

текстів. Для новітньої сучасної фольклористики показовим є постструктуралістський підхід до аналізу художніх і фольклорних текстів. Відтак, ключовим словом при аналізі матеріалу, коли йдеться про розгляд на мовному рівні, вже буде не *знак*, а *дискурс*, пов'язаний із ситуацією, за якої відбувається мовлення, а отже певною мірою і зумовлений нею. Наприклад, пропозиції щодо такого підходу наявні у теоретичних працях і практичних дослідженнях Вілько Ендштрассера. Йдеться про того самого науковця, який у своїй докторській дисертації розглядає прислів'я як важливий елемент етнографічного і літературного прозового дискурсу. У своїй науковій праці дослідник класифікує літературні і позалітературні жанри у наступний спосіб: *розмовні жанри*, на які впливають суспільне життя, притаманні урбаністичному середовищу, і *фольклорні жанри*, що властиві усному мовному середовищу, в якому традиційна складова набагато яскравіша. Крім того, В. Ендштрассер належав до представників молодшої генерації дослідників, яка характеризується своєрідним поверненням до семантичної інтерпретації у світлі літературної і театральної антропології.

Безперечно, у цій невеличкій розвідці ми намагалися лише схематично окреслити певні напрямки наукової діяльності сучасних хорватських фольклористів, ця тема потребує більш ґрунтовного і масштабного студіювання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Bausinger H.* Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse. – Darmstadt-Berlin ; Carl Habel Verlag, 1972; 2. *Lozica I.* Luj Leže, Slovenska mitologija // Narodna umjetnost. – Zagreb, 1987. - № 32. – S. 274-275; 3. *Lozica I.* Hrvatski karnevali. – Zagreb: Golden marketing, 1997; 4. *Marks L., Lozica I.* Finitis decem lustris. Pola stoljeća folklorističkih (filoloških, etnoteatroloških i njima srodnih) istraživanja u Institutu // Narodna umjetnost. – 1998. – № 35/2, 1998. – S. 67-101; 5. *Rihtman-Auguštin D.* Etnologija i etnomif. – Zagreb: Publika. – S. 87-94; 6. *Rihtman-Auguštin D.* Struktura tradicijskog mišljenja. – Zagreb: Školska knjiga, 1984; 7. *Rihtman-Auguštin D., Muraj A.* Prvih pedeset godina etnološke misli u Institutu // Narodna umjetnost. – 1998. – № 35/2. – S. 103-124; 8. Zbornik za narodni život i običaje / prir. T. Perić-Polonijo. – Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2010. – Kn. 55. – S. 9-37.

Козут О. (Рівне, Україна)

Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії

У цій статті О.Козут досліджує біографію як матрицю сюжету в драмах Л.Чупіс «Танці гончарного кола», П.Битки «Будівничий ляльок», О.Миколайчук-Низовець «Ассо та Піаф, або ще один тост за Мермоза». Аналізується проблема автобіографічного сюжету як симулякра біографії чи неоміфології.

Ключові слова: сюжет, автобіографія, симулякр, неоміфологія.

В этой статье О.Когут исследует биографию как матрицу сюжета в драмах Л.Чупис «Танцы гончарного круга», П.Бытки «Строитель кукол», О.Миколайчука-Низовца «Ассо и Пиаф, или еще один тост за Мермоза». Анализируется проблема автобиографического сюжета как симулякра биографии или неомифологии.

Ключевые слова: сюжет, автобиография, симулякр, неомифология.

In this article Oksana Kogut investigates biography as a subject concept in dramas "Danse of potter circle" by Lidia Chupis and "Dolls builder" by P.Butka and "Asso and Piaf or one more toast to Mermose's health" by Oleh Mykolaichuk-Nyzovets'. Autobiographic plot as simulacrum of biography or neomythology is the key problem analyzed.

Key words: plot, autobiography, simulacrum, neomythology.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена неодноразовим зверненням сучасних українських та польських драматургів до знакових постатей в історії людства, чий життєвий та професійний шлях ставав орієнтиром для інших. Автори розробляють біографічні сюжети п'єс задля вічного пошуку кодів істини – пізнання харизми знакових постатей світової спільноти. Адаже маємо двоїстий підхід до біографічного сюжету: 1) прочитання у належному історичному контексті; 2) ціннісні парадигми, що були стрижнем буттєвої філософії видатних людей. Тому вкотре залишається відкритим питання декодифікації сучасними драматургами концептів життєпису великих і знаменитих.

Мета нашого дослідження – аналіз сюжетів сучасних українських і польських драм, у яких головним концептом є біографія визначної особистості.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- виявити архетипні коди сучасних українських і польських п'єс, сюжети яких ґрунтуються на біографічному матеріалі;
- розглянути авторський текст-міф та сюжетну парадигму «творець і творіння» в контексті біографічних драм;
- здійснити психоаналітичну інтерпретацію архетипних сюжетів.

Предметом дослідження стали драми П.Битки «Будівничий ляльок», Л.Чупіс «Танці гончарного кола», О.Миколайчука-Низовця «Ассо та Пиаф, або Ще один тост за Мермоза!».

У сучасній українській та польській драматургії простежується тенденція до свого роду алегоризації реальних людей, створення художнього симулякру, активне поширення в масовій культурі «брендових» рис знаменитостей, чий життєпис лягають в основу сюжетів. У такий спосіб актуалізується поетика антономазії, що сприяє тиражуванню головних ознак особи і робить будь-який живий образ стендовим. «Приватне» і «публічне» в біографії відповідає Я – презентованону (Персона) та Я – справжньому (Тінь). Оприлюднення певних шкідливих приватного життя відомої особи несе на собі також інтимно-психологічні риси життєвого досвіду авторів, відбувається взаємопроникнення

та накладання, водночас, це свого роду ретуш до власного життєпису. Взаємопереплетення, власне бачення як біографічного матеріалу, так і соціально-етичної атмосфери, врешті політико-історичної ситуації, що визначала у цей час думки та вчинки реальної людини. Відтак над реципієнтом (читачем/глядачем) тяжіють три «клони» (реальна людина – літературно-історичний міф про неї – художнє бачення драматурга/режисера), що мають лише спільний знаменник – ім'я та бренди, що закріпилися за ним.

За посередництва великих відбувається декодифікація сфери непізнаного, своєрідне осягнення невідомих і незрозумілих явищ, адже герої – це символи, знаки початку нової епохи, естетики, іншого світобачення, ті, кому Час не дав загубитися у хаосі мільйонів людей, що так само мандрують життям на шляху до самоідентифікації (архетип Самості). Історія героя – архетипний сюжет. Часом драматург як митець приміряє на себе роль деміурга, який у процесі написання інтеріоризує із життєписом знакових постатей. За визначенням Джозефа Кемпбела, герой – «чоловік чи жінка, кому пощастило пробитися крізь особистості й місцеві історичні обмеження до всезагально чинних, нормально людських форм. Візії, ідеї та осягнення такої людини приходять не скаламученими із первинних джерел людського життя й мислення. Герой помирає як сучасна людина, але народжується заново як людина вічна – довершена, універсальна людина без особливостей» [8, 72]. А. Міщенко означає рубіж XIX-XX ст. як час без героя, тоді як межу XX-XXI ст. можна визначити як час пошуку героя, ідеалу та сенсу життя, що врешті й складає сюжетний архетип людської цивілізації.

Складність рецепції творів, у яких концептом сюжету є біографія, в їх «відомості», а відтак і програмованості (передбачуваності) розвитку драматичних подій та й самого фіналу, що типологічно зближує їх із містерійними сюжетами. Генеза драм з біографічним сюжетом сягає міраклів, житій святих (Георгій Побідоносець, Антоній Єгипетський, Афанасій Олександрійський, Варвара Великомучениця, Марія Магдалина і т.д.). У яких головна дійова особа представлена як взірць духовності та віри, натомість, решту учасників лише відтіняють її, створюють своєрідне тло, допомагають сформувати драматичний характер, адже на сцені присутні також духовні сили, що борються в душі героя, як-от Милість Божа, Ласка, Слалюбовство. Популярний у драматургії українського бароко агіографічний сюжет «Олексій, чоловік Божий» показує шлях особистості до пізнання власної душі, пошуку слова Істини. Сюжетний архетип боротьби Правди і Кривди в поезиці бароко сумісний із протистоянням Бога та темних сил. О. Бондарева, розглядаючи еволюцію «біографічної» драми у міфологічному та антиміфологічному контекстах, також акцентує на процесі героїзації, канонізації тих постатей, які постають у ролі сюжетного матеріалу [4, 535].

Прем'єра п'єси сучасного польського драматурга Павела Битки «Будівничий лялюк» відбулася 19 грудня 2000 року в Кракові на Сцені для

Гротеску. В основу цього твору покладено окремі сторінки життєпису Ганса Белмера – художника, фотографа, скульптора, творчість якого розквітла у довоєнний період і була витримана у руслі сюрреалізму. В сюжеті драми чуттєвість постає як головний символ, основа творчості Белмера, а сконструйована ним Лялька – життєвий наратив митця – його нагорода та кара водночас. Отож, у п'єсі діють: голоси згори, Лялька, Охоронець закону та Пафос – хлопець, котрі, власне, і розповідають нам драматичну історію митця. В ремарках зазначається, що після виголошення кожного з 32 текстів виконується пантоміма за участю двох акторів чи танцівників, що відображають постаті Ляльки та Ганса. Ганс – символ, який знаходиться поза драматичним полем, він навіть не введений як окрема дійова особа. Водночас усе дійство вибудовано навколо нього як головного героя, творчої особистості, котра постає в іпостасі переслідувача і втікача водночас. «Символ – це образ архетипу, те, що дозволяє несвідомому архетипу перетворитися у образ, виявити себе (...) Символ стає медіатором, бо пояснює несвідоме лібідо через свідомий сенс. Таким чином, існує індивідуальне несвідоме, що є сферою символу» [7, 130].

Дійові особи цього твору абстраговані в різних сюжетних площинах: архетипі містерії творення, матриці історії Пігмаліона й авторському тексті-міфі Павела Битки - біографії Ганса Белмера. Його творчість, світовідчуття не вповні розуміють і приймають у власній родині; відкинула громадськість міста, й він змушений втікати від переслідувань фашистського режиму. Грецький остракізм, який виганяв людину з сім'ї, села чи міста, фактично був смертельним вироком, відтак життєва історія Ганса – боротьба не лише за право інакшості.

Фашизм розкрієв історію ХХ століття на період до війни та після. Жан Бодріяр стверджує, що «меланхолія суспільства без влади: саме вона викликала до життя фашизм, цю смертельну дозу сильного референційного в суспільстві, що не може докінчити своєї жалобної праці» [3, с.38]. Кров, смерть, біль, страждання, ненависть – ось асоціативний ряд, що постає характеристикою Другої світової війни – найжорстокішої та найкривавішої за всю історію людства. Людина-митець у цій пекельній круговерті чужих амбіцій і претензій на панування залишена сам на сам із жахіттями військового періоду. Бажання жити, любити, відчувати цей світ кожною клітиною власного організму бере гору над страхом перед смертю. У художній версії біографії Ганса Белмера це протистояння фактично перегукується з теорією онтогенезу М.Кляйн, що ґрунтується на осмисленні первісного злиття і розщеплення двох провідних інстинктів – інстинкту життя й інстинкту смерті. Співвідношення творчість/війна, мистецтво/смерть, фашизм/мистецтво, врешті мортідо/лібідо почасти постають як взаємовиключні, водночас, вони визначають і формують новий художній часопростір, вибудовують його поезику.

Фашизм і соціалізм – андрогін тоталітаризму. Сюрреалізм, головним чином, постає у результаті соціально-політичних спонук цих режимів, вибудовуючи власну поетику як альтернативу втечі від спричинених ними жорстокості й абсурду життєвих реалій. Саме ця мистецька течія створила власні концепції, апелюючи, у першу чергу, до проявів несвідомого (снів, марень, видінь, галюцинацій, символів), що є одним із концептів психоаналізу і способом декодифікації мистецьких архетипів.

Творчість також часто асоціюється із сферою несвідомого, де панують два чуттєві титани – Ерос (потяг до життя) і Танатос (потяг до смерті). «Ерос шукає (через свідому творчість свого справжнього втілення, і його об'єктом стає весь світ. Такою є своєрідна феноменологія Еросу. Він живить, організовує і сприймання, й перетворення світу» [10, 793]. Десь на тонкому лезі балансування між цими орієнтирами несвідомого формувались творчі уподобання Ганса Белмера, поставши у сконструйованих ним жінках-ляльках, що їх високо поцінували представники сюрреалізму.

Якщо соціальна спільнота в основному націлена на кодування, приховування людських бажань засобами моралі, формуючи систему певних умовностей та заборон, то творчість – це майже завжди провокація, оприявлення чуттєвого реєстру, його викриття. Особливо цікавою є інтроспекція самого драматурга – музиканта, художника – Павела Битки, котрий пропустивши крізь особисте різноаспектне сприйняття, вибудовує цілісну сюрреалістичну поетику драми, а відтак і вистави. Вона поєднує тілесну пластику із пластикою танцю, смисловою та художньою відторгненістю від естетики жіночого тіла. Вигнуті й спотворені тіла його творінь – це наче битва двох первнів: життя і смерті, що злилися в момент апокаліпсису. «Думка Гесіода про те, що Ерос був першим богом, який з'явився після Хаосу і Землі (Теогонія, 116), згодом була розвинута Параменідом і Емпедоклом. Платон підкреслював важливість цієї концепції для грецької філософії» [1, 167]. Творчість Ганса Белмера власне й демонструє нову філософську концепцію творчості, адже його малюнки – це як анатомічний театр на полотні, що розкрює жіноче тіло, рве й нищить його, домагаючись оприявлення головного інстинкту.

Присутня у драмі й дитяча еротика, що подається крізь призму пізнання світу, відчуження себе в ньому, починаючи з дитячих скарбів, що заховані давно десь у скриньці Ганса Белмера. Він хлопчик, що вподобав собі в іграшковій крамниці гутаперчеві ляльки, що пройшли через мистецьку сублімацію – створення забавки для дорослих. Конструкт жінки-ляльки, що нічого не вимагає й ні на що не претендує в житті, лише пропонує статеве задоволення, створена, щоб вгамовувати еротичні фантазії. Тіло як об'єкт для задоволення чоловічої хіті – ідеал/мрія свого роду чоловіча закоханість, крізь яку проступає спустошеність, життєва втома і самотність. Жінка сприймається як деконструкція, котра не є об'єктом кохання та захоплення; викинуто

метафізичний контекст з еротичного, що проектується в садистсько-патологічний, а нівечення жіночого тіла стає псевдоестетикою логосу. На аналогічний конструкт і деконструкт вказує Т.Гундорова, аналізуючи драми Ю.Тарнавського, спираючись на теоретичні обґрунтування Жака Дериди.

Застосування психоаналізу в літературознавчих дослідженнях нині практикується доволі активно. Однак, щодо п'єс, сюжет яких ґрунтується на біографічному матеріалі, то слід зауважити, що тут постає питання про вторинну даність аналітичного простору, адже аналізований драматичний герой до моменту свого «народження» проходить крізь авторську свідомість, рецепцію життєпису особи, стиль письма, психотип і под., тому відтворює його бачення, презентує низку іншостей, відчуженостей, котрі формують його.

Л.Чупіс у п'єсі «Танці гончарного кола» в основу сюжету поклала життєву та творчу історію Айседори Дункан. У цій драмі Танець постає як первинна даність, архетип творчості, врешті лише Айсі відомий ритуал. Сакральність взаємообумовлених зв'язків між відчуттям і органічністю творчості, врешті еротизм як спосіб світосприйняття. Психологічне перетікання соціальних і буттєвих ролей героїні, врешті деміургіка співвідношення Творця і творіння визначає трьохплощинну трансформацію сюжетних матриць, як і у п'єсі П.Битки «Будівничий ляльок».

Айсі – типовий комплекс Електри – загубленої в ідентифікації буденного життєвого шляху, коли нема ґрунту, де батько-чорт сприймається як буттєва парадигма, врешті, ламання цього мисленнєвого стереотипу, його підсвідоме заперечення й реальна хвороба, коли свідомість маленької дівчинки часом виринає із полону напівмарень-напівсну. Діти і мати, котрі борються з життєвими лихоліттями, беззахисний клан Дунканів намагається вижити й вистояти у бою з жорстокістю цього світу. Айседора іде від чоловіка до чоловіка так, наче перегортає сторінки буття, писані кимось лише для неї і зрозумілі лише їй. Мс'є Вернон, Гордон Селфрідж, Іван Міроцький, Августін Делі, Чарльз Гале, –фатальні збіги чоловічих дол, що залишаються вписаними до книги часу лише через причетність, легкий дотик до душі незвичайної жінки. Подорож (Лондон-Париж-Берлін-Будапешт), окрім реальних біографічних фактів, вони «застовблені» у структуру драми) – обоє героїв (Айсі та Ганс) йдуть життям у різних країнах і через різне мистецтво й світовідчуття, але їх єдина справжня мета – пошук себе.

Наскрізим в образі героїні постає ототожнення її з Чашею Грааля – найтаємничішою історією християнського лицарства. Айсі танцює, пізнавши сакральну таїну ритму Всесвіту, його серцебиття, але відкривши її неофітам платить страшну ціну – офірує власних дітей. Медея мимоволі чи як вирок? Питання про домінанту мистецтва над життям чи то життя заради мистецтва, визначення їх першості, свого роду фатуму, призначення неодноразово поставало в українській драматургії. Глибоким осмисленням, зануренням у

психічні та психологічні стани художника – Корнія – відзначається п'єса Володимира Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

Гончарне коло творить Айсі як танцівницю, водночас вона – творець і творення. Такий смисловий дуалізм обумовлено сюжетною лінією, структурованою відповідно до біографічного матеріалу. Тут уповні спрацювала постмодерна естетика некаузальних сюжетів, коли зацентровано не на історії людини, а натомість фіксуються її стани. «Жінка не втілює в собі жодних застиглих понять. Через неї без упину здійснюють перехід від надії до краху, від ненависті до кохання, від добра і зла, від зла до добра. З якого б погляду не розглядати жінку, вражає передусім ця амбівалентність» [2, 149].

Головним архетипом п'єси Л.Чупіс є Самість, спроектована через меганаратив, образ Його, що розкладається на спектри в свідомості та світосприйнятті Айсі – «Він, єдиновладний... недосяжний... Бог, Батько, Чоловік?!?!?!». Це вповні логічно пояснює будову сюжету драми, ґрунтованої на життєвій історії жінки, в іпостасях Доньки; ініційованої, богорівної танцівниці; Матері; Дружини. У сюжеті смерть Айсі в позиції постфакту, як вихід у інший світ, політ до Абсолюту, де талант й інакшість – уже не битва з буттям. Сповідь, історія, чуття дівчинки, юнки, жінки, матері, дочки, сестри, коханої, коханки, дружини, врешті, повернення у стан Ніхто – глини на гончарному колі – біблійна притча про створення людини Всевишнім із глини, допоки Він не вдихнув у неї безсмертну душу.

У своїй драмі «Ассо та Піаф, або Ще один тост за Мермоза!» О.Миколайчук-Низовець синтезує агіографічний і семіотичний типи біографії, узявши за основу життєпис Едіт Піаф. Смерть постає як символ, знак, свого роду дозвіл чи то запрошенням до оповіді про героїню. Для сестри спогади про геніальну Піаф – перепустка у світ безсмертних. Пантеон їх формується ще за життя співачки – це і Жан Кокто і Жан Мермоз і Антуан де Сент-Екзюпері. Книга, що пишеться за присутності глядачів і за посередництва самої героїні, «воскрешає» та вибудовує власну модель великої співачки, створює черговий симулякр живого мовлення, отже, заявляє претензію на істину. Жак Деріда стверджував, що «слово – це труп психічного мовлення, і треба віднайти, разом із мовою самого життя, «мовлення, яке було до слів»» [6, 484]. Айсі та Піаф опиняються за межею буття, відтак лише опосередковано присутні при написанні власних біографій.

Сестри – наче відокремлені частки Особи і Тіні однієї людини, тому фактично приречені йти по життю разом. Раніше пам'ять вважали складовою душі, що має форму спіралі, як і розвиток, а голос – це аудіальний складник її впливу. Тому озвучення процесу пригадування сестрою їх спільного буття – шлях до розуміння себе й пізнання Великої Піаф. Друкарська машинка як і у п'єсі І.Липовського «П'ять нещасних днів» стає засобом самовираження, це трансформований образ слова/логосу, що здатен творити власну реальність.

Ассо і Піаф – сюжетний архетип давньогрецького міфу про Пігмаліона – інваріант – Біблійна історія ліплення Господом людини з глини, а жінки з ребра чоловіка, врешті, постає матрицею будь-якого творення, виховання, навчання як-от п'єса з коментарями Бернарда Шоу «Пігмаліон». Драма насичена архетипними жіночими образами: Смерті, Любові, Свободи, Творчості.

Йдучи за Юнгівським визначенням Персони – як соціального образу людини, своєрідної маски, що програмує певні поведінкові стереотипи, то люди, чий життєпис ліг в основу сюжету, це виклик, провокація, врешті бажання досягнути Самість. Сліпа дівчинка, що бачить музикою... Адже, щоб досягти слави, Піаф змушена не лише увійти в усталений зірковий канон, але й створити власний. Вона завжди перша кидає своїх незлічених коханців, коли помічає, що їхні очі вже не блакитного кольору (такими вони є доти, поки їх із-середини освітлює любов). Піаф мусила зіграти роль успішної, самодостатньої й талановитої співачки перше, ніж стати такою. «Мермоз фігурує у п'єсі як спогад, мрія, як віртуальна реальність, але його вплив на Едіт є надзвичайно потужним. Він символ того світу, якого прагне ця жінка, він вказує той шлях, який має пройти Едіт, щоби стати Піаф» [11, 540]. Лінійний Час (власне, сам життєпис) трансформується у міфічний, міфологізуючи таким чином і саму історію, й усіх, що діють у ній.

Митці – офірні жертви вишуканих мистецтв – Айседора Дункан, Ганс Белмер, Едіт Піаф. Творець і творіння – сакральна битва, в якій фінал завжди відомий, принаймні для митця. Щоразу це повстання проти Абсолюту, де виважуються душа, розум і воля на терезах буття в поліаспектності істин добра і зла. Творчість – певна буттєва філософія, а не банальний рецепт успіху, врешті, кожна п'єса – історія чийогось життя, мрії, сподівань, любові.

Життя = творчість – та формула, що визначила долі танцівниці Айседори Дункан, художника Ганса Белмера, співачки Едіт Піаф. Герої цих драм ідуть до істини власним шляхом – через мистецтво. Утікаючи від себе, обстоюючи право на творчість вони однаково залишаються самотніми, непізнаними таємницями Всесвіту. Творці постійно перебувають десь на порубіжжі людського визнання (любові) і неприйняття (ненависті). Поетика сучасного драматичного біографізму синтезує як семіотичний, так і агіографічний типи побудови сюжету, образів, колізій та конфліктів. Відбувається параболічна трансформація сюжетів з біографічною матрицею у світові теми, як от творець-творіння, митець і життя. Це ще один спосіб відчуження власне первинного символу-коду (архетипу Самості), натомість актуалізується авторський текст-міф.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Л. Андреев. – М. : Гелеос, 2004. – 352 с.;
2. Де Бовуар С. Друга статъ: в 2 т. / С. де Бовуар. – К. : «Основа», 1994. – Т.1;
3. Бодриар Ж. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В.Ховхун. – К.: Вид-во Соломії Павличко

«Основи», 2004. – 230 с.; 4. *Бондарєва О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.; 5. *Гундорова Т.* Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2005. – 263 с.; 6. *Дерида Ж.* Письмо та відмінність / Жак Дерида / пер. з фр. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – 602 с.; 7. *Дешиарне Б.* Символ / Бодуэн Дешарне, Люк Нефонтен. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 190 с.; 8. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич / Джозеф Кемпбел / пер. О.Мокровольський. – К.: «Видавничий дім «Альтернативи», 1999. – 392 с.; 9. *Миколайчук-Низовець О.* Асо та Піаф, або Ще один тост – за Мермоза! / Олег Миколайчук-Низовець // У пошуку театру. Антологія молодого драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 78–118; 10. *Романець В.А.* Історія психології: ХІХ – початок ХХ століття / Володимир Андрійович Романець// Навч. посібник. – К.: Либідь, 2007. – 832 с.; 11. *Шаповал М.* У пошуку героя, або як побачити різницю / М. Шаповал // У пошуках театру: антологія молодого драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 535–544; 12. *Чупіс Л.* Танці гончарного кола / Лідія Чупіс // Танці гончарного кола. – К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2007. – С.137–175.

Осадца К.Є. (Київ, Україна)

Сербське середньовічне життє та його адресат у системі фідейстичної комунікації

Сербські середньовічні агіографічні тексти розглядаються у функціональному аспекті, як частина нарративного православно-церковного дискурсу доби, визначається природа життя як компоненту та форми комунікації. Визначається напрямок художньої комунікації у життєх, відношення „автор – текст – читач”, типи читача, співвідношення життійного тексту та історико-суспільного контексту.

Ключові слова: життє, середньовіччя, дискурс, комунікація, комунікативні коди, мовний знак, канон, інформаційне коло.

Сербские средневековые агиографические тексты рассматриваются в функциональном аспекте, как часть нарративного православно-церковного дискурса эпохи. Определяется природа жизни как компонента и формы коммуникации. Определяется направление художественной коммуникации в житиях, отношение «автор – текст – читатель», типы читателя, соотношение житийного текста и историко-социального контекста.

Ключевые слова: житие, средневековье, дискурс, коммуникация, коммуникативные коды, языковой знак, канон, информационный круг.

Serbian medieval hagiographical texts are considered in the functional aspect, as part of the narrative discourse between the Orthodox Church and society of medieval Serbia. Determined the nature of the life of a component and a form of communication. Determine the direction of artistic communication in the lives of the ratio of the "author - text - reader", types of readers, the ratio of hagiographic texts and historical and social context.

Key words: hagiography, Middle Ages, discourse, communication, communication codes, the linguistic sign, canon, the information cycle.