

still unable to break his spirit, destroy his soul forefathers soil, rooted in it genetically, folk wisdom inherent in the national Ukrainian mentality.

The «tragic stoicism» and «tragic optimism» are the dominant post-war works of M. Sytnyk defining poetic existential orientation being-in-the-world artist.

Key words: existential motives, historiosophical, «tragic stoicism», «tragic optimism», epoch, apocalyptic visions, totalitarian systems.

УДК 82.0-2(410.1+438+477)

Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ

**НОВІТНЯ ТЕАТРОЗНАВЧА ПАРАДИГМА ТА РОДО-
ЖАНРОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ
(«IN-YER-FACE THEATRE», «POKOLENIE PORNO»,
«НОВАЯ ДРАМА»)**

У статті розглянуто вплив новітньої театрознавчої парадигми, запропонованої німецьким ученим Г.-Т. Леманном у праці «Постдраматичний театр», на інтермедіальні процеси в британській («In-Yer-Face Theatre»), польській («Pokolenie Porno») і російській («Новая драма») драматургії 1990-х–2000-х рр. Актуальність роботи зумовлена необхідністю компаративістського дослідження трьох різних національних варіантів «нової драми» з огляду на родо-жанрові трансформації, викликані зверненням сучасних авторів до перформансу, живопису, музики, кіно, телебачення, нових медіа, а отже – еволюцію драми від вербальності до перформативності.

Ключові слова: драма, театр, драматичний текст, театральний текст, інтермедіальність, постдраматичний театр.

На зламі ХХ–ХХІ століть у європейській драматургії формується феномен так званої «нової драми» («new writing»), який уже став предметом численних наукових, щоправда, переважно літературно-критичних чи театрознавчих розвідок, насамперед присвячених британському «In-Yer-Face Theatre» [10; 13] і спорідненим із ним явищам у польській («Pokolenie Porno») [11] і російській («Новая драма») [4] літературах. Усі три згадані течії формуються під впливом театрознавчої концепції, запропонованої німецьким ученим Гансом-Тісом Леманном у праці

«Постдраматичний театр» (1999 р.), що, за словами іншого відомого дослідника драми Б. Асмута, набула «статусу нової «парадигми», яка склалася під безпосереднім впливом нових медійних засобів» [1, с. 194]. У зв'язку з цим перед літературознавством постає важливе питання про співвідношення сучасної драматургії й театру в умовах поступового «розходження» між текстом і театром, яке, на думку Г.-Т. Леманна, склалося у другій половині ХХ століття. Крім того, існує нагальна потреба цілісної компаративістської студії, присвяченої трьом національним варіантам «нової драми», хоча їхня спорідненість уже була розглянута в окремих наукових розвідках, чим, зрештою, обумовлені актуальність, а також мета даного дослідження, покликаного окреслити провідні тенденції сучасної британської, польської та російської драматургії з огляду на родо-жанрові трансформації й інтерсеміотичні процеси, які в ній відбуваються на зламі століть.

Саме Г.-Т. Леманн у найзначнішій театрознавчій студії останніх десятиліть, на основі аналізу сценічної практики А. Васильєва, Р. Вілсона, С. Гротовського, Т. Кантора, Р. Лепажа, Е. Някросьуса й інших відомих режисерів спробував зафіксувати та осмислити провідні художні тенденції сучасного театру. Причому, Г.-Т. Леманн не тільки аналізує світовий режисерський досвід останніх десятиліть ХХ століття, а й спирається на концепції інших теоретиків. Зокрема, полемізуючи з Б. Брехтом та П. Сонді, німецький учений звертається до праці Р. Шехнера «Теорія перформансу» («Performance Theory», 1977 р.), у якій, щоправда, без теоретичного обґрунтування вжито терміни «пост-драматичний театр хеппенінгів» («the post-dramatic theater of happenings») [12, с. 20] та «пост-драматична драма» («post-dramatic drama») [12, с. 21]. Останнє поняття Р. Шехнер вживає в контексті театру С. Беккета, Ж. Жене й Е. Йонеско, динаміка якого, на відміну від традиційної драматургії, заснованої на фабулі, «виростає з життєвих ритмів: прийому їжі, дихання, сну – неспокою, ночі – дня, пір року, фаз Місяця тощо. Ці ритми не мають початку, середини чи кінця з точки зору Аристотелевої теорії. Один ритмічний цикл завершується лише для того, щоб розпочатися знову: ніщо не вичерпується» (переклад мій – Л.З.) [12, с. 21]. У таких драмах, а Р. Шехнер, зокрема, розглядає «Урок» і «Голомозу

співачку» Е. Йонеско та «В очікування на Годо» С. Беккета, «історія» («story») поступається грі («game») як генеративній матриці сценічної ситуації, що приводить відомого американського театрознавця й режисера до висновку про появу «відкритої» форми театру поряд із традиційною [12, с. 24 – 25]. Щоправда, нечіткість дефініцій, зокрема ототожнення понять «театр» і «драма», які один із основоположників теорії перформансу здебільшого вживає як синонімічні, ставить його концепцію під сумнів. Ще одним попередником Г.-Т. Леманна можна вважати американську вчену Е. Фукс, котра в монографії «Смерть персонажа» (1996 р.) розглядає схожі процеси переважно на матеріалі американського театру.

Таким чином, посилаючись на естетичну концепцію Б. Брехта, а також праці Р. Шехнера й Е. Фукс, Г.-Т. Леманн розглядає парадигму «драматичного театру», що сформувалася у Європі протягом століть на принципово відмінних від неєвропейських театральних традицій засадах, пов'язаних з імітаційною драматичною грою. Такий театр апіорі мислиться як «театр драми», до ключових теоретичних складових якого належать категорії «наслідування» й «дії», так само, як і взаємозв'язок між ними, а текст є його визначальним елементом [3, с. 36]. Принципова ж відмінність постдраматичного театру від попередніх театральних форм, за Г.-Т. Леманном, полягає у відмові від текстоцентричності, тобто втраті текстом функції домінуючого елемента, що підпорядковує та структурує всі інші. Натомість у постдраматичному театрі, який передбачає активну взаємодію з пластичними мистецтвами й медіа, текст є лише рівноправним елементом жестикуального, музичного, візуального тощо взаємопов'язаного цілого.

Варто зауважити, що ще Б. Брехт, який наполягав на самостійному (феноменальному) характері всіх елементів спектаклю, різних виражальних форм у межах театральної вистави, пропонуючи вирішити дискусію щодо пріоритету між словом, музикою та дією шляхом їхнього радикального розподілу, у «Малому органі для театру» наполягав: «Всі споріднені мистецтва запрошуються на допомогу акторському мистецтву не для того, щоб створити «синтетичний витвір мистецтва», в якому вони всі розчинилися б і не розгубились, а для того, щоб разом із

мистецтвом актора вони вирішували спільне завдання, але різними засобами; а їхня взаємодія полягає в тому, щоб очужувати одне одного» [2, с. 122]. Свого часу в «Семіотиці сцени» Ю. Лотман, підкреслюючи діалогічну природу «сценічного тексту», також розглядав його як інваріант «канонічного тексту», реалізований у низці варіантів. Крім того, сценічне дійство мислилося ним як єдність акторів, що діють і реалізують вчинки, словесних текстів, які вони промовляють, декорацій і реквізиту, звукового і світлового оформлення, тобто – як єдиний текст значного рівня складності, що передбачає використання знаків різного типу та різного рівня умовності [5, с. 589]. Сучасний український літературознавець О. Чирков, крім того, вважає, що форми інтерпретації художнього тексту на театрі можуть бути абсолютно різними: від простої інтерпретації мотиву п'єси, її пафосу або пафосу ролі без втручання в драматичний текст до складнішої інтерпретації, внаслідок якої постає абсолютно новий драматичний твір, але передусім – як твір літературної словесності (драматургія обробок). Найскладніша, але водночас найбільш продуктивна й гранично особистісна форма осмислення-втілення драматургічного тексту, на думку вченого, припускає наявність у спектаклі паралельно словесному тексту, написаному драматургом, оригінального сценічного тексту, створеного режисером. Причому, обидва тексти в сценічному втіленні існують і співіснують, як правило, одночасно, хоча функції на них покладено протилежні: словесний (вербальний) текст сенс сказаного затумаює, сценічний (невербальний) текст – сенс зображуваного оголює [9, с. 162].

Утім, навіть Б. Брехт, як і інші згадані дослідники, незважаючи на полемічність власної концепції по відношенню до Аристотелевої «Поетики», наполягав: «На фабулу припадає основне навантаження, вона – стрижень театральної вистави, оскільки із того, що відбувається між людьми, ми одержуємо все, про що можна дискутувати, що можна критикувати і змінювати [...] Фабулу тлумачить, висловлює і втілює весь театр: актори, постановники, гримери, костюмери, музиканти та хореографи. Всі вони об'єднують свої можливості в одній загальній справі, не гублячи при цьому своєї незалежності» [2, с. 116 – 120]. Натомість Г.-Т. Леманн, розглядаючи західний (європейський і північноамериканський) театральний досвід останніх десятиліть,

остаточно зміщує акценти з «літературного тексту» на «сценічний текст», наполягаючи на тому, що від першого театр може (і повинен) повністю відмовитися, повертаючись до ритуалу як перформативного дійства.

Саме «In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno» і «Новая драма» як три національні варіації драматургії зламу століть стали своєрідним експериментальним простором для випробування концепції постдраматичного театру. Термін «In-Yer-Face Theatre», що спершу виник в американській спортивній журналістиці середини 70-х років ХХ століття, як центральне поняття на позначення п'єс британських драматургів 1990-х років (С. Кейн, М. Равенхілла, М. Макдонаха, Е. Нейлсона та ін.), запропонував А. Сьєрз в однойменній книзі, виданій 2001 року [13, с. 4]. Крім того, найбільш помітні представники сучасної британської драматургії групуються довкола лондонського театру Royal Court, який за посередництва семінарів, фестивалів, сценічних читань, публікації перекладів п'єс здійснив своєрідну культурну експансію на Схід, суттєво вплинувши на формування «нової драми» в Польщі та в Росії.

«Pokolenie Porno» («Покоління Порно») постало в Польщі на зламі 1990-х – 2000-х років. Неоднозначна назва п'єси П. Юрека була винесена в заголовок антології нової драми «Покоління Порно й інші несмачні театральні твори» («Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne»), укладеної відомим польським театральним критиком, театрознавцем Р. Павловським і виданої 2003 року. Згодом під нею об'єднали й інших фігурантів збірки (К. Бізьо, М. Вальчака, Я. Кляту, Т. Слободзянека). Ядро драматургів збереглося і в другому виданні антології, і в перекладах сучасної польської драматургії російською («Современная польская драма», 2010 р.) й українською мовами («Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії», 2014 р.), передмови до яких написав уже згаданий Р. Павловський.

Термін «Новая драма», що з'явився як калька з англійського «new writing», набув поширення завдяки однойменному фестивалю (2002 – 2008 рр.), однойменній антології сучасної російської драматургії 2008 року [6], а також монографії М. Липовецького та Б. Боймерс «Перформанси насилія: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» [4], що була видана 2012 року й

окреслила хронологічні та тематичні межі російської драматургії кінця 1990-х – початку 2000-х рр., представленої експериментами Театру.doc, а також п'єсами російськомовних авторів І. Вирипасава, В. Дурненкова та М. Дурненкова, М. Курочкіна, П. Пряжка, М. Угарова та ін.

Усі три названі течії сучасної драматургії, незважаючи на національну специфіку, мають виразну гіперреалістичну настанову, одним із проявів якої є техніка *verbatim*, тяжіють до соціальної проблематики, провокаційних тем і маргінальних персонажів, сцен насильства. Зокрема, М. Липовецький зауважує, що схожість між новою російською та «In-Yer-Face Theatre», хоч її і не варто перебільшувати, полягає в тематичній увазі до соціальних маргіналів, загальній депресивно-похмурій тональності, прагненню вразити глядача натуралістичними деталями, що, як правило, пов'язані із сексуальним насиллям [4, с. 17]. На думку Р. Павловського, «Молоді драматурги із Польщі та Росії, що дебютували на рубежі віків, розмовляють однією мовою. І ті, й інші змішують реалізм із гротеском, а цитати із поп-культури – з витягами із грецьких і шекспірівських трагедій. І ті, й інші намагаються описати нову реальність, що переживає глибоку кризу цінностей» (переклад мій – Л.З.) [7, с. 5 – 6].

Крім того, «In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno» і «Нової драми», як уже було зауважено, постають в історико-культурних умовах, пов'язаних із появою принципово нової театральної (і театрознавчої) парадигми, запропонованої Г.-Т. Леманном. Так, Р. Павловський, незважаючи на критику принципів відбору п'єс до укладених ним антологій [14], зауважує, що, починаючи з кінця 1990-х років театральна мова польської драматургії еволюціонувала від неореалізму до постдраматургії, головним творчим поштовхом для якої стала концепція Г.-Т. Леманна, відтак «п'єси цього напрямку позбавлені прямолінійного повчання і традиційно сформованого героя – усе це замінюється яскравим монтажем фрагментів, діалогів, цитат і ремарок. Сенс п'єси проявляється лише при поєднанні тексту з невербальними засобами: образом, музикою, простором» [8, с. 24]. Більше того, на думку польського дослідника, однією з характерних ознак польської драматургії 2000-х років є образ нового героя – «людини медійної» [11, с. 9]. М. Липовецький і Б. Боймерс окремий розділ

своїй монографії присвячують перформативності «Нової драми», найбільш значні тексти якої, на думку дослідників, не відображають чи відтворюють життя, а створюють магічний і/або ритуальний простір перформативного проживання й особливої комунікації з аудиторією [3, с. 27]. На вплив концепцій Р. Шехнера та Г.-Т. Леманна на драматургію «In-Yer-Face Theatre» доволі ґрунтовно вказує М. Лахман [10, с. 33 – 34].

Загалом у новій драмі зламу століть можна виокремити дві провідні тенденції, які, на жаль, у межах статті простежити детально неможливо. Перша пов'язана насамперед із відмовою авторів від традиційної форми, властивій драматичному театру, обумовленої імітаційною драматичною грою, категоріями наслідування й дії, цілісним і структурованим літературним текстом тощо. Представники «In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno» і «Нової драми» відмовляються від слова як головного засобу впливу на реципієнта, закладаючи у своїх п'єсах можливості для сценічної реалізації візуальних і пластичних образів, а отже – й від фабули як послідовного відтворення тієї або іншої історії. Фрагментарність і колажність, незавершеність, відкритість структури, довільна послідовність епізодів, які часто розгортаються не лінійно, а паралельно, епізодія та ліризація драматичного тексту вирізняють п'єси С. Кейн («4.48 Психоз»), М. Равенхілла («Відверті полароїдні знімки»), К. Бізьо («Ридання»), І. Овсянко («Тірамісу»), І. Вирипаєва («Кисень»), Ю. Клавдієва («Збирач куль») та ін. Інша тенденція пов'язана з інтермедіальними процесами внаслідок звернення сучасних драматургів до пластичних мистецтв, перформансу, музики, кіно, телебачення й цифрових медіа, що приводить до цікавих експериментів на межі драми та телебачення, драми та живопису, драми та кіно, драми та цифрових медіа, про що свідчать твори Г. Гібсона («Trainspotting»), Е. Нейсона («Цензор») М. Макдонаха («Каліка з острова Інішмаан»), П. Войцешка («Убий їх усіх»), Я. Кляти («Посмішка грейпфрута»), Д. Масловської («Усе у нас гаразд»), В. Дурненкова («Три дії за чотирма картинами») та ін.

Отже, навіть зважаючи на генетичну спорідненість «In-Yer-Face Theatre», «Pokolenie Porno» і «Нової драми», художні експерименти сучасних драматургів не обмежуються дослідженням генези насильства в суспільстві, «гіпернатуралізмом», злободенню

проблематикою чи використанням техніки *verbatim*. Адже поряд із імпліцитно закладеними в драматичному тексті можливостями його сценічної реалізації, ще однією тенденцією драматургії кінця 1990-х – 2000-х рр. стало звернення авторів до пластичних мистецтв, перформансу, музики, кіно, телебачення й так званих нових медіа. Своєю чергою, родо-жанрові трансформації, що відбуваються внаслідок взаємодії екстрахудожніх дискурсів, значною мірою пов'язані з викликами постдраматичного театру.

Таким чином, творчість британських, польських і російських драматургів кінця ХХ – початку ХХІ століть, яка еволюціонує від вербальності до перформативності [5, с. 24], з огляду на окреслену проблему взаємовідносин «літературного тексту» та «сценічного тексту» очікує на нові наукові розвідки, пов'язані з питаннями про взаємодію різних видів мистецтва, «перекодування» мови живопису, музики, кіно чи сучасних медіа у драматичному тексті, зв'язок інтермедіальності та художньої комунікації тощо, а отже – родо-жанрові трансформації, що приводять до зміни самої природи драми у зв'язку із загальною тенденцією сучасної культури, витісненням літератури на периферію художнього досвіду візуальними мистецтвами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / Бернхард Асмут; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. — Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 220 с.
2. Брехт Б. Про мистецтво театру: збірник / Бертольт Брехт; [упоряд., вступ. ст., прим. і перекл. з нім. О. С. Чиркова]. — К.: Мистецтво, 1977. — 365 с. — (Серія «Пам'ятки естетичної думки»)
3. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. — М.: ABCdesign, 2013. — 312 с.
4. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. — М.: Новое литературное обозрение, 2012. — 376 с.

5. Лотман Ю. Семиотика сцены / Юрий Лотман // Ю. Лотман. Об искусстве. — СПб. : «Искусство — СПб», 2005. — С. 583—603.
6. Новая драма: пьесы и статьи / [вступ. ст. Е. Ковальской]. — СПб.: Сеанс; Амфора, 2008. — 511 с.
7. Павловский Р. Краткая история польской революции (в драматургии) / Роман Павловский // Антология современной польской драматургии; [пер. с пол.; под. ред. К. Старосельцевой; авт. вступ. ст. Р. Павловский]. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — С. 7 — 32.
8. Павловський Р. Навіщо ці п'єси з Польщі? / Роман Павловський // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії; [пер. з польськ.]. — К.: Темпора, 2014. — С. 4 — 40.
9. Чирков О. Метафоричний театр Петра Авраменка / Олександр Чирков. — Житомир: ФОП Євенок О. О. — 198 с.
10. Lachman M. Brzytwą po oczach : Młodzi doświadczeni w angielskim i irlandzkim dramacie lat dziewięćdziesiątych / Michał Lachman. — Kraków : Księgarnia Akademicka, 2007. — 365 s.
11. Pawłowski R. Wstęp / Roman Pawłowski // Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne / Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego; Redakcja Henryk Sutek. — Kraków : Wydawnictwo Zielona Sowa, 2003. — S. 5 — 20.
12. Schechner R. Performance Theory: Revised and expanded edition / Richard Schechner. — New York and London: Routledge, 1988. — 302 p.
13. Sierz A. In-Yer-Face Theatre: British Drama Today / Aleks Sierz. — London: Faber & Faber, 2001. — 274 с.
14. Wasilevska M. Dramat polski w wyborach Romana Pawłowskiego: bliżej Zoli niż Lehmana // Dramat made (in) Poland; [Red. W. Baluch]. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. — S. 57 — 70.

Л. ЗАКАЛЮЖНЫЙ

НОВЕЙШАЯ ТЕАТРОВЕДЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА И РОДО-ЖАНРОВЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ («IN-YER-FACE THEATRE», «POKOLENIE PORNO», «НОВАЯ ДРАМА»)

В статье рассмотрено влияние новейшей театроведческой парадигмы, предложенной Х.-Т. Леманом в работе «Постдраматический театр», на интермедийные процессы в британской («In-Yer-Face Theatre»), польской («Pokolenie Porno») и российской («Новая драма») драматургии 1990-х–2000-х гг. Актуальность работы обусловлена необходимостью компаративистского исследования трех разных национальных вариантов «новой драмы» в связи с родо-жанровыми трансформациями, происходящими вследствие обращения современных авторов к перформансу, живописи, музыке, кино, телевидению, новым медиа, а следовательно – с эволюцией драмы от вербальности к перформативности.

Ключевые слова: драма, театр, драматический текст, театральный текст, интермедийность, постдраматический театр.

L. ZAKALIUZHNYI

MODERN THEATRE SCIENCE PARADIGM AND TRANSFORMATION OF MODES AND GENRES IN MODERN DRAMATURGY («IN-YER-FACE THEATRE», «POKOLENIE PORNO», «НОВАЯ ДРАМА»)

The phenomenon «new writing» has been brought to life in the European drama at the turn of XX–XXI centuries. It is linked to the British «In-Yer-Face Theatre» and its Polish («Pokolenie Porno») and Russian («Novaya Drama») revisions that has been under a heavy influence of the new theatre science paradigm expressed by Hans-Thies Lehmann in his «Postdramatic Theatre». Therefore literature specialists face a pressing question of the correlation between the modern drama and theatre in terms of a gradual «separation» of the text and theatre, which began by H.-T. Lehmann in the second part of the XX century. Moreover there is an obvious need for the integrated comparative studies based on the three national versions of «new writing», though their affinity has long been noticed. It has been H.-T. Lehmann who tries to capture and revisit the avant-garde artistic trends of the modern theatre through the scene practice analysis of the works of Anatoly Vasiliev, Robert Wilson, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Robert Lepazh and others in his famous theatre science study. H.-T. Lehmann

singles out the rejection of textocentrism, in other words the loss by the text of its dominant function that dictate and correlate all others, as the key difference between postdramatic theatre and all previous theatrical forms. The postdramatic theatre has the text as equal element of the musical, visual or mimical whole and interacts actively with plastic art and media. H.-T. Lehmann shifts the emphasis from the «literary text» to «stage text» while studying the Western theatrical experience of the last decades. He insists that «literary text» can be and should be dropped revisiting the ritual as the performance act.

The artistic experiments of the modern playwrights are not limited to the study of genesis of violence in society, «hyper-naturalism», everyday topics or the usage of verbatim technique despite the genetic interrelation between «In-Yer-Face Theatre» (Sarah Kane, Mark Ravenhill, Martin McDonagh), «Pokolenie Porno» (Krzysztof Bizio, Michał Walczak, Pavel Jurek) and «Novaya Drama» (Vyacheslav Durnenkov and Mikhail Durnenkov, Maksim Kurochkin, Mikhail Ugarov). Another tendency in the dramaturgy of 90s–2000s has been appealing to plastic arts, performance, music, cinema, TV and so-called new media realized together with default ways of stage projection of the dramatic text. In the meantime the mode and genre transformations happening in the process of the interaction of the extra-artistic discourses are related to the postdramatic theatre challenges.

Key words: drama, theatre, dramatic text, theatrical text, intermediality, postdramatic theatre.

УДК 821.111

Ірина КУНИЦЬКА

**ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО
РОМАНУ (НА МАТЕРІАЛІ РОМАНУ Т. МАННА
«ЗАЧАРОВАНА ГОРА»)**

У статті розглянуто питання виділення жанрового різновиду роману ХХ століття, а саме інтелектуального. Інтелектуальний роман – це різновид найбільш інформаційно та інтелектуально насиченого модерністського роману, в якому посилений діалогізм актуалізує дискурс сократівських діалогів і середньовічних філософсько-теологічних трактатів, наприклад, «Secretum» Франческо Петрарки. Філософські діалоги, які набувають особливої ваги в окремих творах літератури ХХ століття, актуалізують філософський дискурс, але роблять його, на відміну від середньовічних