навколо неї. Услід за ідеями «смерті суб'єкта» (М. Фуко), інтертекстуальності (Ю. Крістева), децентрації структури (Ж. Дерріда) та «смерті автора» в західній теорії виникає ідея «смерті читача», яку закладено вже в самому бартівському підході. Так, проголосивши «народження читача» через «смерть» індивідуального тексту, Барт одразу ж його і «вбиває», зазначивши, що «читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він всього лише дехто, хто зводить воедино всі ті штрихи, які створюють письмовий текст» [7, 390]. Це здавалося очевидним, адже особистість читача нівелюється суцільною цитатністю його свідомості і цілковитою неможливістю віднайти джерела цитат, які формують цю свідомість.

У ході дискусії вирізнилося декілька варіантів реакції на проблему зміни status quo у комунікативній тріаді *автор-текст-читач*. Постструктуралісти (Р. Барт, Ж. Дерріда, К. Леві-Стросс, М. Фуко та ін.) в центр своїх досліджень поставили текст як автономний об'єкт, незалежний від автора, з акцентом на лініях зсуву та розриву в його структурах. Представники школи рецептивної естетики (Р. Варнінг, В.Ізер, М. Ріффатер, С. Фіш, Х. Яусс) у фокус своїх студій поставили читача, зосередившись на описі процесу сприйняття тексту. Опоненти антиінтенціоналістів (тих, хто заперечує авторську інтенцію) продовжують ставити в центр своїх досліджень поняття автора та авторства і зосереджуються на різноманітних підходах до його репрезентації. Вони вивчають вплив друкарських технологій, авторського права та цензури на концепції авторства, аналізують природу співавторства і його вплив на розуміння літературного тексту, досліджують значення гендерних, етнічних, класових, расових відмінностей

та особливостей на структуру та розуміння авторства, розглядають зв'язки авторства з інтертекстуальністю і плагіатом, пародією та підробкою, саморепрезентацією та автобіографією, псевдонімом, анонімністю тощо [83, 5]. Тому попри велику спокусу, окреслити, услід за Л. Анісімовою [5, 16-28], літературознавчу антропологію у межах досліджень теорії читацького відгуку (Reader-response theory), доводиться визнати вплив інших чинників, хоча рецептивний підхід і досі домінує у дослідженнях.

Комунікативна тріада, яку, до речі, вперше запропонував американський дослідник романтизму М.Х.Абрамс (на основі чотирьохелементної схеми, що її складають параметри автора, світу, тексту і читача), не лише передбачає рівновіддалені від твору постаті автора, референта і реципієнта, а й демонструє механізм порушення рівноваги в літературознавчих дослідженнях, якщо хоча б одна з цих позицій буде форсуватися. Ухили переважно і спостерігаються у різних теоріях, адже лише незначна їх частка утримується в межах золотієї середини [80, 7]. Тому питання про перевагу авторської інтенційності (*intentio auctoris*), інтенційності тексту (*intention operis*), чи інтенційності читацької свідомості (*intention lectoris*) завжди буде більше породжувати суперечок, ніж давати відповіді, завжди буде каталізатором перегляду теоретичних концептів.

Отже, в основі літературознавчої антропології лежить саме визнання людини, креативної й унікальної істоти, що творить світ навколо себе засобами культури, залучаючи до нього гуманістичні цінності. Аналізуючи літературний текст з такої точки зору, слід говорити про і про авторську постать, як носія змістового компоненту літератури, і про текст як втілення антропоцентричної образності і про рецепцію, а може навіть ширше – про контекст та інтертекстуально-інтермедіальне розімкнення літературного тексту в інші медіа.

Праця американського дослідника Ендрю Беннетта «Автор» [83] є доволі ґрунтовним історичним екскурсом у теорію авторства – від найдавніших часів до наших днів. Беннет вдається до такого широкого

огляду проблеми з тією метою, аби показати, що так звана «смерть / зникнення / не-поява автора» - явище далеко не новітнє, адже на кожному етапі історико-літературного та літературно-критичного дискурсу парадоксальним чином поруч уживалися авторитетність та децентралізація фігури автора. Так, наприклад, романтичний автор-геній підносився над суспільством як здатний прозирати за межі людського, але з огляду на фактор божественної (тобто зовнішньої, сторонньої) натхненності його автономність та оригінальність можна поставити під сумнів. І таке співіснування централізації і маргіналізації авторства більшою чи меншою мірою можна простежити чи не на кожному періоді розвитку теорії. Попри суттєві відмінності у сприйнятті автора у різні часи, саме його центральне значення, його невід'ємна організуюча функція, його інтригуюча постать не втрачала свого значення навіть тоді, коли найактивніше заперечувалася. Навіть найстрогіша відмова від біографізму нездатна заперечити існування авторської інтенції, а бартівський пафос «народження читача» ціною «смерті автора» виявився марним: автор «все одно продовжує жити у житті (бажанні, свідомості) читача» [83, 18].

Навіть переживши проголошення власної смерті, автор залишається центральною фігурою у будь-якому дискурсі. Будь-яка спроба усунути автора на маргінес критики завжди обертається утвердженням його живучості у людській свідомості. Сучасна культура проявляє величезний апетит на різноманітні біографії, газетні та телевізійні інтерв'ю, фільми про життя письменників та екранізації класичних творів під брендом авторського імені. Видавці і досі змушені зводити рахунки із авторською волею, закон досі відстоює авторське право. І навіть постмодернізм з його нетерпимістю до будь-яких традицій тримається на окремих іменах та асоціюється з окремими письменниками та їх творами.

Антропологічний підхід передбачає також всебічне осмислення самого тексту, його образної тканини, різноаспектне вивчення образів-персонажів, речей, пейзажів, через які гуманістичний аспект уповні виражається в

поетиці конкретних творів. Проявлена в художньому творі концепція людини первинна, як і сам автор, лише згодом під час читання вона стане об'єктом літературознавчої антропології, об'єктом інтерпретації.

Образна система твору всебічно відображає інспіровану автором концепцію людини, на різних рівнях ілюструє її. Тому персонажну структуру доцільно аналізувати і з боку духовно-аксіологічної сфери, яка охоплює моральні переконання, релігійні цінності, громадянські та патріотичні ідеали, і з боку психологічної структури особистості, що передбачає зображення свідомості, пам'яті, біографічного досвіду, емоційних свідомих і несвідомих проявів індивіда, вольових, діяльних рис персонажа, і, врешті, з боку тілесності, що може бути зображена як через портрет, пейзаж, речове оточення персонажа так і через його мову, голос. Образи подій, або мотиви і сюжети, очевидно теж є способом проявлення авторської концепції людини.

Людмила Анісімова, осмислюючи антропологізм у літературознавстві США, що був переважно «рецептивноорієнтованим», засвідчує, що у другій половині минулого століття зацікавленість рецепцією мистецьких текстів, як літературних, так й іншомедійних, «стало частиною поширеного загального тренду прагнення до саморефлексії та з'ясування зв'язків об'єкту дослідження із самим дослідником (*суб'єктом*), ...у нових літературних теоріях це відобразилось як зміна акценту з об'єкту дослідження (*тексту*) на суб'єкт (*читача/аудиторію*) або, частіше, на *інтерацію/транзакцію* між ними» [5, 20]. Для нас це спостереження цікаве не лише констатацією зміщення антропологічних студій на читача, що дослідниця ґрунтовно доводить, а й акцентуванням прочитання літератури через інші медіа, що актуально при аналізі драматургії у контексті театральної антропології і виформовується у новий тренд сучасного літературознавства.

Отже, «антропологічний поворот», що довгий час вважався привабливою перспективою філологічної науки, нині парадигматично втілюється у літературознавчій антропології та антропології літератури (дослідницькій практиці), пом'якшивши протиставлення структуралізму та

герменевтики і запропонувавши нові різноманітні способи прочитання тексту; цей підхід, не заперечуючи жодного з елементів тріади автор-текст-читач, змістивши акцент на останній з них, відкрив можливості для прочитання літературного тексту крізь оптику нових медіа.

2. Сучасна драма в контексті наративної парадигми

Наприкінці двадцятого століття в гуманітаристиці відбулося різке зростання інтересу до наративу як явища і до оповідної природи людського знання. Оскільки гуманітарії зійшлися на тому, що усе в людській культурі має, тією чи іншою мірою, лінгвістичну природу, то наратив виявився єдиним способом утвердити себе в реальності, самоідентифікуватися. Наратив показує бачення людиною її стосунків зі світом і відкриває причини цього бачення, надає діяльності людини упорядкованості й смислу, структурує життя хронологічно й каузально, оговорює доцільність самого існування. Тенденцію універсалізації наративу в соціокультурних дисциплінах М. Крейсворт визначив як «нاراتивістський поворот», або, як уже усталюється у вітчизняній гуманітаристиці, «нاراتивний поворот», який в перспективі обіцяє стати новою «парасолькою» наукового знання [88].

Наприкінці ХХ ст. В. Фішер запропонував термін «нاراتивна парадигма» пояснюючи, що розуміє під цим терміном не якусь певну дисциплінарну парадигму, а щось близьке до «метопарадигми», навколо якої об'єднуються різні гуманітарні науки. Тобто нاراتивна парадигма не заперечує існування окремих жанрів дискурсу і користь від усвідомлення різниці між формами дискурсу, В. Фішер просто переводить це поняття з площини методології науки у сферу практичної комунікації та комунікативної етики, якою має скеровуватися людське спілкування [84, 347].

Таким чином констатуємо, що нاراتивний підхід перетнув межі літературознавства, де застосовувався для аналізу епічних творів, і зробив крок назустріч історії, філософії, психології та ін. Отже, на нашу думку, буде

цілком доречним повернутися до розмови про наративні структури у драматургічному дискурсі, де вони асоціюються з суб'єктністю та подієвістю.

Автор, герой і читач не вичерпують собою суб'єктну організацію художнього твору. У межах наратології, дисципліни, яка вивчає подієві тексти, ця найпростіша комунікативна модель зазнала деталізації, що виникла внаслідок розрізнення «точок зору», «голосів», позицій щодо викладеної історії. Традиційно наратологія розглядала оповідні твори, котрі вміщували посередницькі інстанції між автором та художнім світом, і за цією ознакою протиставлялися творам драматичним, які такої інстанції, як правило, не надавали.

Інше поняття наративності, що виникло у надрах структуралізму, тісно пов'язане з подієвістю, і орієнтується не на присутність в тексті посередницької ланки, що її називають оповідачем, розповідачем чи наратором, а на певну структуру викладеного матеріалу. Як вважає В. Шмід, «...наративними, в структуралістському значенні слова, є твори, котрі подають історію, в якій зображено подію [78, 13]». Така зміна стрижневого принципу спричинила розширення об'єктної бази цієї наукової дисципліни: «Класичне визначення наративності не тільки обмежує її словесною творчістю, але й включає до сфери наративу лише твори, які мають наратора-посередника, ігноруючи ліричні та драматичні тексти. Структуралістське визначення відносить до сфери наратології твори всіх видів (а не лише словесні), що викладають історію тим або іншим чином, і відкидає всі описові твори. З цієї точки зору наративними є не лише роман, повість і розповідь, але також і п'єса, кінофільм, балет, пантоміма, картина, скульптура і т. д., оскільки зображеному в них притаманна часова структура та зміна ситуації [78, 19]». Вслід за відомою моделлю С.Четмана, у якій наратив поділяється на дієгетичні (telling) та міметичні (showing) тексти, що відповідає розрізненню у Платона «оповідей поета» та «наслідування слова

героїв», В.Шмід наративними текстами пропонує вважати і оповідні, і міметичні.

Наратологія сформувалася в 60-70-х роках минулого століття в рамках структурної лінгвістики та поезики, взявши за основу літературний текст, що досліджувався методами семіотики, але згодом подолала ці межі і вийшла на міждисциплінарний рівень. Від знака до речення, від речення до тексту, від тексту до дискурсивних практик – наративний підхід завойовував усе більше прихильників у гуманітарному середовищі.

Протягом ХХ ст. інтенсивне вивчення наративу призвело до формування найрізноманітніших теоретичних відгалужень, серед яких, як вважає Г.Міллер, помітними можна вважати вчення В.Проппа, теорію російських формалістів Б.Ейхенбаума і В.Шкловського; діалогічну теорію наративу, витоки якої знаходимо у працях М.Бахтіна; теорії «нової критики», зокрема Р.П.Блекмера, неоаристотеліанські теорії чиказької школи Р.С.Грейна, У.Бута; психоаналітичні теорії З.Фрейда, К.Берка, Ж.Лакана, Н.Ебрехема; герменевтичні та феноменологічні теорії Р.Інгардена, П.Рікьора та Ж.Пуле; структуралістські, семіотичні й тропологічні теорії К.Леві-Строса, Р.Барта, Ц.Тодорова, А.Греймаса, Ж.Женетта, Х.Уайта та ін.; марксистські та соціологічні теорії, зокрема Ф.Джеймісона; теорії читацького сприйняття В.Ізера та Х.Р.Яусса; постструктуралістські і деконструктивістські теорії Ж.Дерріди та П.де Мана [89; 39, 94]. Якщо припустити, що за кожною з цих шкіл приховується відповідна традиція, то важко сподіватися на термінологічну та методологічну єдність у межах загальної наратології.

Наукову дисципліну про теорію оповіді можна розглядати як певний компроміс між найпоширенішими у другій половині ХХ століття методами літературної критики – структуралізмом та рецептивною естетикою, зосереджених, відповідно, на автономному тексті і реципієнтові. Наратологи, ігноруючи історико-біографічні підходи до розуміння автора, все ж таки визнають, що художнє мовлення має своїх формальних адресанта і

адресанта, причому ці фігури реалізуються на різних комунікативних рівнях / наративних інстанціях.

У своїй праці «Риторика художньої літератури» В. Бут, мало говорячи про постать реального / емпіричного автора, вирізняє *імпліцитного автора* (реально не присутній у тексті, не має чіткого голосу, але становить частину наративу; відповідальний за систему норм і думок, тобто світогляду, що витікає із наративу), *драматизованого автора* (не функціонує як перонаж у фіктивному світі, так як він «ширяє» над оповіддю/наративом, але стає видимим через нарацію від першої особи), *драматизованого наратора* (виявляється в оповіді і як персонаж) і *недраматизованого наратора* (оповідає історію не будучи видимим, тобто не використовуючи оповідь від першої особи) [Цит. за: 85, 16–19]. Кожен із названих Бутом адресантів має свого адресата, при цьому «сторони комунікативного спектру в наративі» не обов'язково відображають одна одну: «Імпліцитний автор адресує фіктивному читачеві; драматизований автор та драматизований чи недраматизований наратор – наратору, який може існувати на будь-якому рівні. Він може належати наративному світові або ширяти над ним, як драматизований автор. Він може бути дуже близьким до фіктивного читача і віддаленим від нього» [85, 21].

Оскільки більшість теоретичних підходів не надають драматургії статусу наративізованого дискурсу, то співвідносити усі позиції та концепції не вважаємо за потрібне, тим паче, що перспектива наратологічного аналізу драми як літературного та театрального тексту деяким дослідникам здається непривабливою. П.Паві вважає, що тут свого вирішення чекають чимало теоретичних проблем, зокрема, перехід глибинних структур на дискурсні поверхневі структури, трансформація театральності в нарацію і розподіл драматичної оповіді. «Досі нікому не вдалося виявити релевантні одиниці розповідності, крім штучних одиниць як результату поділу п'єси на сцени та акти. Щодо розмежування актів і картин твору, то це розмежування є, безсумнівно, визначальним для опису двох способів сприймання реальної

дійсності: драматичність вимагає нерозчленування суцільної «кривої», яка неминуче веде до конфлікту; епічність (зокрема, у Брехта) вказує на те, що збудовано реальність, а отже, членовану сутність. Проте розмежування «акти/картини» не прояснює прогресії тексту, механізму послідовностей та функцій, а також актантної логіки. [...] У будь-якому випадку, відкриття розповідних структур не допоможе усвідомити усього пластичного багатства вистави [50, 40]». Таким чином, якщо навіть вдається визнати драму придатною для нарративного аналізу (В.Шмід), то специфіка драматургічного нарративу вимагатиме суттєвого переосмислення теорії оповідності, щоб застосувати її до драми як об'єкта систематичних досліджень.

У революційних змістоформах зарубіжної драматургії ХХ ст. простежуємо потужну тенденцію до синтезу з різноманітними культурними явищами, неприпустимими у класичній аристотелівській традиції, що підкреслює первинну синкретичність драми – найдавнішої з усіх форм мистецтв. Драма наприкінці ХІХ ст. переживає випробування ліризацією, що потім, у ХХ ст. змінилася епізацією драматичного тексту. Новаторську структуру ліричного монологу представлено у “Патетичній сонаті” П.Куліша та “Після гріхопадіння” А.Міллера. Це тип драми, побудованої на кшталт оповіді персонажа-героя, в якій розповідь побудована як подія, що вже відбулася, а не відбувається зараз перед очима глядачів. Йдеться про взаємодію двох часових площини: про минуле оповідається в теперішньому. У праці О.Анікста є твердження, що драматизовані притчі залишилися одним з найбільш розповсюджених жанрів драматургії середини ХХ ст., позаяк притча й легенда та умовний сюжет мали і художнє виправдання: можна не відтворювати побутове середовище, оголити сутність найбільш драматичних ситуацій сучасності, поставити гострі моральні проблеми [4, 20]. Знаходимо підтвердження цієї тези у дослідженні А.Ромм, яка вбачає у п'єсах соціальної драматургії США 1930-х років (К.Одеттс, Л.Хеллман) тяжіння до епізації та монументалізації, максимального розширення сюжетних та композиційних рамок творів [60, 60]. Вивчаючи морфологію драматичного дискурсу,

Е. Бентлі припускає, що трагедія спирається на оповідальну легенду, тоді як комедія на легенду про характер [8, 51]. Дослідник пояснює природу мови драматургії наступним чином: автор п'єси спирається на катехісис, рудиментарна форма питань та відповідей якого вводить ще й елементи церемонії й ритуалу. Драматичні форми містять «вторинні» тексти або екстрадієгетичний рівень – прологи, епілоги та інтермедії, репліки до публіки, вірші та пісні, вмонтовані у діалогічну канву персонажів – з метою їх прямого коментування, а отже декодування інформації. Подібно до авторів епічних жанрів драматурги в такий спосіб ніби «затримують» безпосередній хід драматичної події, «зупиняють» її для розмірковувань, оскаржень або тлумачення внутрішнього змісту зображуваного. Міркування А.Карягіна продовжують ланцюг наративних властивостей драми: «Епос та драма виникають зі спільного джерела... і драма просякнута тою ж центральною для античного епосу ідеєю фатуму, приречення» [33, 12], доводить російський теоретик. У спостереженнях А. Карягіна з приводу явища метатеатру, сформоване в культурі ХХ ст., зазначається, що деякі концепції метатеатру типологічні близькі дієгетичним формам романного жанру: зокрема, протиставлення принципу вираження – відтворення та зображення; персонажі – скоріше носії певних ідей, аніж людські характери; в героях – менше індивідуальності, натомість тенденція до типізації; в основі сюжету – алегорія, притча, міф; руйнування ілюзії театральної вистави тощо [33, 188]. Те, що А.Карягін називає новими формами мімезису, по суті, є дієгетичним типом нарації в драмі. До академічного обігу наратологічних студій драматургії В.Тюпа вводить поняття «анаративності» або «вчення про дискурсивні реєстри мовлення» [72], з метою вирішення парадоксу «нарації без наратора», і розглядає драму як перформативний дискурс.

Останнім часом, як вважає О.Собчук, «наративний поворот» характеризується не лише зміною ставлення до наративу, розширенням бази наративних досліджень (куди потрапляють неканонічні тексти, нелітературні історії, усні розповіді, наративи в кіно, музиці, театрі, живописі), а й

трансформацією дисципліни, що його досліджує у когнітивну наратологію. Останнім часом кризь призму цих змін інакше говорять і про наративність, і про персонажа, і про фокалізацію. Тепер наративом вважають не лише «хронікальну автобіографічну оповідь», де найменшими одиницями є події, що поєднуються темпоральними та каузальними зв'язками, а швидше функцію передачі досвіду оповідним текстом, що передбачає, передусім, антропоморфного сприймача (М.Флудернік). Самі події тепер розуміються як дії (Д.Герман), і під час сприйняття наративу рецепієнт надає телеологічності подіям, які самі по собі такої ознаки не мають, а конфлікт при цьому є обов'язковою структурною рисою оповіді [62, 109-110]. Змінилися також погляди на персонажа, якого перестали обмежувати визначенням як функції (В.Пропп), актанта (А.Греймас), а визнали «фікційною особистістю», носієм свідомості (А.Палмер), яку читач/глядач реконструює зі своїх спостережень, за її поведінкою та мовленням. Фокалізацію також по-новому почали трактувати як своєрідну мережу точок зору, між вузлами якої «мандрує» читач, отримуючи стимули для власного мислення [62, 112].

Таким чином, засобами когнітивної лінгвістики та інших суміжних наук на сучасному етапі доводиться і обґрунтовується екстраполяція наративного підходу, як оптики прочитання тексту, на драму, театральне мистецтво, кіно. Те про що говорили літературознавці як про бажане, лінгвісти доводять на базі власного предмету. Наратив виявився найефективнішою формою організації інформації та передачі досвіду.

Як бачимо, дослідники схильні визнати драматургічний наратив, адже сучасна драма відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона корелює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, цінностями, переконаннями.

Таким чином, можливості наративний підходу дають змогу розглядіти причину інтересу до драми біографічної: цей інтерес полягає, крім іншого, у наративній природі і драми, і біографії – він ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду.

3. Художня біографія як метажанр

Ще один злам гуманітарної думки наприкінці ХХ ст., що виник у результаті заперечення структуральної безособовості тексту, називають «біографічним поворотом». Концепція «смерті автора», що була реакцією на біографізм у літературознавстві, виявилася умоглядною конструкцією, що не можна сказати про біографію, якій дискусія мало чим зашкодила. Художньо-біографічна література набуває особливої популярності саме тоді, коли експериментально-пошукові тенденції потроху втрачають прихильників і культурна традиція, зазнаючи реінтерпретації та гібридизації, лягає в основу нової естетики. В європейській літературі також, починаючи з її витоків, розвиваються основні види художніх біографій: сюжетно-подієві та асоціативно психологічні, формалізовані життєписи канонічного і неканонічного типів, фіктивні життєписи видатних особистостей минулого. Цей пласт документалістики має поважну історію дослідження: у тому чи іншому аспекті його 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.Бондарєва, Б.Мельничук, І.Данильченко, О.Дацюк, Л.Мороз, І.Савенко, Т.Черкашина. І лише поодинокі автори серед цього кола включали до розгляду біографічну драматургію. Цей недогляд варто системно виправляти, хоча залишається спокуса розглядати художню біографію як наджанрове утворення (як метажанр). Тому будемо шукати золоту середину в тому, що досліджуваний матеріал біографічної драми визначатимемо як наджанрове утворення (терміни – біографіка, біодрама, структурно подібні до «байопіку» у кінематографії), складовою частиною метажанру художньої біографії.

Література біографічного спрямування виникла ще в часи античності, а її стрижнем ставали персонажі, що належали до «сфери духовної культури», або мали славу «нестандартних», девіантних політичних діячів (монархів, тиранів). За словами С.Аверинцева, античний біографізм виріс на «плітці», яка концептуалізувалася як результат відцентрових тенденцій, що визрівали у силовому полі монументальної історіографії. Тому природними та улюбленими героями античних біографій були особистості, причетні або до світу книжної вченості, або до світу вуличної сенсацій [1, 641-643].

Ю.Лотман пояснює феномен біографії роботою механізму культурної пам'яті, «яка фіксує правила (структури) і порушення правил (події). Перші є абстрактними як норми, другі конкретні і мають людські імена». Дослідник припускає, що «правом» на зафіксовану для майбутнього біографію наділені далеко не всі люди. Життєпис залишається в культурній пам'яті тоді, «коли людина реалізує не рутинну, середню норму поведінки, звичайну для певного часу і соціуму, а якусь складну і незвичну, дивну для інших норму, яка потребує надзвичайних зусиль» [40, 368]. Ця модель, на нашу думку, крім ефекту успішності біографічної «плітки», пояснює багато типологічно співставних явищ: виявляє, скажімо, динаміку пригадування/забування історичних фактів у нових контекстах, природу якої необхідно прояснити для оптимального функціонування сьогоденної документалістики, вияскравлює причини актуалізації тих чи інших біографій у певну епоху та ін.

Як бачимо, обидва дослідники культури приходять до спільного висновку про те, що біографічний інтертекст заповнюється життєписами неординарних особистостей, «людей вчинку», без особливого огляду на локалізацію цього вчинку в межах діючої аксіологічної шкали.

Крім того наголосимо, що власне біографія відбрунькувалася від історіографії ще в античності, і далі принципова відмінність між ними полягала принаймні в трьох моментах: а) герої, навколо яких формується біографічний текст – відомі особистості, що належать не історії або

національній міфології, а суспільству – науці, культурі, суспільному життю, внаслідок чого автор може вільніше запропонувати читачеві/глядачеві найближче оточення такого героя, зменшити обов’язковий документальний пласт, оскільки читач/глядач не настільки добре знайомий з фактажем, щоб контролювати автора; б) герой біографічної літератури – переважно людина творча, тому авторові легше виявити себе, репрезентувати світоглядний досвід через зображення відповідного персонажа – представника творчого типу; в) образ, прототип якого – історична особа, ближчий читачеві/глядачеві в ідеологічному плані, більш суголосний та емоційно заряджений, в той час як біографічна література пропонує малознайомий сюжет, хоча він і на «слуху» (виникає ефект несподіваного у звичному – прийом «очуднення»), а також несподівану ідеологічну перспективу, повноцінний, не редукований процес ідентифікації з героєм твору. Таким чином найдавніше розмежування *документально-біографічної і художньо-біографічної літератури*, яке чинне й нині, мала в основі своїй історичну постать, людину, і якщо ця людина ближча до читача, то ставала персонажем літературного твору

Оскільки в самих основах європейської класики закладено відношення до біографічного шляху індивіда як до найцікавішого із сюжетів, біографічний жанр розвивається у всі часи. Ті відмінні риси біографії, які були названі вище, роблять біографічний текст вдячним полем діяльності для драматурга, який дозволяє собі не зациклюватися на фактажі, а творити цілісний драматургічний образ, балансує між вірогідністю та художнім припущенням. Як результат констатується відхід від стереотипів побудови художньо-біографічного твору, якими є достовірність зображення носія біографії, скрупульозність викладу, фактографічна точність, самоусунення, відстороненість автора, герменевтичне проникнення у психологію особистості та реконструювання соціологічного контексту, і поступовий перехід до фіктивних та умовних життєписів, із залученням до дії вигаданих персонажів, що перерозподіляють акценти твору, зображення паралельних

реальностей та підсвідомих станів, які посилюють сценічність та видовищність сучасної п'єси.

Одним з перших до питання визначення природи біографічного твору звернувся відомий письменник А. Моруа, якого справедливо вважають найталановитішим майстром літературно-художньої біографії першої половини ХХ ст. Він назвав біографію «історією еволюції душі»[44] за те, що вона ставить у центр уваги особистість. Цим письменник дуже влучно акцентував присутність на сторінках таких творів інтересу до внутрішнього світу протагоніста. Наукове визначення біографії, запропоноване свого часу Г. Винокуром, звучить не менш афористично: на його думку, біографія – «це особисте життя в історії» [12, 30]. Увівши біографію в історичний контекст, він досліджує, як саме історичний факт набуває біографічного змісту: «Історичний факт, щоб стати фактом біографії, має бути пережитий особистістю» [12, 44]. Слушно пов'язуючи біографію з історичними подіями, що є синхронними відтворюваному життєпису, дослідник тим не менше залишає поза увагою такий вагомий аспект, як *поєднання факту з домислом та художнім вимислом*.

Американський учений М.Ангрозіно в монографії «Біографія, автобіографія й історія життя з точки зору соціальних наук» наголошує на високій питомій вазі документальності у формуванні художнього світу біографічного твору. За його словами, біографія – «це розповідь однієї людини про іншу людину, що базується головним чином на записах і архівах» [81, 3].

Звертаючись до теми біографії, учені констатують стійке зростання інтересу до літератури non-fiction, «літератури факту». «Щоденники, спогади, мемуари, біографії та інші численні різновиди документалістики сьогодні не менше популярні, ніж детективи й гостросюжетні белетристичні оповіді. Динаміка творчих пошуків і дискусій як вітчизняних, так і зарубіжних критиків та літературознавців свідчить про те, що увага до літератури, яка має документальну основу, дедалі збільшується», - пише

Ірина Савенко [63, 128]. На тлі дискусій про феномен пост-правди у сучасних електронних медіа зростає недовіра до друкованого слова, яка спонукає читача обирати на книжковій полиці щось більш-менш занурене у реальне життя, у правду особисту. На зміну інтересу до широких узагальнень і «великої історії» приходять інтерес до індивідуального досвіду й історії окремої людини, до особистості в історії й історії особистості. Варто зауважити, що інтерес до біографії, або іншими словами, людиномірність літератури – прикмета усіх перехідних епох.

Але попри бурхливий інтерес читача і стабільний дослідницький вектор біографістики неупорядкованість термінологічного апарату дається взнаки. Оцінюючи співвідношення факту та вимислу, дослідники множать терміни в межах спільного понятійного поля: виникають такі поняття, як «історіографічна метапроза» (Л. Хатчен), «фікціональна біографія» (І. Шаберт), «біофікціональність» (К. Каплан, М. Міддек, В. Х'юбер), «фікціональна мета біографія» (Е. Наннінг), «біо(гра)фікціональність» (М. Данова), «біографічний роман» (Д. Лодж), «художня біографія» (Д. Керстен), «архівний роман» (С. Кін). Своїм звучанням терміни вказують на відмежування художньої біографії від біографії документальної, локалізують текст у *діапазоні від факту до вимислу*.

Поглибленню уявлень про природу біографії певною мірою сприяють історико-літературні дослідження, присвячені вивченню поетики конкретних зразків біографістики. Приміром, дослідниці Т. Черкашина і О. Петрусь розглядають зразки окремих біографічних творів. Кожна з них розуміє біографію як жанр, націлений на створення життєпису конкретної історичної особи на основі документів і фактів. Тут їхні дефініції суголосні з позицією вищезгаданих учених. При цьому О. Петрусь додає, що в біографічному творі відбиті соціокультурні та естетичні уявлення того часу, у якому живе зображувана особа [53, 6]. А Т. Черкашина стверджує, що основною ознакою художньо-біографічного твору є застосування художнього вимислу та домислу [77, 6].

Ключовою для нашого дослідження є класифікація біографічних текстів англomовної культурної традиції Пола Кендала, який вважав, що всю біографічну літературу можна розділити на два фундаментальні типи: біографія і автобіографія. Глосарій дослідника реферуємо за статтею С.Нікіфорчук [Цит. за: 48, 188-191].

Біографія як тип тексту поділяється на першоджерело, дослідження та окремий клас спеціальних біографій. Першоджерело (*firsthand knowledge*) передбачає особисте знайомство автора із суб'єктом біографії (сюди долучають агіографію).

Дослідження поділяються на довідкові колекції, або ж біографічні словники (*reference collections*); іронічну (або карикатурну) біографію (*character sketches*), що має форму біографічних анекдотичних нарисів; змістовну, або ж кумулятивну біографію (*informative biography*), яка намагається описати життя об'єктивно та хронологічно, з оглядом на наявні документи, факти, свідчення; критичну біографію (*critical biography*), зосереджену на трудовій діяльності людини, де не дозволяється обробка матеріалів з використанням белетристичних прийомів; «стандартну» біографію («*standard*» *biography*), що є основним типом біографічного тексту, де збалансовано об'єктивне й суб'єктивне бачення персоналії (помірне застосування літературної обробки допускається); суб'єктивно-інтерпретовану біографію (*interpretative biography*) – максимально суб'єктивну живу оповідь, з вільною інтерпретацією біографічних джерел; белетризовану біографію (*fictionalized biography*), засновану на другорядних та поверхових джерелах, з довільними сюжетними ходами та вигаданими діалогами; псевдобіографію (*fiction presented as biography*), що представляє абсолютно вигадані біографічні події.

Окремо дослідник виділяє спеціальні форми біографії («*special-purpose*» *biography*), які включають пам'ятні біографії; біографії для політичних кампаній (які мають на меті сприяти просуванню політичного

кандидата); газетні плітки про зірок (створені для прославлення видатної особистості); скандальні викриття (пропаганда) та життя святих (агіографія).

Автобіографія, як частина біографістики, поділяється на неформальну автобіографію (листи, щоденники, журнали; мемуари, спогади); формальну автобіографію й спеціальні форми автобіографії.

Неформальна автобіографія (informal autobiography) включає на такі типи автобіографічних текстів як листи, щоденники, журнали (letters, diaries and journals), що репрезентують самоусвідомлені одкровення, та мемуари, спогади (memoirs and reminiscences), де на передній план виносяться спогади.

Формальна автобіографія (formal autobiography) є описом життя, відновленого через спогади з усіма властивими їм помилками, пропусками й спотвореннями. До спеціальних форм автобіографії (special forms of autobiography) відносяться тематичні (thematic), релігійні (religious), інтелектуальні (intellectual), белетризовані (fictionalized).

Окремим типом біографії можна виділити мультимедійну біографію, до якої належать біографічні фільми, кінохроніки та фотографії, документальні драми («docudrama»), інтерв'ю, ток-шоу та ін.

Слід сказати, що на сучасному етапі (адже класифікація П.Кендала – уже апробована класика) мультимедійна біографія буде включати тексти, що можна віднести не лише до названих типів, з популярними псевдобіографіями включно, а й до міфобіографій і навіть альтернативних біографій, задуманих як містифікації та художні фантазії.

Знайомство з доволі розлогим переліком типів біографістики, які реалізуються в різноманітних текстах не лише художньої, і не лише літератури, дає підстави розглядати біографію як *специфічний метажанр або наджанр*, оскільки, по-перше, твори біографічного характеру пишуться в різних жанрах, з драматичними включно; по-друге, біографічна модальність, подібно до модальності фантастичної чи детективної, суттєво впливає на природу жанру як таку. Тож у кожному конкретному випадку жанрова природа біографічного твору значною мірою залежить від того, дифузія

елементів яких жанрів відбулась у художньому просторі твору. Жанрові інтенції письменника зумовлюють також ті наративні стратегії, прийоми белетризації та паратекстуальні елементи, які опосередковують творче заглиблення в психологію обраного персонажа.

Спостереження над біографічним письмом закорінене в античній епосі («Порівняльні життєписи» Плутарха), але з того часу кожен літературний рід поповнився творами, які можна віднести до художньої біографіки. За усієї різноманітності жанрового втілення художніх біографій достатньо вивченими залишаються епічні різновиди біографічних жанрів і менше художня біографія в 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). Об'єднуючи цю літературу терміном «метажанр художньої біографії», дослідники відзначають її психологічність, присутність художнього доміслю і вимислу, наративне представлення, історичну закоріненість [42, 61].

Література біографічного спрямування виникла ще в античності, а її сюжети передбачали персонажів, «що належали до сфери духовної культури», «книжної вченості», або «вуличної сенсації» (С.Аверинцев). Політичні діячі, монархи, тирани викликали непідробний інтерес нарівні з митцями, людьми творчими, які здатні на вчинок, здатні піднятися над рутинним поведінковим стереотипом. Саме в цьому, ймовірно, полягає секрет популярності художньої біографії в драматичних жанрах – у можливості опрацьовувати сюжети непідробно цікаві.

Драма, щоб бути природною, має зображувати конфлікт, що змінює життя персонажів, а персонажі, приймаючи виклик, демонструють боротьбу-дію, адже людина, що підлягає соціальній структурі, не може бути 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.

Більше ніж інших різновидів метажанру художньої біографії, біографічної драми стосується звернення до зображення революційних персонажів, бунтарів, правдолюбів, нонконформістів, носіїв незручної життєвої правди, що мають відвагу цю правду відстоювати. Саме тому, як і зазначав С.Аверинцев, «в основі європейської класики закладено ставлення до біографічного шляху індивіда як до найцікавішого із сюжетів».

Протагоніст драми повинен порушити світопорядок, здійснити вчинок: уся дія драми витікає з його вольового рішення, яке рухає сюжет, впливає на зовнішні обставини. Обираючи тему п'єси, драматург звертається до такого сюжету і обставини, де б вчинок, вольовий імпульс персонажа, його боротьба несла помітну зміну зовнішньої структури.

Усвідомлюючи, що в сучасну епоху є мало часопросторових лакун, де можлива вольова реалізація персонажа, письменники ностальгійно оглядаються в минуле, коли політики вершили історію, а особисте протистояло суспільному і змінювало його, але й придивляються до слабких ланок сучасного суспільства, які можна деформувати вольовим зусиллям дещо збірного, дещо міфологізованого літературного героя.

Трохи іншу функцію спостерігаємо у персонажів, що дотичні до сфери духовної культури (митців, письменників, акторів), які завжди є деміургами художнього світу, який вони створюють, які легше змінюють правила комунікації у тих соціальних прошарках, до яких вони належать – їх вольові зусилля завжди призводять до структурних змін. У цьому полягає ще одна з причин, чому сучасна біографічна драма, яка є переважно драмою моделюючою, вдається до розробки життєписів представників культурних еліт. До цього типу драми приєднуються життєписи видатних спортсменів, науковців, релігійних лідерів, досягнення яких змінили життя людства, але їх соціуми уже є певною мірою змодельованими, відформатованими їх інтересами та діяльністю.

На нашу думку, такі біографії, опираючись на змодельовані обставини певною мірою варіюють мономіф, що був досліджений Дж.Кемпбеллом [34].

Таким чином, протягом ХХ ст. стався справжній розквіт художньої біографії, зокрема у англомовному континенті. Складно вичерпно проаналізувати причини популярності художніх творів, основою яких стали біографії видатних і знаменитих, але для роботи письменника тема біографії видатної особи завжди вдячний матеріал і безпрограшний предмет докладання зусиль – життєпис відомої людини приваблює читача завжди. Цей феномен багато в чому заперечує маніфестовану структуралістами «смерть автора», як призводила до десуб'єктивації знання і творчості, і була серйозним викликом людиномірності мистецтва. Біографічна драма, підлягаючи власним родовим законам, на відміну від інших жанрових різновидів, найдовільнішим чином поєднує біографічне та автобіографічне, факт і вимисел, редукує історичний контекст, інтенсивніше загострює конфлікти, глибше структурує дію та характери.

4. Функціонування біографічної драматургії у сучасному театрі і кіно

Сучасна біографічна драматургія немислима без її реалізації в театрі та кіно. Тому аналізувати творчий доробок письменника-драматурга важливо не лише в контексті сучасного йому культурного процесу, а й суміжних мистецтв, враховуючи подвійну природу драми: сценічну та літературну.

Дослідник тексту може часом бентежитися деякою обмеженістю художніх можливостей драми, оскільки письменник-драматург здатен використовувати лише частину предметно-зображальних засобів, доступних творцеві роману або епопеї, новели або повісті. Характери у драмі змальовуються не так довільно і повно, як в епосі, їх зображальні межі значно вузчі. Т.Манн з цього приводу говорив: «Драму я... сприймаю як мистецтво силуету і відчуваю лише розкрити через розповідь людину як рельєфний, цільний, реальний і пластичний образ [41, 386]». На відміну від авторів епічних творів, драматурги лімітовані обсягом словесного тексту,

який має відповідати умовам театральної вистави, перед ними постає потреба вмістити художній час у суворі рамки часу сценічного, оскільки звичні для нас вистави та кінофільми, як правило, не перевищують тригодинну тривалість. Темпоральна обмеженість певною мірою компенсується тим, що події в драмі протікають у режимі реального часу, кожен зображуваний момент щільно прилягає до іншого, а між художнім світом драми та глядачем немає жодних посередників. Життя у драмі зображується з максимальною безпосередністю, дія ніби протікає перед очима глядача. Вичерпно описати складові театральної фікції неможливо – вони змінюються від епохи до епохи і від жанру до жанру, але надмірний грим, театральний шепіт, репліки вбік, ефект «четвертої стіни», символічна колористика, функціональність та символічність речей – ось невеликий перелік елементів, які формують необхідні коди, що дозволяють ущільнювати та гіперболізувати театральний текст.

Сучасний погляд на кореляцію драми і її втілення відбувається, переважно, крізь призму теорії *інтертекстуальності та інтермедіальності*, для якого є засадничим розуміти виставу, картину, кінофільм як текст, що вибудований на основі мови другого порядку, «мови культури» (Ю.Лотман). Між текстом і медіа також ставиться знак рівності (І.Ільїн), а, оскільки, до медіа ми відносимо і кіно, і театр, то інтерпретація драми, без розуміння закладених у ній можливостей для сценічної та кінореалізації, здається вже неможливою.

Словесні описи творів малярства, музики, архітектури, інших видів мистецтва часто виконують естетичну функцію у художньому творі, а у драматургічному дискурсі стають невід'ємною частиною сценічної реалізації тексту – театральної вистави. Хоча сценографія традиційно не входить до кола філологічних зацікавлень, адже її реалізацією займається митець іншого спрямування, але інколи драматург самотійно вирішує, яким чином оформити сцену, які запропонувати костюми, інтер'єри, освітлення, щоб уповні розкрити творчий задум, закладений у словесний текст.

Проблема інтермедіальності літературного тексту має поважну бібліографію, яка збагачується завдяки дослідженням про специфіку та взаємозв'язок мистецтв (Ю. Борєв, У. Вайсшайн, О. Вальцель, А. Зісь, М. Каган та ін.); працям про взаємодію літератури і живопису (Ю. Адамов, Б. Галанов, А. Гончаров, Н. Дмитрієва, О. Єгоров, М. Кузьмін, К. Шахова); про літературно-музичні кореляції (К. Браун, Р. Брузгене, В. Васіна-Гроссман, В. Вольф, Л. Гервер, А. Гір, Т. Еліот, М. Машенко, С. Шер); феномен міжмистецьких зв'язків у творчості окремих авторів (В. Альфонсов, Л. Генеральш, Н. Дмитренко, І. Жодані, Г. Клочек, О. Мацяк, О. Профе, О. Рисак, М. Фока). З теорією інтермедіальності генетично пов'язана теорія медіа, що знайшла осмислення у працях М. Маклюєна, В. Флюссера, В. Беньяміна, Ф. Кіттлера, І. Смирнова. Окреме місце займає збірник «Синтез мистецтв», що вийшов на пошану професора С. Пригодія [65], у якому автори розглядають низку проблем сучасного літературознавства, які розмикають його на вивчення інших мистецтв.

Зокрема Н. Висоцька у своїй статті «Мова кінематографу в художній системі драматургії США: трансмедійні зв'язки» наголошує, що на сучасному етапі традиційні зв'язки між театром та драматургією, що передбачали синтез найрізноманітніших мистецтв для театральної реалізації, дещо втрачають актуальність на тлі кореляції драматургії і кінематографу, що вимагає специфічного міжмистецького перекодування. Уже з'явився огром літератури, що присвячена функціонуванню театральної п'єси в кінематографі, її адаптації до вимог екрану, місця драматурга в кіноіндустрії та його роботі над вербальним текстом. Дослідниця вважає, що «відкинувши непродуктивне протиставлення двох споріднених видів мистецтва, нині є сенс говорити про міцні інтер- (транс)медіальні зв'язки між ними. У театральній перспективі вони простежуються на рівнях семантики, структури, поетики вистави і п'єси, де кінематограф частіше виступає сьогодні донором, а театр – реципієнтом, хоча буває і навпаки (стилізована театралізація кіноестетики) [13, 62]». Сучасний драматург, отже широко

застосовує кінематографічні прийоми не лише тому, що вони оживлюють театр, а й тому, що глядач у театр приходять з новими очікуваннями.

Як бачимо, практичне втілення окреслених тенденцій реалізуються у ще одному повороті сучасної культури, який називають «візуальним» або «іконічним». Конкретно для художньої біографічної драми, крім театру, з'явилися ще два напрямки візуальної реалізації – «biopic» та «biopic». Оскільки біографія та автобіографія, як ми показали вище, можуть бути не лише художніми, а й документально зорієнтованими, то медійна реалізація цих біографій буде неоднорідною. Як тільки людина навчилася користуватися камерою, почався розвиток як ігрового, так і документального кінематографу присвяченого життєвому шляху особистості.

Клара Подлеснінг (Clara Podlesnigg), намагаючись окреслити власне поле дослідження, констатує експансію художньо-біографічного кіно у сферу документалістики, з чого випливає, що жанр «байопіку» претендує на всеохопність: «The boundary between the biopic and other genres is fluid, since biography can include historical film, costume drama, musical, melodrama, western, crime film, social problem film, documentary, and so on» [90]. На думку дослідниці, надмірна «еластичність» жанру позбавляє його практичного значення для вивчення біографічного фільму і надає рис гібридності.

Тому структура жанру *biographical picture* ускладнюється шляхом виділення піджанрів на підставі зображеної персоналії і, відповідно, тематики фільму. Серед інших піджанрів найцікавішими для публіки є біографія художника, біографія музиканта, через які можна підключити до репрезентації різні пласти зображення, що підвищує рейтинг кінотексту, або його репутацію.

Як бачимо, біографічну драматургію варто розглядати інтертекстуально та інтермедіально у зв'язку з реалізованою та потенційною її рецепцією: театральними виставами, кінофільмами, телепродуктом – досліджуючи можливості наративу художньої біографії у різних медіа.

5. Людина вчинку: як одержати право право на біографію?

Художньо-біографічна література набуває особливої популярності саме тоді, коли експериментально-пошукові тенденції потроху втрачають прихильників і культурна традиція, зазнаючи реінтерпретації та гібридизації, лягає в основу нової естетики. В українській літературі також, починаючи з її витоків, розвиваються основні види художніх біографій: сюжетно-подієві та асоціативно психологічні, формалізовані життєписи канонічного і неканонічного типів, фіктивні життєписи видатних особистостей минулого. Цей пласт документалістики має поважну історію дослідження: у тому чи іншому аспекті його 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.Бондарєва, Б.Мельничук, І.Данильченко, О.Дацюк, Л.Мороз, І.Савенко, Т.Черкашина. І лише поодинокі автори серед цього кола включали до розгляду біографічну драматургію. Цей недогляд варто системно виправляти, хоча залишається спокуса розглядати художню біографію як наджанрове утворення (як метажанр). Тому будемо шукати золоту середину в тому, що досліджуваний матеріал біографічної драми визначатимемо як наджанрове утворення (терміни – біографіка, біодрама, структурно подібні до «байопіку» у кінематографі), складову частину метажанру художньої біографії.

Література біографічного спрямування виникла ще в часи античності, а її стрижнем ставали персонажі, що належали до «сфери духовної культури», або мали славу «нестандартних», девіантних політичних діячів (монархів, тиранів). За словами С.Аверинцева, античний біографізм виріс на «плітці», яка концептуалізувалася як результат відцентрових тенденцій, що визрівали у силовому полі монументальної історіографії. Тому природними та улюбленими героями античних біографій були особистості, причетні або до світу книжної вченості, або до світу вуличної сенсацій[1, 637-653]. Сучасна українська драматургія цю типологію зберігає, включно з атрибутом «пліткування»: Роман Шептицький «пліткується» як майбутній кар'єрист і

либертин («Андрей Шептицький» В.Герасимчука), Мессаліна Валерія – як німфоманка («Химерна Мессаліна» Неди Нежданой), вловлюється побутова брутальність Тараса Шевченка («Оксана» О.Денисенка), а життя Едіт Піаф фактично змонтовано з пліток («Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза» О.Миколайчука-Низовця). Розпочатий перелік можна нескінченно продовжувати, оскільки цей ризикований прийом дає можливість шокуючим жестом олюднити «забронзовілі» постаті, які, як зазначає О.Бондарєва, «за радянських часів були перетворені на знеособлені монументи і стали нормативними взірцевими героями класичної імперської міфології, а герої подібних міфів, як відомо, втілюють загальну примарну мету (настанову), а не конкретні людські характери»[9, 188].

Ю.Лотман пояснює феномен біографії роботою механізму культурної пам'яті, «яка фіксує правила (структури) і порушення правил (події). Перші є абстрактними як норми, другі конкретні і мають людські імена». Дослідник припускає, що «правом» на зафіксовану для майбутнього біографію наділені далеко не всі люди. Життєпис залишається в культурній пам'яті тоді, «коли людина реалізує не рутинну, середню норму поведінки, звичайну для певного часу і соціуму, а якусь складну і незвичну, дивну для інших норму, яка потребує надзвичайних зусиль» [40]. Ця модель, на нашу думку, крім ефекту успішності біографічної «плітки», пояснює багато типологічно співставних явищ: виявляє, скажімо, динаміку пригадування/забування історичних фактів у нових контекстах, природу якої необхідно прояснити для оптимального функціонування сьогоднішньої документалістики, вияскравлює причини актуалізації тих чи інших біографій у певну епоху та ін.

Як бачимо, обидва дослідники культури приходять до спільного висновку про те, що біографічний інтертекст заповнюється життєписами неординарних особистостей, «людей вчинку», без особливого огляду на локалізацію цього вчинку в межах діючої аксіологічної шкали.

Крім того наголосимо, що власне біографія відбрунькувалася від історіографії ще в античності, і далі принципова відмінність між ними

полягала принаймні в трьох моментах: а) герої, навколо яких формується біографічний текст – відомі особистості, що належать не історії або національній міфології, а суспільству – науці, культурі, суспільному життю, внаслідок чого автор може вільніше запропонувати читачеві/глядачеві найближче оточення такого героя, зменшити обов'язковий документальний пласт, оскільки читач/глядач не настільки добре знайомий з фактажем, щоб контролювати автора; б) герой біографічної літератури – переважно людина творча, тому авторові легше виявити себе, репрезентувати світоглядний досвід через зображення відповідного персонажа – представника творчого типу; в) образ, прототип якого – історична особа, ближчий читачеві/глядачеві в ідеологічному плані, більш суголосний та емоційно заряджений, в той час як біографічна література пропонує малознайомий сюжет, хоча він і на «слуху» (виникає ефект несподіваного у звичному – прийом «очуднення»), а також несподівану ідеологічну перспективу, повноцінний, не редукований процес ідентифікації з героєм твору.

Оскільки в самих основах європейської класики закладено відношення до біографічного шляху індивіда як до найцікавішого із сюжетів, біографічний жанр розвивається у всі часи. Ті відмінні риси біографії, які були названі вище, роблять біографічний текст вдячним полем діяльності для драматурга, який дозволяє собі не зациклюватися на фактажі, а творити цілісний драматургічний образ, балансує між вірогідністю та художнім припущенням. Як результат констатується відхід від стереотипів побудови художньо-біографічного твору, якими є достовірність зображення носія біографії, скрупульозність викладу, фактографічна точність, самоусунення, відстороненість автора, герменевтичне проникнення у психологію особистості та реконструювання соціологічного контексту, і поступовий перехід до фіктивних та умовних життєписів, із залученням до дії вигаданих персонажів, що перерозподіляють акценти твору, зображення паралельних реальностей та підсвідомих станів, які посилюють сценічність та видовищність сучасної п'єси. (Показовими у цьому плані є «Цикута для

Сократа» В.Герасимчука, «Святополк окаянний» О.Клименко, «Сповідь з постаменту» А.Семерякової, «Стефко продався мормонам» Я.Верещака).

6. Біографія vs агіографія: чи можлива «плітка» про святого?

Слово «біографія», яке перекладається як «життєпис», етимологічно пов'язане зі словом «*graphō*» (гр. «писати»), та похідною від нього «агіографією», як охоплює життєписи святих та аскетів. І хоча життєписи святих, житійна література, у строгому розумінні лише дотична до біографістики, цікаво подивитися, яким чином мученики і святі «завойовують право» на біографію, чому їх життєписи белетризуються і набувають популярності, і чи здійснюється на цих біографіях загальні правила. Достойним прикладом української драми, що виросла на агіографічному ґрунті є трагедокомедія Ф.Прокоповича «Володимир».

До XVIII ст. літературу, присвячену князю Володимиру, складали життя та літописні оповідання, які були пройняті духом гострої ідеологічної боротьби навколо канонізації просвітника Русі, навколо вироблення нового канону святості, що відрізнявся б від канону візантійського типу.

У киево-руській традиції можна виділити світський або епічний моральний ідеал, закорінений у фольклорі (родоначальник, вождь, воїн), та ідеал духовний, християнський, на якому власне і вибудовується канон святості. Для вирішення актуального в XI ст. завдання – створення пантеону руських святих, моделюється ідеал світського князя. Спосіб для цього використовується досить поширений – «накладається християнське світосприйняття на образ епічного героя» [17, 177], від чого цей образ наближається до ідеалу християнського, чернечого, але повністю його не досягає. Як наслідок, відбувається пом'якшення жорстких аскетичних вимог візантійського канону.

Уважалось, що святий був посередником між людьми та трансцендентним світом, і його вплив переважно поширювався на територію, до якої святий був причетний за життя. Для русичів запровадження культу

князя, що виконав апостольську місію, означало б рівноправність їх краю серед інших християнських земель. Як зазначає М.Брайчевський, у той час “візантійська адміністрація прагнула використати формальну залежність Руської церкви від константинопольської патріархії для тиску на Київ, причому не лише у церковних, а й у державних справах”[10, 173]. Тому, з догматичних міркувань, визнання князя Володимира “рівноапостольним” надавало б незалежності новоохрещеній державі.

Але історичний портрет князя Володимира – “робичича”, братовбивці, жонолюбця і затятого язичника – за християнськими мірками “був антитезою образу святості”[18, 65]. Цю парадоксальну ситуацію книжники Софіївського гуртка, які ідеологічно готували канонізацію Володимира Святого намагалися подолати, наголошуючи на божественному просвітленні князя, на разючій зміні, яка сталася з ним після звільнення від влади гріха. Для цього доводилося посилювати контраст між двома періодами з життя Володимира, перший з яких мав символізувати гріх у найгірших його виявах (згадаймо тезу про незліченні гареми двадцятирічного князя – М.Ш.), а другий стати зразком покути, богонатхненної праці і милосердя. Поставивши це за мету, книжники замовчують деякі історичні факти (наприклад, нешляхетне походження просвітника Русі), а в пізніші часи – вдаються до власної мотивації вчинків князя, перевстановлюють акценти, відбирають літописні сюжети для життя на свій розсуд.

Давня українська література знає багато творів, присвячених Св. Володимирові. Це, крім літописних оповідань, “Слово про закон і благодать” Іларіона, “Пам’ять і похвала Володимиру” Іакова Міха, агіографічний цикл, до якого зокрема входять, “Звичайне житіє Володимира”, “Житіє особливого складу” (XVI ст.), різні редакції проложних житій (XVII ст. – поч.XVIII ст.), а також житіє Св. Володимира з “Книги житій святих” Дмитрія Туптала (Ростовського), що з’явилися в друкарні Києво-Печерської лаври протягом 1689-1705 р.р.

Цією літературою було сформовано семантичне ядро культу Св. Володимира Хрестителя. Образ святого символізує:

- божественне просвітлення, прозріння, духовне народження;
- інтенсивну розбудову церкви і держави;
- милосливість у значенні щедрості і милосердя;
- незалежне місце Київської Русі в системі християнської Ейкумени.

Після сказаного можемо простежити як основні грані культу Володимира Святого реалізуються в трагедокомедії Феофана Прокоповича “Владимир”, написаної на самому початку XVIII ст., у 1705 році для представлення театралізованої вистави вихованцями класу піітики Києво-Могилянської академії.

Безсумнівно, що авторів трагедокомедії були відомі численні літописні оповідання та життя Володимирового циклу, і був знайомим спосіб монтування фабули з наперед відомого набору мікросюжетів, коли розповідь могла бути ускладнена або спрощена за рахунок введення чи опускання якогось із елементів. Картини язичницького життя Святого Володимира книжники зламу століть детально не виписували. На тогочасній стадії розвитку суспільної свідомості це було вже непристойним і зайвим. Дмитро Туптало, наприклад, лише побіжно згадує оповіді про боротьбу за “княжий стіл”, полон Рогніди, непомірне “жонолюбство”, побудову капища та ін., а надто цікавих відсилає для глибшого ознайомлення до трудів Нестора Печерського, та інших давніших книг. Апостольський же подвиг, духовне переродження князя Володимира, навпаки, описано докладно і узгоджено[25].

Але Феофан Прокопович як драматург, перебуває в іншій ситуації. З одного боку, християнське прозріння на сцені показати дуже складно, та й сам письменник раніше у “Поетиці” не рекомендував святі таїнства віри виносити на огляд публіки[59, 435], з іншого, за нормами класицизму, до якого схилився письменник, герой драми не повинен помітно змінюватися протягом дії, щоб не порушився принцип вірогідності (декоруму). А також

оповідки про гріхове життя князя, які добре надаються для створення комедійного ефекту, не хотілося втрачати. За спостереженням Г.Павленко, “негативні персонажі у середньовічному письменстві здебільшого зображувалися життєвіше і колоритніше, ніж позитивні, бо про них можна було говорити сміливіше...” [51, 83]. Тому Феофан Прокопович обирає нове несподіване рішення, яке можна було цілком у стилі Феофана-політика. Розщепивши традиційний сюжет на два складники, письменник закладає риси, притаманні святому, в основу образу героя трагедокомедії Володимира, а мікросюжети про грішне життя виносить за межі образу князя і представляє спогадами персонажів, що уособлюють пороки того ж таки Володимира часів поганства. Таким чином долається декларативність і статичність центрального образу компенсаторним перенесенням його частин на додаткових дійових осіб.

Три основні пороки князя демонструють три біси – представники світу ідеального, які у матеріальному світі мають відображення – виконавців своєї волі. (На цій системі, можливо, ілюструвалося поняття платонівських ідей). Сфери діяльності цих груп не перетинаються. Біс мира (честолюбства, владності) втілюється Ярополком, що постав із пекла; біс тіла – збірним образом Прелесть; біс хули, як найнебезпечніший, вагомо представлений у матеріальному світі трьома жрецьками.

Всі названі персонажі бесідами, вчинками, переживаннями, тяжіють до минулого і язичництва. Володимир, навпаки, хоча формально й не охрещений, але поводить як житійний святий – зазнає спокус, звертається до Христа – тобто тяжіє до майбутнього.

Таким чином, Феофан Прокопович, намагаючись максимально втілити агіографічну традицію, відображує у драмі два уявлення про час – циклічний і лінійний. Перше з них притаманне для міфологічного сприйняття світу, друге – для християнського; накладання цих часів створює враження “минулого, що ніби-то існує в сьогодні” [17, 159].

Отже, незважаючи на враження, що події відбуваються одночасно, насправді вони лише дотичні і розвиваються у різних часопросторах. Це можна довести тим, що ні Ярополк, ні жреці, ні жіночий хор не можуть впливати на ті рішення, які приймає Владимир. Таке спостереження дозволяє по-новому поставити питання про драматичний конфлікт у творі. Навряд чи можна говорити про боротьбу між волхвами та князем, яку вбачають у тексті дослідники І.В.Іваньо та Т.Є.Автухович[2, 188; 30, 240] – її просто не існує. Жреці тремтять перед князем, Ярополк з ним навіть не зустрічається, а жіночий хор співає *post factum* – усе це минуле Владимира, яке існує поруч нього.

Боротьба, якщо так можна назвати традиційний для житій сюжет спокушування виникає на рівні духовному. Владимир як святий показаний людиною не від світу, але це не означає, що дорога його духовного вдосконалення проста і наперед визначена. Ф.Прокопович, як і його попередники у ствердженні канону Св. Володимира, не приховують всіх труднощів цього шляху[18, 17].

Образ Владимира за межами образу представлений багатогранно, він показує увесь комплекс проблем, з яким неминуче повинен був зіштовхнутися князь на шляху до Бога, на шляху до духовного прозріння. У цьому комплексі несподівано слабко заявлено мотив жіночої спокуси.

Біс тіла, який має виразні античні ознаки, а також атрибути божка Ерота – лук і стріли, розповідає історію про Прекрасну Єлену і лише цим примітний. Його дублює жіночий хор, що мусив би нагадати князеві про солодкі часи “скоків і плясання” трьохсот закоханих у нього красунь. Але для Володимира “любові поруганной жаль гнівливий”[58, 294] є лише поштовхом до меланхолійних роздумів про істинність вчення Христа:

Аще он есть создатель мира вещественна,

То почто созданию своему противный закон вносит? [58, 292]

Складніше боротися з бісом хули або, як його ще називають, “противства божія”, оскільки він спокушує не через почуття, а виголошуючи

софізми, засновані на законах формальної логіки і знанні Святого Письма. Надзвичайно здивований покликанням Владимира до апостольської місії, біс хули звинувачує Христа за всіма правилами макіавелівської риторики:

Яко сам злодій б'яше (не бо середі двою
злодію розп'ят би був), токо зо собою

І полки злодійськія вести зіло любить.

Кому се ність ізвісно? Сам он гласно трубить

В своєму євангелії. “Не прийдох призвати
праведников, – глаголет, – но грішних взискати”[58, 271].

Устами Жеривола біс хули завдає підступного удару в диспуті проповідникові Філософу. Упіймавши грека на тому, що він не бачив ніколи обличчя християнського бога, Жеривол вигукує:

Чуждих богів вість, не вість свого!

Не вість в кого віруєт[58, 283].

Сумніви, посіяні в душі святого князя подолати непросто. Самої логіки тут не досить – потрібна віра.

У боротьбі за владу князь Владимир вчинив гріх братовбивства, “дерзнув пролити кров братнюю”, як говорить Ярополк, “в серці ношаше яд звіриний” [58, 264]. Феофан Прокопович не виправдовує князя тим, що убив Владимир не власноруч, а намовив варязьких воїнів, як це повсюдно зазначають літописці та автори житій [54, 130-131]. Навпаки, нагнітаючи атмосферу невідворотного лиха, він збуджує симпатію до покійного приреченого Ярополка, що йде миритися з братом:

Три крати на пути

конь преткнулся, три крати вран прелети черний,

Третій час дне нарекох вечерний. [58, 264]

У версії Ф.Прокоповича цей вчинок вражає цинізмом, бо здійснено його Владимиром заради київського столу, заради княжої слави. Слід сказати, що не випадково мотив братовбивства та боротьби за владу звучить

так сильно – біс мира у сцені спокушення тривожить князя резонними запитаннями значної політичної ваги:

Не повергну ли греческим под нозі
царем вінця моего? [58, 290]

Адже після багатьох перемог над ворогом князь Владимир мусить попросити закону як переможений і поклонитися царю візантійському. “Смисливий” Володимир з літописної “Корсунської легенди” мудро вийшов із цієї ситуації, охрестившись, як говорить житіє, “заради Анни”, нібито нехотя [26, 212]. Але у Феофана Прокоповича випущено мікросюжет, пов’язаний з Анною і завоюванням Херсонеса, як і багато інших. Насправді питання, підняті “помислами гордими” Владимира, залишаються відкритими і охрещення князя, про яке повідомляють в останній дії, не можна сприймати як відповідь на них.

Аналіз архітектоніки образу Владимира слід продовжити змалюванням тих рис, які висловлені у репліках самого князя і представляють нам уже зовсім іншу людину, зовсім інший час і дещо інакші проблеми.

Владимир розкривається з перших же вимовлених слів, які показують несподівану, як для читача житія, рису – любов до дітей. Імовірно, ця художня знахідка – маленький шедевр психологічного занурення в образ – належить самому Феофану Прокоповичу. “Борисе, чадо моє!” [58, 274] – звертається до сина Владимир і цими словами розпочинається інша площина змалювання образу князя – змалювання християнського святого. Можливо, ця фраза до образу Владимира виникла у автора трагедокомедії на основі ознайомлення із “Статутом” Володимира Святославича, з якого видно, що князь приймає рішення, порадившись із своєю дружиною Анною та дітьми.

Загалом портрет святого князя є цільним, по-житійному статичним, хоча й дещо несподіваним. Це швидше зображення релігійного мислителя, який займається пошуком вічних істин, починаючи з наївно-прагматичного підходу: “Большого взищім бога”; і закінчуючи складними теософськими міркуваннями. З мікросюжетів, фрагментів “Володимирової легенди”, що

використана в житіях, у трагедокомедії фігурують лише “Промова філософа” і мотив хрещення. “Промова філософа” суттєво перероблена Феофаном Прокоповичем. Тут протиставлення “проповідник – неофіт” існує лише номінально. Насправді ж перед нами розгортається дискусія двох богословів, майстерних ораторів, і мова йде не про ознайомлення з християнським ученням, а про в'яснення деяких його тонкощів. Запитання Владимир ставить концептуальні, онтологічні, а відповіді Філософа містять раціональні докази і демонструють причиново-наслідкові зв'язки.

Богошукання Владимира має два етапи наближення до Бога: за допомогою аргументів і логічних умовиводів, та за допомогою інтуїтивного осягнення божества. Герой на певному етапі відчуває, що логіка без віри, насправді, віддаляє людину від пізнання божественного.

Як бачимо, образ Владимира – християнського святого мало відповідає житійній розробці. Візит грецького Філософа, хрещення, чудесне зцілення від сліпоти, побиття ідолів – лише названі, а їх тлумачення письменником відрізняється від житійного канону. Але Феофан Прокопович продовжує агіографічну традицію ствердженням того, що прийняття християнства було для Владимира плодом багатьох роздумів, зваженим кроком і результатом самостійно прийнятого рішення.

І не випадково серед дітей Володимира дійовими особами трагедокомедії і порадиниками князя, автор обирає Бориса і Гліба, які були свого часу швидко і безперешкодно канонізовані Константинополем. Для релігійного світогляду вони мислилися відкритішими до християнської ідеї, ближчими до Бога, ніж їх батько. Читач XVIII ст. сприймав образи святих, як таких, що вже від народження є істотами, які не належать цьому світу, а тому можна розглядати Бориса і Гліба як небесних заступників Владимира, а відповідно і всієї Київської Русі, які опікуються християнізацією і початком нової епохи.

Борис, переказуючи враження від проповіді Філософа, говорить про те, що слово грека, «яко вино ново» вливається в серце його[58, 289]. Цей

біблійний мотив у поєднанні з особою князя вперше зустрічається у «Слові о законі і благодаті» Іларіона, де сказано, що «належить благодаті й істині на нових людей засяяти» і далі – афористично: «новому вченню – нові міхи, нові народи» [31, 350]. Полум'яне «Слово» першого митрополита-русича безперечно було добре знайомим текстом для всіх, на кого розраховувалася драма «Владимир». Тому наведені слова Бориса виразно акцентують семантику патріотизму і конфесійної рівності в символічних образах стратотерпців.

Ніде в житійній літературі про Св. Володимира нам не доводилося зустрічати мікросюжетів, які показували б спілкування князя з дітьми, тому тут ми можемо говорити про вдалу знахідку Феофана Прокоповича, яка застосована не заради белетризації тексту, а для продовження в художньому творі агіографічної традиції.

Підводячи підсумки сказаному, слід відзначити, що Феофан Прокопович взявся за створення трагедокомедії «Владимир» в часи гетьманування в Україні Івана Мазепи. Звернувся письменник до образу досить популярного руського святого, для того щоб прославити щедрого гетьмана. Щоправда, деякі дослідники висловлюють непевність з приводу панегіричного характеру твору [2, 187].

Але книжник у пролозі прямо говорить про особу, якій вистава присвячується: як син на батька схожий Іоан на Володимира, може впізнати себе в ньому, як у дзеркалі [58, 258]. А у завершальному монолозі устами апостола Андрія перераховуються найважливіші споруди побудовані та реконструйовані коштом І.Мазепи, а самого гетьмана названа «зиждителем славним» [58, 304]. Така пряма вказівка переносить семантику культу Володимира Святого на особу гетьмана, за словами М.Грушевського «повного небувалої щедроти для церкви і всього того, що в тім часі підходило під розуміння української культури» [20, 342]. Прославлення щедрості Івана Мазепи у пролозі та епілозі трагедокомедії актуалізують у свідомості читача XVIII ст. добре йому відомі факти агіографії

Св.Володимира, – побудову церков «по всій землі», дарування десятини прибутку казни на кафедральний храм у Києві, опікування шпиталями, влаштування трапез для убогих, допомогу німеччизні та ін.

Таким чином встановлюється асоціативний зв'язок між образом Володимира та особою Івана Мазепи. Це неминує акцентує інші семантичні аспекти культу Володимира Святого, які за аналогією переносяться на Івана Мазепу. З них найважливішими є аспект рівноапостольності. Вплив патетики Іларіона, апологета цієї ідеї, відчувається навіть текстологічно, наприклад, у посланні князя, яке читає Храбрый [58, 302]. Рівноапостольність Володимира Святого – це рівноправність Київської Русі серед християнських земель, це автономність і незалежність української церкви, це свобода для України. Щоб не порушити встановлену асоціацію, Ф.Прокопович вдається до замовчування деяких традиційних елементів життєвого сюжету. У творі немає позитивного жіночого образу, який міг би з'явитися на основі постаті «порфирородної» царівни Анни. І.Мазепі було на той час близько шістдесят років, тож натяк на політичний шлюб був би недоречним. Випущено також епізод «Вибору віри» і майже вся «Корсунська легенда».

Спостереження за життями показують, що ці елементи не були зредукованими практично ніде, навпаки, вони інтенсивно белетризуються, наповнюються психологічними подробицями, та авторськими коментарями. Зображенням завоювання Коростеня книжники традиційно розкривали «смисливість» та політичний хист Володимира Святого. Ці мікросюжети Феофан Прокопович також випускає не випадково. Але про що хотів сказати фігурами умовчання Феофан, ми можемо лише здогадуватися. Чи намагався він відрадити Мазепу від збройного виступу, чи наголошував на значенні політичної незалежності, яку Україна в той час швидко і невідворотно втрачала, з певністю сказати важко. Незаперечним є те, що драматичний твір, який тут розглядався, був частиною ширшого діалогу двох діячів, продовження якого ми знаємо з історії.

Ми виявили, що Феофан Прокопович, здійснюючи інтертекстуальне віднесення до жанрового прототипу життя, тим самим на основі багатой агіографіографічної сюжетної традиції вибудовує прототип релігійної драми, що містить ознаки містерії, інтермедії, символічної драми та драми ідей. Епічний струмінь, що вноситься семантикою постаті князя-воїна, фольклорні мотиви романтизують драму, присвята І.Мазепі прив'язує її до політичної ситуації. С.Хороб, подаючи жанровий зріз тогочасного шкільного театру, виділяє «п'єси-містерії з єзуїтськими впливами, малі драми в дусі єзуїтських обробок містеріальних сюжетів [...] різдвяні, пасійні і т.зв.колективні драми, що охоплюють цикл пасійних та великодніх подій, описаних в Євангелії, а також п'єси на сюжети з життя святих і навіть панегіричні драми» [76, 34]. Як бачимо, трагедокомедія Ф.Прокоповича розвиває межі такого жанрового прототипу, що проявляється тут як динамічна система, відкрита до нових ознак, які засвоюються нею завдяки кореляції з агіографічним текстовим пластом.

Прототип релігійної драми творився та модифікувався не лише під впливом шкільного театру 18 ст., він рухався у бік секуляризації завдяки творчості П.Куліша, П.Мирного, Лесі Українки, В.Винниченка. У творчості львівської літературної групи «Логос» (1927-31) прототип релігійної драми сформував такі різновиди, яким відповідали жанрові форми євангельської драми, біблійної драми, драми з переслідування християн, християнської драми з сучасного життя, історико-християнської драми[76, 45].

Саме у межах історико-християнської драми можна встановити зв'язок відношення до жанрового прототипу для таких драматичних творів української літератури ХХ ст. як «Посол до Бога», «Ой, зійшла зоря над Почаєвом» Г.Лужницького, «Іконостас України», «Смішний святий» В.Вовк, «Андрей Шептицький» В.Герасимчука та ін. Безпосередньо до агіографічної складової історико-християнської драми апелює образний ряд «Іконостасу України» В.Вовк, у якому актуалізовано деякі топоси і мотиви, що є атрибутивними для культів національних українських святих: Ольги,

Володимира, Бориса, Гліба. Письменниця, обравши романтичний емоційний тон, наголошує ті сюжетні елементи, що стосуються язичницького етапу становлення вінченосних святих, і звертається тим самим швидше до семантичного поля давніх літописів, ніж середньовічної християнської літератури. Святого Володимира в «Іконостасі України» означено передусім як бастарда, що «від ключниці родився», насильника «братнього ложа», жорстокого братовбивцю, який, проте, був обраним для апостольської місії і зміг переродитися духовно:

Володимир: Однак лише Перун наш срібноглавий
 Упав із круч? Невже ми потопили
 Теж нашу пристрасть, наші хижі сили?
 Чи випустив на волю лихославих
 Нешлюбних жон мій терем, мій Василів?[14, 152]

Як уже було сказано вище, пізня житійна література уникала надмірної деталізації дохристиянського етапу у житті святого князя, а романтична та модерна, як бачимо, рухається у зворотньому напрямку, скандалізує образ, з чого випливає, що сучасна драма перебуває у пошуку стилістичних та жанрових модифікацій, які внесуть нові морфологічні ознаки в усталені жанрові прототипи.

Цікавий перегляд агіографічного матеріалу із запозиченням образу та окремих мотивів спостерігаємо в експериментальній п'єсі І.Костецького «Спокуси несвятого Антона». Приналежність пошуків письменника до стилістики модернізму або постмодернізму, а його драматургії до експресіонізму або абсурдизму і досі дискутується дослідниками (праці Л.Залеської-Онишкевич, С.Павличко, С.Матвієнко, С.Хороба, Б.Жолдака, А.Богонюк, Т.Гундорової, Г.Грабовича, М.-Р.Стеха, О.Лященко, І.Юрова та ін.). Не вдаючись до коментарів цієї дискусії, лише додамо деякі роздуми, що могли би вплинути на її перебіг. Перша річ драматургічного доробку І.Костецького була подана на анонімний конкурс редакції табірнього журналу «Рідне слово» (1945), де спровокувала скандал, здобулася на негативну

рецензію О.Гриця та пародію Ю.Косача, після чого авторів довелось всіляко «відмежовуватися» від її агіографічних алюзій: «В газеті «Обрії», Нью-Йорк, ч. 4(5) за вересень 1951, у замітці про автора, п'єсу названо так: «Кушення св. Антонія». Неправильні, отже, всі три члени гаданого заголовка. Героя п'єси ніхто не «кушає», називається він не Антоній, а Антон, і – що найголовніше – він ніколи не був святим. А що у згадках про п'єсу його причислювано до сонму й деінде, то саме тут, у першій публікації, і місце для найкатегоричнішого спростування»[37, 7].

«Найкатегоричніше спростування», насправді, має на меті підігріти інтерес читача до названого інтертексту – пам'яток та житій, об'єднаних іменем та постаттю Св. Антонія Великого, які відомі нашій культурі з XIV ст. [27] Ймовірність інтертекстуальних запозичень з цього претексту підтверджується також винесенням у заголовковий комплекс власного імені, що не могло бути випадковим, тим більше у тексті І.Костецького, для якого мотив імені та його зміни, а також назви, називання, були ключовими мотивами творчості. Іншим очевидним аргументом на користь цієї гіпотези є семантичне маркування жанру, що визначений як «мораліте однієї днини», у межах якого традиційно відтворювалася модель божественної світобудови в ірреальних формах [39, 75]. (Відтворення агіографічного сюжету здійснювалося у міракліях, тому визначення жанру як мораліте вказує на умовність зображених персонажів). Середньовічна жанрова модель також не випадкова, адже на відміну від С.Павличко, що віднаходила у Костецького «нігілістичний модернізм» та абсурдизм, новіші дослідження М.-Р.Стеха, вибудовані на значних архівних матеріалах, долучають письменника до релігійного дискурсу [52, 336-363; 69, 7-19]. І.Костецький відрефлектовує свої переконання в інтерв'ю 1962 р.: «...я вважаю свою творчість за моральну, дидактичну, засадниче релігійну. Релігійність її засвідчується... постійною внутрішньою ситуацією всіх моїх героїв: наставою зрікатись, по змозі найбільше давати, по змозі нічого не брати [36, 111]». Як бачимо,

адекватне прочитання п'єси «Спокуси несвятого Антона» поза межами агіографічного інтертексту неможливе.

У цьому контексті семантика «спокус» відрізнятиметься від традиційного мотиву спокушування в християнстві (плотські спокуси та спокуси владою). Св. Антоній, що усамітнився в пустелі для гострої духовної боротьби, страждав не стільки фізично (хоча і був катований демонами), скільки від «гри розуму», що породжувала звіроподібних чудовиськ, непевності власних відчуттів, хитрощів замаскованих бісів, що втиралися в довіру, підступно набравши ангельської подоби. В основі семантики образу Антонія, говорячи у термінах цієї роботи, лежить ідея можливості/неможливості комунікації з Богом і боротьба з шумами у каналах зв'язку.

Якщо прийняти головних персонажів п'єси Антона та Антонину («Дев'ята година. Ліжко. Чоловік та жінка, одне тіло, одна душа [37, 16]») як учасників цієї комунікації, а початок розмови після спільного пробудження зі сну як початок відліку дії, то саме навколо їх спілкування обертається інтрига, а всі «штукарі» та «персонажі фантазмагорії» персоніфікуватимуть перешкоди цьому спілкуванню. Автор створює умови «псевдокомунікування», коли репліки, зберігаючи зовнішню форму повідомлення, не несуть відповідної інформації, чим знецінюють комунікацію як осмислену діяльність. Уже в першій інтермедії персонажі готують глядача до ситуацій мовного непорозуміння, якими буде насичений текст: «Другий штукар: Я гратиму, крім того, алегорію словесної нетривкості понять. Штукарка: Щось закомплікованого! Другий штукар: Нічого комплікованого. Кілька прикладів. Чи знаєш ти, приміром, що таке атеїсти? Штукарка: Очевидно. Другий штукар: Ну, й що ти знаєш?! Штукарка: То ніби такі собі безвірники. Другий штукар: Неправда. Атеїсти це так. Приходить чоловік стомлений з праці. Жінка лінується. Він сідає до столу. Перед ним тільки борщ. Пиріг стоїть на припічку. Тож чоловік їсть борщ, дивиться на припічок і питає: а те їсти? Штукарка: Дуже ладно.

Другий штукяр: А що таке ананас? [37, 31]». Плутанина, парадоксальність, програвання на сцені символічних понять і фразеологічних одиниць (що так нагадує стилістику театру абсурду) врешті долається персонажами, які вчать відшукувати зміст у формі, розпізнавати прагматику повідомлення: «Валентина: Ми говоримо дурні дурниці. Абсолютно не має ніякого значення нащо мені циркуль. Навчися дедукції. Дедукція – це за чуба і по шиї. Одружуємося чи ні? [37, : 72]».

Традиційні мотиви життя Св. Антонія, як бачимо, значно модифікуються в аналізованому тексті: трансцендентна комунікація переводиться в особистісний план, традиційний образ прочитується через код двійництва, фантастичні чудовиська набувають вигляду мовних знаків. Цей процес можна інтерпретувати як звичайне руйнування традиційної семантики інтертекстуальної структури, але особливість п'єси Костецького полягає ще й у спробі цією грою в руйнацію замаскувати дидактичний message, що є насправді головним.

С.Павличко, опираючись на фінальну репліку головного персонажа («Треба прожити день аж до вечора. Треба обмацати кожну мить. Треба вдихнути в себе кожну річ [37, 113]»), інтерпретує «мораліте однієї днини» в дусі абсурдизму: «Костецький створює картину деформованої реальності. Життя для нього не має логіки, зв'язку й сенсу. Автор зосереджений на деталях, подробицях буття. Його герої так само живуть короткими відтинками часу. Вони спроможні бачити тільки деталі й не здатні охопити життя в його цілості [52, 350]». Врахування міжтекстового зв'язку зі смисловими акцентами життя Св. Антонія заперечує таке прочитання, адже, наважуючись на схимницьке служіння і роздумуючи на кого залишити сестру, Св. Антоній прийшов до максими, що стала визначальною для його особистісної репрезентації: «Не журіться про завтрашній день – бо завтра за себе само поклопочеться. Кожний день має досить своєї турботи» (Мф. 6, 34). Спокуси і турботи одного дня для персонажів І.Костецького завершуються тим, з чого почалися – спільним сном у стані «одне тіло, одна

душа», що замикає цикл і творить цілісність, яка долає тимчасовий комунікативний розрив та надає сенсу драматичній візії. Таким чином спостерігаємо, що у сучасній українській драматургії агіографія може функціонувати як біографія, виконуючи неспецифічні їй функції.

7. Біографія основоположника дискурсивності: канонічне і неканонічне потрактування життєпису Тараса Шевченка

Серед багатьох постатей української історії, що були «людьми вчинку» і «порушниками правил», чи не найактивніше за всіх часів інтерпретували життєвий і творчий шлях Тараса Шевченка. «Атмосфера скандалу» яка, за словами С.Аверінцева, нагніталася на переломах європейської культурної історії, була тлом не лише для реальної біографії митця, а й для пізніших перечитувань його культурного спадку. У вступі до монографії «Тарас Шевченко: Життя і творчість» І.Дзюба здійснив, розпочату ще М. Драгомановим (праця «Шевченко, українофіли та соціалізм»), каталогізацію версій поетового образу[23, 7-8]. Дотепний перелік «фальшованих Шевченків» показує, що припасовували надбання великого поета до власної ідеології й політики і українолюбів, й українофобів – процес цей триває і досі.

Тому театр, що завжди був, як відомо, інституцією політичною, а в радянські часи – державно-політичною, стимулював канонізацію Шевченка засобами біографічної драми. Уже на 125-ту річницю з дня народження поета з'явилися п'єси «Поетова доля» С. Голованівського, «Невільник» Д. Бедзика, «Тарас Шевченко» Ю. Костюка, «Тарасова юність» В. Суходольського, «Нескорений» А. Макаренко, а трохи згодом «Пророк» І. Кочерги, «Молода воля». Ю. Яновського та ін. П'єси були ідейно заангажовані, сповнені сценічних та ідеологічних стереотипів, фактографічних пересмикувань, інтерпретаційних штампів. За самими їх назвами можна було простежити, як відбувався послідовний монтаж міфу революціонера-демократа, страдника, борця за справедливість.

Свіжим струменем у біографічній драматургії в 1983 р. стала «Стіна» Ю. Щербака, де фізична поява Тараса Шевченка як персонажа була замінена його «омовленною» іпостассю, рецептивним портретом. На межі століть також із традиційною структурою біографічної драми експериментують І. Драч (документальна драма-колаж «Гора»), О. Денисенко (детективна хроніка «Сердечний рай, або “Оксана”»), С. Росовецький (трагіфарс «Шевченко під судом» та лірична комедія «Київські мрії про Кобзаря 1859 року»), що знаходять нові ресурси старої жанрової форми.

Продовжуючи розмову про Шевченків текст і його актуалізацію в окресленому літературному матеріалі, неможливо оминати увагою наріжну тезу Г. Грабовича про дуалізм Тараса Шевченка, гіпотезу про існування двох його іпостасей – «пристосованої» та «непристосованої», бо саме сприйняття/несприйняття другої – емоційної, бунтарської – визначає наш інтерес та ставлення до першої з них, адже «всупереч реальному станові справ, про який маємо безліч свідчень, у свідомості мільйонів співвітчизників та й багатьох учених образ Шевченка сформований передусім його поезією» [19, 29].

Не ставлячи за мету далі обговорювати структуру свідомості Шевченка, щоб не завернути часом у хаші психоаналізу або мейнстрим шевченкознавства, лише зауважимо, що Шевченків інтертекст, як і подібні інші міжетекстові пласти, не залишається цільним, а розшаровується у своїх межах на художньо-поетичний та документально-біографічний. Розрізнявати ці шари за ознакою «непристосованості» не будемо, через обтяженість названого терміна недоречними конотаціями, адже, як уже було сказано, поетичний Шевченків інтертекст пристосовувало для своїх потреб не одне покоління ідеологів. Їх тенденційні інтертекстуальні вправи характеризують біографічний драмопис давньої й нової шевченкіани. Традиційна структура цієї драматургії передбачає апеляцію до обох інтертекстуальних пластів, іншими словами, п'єса про Шевченка, як правило,

не обходилася без Шевченкової поезії, і це було її специфічною рисою серед подібних творів – прийомом який повторювано нескінченну кількість разів.

Навіть «Стіна» Ю.Щербака, яку вважають переломним твором біографічної драми про Шевченка, живиться більше поетичним словом, ніж текстом документу. Хоча жанр тут визначено як монодраму, але перелік дійових осіб не вичерпується одним персонажем: на сцені можуть з'явитися Княжна, Поет, Княгиня, Ганна Вродлива, Язиків, Дівчина, Кобзар, Козак, Відьма, Смерть з косою, Хлопчик-поводир, Молодиця, Літня жінка, Мочеморди, та інші символічні постаті. Частина з них подає власні репліки, а частина декламує поезії Т.Шевченка, які маркують присутність поета у просторі сцени.

Слід сказати, що лише одного-двох з цих персонажів можна вважати конкретним, переважна ж більшість є символічними, допоміжними у суб'єктивованій монодраматичній презентації єдиної героїні п'єси Варвари Репніної. Цю специфіку помітили не лише літературознавці [24, 411; 9, 362], а й режисери: образ Варвари у режисурі Миколи Мерзлікіна став знаковим для творчої долі актриси Галини Стефанової, що понад двадцять років грає цю роль у найрізноманітніших театральних та кіноверсіях п'єси [56]. Спочатку режисерські інтерпретації передбачали двох акторів – з Г.Стефановою грали Л.Недашківська, В.Легін, – та з часом викристалізувалася класична моновистава, хоча це й суперечить погляду біографічного автора Ю.Щербака та викликає його незадоволення.

Показати сутність Т.Шевченка через сприйняття нещасливої в особистому житті жінки було очевидним і природним художнім ходом. Жіноча тема є наскрізною у ліро-епіці Шевченка (традиційна тріада – «Катерина», «Наймичка», «Марія»), через жіночу лірику він висловлює власні затаєні почуття («Не тополю високою...», «Зацвіла в долині», «Ой, одна я одна...»), врешті, як слушно узагальнює Г.Грабович, увесь тогочасний український світ був для Шевченка жіночим zagrożеним світом, а тому «...поетове розуміння України як жертви (а точніше – жертви жіночої статі),

може, очевидно, виробляти нескінченний ряд варіантів, кожен з яких матиме свій сюжет і набір персонажів... [19, 64]»

Одним із цих варіантів виступає Варвара Рєпніна, голос якої резонує з тематичними домінантами Шевченкового коду. Абстрактний автор констатує самоусвідомлення протагоністки як ліричного суб'єкта балади «Тополя»: «Я думаю про вашу поезію... Ви знаєте, Тарасе Григоровичу, адже це про мене написані ваші вірші, це я – одинокая тополя, це я чекаю свого судженого... чекаю і не дочекаюся ніколи [79, 321]». Її особиста драма (фатальною була заборона матері на шлюб з Л.Баратинським) знаходить відгук у поезії «Породила мене мати...» [79, 329], через Шевченків інтертекст знаходять вихід ревності («Ой гоп! Не пила,/ На весіллі була,/ До господи не втрапила,/ До сусіда зайшла...») [79, 329], або передчуття життєвого фіаско («Доле, де ти, доле, де ти?/ Нема ніякої/ Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої! злої!») [79, 301] – загалом, таких прикладів можна наводити більше, що вказуватиме на несамостійність постаті Поета у контексті п'єси Ю.Щербака. Голос протагоністки збігається з ліричним суб'єктом не лише поезій Т.Шевченка, але й «Пісні пісень» [Пісн. 1:1-6; 2:3], яка цитується експліцитно саме з метою характеротворчою, адже саме на інтертекстуальних відсиланнях до Шевченка та Біблії заснований образ Варвари Рєпніної. На цьому тлі, навіть за умови розбіжності свідомостей протагоністки та ліричного суб'єкта останній сприймається як заангажований у діалог саме з її свідомістю, що посилює монодраматичність «Стіни» Ю.Щербака.

Хоча у репліках Варвари Рєпніної подекуди можна зустріти ліричні відрізки, не пов'язані з іншими текстами, як-от: «Я безперервно думаю про нього... Вдень і вночі. Під час прогулянок і сніданків, розмов з мамá і слухання музики... Я бажаю йому добра, я хочу зробити йому добро, притому ж, при моїй запальності, – зараз же і якнайбільше... [79, 310]», проте моноперсонаж частіше виступає з маскою оповідача, яка також має відповідну інтертекстуальну основу. Два листи, між якими відстань у 47 років, обрамлюють твір: у них княжна сповідується своєму духовному

наставникові Ш.Ейнару (конкретному читачеві), детально описуючи історію кохання до Шевченка, його візити до Яготина, його працю, побут, з пиятиками і зальотами включно. Інтертекст біографічної В.Репніної охоплює також її літературні спроби: сповідальну повість російською мовою «Девочка», яку прочитав її фіктивний адресат – Шевченко, а також пізнішу автореферентну «Повість».

Як свідчить академічне видання, Тарас Григорович зреагував на алегоричне зізнання, яке до того ж дістало розголосу, досить стримано: «...відповів княжні коротеньким листом..., [...] ...у якому ділиться своїми болями і стражданнями, які він не може відтворити поетичним словом... і виявляє певне співчуття до страждань В.Репніної, розуміючи безвихідь її становища [Біографія 1984, 103]». Зовсім інакше кульмінаційний момент переповідається Варварою, адже безпосереднього спілкування протагоністки з Шевченком немає у дії п'єси – це спілкування є експліцитно та імпліцитно цитованим з текстів Репніної у формі яскравої суб'єктивованої оповіді, що переважно витісняє драматичну дію: «О ні, ні, – відповів Шевченко, – ваша повість – це поезія, страшна поезія! Які страждання, як написано! Я ще ніколи не знаходив нікого, чия душа так відповідала б моїй душі... [79, 348]» Отже, у цій частині монодрама структурується як оповідь експліцитного наратора та одночасна інтерпретація подій свідомістю тотожного головного персонажа.

Експліцитний оповідач або ліричний суб'єкт, які по черзі заміщують протагоніста, є носіями авторської інтенції, яка виявляється, передусім, у komponуванні інтертекстом та передбаченні семантичних зміщень. Швидка зміна масок у монодраматичній моделі можлива, не найменшою мірою, завдяки швидкій зміні тону на тон впізнаваних інтертекстом, їх кількість у драмі збільшена до центонної концентрації, адже крім названих текстів Біблії, Шевченка, архіву В.Репніної, цитуються вірші М.Лермонтова, Є.Баратинського, повість «4338» В.Одоевського, малярські полотна Т.Шевченка, замітки з газети «Северная пчела» і музичні твори.

Функціонування кожної з цих (інтертекстуальних та інтермедіальних) цитат розглядати недоцільно, тому зосередимося на функціонуванні заголовка п'єси – інтекстові, розміщеному в сильній позиції.

Семантика концепту «стіна» розщеплюється на кілька пластів. На особистісному рівні, звичайно, йдеться про стіну між Варварою і Шевченком, яку вибудувало суспільство, засноване на нерівності кріпака і дворянки, – це ті «імперські» стіни «тюрми народів», які намагався захитати поет-романтик своїми віршами: «Сестро, сестро, настане час, і від нашого слова впадуть стіни ієрихонські... Так буде. Прощайте [79, 349]». Далі в тексті йдеться про непорушні мури держави, наміри декабристів, каторжанські перспективи Шевченка, але біблійна алюзія імпліцитно суперечить сказаному. Мури міцні, але вони ієрихонські: «І станеться, коли засурмить баранячий ріг, коли ви почуєте голос тієї сурми, а весь народ крикне гучним криком, то мур цього міста впаде на своєму місці, а народ увійде кожен перед себе». [Єг.6:5] Інтертекстуально ієрихонській стіні протиставлено інший символ – ієрихонську сурму. Сурма має голос – слово Тараса Шевченка, що не лише колись обвалить імперський мур, а й безпосередньо тепер зруйнувало ретельно вибудовані стіни Варвариної іншості: «Лице моє було мокре від сліз. Вперше в житті я чула такі мелодійні вірші гарною і виразною мовою нашого народу... [79, 320]»

Опозиція стіна/голос, варіюється як твердиня/слово, але є ще одна пара значень, що в тексті менш виражена. За словниками, слово «стіна», як знак української етнокультури, крім іншого, містить означники байдужості, мовчання: порівняймо з прислів'ями – «мовчить як стіна», «як горохом об стіну». Отже, семантику символу поширюють антонімічні пари: байдужість/розуміння, мовчання/мовлення. Саме голос Шевченка зачарував Варвару («Мені постійно ввижається його голос..., його сміх..., його спів... [79, 320]»), на старість вона шкодує, що так пізно було винайдено фонограф, який дозволяє «зберегти людський голос назавжди» [79, 357]. Коли 17 березня 1858 р. відбулася їх остання зустріч, спільної мови Поет і Княжна так і не

знайшли – стіна встояла. Те, що головним мотивом п'єси є колізія між голосом і мовчанням, розумінням і байдужістю свідчать остання репліка і остання ремарка монодрами, свідчать вагомо, оскільки знаходяться у сильній позиції кінця тексту: «...Тарасе Григоровичу! Стривайте! Я хочу сказати вам щось дуже важливе! Щось дуже важливе! Дуже... важливе! *Поет дивиться на неї мовчки* [79, 362]». Виразним є натяк на руйнування можливостей мовлення.

Цікаву спробу вийти з глухого кута зношених прийомів здійснив І. Драч. Літературний хист і поетичне чуття підказують йому навіть на ритміко-синтаксичному рівні обмежити запозичення/імітацію поетичного інтертексту Шевченка. Драма-колаж «Гора», змонтована із листів та спогадів про Шевченка, апелює до масиву документально-епістолярного, зосереджується на ньому. Емоційний тон художнього твору від цього змінюється, театральний ефект дещо розсіюється, але поява саме такої жанрової модифікації біографічної драми є симптоматичною: втома від поезії на сцені набрала критичної маси.

Отже, у біографічному драмописі про Шевченка оформилася очевидна колізія. Інтертекстуальні пласти, з яких він живиться, перетинаються і зливаються воедино. Традиційна рецепція не відділяє текстуального Шевченка від осердя його біографічної постаті, його складного характеру, емоційної розхристаності, життєвих закрутів його долі – усе це вирівнюється і виправдовується геніальним віршем, тим символічним значенням, що має Шевченко для нас. Але на сучасному етапі своєї еволюції біографічна драма віддалилася від такого способу мовлення, актуальний її варіант, що визріває тепер, розрахований на сенсацію, скандал, тому неприйнятний для зображення постаті Т. Шевченка в нашій культурі.

Робити окремі факти життя Шевченка епіцентром дискурсу – ще одна давня макіавеллівська традиція. Досвід редукції поетичної частини інтертексту і тенденційного використання його документально-біографічної частини є не лише загальновідомим, а й сумнозвісним. І. Дзюба пише про

антишевченкознавство, що зародилося із жандармських політтехнологій Третього відділу й дістало своє логічне продовження у спалахах сучасної шевченкофобії [23, 8], М. Наєнко говорить про «чорну археологію» літературознавства, що під великі ювілеї поета не лінується експлуатувати стереотипи мислення обивателя і прищеплювати йому комплекси меншовартості [45, 196]. Хочеться вірити, що Шевченко захистить себе сам, що звичайному читачеві вистачить вдумливості відшарувати ідеологічні наноси, що поетична стихія візьме своє. Хочеться вірити й не помічати ущипливості відомого жарту, що «талановита людина талановита у всьому – і вірші пише, і голи забиває», бо жарт цей стосується отого звичайного читача.

Сучасний письменник, працюючи над біографічною драмою, пливе між Сциллою і Харібдою: озвучувати поезію зі сцени уже *mauvais ton*, а орієнтуватися на біографію небезпечно, бо закони жанру схиляють до сенсаційної плітки. Чи означає це, що драматург-новатор ризикує долучитися до гурту пасквілянтів? А може, до праці над образом Тараса Шевченка братися не варто? (Усе більш науковцям помітно, що Шевченків життєпис функціонує як життє святого). Відповідь на ці запитання дає живий літературний процес: інтерес до легендарного поета не зникає, дві експериментальні п'єси, О. Денисенка «Сердечний рай або Оксана» та С. Росовецького «Шевченко під судом» з'являються зовсім недавно, змінюючи умови гри на полі шевченкіани.

Ці п'єси об'єднують не лише тема, жанр, головний персонаж, перемога у всеукраїнському конкурсі «Коронація слова», а й багато менш очевидних прикмет, які дають змогу говорити про певну тенденцію в сучасній українській драмі. Обидва автори знані у своїх колах шевченкофіли. Станіслав Росовецький – доктор філологічних наук, професор, – автор монографічного дослідження «Тарас Шевченко і фольклор» (2011), коментатор шевченкознавчих праць, автор близько двохсот статей для майбутньої «Шевченківської енциклопедії». Олександр Денисенко – актор,

режисер, сценарист – дослідник Шевченка в другому поколінні: його батько, В. Денисенко, був свого часу режисером та співавтором сценарію фільму «Сон» (1964), де в головній ролі молодого Тараса знявся Іван Миколайчук. Написанню п'єси передувала робота в архівах, музеях, бібліотеках, оприлюднення новознайдених документів, спілкування з однодумцями.

Мінімально в цих п'єсах зреалізовується поетичний інтертекст Шевченка: у О. Денисенка поетичні рядки залучено як елементи декорацій, маргіналізовані російською вимовою сторожа Єфімова, негативною емоцією епізодів, у які вони включені, а у С. Росовецького поетичний корпус текстів зредукований до згадок про «малоросійські віршики», якими грішив поважний академік. Очевидно, що обидві п'єси активно включені у біографічно-документальний пласт Шевченкового інтертексту, але він залучається імпліцитно, опосередковано, бо говорити про документалізм цих п'єс складно, в обох випадках автори віддаляються від букви документа, подають власну версію біографічних подій, перевстановлюють акценти.

Обидві п'єси квазідокументальні, увагу письменників концентрує на собі не біографія, а сам художній образ, ідея, яка через нього артикулюється. Можна навіть говорити, що Шевченко з центрального персонажа перетворюється на інформаційний привід, рамкову структуру, в межах якої помітної (а часом і зайвої) ваги набувають другорядні дійові особи. Їх значення перебільшується, вони стають оптикою глядача і центром уваги, за ними зникає, ховається титульна постать.

Це засвідчує: біографічний Шевченко, навіть олюднений, «без кожуха» і постаменту, – об'єкт складний, для біографічної драми невигащний, бо перебуває під охороною національного культурного канону, який перечитується дуже повільно і обережно. Ті людські вади, що мають «підточувати» трагічний характер і призводити його до катастрофи (за Аристотелем), канон старанно приховує, а без них характер перестає бути центром драматичної боротьби, втрачає стрижень. Закони жанру вимагають скандалу, Шевченко має бути понад скандалом, отже – слід змінити жанрові

рамки. Це й відбувається: обидві драми значні за обсягом, кількістю персонажів, складністю фабули. За неофіційними визначеннями авторів, у С. Росовецького – написалася інтелектуальна драма для читання, а в О. Денисенка детективна хроніка, що обіцяє перерости в драматичний роман. Очевидним є бажання вийти за межі жанру біографічної драми, задекларувати відкритість тексту до кіно, сценарію, роману.

Ще один спосіб обійти загрози, приховані у структурі біографічної драми, – перенести конфліктні вузли, провокативні перипетії на персонажів другого плану (як це й робив Ф.Прокопович). Так, у О. Денисенка несподівано брутальною і цинічною зображена наречена Т. Шевченка Ликера Полусмак, негативно потрактована постать Г. Честахівського, роль яких у п'єсі – *volens nolens* стати репресивним інструментом імперської машини, прихованими убивцями Тараса Шевченка, а потім і хранителями пам'яті про нього, рантьє його посмертної слави.

С. Росовецький обирає інший шлях відмежування Т. Шевченка від різнокаліберних пліток, що рояться навколо його постаті. Шевченко у нього – рамка, фарсовий контур: протягом усього дійства ми бачимо безвольне опудало, смикану за мотузочки ляльку, на яку спрямована апелятивна енергія дійових осіб, що їх прототипи у долі, творчості та рецепції реального Т. Шевченка відіграли фатальну, руйнівну, або принаймні двозначну роль. Цар, цариця, Ликера, Варвара, Драгоманов, абстрактний Шевченкознавець – ось символічні носії квазідокументального, «скандального» наративу, який, хоч і артикулюється в тексті, але не дискредитує титульного персонажа. За задумом драматурга, ніщо не може очорнити поета перед лицем Вічності, бо суддя йому лише він сам (Шевченко виявився головоючим на своєму судилищі), а гротескність тону твору вказує не лише на абсурдність подібного дискурсу, а й на приреченість спроб дати прямолінійні оцінки постаті такого масштабу.

Ще одна причина відходу біографічної драми про Шевченка від документальної основи – проблема мовної особистості. Ніхто не має жодного

сумніву, що історичний, реальний Тарас Шевченко – білінгв і в житті, і в творчості. Біографічна драма, втомлена від поезії, редукує поетичну україномовну іпостась Шевченка, відповідно гіпертрофуючи російськомовну, виражену в прозі, листах, офіційних документах. Але російськомовний Шевченко для читача-сучасника фактично чужий – сьогодні його російський текст сприймається як знак рабства, кріпаччини, солдатської неволі, дискримінації, знак, який підсилюється на письмі українською графікою, а на сцені – фонетичною невправністю, акцентом. Обидва драматурги уникають цієї небезпеки. У п'єсах звучать різні мови: українська, російська, французька, англійська, окремі польські та німецькі вислови, Шевченко ж залишається виключно україномовним. Іншомовні репліки у п'єсах записуються переважно власною графікою, за винятком російських, які подекуди негативно маркуються українською транслітерацією, що вказує не лише на внутрішньотекстову ворожнечу цих мов, а й на конфлікт мовних іпостасей титульного персонажа. С. Росовецький ще й відверто артикулює та обігрує цю ситуацію: Головуючий (як потім виявляється, сам Шевченко) вимагає від свідка, царя Миколи I, послуговуватися українською мовою під час судового засідання. (*Микола I. Ладно. Однак скажи мені, Председательствующій, считаєш лі ти сам, што заставлять нас говорить по-малоросійськи, как смєшних дураков Квітки, справедливо? Только чесно! Головуючий. <...> справедливо, ваша величність. Адже тисячі освічених українців, хотіли вони, чи не хотіли, але змушені були все життя розмовляти хто російською, хто польською, хто німецькою*)[61, 101]. Вимога залишиться невиконаною – до кінця засідання цар говоритиме «транслітом», подекуди прикрашаючи його перекрученими українізмами.

Відкидання поетичного інтертексту, заміщення документа квазідокументом, біографічного факту міфологемою або легендою про цей факт, перебільшення значення другорядних персонажів, редукція головного персонажа до статусу рамкового компонента – ось вихідні умови, в яких

написані «Сердечний рай або Оксана» О. Денисенка та «Шевченко під судом» С. Росовецького. Виконання цих умов дає змогу зберегти серйозний, драматичний тон щодо протагоніста. Крім того слід сказати, що постать головного персонажа підсилює ще один пласт міжтекстовості, про який ми досі не говорили.

В обох п'єсах Шевченко зображений передусім як художник, знаний художник, академік. Вагу цього соціального статусу О. Денисенко наголошує метонімічним зближенням Шевченка з Юпітером в епізоді, коли учні Академії піднімають Тараса на постамент замість скульптури професора Пименова; а С. Росовецький з тією ж метою вводить античну маску Зевса, якою протягом усієї вистави прикрите обличчя Головуючого-Шевченка. Проте не варто думати, що значущість Шевченка-художника для сучасних драматургів є рівновеликою його поетичній геніальності, хоча такий висновок може напрашуватися. Причина малярських акцентів, на нашу думку, полягає в іншому – це міжмедійна апеляція драматургів до візуального тексту митця, але не задля нього самого, а задля асоціативного переходу назад, до поетичного інтертексту.

Відомо, що малярська спадщина Тараса Шевченка у свідомості кожного українця нерозривно пов'язана з його поезією, є ілюстративною щодо неї. Одна Шевченкова іпостась таким чином актуалізує в пам'яті іншу, прийоми інтермедійності опосередковують цей процес. Хоч яким би тепер був тон тексту самої драми – зниженим, побутовим, гротесковим, фарсовим – поезія не залишає його, разом з тим не викликає дисонансу реєстрів, бо візуальний текст лише натякає, символізує.

Нескладно виготовити декорації зі збільшених принтів шевченкових картин, застосувати проектори, комп'ютерні симуляції, говорити звичною для нашого сучасника мовою, що звик сприймати світ переважно через відеоряд. Це дасть змогу уникнути зношених прийомів, але не уникати Шевченкової поезії, ритму Шевченкового рядка, його міфопоетичних символів, які мусять, нехай кружним шляхом, але повернутися на сцену, бо

без поетичного вмісту Шевченко – це просто бренд, на який приходитиме вже зовсім інша публіка.

7.«Нічого сакрального»: біографія як спосіб самовираження драматурга

Авторська стратегія при роботі з біографічним метажанром передбачає передусім віднайдення балансу між документальним фактажем і художнім вимислом, адже лише на тлі художнього вимислу вмонтована інтертекстема робить можливим інтерпретаційний рух за межі конкретного тексту. Індивідуальний художній вимисел надає запозиченому включенню нового контексту, а оскільки саме на межі тексту і контексту відбувається семіотичний процес, то смислотворчим у тексті буде не лише конституювання біографічного факту, а також відхилення від нього, навіть кут цього відхилення матиме значення. Наприклад, конкретні цитати з листа до Папи Римського Пія II та Пастирського послання «Не убий» В.Герасимчук подає у контексті 1944 р., хоча претексти датовані 1942 р. У першому випадку хронологічна невідповідність обумовлюється, а у другому – ні. Таким чином, розлога витримка з пасторського послання «Не убий», яка нібито написана перед самою смертю отця Андрея, звучить як заповіт і засторога, як підсумок праведного життєвого шляху, і є ідеологічним концептом художнього образу. У разі сучасної постановки цієї п'єси, тобто у разі переміщення цитати послання «Не убий» з контексту послання у контекст сучасного політичного проекту, виникають нові значення, що додають образу митрополита Шептицького відтіноку провіденційності: «Не треба Україні інших ворогів, коли самі українці є ворогами, що себе взаємно ненавидять і навіть не стидаються вже тої ненависти!» – прорікає герой п'єси [16, 41]. Отже, бачимо, що недотримання хронологічної точності, яке є здійсненням певного творчого задуму, виконує необхідну характеротворчу роль.

Смислотворча роль відхилення від вірогідності спрацьовує і в п'єсі О.Миколайчука-Низовця «Ассо та Піаф». Фактом є те, що Раймон Ассо не міг запропонувати Едіт прочитати книгу А.Сент-Екзюпері саме тоді, коли це обіграно у п'єсі, оскільки книга вийшла кількома роками пізніше. Але така хронологічна неточність була просто необхідною для інтертекстуального зв'язку образу Ассо з текстами А.Сент-Екзюпері. З вистави у театрі «Сузір'я» (Київ), за режисурою Тараса Шилка, бачимо, як згорнутий текст, поданий лише побіжною ремінісценцією, у режисерській інтерпретації розгортається до атрибутованого цитування, що романтично перекодує образ головного героя.

Тема творення чоловіком жінки на свій смак загалом не нова в мистецтві. Ймовірно, вона закорінена в природній потребі творчого акту як способу самореалізації людини, тому й есплікується у грецькій міфології історією Пігмаліона, а у християнській – не менш відомою історією Адама та Єви. Міфологеми підказують, що спілкування деміурга з власним творінням, особливо вдалим, є завжди драматичним. Ассо залишає у минулому дружину, роботу, фінансову стабільність заради первісної, потужної потреби творчості – потреби виліпити нову істоту із, здавалося, пластичного матеріалу – вуличної співачки Едіт. Але оживлена Єва-Галатея несподівано вислизає із рук свого творця і починає творити себе сама, навколо чого і обертається дія. Менш помітним персонажем другого плану є справжній автор поданої візії – подруга і сестра Едіт, що написала спогади про співачку, на основі яких і побудована п'єса. Навіть якби не було інших маркерів, код двійництва (Едіт/Симона) підказує нам вихід на інтертекст, на книгу Симони Берто «Едіт Піаф». Симона – сестра і суперниця, ревнива «тінь» Едіт «присвоює» її славу після фізичної смерті через власний літературний текст, що, можливо, перепише текст життя співачки. «Досі вважаєш, що все, що дозволено тобі, те не дозволено мені? І тільки тому, що я твоя менша сестра? Так, прийде мій час, і я також помру. Але хоч як би тобі хотілося бути в усьому неперевершеною, знай, що я також увійду до когорти безсмертних

[73, 79]», - декларує деміургічні наміри і текстуальну владу автор-персонаж Симона.

Отже, щоб інтертекстуальне включення будь-якого типу спрацювало в драматургічному тексті як прийом, воно потребує авторського контексту, що виявиться вимислом, художньою гіпотезою (більшою чи меншою мірою). Це правило спільне для цілого метажанру біографії, якою від початку була не сама реальна історія життя людини, а результат дослідницької роботи з реконструкції цього життя. Для зручності вважатимемо еквівалентними термінологічні пари: правда (біографічний факт, інтертекстема)/домисел та чужий/власний текст. Слід зазначити, що запозичення з біографічного інтертексту має художній сенс лише тоді, коли відчутний текстовий шов, експліцитно виявляється гетерогенність текстового полотна. Лише за такої умови знімається морально-етичне питання хижацького використання біографічного інтертексту. Проте дану умову неможливо виконати щодо драм-адаптацій, перекладних п'єс, також до художніх стилізацій та пародій, де головне смислове навантаження покладатиметься не на структуру «текст у тексті» (відношення суміжності), а на структуру «текст про текст» (відношення деривації).

Серед міжтекстових відсилань до біографіки, що є продуктивними у сучасній українській п'єсі, можна виокремити такі семантичні форми як біографічний факт, біографічна референція («точкова» цитата, що вміщує «згорнутий текст», названий нею) та стилістичні форми: цитати з атрибуцією та без атрибуції, біографічні алюзії, топоси (які є у цьому випадку результатом клішування розтиражованих інтерпретацій) та біографічні мотиви, або й цілі сюжети. Звичайно, різні автори послуговуються різними засобами з цього арсеналу, адже використати їх усі разом складно і недоцільно. Простежимо на матеріалі драми Т.Іващенко «Таїна буття» як саме здійснюється відсилання до інтертексту біографії Івана Франка.

Тлом у тексті є залучення біографічних фактів, що створюють подієву канву, як-от: навчання О.Хоружинської на Вищих жіночих курсах, її

знайомство з Франком у Києві, приїзд до Львова з сестрою Антоніною у 1886 р., одруження Франка 16 травня того ж року в Києві, навчання письменника у Віденському університеті та написання дисертації, присвяченої старохристиянському духовному роману, шлюб Целіни Журовської, поразка І.Франка на виборах до Галицького сейму та ін. У драмі присутні згорнуті тексти (біографічна референція), що створюють текстуальне її оточення: поезія «Каменярі», повісті «Маніпулянтка», «Захар Беркут», роман «Лель і Полель», казка «Лис Микита», збірки «З вершин і низин», «Мій Ізмарагд», «Давнє й нове», поеми «Іван Вишенський», «Мойсей», часопис «Життя і слово», імена Гете, Гейне, Золя, Вишенського, Грушевського. Основний корпус міжтекстових відсилань становлять 13 неатрибутованих розгорнутих віршових цитат та цитати з листів і прозових творів Івана Франка, які виразно ліризують драматургічний текст. Не можна не звернути уваги на залучення біографічного топосу «Франко-каменяр, одинокий подвижник української справи», який зазнає у драмі послідовної деконструкції.

Деякі з цих інтертекстуальних включень несуть посилене навантаження: цитати з листів є найважливішими для інтерпретації образу Ольги Хоружинської, оскільки згадками про листи до неї розпочинається і закінчується дія, тобто інтертекстеми перебувають у сильній позиції. Листи І.Франка до Ольги Рошкевич протиставлені мовній репрезентації дружини Ольги і протягом дії триває напружена опозиція між нею та її прототипом-суперницею.

Проте основний конфлікт драми розгортається на семантичній осі Франко – Целіна Журовська, яку ще можна означити як вісь Відень–Львів або Гете–Міцкевич. Із тексту знаємо, що в лектуру І.Франка включені твори Гете, Гейне, Золя: «Знаєш, як би тобі відповів мій улюблений Гете: «Кожна людина під сукнею гола», всі ми однакові і зневажати не варто нікого» [70, 94] – звертається письменник до дружини Ольги, але насправді ці слова є інтекстовою реплікою до іншого візаві – шляхтянки Целіни, яка «читає

тільки Міцкевича». Читання Гете є знаком головного вектора кипучої діяльності І.Франка, який «намагався постати врівень з найосвіченішими людьми Європи, щоб довести світові, що Україна існує» [70, 108]. Але Целіна-Польща уперто не помічає існування закоханого, він смішний для неї. Тон автора-драматурга вловлюється в авторефлексійній репліці головного героя: «Чого моє серце вчепилося в цю жінку? Вона не чує, не розуміє мене! Невже за цим стоїть потаємна любов українця до польської шляхтички? Вікова таїна ворожнечі чи підсвідомої любові двох народів – польського та українського?» [70, 109].

Означений топос редуплікується алюзією на Віденський та Львівський університети – у першому прийшло визнання та докторський ступінь, другий відмовив у вакантній посаді. Ще одна варіація цього топосу (а йдеться саме про топос несприйняття І.Франка соціумом) – поразка на виборах до Галицького сейму, де польські соціалісти зробили все, щоб українці не були представлені жодним голосом. Таким чином «точкові цитати» (Гете і Міцкевич) є знаками, семантика яких розкривається на різних рівнях тексту, знаками основних учасників драматургічного конфлікту.

Художній потенціал використання біографічного інтертексту можна вважати однією з причин популярності біографічної драми в останній чверті минулого століття, коли тенденції постмодернізму провокували до створення гібридних жанрів (адже залучення біографіки до драматургічного роду сприяє її насиченню епічними елементами, тобто є гібридизацією). На цьому ґрунті творилися перші експерименти. Біографічний пласт також є знахідкою для постмодернізму в тому сенсі, що він дозволяє звернутися до минулого і переосмислити його в іронічному ключі. Біографічна драма дає можливість компенсації після модерністських потрясінь, можливість подолання стихії Хаосу, відкриває шлях естетиці пореволюційного замирення. Героями біографічної драми можуть бути ті самі митці епохи модернізму, носії вибухонебезпечного світогляду, але в постмодерному трактуванні ми відчитуємо щось зовсім інше.

Якщо в цьому аспекті порівнювати досліджені п'єси, то слід визнати, що драма «Андрей Шептицький» В.Герасимчука, головний герой якої зустрічає смерть з відчуттям руйнування того світу, якому віддав усі життєві сили, ближче стоїть до естетики модернізму, а п'єса О. Миколайчука «Ассо та Піаф», хоча й розкриває особисту драму Раймона Ассо, окраденого Пігмаліона, світ якого теж руйнується, проте дає глядачеві гармонійну компенсацію, що полягає у майбутньому творчому злеті юної Галатеї – Едіт Піаф. Тому можна стверджувати, що тут ми спостерігаємо вияв уже естетики постмодернізму, близько до якої стоїть і драма Т.Іващенко «Таїна буття». Фізично безпорадний І.Франко творить свою духовно найвищу поему «Мойсей», а психічно надламана Ольга Хоружинська в сестринському пориві прощає свою багатостраждальну суперницю Ольгу Рошкевич, слабким повтором якої стала вона у межах поетової біографії.

Інтерпретаційні рефлексії драми «І все-таки я тебе зраджу» досі зосереджувалися округ постаті протагоністки Лесі Українки-Косач-Квітки у контексті «трьох мужчин у житті поетеси [28 5]», або в контексті навколосмертного досвіду, оскільки п'єсу, як вважає О.Бондарева, «...наче структурує Лесина хвороба..., творчість поетеси описується як процес наблизений до хворобливого стану [9, 218]».

Говорити про текст, не зважаючи на голос абстрактного автора, як це робилося досі, завжди буває контрверсійно, тим більше, що цей голос у даному випадку експліковано через фігуру автора-персонажа (Драматурга), і підкріплено допоміжними персонажами (маски П'єро та Арлекіна – Білого та Чорного духів). Драматург розпочинає сценічне дійство декларацією власної волюнтаристичної позиції: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я – ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрівних сюжетів... Сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія. Я напишу п'єсу без

пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагну достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу [46, 13]». Драматург говорить як творець художнього світу, як деміург, як носій і джерело значень, пафосно вживаючи слів «оживляю», «геній», «любов і зрада», «притча», при цьому, як зазначає ремарка, класичною своєю зовнішністю дещо нагадує циркового ілюзіоніста. Абстрактний автор, у такий спосіб виявляє нюанс скепсису у ставленні до автора-персонажа та його мовлення, яке продовжиться відомою цитатою з книги Ф.Ніцше «Так говорив Заратустра»: «Назvu я вам три перетворення духу: як дух стає верблюдом, левом – верблюд і, нарешті, дитиною лев [46, 14]».

Притча про перетворення духу і ще кілька відсилань до претексту «Заратустри» [46, 18,25,28,31] структурують концептосферу драми Неди Нежданої, даючи змогу бачити героїню Лесю у кореляції з ніцшеанським дискурсом. Хоча Леся Українка і належала до критиків Ф.Ніцше, як то видно з її епістолярії, але, на думку С.Павличко, з тієї причини, що вона «не вбачала зв'язку між власним індивідуалізмом та неоромантизмом і впливом Ніцше, хоча такий зв'язок, безперечно існував [52, 58]». Проте окреслення філософських основ модернізму, з яким пов'язують творчість Лесі Українки, та їх постулювання через міжтекстові зв'язки у межах п'єси «І все-таки я тебе зраджу» було б не менш контроверсійним прикладом надінтерпретації, контроверсійним такою ж мірою як і повне ігнорування авторських намірів, задекларованих маскою Драматурга.

Творення нових смислів на межі перетину «Заратустри» та п'єси Неди Нежданої можна проілюструвати таким чином: витривалий верблюд терпляче несе тягар самотності і тисячолітніх цінностей – така Леся у стосунках з грузинським студентом Нестором, мудра, розсудлива, обважіла від хвороби і усвідомлення обов'язку бути Українкою; верблюд стає левом, а обов'язок поступається бажанню свободи і свободі бажань – така Леся у стосунках з Мержинським, інтелектуальна, волелюбна, пристрасна і нерозважлива жінка на прізвище Косач; дух перейшов у дитину, після

забуття розпочалася гра і творення нових цінностей – така Леся у стосунках з Климентієм Квіткою, тепер Косач-Квітка, поблажлива і спустошена, і відкрита до творчих злетів. Отже, сприйняття образу Лесі Українки через тексти Ніцше надає цьому образу нової символічності і притчевості, що було б неможливим без огляду на маску автора-персонажа, що є ключовою для розглянутої п'єси.

Таким чином, біографічний інтертекст є насиченим шаром культури, який дозволяє сучасним драматургам встановити зв'язок з традицією, актуалізувати її та використати енергетичний заряд, який вона містить. Види інтертекстуальних зв'язків, які охоче використовуються авторами, не зводяться до відношень суміжності (структура «текст у тексті»), але така тенденція існує. Відношення деривації менш освоєні, якщо не враховувати малохудожніх імітаційних п'єс. В оптимальному випадку інтертекстуальні включення на тлі авторського тексту-припущення розмикають лінійне його сприйняття і пропонують розмаїття можливих інтерпретацій.

Обираючи біографію менш відомого письменника або митця, який не є ні традиційним святим, ні «святим» новітнім, засновником української дискурсивності, як-от Тарас Шевченко, драматург почуватися вільніше і впевненіше. Він може працювати з біографією як з робочим матеріалом, впливати через неї на аудиторію, втілювати власні художні ідеї. Такими вдалим біографіями є життєписи Бальзака («Оноре а де Бальзак» Миколайчук-Неждана), Віктора Петрова та Михайла Драй-Хмари («Петроній Янусович» та «Погашені зорі» Росовецький), Рєпіна (однойменна драма Герасимчука) та багато інших.

ВИСНОВКИ

Виконавши дослідження, ми дійшли таких головних результатів, що підтверджують досягнення мети та реалізацію завдань нашої роботи:

1. Антропологічний підхід на сучасному етапі літературознавства є продуктивним напрямом вивчення художнього твору, оскільки передбачає всебічне осмислення тексту, його образної тканини, різноаспектне вивчення персонажів, речей, пейзажів, через які людські цінності вповні виражаються в поезиці конкретних творів. Внутрішній світ літературного твору є частиною особистості автора, але, водночас, віддзеркалює читача, до якого художній твір апелює. Тому в основі літературознавчої антропології, що актуалізувалася в межах «антропологічного повороту», лежить саме визнання людини – креативної й унікальної істоти – що творить світ навколо себе засобами культури, засновуючи його на гуманістичних цінностях. Аналізуючи літературний текст з такої точки зору, слід говорити і про авторську постать як носія змістового компоненту літератури, і про текст як втілення антропоцентричної образності, і про рецепцію як відгук сприймаючої свідомості.

2. Художня біографія є самодостатнім людиновимірним феноменом, який є предметом літератури ще з часів античності, оскільки біографічний шлях індивіда вважався одним із найцікавіших сюжетів у європейській культурі завжди. Художня біографія є метажанром, що охоплює тексти різних родів і видів як словесного, так і похідних від нього мистецтв (театр, кіно), зокрема жанри драматургії, які сукупно варто називати «біографічна драма», що включає й автобіографію, і мультимедійну біографію. Теперішня популярність художньої біографії збігається з «біографічним поворотом» у літературі, що доводить неспроможність тези структуралістів про «смерть автора» і незаперечність гуманістичних цінностей, які транслює біографічний метажанр загалом і біографічна драма зокрема.

3. Коли у наприкінці ХХ ст. В. Фішер запропонував термін «нарративна парадигма» і тим самим екстраполював поняття «нарративу» на більшість соціокультурних дисциплін, то нарративний підхід перетнув межі літературознавства, де застосовувався для аналізу епічних творів, і зробив крок назустріч історії, філософії, психології, культурології. Отже, буде цілком доречним говорити про нарративні структури у драматургічному дискурсі, де вони асоціюються з суб'єктивністю та подієвістю. Драма є специфічним видом нарації, тому в умовах «нарративного повороту», дослідження драми відкрили нарративні причини популярності драматургічного тексту – інтерес до оповіді, інтерес до причиново-наслідкових зв'язків, інтерес до перепетій життєпису відомого персонажа. Ще одним чинником популярності біографічної драми є міфогенна природа її фабули, адже найчастіше в основу сюжету біодрами лягає індивідуально-авторська варіація мономіфу про шлях культурного героя, яка й продукує драматургічний нарратив.

4. Аналізувати творчий доробок письменника-драматурга неможливо без контексту не лише сучасного йому літературного процесу, а й суміжних синтетичних мистецтв, враховуючи подвійну природу драми: сценічну та літературну. Новішою проблематикою є функціонування театральної п'єси в кінематографі, її адаптації до вимог екрану, місця драматурга в кіноіндустрії та його роботи над вербальним текстом. Сучасний драматург широко застосовує у літературному тексті кінематографічні прийоми, орієнтуючись на глядача, який приходить у театр з новими очікуваннями. Конкретно для художньої біографічної драми, крім театру, з'явилися ще два напрямки візуальної реалізації – «bioris» та «biodoc». Як бачимо, практичне втілення названих інтермедіальних тенденцій реалізується у ще одному повороті сучасної культури, який називають «візуальним» або «іконічним».

5. Популярність художньої біографії від античних часів і донині тільки зростає, що доводить неспроможність тези структуралістів про «смерть автора» і незаперечність гуманістичних цінностей, які транслює

біографічний метажанр загалом і біографічна драма зокрема. У сучасній українській драматургії агіографія може функціонувати як біографія, виконуючи неспецифічні її функції.

6. Біографічний інтертекст є насиченим шаром культури, який дозволяє сучасним драматургам встановити зв'язок з традицією, актуалізувати її та використати енергетичний заряд, який вона містить. Види інтертекстуальних зв'язків, які охоче використовуються авторами, не зводяться до відношень суміжності (структура «текст у тексті»), але така тенденція існує. Відношення деривації менш освоєні, якщо не враховувати малохудожніх імітаційних п'єс. В оптимальному випадку інтертекстуальні включення на тлі авторського тексту-припущення розмикають лінійне його сприйняття і пропонують розмаїття можливих інтерпретацій.

7. Обираючи біографію менш відомого письменника або митця, який не є ні традиційним святим, ні «святим» новітнім, засновником української дискурсивності, як-от Тарас Шевченко, драматург відчувається вільніше і впевненіше. Він може працювати з біографією як з робочим матеріалом, впливати через неї на аудиторію, втілювати власні художні ідеї. Такими вдалимими біографіями є життєписи Бальзака («Оноре а де Бальзак» Миколайчук-Неждана), Віктора Петрова та Михайла Драй-Хмари («Петроній Янусович» та «Погашені зорі» Росовецький), Рєпіна (однойменна драма Герасимчука) та багато інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С.С. Добрый Плутарх рассказывает о героях, или Счастливый брак биографического жанра и моральной философии // Плутарх. Сравнительные жизнеописания: В 2 тт. – Т.1. – М.: Издательство "Наука", 1994. – С. 637–653.
2. Автухович Т.Є. Київський період творчості Феофана Прокоповича і бароко // Українське літературне бароко: Зб. наук. праць – К., Наук. думка, 1987.
3. Акіншина І. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80-90-х років ХХ століття : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / І. М. Акіншина. – Дніпропетровськ, 2005. – 19 с.
4. Аникст А. Западная драма середины ХХ века (Хроника с комментариями). / Современный зарубежный театр. – М.: «Наука», 1969. – С. 5-38.
5. Анісімова Л. (Нео)антропоцентризм” у літературознавстві США ХХ століття / Л. Анісімова // Сучасні літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 10. – С. 16-28.
6. Антропология литературы: коммуникация, мова, тілесність / Укладач Папуша І.В. // Studia methodologica. – Випуск 25. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – 326 с.
7. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; [пер. с франц.]. – М., 1994. – С. 384–391.
8. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. В. Воронина ; [послесл. Д. Урнова]. – М. : Искусство, 1978. – 368 с.
9. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
10. Брайчевський М.Ю. Утвердження християнства на Русі. – К., Наук. думка, 1988.

11. Васильєв Є. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : [монографія] / Євген Васильєв. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. — 532 с.
12. Винокур Г. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. О. Винокур. — Москва : Русские словари, 1997. — 186 с.
13. Висоцька Н. Мова кінематографу у художній системі драматургії США: трансмедійні зв'язки [Електронний ресурс] / Н. О. Висоцька // Синтез мистецтв. In Меморіал професора С. М. Пригодія. — К. : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. — С. 51–79. — Режим доступу : <http://philology.Nnu.ua/files/zbirNa-syntezy-mystestv.pdf>.
14. Вовк В. / Віра Вовк //Театр / Лариса Залеська-Онишкевич (упоряд.,вступ.ст.та прим.), Зоя Лісовська (художн.). — К. : Родовід, 2002. — 447с.
15. Галич О. Художня біографія: проблеми теорії та історії :монографія / О. Галич, О. Дацюк, Л. Мороз. — Рівне, 1999. — 94 с.
16. Герасимчук В. П'єси про великих. — К.,2003.
17. Горский В.С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начале XII в. — К., Наук. думка, 1988.
18. Горський В. Святі Київської Русі. — К., Абрис, 1994.
19. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка: Пер. з англ. — К.: Критика, 1998. — 208 с.
20. Грушевський М.С. /М.С.Грушевський/Ілюстрована історія України. - К., Наук. думка, 1992. — 543 с.
21. Гумбрехт Х.-У. Как «антропологический поворот» может затронуть гуманитарные науки? (пер. с англ. А. Маркова) [Електронний ресурс] / Ханс Ульрих Гумбрехт // НЛО. — 2012. - №114. — Режим доступу: <http://inagazines.mss.ru/n1o/2012/114/g3.html> — Заголовок з екрана.
22. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле / Ева Доманська; пер. з польськ. та англ. В.Склокіна; наук. ред. В.Склокін, С.Троян. — К.: Ніка-Центр, 2012. — 264 с.

23. Дзюба І. Тарас Шевченко : Життя і творчість. – 2-е вид., доопрац. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 718 с.
24. Єршов В.О. Монодрама // Українська Літературна Енциклопедія: в 5 т. – Т.3. – К: Українська енциклопедія, 1995.
25. Житіє Володимира з “Книги житій святих” Дмитрія Туптала.1705 р. //Павленко Г.І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К., Наук. думка, 1984. – С.296 - 321.
26. Житіє Володимира поширеної редакції XVII – поч.XVIII ст. //Павленко Г.І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К., Наук. думка, 1984.
27. Житіє Святого Антонія пустинножителя //Українські традиції [Наукове видання/ упоряд. О.В.Ковалевський]. – Харків: Фоліо, 2003.- 574с. – С.270-274.
28. Заболотна В.Поїхали! // Український театр. – 2001. – № 6. – С.4-7.
29. Закалюжний Л. Історична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика: автореф. дис. канд. філол. наук / Л. В. Закалюжний . – Київ, 2011. – 20 с.
30. Іваньо І.В. Естетична концепція і літературна творчість Феофана Прокоповича // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI – XVIII ст. – К.,Наук. думка, 1981.
31. Іларіон. Слово про закон і благодать / Пер. С.Бондаря // Історія релігії в Україні : У 10 т.т. - Т.1: Дохристиянські вірування і прийняття християнства. – К.: Центр духовної культури , 1996. – 384 с.
32. 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.
33. Карягин А. Драма как эстетическая проблема/А.А.Карягин. – М.: «Наука», 1971. – 224 с.

34. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич /Джозеф Кемпбел. – К.: Видавничий дім. «Альтернативи», 1999. – 392 с.
35. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика: (Структурно-типологічне дослідження)/ Олександр Клековкін. – К., 2002. – 272 с.
36. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори [упоряд. М.Р. Стех]. – К. : Критика, 2005.
37. Костецький І. / Ігор Костецький//Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен: «На горі», 1963.
38. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2001. – 1600 с.
39. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / під ред. Ю. Коваліва. – Київ : Академія, 2007. – Т. 1,2.
40. Лотман Ю. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) //Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3-х тт. – Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. – Таллинн, Изд. «Александра», 1992. – С. 365–376.
41. Манн Т. Собр. сочинений: в 10 т. /Томас Манн; вст. статья Б. Сучкова. – М. : «Художественная литература», 1959-1961. – Т.9. – 670 с.
42. Марінеско В. Літературна біографія як жанрова модель: особливості еволюції, атрибутивні та модусні ознаки / В. Ю. Марінеско // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія"]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2012. – Т. 193. – Вип. 181. – С. 59-63.
43. Марковський М.П. Антропологія, гуманізм, інтерпретація / Міхал Павел Марковський // Теорія літератури в Польщі: Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. – К., 2008 – С.491-503.
44. Моруа А. Современная биография / А. Моруа ; пер. с фр. Н. Немчиновой, Я. Лесюка] // Прометей. – Москва: Молодая Гвардия, 1968. - №5. – С. 394-413.

45. Наєнко М. Критика Шевченка як «чорна археологія» // Зб. праць Всеукр. (37-ї) наук. шевченків. конф.; Черкаси, 22-24 квітня 2009 р. – Черкаси : Вид-во Чабаненка Ю.А. – 2009. – С.196–200.
46. Неждана Н. /Неда Неждана// Провокація іншості: П'єси. – К.: Український письменник, 2008. – 277с.
47. Нич Р. Антропологія літератури. Культурна теорія літератури. Поетика досвіду/ Р. Нич. – Львів: Центр гуманітарних досліджень; К.: Смолоскип, 2007. – 64 с.
48. Нікіфорчук С. Розмежування типів біографічних текстів англомовної лінгвокультурної традиції / С. С. Нікіфорчук // Одеський лінгвістичний вісник. – 2014. – Вип. 4. – С. 188-191.
49. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / Упорядник І.В. Папуша // *Studia methodologica*. – Випуск 24. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – 278 с.
50. Паві П. Словник театру /Патріс Паві. – Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. – С.640.
51. Павленко Г.І. Становлення історичної белетристики в давній українській літературі. – К., Наук. думка, 1984.
52. Павличко С./Соломія Павличко// Теорія літератури/Передм. М.Зубрицької. – К.:Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – 679с.
53. Петрусь О. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / В. Петрусь. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
54. Повість врем'яних літ: Літопис (За Іпатіївським списком) / Ред. В.В.Яременка. – К.: Рад. Письменник, 1990.
55. Подлісецька О. Функціонування методології антропологічного типу в сучасному літературознавстві / О. О. Подлісецька // Вісник Одеського нац. університету: сер.: Філологія. – 2014. – Т.19, вип. 2 (8). – С. 58-64.
56. Поліщук Т./ Тетяна Поліщук /Вільна птаха. // День. – №.78.- 18 травня. – 2006.

57. Померанцева Г. Биография в потоке времени / Г. Е. Померанцева. - Москва : Книга, 1987. – 336 с.
58. Прокопович Ф. Владимир // Українська література XVIII ст. Поетичні твори. Драматичні твори. Прозові твори / Ред. І.В.Крекотень – К., Наук.думка, 1983.
59. Прокопович Ф. О поэтическом искусстве // Прокопович Ф. Сочинения /Ред. И.П. Еремина. – М.; Л., Изд-во Акад. СССР, 1961.
60. Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века/А.Ромм. – Л.: Искусство, ЛО, 1978. – 247 с.
61. Росовецький С. Шевченко під судом. // Коронація слова : Зб. п'єс лауреатів конкурсу 2006 та 2007 рр. – К.: Нора-Друк, 2008. – С.79–154.
62. Собчук О. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології / О. В. Собчук // Магістеріум. Літературознавчі студії. - 2012. - Вип. 48. – С. 108-113.
63. Савенко І. Основні проблеми документального письма в контексті літературознавчого дискурсу межі століть // Вісник Львівського університету. – 2008. – Вип. 44. – С. 128–137.
64. Савенко І. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 /І. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
65. Синтез мистецтв. In Меморіам професора С.М. Пригодія. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2015. - Режим доступу: <http://philology.knu.ua/files/zbirka-syntezy-mysteztv.pdf>
66. Скарна О. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця XX ст.) : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / О. Ю. Скарна. - Тернопіль, 2007. – 20 с.
67. Сонді П. Теорія сучасної драми / Петер Сонді ; пер. з нім. М. Ліпісівіцького, С. Соколовської. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. — 132 с.

68. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. В 3-х томах. - Львів: Вид-во ЛНУ ім. І.Франка. Т.1: Реалізм і натуралізм /Перекл. з англійської Босак І., Дзера О., Ковальська І., Пехник Г. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І.Франка, 2003. - 256 с. Т.2: Символізм, сюрреалізм і абсурд /Перекл. з англійської Козак Н. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І.Франка, 2003. – 271 с. Т.3: Експресіонізм та епічний театр /Перекл. з англійської Дзера О. – Львів: Вид-во ЛНУ ім. І.Франка, 2004. – 288 с.
69. Стех М.Р. Пошуки/ Марко Роберт Стех//Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори [упоряд. М.Р. Стех]. – К. : Критика, 2005. – С. 7-19.
70. Сучасна українська драматургія : альманах / упоряд. і автор передм. Я.М. Верещак. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – 344 с.
71. Т.Г. Шевченко. Біографія: Монографія/ В.Бородін, Є.Кирилюк, В.Смілянська, Є.Шабліовський, В.Шубравський. – К.: Наукова думка, 1984. – 560с.
72. Тюпа В. Нарратив и другие регистры говорения. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://narratorium.rggu.ru/print.html?id=2027584> – Заголовок з екрана.
73. У пошуку театру: Антологія молоді драматургії / Упор. Н.Мірошниченко. – К.: Смолоскип,2003. – 545с.
74. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди; [редкол.: В. І. Шинкарук (голова) та ін.]. – Київ: Абрис, 2002. – 742 с.
75. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование)/В.Е.Хализев. – М., Изв-во МГУ, 1986. – 260 с.
76. Хороб С./Степан Хороб//Українська релігійна драма кінця ХІХ-початку ХХ століття: проблематика, жанрово-стильова своєрідність. Монографія. – Івано-Франківськ, «Плай», 2001. – 144с.

77. Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / Т.Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
78. Шмид В. Нарратология /Вольф Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
79. Щербак Ю.М./ Юрій Щербак //Сподіватись: П'єси. – К.: Рад.письменник, 1988.
80. Abrams M. H. The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical Tradition. – New York: Oxford University Press, 1971. – 406с.
81. Angrosino M. V. Documents of Interaction: Biography, Autobiography, and Life History in Social Science Perspective / M. V. Angrosino. - Gainesville, FL : University of Florida Press, 1989. – 118 p.
82. Biography//Encyclopedia Britannica. – Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1997. – Vol. 3. – P. 636.
83. Bennett A. The Author / Andrew Bennett. – London and New York : Routledge, 2005. – 151 p.
84. Fisher W.R. The Narrative Paradigm: An elaboration / W.R. Fisher// Communication Monographs. – Hague : Springer, 1985. – P. 347-367.
85. Herman L., Vervaeck B. Handbook of Narrative Analysis / [Written and translated from Netherlands by Luc Herman and Bart Vervaeck]. – Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2005. – 232 p.
86. Innes Ch. Modern British Drama:The Twentieth Century/ Christopher Innes – Cambridge University Press, 2009. – 576 p.
87. Iser, W Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology / Wolfgang Iser. – The John Hopkins University Press, 1993. – 328 p.
88. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences // New Literary History. – 1992. – Vol. 23. № 3. – P. 629–657.
89. Miller Hillis J. "Narrative" in Critical Terms for Literary Study, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin / J. Hillis Miller. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – P. 66 – 79.

90. Podlesnigg, C. Preserving Life and Resurrecting the Dead: Toward a Theory of the Biodoc – P.11. - [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1131293/FULLTEXT01.pdf> - -

Заголовок з екрана.