

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ Т.Г.ШЕВЧЕНКА

на прязем рукопису

ГОРЮНОВА Маргола Миколаївна

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКОМОВНОЇ
ДРАМАТУРГІЇ XX СТОЛІТТЯ

• Спеціальність 10.02.04. – германські мови

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Київ – 1996



Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі німецької філології
Мелітопольського державного педагогічного інституту

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК - доктор філологічних наук,
професор Науменко А.М.

ОФІЦІЙНІ ОПОНЕНТИ - доктор філологічних наук,
професор Прокопова Л.І.
- кандидат філологічних наук,
професор Пророченко О.П.

ВЕДУЧА ОРГАНІЗАЦІЯ - Запорізький державний
університет

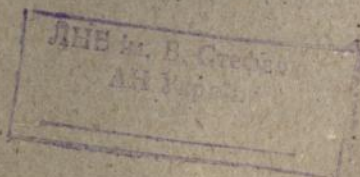
Захист відбудеться "31" травня 1996 р. о 10
годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 01.01.09 у
Київському університеті імені Тараса Шевченка (252000
бульвар Т.Г.Шевченка, 14, гуманітарний корпус).

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці
Київського університету ім. Тараса Шевченка.

Автореферат розіслано "30" квітня 1996 р.

ВЧЕННИЙ СЕКРЕТАР
СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ РАДИ
доктор філологічних наук,
професор

САХАРЧУК Л.І.



Дисертація присвячена вивченню стильових особливостей мови німецькомовної драматургії ХХ століття.

Актуальність роботи полягає в тому, що в останній час все наполегливіше виявляє себе тенденція до зближення різних наук, як, наприклад, мовознавства та літературознавства, лінгвістики тексту та стилістики художнього твору та ін. Стик цих наук стає так званим "полем дослідження" і сприяє поєднанню різноманітних підходів, методів, направлень і т.д. до вивчення художньо-виразових та мовних засобів літературного тексту. Внаслідок цього виникає нова галузь дослідження твору і його мовних одиниць, яку можна назвати художньо-стилістикою, або лінгво-поетикою. У межах цієї галузі і зроблена дана дисертація.

Об'єктом аналізу у дисертації виступає мова (стильова специфіка) німецькомовної драматургії двадцятого століття.

Предметом дослідження є функція діалогу у драмі.

Метою здійсненого дисертаційного дослідження є визначення основних тенденцій у мові драматургії Австрії, Німеччини та Швейцарії ХХ століття, виходячи з припущення, що художній твір являє собою наслідок синтезу відібраних засобів як на лінгвістичному, так і на літературному рівнях.

Названа мета визначає наступні конкретні завдання:

- 1) виділення діалогу як категорії, що здібна показати відміну драми від інших родів літератури (елоса

та лірики):

2) аналіз специфічних функцій діалогу у драмі, епосі та ліриці:

3) вивчення функцій діалогу і авторських ремарок у драматургії:

4) аналіз типів діалогу і авторських ремарок у різних драматургічних новациях.

Таким чином, мета, загальні та конкретні завдання роботи, об'єкт та предмет вивчення обумовили використання різноманітних методів дослідження:

- порівняльно-історичного;

- типологічного;

- системно-функціонального.

Наукова новизна дисертації полягає у тому, що:

1) вперше в літературознавстві і в стилістиці художнього мовлення специфіка літературного роду розглядається як наслідок функцій діалогу;

2) вперше в германістиці стильова своєрідність німецькомовної драматургії нашого століття визначається як наслідок функцій діалогу та авторських ремарок;

3) вперше в лінгвістиці художнього тексту твір розглянуто та проаналізовано як систему мовних та літературних категорій;

4) вперше в германській філології системно досліджується великий мовний і літературний пласт - німецькомовна драматургія цілого століття - майже 90 років, три країни, 15 провідних авторів, 18 найвизначніших п'єс.

має 20000 сторінок художнього тексту.

Матеріалом дослідження стали провідні класичні та новаторські драматичні твори німецькомовних письменників Австрії, Німеччини та Швейцарії 1906-1991 років: Т. Бернгарда, Б. Брехта, Ф. Верфеля, Г. Гауптмана, Г. фон Гофмансталя, Т. Дорста, Ф. Дорренматта, Е. Елінек, К. Крауса, Т. Манна, Л. Фейхтвангера, П. Хендке, С. Цвейга, Ф.Т. Чокора, Е. Яндля та ін. Як ілюстративний матеріал використовувалися п'єси, в яких предмет дослідження - діалог - представлений найбільш ярко та цілком достовірно. Матеріал аналізувався з позиції типологічного підходу, а не індивідуально-стилістичного.

Теоретичне значення роботи полягає в тому, що в ній здійснена спроба розробити нові принципи аналізу художнього тексту (як синтезу лінгвістики і літературознавства), його стильової своєрідності (як наслідка функції мови, в даному випадку - діалога) та його родової специфіки (епос, лірика, драматургія як наслідок різних функцій мовлення автора та персонажів).

Практична цінність дисертації полягає в тому, що результати, одержані внаслідок дослідження, можуть бути використані у вищій школі під час читання фундаментальних та спеціальних курсів теорії та історії літератури, загальної та прикладної стилістики, в практиці викладання німецької мови на романо-германських факультетах університетів та педвузів, а також в інститутах іноземних мов.

Апробація основних положень здійснювалась в доповідях на науково-методологічних семінарах кафедри німецької філології МДПІ (1992-1995), на щорічних підсумкових науково-методичних конференціях професорсько-викладацького колективу Мелітопольського педагогічного інституту (1993, 1994, 1995), на Всеукраїнських міжвідомчих наукових конференціях "Нві підряди до філології у вищій школі" (Мелітополь, 1992, 1994), на 10-ому Міжнародному конгресі викладачів німецької мови (Лейпціг, 1993). Головний зміст дисертаційного дослідження відображено у 6 публікаціях.

Мета та завдання дослідження визначили структуру роботи: вступ, чотири розділи, заключна частина і бібліографія.

На заміст виносяться такі основні положення та результати:

1. Мовна форма драми залежить від функції діалогу, родову специфіку якого визначає його діячий характер.
2. Мовні тенденції в драмі зумовлені особливостями позиції автора по відношенню до тексту драми.
3. Стильова своєрідність драматургії визначається синтезом функції діалогу та авторської мови; це породжує стильові жанри драми - класичну, епічну та експериментальну.

ГОЛОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ.

У вступі обґрунтовується вибір теми, визначається предмет дослідження, висуваяться цілі і завдання, розкривається новизна, формулюється теоретична та

практична значимість роботи, викладаються положення, які виносяться на захист, надається огляд критики з теми. При цьому відзначається, що на протязі довгого часу проблема пріоритетності у вивченні стиля і питання про співвідношення стилістики лінгвістичної та літературознавчої є майже постійними у філології. Показано, що ці труднощі виникають, як правило, лише тоді, коли, по-перше, матеріалом дослідження стає художній текст, а по-друге, з'являються різноманітні підходи до нього (І.В. Арнольд, Р.А. Будагов, Г.О. Вінокур, М.П. Кожина та ін.).

У "Вступі" підкреслюється, що на сучасному етапі завдання філологів полягає не стільки в тому, щоб послідовно розумівати предмет, мету та методи вивчення двох стилістик, скільки у тому, щоб відновити втрачену складність та взаємозалежність мовознавчих та літературознавчих стилістичних категорій, а також знайти внутрішню єдність цілісної науки - філології, як це відзначено у працях О.С. Аманової, Л.М. Натан, А.І. Полторацького, В.І. Фетисенко, В.В. Одінцова та ін.

Під час аналізу різних точок зору показано, що таку єдність можна знайти у тому випадку, якщо мову і мовлення не розривати, а розуміти як діалектичну єдність (О.С. Аманова, Г.О. Вінокур, Г.И. Поспелов та ін.).

При цьому у "Вступі" відзначається, що кожний словесний твір функціонує відповідно до суб'єктивного задуму автора, тому твір являє собою наслідок певного добору слів, форм, конструкцій і т.і., які залежать як від змісту задуму, так і від законів і можливостей мови.

і що на основі цих мовних засобів виникає стиль того чи іншого письменника, жанра, літературного напрямку (А.І. Горьков, К.О. Долінін, В.В. Одинцов, Р.Уеллак і А. Уоррен).

Але тут же наголошено, що стиль не є добір тільки мовних засобів, бо це поняття включає у себе добір як на лінгвістичному, так і наекстралінгвістичному рівні, тобто добір сюжету, композиції, інтриги, виразових засобів: саме при такому підході, який включає мовознавчий та літературознавчий аспекти, стає мо. типовим найбільш повний та всебічний аналіз художнього твору.

У "Вступі" накреслені завдання дисертації: щоб визначити стильову своєрідність німецькомовної драматургії ХХ ст., треба спочатку розглянути родову специфіку драми поряд з епосом та лірикою, це пояснюється тим, що на протязі вивчення літературних родів наукова думка так і не знайшла єдиного критерію оцінки епосу, лірики та драми; бо за основу бралися то наслідування (Платон, Арістотель), то типи художнього змісту (А.В. Шлегель, Ф.В. Шеллінг), то функції мовлення (M.Pfister, H.Schmid), то відповідний граматичний час (минулий, теперішній, майбутній - J. Kleiner), то сюжетність (В.Є. Халізов) та інші.

У "Вступі" показано, що наслідком різноманітних підходів стала логічна неоднорідність кожної нової системи співвідношення трьох традиційних родів, завдяки якій нерідко осторонь залишалась лірика, а головна увага наділялась аналізу драматичних та епічних родів літера-

тури, і що в останній час все більше уваги приділяється нетрадиційним підходам до розмежування літературних родів.

Одним з таких підходів є аналіз діалогу та його функція, який і пропонується у дисертації, бо зміна функція діалогу та поширення ролі авторських ремарок у німецькомовній драматургії ХХ ст. сприяли виникненню, поруч з класичною, нових видів драми, а саме - епічної, експериментальної та синтезуючої.

У "Вступі" зазначається, що поези аналізуються як цілісність, а не як хронологічна структура, виходячи з того, що мова як система виявляє себе водночас у різних напрямках.

Перший розділ присвячено проблемі художнього діалогу та виявленню спочатку його родової функції в епосі, драмі та ліриці. При цьому відзначається, що, незважаючи на деякі загальні риси, він має значні родові відмінності. І хоча деякі дослідники (Д.С. Зоневасвілі та ін.) відрізняють діалог у епосі і драмі за їх формальними ознаками (довжина реплік, наявність обривів у мовленні персонажів, поширений вид авторських ремарок тощо), припускається, що дані характеристики носять у значній мірі гіпотетичний характер і не завжди погоджуються з художньою практикою.

Для підтвердження цієї думки у першому розділі порівнюються прозаїчне та драматичне втілювання одного сюжету одним і тим же автором: поезія і повість "Аверія" швейцарського драматурга та епіка Ф. Дюрренматта.

Порівняльний аналіз тексту цих творів дає змогу зробити висновок, що довжина реплік у діалозі не має суттєвого значення, бо існує довжина "просторова" і "художня". Для повісті характерна перша, а для п'єси - друга, тому що в художньому відношенні діалог у драмі значно довший, ніж у епосі, бо саме він розвиває інтригу, характеризує персонажів, їх мовлення, відношення один до одного, інформує про зовнішні мотиви та причини поведінки діючих осіб та ін.

Наявність або відсутність авторських ремарок також не визначає різниці між діалогом в епосі та драмі.

Ставлячи під сумнів традиційні ствердження про суттєві ознаки двох родових видів діалогу, не можна не зробити висновку, що одна формальна характеристика не стає тим критерієм, який би визначив суть різниці між епосом та драмою.

Наголошується, що тільки завдяки порівнянню функція діалогів досягається їх розмежування і стає зрозумілим, що ступінь їх важливості в епосі та драмі різний. Головна частина інформації в епосі існує у вигляді розповіді (бо для епосу головне - описати події), а діалог лише доповнює словесно-мовленнєву структуру повісті Ф. Дюрренматта поряд з авторськими висловлюваннями. Але навіть у тих випадках, коли діалог персонажів у епосі перевищує інші художньо-виразові засоби, він відрізняється від діалогу у драмі. Діалог в епосі характеризує події, діючі особи і т. д., але не спонукає інтриги, тобто виконує характеризуючу функцію.

Драма ж безпосередньо втілює дію, тому і діалог має діючий характер. При цьому мається на увазі дієвість самого слова, його багатифункціональне навантаження, а не тільки якісь немовленнєві дії персонажів.

Далі у розділі розглядається діалог у ліриці, який використовується значно рідше у ліриці, ніж у епосі та драмі. Це є причиною того, що він часто залишається поза полем зору вчених-філологів, а нечисленні праці в цій галузі досліджень не відображають суті діалогу в ліриці бо обмежуються лише якимсь одним аспектом (С.М. Бройтман).

Звертається увага на те, що коли мова йде про діалог у ліриці, то, звичайно, мається на увазі так звана "амебейна композиція", завдяки якій на протязі всього поетичного твору чергуються уривки, пов'язані між собою логічним паралелізмом: крім амебейної композиції, використовується інша форма діалогу, яка схожа з діалогом в епосі чи у драмі, бо тут є і авторські ремарки, і репліки персонажів. Навіть бачити, що цей діалог виконує не діючу функцію, як у драмі, не характеризує та описує, як в епосі, а скоріше експресивно-естетичну. Якщо поет використовує у своїй творчості діалогічну форму, то тільки тому, що саме вона, а не якась інша, спроможна втілити авторські почуття, думки, переживання, погляди та експресивно доповнити інші ліричні форми. Іншими словами, використання нетрадиційної для лірики форми діалогу зумовлюється його експресивно-додаєтковою функцією.

Таким чином, у першому розділі робиться висновок, що належність художнього твору до драми, епосу та лірики визначається родовими особливостями функції діалогу (діюча, характеризуюча, експресивно-додаткова).

У другому розділі розглядається діалог у традиційній поезії, яка існує у двох іпостасях: як сценічна постановка і як літературний твір (А.Г. Бакланова, А.І. Домашняк, А.А. Стриженко, В.С. Халізов та ін.). Перспектива сценічного втілювання, безумовно, відображається на діалозі, бо він вже не тільки драматичний, а і мовленнєвий (тобто має постановчі якості).

Відмічається, що внаслідок об'єктивних законів драматург не має того широкого спектру художньо-виразових засобів, які доступні епіку чи лірику. Він не має змоги "вийти на сцену", з'явитись перед публікою, висловити безпосередньо свої думки та переживання, виразити свій суб'єктивний погляд на дію, а тим більше якимсь чином втрутитися в неї. Автора усунуто від безпосередньої драматичної дії, тому його мова обмежена точними ремарками, які несуть службовий, додатковий, характер.

Головне місце у класичній драмі належить діалогу. Завдяки безперервній низці реплік діючих осіб відбувається розвиток драматичного конфлікту та різноманітний перипетія інтриги, які, в свою чергу, є провідним засобом розвитку характерів і дії.

У другому розділі показано, що розподіл навантаження між діалогом і ремаркою неминуcho відображається на структурі того й другої.

Оскільки драматург не втручається у сценічну дію, то я роль авторських ремарок незначна. На прикладі п'єси австрійського драматурга Г. фон Гофманстала "Великий всевітній театр по-зальцбургськи" (1922) показано, що ремарки вводять у ситуацію, вказують на місце дії, передають атмосферу очікування наступних подій, знайомлять з персонажами, вказують на їх місцезнаходження або, як у п'єсі С. Цвейга "Перетворившийся комедіант" (1912), характеризують фізичний стан діючих осіб у конкретний момент розвитку дії та емоційний окрас реплік, що правда, лише у тих випадках, коли ці авторські зауваження не зрозумілі з діалогу, але суттєві. Ремарки включають у себе додаткові відомості, які не належать до дії п'єси, а сприймаються тільки як вказівки для актора. Така функція має відповідний вплив на мовну структуру ремарок. Це будуть прості словосполучення, малопоширені двоскладні або еліптичні речення, прислівники, дієприкметники та ін.

У другому розділі визначається, що діалог, в порівнянні з ремаркою, має всю повноту інформації і про дію в цілому, і про конкретні події, і про характеристики персонажів. Класичний діалог володіє такою високою художньою інформативністю, що йому інколи взагалі не потрібні авторські ремарки, як, наприклад, у п'єсі німецького драматурга Г. Гауптмана "Перед заходом сонця" (1932). Діалог між Беттіною і професором Гайгером на самому початку п'єси включає до себе повідомлення про події, які сталися три роки тому, намічає психологічні характеристики

ки персонажів, закручує інтригу і підготовляє до внутрішньосімейного конфлікту, який ось-ось вирветься назвони. У цьому невеликому діалозі з двох реплік зовсім відсутня авторська мова. Тому у розділі робиться висновок, що це свідчить не тільки про класичну форму і діючу функцію діалогу, а і про високий ступінь таланту драматурга, здібного вкласти всю необхідну інформацію у репліки діючих осіб та обійтися без авторського коментування.

Однак, викладене вище не означає, що специфічною особливістю діалогу, головного мовленнєвого засобу вираження у традиційному драматичному творі, є "витискування" авторських ремарок, бо свою стильову своєрідність класичний діалог викazuje у діючій функції.

Ремарки автора можуть іноді формально домінувати над діалогом, але це не означає, що він втрачає свою функцію. Цей випадок розглядається на прикладі преси австрійського драматурга Ф.Т. Чокора "Знак на стіні" (1967). У процесі аналізу тексту твору стає зрозумілим, що авторські ремарки є лише вказівкою актору, режисеру, бо вони не впливають на розвиток драматургічної дії, а тільки доповнюють її, щоб не перевантажувати і не зволікати саме діалог.

При аналізі показано, що репліки персонажів у традиційній драмі являють собою єдиний змістовий художній ряд, тому що діючі особи слухають один одного та адекватно реагують на репліки. Тобто це екстравертний тип діалогу.

За формою діалог складається за класичним зразком:

репліки персонажів короткі, напружені, експресивні, що досягається за допомогою окличних, запитальних, еліптичних речень, в яких завдяки крапкам і тире справляється враження недомовленості та глибоких внутрішніх переживань.

Наприкінці робиться висновок, що у традиційній драмі головна роль належить діалогу, бо він має класичну функцію драматичного роду літератури — діючу. Тому такий діалог названо в дисертації *к л а с и ч н и м*: авторське мовлення не впливає на розвиток дії у п'єсі, а його мова обмежена ремарками, які виконують лише додаткову функцію.

У третьому розділі досліджуються причини поступової втрати діалогом його діючої функції.

Вказується на те, що потреба безпосередньо висловити свою думку сприяла атручанню автора драматичного твору у свій текст, що було раніше можливо, відповідно класичним законам літератури, лише епіку та лірику.

Таку здібність драматурга проникати у текст, якимсь чином заявляти про себе та своє ставлення до подія та персонажів (частіше — шляхом коментування, що було характерною рисою епічного роду літератури), можна визначити як процес "епізації" драматичного роду літератури.

При цьому зазначається, що хоча цей процес виник не у XX столітті, але "епізація" є його відмінною особливістю, бо саме цьому періоду належить глибоке реформування драматургії.

У третьому розділі наголошується на те, що використання епічної форми (монтаж, підтекст, "наїгрові" ремарки, звертання до публіки, авторські передмови або післямови, коментування та ін.) і принципів її впливу на публіку у рамках драматичного твору значно розширили можливості драми. Така форма дала автору змогу втручатися у події, направляти їх, давати свої оцінки та характеристики, тобто коментувати дію.

У розділі робиться висновок, що внаслідок втручання автора у художню тканину драматургічного твору не тільки ремарки, а і сам діалог набуває якості не стільки "просувати" дію драми, скільки коментувати її.

Одним з перших у ХХ столітті таку спробу здійснив широко відомий німецький письменник Томас Манн. Це показано на прикладі його драми "Фіоренца" (1906), яка нагадує не п'єсу для сцени, а скоріше "драму для читання", хоча "драмою" цей твір теж важко назвати. Громіздки діалоги, довгі репліки персонажів не тільки не просувають дію, а інколи її зовсім відмінюють. Якщо класичний вид діалогу розвиває дію, наближаючи її до розв'язки конфлікту п'єси шляхом безпосереднього втілювання події, то Т. Манн у "Фіоренці" показує частіше над усе ці події як вже завершені або розповідає про них наче у прозаїчному творі. Репліки персонажів являють собою міркування, які складаються з цілого ряду думок на філософські, релігійні та інші проблеми. Це - розмови, завдяки яким намагаються знайти істину, або оцінити та прокоментувати ту чи іншу подію.

За допомогою аналізу показано, що зміна функції діалогу відбивається не тільки на змістовному, але і на формальному рівні. У репліках вживаються дієслівні присудки у минулому часі, використовуються складні речення з кількома підрядними, цитуються уривки з біблейських та філософських текстів, що надає мовленню персонажів неспівність та розмірність.

Зазначається, що у деяких випадках автор надає діалогу драматичну експресію за допомогою коротких неповних речень, скличних інтонацій, розмовно-експресивного порядку слів, який підкреслює емоційність і внутрішню напруженість мовлення персонажів, еліптичних речень, які створюють додатковий інтригуючий ефект. Але якісні зміни на формальному рівні не дозволяють досягнути необхідних драматургічних характеристик, а саме: напруженість самої події.

У процесі аналізу з'ясувалось, що найбільш відверто авторське втручання виявляється у ремарках. Вони, наприклад, передають дуже тонкі нюанси зовнішності персонажів, а для характеристики образів використовуються навіть метафори (" schwarze Tieraugen "), або метафоричні епітети (" der trübe brennende Blick ") та ін. Такі ремарки не можна зіграти актору на сцені, бо вони носять свідомо неігровий характер. Подібні авторські вказівки не важливі для глядача, але важливі для читача, бо вони є формою безпосередньої "присутності" автора, якому вже недостатньо лише додаткової функції традиційної ремарки. Внаслідок цього ремарки коментують

персонажі, події, а сам діалог не стільки просуває дію, скільки її коментує.

Ця більша ця тенденція виявляється у австрійського драматурга К. Крауса у трагедії "Останні дні людства" (1918-1919).

Під час її аналізу показано, що авторський вплив у цій п'єсі не обмежується тільки нетрадиційними, неігровими ремарками. Щоб охопити велику кількість подій, персонажів, місць дії, К. Краус використовує монтаж сцен та вводить так звані "стержньові" персонажі. Але і цього для автора недостатньо, який йде далі, ніж Т. Манн. К. Краус прагне проникнути у сам діалог драматичного твору. Спочатку він робить це на рівні підтексту, піддетовіючи читача до роздумів. А чим далі, тим більше висловлює він саме свою точку зору по відношенню до головної теми трагедії. І, нарешті, у деяких епізодах вустами персонажів драматург сміливо заявляє про себе як автор. У читача навіть не залишається сумніву, що репліка такого персонажу це думка самого К. Крауса.

У результаті цього, як показано у розділі, змінюється функція самого діалогу, який тепер вже не повинен тільки втілювати та розвивати дію, а набуває рис епічного діалогу - характеризувати та описувати ці події. Іншими словами, діалог не стільки розвиває дію, скільки її коментує, передаючи частину своєї традиційної класичної функції ремарці.

У третьому розділі звертається увага на те, що внаслідок зростання ролі автора у художньому тексті від-

бувається зміна функція діалогу та ремарки. Іноді це приводить до того, що п'єси стають майже непридатними для театру, наприклад, названі драми Т. Манна і К. Крауса. Але специфіка драматичного роду літератури якраз в тому і полягає, що його твори повинні бути призначені для сцени. Такого підходу дотримувався видатний німецький письменник, драматург та режисер XX століття Б. Брехт. Він створював п'єси саме для театру, в яких зміло з'єднував епічні та драматичні принципи втілювання сюжету.

У процесі аналізу на прикладі п'єси Б. Брехта "Життя Галілея" (1939-1943) стає зрозумілим: рівень епізації настільки високий у драмі, що прозаїчні ремарки на початку кожної сцени можуть навіть замінити весь епізод. По-перше, ремарки дають характеристики персонажів та подій на підтекстовому рівні (наприклад, ремарка автора у 5-й сцені не тільки констатує той факт, що, незважаючи на чуму, Галілей продовжує займатися наукою, а й характеризує його як людину, для якої наука - найважливіша над усе). По-друге, ремарки автора частково переймають у діалога його традиційну діючу функцію і на свій, епічний, лад сприяють розвитку дії. Діалог, відповідно, втрачаючи діючу функцію, набуває характерологічний рис.

У розділі звертається також увага на те, що творчість Б. Брехта, яку вважають вершиною "епізації", сприяла подальшому розвитку драматургії у цьому напрямку. П'єса сучасного німецького драматурга Т. Дорста

"Карлос" (1990) є прикладом того, що репліки персонажів не стільки розвивають інтригу, скільки її коментують, але при цьому не втрачають своїх постановочних якостей.

Головний висновок цього розділу полягає в тому, що в епічній драмі діалог частково втрачає свої класичну діючу функцію, передаючи її режисрі, а небуває, знов же частково, характеризує та коментуючу функцію.

Четвертий розділ дисертації присвячено аналізу експериментального діалогу та його стильової своєрідності. При цьому звертається увага на те, що на цьому етапі розвитку німецькомовної драматургії автор намагається впливати на дію художнього драматичного твору, не рахуючись з драматургічними й театральними законами.

Знаходячись у постійному пошуку, драме порушує закони роду, а художня гра зі словом приводить часто до чистого експерименту, незвичайним формам, далеким від суті мистецтва як особливої форми пізнання та комунікації.

Одна з перших експериментальних спроб в німецькомовній драматургії ХХ століття належить німецькому письменнику Л. Фейхтвангеру. У драмі "Томас Вендт" (1920) автор здійснив спробу з'єднати епічні та драматичні нечіткі і дав твору назвичне жанрове визначення "драматичний роман", що вже було експериментом.

Пошуки нових можливостей продовжив австрійський драматург Ф. Верфель у драмі "Шлях до землі обіцяної" (1936), текст якої перевантажений біблійськими цитатами

та численними авторськими ремарками. Вони не тільки формально більш ніж наполовину витискують власне діалог, але й беруть на себе його функції.

Потрібно підкреслити, що визначити стильову своєрідність експериментального діалогу нелегко, тому що весь драматичний текст в такій п'єсі відчуває значні зміни на змістовному та формальному рівні, які торкаються і діалога, і ремарки.

У четвертому розділі, виходячи з висновку, зробленому у попередньому розділі, показано, що цей процес починається з того, що ремарки поступово набирають епічну силу, як, наприклад, у комедії австрійського драматурга Т. Бернгарда "Перед відставкою" (1979). В цій п'єсі, поряд з традиційними, з'являються такі ремарки, які спрямовані не на публіку, не на актора чи режисера, а безпосередньо на персонажів сцени, внаслідок чого ремарка бере на себе функцію діалогу.

Якщо авторська ремарка набирає епічну силу, то діалог, у свою чергу, позбувається своєї драматургічності. Це найбільш вдало демонструє п'єса видатного швейцарського драматурга, епіка та театрального діяча Ф. Дорренматта "Співучасник" (1973).

У процесі її аналізу стає зрозумілим, що в цій п'єсі ремарки домінують над репліками персонажів, що не було властиво ні класичному, ні "епічному" драматичному діалогу. Це не традиційні авторські вказівки, короткі за формою та стислі за змістом, які звертали увагу на жест, міміку, інтонацію. Ремарки у Ф. Дорренматта май-

не самостійні, вони не залежать від реплік, зовсім їх не дублюють і не відображають дій, що відбувається на сцені. Тому такі ремарки треба читати, бо вони мають значно більшу ступінь драматургічності, ніж репліки персонажів. Без знання таких ремарок може статися перекручення змісту самого діалогу.

У розділі показано, що ремарка призначена вже не глядачу, а читачу. Авторські ремарки в експериментальній німецькомовній драматургії заміняють зміст майже усього діалогічного тексту драми, тому як саме з них читач отримує всю необхідну інформацію, до того ж більш оперативно, ніж з діалогу. На прикладі п'єси німецької письменниці-драматурга Е. Мелінек "Тотенауберг" (1991) стає зрозумілим, як на авторські ремарки покладається подвійне навантаження: з одного боку, характеризувати та описувати події, персонажі і таке інше, а з іншого боку, рухати дію драми, як притаманно драматургічному діалогу.

При цьому поступово простежується тенденція до того, що ремарки займають провідне положення, перетворюючись у своєрідну опозицію з мовленням персонажів, породжуючи новий тип діалогу (автор-персонаж), наприклад, у п'єсі австрійського драматурга Т. Бернгарда "Сила звички" (1974).

Переймаючи на себе діючу функцію у драмі, ремарки не тільки перетворюються на своєрідний діалог з репліками, як у Т. Бернгарда, а іноді я зовсім їх заміняють, як у п'єсі відомого австрійського епіка та драматурга-новатора П. Хендке "Каспар" (1968). Тільки у чет-

вертому акті II розмовний персонаж вимовляє свої перші репліку, до того ж безглузду. У перших трьох та наступних одинадцяти актах Каспар або нічого не говорить, або зовсім відсутній на сцені, або повторює одне і теж речення. В останньому випадку автор навіть не згадує єдину репліку свого героя, а описує, з якою інтенцією той II вимовляє.

У розділі підкреслюється, що автору недостатньо лише вказівок стосовно реплік персонажу. П. Хандке вводить у п'єсу "голос за сценою", який безпосередньо спрямований до діючої особи. Про це свідчить формальна структура: звернення на "ти", тобто автор звертається до Каспара. Таким чином, автор подвійно втручається у п'єсу: як "голос за сценою" і як авторське коментування дії персонажу.

Розвиток нового типу діалогу спостерігається у п'єсі П. Хандке "Поруга публіки" (1966), в якій відсутні ремарки, репліки персонажів, сцени, акти і т.д., тобто всі атрибути драматургічної дії, що перетворює текст драми у безперервний авторський монолог, звернений до публіки.

"Вихід" автора на сцену (в переносному, а не в прямому значенні цього слова), став логічним продовженням перерозподілу функцій реплік та ремарок у драматичному тексті. Вже до П. Хандке ремарки так багато взяли на себе, що автор став співучасником діалогу у п'єсі. Але співучасником фактичним, а не формальним, бо говорити репліками йому нікого можливості не давав. І ось в "Порузі

публіки". П. Хандке винодить Автора і Персонажа як партнерів бесіди, роблячи весь текст ремаркою (тобто мовою автора), а репліки персонажів (тобто сам діалог) віддаючи на розсуд публіки, яка (якщо не формально, то про себе) буде відповідати на запитання автора.

Таким чином, автор сміливо зруйнував бар'єр між публікою та сценою, між дійсністю та грою. Тобто діалог перестає бути головним виразовим засобом у сучасній німецькомовній драматургії.

У розділі доводиться, що спробу П. Хандке, але на якісно новому ступені, продовжив австрійський драматург експериментального напрямку Е. Яндль. У п'єсі "З чужини" (1980) автор звертається до синтезу ремарок та реплік за допомогою не власне прямої мови.

Зазначається, що цей вид мовлення є більш "тонким", ніж пряма та непряма мова, засобом передачі думок та мови персонажів. Вона висвітлює об'єктивний авторський план та суб'єктивний план персонажу при їх відносній рівновазі, а її використання у драматичному діалозі надає йому епічний характер.

У четвертому розділі показано, що Е. Яндль вміло з'єднує у драматичному діалозі авторську мову через репліки персонажів за допомогою граматичної форми кон'юнктива, що надає драмі стильову своєрідність. Ця п'єса наче звертається до своєї класичної форми та функції, тому що синтез ремарок та реплік позначає повернення до драматургічності самого діалогу, але за допомогою нетрадиційної для драми форми не власне прямої мови.

У заключній частині резюмуються результати проведеного дослідження та намічаються перспективні напрями роботи.

Відмічається, зокрема, що специфіка німецькомовного діалогу залежить від його функцій, які, в свою чергу, зумовляють стильову своєрідність драматургії ХХ століття. У класичній драмі діалог має традиційну діючу функцію. Але внаслідок втручання автора-драматурга у художній текст твору відбувається процес епізації, через що драматургічний діалог втрачає свою діючу функцію, шопреда, не повністю, і набуває нової - характеризуючої, коментуючої. У тому випадку, коли діалог повністю втрачає свою драматургічність (тобто просувати дію, розвивати інтригу), передаючи її мовленню автора, він набуває лише додаткової функції.

Отже, діюча функція характерна для класичного діалогу і відповідно класичної драми, коментуюча - для епічного діалогу і драми, а додаткова - для експериментального діалогу і драми, що визначає стильову своєрідність німецькомовної драматургії Австрії, Німеччини, та Швейцарії ХХ століття.

Основні положення дисертації відображені у наступних публікаціях:

1. Новая подход к анализу художественного текста // Нови підходи до філології у вищій школі. Мет. всеукр. міжвідомчої наук. конф. Тези доповідей. - Мелітополь, 1992. - С.61.
2. Synthetische Behandlung von Texten // X. Internationale Deutschlehrertagung: Thesen. - Leipzig: IDT, 1993. - S.410.
3. Родова специфіка художнього діалогу // Нови підходи до філології у вищій школі. Мет. всеукр. міжвідомчої наук. конф. - Київ, 1994. -С.19.
4. Балетристика як текст // Нови підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі: Монографія /За ред. А.М. Науменка . - Київ: ІСД, 1994. -С.111-116.
5. Стильовий експеримент у німецькомовній драматургії ХХ століття // Педвуз сьогодні. - Мелітополь, 1995. - С.127-128.
6. Дрема як функція діалогу // Нови підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі: Монографія /За ред. А.М. Науменка . - Мелітополь, 1996. - С.129-134.

Annotation

Marina N. Goryunova

"Linguo-stylistic peculiarities of German-speaking dramatic art of the 20-th century"

A thesis for a master's degree in philology
Specialized field 10.02.04 - Germanic languages
Kyiv Shevchenko national University 1998

The language (stylistic specific features) of the dramatic art of Austria, Germany and Switzerland of the 20-th century is being studied in this work, proceeding from the fact that the work of art is a result of the synthesis of selected means both on linguistic and literature level. The main subject of the work is a dialogue. Its function is able to show the difference between the drama and other kinds of literature. A specific effective function of the drama language depends on the author's position in respect of the fiction text. The synthesis of dialogue and author's speech functions generates not only new functions of the dramatic dialogue but style genres of the drama - classical, epic, experimental and neo-classical, which determines a style peculiarity of the language of the German-speaking dramatic art of the 20-th century.

Key words: author's speech, dialogue, effective function of the dialogue, connecting function of the dialogue, additional function of the dialogue, synthesizing function of the dialogue.

Аннотация

Марина Николаевна Горюнова

"Лингвостилистические особенности немецкоязычной драматургии XX столетия"

Диссертация на соискание Ученой степени
кандидата филологических наук

Специальность 10.02.04. - Германские языки

Киевский университет им. Тараса Шевченко 1998

В работе исследуется язык (стилевая специфика) драматургии Австрии, Германии и Швейцарии двадцатого столетия, исходя из того, что художественное произведение представляет собой следствие синтеза отобранных средств как на лингвистическом, так и на литературном уровнях. Главным предметом исследования является диалог, функция которого способна показать отличие драмы от других родов литературы. Показано, что специфичная действительная функция языка драмы зависит от позиции автора по отношению к художественному тексту и что синтез функций диалога и авторской речи порождает не только новые функции драматургического диалога, но и стиливые жанры драмы - классическую, эпическую, экспериментальную и неоклассическую, что и определяет стиливое своеобразие языка немецкоязычной драматургии XX столетия.

Ключевые слова: авторская речь, диалог, действительная функция диалога, комментирующая функция диалога, дополняющая функция диалога, синтезирующая функция диалога.

44.6822

Доруж

Ав 34.808

Подписано к печати 26.04.96. Формат 80x84. Физ. печ. л. 1,5.
Усл. печ. л. 1,36. Уч. изд. л. 1,09. Зак. 721. Тир. 100 экз.
Мелитопольская полиграффия, ул. К. Маркса, 21.