

Соколовська С. Ф.,

кандидат філологічних наук,

доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури

Житомирського державного університету імені Івана Франка

ТЕМА ЯК ГЕНЕРАТОР ДРАМАТУРГІЧНОГО ДИСКУРСИВНОГО ПРОСТОРУ

Тема, лейтмотив драматичного твору, є одним з найважливіших складників драматургічного дискурсивного простору, що визначає його інтерпретаційний потенціал. Значимість теми як фактору, що генерує дискурсивний простір, яскраво простежується на прикладі «Трилогії тварин» (2006) Роланда Шиммельпфенніга. При наявних стильових відмінностях три п'єси «Візит до батька», «Царство тварин», «Кінець і початок» об'єднує тема втрати, наскрізні персонажі, які втрачають час, простір, себе. Тема виявляє глибинні зв'язки між рівнями літературного твору, тобто проявляє сутність дискурсивного простору як органічного взаємозв'язку всіх елементів форми та змісту твору.

На думку Н. Астрахан, аналітичні та інтерпретаційні операції у процесі пізнання літературного твору закріплюють поняття «авторська інтерпретаційна модель». Позначене цим поняттям явище є елементом структури художнього тексту і водночас одним із найпотужніших факторів авторської й читачької інтерпретації літературного твору [1: с. 190].

В авторській інтерпретаційній моделі Петер, головний персонаж «Трилогії тварин», шукає не лише місце проживання, а й свою ідентичність. Автор так коментує пошуки Петера: «Він намагається знайти те, чого знайти не може: своє місце» [6: с. 13]. Оскільки Петер хоче силою заволодіти чужою власністю, він втрачає не лише право на перебування у будинку, а й зв'язок із самим собою. Б. Асмут наголошує, що важливішим, ніж питання, *яким* є зображення персонажів, є питання про те, *що* створює своєрідність персонажів [4: с. 87]. Об'єктивна втрата Петером простору відображає внутрішню втрату, кризу його ідентичності.

Від матері Петер дізнається, що його нібито померлий батько живий. У пошуках себе Петер відвідує батька. Йдеться саме про візит: перебування Петера в будинку залежить від дозволу господарів. Рішуче налаштований, він вдерся б через вікно веранди, якби ніхто не відчинив двері. Фізичні бар'єри не зупиняють Петера у пошуках ідентичності, так само він долає й емоційні перешкоди. Персонажі настільки зайняті

собою, що не можуть порозумітися один з одним. Навіть перебуваючи в одному приміщенні, мешканці будинку емоційно відокремлені один від одного.

Петер реагує на брак уваги до себе, долаючи фізичні кордони. Щоб дізнатися, де він і хто він, Петер спить із своїми зведеними сестрами і з мачухою. Оскільки він думає лише про себе, коли спить з жінками, він повністю втрачає зв'язок з оточуючими і не може з'ясувати питання щодо свого призначення у цьому світі. Егоцентричні завоювання жінок не дають йому внутрішньої опори, вони призводять до втрати простору: Генрих застає сина зі своєю дружиною і проганяє його.

У другій частині трилогії, в іншій авторській інтерпретаційній моделі, тема втрати поширюється на професійну діяльність Петера. Дія відбувається майже виключно в театрі, що характеризується непрозорими владними структурами. Актори ведуть справжню боротьбу за виживання, постійно побоюючись звільнення. Щоб зберегти за собою роботу, Петер налаштовує колег на свого конкурента Френкі. Звільнення Френкі, однак, призводить до того, що Петеру доводиться грати Яечню в кінці вистави, роль про яку він говорив з огидою, стверджуючи, що ніколи не буде її виконувати.

У створеній картині світу Петер не лише перебуває під постійною загрозою звільнення, він не має інтелектуального голосу в своїй професії. Втрата впливу та ідентичності помітна у концепції особистості: персонажі грають кілька ролей. Петер не лише актор, на сцені він спочатку Лев, а згодом Яечня. Через костюм і грим його не впізнають ні роботодавці, ні колеги, ні публіка. У міру того, як актори все більше зникають під своїми костюмами, зображувані ними ролі також втрачають все більше самостійності.

Драматургічний дискурсивний простір зазнає змін: діалог все більше поступається розповіді. У костюмах тварин актори розповідають про боротьбу за владу, яка відбувається у тваринному світі. На думку М. Пфістера, йдеться про тенденції епізації драматичного тексту [5: с. 21]. Після відміни вистави «Царство тварин» в репертуарі театру з'являється «Сад речей». У цій виставі актори виступають у ролях продуктів харчування і хором розповідають про свою взаємодію. Оскільки текст, що промовляється одночасно, визначає рухи виконавців, вони втрачають не лише свободу слова, а й свободу дії. Петер не має права голосу як співробітник театру, його ролі також пропонують все менше можливостей для творчого розвитку.

Серед ознак сучасної драми Є. Васильєв називає естетичний код драми абсурду, він розширює параметри драми і надає їй високий рівень умовності [2: с. 245]. Високий рівень умовності характеризує драму Р. Шimmel'фенніга. С. Городецький виділяє два види

умовності в «Трилогії тварин»: умоглядну і видиму [3: с. 17]. Якщо в першій частині трилогії персонажі прикидаються кимось іншим, а в другій переодягаються в костюми звірів, то в «Кінці і початку» метаморфози виходять на якісно новий рівень: людина перетворюється на птаха, лев – на людину.

В останній частині «Трилогії тварин» місця перебування Петера не мають нічого спільного з його уявленнями про життя. Під час підготовки до акторської роботи у виставі «Царство тварин» його наповнювало «щось на зразок гордості або впевненості у собі» [6: с. 91]. Тепер ми бачимо його у приймальні дослідницької лабораторії. Петер чекає там на роботу, яка «не має нічого спільного з тим, ким він колись був або ким він колись намагався бути» [6: с. 160].

Крім того, його переслідує привід загиблого друга Френкі, який постійно нагадує йому про його особисті та професійні невдачі і заважає нормальному соціальному життю: «Френкі позбавив мене всіх старих друзів» [6: с. 225]. Петер боявся, що друзі зможуть побачити у ньому загиблого чоловіка, а отже, і його зраду колишньому другові. Втрачаючи контроль над оточенням, Петер втрачає і контроль над собою: дивлячись на свою стару фотографію, він «не може з упевненістю впізнати себе» [6: с. 160].

З одного боку, у п'єсі «Кінець і початок» зникає традиційна форма діалогу за рахунок вірша. З іншого боку, саме такий «кінець» робить можливим початок нової форми діалогу. Відчутних розмірів набуває простір спогадів. Через різноманітні сенсорні враження і акустичні образи вірша невидимі простори стають видимими в уяві глядача. Так само, як кінець видимого простору уможливорює появу нового простору спогадів, втрата акторської кар'єри Петера також пропонує можливість нового початку. Отже, тема як основний фактор, що генерує простір дискурсу, тісно переплітається з композицією сюжету та образів та розкриває такий аспект художньої реальності, як подієвість.

Список використаних джерел:

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. *Аналітичне та інтерпретаційне моделювання* : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
2. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД "Твердиня", 2017. 532 с.
3. Городецкий С. И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. Москва, 2011. 24 с.

4. Asmuth B. Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart : J. B. Metzler und C. E. Poeschel Verlag GmbH. 2009. 240 s.
5. Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. München : Fink. 2001. 454 s.
6. Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. Mit einem Gespräch mit Roland Schimmelpfennig. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. 2007. 247 s.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-272-5-53>

Тіхоненко С. О.,
*кандидат філологічних наук,
учитель зарубіжної літератури
КЗ «НВО I-III ст. «Мрія»
Кіровоградської міської ради
Кіровоградської області»*

АМБІВАЛЕНТНІСТЬ МІФОЛОГЕМ У ЦИКЛІ ЙОРГОСА СЕФЕРИСА «МІФ-ІСТОРІЯ»

Йоргос Сеферис – знаменитий грецький поет ХХ ст., класик новогрецької літератури, його у 1963, першого із греків, нагороджено Нобелівською премією у галузі літератури. З творчістю Й. Сефериса пов'язано етап нової образності та нової поетичної мови у сучасній грецькій поезії [3, с. 72]. Поезія Й. Сефериса глибоко пов'язана з творчістю С. Малларме, П. Валері та, безумовно, Т. С. Еліота, якого він майстерно перекладав. Водночас, творчість грецького нобеліата є переосмисленням та продовженням античної традиції, давніх міфів та національної культури Греції [4, с. 15]. У поетичних текстах митця відобразилося нове розуміння таких понять, як «грецька нація», «грецька традиція», «грецька історія» та «міф», надзвичайно важливих для сучасної Греції. Завдяки його поезії античний міф став самим життям, а не простим набором тем, сюжетів та образів чи об'єктом наслідування [5, с. 51].

Міф та міфологічна свідомість пронизують усю історію людської цивілізації. Міф – специфічне, образне, чуттєве, синкретичне уявлення про явища природи і суспільне життя, особливий погляд на світ. Мистецтво переосмислює давні міфи, функціонально та ідейно трансформуючи їх у художні образи. Міфологізм є характерним