

Соколовська С. Ф.

Житомирський державний університет імені Івана Франка

П'ЄСА РОЛАНДА ШИММЕЛЬПФЕННІГА «АРАБСЬКА НІЧ»: ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНОЇ МОДЕЛІ

У статті досліджено використання наративних засобів у драматичному творі. Визначено, на що спрямоване їхнє застосування, як це проявляє сутність авторського творення та впливає на рецептивне відтворення драми, наскільки показовою щодо цього є драматургія Роланда Шиммельпфенніга. Доведено, що сучасний німецький драматург Р. Шиммельпфенніг належить до авторів, драматичні тексти яких виявляють сутність індивідуального стилю як органічного взаємозв'язку всіх елементів форми та змісту. Наративну модель п'єси «Арабська ніч» розглянуто як спосіб реалізації авторської свідомості, що виявляє такі аспекти художньої реальності, як здатність вибудовувати картину світу та концепцію людини.

З'ясовано, що характер представлення дійових осіб створює комунікативно-художню тональність подальших подій. Така презентація виявляє різноманітні ознаки особистостей персонажів і є своєрідною преамбулою до змісту подальшої вербальної інтеракції. Автор не відображає дійсності, а моделює її шляхом відбору й оцінки явищ цієї дійсності, вдаючись до певних комунікативних стратегій, тактик, ходів. Діалоги створюють враження, що персонажі розмовляють не один з одним, а поруч один з одним і не цікавляться своїм візаві. У наративній концепції п'єси діалогічність постає як багатоголосся оповідачів і постійна зміна думок щодо описуваних подій. «Арабська ніч» грає з амбівалентністю на різних рівнях, демонструє як традиційні творчі засоби, так й елементи постдраматичного театру та виявляє відтворення художніх здобутків попередників.

Доведено, що наративна модель п'єси поєднує образи сюрреалістичного з епічними елементами: дійові особи переживають свою ситуацію й водночас коментують її. Автор залишає своїм персонажам та історіям їхню таємницю. Він спонукає глядачів не до ідентифікації, а радше до сприйняття інших ціннісних систем, інших моделей поведінки та звичаїв.

Ключові слова: сучасна драма, нарація, наративна модель, художня комунікація, постдраматичний театр.

Постановка проблеми. Поворотний момент у європейському театральному ландшафті стає очевидним у 1990-х роках ХХ століття. У центрі уваги літературознавства й театрознавства опиняється феномен провокативного, перформативного, фрагментарного театру Хайнера Мюллера, Ельфріди Єлінек, Рене Поллеша, що виник під час дискусії про кризу драми, розпочатої Петером Сонді, а також унаслідок соціальних і медійних потрясінь. У контексті наукової рефлексії сучасної драматургії праця П. Сонді «Теорія сучасної драми» (1956) постає дослідницько-історичною точкою відліку: з одного боку, учений пропонує конструкцію «абсолютної» драми, яка слугує регулятивною ідеєю класичної драми, а з іншого – реконструює шлях до її епізації, що суттєво змінила зміст і форму драми в добу модерну й досягла свого апогею в епічному театрі Бертольта Брехта. Свої програмні міркування Б. Брехт відмежовував від усього, що було в традиції аттичної трагедії з часів Аристотеля.

Незважаючи на цю рішучу переорієнтацію, вистава в його епічному театрі залишається зосередженою на тексті, який не може обійтися без класичних засобів, зокрема таких, як діалог персонажів і зрозумілий сюжет. Параметри й форми взаємин між драмою та театром набувають вирішального значення в 1960-х роках. Наслідки цього процесу описав німецький театрознавець Ганс-Тіс Леман у важливому дослідженні «Постдраматичний театр» (1999). Разом із літературознавчими дослідженнями Герди Пошман «Вже недраматичний театральний текст» (1997) і Ганни Клесінгер «Постдрама. Трансформації епічного театру в творчості Петера Гандке, Хайнера Мюллера, Ельфріди Єлінек і Райнальда Гетца» (2015) розвідка Г.-Т. Лемана окреслює парадигму постдрами: постдраматичного театру та вже недраматичного театрального тексту. Однак діагностований Г.-Т. Леманом зсув парадигми від тексту до постановки не є беззаперечним у науковому дискурсі. Проблема статусу постдраматичного

театру відображає не лише взаємодію традиції та новаторства в процесі творчості, а й особливості художньої репрезентації подій. З огляду на це особливого значення набуває вивчення нарративних моделей у сучасній драматургії, а також розкриття їхнього інтерпретаційного потенціалу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогоднішній стан літературознавчих і театрознавчих студій засвідчує науковий інтерес до сучасної драматургії. Праці Б. Асмута, Н. Астрахан, Г.-П. Байерддорфера, О. Бондаревої, К. Бремера, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Вісич, С. Гансена, Г. Клесінгер, К. Лаудан, Г.-Т. Лемана, Н. Малютіної, М. Моклиці, Г. Пошман, М. Пфістера, Л. Синявської, П. Сонді не лише окреслюють теоретичну та історико-літературну проблематику драми, а й пропонують нові підходи й оцінки, зумовлені динамікою наукового пошуку, актуалізацією текстологічних підходів у літературознавстві, вивченням драматичного твору з урахуванням специфіки його буття. Н. Астрахан наголошує, «буття драматичного твору передбачає як необхідний момент його сценічну інтерпретацію – створення вистави як художньої інтерпретаційної моделі драматичного твору, зверненої до людського загалу, неможливої без його участі» [1, с. 252].

У праці «Петер Сонді. Постскрипtum» (2017) німецький літературознавець Кай Бремер аналізує драми, які стали визначальними для драматургії в усьому світі, а особливо для німецької драми. Учений продовжує дослідження П. Сонді не лише з позиції історико-літературної проблематики драми, а й вагомої теоретичної аргументації, висувуючи фундаментальну тезу, що не може бути й мови про те, що драма з часом може зникнути. Так К. Бремер рішуче заперечує тезу про заміну драми театральним текстом або постдрамою [6, с. 249].

За спостереженням К. Бремера, від початку нового тисячоліття такі драматурги, як Лукас Берфус, Ясміна Реза і Моріц Рінке, вдаються до традиційних творчих засобів, свідомо відступають від постдраматичного театру. Однак це «не консерватизм форми, як би він не мотивувався, а свідомий вибір для того, щоб висловити різні проблеми і у такий спосіб оголосити передбачувані інновації застарілими» [6, с. 243]. У цьому контексті дослідник не згадує Вольфрама Лотца й Роланда Шиммельпфенніга, що, як і Берфус, Реза та Рінке, відвертаються від режисерського театру, пов'язаного з іменами Роберта Вілсона, Франка Касторфа, Рене Поллеша, Петера Цадека.

Постановка завдання. Вартим дослідницької уваги постають питання про те, які тенден-

ції можна розпізнати у використанні нарративних засобів, на що спрямоване їхнє застосування, як це проявляє сутність авторського творення та впливає на рецептивне відтворення драми, наскільки показовою щодо цього є драматургія Р. Шиммельпфенніга. Мета розвідки – з'ясувати, чи сучасний німецький драматург Роланд Шиммельпфенніг ігнорує присутність і вплив постдраматичних елементів, чи інтегрує їх у власне драматичне письмо. Це передбачає дослідження специфічних сторін художньої цілісності й поетики драматичного твору.

Виклад основного матеріалу. Г. Пошман підкреслює взаємну залежність драми та вистави, адже драматичний твір повністю розкривається лише в його сценічному втіленні [13, с. 20]. У такому розумінні драматичному тексту відведено підпорядковану роль щодо вистави, йому відмовлено в незалежному існуванні. Але чи є актуальною ця думка? Чи не варто сприймати сучасну драму як самостійний художній твір, який розширюється або трансформується в інший вид мистецтва за допомогою вистави? За словами Г.-П. Байерддорфера, драма стоїть «на культурному перетині й поєднує традиції читання та виконання, писемну та перформативну культуру, мову і сцену» [5, с. 2]. Для наукового осягнення сучасної драми продуктивним вважаємо запропонований Н. Астрахан розгляд вистави як художньої інтерпретаційної моделі драматичного літературного твору [1, с. 243]. Це уможливує вивчення реалізації естетичних категорій у театральних інтерпретаціях, поетичного світу драматичного твору, що набуває матеріалізації завдяки грі акторів, музиці, освітленню, реквізиту [1, с. 243].

З літературознавчої позиції важливо зрозуміти, як постдраматичний імпульс впливає на драматургію, як у ній проявляються специфічні ознаки постдраматичного театру. Андреас Енгльгарт зазначає в цьому контексті: «Сучасні п'єси демонструють як драматичні, так і постдраматичні елементи, і це відбувається в багатшаровій конвергенції» [7, с. 122]. На думку Сімона Гансена, літературознавство пропонує методологічний і концептуальний інструментарій для осягнення формальної структури, змістового зв'язку сюжету або історичних референцій драми [8, с. 42]. Одним із напрямків, що «потенційно засвідчує можливість значного розширення простору вивчення літературного твору, є наратологія» [3, с. 10]. Ставлячи в центр дослідження поетикальні особливості літератури природу художнього викладу (нарацію), Л. Мацевко-Бекерська визнає, що наратоло-

гія «прагне до відкриття універсальних, загальних структур, тобто оповідних творів будь-якого жанру і будь-якої функціональності» [3, с. 386]. Продуктивний жанровий зв'язок між драмою та епосом відповідає трансгенологічним підходам, що вказують на схожість художньої репрезентації подій.

Такі представники наратологічних студій, як Ансгар Нюннінг, Рой Зоммер, Петер Гюн, виходять із широкого тлумачення «нарративу», щоб розуміти драматичні чи ліричні твори як нарративні [16, с. 44]. З огляду на зазначене репрезентацію події чи історії варто розглядати як конститутивну для нарративу. Однак це лише один із двох вимірів нарративу. Наратив можна розуміти як комунікативний акт, що визначається через медіацію послідовності подій. Ідеться про властивість нарративних текстів репрезентувати темпорально організовану послідовність станів (подій або історій), що перебувають у світі оповіді. При цьому часову послідовність можна вважати визначальною для нарративів. Тип медіації впливає на репрезентований зміст, а також на зображення послідовності станів.

У праці «Епізація драми» (2017) німецький літературознавець Александр Вебер критерієм вузької концепції нарративу вважає специфічну форму мовної медіації, яку розуміє як «безумовне мовне посередництво дієгезису та послідовності подій наратором» [16, с. 47]. Трансгенологічна та трансмедійна наратологія не виключають медіації як критерій нарративу, а лише відмовляються від особливої форми, згідно з якою нарративний текст завжди передбачає вербальну оповідь та оповідача. Дослідник звертає увагу на нарративну інстанцію як аналітичну точку моделі нарації та комунікативної моделі нарративного тексту [16, с. 171]. З огляду на характерні ознаки поетики драматичного твору, що ґрунтуються на особливостях хронотопу, персоносфери, проблематики, сучасна драма заслуговує на вивчення в нарративній парадигмі.

За спостереженням театрального критика Петера Михальчика, у п'єсі «Арабська ніч» (2001) Роланд Шиммельпфенніг «інтегрує поезію в цілісну дію» [11, с. 34]. В авторській інтерпретаційній моделі зображувані події переплетені зі сновидіннями, мріями та уявленнями, сюжет не підпорядкований причинно-наслідковим зв'язкам. Реальність, мрія і фантазія взаємодіють і не можуть бути чітко відмежовані одна від одної. З цього погляду драма демонструє сновидно-естетичні риси сюрреалізму. На думку Г.-Т. Лемана, постдраматичний театр стоїть на прямій лінії

рецепції цього модерністського мистецького руху: «Сон є зразком *par excellence* неієрархічної театральної естетики, спадщиною сюрреалізму. [...] Подібно до того, як сон вимагає зміненої концепції знаків, так і новий театр потребує іншої семіотики та інтерпретації» [10, с. 142]. Для «Арабської ночі» властиве поєднання різних світів свідомості та закономірностей, її жанрова форма, за Є. Васильєвим, – «спроба драматурга зняти із себе «жанрову відповідальність» і перекласти її на реципієнта (читача, глядача, режисера)» [2, с. 145].

Розглядаючи назву твору як програму його інтерпретаційної моделі, за Н. Астрахан, вважаємо назву п'єси алюзією на збірку арабських казок «Тисяча і одна ніч», відому з IX століття. Джерела сюжетів збірки – фольклор народів стародавньої Аравії та Ємену, стародавньої Індії, Персії, Єгипту, Межиріччя, Сирії, а також середньовічні арабські оповідання. Назва п'єси акцентує на різноманітті світових культур, які існують не ізольовано, а взаємодіють і перетинаються. Образи «свого» та «іншого/чужого» мають постійно змінювані, динамічні ознаки, їх розмежування є досить умовним. Образ «чужого», по суті, більше промовляє про творця цього образу, ніж про власне «чужого». «Арабська ніч» не дає критичних оцінок, а пропонує зосередитися на самому тексті в межах рецепції та інтертекстуального тла.

П'єса не поділена на акти, сцени чи картини, тобто сюжет розвивається послідовно, без формальної цезури. Як зазначає М. Пфістер, поділ на акти й сцени у шекспірівській традиції слугує для легітимізації зміни місця дії або часових пропусків [12, с. 316]. Відсутність такого поділу в п'єсі Р. Шиммельпфенніга передбачає інший спосіб представлення історії, притаманний нарративній моделі: дія відбувається всередині й зовні десятиповерхового панельного будинку в житловому масиві, що не має точного географічного розташування. Про це розповідає керівник будинку Ломейер:

«LOMEIER Rechts fünfzehn Wohnungen und der Fahrstuhl, links sechzehn Wohnungen. Auf beiden Seiten immer drei Zimmer, Küche, Bad» [14, с. 307].

Коли одна з дійових осіб Фатіма опиняється без ключа перед зачиненими дверима будинку, вона читає прізвища на табличках із квартирними дзвінками:

«FATIMA Ritzkowsky, Ansorg, Richter, Sadiç, Tompson, Körte, Baethge, Behrends, Schlösser, Rieling, Dacanalıs →» [14, с. 319].

Перелік мешканців окреслює середовище багатоквартирного будинку, що складається з людей

різного культурного походження. Точне місце дії не вказано, але переважно німецькі прізвища й назва ліфтової компанії «Lübbes und Peters» [14, с. 316] дають підстави припустити, що сюжет розгортається в Німеччині. Організація художнього простору, часу та структура оповіді постають як базовий рівень текстуальної реалізації художнього цілого твору [1, с. 184]. На думку Н. Астрахан, «варто розглядати текстуальний рівень структури літературного твору як систему взаємопов'язаних авторських інтерпретаційних моделей» [1, с. 189].

Характер представлення дійових осіб створює комунікативно-художню тональність подальших подій. Така презентація виявляє різноманітні ознаки особистостей персонажів і є своєрідною преамбулою до змісту подальшої вербальної інтеракції. У п'єсі п'ять персонажів, які (за винятком Каліля) мають ім'я, прізвище, а також наділені певними рисами характеру. Автор не відображає дійсності, а моделює її шляхом відбору й оцінки явищ цієї дійсності, вдаючись до певних комунікативних стратегій, тактик, ходів. Художня комунікація в п'єсі багатофункціональна та різноспрямована. Наприклад, Ломейер дивується, що Фатіма намагається відімкнути квартиру з трьома пакетами під пахвою, розмірковує вголос:

«LOMEIER Warum macht sie das so umständlich? Warum stellt sie das Zeug nicht einfach ab?» [14, с. 307].

Однак, оскільки персонажі також експлікують інформацію, що перебільшує внутрішній монолог, вони звертаються не лише до самих себе, а як внутрішні наративні інстанції (визначення А. Вебера) звертаються до реципієнта зовнішньої комунікативної системи. Фатіма так описує свої стосунки з Францискою:

«FATIMA So ist es, seitdem wir hier sind. Seit vier Jahren wohnen wir jetzt hier zusammen. Mit Sonnenuntergang schläft sie auf dem Sofa endgültig ein, jede Nacht. Dann kommt mein Freund, Kalil, den sie nicht kennt, von dem sie keine Ahnung hat, weil sie immer schon schläft, wenn er zu mir kommt» [14, с. 313].

Поступово персонажі все менше вербально взаємодіють, натомість монологізують. Можна припустити, що це пов'язано з їхньою просторовою ізоляваністю. Ці люди – мігранти, тобто вони перебувають у чужому для них просторі, бо їм із різних причин довелося покинути свій власний. Фатіма, наприклад, не може ні до кого дозвонитися через домофон, щоб їх відчинили вхідні двері, а криків Каліля про допомогу в ліфті також ніхто не чує:

«FATIMA Kalil? Wo bist du?

KARPATI Hallo?

KALIL Hallo?

FATIMA Hallo? Zweiter Stock» [14, с. 318].

Персонажі все частіше перебувають у різних місцях і діють одночасно, проте окремі репліки подані одна за одною відповідно до комунікативної організації висловлення. Вони не чують один одного, не вступають у діалог, водночас в авторській інтерпретаційній моделі комунікація відбувається у вигляді низки запитань:

«LOMEIER Soll ich einsteigen?

FRANZISKA Soll ich wirklich duschen?

KALIL Ob sie noch anruft?

FATIMA Gehst du jetzt duschen?» [14, с. 311].

Подальші події, зокрема такі, як поломка ліфта, передбачені й вербалізовані персонажами: Ломейер і Фатіма незалежно одне від одного й тими самими словами стверджують, що ліфт звучить так, ніби він скоро зламається [14, с. 307]. Оскільки ліфт насправді застрягає невдовзі після цього, драматург знімає напруження щодо розвитку дії як у брехтівському театрі, примушує глядача відмовитися від стереотипів у сприйнятті та розумінні світу.

Наративна модель твору має повторювану структуру, це підкреслює різні перспективи сприйняття, про те, що відбувається, ми дізнаємося від кількох оповідачів. Тому сюжет розвивається повільно, час ніби розтягується. За ступенем впливу сновидіння на реальність у сюжеті можна виокремити кілька частин. На початку домінує причинно-наслідковий зв'язок: у найспекотніший день року на верхніх поверхах багатоповерхівки виходить із ладу водопровід. Керівник будинку Ломейер підозрює, що на восьмому поверсі прорвало трубу, тому від іде на звук води й дзвонить у двері співмешканок Фатіми Мансур і Франциски Деке. Поки Фатіма чекає на свого хлопця Каліля, Франциска приймає душ, а за нею спостерігає Петер Карпаті з сусіднього будинку. Як і Ломейера, його приваблює шум води, і він також прямує до Франциски:

«KARPATI Das Lied zieht mich aus der Wohnung, zieht mich zu ihr, rüber zu Wohnhaus C, in den siebenten Stock» [14, с. 314].

Простори багатоповерхівки та сну змішуються, коли Франциска починає розповідати зі свого сну. Хоча Карпаті бачить сплячу Франциску вперше, він дуже детально уявляє собі спільне партнерство з нею:

«KARPATI Als ob es mit ihr Sonntag morgens schön sein könnte, am Anfang, wenn wir fremde

Cafés in der Stadt erkunden [...] Und vor uns stehen die Tassen mit Café latte oder Latte macchiato» [14, с. 321].

Ця вигадка слугує Карпаті дозволом на поцілунок із незнайомкою, але після цього він як джин опиняється замкненим у коньячній пляшці. Ломейер також не може встояти перед еротичної привабливістю сплячої жінки і, керований чимось несвідомим, теж цілує Франциску. Поцілунок переносить його в пустелю:

«LOMEIER Ich trete über die Türschwelle und stehe in gleißendem Licht. Ein heißer Wind erfasst mich, und in meinen Augen brennt Sand» [14, с. 326].

Поцілунок маркують зміни попередніх структур простору, часу й причинності. Слова Каліля про заблоковані двері ліфта в паралельній сюжетній лінії можна прочитати як закодований коментар щодо зникнення кордонів:

«KALIL Der Mechanismus gibt nach, aber er springt nicht auf» [14, с. 324].

Мотивацію дій у цій частині п'єси вже неможливо визначити, оскільки різні неконтрольовані сили – шум води, сон, еротичний потяг – змушують персонажів діяти всупереч власній волі.

У наступній частині незв'язність сну домінує над логікою реальності: коли Ломейер зустрічає дружину шейха зі сну Франциски в бедуїнському наметі в пустелі, він підтверджує зміст цієї історії, немов у колективному сні. Невдовзі пустеля перетворюється на річку, і Ломейер раптом опиняється на палубі корабля. Там він зустрічає свою колишню дружину Хельгу, яка, як і дружина шейха зі сну Франциски, має шрам на обличчі. Символом перетину різних світів виступає візитка картка, яку Ломейер уві сні отримав від батька Франциски. Ця візитівка є матеріальним свідчен-

ням того, що фантастичний простір є чимось більшим, аніж вигадка, продукт сну, уяви чи галюцинації.

Отже, фантастичні та сновидні елементи переважають у художній моделі дійсності: персонажі-наратори поєднують зміст власних і чужих снів, враження останніх годин і спогади з минулого. Виникає уявлення своєрідної хаотизації, кордони світів не є чіткими, простір розгортається нелінійно, підкреслюється його багатомірність. Замкнений і розімкнений світи не протистоять один одному, так само, як і статика (перебування в одному місці) та динаміка (переміщення у просторі) мало чим відрізняються одна від одної. Єдиний просторовий образ, що має і художній, і смисловий, і ціннісний потенціал, – це внутрішній простір людини.

Висновки. У наративній концепції п'єси діалогічність постає як багатоголосся оповідачів і постійна зміна думок щодо описуваних подій. «Арабська ніч» грає з амбівалентністю на різних рівнях, демонструє як традиційні творчі засоби, так й елементи постдраматичного театру та демонструє відтворення художніх здобутків попередників. Наративну модель п'єси побудовано на драматичній дії, естетичному фундаменті драми, що характеризується багатством потенційних можливостей для творчості.

У подальшому осмисленні природи сучасної драми заслуговує на увагу вивчення вистави як інтерпретаційної моделі твору, як результату колективної інтерпретаційної діяльності. Перспективним видається також пошук нових шляхів дослідження драми в наративній парадигмі, дослідження ролі наратора в сприйнятті та розумінні світу реципієнтом.

Список 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. Мацевко-Бекерська Л. Українська мала проза кінця XIX – початку XX століть у дзеркалі наратології. Львів : Сплайн, 2008. 408 с.
4. Asmuth B. Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart : J. B. Metzler und C. E. Poeschel Verlag GmbH. 2009. 240 S.
5. Bayerdörfer H.-P. Vom Drama zum Theatertext? Unmaßgebliches zur Einführung. In: Vom Drama zum Theatertext? Zur Situation der Dramatik in Ländern Mitteleuropas. Hg. Ders., Tübingen : Niemeyer. 2007. S. 1-14.
6. Bremer K. Postskriptum Peter Szondi. Theorie des Dramas seit 1956. Bielefeld : Transcript Verlag. 2017. 302 S.
7. Englhart A. Das Theater der Gegenwart. München : C. H. Beck. 2013. 128 S.
8. Hansen S. Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig. Bielefeld : transcript Verlag. 2021. 320 S.
9. Klessinger H. Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz. Berlin : De Gruyter. 2015. 284 S.

10. Lehmann H.-T. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren. 1999. 506 S.
11. Michalzik P. Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. Dramatische Transformationen. 2008. S. 31-42.
12. Pfister M. Das Drama: Theorie und Analyse. München : Fink. 2001. 454 S.
13. Poschmann G. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Berlin : De Gruyter. 1997. 404 S.
14. Schimmelpfennig R. Die Frau von früher. Stücke 1994 – 2004. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag. 2009. 688 S.
15. Schmid W. Elemente der Narratologie. Berlin / Boston : De Gruyter Studium. 2014. 308 S.
16. Weber A. Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie. Berlin / Boston : De Gruyter. 2017. 332 S.

**Sokolovska S. F. ROLAND SCHIMMELPFENNIG'S PLAY “THE ARABIAN NIGHT”:
FEATURES OF THE NARRATIVE MODEL**

The use of narrative means in drama has been researched in the article. It has been determined what their function is aimed at, how they reveal the essence of the author's creation and affect the receptive reproduction of the drama, and how indicative the drama of Roland Schimmelpfennig is in this regard. It is proved that the contemporary German playwright R. Schimmelpfennig is one of the authors whose dramatic texts reveal the essence of the individual style as an organic interconnection of all elements of form and content. The narrative model of the play ‘The Arabian Night’ is considered as a way of realising the author's consciousness, which reveals such aspects of artistic reality as the ability to create a picture of the world and the concept of a human being.

It has been found that the nature of the presentation of the characters sets a communicative and artistic tone for further events. Such a presentation reveals various features of the characters' personalities and is a kind of preamble to the content of further verbal interaction. The author does not reflect the reality, but models it by selecting and evaluating the phenomena of this reality, using certain communicative strategies, tactics, and moves. The dialogues create the impression that the characters are not talking to each other, but next to each other and are not interested in their counterparts. Dialogicity in the narrative concept of the play appears as a polyphony of narrators and a constant change of opinions about the events described. ‘The Arabian Night’ plays with ambivalence at different levels, demonstrates both traditional creative means and elements of post-dramatic theatre, and shows the reproduction of the artistic achievements of its predecessors.

It has been proved that the narrative model of the play combines surrealistic images with epic elements: the characters experience their situation and at the same time comment on it. The author leaves his characters and stories with their mystery. He encourages the audience not to identify, but rather to perceive other systems of values, other models of behaviour and customs.

Key words: contemporary drama, narration, narrative model, artistic communication, post-dramatic theatre.