

ШУМИ В ЕФІРІ: ПЕРЕІНТЕРПРЕТАЦІЯ КЛАСИЧНИХ ТЕКСТІВ У П'ЄСІ Е. ЄЛІНЕК «СМЕРТЬ І ДІВА V (СТІНА)»

У статті проаналізовано інтертекстуальний вимір п'єси Е. Єлінек «Смерть і діва V (Стіна)». Персонажі п'єси розглядаються як конструкти, що відсилають до позатекстових дискурсів, основна увага зосереджується на трансформаціях античних образів та сюжетів і «класичних» у широкому розумінні текстів, переопрацьованих у тексті драми. Завдяки послідовному накладанню античного та мас-медійного дискурсів створюється особливий часовий вимір п'єси. Брутальне осучаснення античних образів результує у циклічному часі, в якому рухаються померлі античні й медійні герої, цей час стає також відображенням мас-медійного виміру культури, в якому всі по-статі однаково важливі й незначні, однаково живі або померлі. Багаторівневий інтертекст та особливості часової організації тексту, виконання ритуалізованої дії як основа сюжету дозволяють визначити п'єсу як експеримент із жанром містерій.

Ключові слова: античність; інтертекст; алюзія; осучаснення; анахронізм; містерія.

Знана у себе на батьківщині перш за все як авторка текстів для театру, австрійська нобелівська лауреатка 2004 р. Ельфріда Єлінек за кордоном стає відомою як романістка. Сьогодні це стало майже закономірністю, пояснюваною, можливо, тим, що тексти п'єс набагато гірше «експортуються» в інші країни, виявляються надто глибоко зануреними в суто австрійський контекст, актуальний саме у час появи певного театрального тексту. Історія українських перекладів Е. Єлінек відтворює цю закономірність: поряд із перекладами романів «Піаністка», «Коханки», «Хіть» і «За дверима» є лише переклад п'єси «Що сталося після того, як Нора покинула свого чоловіка або Підпори суспільств». Українські літературознавці С. Маценка, Т. Гаврилів, Є. Волощук, Х. Павлюк, Г. Кифор, Н. Люблінська зверталися переважно до романів письменниці, збірка п'єс Е. Єлінек «Смерть і діва I-V. Драми принцес» («Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen»), так само як і окремі п'єси цієї збірки досі не ставала предметом окремих розвідок. П'ята драма збірки видається цікавим об'єктом аналізу з огляду на звернення до античної традиції та алюзивне поєднання античних образів і сюжетів із романами, що стали класикою сучасної літератури й текстами так званої «жанрової класики». Завданням цього дослідження є розглянути особливості інтертексту драми Е. Єлінек «Смерть і діва V (Стіна)».

П'єса Е. Єлінек «Смерть і діва V (Стіна)», вперше видана у 2003 р., є заключною у збірці «Смерть і діва I-V. Драми принцес». У збірці авторка переписує історії казкових (Білосніжка, Шипшинка, Розамунда) і «династичних» (Жаклін Кеннеді, принцеса Діана) «принцес» і в кожній історії переносить акценти на соціальне та сексуальне насильство над жінкою у патріархальному світі, відсутність у жінки голосу і права голосу, на витіснення жінки із західноєвропейської культурної та філософської традиції. У першій п'єсі Біло-

сніжка шукає в лісі гномів, але зустрічає Мисливця, який убиває її зі свого «ружжа» – так у п'єсі семантично зрощуються вбивство і звалтування. У другій п'єсі принц будить поцілунком Шипшинку і вони дискутують про виміри буття, пародійно відтворюючи гайдегтерівський дискурс, аж поки не здійснюють статевий акт прямо на сцені і не кажуть, що вони ще живі, але вже по той бік. У третій п'єсі циклу Розамунда (ця п'єса відсилає до «романтичної драми» Вільгельміна фон Чезі «Розамунда, принцеса Кіпрська» 1823 р., музику до якої написав Франц Шуберт) намагається артикулювати себе як жінку, що пише, але у фіналі п'єси її голос замовкає і вже мовчання перекодовується як смерть. Четверта п'єса збірки є монологом Жаклін Кеннеді, виголошеним нею вже після смерті, і являє собою колаж із фактів життя першої леді Америки, легенд про клан Кеннеді, біографії Мерилін Монро та цитат і парафразів із класичних текстів німецької лірики. Збірка завершується есе про принцесу Діану, вміщеному в книзі «замість епілогу». Есе «Принцеса на тому світі» було написане у 1998 р., раніше за всі тексти п'єс, однак Діана є наймолодшою з усіх «принцес», і текст про неї не задає логіку збірки, а саме вписується у неї: реальна принцеса помирає, підтверджуючи таким чином фатальність долі, призначеної будь-якій принцесі.

Поява серед принцес письменниць – жіночих персонажів п'ятої п'єси Сильвії (Сильвії Плат) та Інге (Інгеборг Бахман) – на перший погляд видається наслідком фокусування уваги на темі жіночої творчості та жінки-творця. Однак з огляду на те, що персонажі дуже складно і дуже умовно пов'язані зі своїми прототипами, до того ж, «обидві є узагальненими образами багатьох інших» [2, с. 79], на перший план виступають власне літературні алюзії, завдяки яким Сильвія та Інге повноправно займають своє місце в колі принцес. У романі І. Бахман «Маліна» є вставний

епізод «Тасмниці принцеси Кагранської», у романі С. Плат «The Bell Jar» (1963, у російському перекладі роман вийшов під назвою «Под стеклянним колпаком») розкривається тема медіалізації та іконізації образу, контекстуально найбільш близька до четвертої п'єси збірки «Джеккі». За сюжетом роману С. Плат 12 талановитих учениць коледжів отримали можливість пройти стажування в редакції одного з модних журналів Нью-Йорка і протягом певного часу як на роботу їздили з офісу на модні й дорогі вечірки, доводячи можливість втілення американської мрії. Через мотив фотографічного фіксування образу в романі розкривається тема розпаду особистості, бо на початку головна героїня Естер Грінвуд говорить, що її фото на обкладинці журналу мало б доводити кожному, наче вона живе у вирі насолод, а її депресію й пізніші спроби самогубства супроводжують зовсім інші фото в газетах.

Сюжет п'єси «Стіна» є досить гротескним, але при цьому вкладається у досить невелику кількість ходів: на початку Сильвія та Інге забивають жертвну тварину (самця) і вичавлюють з туші кров. Потім довго говорять про стіну, біля якої все це відбувається, розливають кров у пластиковий посуд і починають, як альпіністки, сходити на стіну (коли вони досягають вершини, стіна перетворюється в текст на скелю). На вершині Сильвія та Інге знаходять обмотану бинтами істоту, разом із якою починають полуднувати принесеною кров'ю.

Сам ритуал, який здійснюють Сильвія та Інге, має відтворювати жахливу архаїчну дію, але водночас він є апеляцією до суто австрійського культурного контексту – Віденського акціонізму, зокрема «оргіастично-містерійного театру» Г. Ніча, лейтмотивом якого були маніпуляції з тушами тварин, і австрійського, карнавального варіанта сатанізму, де чорна меса перетворювалася на самопародію і ритуал позбавлявся сакральності (цикл ритуальних перформансів, проведених Й. Двораком, транслювався на австрійському телебаченні [6, с. 12]).

Стіна, що фігурує в романі як основний об'єкт споглядання і докладання фізичних і мисленневих зусиль обох жіночих фігур є алюзією на роман І. Бахман «Маліна», а саме на фінальну сцену, коли головна героїня зникає у стіні своєї квартири: «Я йду до стіни, входжу в стіну, затамовую подих. Я мала б ще написати записку: це не Маліна. Однак стіна отверзається, я – у стіні, а Маліна побачить лиш тріщину, яку ми бачили вже давно. Він подумає, що я вийшла з кімнати» [1, с. 270]. Останні слова оповідачка промовляє вже зі стіни, з оповіді взагалі зникає «я» як позначення оповідної інстанції: «Кроки, знову і знову Маліни кроки, вони стають тихшими, усе тихшими. Кроки затихли. Жодного сполоху, жодних сирен. Ніхто не спішить на поміч. Ані швидка допомога, ані поліція. Це дуже стара, дуже міцна стіна, з якої ніхто вже не зможе випасти, якої ніхто не зможе зламати, з якої не зможе вирватись жоден звук» [1, с. 271]. Смерть героїні тут означає і втрату життя, і втрату особистості, і втрату голосу, бо той голос, що промовляє останнє речення «Це було вбивство» [1, с. 271], їй уже не належить. У тексті п'єси «Стіна» тональність звучання внутрішнього конфлікту радикально знижується:

«Так, ти довіряєшся стіні, а потім вона перетворюється на тріщину в собі й сама себе ковтає, а коли вже на неї підсядеш, там не виявляється нікого, хто підсаджує, я маю на увазі, підвишує, чи дає повисати, чи вішає, чи я там знаю що» [2, с. 82]. Парафраз демонструє виразні елементи філософічності («тріщина в собі» як «річ у собі»), тематизує екзистенційну самотність («там не виявляється нікого»), і в огрублених, наближеній до просторіччя формі говорить про вбивство і самогубство – «підвишує, чи дає повисати, чи вішає, чи я там знаю що». Побутове, розмовне звучання паралелізмів із романом І. Бахман посилюється, одна із реплік парсонажів звучить як «Обережно, зараз ти намагася битися об стіну, поки голову не розіб'єш» [2, с. 83], зрештою, побутовий дискурс розвивається у дискурс домогосподарок, коли Сильвія та Інге говорять про свої маніпуляції з жертвовною кров'ю та кухонними приладами.

Розмовляючи про стіну, персонажі намагаються її присвоїти, потім виникає ідея прозорої стіни, що підриває логіку їхнього пародійного філософствування: «Але як відрізняються споглядання і мислення? Коли нічого не видно, зовсім не відрізняються» [2, с. 86], у тексті фігурують дві стіни – прозора стіна і стіна з тріщиною, Сильвія та Інге намагаються з'ясувати, хто має право власності на прозору стіну й нарешті стіни знову зливаються в одну, бо з'ясовується, що стіна стала прозорою через відмивання невідповідним миючим засобом.

Прозора стіна знову відсилає до роману С. Плат, на початку героїня роману визначає себе як суб'єкта споглядання, якого зачаровує огідне, і в цьому контексті виникає образ законсервованого ембріона у скляній колбі. Свій психічний розлад Естер Грінвуд відчуває як скляний купол, «ковпак» над собою, під яким немає чим дихати у момент кризи або ж він трохи піднімається й під нього заходить повітря.

Дослідниця Даніела Штіргль розкриває ще один інтертекстуальний вимір скляної стіни у п'єсі Е. Єлінек. У розмові Сильвії та Інге є репліка «Послухай, щойно інша жінка, не ми, вигадала стіну, що має бути цілковито прозорою! Тоді б у тебе з'явилася причина не виїжджати. Ти могла б залишитися тут, бо не змогла б поїхати. Не мусила б виходити назовні, у життя» [2, с. 82]. Ця «інша жінка», за Д. Штіргль – австрійська письменниця М. Гаусгофер, чие ім'я час від часу вигукують Сильвія та Інге і якій належить роман 1963 р. під назвою «Стіна». У романі від першої особи розповідається історія жінки, яку однієї ночі скляна стіна відділила від решти світу. У мисливському будинку, де її застала ця подія, з жінкою лишилися собака, кішка і корова, за стіною всі органічні форми життя загинули. Своє виживання під час катастрофи жінка парадоксальним чином сприймає як звільнення і навіть не оплакує двох своїх доньок-підлітків. У фіналі роману виявляється, що катастрофу пережив ще й чоловік, але жінка вбиває його, щоб покарати за вбивство своїх тварин.

Поряд із суто австрійським літературним контекстом Е. Єлінек активно, як, напевне, у жодній іншій зі своїх драм, апелює у п'єсі «Стіна» до античної міфології. На самому початку, коли Сильвія та Інге убивають цапа і відрізають йому сім'яники, одна з жіночих

фігур говорить іншій: «Заспокойся. Це не Уран, якому ти вириваш сім'я вкупі з мотузкою, по якій він дерся, аби нарешті нас запліднити. А ти не Кронос, що все це причадалля може просто кинути в море чи в піхву своїй матері чи ще бозна-куди, ти не піна, в якій може плавати безсмертне м'ясо, а ким ти вже точно не є – так це Афродітою, яка прямо зараз виходить оно у своєму новому бікіні, прямо в бурю спалахів, ти собі такого дозволити не можеш. Із твоєю фігурою» [2, с. 79]. У сцену білування цапиною туші вписується міфологічний сюжет про оскоплення Урана, але сам титан дереться по мотузці, тобто перетворюється на альпініста або опереткового коханця і створює віддалену алюзію на принца із казки «Рапунцель». Сюжет народження Афродіти накладається на сюжет народження Еріній та меліад. Одна з письменниць констатує неналежність іншої до роду богів (не Кронос, не Афродіта, не піна, в якій може плавати безсмертне м'ясо – тобто не мати богів і не мати) і так само неналежність до роду сучасних богів, тобто зірок мас-медіа, бо тільки вони можуть виходити з моря у бурю спалахів фотокамер. Іконографічно мас-медійна Афродіта наближається до знаменитої Ханни Райдер, першої дівчини Бонда, роль якої у фільмі «Доктор Ноу» 1962 р. зіграла Урсула Андрес. У знаменитому епізоді з фільму вона вийшла з морської піни як Афродіта, Е. Слінек повторно вписує Афродіту в цей сюжет, але сцена народження богині вписується вже у сцену з фільму з Урсулою Андрес.

Накладання міфологічного і мас-медійного дискурсів у п'єсі продовжується і у зображенні інших міфологічних образів, зокрема «сторуків», гекатонхейрів: «Але ж ти глянть, що поробилося із сімені Урана! Видатні особистості. Такого ти ще ніколи не бачила. По сотні дебелих рук і по п'ятдесят голів на плечах на одну особу! Всі пішли у каскадери. І непогано заробляють» [2, с. 80–81]. Помножені кінцівки й голови міфологічних чудовиськ стають підставою ототожнювати їх із сучасними чудовиськами, жертвами радіоактивного опромінення. На початку п'єси одна з жіночих фігур називає жертвовного самця «наш Бурлі», апелюючи тим самим до тексту, гостро соціального у кінці 80-х років. Слово «бурлі» є діалектним і означає те саме, що «хлопець» або «пацан». Це персонаж пісні австрійської поп-групи EAV (аббревіатура від Erste Allgemeine Verunsicherung, «перше масове занепокоєння») із альбому 1987 р. Бурлі, якого насправді звали Антон, народився після аварії атомної станції, і через опромінення з ним відбулися численні мутації. Історія Бурлі має щасливий кінець, бо він одружується зі своєю сусідкою Амалією – теж опроміненою і теж мутантом. Пісня була написана як реакція на аварію на Чорнобильській АЕС і звучала по радіо, поки один з радіоканалів не засудив її як текст, що ображає людей з фізичними вадами. І формальні підстави для цього були, зокрема, у кожному приспіві знову перелічувалася кількість кінцівок та інших органів Бурлі: «Burli, Burli, Burli, mein Gott, ist unser Burli siaß. / Der Burli hat links und rechts drei Uhrli / An jeder Hand zehn Finger, und Hände hat er vier / Keiner spielt so schnell Klavier» [5] (Бурлі, Бурлі, Бурлі, о Боже, який же наш Бурлі милий. / У Бурлі зліва й справа по три вуха / На кожній руці по десять

пальців, а рук у нього чотири / Ніхто не грає на піаніно швидше, ніж він). У тексті п'єси «Стіна» Бурлі, сучасне атомне чудовисько, зображується як міфологічна фігура: «...оцей, кого ти білуєш, просто наш Бурлі. Його кози чекають на нього. Вони ще не знають, що сталося. І в Demeter вони теж на нього чекають. Ми, власне, сьогодні мали привезти товар» [2, с. 80]. Згадування в контексті кіз за ознакою подібності перетворює Бурлі на козлоногого бога Пана, Demeter – назва особливого знаку товарної якості, який означає, що сировина для продуктів була вироблена у повній відповідності до біологічної динаміки розвитку рослин чи тварин, є омонімічною до імені грецької богині Деметри. Ім'я Деметри не лише актуалізує міфологічний контекст, створений навколо Бурлі, але й апелює до наступного у збірці, написаного раніше есе про принцесу Діану. Деметра з'являється там як мати Кори/Персефони, приреченої жити у підземному царстві, з якою ототожнюється Діана.

Тема радіоактивного атому і атомної небезпеки не вичерпується лише хтонічними персонажами. Радіоактивність «поширюється» і на саму стіну як основний предмет дискусії Сильвії та Інге і влітається в інші мотиви: «Коли я одного дня вкотре тікала від себе самої, тут був ліс, та цього разу ні. Тому й наводжу оцей приклад зі стіною. Через суцільні дерева я не бачила лісу. Я думала, що бачу, як завжди, дерева, але там раптом була ця стіна, така прозора. Щось подібне описують лише жінки. І в них також є певний страх перед атомом. Чоловіки не морочаться довго з тим, чого не можна побачити. Йдеться завжди про нас, та це зовсім не ми! Ви, мабуть, попередньо розрахуєте радіус дії, ваш висновок: Воно діє не дуже далеко! Радіус дуже обмежений, хоч наше пізнання спирається – безумовно! – на так званий об'єкт. Але як його пізнавати, якщо об'єкт прозорий, але, імовірно, все ж наявний десь тут» [2, с. 84]. Згадування розрахунку радіусу дії знову апелює до вибуху на ЧАЕС, невидиме, з яким не довго морочаться чоловіки – це радіація, але також і прозора (невидима) стіна, і фізіологічно «невидимий» жіночий оргазм і проблематичне для дефініції «жіноче письмо».

Перетворення Бурлі, медійного героя кінця 80-х років, на античного бога, є частиною трансформації часу, яку Е. Слінек здійснює у п'єсі «Стіна». Час у п'єсі той, коли «Всі герої мертві. Решта вилізують одне одного» [2, с. 93]. У цьому часі «Герої можуть нарешті викидатися зі свого онде причепленого апарата, але тільки якщо до того вони поїли нашого наваристого супчику...» [2, с. 93]. Герої анахронічні, бо «апарат», коли про нього згадується вперше, може бути і кораблем аргонавтів, і Ноевим ковчегом, і космічним кораблем астронавтів на Місяці, і розбитим десь у горах літаком, пасажири й пілоти якого залишаться безіменними або стануть відомими на дуже короткий час. Коли Сильвія та Інге досягають вершини стіни, що перетворилася на скелю і символічно входять у пантеон великих мертвих, зі, згідно з ремаркою, «старомодного радіоприймача», доливає текст, що нібито затверджує долучення Сильвії та Інге до традиції, яка веде початок від античності:

Дві подільниці міцно тримали тварину за ноги, так, щоб голова звисала на перерізаний ший. Ви щойно

це побачили, пані та панове. Одиссей, поставивши ногу на купу землі над свіжою ямою, поклавши ліву руку на стegno, меч, яким він стримує тіней – у правій руці, прислухається до високоповажної згорбленої особи сліпого провидця. Ви щойно це побачили, пані та панове. Сиве волосся свідчило про його вік, палиця в лівій руці – про його сліпоту. Ви щойно це побачили, пані та панове. Серед бляклих тіней нашу увагу привернули жінки у жовтих хітонах і три постаті осторонь. Ви щойно це побачили, пані та панове. Цими жінками були Антіклея, мати Одиссея, з якою він вів болючу розмову, і ще низка героїнь, прама-терів багатьох героїв, із якими Одиссей вийшов проти Трої. Ви щойно це побачили, пані та панове. А чоловіки, певно, були Агамемнон, Ахілл і Аякс, з якими Одиссей закликав злочасні дні їхнього кінця. Ви щойно це побачили, пані та панове [2, с. 106–107].

Сильвія та Інге вписуються в посмертну історію аргонавтів та їхніх матерів, однак рефрен «ви щойно це побачили, пані та панове», осучаснює і здешевлює античний контекст, надаючи текстові з радіоприймача статусу, проміжного між популярним коментарем до твору мистецтва та телевізійним шоу.

Насамкінець Е. Єлінек розлого цитує німецький переклад «Теогонії» Гесіода (цей текст, знову-таки згідно ремарки, має звучати старогрецькою водночас із текстом з радіоприймача), епізод оскоплення Урана Кроносом, і так замикає коло, повертаючись безпосередньо до тієї теми, з якої почалася п'єса.

Кронос, який перемиг батька, перевершить його в жорстокості, бо пожиратиме власних нащадків. Тематично повернувшись до початку, текст драми дозволяє перечитувати себе заново, керуючись мотивом поїдання дітей, зрощеного з дискурсом кухонного приладдя й домашнього господарства. Прочитаний лінійно, текст передчуває і провіщує злочин Кроноса, який, формально не вербалізований у п'єсі, стає кульмінацією мотиву дітовбивства і позначає, не називаючи його, найбільше жертвопринесення. Зрощуючи сучасне й умовно-сучасне з архаїчним, Е. Єлінек вибудовує у п'єсі «Стіна» циклічний час, у якому ритуал, що виконують Сильвія та Інге, перекодовується як дійство релігійних містерій, нехай навіть медіалізованих і осучаснених. Звернення до жанру містерій має важливе значення для внутрішньої організації збірки «Смерть і дівка I-V». Поєднання сакрального з профанним, властиве містерійному дійству, віддзеркалюється у послідовності, в якій «принцеси» з'являються у збірці. На зміну міфічним принцесам приходять вигадана й реальна принцеси-правительки, чіє життя завдяки роботі мас-медіа не меншою мірою перетворюється на казку. Письмениці-інтелектуалки стають безсмертними лише у результаті містичного дійства, яке у п'єсі викривається як медіалізація їхньої творчості й біографій. Образ сьогосвітньої і потойбічної принцеси Діани, «народної» і фізично віддаленої від народу, стає у збірці саркастичним засвідченням містерійного перетворення, яке найближча сучасність здійснює з усіма принцесами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахман І. Мálina / Ингеборг Бахман ; [переклад з німецької Лариси Цибенко]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 304 с.
2. Єлінек Е. Смерть і дівка I-V. Драма принцес / Ельфріда Єлінек ; [переклад з німецької Олександри Григоренко]. – Чернівці : Книги – XXI, 2015. – 128 с.
3. Плат С. Под стеклянным колпаком / Сильвия Плат ; [перевод с английского Виктора Топорова]. – СПб. : Амфора, 2000. – 333 с.
4. Bachmann I. Malina : Roman / Ingeborg Bachmann. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006. – 411 S.
5. Burli Songtext von Erste Allgemeine Verunsicherung [Електронний ресурс] : songtexte.com – Режим доступу: <http://www.songtexte.com/songtext/erste-allgemeine-verunsicherung/burli-1bdcf5cc.html>.
6. Dvorak J. Satanismus : Schwarze Rituale, Teufelswahn und Exorzismus. Geschichte und Gegenwart / Josef Dvorak. – München : Wilhelm Heyne Verlag, 2000. – 446 S.
7. Haushofer M. Die Wand : Roman / Marlen Haushofer. – Frankfurt am Main ; Berlin : Ullstein Taschenbuch, 1985. – 283 S.
8. Jelinek E. Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen / Elfriede Jelinek. – Berlin : Berliner Taschenbuch Verlag, 2004. – 155 S.
9. Stürzl D. Gegen die Wand. Zu Elfriede Jelineks Lektüre von Marlen Haushofers Roman in Der Tod und das Mädchen V / Daniela Stürzl // Modern Austrian Literature. – Vol. 39. – No. 3/4, 2006. – S. 73–96.

Григоренко А. В., *Полтавский национальный педагогический университет имени В. Г. Короленка, г. Полтава, Украина*

ПОМЕХИ В ЭФИРЕ: ПЕРЕ-ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В ПЬЕСЕ Э. ЕЛИНЕК «СМЕРТЬ И ДЕВУШКА V (СТЕНА)»

Предметом анализа в статье является интертекстуальный аспект пьесы Э. Елинек «Смерть и девушка V (Стена)». Персонажи пьесы рассматриваются как конструкции, отсылающие к вне-текстовым дискурсам, внимание концентрируется на трансформациях античных образов и «классических» в широком понимании текстов, переосмысленных в тексте драмы. Результатом радикального осовременивания античных образов становится особенное временное измерение пьесы. Античные и масс-медийные герои находятся в едином циклическом времени, в котором также отражается масс-медийное измерение культуры, в котором все личности являются в равной мере важными или незначительными, живыми или мертвыми. Многоуровневый интертекст и особенности временной организации пьесы, ритуализированное действие как основа сюжета позволяют определить пьесу как эксперимент с жанром мистерий.

Ключевые слова: античность; интертекст; аллюзия; осовременивание; анахронизм; мистерия.

Hryhorenko O. V., *Poltava Korolenko National Pedagogical University*

NOISES IN THE AIR: THE REINTERPRETATION OF CLASSIC TEXTS IN E. JELINEK'S PLAY «THE WALL»

The subject of the research considered in this article is the intertextual element of the play «Death and the maiden IV. The Wall» by E. Jelinek. The theme is the work of the author on the classic texts in the play «The Wall», the term «classic» is used broadly therefore the images and plots of the ancient plays as well as images and plots of modern classic Austrian and American novels and the texts «genre classics» are reconsidered and reviewed. The study aims to reveal the semantic shift which take place in the structure of classic images, implemented in the text of the drama. The basic methods used in the study are hermeneutic interpretation and intertextual analysis. Scientific novelty of this research is in the point that the cycle of dramas by E. Jelinek as the following «Death and the maiden IV», as well as drama «Death and the maiden IV. The Wall» have not yet become the object of investigation for the Ukrainian scientists and literary critics. The article analyzes the characters of the play, Sylvia and Inge as text constructs that refer to the works of I. Bachmann and S. Plath, but also demonstrate the intertextual connections between the drama «The Wall» and the works by M. Haushofer where other contexts are involved as well. Citation and rough modernizing of ancient images in the play creates a special cyclic dimension of time in which all ancient and mass media heroes died, the time dimension is both a reflection of media culture where all events and all figures are equally important and insignificant, equally alive or dead. Multi intertext and temporal features of the text allow defining the play as an experiment with the genre of mystery that combines the spiritual with the sensual, in this case «classic» together with mass-media. The results of this study can be used in the development of modern education courses of German literature and further study of E. Jelinek.

Keywords: *antiquity; intertext; allusion; modernization; anachronism; mystery.*

© Григоренко О. В., 2015

Дата надходження статті до редколегії 20.04.2015