Zhytomyr Ivan Franko State University Journal. Philological Sciences. Vol. 1 (94)

Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. Вип. 1 (94)

ISSN (Print): 2663-7642
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.112.2-2.09
DOI 10.35433/philology.21(94).2021.49-57

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР СУЧАСНОЇ ДРАМИ

С. Ф. Соколовська*

Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема нових тенденцій у драматургії, є актуальним завданням для літературознавства. На особливу увагу заслуговує творчість драматургів, починаючи з 90-тих років XX століття, оскільки літературна практика цього покоління митців спричинила цілу низку суттєвих зрушень у різних формально-змістових площинах драми. Показовою в цьому сенсі є драматургія сучасного німецького автора Р. Шиммельпфенніга. У процесі літературознавчого вивчення п'єси «Золотий дракон» побудовано аналітичну модель художнього тексту, яку співвіднесено з інтерпретаційною моделлю літературного твору. Хронотоп і структура оповіді відображають художню картину світу та концепцію особистості. Створюючи ці аспекти художньої реальності, драматург звертається до естетики епічного театру Б. Брехта. Насамперед це ефект очуження, що виникає через 17 ролей, які розподілено між п'ятьма акторами. Однак дійові особи не є героями-маріонетками, персонажами без ідентичності, вони виконують ролі своєрідних нараторів, повідомляють про події, звертаючись безпосередньо до глядачів. Відбувається посилення авторської присутності, що виражено в епізації драматичного тексту, у прямій авторській характеристиці персонажів, у просторово-часовій організації твору. Реальність, яку відтворює в п'єсі світ багатоповерхового будинку, не дає людині змоги проявити свою сутність. Таке проявлення уможливлюється в уявному світі, у людській свідомості. Набуття людиною особистісної неповторності, установлення глибинних, сутнісних зв'язків з іншими людьми відбувається у відкритому, необмеженому ментальному просторі.

Ключові слова: *сучасна драма, літературознавче моделювання, художній простір, художня комунікація, епізація драматичного тексту.*

ART SPACE OF CONTEMPORARY DRAMA

Sokolovska S. F.

The study of the modern literary situation, in particular, new trends in drama, is a relevant task for literary criticism. The work of playwrights of the 90s of the twentieth century deserves special attention since the literary practice of this generation of artists caused a number of

* кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської філології та зарубіжної літератури
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
svetasokolovskaya21@gmail.com
ORCID 0000-0002-2335-1765

significant shifts in various formally substantive areas of drama. Indicative in this respect are the works of the modern German author R. Schimmelpfennig. In the process of literary study of the play «The Golden Dragon», an analytical model of a literary text has been built, which is correlated with the interpretation model of a literary work. The chronotope and structure of the narrative reflect the artistic picture of the world and the concept of personality. Creating these aspects of artistic reality, the playwright turns to the aesthetics of B. Brecht's epic theater. First of all, this is the alienation effect, which occurs through seventeen roles that are distributed among five actors. However, the characters are not puppet heroes, human beings without identity, they play the role of storytellers, report events, addressing directly to the audience. The author's presence is being augmented, which is realized in the epization of a dramatic text, in the author's direct description of the characters, in the spatio-temporal organization of the work. The reality that the world of a multi-storey building reproduces in the play does not allow a person to realize themselves. Such a manifestation becomes possible in an imaginary world, in human consciousness. The acquisition of personal uniqueness, the establishment of deep, essential connections with other people occurs in an open, unlimited mental space.

Keywords: *contemporary drama, literary modeling, artistic space, artistic communication, epization of a dramatic text.*

Постановка наукової проблеми. У ґрунтовному дослідженні «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» Є. Васильєв говорить про значущі переломні етапи, які «драма XX – початку XXI століття пройшла у своїй еволюції» [2: 13]. Автор окреслює три основні періоди її розвитку й визначає сучасну драматургію як «світову драматургічну практику упродовж останніх десятиліть, починаючи з 1991 року» [2: 13]. Не можна не погодитися з думкою Є. Васильєва про те, що «описати й науково об'єктивно проаналізувати мистецьке явище, яке ще не завершилось і продовжує розгортатись «на наших очах», набагато важче, ніж явище, на яке можна поглянути з певної історичної відстані і котре до того ж отримало наукову рефлексію» [2: 21]. Тому продуктивним у процесі наукового пізнання сучасної драми стає запропоноване й методологічно обґрунтоване Н. Астрахан літературознавче моделювання, яке передбачає виокремлення аналітичної моделі художнього тексту та інтерпретаційної моделі літературного твору. Такий підхід зумовлений потребами розвитку сучасного літературознавства, еволюцією естетичної та літературознавчої думки від Античності до сучасності [1: 25].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Нова стадія наукового осягнення драми позначена появою новаторських теорій, концепцій, понять. На думку Є. Васильєва, прикметною рисою чи не всіх драмознавчих концепцій XX – початку XXI століття є прагнення осмислити не тільки й не стільки класичні, скільки найбільш сучасні явища у драматургії та театрі [2: 23–24]. Про це свідчать праці Б. Асмута, Н. Астрахан, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, В. Головчинер, О. Журчевої, Л. Закалюжного, Т. Ірмера, О. Кубрякової, К. Лаудан, Г.-Т. Лемана, Н. Малютіної, М. Пфістера, Л. Синявської, П. Сонді, Л. Федоренко, Б. Хаас, В. Халізева, О.Чиркова. Взаємодоповнюваність, суміжність різних думок щодо можливості пізнання драматичного твору стосується, на думку Н. Астрахан, «проблеми співвідношення аналізу та синтезу, об'єктивного та суб'єктивного, статичного та динамічного в процесі цього пізнання» [1: 82].

У праці німецького теоретика драми Г.-Т. Лемана охарактеризовано феномен «постдраматичного театру»,

тобто ті форми, творці яких більше не вважають драматургічний текст центральною категорією театру. Серед інших ознак постдраматичного театру Г.-Т. Леман виділяє такі, як фрагментація оповіді, гетерогенність стилю, гіпернатуралістичні, гротескні й неоеспресіоністські елементи [8: 41]. Подібні сценічні експерименти визначили характер і тональність сучасних пошуків у театрі кінця XX – початку XXI століття.

Як зазначає німецький театрознавець Т. Ірмер, книга Г.-Т. Лемана з'явилася саме тоді, коли в розвитку нової драми важливу роль почав відігравати своєрідний «антипроєкт постдраматичного театру» [4: 207]. За Т. Ірмером, розвитку постдраматичного елемента в новій драмі протистоїть «релітературизація театру» (тенденція повернення до традиційних літературних форм драми) [4: 207]. Т. Ірмер переконаний, що нова німецька драма зі своїм поглядом на суспільну проблематику змогла «набагато повніше відобразити її, ніж естетично просунутий постдраматичний театр з його дослідженням світу як реального театру» [4: 211]. Один з авторів нового покоління – Роланд Шиммельпфенніг, якого вважають одним із найпродуктивніших сучасних драматургів Німеччини, постановки його п'єс можна побачити на сценах багатьох країн світу [4: 211].

Значна кількість творів Р. Шиммельпфенніга співвідноситься з реальністю, а це означає, що такі автори, як він, роблять з обмеженої кількості персонажів «поперечний розріз сучасного суспільства» і тому тематично близькі до роману [6: 79]. Німецька дослідниця Д. Капуста зауважує в цьому контексті про фототеатр – знімки з повсякденного життя, між якими не існує причинно-наслідкового зв'язку. П'єса Р. Шиммельпфенніга «На Грейфсвальдерштрассе» – приклад цього типу театру [6: 79].

Сучасний театр не отримує своїх естетичних імпульсів із самого тексту [9: 32]. Його замінила режисура. Драма відреагувала на це спеціалізацією авторів на мові, звуку та середовищі. Театральний критик П. Михальцик бачить у творах Р. Шиммельпфенніга протидію постдрамі [9: 32]. С. Городецький вважає необґрунтованими спроби «вписати творчість Р. Шиммельпфенніга в концепцію постдраматичного театру» [3: 3]. На його думку, «достатньо навіть першого знайомства з п'єсами Шиммельпфенніга, щоб зрозуміти, що цей автор тяжіє до реалізму» [3: 19].

Мета дослідження полягає в розгляді п'єси Р. Шиммельпфенніга «Золотий дракон» (2007) як художньої моделі дійсності, що передбачає вибір способів побудови драматургічного тексту, його трансформації, формулювання висловлювання як відкритого мовного коду, орієнтацію на експеримент із формою. Ця модель характеризується особливими просторово-часовими умовами сприйняття відтворюваних подій, актуальних як у процесі читання, так і під час сценічного втілення драматичного твору, коли змінюється характер інтерпретації драми, а отже, сприйняття тематично-художніх параметрів і жанрової природи п'єси.

Поділяючи думку Л. Синявської щодо розгляду драматургічного твору як реалізації художньої комунікації [5: 1], вважаємо актуальним вивчення характеристик та аспектів організації художньої дійсності сучасної драми, дослідження базової категорії, навколо якої вибудовуються естетичні концепції, наповнюють її новим сенсом, намічають лінії до інших категорій. Такою базовою категорією в драматургії Р. Шиммельпфенніга виступає художній простір. Як одна з найважливіших категорій філософського та естетичного мислення художній простір має художньо-зображальну самостійність і цінність. Як суттєва ознака

поетичного світу твору художній простір надає йому внутрішньої єдності та завершеності, наділяє характером естетичного явища.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. Зосередження сучасної драми на драматичній формі та пов'язане з цим повернення тексту, на думку німецької дослідниці К. Лаудан, не означає повернення «закритих фабул і послідовного зображення подій з переважним використанням діалогічної форми» [7: 12].

Ідеться радше про застосування епічних елементів у творах сучасних драматургів. Коли Б. Брехт та інші драматурги XX ст. розуміли свої п'єси як епічні, вони думали насамперед про можливості оповідача поводити себе як автор, тобто тримати дистанцію стосовно сюжету й давати також читачеві/глядачеві відчути цю дистанцію. Епічний театр у цьому сенсі руйнував драматичну ілюзію.

На цьому тлі повернення до структурних ознак драми можна розуміти як відповідь на те, що критики постмодернізму визначають як збіднення постмодерністської культури і як свідчення нового етапу в інтелектуальній історії. Скочуванню постмодерністського мистецтва до безглуздості та сваволі протистоїть створення змістовних творів, які мають фабулу й нові параметри персонажу, мови й інтеракції. Драматургія Р. Шиммельпфенніга свідчить про таке оновлення змісту і форми. Драматург бачить сенс художнього мовлення у «створенні зв'язного, стислого тексту», тим самим віддаляючись від постдрами та постмодернізму [10: 716].

Літературознавче осягнення твору сучасної драматургії передбачає вивчення його жанрових параметрів та особливостей його поетики. Одним із найбільш поширених у сучасній драматургії різновидів жанрових трансформацій, на думку Є. Васильєва, потрібно вважати жанрову конвергенцію [2: 256]. Цей різновид Є. Васильєв визначає як «процес взаємодії, сходження, зближення, зрештою, злиття елементів різних жанрів в одному тексті» [2: 258]. При цьому «жанр у цілому стає різнобарвним, стереоскопічним, поліфонічним» [2: 259]. Ознаки жанрової конвергенції дослідник знаходить у п'єсі Р. Шиммельпфенніга «Жінка з минулого» («Die Frau von früher», 2004), серед яких – комедійність, елементи фарсового характеру, епічні елементи з ліричним забарвленням. Окрім цього, в образах дійових осіб «проступають риси любовної комедії, сімейно-побутової драми, мелодрами» [2: 266]. З позиції Є. Васильєва, «сказане про особливості твору німецького митця характерне й для усієї сучасної драматургії. У ній спостерігається злиття різних типів драми (епічна і лірична), тотальна інтертекстуалізація та інтермедіалізація драматичного твору, а також зближення і взаємодія різноманітних жанрових елементів: комедії, фарсу, драми, мелодрами» [2: 269–270]. Для наукового пізнання твору сучасної драматургії важливим є комплексне бачення різновидів жанрових трансформацій, естетичної парадигми та характерних ознак художньої мови епохи, аспектів художньої реальності, а також форм присутності автора в художньому тексті.

У цьому сенсі погляд на художній твір як своєрідну модель дійсності є не лише продуктивним, а й необхідним. Такий погляд дає змогу «відтворити його суттєві аспекти: складну взаємодію матеріального та духовного, споглядально дано та сутнісно прихованого, часові та просторові виміри, здатність до становлення і розвитку, індивідуальність та одиничність, що вбирають у себе загальність і множинність, суб'єктивність та об'єктивність у їх діалектичному взаємозв'язку» [1: 98]. Вихідною

інтерпретаційною моделлю п'єси «Золотий дракон» є організація художнього простору. Інакше кажучи, загальна динаміка зображуваного в п'єсі знаходить свій вияв, з одного боку, у ланцюгу подій, на яких акцентована увага читача/глядача і які сприймаються як фіксовані у своїй завершеності окремі ланки дії, з іншого боку – у дії як такій, у тому руховій, який втягує в себе все, що зображено у творі, і, концентруючись у просторі й часі зображуваного, набирає в ньому форму певної події.

Просторові характеристики подій відбиваються крізь призму сприйняття персонажів, які стають у п'єсі оповідачами:

«DER MANN: Fünf Asiaten ***in der winzigen Küche*** *des Thai-China-Vietnam-Schnellrestaurants»* [10: 205].

«DER MANN: ***In der Küche*** *des Thai-China-Vietnam-Restaurants DER GOLDENE DRACHE:* ***Es ist eng, sehr eng, kein Platz****, und die asiatischen Köche arbeiten hier trotzdem zu fünft»* [10: 209].

«DER MANN: ***Neben*** *dem GOLDENEN DRACHEN* ***ein kleiner Lebensmittelladen****, der nachts lange offen hat, hier gibt es alles, Lebensmittel, Alkohol, Tabak. Alles, was man braucht»* [10: 221].

Взаємодія просторів персонажів робить художній простір п'єси багатовимірним, об'ємним, динамічним. Рухомість позицій дає підстави об'єднувати різні ракурси опису та зображення:

«DER MANN: ***Alles eng****,* ***ein paar gekachelte Quadratmeter****, vielleicht vier oder fünf, die Gaskocher und die Friteuse, die Arbeitsflächen, die Kühlschränke, nebenan noch* ***ein kleiner Raum für die Vorräte****, eine Uhr an der Wand, und ein Kalender mit Bildern von* ***Vietnam****, vom vietnamesischen Großhändler, ich wäre gerne mal in* ***Vietnam****,* ***die Küste*** *soll wunderschön sein»* [10: 219-220].

«DIE JUNGE FRAU: Der Zahn ***fliegt und fliegt*** –

DER JUNGE MANN: ***Fliegt und fliegt*** –

DER MANN: Und ***fliegt und fliegt durch die winzige Küche des GOLDENEN DRACHEN*** –

DER JUNGE MANN: Der herausgerissene Zahn ***fliegt und fliegt*** –

DIE FRAU ÜBER SECHZIG: ***Fliegt und fliegt*** *und landet im Wok...»* [10: 228].

«DIE JUNGE FRAU: ***Die Wohnung des Lebensmittelhändlers ist keine Wohnung****, sondern eher* ***eine Art Warenlager****, sie ist bis unter die Decke vollgestopft mit Vorräten»* [10: 244].

Модельований у тексті простір не просто «прив'язує» події до певного місця, але й активно впливає на суть зображуваного, стає художнім образом. Цей образ складається як мозаїка з окремих деталей, штрихів та символів, починаючи з дракона, який символізує в китайській міфології життя, світло, силу та мудрість. Небесний дракон є покровителем Китаю, а Золотий – символ китайської імператорської сім'ї. Килим із зображенням Золотого дракона висить на стіні в китайсько-тайсько-в'єтнамському ресторані швидкого харчування «ЗОЛОТИЙ ДРАКОН», де працює й гине молодий китаєць. Після його смерті китайські працівники позбулися тіла свого загиблого співвітчизника, загорнувши його в килим і скинувши з моста в річку. Золотий дракон приваблював і хвилював китайця своєю близькістю й одночасною недосяжністю. Зображення символізує природу, життя, відродження та перевтілення, робить можливим вихід за межі вузьких, крихітних приміщень будинку, магазину чи ресторану. Персонажі рухаються в одному мікрокосмосі: усі пов'язані між собою, не завжди це усвідомлюючи, але перебуваючи разом під одним дахом, в одному світі.

Образи шляху, польоту, мосту, пов'язані з членуванням як простору, так і часу, метафорично зображають

життя людини, її кризисні моменти, її пошуки на межі «свого» і «чужого» світів, утілюють рух, указують на ймовірність, альтернативність, багатоваріантність розвитку. Простір, який реально бачать персонажі-оповідачі, доповнюється уявним простором. К. Лаудан, досліджуючи творчість Р. Шиммельпфенніга, зацважує про виникнення «ментальних транзитивних просторів, зумовлених пошуками можливостей повернення особистого простору і ідентичності» [7: 16].

Значимим для образної системи п'єси є й ступінь заповненості простору. За допомогою мовних засобів, що повторюються (eng, klein, winzig, kein Platz), підкреслюється тіснота навколишнього простору. Ознака тісноти поширюється як на зовнішній світ, так і на внутрішній світ персонажів та взаємодіє з лейтмотивом твору: якби я міг чогось побажати, якби я міг бути кимось іншим, якщо я більше не хочу бути тим, хто я є.

Аналітичне моделювання художнього тексту передбачає «відносно відокремлену характеристику художнього простору, художнього часу та аспектів їх емоційно-оцінного забарвлення, які в літературному творі перебувають у єдності» [1: 184]. Простір драматургічного тексту враховує простір сценічний, визначає форми його можливої організації. Так драматургічний текст співвідносить систему зображених у ньому подій з умовами театру та можливостями втілення дії на сцені з притаманними їй межами. Форми сценічного простору визначаються авторськими ремарками й просторово-часовими характеристиками в репліках персонажів:

*«DER JUNGE MANN: **Ein milder Spätsommerabend**. Ein alter Mann, graues Haar, sehr dünn, ausgemergelt, vielleicht krank, steht **auf dem Balkon seiner Wohnung**. Seine Enkelin hat ihn besucht, Großvater, Großvater. Sie wohnt **oben im selben Haus** mit ihrem Freund **in der kleinen Wohnung unter dem Dach**...»* [10: 207].

*«DER MANN ÜBER SECHZIG: Zwei junge Leute **in ihrer gemeinsamen Dachwohnung**, ein Liebespaar. Sie wohnen erst **seit ein paar Monaten** zusammen. **Eine herrliche Zeit**, die sie nie vergessen werden...»* [10: 211].

*«DIE JUNGE FRAU: **In der Küche einer Vier-Zimmer-Wohnung ein paar Etagen über dem Restaurant DER GOLDENE DRACHE**. Der Mann in dem gestreiften Hemd, der das Bier über seine Hose verschüttet hatte, und eine Frau in einem roten Kleid. In der Ecke der silberne Kühlschrank, den sie gemeinsam gekauft hatten. Das meiste hier sind gemeinsame Einkäufe, Anschaffungen für **eine gemeinsame Zukunft**...»* [10: 214–215].

*«DIE JUNGE FRAU: **Jetzt! Jetzt** bist du da! Aber **jetzt** ist es **zu spät**! **Jetzt** will ich nicht mehr. Ich kann auch nicht mehr. Ich kann nicht mehr! Ich habe gewartet und gewartet und gehofft, ja, sicher, nein, nein, nein, jetzt ist es **zu spät** –...»* [10: 215].

Хронотоп і структура оповіді відображають художню картину світу та концепцію особистості. Створюючи ці аспекти художньої реальності, драматург звертається до естетики епічного театру Б. Брехта. Насамперед, це ефект очуження, що виникає через 17 ролей, які розподілені між п'ятьма акторами. Однак дійові особи не є героями-маріонетками, персонажами без ідентичності, вони виконують ролі своєрідних нараторів, повідомляють про події, звертаючись безпосередньо до глядачів, адже мета п'єси не відстань, а протилежне: близькість, ідентифікація. Ідеться про те, щоб дати глядачам змогу максимально наблизитися до персонажів. Драма встановлює швидкий темп зміни сцен – входження, вихід, постійна зміна ролей, постійно нові ситуації. Театр показує, що це театр, а не щось інше, – певним чином, це кінець ілюзії. Драматург шукає форму зображення,

у якій зміст поєднується з поетичним рівнем: хто я, якщо я не персонаж? Актор стає персонажем, але залишається актором, він не зникає за дійовою особою. Як зазначає сам драматург, «це робить речі більш прозорими і в певному сенсі більш людяними» [10: 719]. Т. Ірмер вважає основним творчим принципом Р. Шиммельпфенніга «реалістичний сеттинг» [4: 211].

П. Михальцик називає Р. Шиммельпфенніга «поетом серед сучасних драматургів» [9: 37]. На думку дослідника, «структура п'єс Р. Шиммельпфенніга нагадує музику» [9: 37], її визначають такі композиційні прийоми, як повтори й опозиції. На основі повтору розгортаються образні поля тексту, повтор зв'язує різні просторові сфери та часові плани твору, актуалізує смисли, значимі в процесі його інтерпретаційного моделювання:

«DIE JUNGE FRAU: Ein junger Chinese, panisch vor ***Zahnschmerzen****:* Panisch. ***Der Schmerz, der Schmerz, der Schmerz*** –

Die junge Frau schreit vor **Schmerz**.

DER JUNGE MANN: Weine nicht, weine nicht.

Die junge Frau schreit vor **Schmerz**.

DIE JUNGE FRAU: ***Der Schmerz*** –

DIE FRAU ÜBER SECHZIG: Er hat ***Schmerzen****.*

DER MANN ÜBER SECHZIG: Der Kleine hat ***Schmerzen****»* [10: 205].

Мова персонажів містить просторові характеристики, які набувають пояснювальних ознак ремарок. Більшість яв починається з позначення місця дії одним із персонажів, іноді цей описовий текст довжиною й деталізацією нагадує натуралістичний театр (ява 14), іноді він є лаконічним (ява 13). У подальших явах рівні коментаторського спостереження і безпосереднього висловлювання знову й знову зливаються, як у початковій яві:

«DER MANN: Nicht schreien, aber er schreit; er schreit, und wie er schreit –» [10: 205].

Репліки – це не стільки спілкування персонажів, скільки демонстрація їхньої ймовірної поведінки, а потім «очуження» цієї поведінки. В одній і тій самій репліці персонаж змінює ролі – від активної дійової особи до спостерігача, який коментує події з певної відстані. У просторових характеристиках збільшується роль словесних декорацій [7: 73]. К. Лаудан акцентує їх роль у структурі тексту драми й говорить про семантизацію простору [7: 82]. Простір є носієм змістового начала динаміки зображуваного, особливу функцію виконують словесні декорації, вони є просторовими орієнтирами, активізують проблему нетотожності, часткової ідентичності кодів, якими користуються адресант й адресат, а також множинності кодів, якими може скористатися адресат.

Погляд на драму як на мовний твір і сценічну інтерпретацію передбачає аналіз мовних одиниць, їх функціонування. Комунікація, що відбувається за допомогою різних мовних засобів, призводить до відтворення особливого типу простору. Репліки пов'язані з поняттям «словесної дії», яка не закликає до конкретного вчинку, а мотивує до осмислення того, що відбувається. Отже, драматургічна мова, слово в драматургічній дії – це пошук сенсу, робота над змістом і його поданням, процес кодування та декодування:

«DER JUNGE MANN: Die Grille wartet in dem dunklen Bau der Ameise darauf, dass der ***Winter*** *vorübergeht. Sie wartet und wartet, aber sie hat das Gefühl für die Zeit verloren, seitdem sie die* ***Sonne*** *nicht mehr sehen kann, sie kann nicht sagen, wie lange sie schon hier ist. Manchmal denkt sie: vielleicht ist der* ***Winter*** *längst vorbei. Vielleicht ist draußen längst wieder* ***Sommer****»* [10: 239].

У розгорнутих описових репліках персонажів формуються наскрізні семантичні опозиції, релевантні для тексту загалом: oben – unten, innen – außen, nah – fern, Winter – Sommer. Мовні засоби не лише позначають реалії відтворюваного на сцені простору, але й вказують на його замкненість та обмеження: у 46 з 48 яв дія відбувається в приміщеннях багатоповерхового житлового будинку з китайсько-тайсько-в'єтнамським рестораном швидкого харчування та продуктовим магазином внизу. У репліці відображена просторова позиція конкретного спостерігача, водночас вона визначає характер сценічного простору, намагання подолати його замкненість.

Висновки й перспективи дослідження. У процесі літературознавчого вивчення п'єси «Золотий дракон» побудовано аналітичну модель художнього тексту, яку співвіднесено з інтерпретаційною моделлю літературного твору. З'ясовано, що модельований у тексті простір активно впливає на суть зображуваного, стає художнім образом. П'єса Р. Шиммельпфенніга представлена в руслі осмислення характерних рис сучасної драми. Серед таких ознак – посилення авторської присутності, що знаходить вираження в епізації драматичного тексту, у прямій авторській характеристиці персонажів, у просторово-часовій організації твору. Досліджено функцію словесних декорацій, які впливають на сюжетний розвиток драми та трансформують художній простір. Подальша розробка концептуальних положень, пов'язаних із вивченням особливостей сучасної драми, дасть змогу розглядати художній простір на сюжетному, композиційному, жанровому рівнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

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. дисс. … канд. филолог. наук: 10.01.03. Москва, 2011. 24 с.
4. Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения берлинской стены. *Вопросы театра.* 2011. № 3/4. С. 199–218.
5. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: автореф. дис. … докт. філолог. наук : 10.01.01. Київ, 2019. 40 с.
6. Kapusta D. Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz, 2011, 208 S.
7. Laudahn Chr. Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 2012. 396 s.
8. Lehmann H.T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 1999. 506 s.
9. Michalzik P. Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. *Dramatische Transformationen.* 2008. S. 31–42.
10. Schimmelpfennig R. Der goldene Drache. Stücke 2004–2011. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2011. 736 s.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Astrahan N. I. (2014). Butya literaturnogo tvoru. Analitychne ta interpretacijne modelyuvanya [The Reality of a Literary Work. Analytical and Interpretive Modeling]:

monographiya. Kyiv: Akademvydav. 432 p. [in Ukrainian].

2. Vasyliev Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Contemporary Drama: Genre Transformations, Modifications, Innovations]: monografiya. Lutsk: PVD «Tverdynia». 532 p. [in Ukrainian].
3. Gorodetskiy S. I. (2011). Problema hudozhestvenoi struktury pyes Rolanda Shimmelpfenniga [The Problem of the Creative Structure of Roland Schimmelpfennig's Plays]: aftoref. dis. ... kand. filolog. nauk: 10.01.03. Moskva. 24 p. [in Russian].
4. Irmer T. (2011). Novaya nemeckaya drama posle padeniya berlinskoi steny [New German Drama after the Fall of the Berlin Wall]: *Voprosy teatra*: № 3/4. 199–218 p. [in Russian].
5. Syniavska L. I. (2019). Ukrainska dramaturhiia kintsia XIX – pochatku XX stolittia: komunikatyvni stratehii [Ukrainian Drama of the Late XIX – Early XX Century: Communicative Strategies]: aftoref. dis. ... dokt. filolog. nauk: 10.01.01. Kyiv. 40 p. [in Ukrainian].
6. Kapusta D. (2011). Personentransformation. Zur Konstruktion und Dekonstruktion der Person im deutschen Theater der Jahrtausendwende. München: Utz. 208 s. [in German].
7. Laudahn Chr. (2012). Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag. 396 s. [in German].
8. Lehmann H. T. (1999). Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. 506 s. [in German].
9. Michalzik P. (2008). Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. *Dramatische Transformationen*. S. 31–42. [in German].
10. Schimmelpfennig R. (2011). Der goldene Drache. Stücke 2004–2011. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 736 s. [in German].

Стаття надійшла до редколегії: 15.04.2021
Схвалено до друку: 07.06.2021