

**Соколовська С. Ф.**

Житомирський державний університет імені Івана Франка

**ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННІГА «ДО/ПІСЛЯ»**

*Зміна світоглядних та естетичних координат наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття зумовила актуалізацію екзистенційної моделі «присутності у світі», ознаками якої стали відмова від життєподібності та особливий вид художньої комунікації. Показовою у цьому ракурсі є драматургія Р. Шиммельпфенніга. З одного боку, його п'єси свідчать про перехід від постмодерної деконструкції, автономної театральності постдраматичного театру до «нового реалізму». З іншого боку, вони відображають не менш характерну його особливість, пов'язану з драматургічною формою, – навмисне ускладнення сприйняття, яке виникає за рахунок роздробленості форми. Форма розбивається на частини, щоб глядач не міг одразу охопити картину цілком. Тим самим досягається ефект неоглядності, і для аналізу побаченого глядач змушений застосовувати так званий індуктивний метод – збирати частини в ціле. Завдяки цьому посилюється увага до деталей – не розглянувши деталей, ми не зрозуміємо, що зображено. Руйнуючи ілюзію достовірності життя, драматург не дозволяє глядачеві пасивно рухатися лінією дії, змушує зіставляти не лише частини, розташовані поряд, а й віддалені одна від одної, виявляти нові смислові зв'язки, взаємовідображення, контрасти – і цим активізує свідомість. Драматургічний текст Р. Шиммельпфенніга позиціонує себе одночасно як реальність і як вимисел, демонструючи умовність цього розмежування, адже і реальність, і вимисел є результатом нарративізації. Авторська інтерпретаційна модель п'єси «До/Після» передбачає її осмислення щонайменше з двох точок зору, їх поєднання. Художня картина світу – ілюзія, яка не прагне бути прийнятою за реальність. І водночас – це вимисел, який потребує обґрунтування, щоб стати чимось більшим, ніж фікція. Р. Шиммельпфенніг виражає скепсис щодо стандартного розмежування вимислу і реальності: художній світ своїх творів він організовує так, що предметом зображення стає реальність фантазії та фантазмагоричність реальності.*

**Ключові слова:** сучасна драма, літературознавче моделювання, хронотоп, художня картина світу, епізодія драматичного тексту.

**Постановка проблеми.** Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема змін традиційного драматичного тексту, функцій драми в новому драматургічному дискурсі, є актуальними завданнями літературознавства. На думку німецького теоретика драми Г.-Т. Лемана, нова дискурсивна форма рухається у напрямку до постдраматичної. Цей рух можна описати як серію послідовних стадій саморефлексії, деконструкції і поділу елементів драматичного театру [10, с. 78].

Німецький драматург і театрознавець Т. Біркенхауер закликає до нового розуміння театру як мистецтва, що «розкриває відносини та кордони між літературою і театром, мовними і візуальними образами, семантичними якостями об'єктів, рухів і просторів, а також просторово-часові якості мовленнєвих процесів» [8, с. 322].

Перед літературознавством постає завдання осмислення сучасної драми разом з новою теа-

тральною естетикою, дослідження художньої цілісності і поетики драматичного твору.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Науковий інтерес до сучасної драматургії зумовлений актуалізацією текстологічних підходів у літературознавстві, специфікою характеру комунікації драматургічного тексту, появою нових категорій, концепцій і понять для його усвідомлення. У цьому переконують праці Б. Асмута, Н. Астрахан, Т. Біркенхауер, О. Бондаревої, Є. Васильєва, Т. Вірченко, В. Головчинер, О. Журчевої, Л. Закалюжного, О. Кубрякової, К. Лаудан, Г.-Т. Лемана, Н. Малютіної, М. Пфістера, Л. Синявської, Л. Федоренко, Б. Хаас, В. Халізева, О. Чиркова, О. Шевченко.

Як слушно зауважує Є. Васильєв, «в останню третину ХХ століття провідні позиції в європейській теорії драми, безперечно, посідають німецькі дослідники» [3, с. 35]. Із-поміж них – Б. Асмут, Г.-Т. Леман, М. Пфістер. Праці цих

авторів є вагомим підґрунтям, необхідною умовою наукової рефлексії сучасної драми. Такий підхід зумовлений потребами розвитку сучасного літературознавства, еволюцією естетичної та літературознавчої думки, адже сучасну драму не можна уявити без цілої низки впливових драматургічних експериментів ХХ століття (серед них М. Пфістер називає «театр жорстокості» А. Арто, епічний театр Б. Брехта, «театр абсурду», різноманітні форми вуличного театру та хепенінгу, експериментальні драми П. Гандке та Р. Вілсона) [11, с. 40].

У монографії Є. Васильєва «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» книга Г.-Т. Лемана кваліфікується як «найвагоміше та найоригінальніше дослідження останніх десятиріч у галузі теоретичного осмислення сучасної драматургії» [3, с. 38]. Із-поміж ознак постдраматичного театру Г.-Т. Леман виділяє такі, як: фрагментація оповіді, гетерогенність стилю, гіпер-натуралістичні, гротескні й нео-експресіоністські елементи [10, с. 41]. За словами іншого німецького фахівця з драми Б. Асмута, постдраматичний театр є «досить розмитим збірним поняттям, охоплюючи низку різноманітних сценічних експериментів останніх десятиліть. Залишається нез'ясованим питання поняттєвого та історичного зв'язку постдраматичного театру з драмою» [7, с. 203].

**Постановка завдання.** Виходячи з принципів взаємодії та доповнення різних естетичних концепцій і теорій драми, нагальним завданням постає осмислення «нової драми» разом з новою театральною естетикою. У центрі уваги дослідження знаходяться не докази постдраматичних процесів, а питання, наскільки продуктивно сучасні автори, такі як Роланд Шиммельпфенніг, використовують драматичну традицію. Мета розвідки – з'ясувати, яку роль відіграють авторські інтерпретаційні моделі у структурі художніх текстів Роланда Шиммельпфенніга, дослідити особливості часопросторової організації п'єси «До/Після», побудувати інтерпретаційну модель драматичного твору.

**Виклад основного матеріалу.** На думку К. Лаудан, «побіжного погляду на сучасні німецькі театральні журнали, такі як: «Theater heute», «Theater der Zeit», «Die deutsche Bühne», достатньо, щоб визначити зміну тенденцій у сучасній драматургії» [9, с. 11]. Автори нової німецької драми, зокрема Деа Лоер, Дірк Лауке, Моріц Рінке, Маріус фон Майенбург, Роланд Шиммельпфенніг, Аня Хіллінг, Лутц Хюбнер, шукають індивідуальну художню мову. При цьому, як зазначає

О. Шевченко, вони використовують різноманітні інновативні, експериментальні форми і прийоми, створені попередньою епохою. «За всіх новацій сучасна німецька драма міцно спаяна із досягненнями попередників. Найпродуктивнішими виявилися традиції німецького експресіонізму та епічного театру Брехта» [6, с. 221].

Зміна світоглядних та естетичних координат наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття зумовила актуалізацію екзистенційної моделі «присутності у світі», ознаками якої стали відмова від життєподібності та особливий вид художньої комунікації. Показовою у цьому сенсі є драматургія Р. Шиммельпфенніга. З одного боку, його п'єси свідчать про перехід від постмодерної деконструкції, автономної театральності постдраматичного театру до «нового реалізму». З іншого боку, вони відображають не менш характерну його особливість, пов'язану з драматургічною формою.

Виокремлена Аристотелем у мистецтві комунікативна функція – етична та естетична здатність театру впливати на глядача через почуття – тривалий час, аж до Б. Брехта, була домінуючою. Результатом спостережень і драматичних випробувань Б. Брехта став створений ним «антиаристотелівський» театр з антикатарксихним ефектом «очуження». Драматургом та режисером була виділена та використана поряд з комунікативною функцією мистецтва інша «смыслеутворююча функція, яка виступає вже не як пасивне упакування даного смислу, а як генератор смислів» [5, с. 80].

Сучасний театр наразі виділяє в мистецтві функцію смислотворення як визначальну. Через неоднорідність, самосуперечність драматичного тексту, що вбирає в себе елементи різних художніх кодів, театр, як ніяке інше мистецтво, з появою нового типу драми виявляється здатним до нового діалогу з глядачем. Ідеї Ю. Лотмана про текст як генератор смислів, про єдність його структурних, комунікативних і прагматичних аспектів доцільно враховувати як при розгляді комунікативних аспектів тексту, так і під час аналізу його структури.

На думку Н. Астрахан, «аналіз художнього тексту має бути скерований на виявлення авторських інтерпретаційних моделей літературного твору, аналітичне моделювання – на їх характеристику, пов'язану зі здійсненням переходу від одного рівня художнього тексту до іншого» [1, с. 168].

Назва п'єси Р. Шиммельпфенніга «До/Після» («Vorher/Nachher», 2001), як програма її інтерпретаційної моделі (за концепцією Н. Астрахан), є багатозначною: вона акцентує часовий вимір, засвідчує наявність у темпоральній струк-

турі тексту щонайменше двох часових площин, а також окреслює рухливу часову перспективу. Отже, вихідною авторською інтерпретаційною моделлю п'єси постає організація художнього часу. Назва співвідносить текст з його художнім світом, у першу чергу, з його часовими координатами – «до» і «після». Образ часу поєднує начебто непов'язані між собою сцени через мотив руху, розвитку, становлення, підкреслює смислову багатомірність створеної картини світу.

Більшість дійових осіб не мають власних імен, їх характеризують певні деталі чи риси: die Frau über siebzig, der Mann unter der Glühbirne, die Frau um die dreißig, der Mann aus der anderen Stadt, die Frau und der Mann aus Russland, zwei Tänzer vor der Heimreise, der frühere Freund der Frau um die dreißig. Увагу зосереджено на окремій деталі, що окреслює лише найважливіші, загальні риси образу, надає тексту прагматичної спрямованості на аналітичну позицію реципієнта. Р. Шиммельпфенніг вдається до недомовленості, залишаючи вільний простір для інтелектуальної діяльності глядача. Драматург наголошує: «Мене цікавить редукція, ущільнення – або пропуск, відмова від певної інформації та деталей. Редукція дозволяє глядачу самостійно зібрати, виявити і зважити певні частини [...]. Це діалогічна взаємодія з глядачем. Слід розповідати історію таким чином, щоб глядач мав можливість порівняти і перевірити те, що відбувається. Мені подобається театр як відкрита система» [13, с. 242]. Для відкритої системи Р. Шиммельпфенніга важливі епізодичність, фрагментарність, безпосередній зв'язок оповідного та ігрового процесів, характер ескізу, акцент на миттєвому, а також стратегії скорочення, які також знаходяться у центрі театральної естетики Б. Брехта. Діалог драматургів відображений у стилетвірних тенденціях, що визначають напрям їх творчих пошуків. Це умовність, інтелектуалізація змісту, активне втручання автора в дію, а також повтори, які можуть відкриватися різними способами.

Серед дійових осіб – невидимий для людського ока інопланетний Організм, здатний знищити людину, яку він сприймає як «генератор звукових хвиль», як «рухомий модуль»:

*«Da der Organismus nicht zwischen belebter und unbelebter Materie unterscheidet, erlebt er die Erde als einen im Vergleich zu seinem eigenen Planeten komplizierten Aufbau aus unterschiedlichen, zum Teil beweglichen und zum Teil unbeweglichen Modulen. Der Mensch, den er als ständigen Erzeuger von Schallwellen zu seinen Feinden zählt, ist*

*für den Organismus somit einfach ein bewegliches Modul»* [12, с. 426].

У п'єсі діє й інший фантастичний герой, Мисливець, якому вдається потрапити всередину Організму, завдавши йому своєю присутністю нестерпного болю:

*«Bis zu diesem Augenblick hat der Organismus keinen wirklichen Schmerz gekannt. Jetzt aber zerreißt es ihn, vor allem, da er nicht erkennen kann, wer ihm diesen Schmerz zufügt, – dass er es selbst ist. Und je mehr Schmerz er empfindet, desto mehr versucht er, seinen nicht zu ortenden Feind zu vernichten. Der Organismus wird – ohne es zu wissen – sowohl sein Vernichter wie auch sein eigenes Opfer»* [12, с. 449].

Організм, не усвідомлюючи цього, стає і самознищувачем, і власною жертвою. Повтор слова Schmerz у цьому фрагменті тексту наголошує на складності взаємодії різних світів, сприйнятті «іншого», протиставленні себе і свого «Я» комусь іншому. Потрібні неабиякі зусилля, щоб на шляху пізнання самого себе збагнути, що «інший» відкриває мені мене, у такий спосіб моя особистість отримує додаткові параметри. На шляху пізнання можна зустріти і жінку, яка постійно змінюється (die sich ständig verändernde Frau). Вона з'являється у чотирнадцятій сцені, де веде монолог, розповідаючи про себе. Цей образ втілює ідею багатогранності світу, намагання досягнути його, спробу знайти себе:

*«Ich nehme ständig eine andere körperliche Form an. Ich verwandele mich. Mehrfach am Tag. Unter Umständen sogar mehrfach in der Stunde. Zeitpunkt und Art der Verwandlung kann ich nicht beeinflussen. Ich bleibe allerdings immer eine Frau, soviel ist sicher, und meistens behalte ich auch mein biologisches Alter; aber es kann auch vorkommen, dass das Alter springt. Vor zwei Jahren im Winter war ich für mehrere Stunden eine etwa sechzig Jahre alte Marktfrau und erst kürzlich für zwanzig Minuten ein siebenjähriges Mädchen»* [12, с. 412].

Точка зору персонажа взаємодіє у тексті п'єси з точкою зору оповідача. Як наслідок – картина світу набуває рухливої перспективи: відбувається перехід від одного погляду до іншого. Їх чергування, зіставлення чи накладання створюють напругу в тексті і визначають особливості його структури:

*«Sie ist mir vorher nie aufgefallen, keine Ahnung – aber es stellt sich heraus, dass wir in derselben Gegend arbeiten. Nicht in derselben Firma, nicht im selben Gebäude, sondern nur im selben Viertel. Entweder kann sie sich einfach Gesichter gut merken, oder sie interessiert sich wirklich für mich.*

*Sie sagt, ich kann mir Gesichter gut merken.*

*Aber vielleicht liegt es doch an mir»* [12, с. 415].

Вивчаючи художню структуру п'єс Р. Шиммельпфенніга, С. Городецький звертається до праць П. Флоренського, філософська теорія якого дозволяє, на переконання дослідника, обґрунтувати багато художніх аспектів п'єс сучасного драматурга [Городецький, с. 8]. Так, посиляючись на П. Флоренського, автор дисертаційного дослідження підкреслює «перегуки, співзвуччя і повторення, на яких будуються п'єси Р. Шиммельпфенніга, в них багато структурно паралельних елементів, смислові зв'язки яких найчастіше не можна тлумачити однозначно» [4, с. 9].

В авторській інтерпретаційній моделі п'єси, на нашу думку, закладена неоднозначність тлумачення створеної картини світу, в ній співвіднесено декілька образів часу, декілька типів його сприйняття. Для жінки, яка через довгі худі ноги в дитинстві отримала прізвисько Цвіркун, поєднуються різні часові плани: зникають відмінності між далеким минулим, недавніми подіями, теперішнім і майбутнім:

*«Solange Tante Riecke noch reisen konnte, besuchte sie uns oft, und meine Mutter und ich fuhr oft zu ihr, denn in bestimmten Dingen brauchte sie Hilfe, besonders in dem kleinen Garten, den sie sehr liebte.*

*Ich sehe sie vor mir, wie sie in der Küche ihres Hauses steht und für uns Kaffee kocht. Dabei singt sie dieselben Lieder, die sie immer mit ihrer Schwester gesungen hatte, so wie damals am Seeburger See, und manchmal stimmt meine Mutter mit ein. Ich selbst kenne die Lieder, aber ich kann nicht mitsingen, denn ich habe mir nie die Texte gemerkt»* [12, с. 433].

Час цього персонажу циклічно замкнений, а в історії іншого персонажу, чоловіка на картині, час трансформується у лінійний ряд з протиставленням «тоді – тепер», «минуле – теперішнє»:

*«Er war allein, er hatte Zeit, und er hatte auf dem Weg durch das große Museum versucht, seine Gedanken zu ordnen, als dass er sich wirklich für die Gemälde interessiert hätte, aber dieses Bild fing seinen Blick, seine Aufmerksamkeit. Er hatte auf der kleinen Tafel neben dem Bild nachgelesen, wo und wann und von wem es gemalt worden war, und er erinnert sich jetzt daran, dass er damals überrascht war. Er blieb vor dem Bild lange stehen, so wie jetzt. Er konnte sich nicht mehr losreißen. Das Bild nahm ihn gefangen»* [12, с. 419].

Це темпоральне протиставлення знаходить відображення у розгортанні в тексті просторових опозицій: die andere Seite des Bildes – Stelle am

Fluß, die Stadt – das Dorf, der Ausgangspunkt – die Häuser, der Fluß, die Brücke. Взаємодія у структурі тексту різних точок зору і часових планів зумовлює поєднання контрастних емоційних тональностей: захоплення, радості, щастя (позиція жінки на прізвисько Цвіркун в її спогадах про дитинство; чоловіка з картою зоряного неба, коли він розмірковує про механізм Всесвіту; чоловіка, що в захваті від досконалості пристрою для створення видимого світла під дією струму, тобто електричної лампи) і неприязнь, спустошення, сум, нещастя (позиція жінки тридцяти років, яка зраджує своєму другові, почувається нещасною, жалюгідною; зрадженого чоловіка, котрий прагне помститися, йдеться про агресію і секс, але, насамперед про його самооцінку; двох танцюристів, виснажених фізично і духовно після турне з багатьма виступами у кількох країнах; чоловіка з рукописом, що пророкує вогняну бурю, після якої нічого не залишиться, навіть пам'ять, і нічого більше не буде як раніше).

Час виявляє зв'язок з простором та набуває особливого значення – формує суб'єктивний образ світу через досвід свідомості, яка пізнає і сприймає. За визначенням М. Бахтіна, «у літературно-художньому хронотопі наявне злиття просторових і часових прикмет в осмисленому та конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється та вимірюється часом» [2, с. 234].

Процес сприйняття часу формує суб'єктивний образ світу через спостереження за окремими явищами і об'єктами, лише через рефлексію знаходячи цілісний образ. Події твору не копіюють життя у причинно-наслідковій послідовності. У п'єсі немає чіткого конфлікту, через відмову від єдиного моменту виникнення дискурсу відбувається «розсіювання», «розширення» дії і водночас плюралізація миттєвостей його передання на сцені, що призводить до нових способів сприйняття.

Але фігурою, яка сприймає, у п'єсі виявляється не сам персонаж, а хтось, що спостерігає ззовні, – у спектаклі цим спостерігачем стає глядач. Сюжет фіксує процес сприйняття світу суб'єктом. Драматург, художньо деконструюючи і розділяючи цілісний образ на елементи, що витягуються з різних просторів, різних часових шарів, множить погляди спостереження, передаючи рефлексію глядачеві. Таким чином, право складати (або не складати) світ у цілісну картину шляхом смислотворення надається глядачеві.

Протиставлення «минуле – теперішнє» трансформується у п'єси в опозицію за характером модальності: найвищий ступень реальності в темпоральній структурі тексту має минуле, воно є для персонажів більш «живим», ніж сьогодні, позбавлене конкретності. Спогади покликані воскресити минуле. Для його зображення обрано епічну форму, яка взаємодіє з драматичною. Перевтілюючись в оповідачів, персонажі повертаються у світ минулого – в результаті нарративна структура п'єси набуває оцінного характеру, виявляється концептуально вагомою. Квазіспогади або синхронні оповідання виступають засобом подолання незворотного лінійного часу, способом набуття втраченого:

*«An diesem Abend hat er zwei Stunden in der Küche gegessen, ohne sich auf irgend etwas konzentrieren zu können, er konnte nicht aufhören, daran zu denken, dass er sie gerade verliert oder schon verloren hat. Dass es nach elf Jahren vorbei ist»* [12, с. 411].

*«Ich habe mich immer gefragt, was das für Männer sind, die haben so eine bestimmte Kraft, so ein Selbstbewusstsein, für die ist alles ganz einfach, oder so sieht es zumindest aus»* [12, с. 420].

Аксіологічний характер подібної нарративної заміни (послідовні спогади замінюються міркуваннями героїв про події) підкреслює циклічна структура твору. На думку С. Городецького,

йдеться про художні образи, пов'язані з круговим рухом, колами, кулями [4, с. 8]. Структура п'єси стає перехрестям стилів, форм, хронотопів. Поєднання і змішування цих шарів не знає іншої часової логіки, окрім художньої. Час може йти вперед, випереджаючи події, які стануть фавбулою пізніше. Так, дружина повідомляє про зникнення чоловіка раніше, ніж він зникає; жінка розповідає про зраду другові до самої зради; чоловік переконаний в тому, що втратив подругу, відчуваючи порожнечу в своєму житті.

**Висновки і перспективи.** В авторській інтерпретаційній моделі кожен художній знак (хронотоп, очужені персонажі, розрізнені та незавершені фрагменти) має свій код. Накладання одного знаку на інший «затемнило» смисл літературної історії. Але одночасно складність драматичної мови Р. Шиммельпфенніга відкрила складність відображеного в ній світу. Фіктивний світ драматичного твору не є замкненим у собі – він вступає у контакт з живим людським досвідом, позатекстовою реальністю. У подальшому осмисленні природи творчості того чи іншого художника заслуговує на увагу вивчення ролі і призначення вимислу: як саме «вбудований» літературний твір у життя людини – як автора, так і читача або глядача, якого роду дій і висновків він вимагає від реципієнта.

#### Список літератури:

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору. Аналітичне та інтерпретаційне моделювання : монографія. Київ : Академвидав, 2014. 432 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М. : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
3. Васильев С. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
4. Городецкий С. И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.03. Москва, 2011. 24 с.
5. Лотман Ю. М. Об искусстве : Авторский сборник. СПб. : Искусство СПб, 2005. 652 с.
6. Шевченко Е. Н. Новая немецкая драма : новаторство и традиция : Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: предварительные итоги : коллективная монография. Самара : Изд-во Самарского университета, 2016. С. 219–235.
7. Asmuth B. Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart : J. B. Metzler und C. E. Poeschel Verlag GmbH, 2009. 240 S.
8. Birkenhauer Th. Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur : Maeterlink, Cechov, Genet, Beckett, Müller. Berlin : Vorwerk 8. 2005. 343 S.
9. Laudahn Chr. Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe. Tübingen : Narr Francke Attempto Verlag. 2012. 396 S.
10. Lehmann H.T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren. 1999. 506 S.
11. Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. München : Fink. 2001. 454 S.
12. Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Stücke 1994–2004. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2009. 688 S.
13. Schimmelpfennig R. Trilogie der Tiere. Mit einem Gespräch mit Roland Schimmelpfennig. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. 2007. 247 S.

**Sokolovska S. F. ARTISTIC FEATURES OF ROLAND SCHIMMELPFENNIG'S PLAY  
"BEFORE / AFTER"**

*The change of ideological and aesthetic coordinates at the end of the XX – beginning of the XXI century led to the actualization of the existential model of «presence in the world», which was characterized by the rejection of vitality and a special kind of artistic communication. Indicative in this perspective is the drama of R. Schimmelpfennig. On the one hand, his plays show the transition from postmodern deconstruction, the autonomous theatricality of post-dramatic theater to the «new realism». On the other hand, they reflect no less characteristic feature of the dramatic form – a deliberate complication of perception, which arises due to the fragmentation of form. The form is divided into parts so that the viewer cannot immediately perceive the whole picture. The opacity effect is achieved, and to analyze what is seen, the viewer is forced to use the so-called inductive method – to assemble the parts as a whole. This increases the attention to detail – without looking at the details, we will not understand what is depicted. By destroying the illusion of authenticity of life, the playwright does not allow the viewer to passively move along the line of action, but forces them to compare not only the parts located next to each other but also the parts that are separated, to discover new semantic connections, reflections, contrasts – and thus activates consciousness. Schimmelpfennig's dramatic text positions itself both as reality and as fiction, demonstrating the conditionality of this distinction, because both reality and fiction are the result of narrativization. The author's interpretive model of the play «Before/After» involves its interpretation from at least two points of view, their combination. The artistic picture of the world is an illusion that does not seek to be accepted as reality. At the same time, it is a fantasy that needs to be substantiated in order to become something more than fiction. R. Schimmelpfennig expresses skepticism about the standard distinction between fiction and reality: he organizes the artistic world of his works so that the subject of the image is the reality of fantasy and phantasmagoric reality.*

**Key words:** modern drama, literary modeling, chronotope, artistic picture of the world, epization of dramatic text.