

Мар'яна Олександрівна ШАПОВАЛ,
доктор філологічних наук, доцент,
професор кафедри історії української літератури,
теорії літератури та літературної творчості
Навчально-наукового інституту філології
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
(Київ, Україна)
<https://orcid.org/0000-0001-6814-2644>
m.shapoval@knu.ua

ФЕКШЕН-БІОГРАФІЯ В ДРАМАТУРГІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ПІТЕРА ШЕФФЕРА

Мета публікації — на прикладах із творчості відомого британського драматурга і сценариста Пітера Шеффера дослідити тенденцію розмивання документальних підвалин сучасних драматургічних реконструкцій біографій відомих людей. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше біографічну драматургію загалом і творчість Пітера Шеффера зокрема розглянуто в контексті помітного зростання популярності жанрів фекшен у сучасній літературі, мистецтві, у просторі медій. У статті використано загальнонаукові **методи** спостереження, аналізу, синтезу, добору та систематизації матеріалу. Крім того, було застосовано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, інтермедіальний, міфокритичний, біографічний методологічні підходи. **Висновки.** Сучасна драматургія репрезентує біографію відомого діяча та її контексти переважно у формі «фекшен», як віднедавна почали називати поліжанрове утворення, що характеризується гібридним змішуванням правди і вимислу, інформації та емоцій. Такий спосіб донесення життєпису історичної особи до реципієнта не так інформує його, як формує, бо, перетворюючись у художній твір, історико-біографічний факт обростає плітками, легендами, стереотипами, а з тим набуває великого емоційного заряду і символічного значення. Основою фабули у творчості П. Шеффера переважно стає конфлікт чоловічих персонажів, їхнє протистояння, конкуренція, що передається концептом «шлях до слави», протистоянням близнюків, мотивом «блудного сина», мотивом Каїна та Авеля, темою бунту проти батьківського контролю та ін. У п'єсі «Амадей» П. Шеффер, крім того, пока-

зав себе майстром драматургічного наративу, який зміг передати оповідь через дію, вдаючись до фігури персонажа-наратора, допоміжних умовних персонажів, введення додаткового хронотопу, майстерного вибудовування сюжету, залучення символічних образів та традиційних мотивів до тканини тексту. Інтермедіальне цитування музичних текстів самого В. А. Моцарта дало змогу зробити виставу / фільм більш вірогідними та авторитетними, що стимулюватиме процес ідентифікації реципієнтів та консолідації їх як єдиної соціальної групи.

Ключові слова: художня література, художня біографія, сучасна драматургія, інтермедіальність, Пітер Шеффер, фекшен, фекшен-біографія, фекшен-драматургія, наратив.

Постановка проблеми. Художня біографія вважається метажанром, що тонко тримає баланс між фактом, домислом і вимислом, але у вітчизняному літературознавстві існує тенденція не так критично оцінювати художній рівень зображеного світу такого твору, як верифікувати фактаж, що стосується біографій прототипів героїв або історичних подій, які в ньому оприявлені. Домінуючий та переконливий статус фактів у художній біографії вважається цінним, легітимізує її в біографістиці. Художні твори, що лише відштовхуються від біографічних даних і вибудовуються за законами художнього тексту, філологічна наука відносить до квазі-біографій, до творів за мотивами біографій, до драматизованої документалістики, а самі вчені обмежують стратегію дослідження цих творів перевіркою їхньої референційності [2, с. 94–98]. Але потреба ширшого дослідження «навколофактових» текстів зростає, бо збільшується кількість книжкової, театральної, кіно- і телепродукції, яка, не так втрачаючи, як імітуючи фактуальність, набуває популярності.

Аналіз основних досліджень. Науковий інтерес до проблематики художньої біографії простежується в багатьох сучасних наукових публікаціях. У теоретичних та історико-літературних дослідженнях увага переважно приділяється питанням розмежування фактичної та художньої біографії як специфічного утворення в літературі (В. Агеєва, Б. Мельничук, О. Галич, Д. Жуков, О. Дацюк, Н. Марченко, Т. Павлова, Г. Померанцева, Т. Потніцева, Н. Торкут, В. Чижко). Крім того, жанрово стилеві особливості художньо-біографічної прози досліджують І. Акіншина, Н. Ігнатів, І. Савченко; наративні стратегії художньо-біографічного метажанру розглядають І. Колесник і Т. Черкашина, теоретичним і практичним аспектам літератур-

ної біографії присвятили розвідки Г. Александрова, І. Данильченко, С. Жигун, Ю. Коньшина, Л. Мороз. Художнє оприявлення біографії в драматургії досліджують О. Бондарева, Л. Закалюжний, Д. Карачова, Г. Каспич, Н. Мірошніченко, Ю. Скибицька та ін.

Дослідження художньої біографії не обходиться без спроб систематизувати літературні тексти, запропонувати класифікації, що могли б бути покладеними в основу жанрового поділу. Сніжана Жигун у статті «Роман Юрія Тиса “На світанку” як біофікція» детально розглядає деякі класифікації художніх біографій, після чого іронічно зазначає: «Усі ці класифікації передбачають на маргінесі певне жанрове утворення, у якому є вигадка» [4, с. 231]. Цікаве спостереження, але варто додати, що жанрові утворення з домінуванням вимислу (художня біографія, белетрезована біографія, квазі-біографія, фікшен-біографія) усе частіше опиняються в центрі уваги вчених. Попереду нас чекає термінологічна дискусія про дублетність названих термінів, бо йдеться, здається, про той самий жанровий різновид.

Розвиток драматургії, театру та екранних мистецтв — тих жанрів, які обирають об'єктом уваги життєписи та історичні факти, що творять їхні контексти, дивує різноманіттям способів біографічних реконструкцій. Поки українські науковці розмірковують про інтелектуальну біографію (М. Шаповал) [11, с. 1–4], психобіографію (Г. Александрова) [1, с. 154] та міфобіографію (І. Славінська) [9] — вирішують, наскільки важлива в них точність відтворення історичних та культурних реалій, — в екранних мистецтвах поряд зі знайомим байопіком виникає жанр біографічного фентезі [17, р. 63], а поруч із досить фактуальною докудрамою — жанр мок'юментарі, де всі факти, із біографічними включно, відверто вигадані [13].

Для означення гібридного мистецького продукту, що уникає конкретності історичного факту, імітуючи фактуальність і збільшуючи міру залучення творчої фантазії, помалу починає застосовуватися термін «фекшен» (faction). Ця назва не є строго термінологічна, її ще й досі беруть в лапки, вважаючи сленговим неологізмом, синонімом до терміну «роман нон-фікшн» (non-fiction novel)¹, але прак-

¹ В українському літературознавстві, щодо воєнної прози, цей термін однією з перших вживає Олеся Стужук: Стужук О. Мемуарна проза у воєнній літературі російсько-української війни. *International Journal of Slavic Studies*. 2020. No. 2. URL: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=https://slavpoplit-letters.pl/wp-content/uploads/2020/11/2020-nr2-11-Stuzhuk.pdf>

тика вживання слова вже набагато ширша. По суті, йдеться не про жанр документалістики, а про тип художньої літератури і мистецтва зі значним ступенем свободи, де змішуються історичні, біографічні, документальні, міфологічні наративи, жанр, що перебуває на межі правди і вигадки (fact & fiction), і, тримаючи читача в непевності, «характеризується саме надзвичайною розмитістю тієї межі»².

Саме поява в сучасному словнику нового терміна «фекшен» [13, с. 139] указує на популярність цього жанру (або групи жанрів) у сучасній медіакультурі, з притаманною їй тенденцією вільної інтерпретації та обігрування історичних фактів та постатей.

Тому доцільно запропонувати жанровий різновид сучасної драматургії, заснованої на біографічних фактах, що характеризується максимальним синкретизмом правди і вимислу, називати фекшен-біографією або фекшен-біодрамою.

Гіпотезою нашого дослідження є те, що сучасна драматургія переважно репрезентує біографію та її контексти як «фекшен», за формулою «факт + вигадка», із найрізноманітнішим співвідношенням компонентів, причому факт може виявитися неправдивим, а вигадка — найнеймовірнішою.

За **мету роботи** ставимо дослідити на прикладах із творчості відомого британського драматурга і сценариста Пітера Шеффера тенденцію розмивання документальних підвалів сучасних драматургічних реконструкцій біографій відомих людей, зокрема розглянути культурологічні та соціальні причини цього розмивання; виявити художні стратегії літературного тексту, що компенсують втрату фактуальності зображеної біографії; а водночас окреслити театральний та екранний контекст біографічних п'єс Пітера Шеффера.

Виклад основного матеріалу. Фекшен-тексти, що вибудовуються навколо життя відомої особи, вибирають пов'язані з нею оповіді, легенди, вигадки і припущення — усе цікаве, що підвищує популярність таких текстів. На образному рівні спостерігаємо тенденцію прикрасити письмо, загострити характери, пришвидшити фабулу, придумати яскраві деталі та зв'язки, адже белетризація біографії завжди була способом підтримувати інтерес до неї — варто згадати античні біографії та агіографічну традицію. Біографічні факти (якщо

² Детальніше про жанри масової літератури можна подивитися в авторському словнику Марка Малатести (Mark Malatesta) на його сайті: <https://book-genres.com/faction-definition>

їх забагато) інколи можуть здаватися письменникові недоречними, банальними, надлишковими, тому виникає спокуса їх редукувати, відкинути або й підмінити заради полегшеності й симетричності художньої структури. Ще одна причина популярності жанрів фекшен — відсутність відомостей про знамениту особу — біографія вибудовується більше на припущеннях, ніж на документах — професійну фантазію письменника ніщо не зупиняє, основне, щоб особа була знаковою, впізнаваною.

Варто визнати, що драматизовані та наративізовані біографії не так поширюють інформацію про відому постать, як є способом, через механізм ідентифікації, об'єднати групу реципієнтів навколо відомого персонажа з метою консолідації цієї групи. Наративи, міфології, символіка, закладені в текст, що заснований на реальному матеріалі, краще сприймаються реципієнтами, мають вищий рівень довіри, легше стають частиною досвіду. Упізнаване ім'я, цікавий контекст, яскрава легенда є основою вимислу драматурга, його міфотворчості, додають емоційності, а біографічний факт надає наративам заземленості, правдивості, авторитетності. Тому відхилення від фактуальної достовірності у фекшен-біографіях має викликати не снобістську критику, а уважне спостереження цього відхилення як такого, що активно впливає на цільову аудиторію.

Отже, фекшен-біографія здійснює функцію не так інформування реципієнта, як його формування, а в ситуації з фекшен-біодрамою — це формування колективного реципієнта (якщо п'єса реалізується у виставі), здавалося б, за матрицею престижної біографії, а насправді за міфом, що здатен структурувати соціум.

В англійській драматургії біографічну тему домінантною важко назвати. Традиційними жанровими різновидами англійської біографічної драми вважають вікторіанську драму, метою якої була ідеалізація та канонізація протагоніста шляхом позитивного його зображення [6, с. 172], та драму-хроніку шекспірівського типу, що сягає елізаветинського театру, «у якій фактографічна реально-історична особа постає в художній формі, що зумовлює поєднання історичного факту та його авторської рецепції» [5, с. 16]. Ці традиції створюють стильову рамку для англійської біографічної драми, у межах якої з'являлися поодинокі тексти. Відома американістка Т. Денисова, маркуючи атмосферу, яка передувала ХХ ст. в США, стверджує, що «пуританська свідомість категорично заперечувала можливість театральних розваг» [3, с. 370], тому драматургія по-

декуди там заборонялася, а «власників, котрі здавали (в оренду. — М. III.) приміщення для вистав, штрафували» [3, с. 371]. Загалом, профіль драматургії у XVIII–XIX ст. окреслювала розважальність і поверховість, мелодраматичний тон і запозичені п'єси. По обидва боки океану позитивні зміни в царині біографічної драматургічної літератури відбулися лише в середині XX ст., приблизно одночасно, коли з'явилися перші тексти, які можна співвідносити з життєписами: автобіографічні «Скляний звіринець» Т. Вільямса, «Довгий день сягає в ніч» Ю. О'Ніла та агіографічні «Убивство в соборі» Т. С. Еліота і «Лютер» Дж. Осборна. Окремо можна зазначити п'єси «Пародії» та «Берег Утопії» Т. Стоппарда, у яких зображено персонажів із російської та радянської історії епохи політичного радикалізму. У цей контекст вигідно вписується творчість Пітера Шеффера, славу якому принесла неординарна п'єса «Амадей», яка водночас апелює і до літератури, і до музики, і до традиції *Künstlerroman*, роману про митця, що «характеризується віддзеркаленням становлення та розвитку мистецької особистості, досягнення нею творчої величі або ж переживання поразки як на мистецькій, так і на життєвій дорозі» [10, с. 463].

Британський драматург і сценарист, володар «Золотого Глобуса» і премії «Оскар» Пітер Шеффер (Peter Levin Shaffer) (1926–2016) народився в Ліверпулі, закінчив школу в Лондоні, отримав диплом бакалавра історії в Кембриджському університеті. Присвятив себе літературній роботі: писав критику, детективні романи (у співавторстві зі своїм братом-близнюком Ентоні Шеффером), заслужив визнання як драматург та сценарист. Найвідоміші його твори побачили сцену, звучали на радіо й були екранізовані. Визнання критиків і глядачів П. Шефферу подарувала п'єса «Вправи для п'яти пальців» («Five Finger Exercise», 1958), що отримала премію театральних критиків Нью-Йорка за 1960 р. як найкраща іноземна п'єса. «Королівське полювання на Сонце» («The Royal Hunt of the Sun», 1964), драма про руйнування іспанцями цивілізації інків у Перу, із успіхом пройшла в Лондоні на сцені Національного театру Великобританії 1964 р. Цього ж року виставу побачили нью-йоркці, а 1969 р. її було екранізовано. Драма «Еквус» («Equus», 1973) — п'єса про спробу лікаря-психоаналітика розібратися в дивній поведінці хлопчика-конюха, що осліпив шістьох коней заради власної загадкової віри. Вистава за цією п'єсою була показана в Лондоні та Нью-Йорку 1975 р., вона відразу одержала премію Нью-Йоркського об'єднання

театральних критиків, премію «Тоні», премію незалежних критиків. У 1977 р. п'єса була екранізована, і П. Шеффер, врахувавши попередній невдалий досвід перекодування свого тексту у формат кіно, сценарій для фільму взявся написати сам. Варто окремо згадати написану в 1987 р. спеціально для видатної Маргарет Сміт (Maggie Smith) п'єсу «Летіс і любисток» (“Lettice and Lovage”) з її концептуальним образом екскурсовода-фантазера.

Цю драматургію за різними ознаками можна зарахувати до жанрів фекшен. У п'єсі «Летіс і любисток» П. Шеффер ніби розголошує свій творчий метод: слід розповісти історичну правду цікаво, драматизувати її, додати багато вигадки і театральності. Жінка-екскурсовод, щоб зробити сприйняття експозиції старовинного замку цікавішим, вигадує в ній неймовірні історії, які захоплюють змучених відвідувачів, зворушують їх. «Збільшити, оживити, освітити!» — закликає Летіс Доффе. Не соромлячись, вона прикрашає екскурсію вигадкою, а пуантом розповіді стають то червона сукня королеви Марії Стюарт, то її порожня перука, то театралізація її страти. Декорація стає цікавою, коли її оздоблюють вигадкою і драматизацією. П. Шеффер у цій п'єсі, як то кажуть, «оголює прийом», візуалізує метод своєї творчості, розкриває основний секрет власної популярності, а також навчає, як створити фекшен-драму. Драматург, у баченні П. Шеффера, теж є екскурсоводом в експозиції людських історій і характерів, який має засобами театру цікаво і захопливо розповісти про них, а також творчо і вільно зобразити свій власний досвід.

П'єса «Амадей» (“Amadeus”, 1979), світова прем'єра якої відбулася на сцені Королівського національного театру Великобританії, перемістила Пітера Шеффера в ранг письменників світового значення, здобувши визнання критики по обидва боки океану, тому розглянемо її як основний приклад фекшен-біографії у творчості письменника. Основою фабули п'єси, як відомо, є дружнє суперництво австрійського композитора Вольфганга Амадея Моцарта та італійського композитора Антоніо Сальєрі, надзвичайно творчо переосмислене британським письменником [16]. У 1984 р. за сценарієм Шеффера режисер Мілош Форман зняв оscarоносний художній фільм «Амадей».

Приголомшлива популярність деяких творів дала П. Шефферу світове визнання, фінансову підтримку і прагнення найкращих акторів театру працювати з ним. Кожна наступна п'єса драматурга —

це пошук нової стилістики, його теми інтелектуально складні, а театральні пропозиції інноваційні. На тлі герметичного театру знаних експериментаторів ХХ ст., таких, як С. Беккет і Г. Пінтер, творчість П. Шеффера зберігає відкритість для театральної аудиторії, інтерес якої активізується, коли в центрі зображення вона бачить людину, її життя та проблеми. Хоча сам П. Шеффер, як зазначають критики, посилаючись на оточення письменника, ставив себе набагато нижче, порівняно з С. Беккетом і Г. Пінтером, вважав себе популяризатором, а можливо, навіть посередністю сальєрівського стилю, тому образ італійського композитора може звучати як автобіографічна рефлексія автора п'єси [15].

Історик за основною освітою, П. Шеффер, звісно, цікавився історичною основою свого проєкту — п'єси «Амадей». Але в око впадає те, що в тексті більше видно співвіднесеність із міфами про Вольфганга Амадея Моцарта і текстами інших авторів, ніж з історичними фактами. Чи було Моцарта справді отруєно? Більшість біографів сходяться на тому, що він помер від ревматичної лихоманки або ще від якоїсь хвороби, що тяглася ще з його неспокійного мандрівного дитинства. Але незабаром після смерті композитора в 1791 р. поширилися чутки, що він, можливо, був отруєний масонами. Те, що Антоніо Сальєрі справді міг би бути вбивцею, швидше є літературною легендою (яка походить від фабули О. Пушкіна і якою й послуговується Пітер Шеффер), ніж історичним фактом. Стефані Ковел (Stephanie Cowell) — дослідниця життя й творчості В. А. Моцарта, авторка біографічного роману про нього, стає на захист Сальєрі, описуючи його дуже обдарованим композитором, основною фігурою тогочасної опери, поважним громадянином і батьком вісьмох дітей. Він популяризував музику Моцарта і підтримував його сина. «Наприкінці життя він збожеволів і вигадав, що вбив Моцарта, але насправді вони були в дружніх стосунках», — пише дослідниця [14].

П. Шеффер біографічний факт легко замінює яскравою міфологемою, або легендою про цей факт. Ця легкість іде від розуміння того, як потрібно komponувати фекшен-біографію. Хоч у п'єсі «Амадей» і згадуються документи (зошити Бетховена), але, по суті, вона не є документальною: увагу реципієнта привертає не біографія, а сам художній образ, ідея, яка через нього артикулюється.

Отже, «Амадей» П. Шеффера цікавий тим, що, маніфестуючись як драма-біографія, він водночас корелює з автобіографічними п'єсами — такими, як «Скляний звіринець» Т. Вільямса та «Довгий день

сягає в ніч» Ю. О'Ніла, бо є швидше емоційним автобіографічним особистим повідомленням, аніж тією художньою біографією, до якої ми звикли в жанрі роману. І знову ж тут багато про творчий метод, про витончену дискусію людини з Богом, дуже глибоку й автобіографічну.

«Амадей» П. Шеффера увібрав найуспішніші стратегії підвищення літературної репутації: в основі п'єси — біографії двох композиторів, стосунки між якими обросли плітками, в основі сюжету — мотив розкутої творчої свободи (антагоніст і протагоніст символізують структуру та позаструктурне), інтертекстуальність (фабула О. Пушкіна) та інтермедіальність (музика В. А. Моцарта) розмикають лінійність драматургічного тексту.

В «Амадеї» П. Шеффер багато розповідає, його текст містить елементи нарації, уведення яких у драматичний твір на той час уже було відомим прийомом. Саме через нарацію транслюються загальнолюдські цінності, оскільки наратив є синтагматичним розгортанням структур міфу, закладеного в художньому тексті. А крім того, через оповідні структури автор доніс біографічну основу літературного тексту, що прив'язує цей текст до жанрів фекшен. Аналіз наративу, зазвичай, передбачає розгляд оповідних інстанцій, сюжетної структури, часових пластів та їх розгортання тощо.

Суб'єктна сфера драматургічного твору є багатофігурною структурою, яка передусім містить у собі героя як традиційного носія авторської свідомості (протагоніста), антигероя (антагоніста) як діалогічну інстанцію «іншого» та персонажів, якими на теперішньому етапі літературного процесу заміщуються однозначно забарвлені типи і характери. Серед персонажів передбачено фігуру резонера — «дійової особи, яка є уособленням моралі або тверезої логіки, і завдання якої полягає в оприлюдненні (коментуючи ситуацію) “об'єктивного” чи, інакше, авторського погляду на цю ситуацію» [8, с. 375]. Поряд із ремарками, заголовками та епіграфами, резонера можна вважати носієм прямого авторського слова. Якщо має місце значна епізодія драматичного твору, у його структурі може з'являтися оповідач як одна з ролей автора, як посередник між автором і зображуваним світом, якій делегується мовлення, що може збігатися або розходитися з авторською позицією.

Незважаючи на яскравий заголовок п'єси П. Шеффера, Вольфганг Амадей Моцарт у ній не є протагоністом, головним персонажем або героєм драми, а лише персонажем — допоміжним, хоча і

досить ґрунтовно виписаним. Драматург виявляє обережність щодо знакової постаті європейської культури. Цей персонаж за функцією зближується з резонером, який висловлює авторську позицію, а також розповідачем своєї власної історії. Протагоністом варто вважати Антоніо Сальєрі, який є інтерпретатором знаків божественної волі, що приходять йому через допоміжних персонажів. Водночас Антоніо Сальєрі є також і прямим оповідачем того наративу, який реалізується в п'єсі, тобто через його сприйняття, його «погляд» формується рецепція читача / глядача. Наприклад, він як наратор прямо звертається до глядачів, яких називає «привидами далекого майбутнього» (*Ghosts of the distant Future*). Перед нами, як бачимо, — персонаж-натор.

П'єса розпочинається з оповіді Сальєрі про себе, і ця оповідь звернена безпосередньо до сучасного колективного реципієнта: «Правда в тому, що протягом усього життя я так і не зміг подолати жагу до солодоців Північної Італії, де народився. Від трьох до сімдесяти трьох років я прожив під акомпанемент ніжного мигдалю, посипаного цукровою пудрою. (*Млосно шепоче.*) Бісквіти Веронезе! Міланські тістечка! Білосніжний зефір з фісташковою підливкою! (*Пауза.*) Не засуджуйте мене за це надто суворо. Усі люди мають у серці якісь патріотичні почуття... Звичайно, я народився в 1750 році, коли жодній витонченій особі не спадало на думку говорити про любов до батьківщини чи рідної землі. Ми були людьми Європи, і цього було достатньо» [16, р. 18]³.

Сповідуючись у «гріху обжерливості», головний персонаж не лише інтимізує власну репліку задля встановлення близької і довірливої комунікації, а й відкриває, описує свою італійську ідентичність, яка буде його важливою ознакою протягом дійства, хоч, як майбутній придворний композитор, Антоніо Сальєрі акцентує своє донаціональне, загальноєвропейське самоусвідомлення. Любов до солодоців буде ознакою пристрасності Сальєрі й асоціюватиметься не лише з італійськістю композитора, а й з його репресованим еротизмом (цукерки є реквізитом у всіх сценах спокушення жінок), бажанням слави і насолоди. Як бачимо, репліки Сальєрі вибудовувані як нарація, як «вихід з ролі».

³ Тут і далі п'єсу «Амадей» П. Шеффера цитую за виданням: Shaffer P. *Amadeus*. London : Penguin Books, 1993. 105 р. (Переклад з англійської мій. — М. III.)

Такий спосіб конструювання драматургії можна спостерегти і в інших п'єсах письменника, у яких головні персонажі спочатку є носіями оповіді, а потім залучаються в дію: «Королівське полювання на Сонце» (1964), «Еквус» (1973). Цей прийом активізує увагу аудиторії і підкреслює умовність драми. Антоніо Сальєрі одночасно є і персонажем, і наратором, причому, так званім «всевідним» наратором, до якого інформація про події приходить ніби сама собою. У п'єсі «Амадей» «всевідність» візуалізується завдяки специфічним додатковим персонажам Вітерцям (*Venticelli*), які мають кілька функцій: доносять новини, розповідають історії, активізують монологи Сальєрі, додають у них дії, а також створюють звукову атмосферу брехні, наклепів і нашіптування. «Сальєрі: Це мої Вентичеллі. Мої Вітерці, як я їх називаю. (Дає кожному по монеті зі своєї кишені.) Секрет успішного життя у великому місті полягає в тому, щоб знати завжди, до хвилини, що робиться за твоєю спиною» [16, р. 20]. Найменування цих персонажів є алюзією на відому оперу Джоаккіно Россіні «Севільський цирульник», де арія про наклеп Дона Базиліо починається словами «Calumny is a little breeze», тому слово «вітерець» слід розуміти як «наклепник».

Нарація розбудовується також завдяки іншим персонажам, які озвучують елементи оповіді, скажімо, історія життя Моцарта звучить з уст придворного: «**Розенберг:** Він був вундеркіндом. Це завжди обіцяє великий клопіт. Його батько — Леопольд Моцарт, скандальний зальцбурзький музикант, нескінченно тягав хлопця Європою, змушуючи його грати на клавесині із зав'язаними очима, одним пальцем і всяке таке» [16, р. 20]. Ця репліка звучить сугестивно, вона допомагає не лише вибудувати загальний наратив, а й створити гнітючу, зловісну атмосферу, що тиснула на молодого композитора.

Як для зразка драматургії фекшен, яка перебуває на межі високої та масової літератури, на межі відкритої, проблемної та «добре зробленої» п'єси, цікавою реалізацією драматургічного наративу є специфічний подвійний хронотоп, що руйнує традиційну для драми єдність часу. Час у тексті п'єси подано двома пластами, перший із яких протікає в апартаментах старого Антоніо Сальєрі 1823 р., де він доживає віку і оголошує себе вбивцею Моцарта, та блискучим Віднем вісімнадцятого століття, столицею музичного мистецтва та Австрійської імперії, де й розгортається основна дія. Перехід від одного до іншого хронотопу здійснюється різко, часто в межах однієї сцени, коли протагоністу достатньо змінити голос або скинути до-

машній халат, під яким виявиться пишний придворний стрій. Таким чином автор «оголює» прийом, цим додатково підкреслюючи, що все зображене ним є фантазмагоричним, умовним.

Надзвичайно вміло драматург на початку п'єси зав'язує всі конфліктні лінії: між талантом і посередністю, між придворною запападливістю та молодечею брутальністю, між німецькою та італійською музикою (та їх прихильниками — імператором та директором театру), між національним мистецтвом та загальноєвропейським (на той момент італійським за походженням), звучить натяк на масонську тему і демонструється контракт для Моцарта на написання опери.

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

В основі сюжету п'єси «Амадей» можемо побачити славнозвісну послідовність подієвих елементів чарівної казки, яку відкрив ще В. Пропп і розвинув Дж. Кемпбелл у науковому бестселері «Тисячолікий герой» [7], а також триактну структуру голівудського сценарію, оскільки саме така структура була випрацювана на матеріалі структуралізму як найуспішніша. Виявити їх у тексті п'єси П. Шеффера означало б лише констатувати приналежність його творчості до художньої літератури (fiction), оскільки саме так і пишеться сучасна успішна «художка». Цікавим може бути інше спостереження над сюжетом, зокрема використання автором парних персонажів, які, як зазначають дослідники, мандрують із п'єси в п'єсу і вносять в неї особливий тон. «З одного боку, це робить твори Шеффера схожими на п'єси-мораліте. З другого боку, вони більш точно “репрезентують” той несвідомий спосіб, завдяки якому заздрість, суперництво та насильство оточують нас і пронизують наше особисте, соціальне та навіть політичне життя», — зауважує дослідник Е. Блок [12, р. 60].

Обидва тематичні «рівні» будуть зрозумілі, якщо апелювати до міфогенного нарративу, яким і є по суті нарратив П. Шеффера, і розглядати парних персонажів як героя та лжегероя чарівної казки (за В. Проппом), боротьба яких призводить до остаточного винагородження добра. Як і казковий брат-убивця, Сальєрі одягає маску доброго друга та добродія. Тут можна провести паралель із Яго та Отелло, які були замаскованими суперниками. Але найбільше Шеффер перегукується сам із собою — у його п'єсах повторюється мотив протистояння чоловіків: між конкістадором Пісарро та імператором інків Атауальпою, між психіатром Дайсартом та хлопцем-конюхом Аланом Стренгом, між Моцартом і Сальєрі. Е. Блок виявляє «близнючні» структури майже у всіх текстах драматурга, наголошуючи, що в тексті «Амадея» вона конотована семантикою заздрості та помсти [12, р. 60].

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

З уст придворного Розенберга дізнаємося правдиві біографічні дані про Вольфганга Амадея Моцарта, сина Леопольда Моцарта родом із Зальцбурга, який там і залишився служити в єпископа. Але тією самою реплікою Розенберг вводить біографічні факти в контекст традиційного біблійного сюжету, за яким молодий амбітний чоловік, не бажаючи жити за батьківськими правилами, залишає рідний край і «купається в гріхах». Вольфганг весело проводить час, ігнорує листи свого батька, одружується на власний розсуд (до чого його, до речі, підштовхує Сальєрі), тринькає гроші, зневажає оточення і вважає себе генієм. Об'єктивно це було недалеко від істини, але за фабулою притчі свідчить про надмірні гордощі молодика. Інколи він визнає свої помилки, але швидше жартома: «Мій батько знову правий. Він завжди говорив мені, що я маю набрати в рот води... Справді, мені варто притримати язика!» [16, р. 30].

І лише після смерті батька Амадей щиро жалкує про те, що накоїв: «Як я тепер житиму без нього... у світі? Більше нікого немає. Немає нікого, хто розуміє, яка нечисть мене оточує. Не можу цього уявити! Він усе життя наглядав за мною — і я його зрадив. ...Я йому суперечив. ...Я одружився без його благословення... Покинув його

самого. Я танцював, блазнював, грав у більярд, а він самотою, ніч за ніччю, у порожньому домі... і не було нікого, хто б доглянув за ним...» [16, р. 77]. Амадей як «блудний син» опинився в складнішій ситуації, ніж його біблійний прототип: він розкався, але вже після смерті батька, тому з ним залишається лише батьківський гнів, який він утілює в страхітливому привиді в опері «Дон Жуан». Збентежений величчю опери, Антоніо Сальєрі відкриває для себе секрет мистецтва Вольфганга Моцарта: «Такого мстивого батька опера ще не бачила! І водночас ніби виросла постать звинуваченого Лібертина, скинутого в Пекло! ...Я вражено дивився, як зі свого буденного життя він творив мистецтво. Ми обидва були простими людьми — він і я. Але він з простого творив легенди — а я легенди звів до простоти» [16, р. 78].

Отже, Моцарт як втілення вічного образу «блудного сина» у шефферівському сюжеті є значною мірою модифікованим — пройшовши всі етапи біблійної фабули, він не досягає батьківського прощення, бо розкався у своїх гріхах аж після його смерті. Але силою мистецтва музикант долає батьків гнів і досягає внутрішнього примирення зі своєю душею. У «Чарівній флейті» з'являється зовсім інший батько — оновлений, милосердний, повний любові Жрець, якого бачить Сальєрі як персонаж-наратор, і розуміє, що Вольфганг не боїться більше свого батька, а творить нову величну легенду [16, р. 91].

У п'єсі «Амадей» Пітер Шеффер показав себе майстром драматургічного наративу, він зміг передати оповідь через дію, вдаючись до фігури персонажа-наратора, допоміжних умовних персонажів, введення додаткового хронотопу, майстерно вибудованому сюжету, у якому значну роль відіграють символічні образи та традиційні мотиви. Як бачимо, у такий спосіб П. Шеффер майстерно зреалізував формулу жанрів фекшен (fact & fiction), коли біографічні дані, не так справжні, як міфологізовані, зливаються з вимислом, що огортає їх емоційним ореолом. Ця формула далі забезпечила п'єсі надзвичайну успішність, а її автора піднесла в ранг найкраще оплачуваних британських драматургів.

Відомий чеський і американський кінорежисер і сценарист Мілош Форман, автор культового фільму «Політ над гніздом зозулі», а також глибоко талановитих стрічок «фекшен» «Людина на Місяці» та «Привиди Гойї», найбільшу славу здобув завдяки оscarоносному «Амадею», створеному за однойменною п'єсою Пі-

тера Шеффера. Три з чотирьох названих фільмів мають в основі сценарію художню біографію, що не лише забезпечувало касовість продукту, а й збирало режисерові постійну аудиторію прихильників. Якщо порівняємо текст п'єси «Амадей» П. Шеффера та однойменну кінокартину М. Формана, то зможемо побачити, як фекшен-біографія адаптується до екранних медіа.

У п'єсі, як уже говорилося, Сальєрі є однозначним протагоністом, а Моцарт — антагоністом, характер якого зображено досить однобоко і, певною мірою, фарсово. Він талановитий, але інфантильний, грубий та імпульсивний, нелояльний до покровителів, що блокує йому кар'єру при імператорському дворі. Це виправдано в п'єсі, адже ми бачимо Моцарта внутрішнім зором напівбожевільного Антоніо Сальєрі — перед нами вередлива дитина. У фільмі Мілоша Формана ми зустрічаємо набагато приємнішого і людянішого Моцарта, але не лише завдяки тому, що операторська робота показує його об'єктивніше, а, передусім, завдяки серйозній роботі над сценарієм П. Шеффера. Для екранного Моцарта було піднесено тон його реплік, вихолощені обсценні жарти, уведено сцени з дітьми, де він постає ніжним батьком, а також сцени зі старим Леопольдом, завдяки яким стають зрозумілі причини його інфантильності та травмованості. Поява постаті батька, що перетворився з умовного образу в п'єсі на живого, значущого тирана, що намагається контролювати життя дорослого сина, слугує поглибленню теми творчості Моцарта. У складних життєвих ситуаціях він рятується втечею у світ музики, яка має для нього основне значення.

Порівняно з п'єсою у фільмі частіше «перемикаються» часові пласти, різучішою стає відмінність між старим та молодим Сальєрі, послаблюється образ дружини Моцарта — Констанції, яка перебирає на себе частину інфантильності головного персонажа. Якщо в п'єсі дружина Моцарта претендує на альтернативного інтерпретатора життя генія, нищить листи від Леопольда, які принижують її гідність, береже пам'ять про чоловіка; то у фільмі Констанція — другорядний персонаж, який втратив свою драматичну силу.

Змінюється також спосіб побудови нарації. Сальєрі сповідується не публіці в залі, а спеціальному персонажу — молодому наївному священникові, який представляє усереднений образ реципієнта і, можливо, навіть тієї Пересічності, генієм якої називає себе Сальєрі. Умовно-театральні Venticelli замінені служницею, що шпигує в домі Моцарта і доносить Сальєрі про особисте життя молодого подруж-

жя. Та ж служниця зі сльозами йде за труною Моцарта, що символізує майбутню любов простого народу до свого митця.

Загалом, як зауважує М. Куровська, порівняно з п'єсою, у сценарії фільму значно більше символів і символізування. Можемо як символи інтерпретувати солодощі, дерев'яне розп'яття, полум'я свічки, різноманітні маски, портрет на стіні, темні й світлі кольори костюмів, пори року, що символізують етапи життя Амадея⁴. План доведення до смерті Сальєрі вибудовує на маскуванні: у п'єсі він вдає з себе вірного друга, а у фільмі завдяки масці змушує Вольфганга повірити, що його батько постав із світу мертвих, подібно до жахливого Командора, що прагне покарати гульвісу-грішника.

Музичні твори, які згадуються в п'єсі або звучать у фільмі, сприймаються передусім як факти біографії культового австрійського композитора. Глядачі вистави або фільму приходять на перегляд із певними фоновими знаннями про творчий доробок головних персонажів, тому інтермедіальне цитування музичного матеріалу виконує в цій аудиторії як емоційну, так і авторитетну функції: воно забезпечує більшу довіру до того, що відбувається з персонажами.

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

Висновки. У драматургічній творчості П. Шеффера значне місце посідає фекшен-біографія, жанровий різновид драматургії, що характеризується гібридним змішуванням факту і вимислу, інформації та емоції. В одній зі своїх п'єс П. Шеффер метафорично зобразив мето-

⁴ Kurowska M. Peter Shaffer's play Amadeus and its film adaptation by Milos Forman. URL: <http://amadeus.kurowska.info/amadeus.html> (сайт зібраного польською дослідницею матеріалу про П. Шеффера, його п'єсу, про шлях до екранізації, що спричинила «моцартоманію»).

дику письма в стилі фекшен: драматург, ніби талановитий екскурсовод, вигадує неймовірні історії про реальних людей у реалістичних / умовних декораціях, щоб розбудити живий інтерес знудженої пересиченої публіки. Біографічній драматургії британського письменника притаманний саме такий спосіб зображення через дію: факти життя й творчості відомих прототипів міфологізуються, белетризуються і стають основою глибоко емоційного повідомлення.

Обрана як приклад фекшен-біографії п'єси П. Шеффера «Амадей» вибудована навколо біографій В. А. Моцарта і А. Сальєрі. Міфокритичне її прочитання дає змогу побачити протиставлення протагоніста та антагоніста як носіїв Добра і Зла (в архетипному розумінні), розглянути специфічний богоборчий сюжет, проінтерпретувати міф Герострата, показати концепт маски та інші міфогенні символи п'єси «Амадей» Пітера Шеффера. Помітною є специфіка мотивної та сюжетної побудови, що корелює з біографією самого автора. Основою фабули у творчості П. Шеффера часто стає конфлікт чоловічих персонажів, їхнє протистояння, конкуренція, що передається концептом «шлях до слави», протистоянням близнюків, мотивом «блудного сина», сюжетом Каїна та Авеля, темою бунту проти батьківського контролю та ін.

П'єса «Амадей» є інтертекстуальною та/або інтермедіальною, оскільки тема твору стосується фактів біографії кількох відомих інтелектуалів (В. А. Моцарт, А. Сальєрі, К. В. Глюк), а крім того, текст експлікує зв'язок із творчістю М. Римського-Корсакова, Дж. Россіні, А. Сальєрі. Наративізація драматургічного тексту дає змогу зобразити реальні факти біографії ключового для культури Європи композитора: у ньому звучать роздуми персонажа оповідача, розповіді про події духовного, інтелектуального життя та їх тлумачення в розповідному світі Сальєрі. Інтермедіальне цитування музичних текстів самого В. А. Моцарта доповнює фактуальну базу і дає змогу зробити виставу / фільм більш реалістичними й авторитетними, чим стимулює процес ідентифікації реципієнтів та консолідацію їх як певної соціальної групи.

У п'єсі «Амадей» Пітер Шеффер показав себе майстром драматургічного наративу, він зміг передати оповідь через дію, удаючись до фігури персонажа-наратора, допоміжних умовних персонажів, введення додаткового хронотопу, майстерного вибудовування сюжету, залучення символічних образів та традиційних мотивів до тканини тексту.

П'єса-біографія «Амадей» поставила англійського драматурга в коло письменників світового рівня і стала яскравою сторінкою сучасної англійської літератури. Твір має щасливу сценічну долю по обидва боки океану, зокрема поставлений в Україні на великих сценах Львова та Києва. П. Шеффера вважають найбільш фінансово винагородженим драматургом, а успіх фільму про Моцарта, знятого Мілошем Форманом, указує ще й на талант П. Шеффера як сценариста. Отже, п'єса «Амадей» П. Шеффера увібрала найуспішніші стратегії підвищення літературної репутації завдяки прийомам фекшен-біографії й помітно популяризувала ключову постать європейської культури та об'єднала його прихильників. Загалом фекшен-біографія на сцені, телебаченні і в кіно не так інформує колективного реципієнта, як його формує, здавалося б, за матрицею культового життєпису, а насправді за міфом, що здатен структурувати соціум.

1. Александрова Г. А. Автор і герой біографічного роману: аспекти комунікації (на матеріалі роману Степана Процюка «Маски опадають повільно») / Г. А. Александрова // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica. – Київ, 2021. – Вип. 22. – С. 151–165. – <https://doi.org/10.15407/ub.22.151>
2. Галич О. «Остання із роду Болейн» Карен Харпер як квазі-біографія / Олександр Галич // Слово і Час. – 2015. – № 8. – С. 93–98.
3. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Н. Денисова. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
4. Жигун С. В. Роман Юрія Тиса «На світанку» як біофікція / С. В. Жигун // Українська біографістика = Biographistica Ukrainica. – Київ, 2021. – Вип. 21. – С. 231–241. – <https://doi.org/10.15407/ub.21.231>
5. Закалюжний Л. В. Історична драма-хроніка: особливості жанру. Поетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Л. В. Закалюжний ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2011. – 20 с.
6. Карачова Д. В. Вікторіанська біографія та її модифікація в ХХ столітті : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Д. В. Карачова ; Київський ун-т ім. Бориса Грінченка, Луганський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Старобільськ, 2016. – 198 с.
7. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / Джозеф Кемпбелл ; пер. О. Мокровольського. – Київ : Terra Incognita, 2021. – 416 с.
8. Паві П. Словник театру / Патріс Паві ; пер. М. Якубяка. – Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 640 с.

9. Славінська І. Книжки травня: порно Ульяненка, околиці Дністрового, біль Процюка / Ірина Славінська // Українська правда. – 31 травня 2010. – Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2010/05/31/49379/>
10. Чик Д. Біографічний Künstlerroman в українській і англійській літературі середини ХІХ ст. (Тарас Шевченко, Вільям Теккерей) / Д. Чик // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. – 2016. – Вип. 23–25. – С. 459–475.
11. Шаповал М. Художня біографія інтелектуала у драматургії С. Росовецького / Мар'яна Шаповал // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2020. – Т. 26, № 1. – С. 1–10. – <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.1.1>
12. Block E. The Plays of Peter Shaffer and the Mimetic Theory of René Girard / Ed Block // Journal of Dramatic Theory and Criticism. – 2004 (Fall). – Vol. XIX, No. 1. – P. 57–78. – Режим доступу: <https://journals.ku.edu/jdte/article/view/3500>
13. Chandler D. Dictionary of Media and Communication / Daniel Chandler, Rod Munday. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 472 p. – <https://doi.org/10.1093/acref/9780199568758.001.0001>
14. Cowell S. Salieri and Mozart... who were they really? And how did Peter Shaffer write Amadeus? / Stephanie Cowell // Wonders & Marvels. – 30 November 2012. – Режим доступу: <http://www.wondersandmarvels.com/2012/11/salieri-and-mozartwho-were-they-really-and-how-did-peter-shaffer-write-amadeus.html>
15. Lawson M. Peter Shaffer wanted to make elaborate theatre – and he succeeded / Mark Lawson // The Guardian. – 2016. – June 6. – Режим доступу: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/peter-shaffer-elaborate-theatre-he-succeeded-equus-amadeus>
16. Shaffer P. Amadeus. – London : Penguin Books, 1993. – 105 p.
17. Welsh J. M. Hollywood “Faction” and the New Biofantasy / J. M. Welsh // Studies in Popular Culture. – 1993. – Vol. 15, No. 2. – P. 57–66.

REFERENCES

1. Aleksandrova, H. A. (2021). Avtor i heroї biohrafichnoho romanu: Aspekty komunikatsii (Na materialı romanu Stepana Protsiuka "Masky opadaiut povilno") [Author and hero of a biographical novel: Aspects of communication (Based on Stepan Protsyuk's novel "Masks are slowly falling off")]. *Ukrainska biohrafistyka = Biographistica Ukrainica*, 22, 151-168. <https://doi.org/10.15407/ub.22.151> [In Ukrainian].
2. Halych, O. (2015). "Ostannia iz rodu Bolein" Karen Kharper yak kvazi-biohrafiia ["The Last Boleyn" by Karen Harper as a quasi-biography]. *Slovo i Chas*, 8, 93-98. [In Ukrainian].

3. Denysova, T. N. (2012). *Istoriia amerykanskoï literatury [History of American Literature]*. Kyiv, Ukraine: Vydav. Dim "Kyievo-Mohylianska akademiiia". [In Ukrainian].
4. Zhygun, S. V. (2021). Roman Yuriiia Tysa "Na svitanku" yak biofiktsiia [Yuri Tys's novel "At Dawn" as a biofiction]. *Ukrainska biohrafistyka = Biographistica Ukrainica*, 21, 231-241. <https://doi.org/10.15407/ub.21.231> [In Ukrainian].
5. Zakaliuzhnyi, L. V. (2011). *Istorychna drama-khronika: Osoblyvosti zhanru. Poetyka [The Historical chronicle drama: Genre features. Poetics]* (Extended abstract of PhD dissertation). Taras Shevchenko Institute of Literature, NAS of Ukraine. Kyiv, Ukraine. [In Ukrainian].
6. Karachova, D. V. (2016). *Victorian biography and it's modification in 20th century* (PhD dissertation). Borys Hrinchenko Kyiv University, Luhansk Taras Shevchenko National University. Starobilsk, Ukraine. [In Ukrainian].
7. Kempbell, Dzh. [Campbell, J.]. (2021). *Tysiachelykyi heroi [The Hero with a Thousand Faces]* (O. Mokrovolskyi (Trans.)). Kyiv, Ukraine: Terra Incognita. [In Ukrainian].
8. Pavi, P. [Pavis, P.]. (2006). *Slovyk teatru [Dictionary of the theatre]* (M. Yakubiak (Trans.)). Lviv, Ukraine: I. Franko LNU Press. [In Ukrainian].
9. Slavinska, I. (2010, May 31). Knyzhky travnia: Porno Ulianenka, okolytsi Dnistrovoho, bil Protsiuka [The books of May: Ulyanenko's porn, Dniester's environs, Protsyuk's pain]. *Ukrainska Pravda*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/culture/2010/05/31/49379/> [In Ukrainian].
10. Chyk, D. (2016). Biohrafichnyi Künstlerroman v ukrainskii i anhliiskii literaturi seredyny 19 st. (Taras Shevchenko, Viliam Tekkerei) [The biographical Künstlerroman in the Ukrainian and English literatures of the mid-19th cent. (T. Shevchenko, W. Thackeray)]. *Literary Criticism. Folkloristics. Cultural Studies*, 23-25, 459-475. [In Ukrainian].
11. Shapoval, M. (2020). Khudozhnia bihrafiiia intelektual'a u dramaturhii S. Rosovetskoho [The intellectual's fiction biography in S. Rosovetskyi's dramatic works]. *Synopsis: Text, Context, Media*, 26(1), 1-10. <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.1.1> [In Ukrainian].
12. Block, E. (2004, Fall). The Plays of Peter Shaffer and the Mimetic Theory of René Girard. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, 19(4), 57-78. Retrieved from <https://journals.ku.edu/jdte/article/view/3500> [In English].
13. Chandler, D., & Munday, R. (2011). *Dictionary of Media and Communication*. Oxford, UK: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780199568758.001.0001> [In English].

14. Cowell, S. (2012, November 30). Salieri and Mozart... who were they really? And how did Peter Shaffer write Amadeus? *Wonders & Marvels*. Retrieved from <http://www.wondersandmarvels.com/2012/11/salieri-and-mozartwho-were-they-really-and-how-did-peter-shaffer-write-amadeus.html> [In English].
15. Lawson, M. (2016, June 6). Peter Shaffer wanted to make elaborate theatre – and he succeeded. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/06/peter-shaffer-elaborate-theatre-he-succeeded-equus-amadeus> [In English].
16. Shaffer, P. (1993). *Amadeus*. London, UK: Penguin Books. [In English].
17. Welsh, J. M. (1993). Hollywood "Faction" and the New Biofantasy. *Studies in Popular Culture*, 15(2), 57-66. [In English].

Рукопис одержано 28.08.2022 р.

Mariana SHAPOVAL, D.Sc. (Philology), Docent, Professor of the Department of Ukrainian Literature History, Theory of Literature and Literary Creativity, Educational and Scientific Institute of Philology of Taras Shevchenko National University of Kyiv (Kyiv, Ukraine).

Faction biodrama in Peter Shaffer's dramatic works of literature.

The purpose of the publication is to investigate the tendency of blurring the documentary foundations of contemporary dramatic reconstructions of famous people's biographies using examples from the work of a well-known British playwright and screenwriter Peter Shaffer. *The novelty* of the research lies in the fact that for the first time biographical drama in general and Peter Shaffer's work, in particular, are considered in the context of the a noticeable increasing popularity of faction genres in contemporary literature, art, and the media space. *The general methods* to conduct research were observation, analysis, synthesis, selection, and systematization of material. In addition, comparative-historical, comparative-typological, intertextual, intermedial, mytho-critical, and biographical methodological approaches were used. *Conclusions*. Contemporary drama represents the biography of a famous figure and its contexts mainly in the form of "factions", as the intermedia polygenre formation, characterized by a hybrid mixing of fact and fiction, information and emotion, has recently begun to be called. This way of conveying the biography of a historical person to the recipient does not so much inform him as it shapes him, because turning into a work of art, a historical-biographical fact becomes overgrown with gossip, legends and stereotypes, and thus acquires a great emotional charge and symbolic meaning. The basic plot lines in Shaffer's works are often the conflict

of male characters, their confrontation, and competition, which is conveyed by the concept of "path to glory", the confrontation of twins, the motif of the "prodigal son", the motif of Cain and Abel, the theme of rebellion against parental control, etc. In the play "Amadeus", P. Shaffer showed himself to be a master of dramaturgical narrative; he was able to convey the story through action, resorting to the figure of the narrator character, auxiliary conditional characters, the introduction of an additional chronotope, skillful construction of the plot, the inclusion of symbolic images and traditional motifs in the text fabric. The intermedial citation of the musical texts of W. A. Mozart himself complements the factual base and makes it possible to make the play/film more realistic and authoritative, which will stimulate the process of identifying the recipients and their consolidation as a separate social group.

Key words: fiction, biographical fiction, contemporary drama, intermediality, Peter Shaffer, faction, faction drama, narrative.