



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Тема выпускной квалификационной работы

ПОСТДРАМАТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЕ ГЕРМАНИИ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объем заимствований:

95,98 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

« 8 » июня 2018 г.
зав. кафедрой литературы и мол
Маркова Татьяна Николаевна

Т. Маркова

Выполнил:

Студент группы ОФ-515/075-5-2

Сосонко Андрей Сергеевич

Научный руководитель:

Доктор филологических наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТРАДИЦИЯ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА. ТРАНСФОРМАЦИЯ ПОСТДРАМАТИЧЕСКИХ ПРИЁМОВ «ТЕКСТОВ ДЛЯ ТЕАТРА»	11
1.1. «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана: традиции и трансформация приёмов.....	11
1.2. Традиция новой «новой драмы». Трансформация приёмов постдраматизма.....	24
ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА ПЬЕС ЛУТЦА ХЮБНЕРА «ДЕЛО ЧЕСТИ» И ХОЛЬГЕРА ШОБЕРА «ЧЁРНОЕ МОЛОКО, ИЛИ ЭКСКУРСИЯ В ОСВЕНЦИМ»	31
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	44
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	49
ПРИЛОЖЕНИЕ	54

Введение

В последнее десятилетие XX века в европейском искусстве получила широкое распространение идея так называемого постдраматического театра, главным теоретиком которого называют немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана. В 1999 году он выпустил книгу с одноимённым названием, в которой попытался обосновать собственную теорию, сразу признанную манифестом нового направления.

Теория постдраматического театра стала итогом анализа истории драмы на протяжении всего XX века. Получившаяся книга – попытка обозначить и развернуть эстетику европейского театра конца XX века. Внимание автора сосредоточено на специфических чертах творчества молодых драматургов, которые, начиная с 1970-ых годов, перестали вписываться в границы авторитетного на тот момент драматического театра.

Согласно Леману, «одна из основных примет постдраматического театра — его эмансипация от драматического текста. Драма продолжает существовать, но как ослабленная, устаревшая структура в рамках новой театральной концепции. Современный спектакль перестает быть иллюстрацией драмы, отказывается от принципов фигуративности и нарративности» [11].

Постдраматический театр вбирает в себя как традиции предшествующих эпох, так и элементы новой театральной и культурной эстетики. Границы постдраматизма широки: от перформативных форм мимического и музыкального театра, телесности и театра кукол, до современного танца, концерта и даже цирка. Новый театр стремится к обновлению форм и активно взаимодействует с разными формами современного искусства.

Русский перевод Натальи Исаевой и издание монографии Х.-Т. Лемана «Постдраматический театр» было осуществлено в 2013 году при поддержке Фонда развития искусства драматического театра, основанного режиссёром и педагогом Анатолием Васильевым.

Обосновывая свою теорию, Ханс-Тис Леман выделяет черты, которые характерны для театра нового времени. В первую очередь, это изменение самих текстов. Спектакль перестаёт быть просто иллюстрацией драмы на сцене. Появляются так называемые «тексты для театра», для которых характерен отказ от следующих категорий, которые были центральными для драматического театра: конфликт или конфронтация, герой, действие и т.д. Создаются просто тексты, для которых важно передать только какое-либо событие. Такие произведения, преломляясь под призмой режиссёрского и актёрского восприятия, ставятся на сцене, актуализируя определённые черты театра и ставя проблемы, которые вызывают резонанс в зрительском восприятии.

Современный европейский театр развивается, обретая новую специфику и эстетику. На рубеже XX – XXI веков многие теоретики и литературоведы отмечают исчерпанность форм постдраматического театра.

Одной из первых была Биргит Хаас, которая в книге «Апология драматической драмы» пишет: «Слишком некритично перенимается утверждение Лемана о том, что постдраматизм – это парадигма современного театра. ...То, что театральные тексты могут меняться, даже не берётся в расчёт. Постдраматизм – это установленная парадигма, значит, авторы только ей одной и могут пользоваться – такова логика. ...Однако, начиная с девяностых годов, у молодого поколения драматургов проявляется тенденция отхода от постдраматической эстетики и обращения к действующим персонажам. В качестве примеров можно назвать пьесы Лутца Хюбнера, Деи Лоэр, Роланда Шиммельпрфеннига,

Ульрики Сихи, Лукаса Бэрфуса и Андреаса Файеля» [Haas, V. Plädoyer für ein dramatisches Drama. Wien, 2007].

С течением времени все активнее появляются высказывания о том, что теория Лемана становится менее актуальна, и что современные драматурги не ограничиваются средствами, выведенными постдраматическим театром. Закономерным становится появление новой теории театрального искусства, которую формулирует, например, Эрика Фишер-Лихте в своей работе «Эстетика перформативности». Эта книга стала новым поводом для дискуссий по поводу современного театра. В ней формулируются основные черты новой эстетики современного театра, его воплощений трансформаций. Трактуются феномен перформанса, как новой формы современной художественной культуры со своей сущностью и спецификой. Рассматривая эстетику современного театра и творчества драматургов рубежа веков, предлагает новый термин для их обозначения – новая «новая драма», для которого характерно слияние традиционных черт театра, постдраматизма и новых воплощений сценического искусства. Вновь центровыми категориями становятся «конфликт», «герой», «действие» и т.д.

Анализируя новейшую немецкую драматургию, мы приходим к заключению, что современные драмы вбирают в себя черты обеих теорий. В них активно развиваются черты новой эстетики Фишер-Лихте, но продолжают использоваться формы постдраматического театра Лемана. Такая взаимосвязь двух теорий характерна для текстов начала XXI века, среди которых анализируемые нами произведения Лутца Хюбнера и Хольгера Шобера, поэтому, исходя из этого убеждения, можно говорить, что проблема, заявленная в данной работе, **является актуальной** на сегодняшний день.

В качестве материала для работы служат пьесы Лутца Хюбнера «Дело чести» (2005 года) и Хольгера Шобера «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» (2011 года). Обе драмы написаны под влиянием

теории новой «новой драмы», но сохраняют в себе черты постдраматического театра. Именно этим сочетанием двух тенденций эти произведения наиболее интересны. В практической части работы представлено сопоставление этих двух драм по следующим аспектам: во-первых, общая проблематика (самоопределение подростков, нравственный выбор и ответственность, которую несёт человек за сделанный выбор). Во-вторых, эксперименты с хронотопом (соотношение настоящего и прошлого времени, пространственная характеристика сюжета). В-третьих, двойничество как главный приём воплощения произведений. И, в-четвёртых, индивидуальные приёмы авторов (у Х. Шобера – билингвизм, у Л. Хюбнера – повторяющиеся сцены).

Таким образом, **Объект исследования** – поэтика новой драмы, адресованной подросткам и рассматривающей проблемы, связанные с их самоопределением и нравственным выбором, за который они несут ответственность.

Предмет – постдраматическая традиция в текстах Лутца Хюбнера и Хольгера Шобера.

Меняющаяся специфика и вариация форм современного европейского театра приводит к появлению различных дискуссий по той или иной проблеме сценического искусства. В российском литературоведении на протяжении последних десятилетий появляется большое количество статей, рассматривающих различные стороны театрального искусства и научно обосновывающих трансформирующийся взгляд на формы сценического воплощения драматических текстов.

В. Ф. Колязин занимается историей немецкого театра и драмы, публикует ряд статей, посвящённых теории Ханса-Тиса Лемана, самыми авторитетными из которых является «О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене» и «Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера – между реализмом и постмодернизмом». В этих работах рассматривается специфика театральной ситуации конца XX века,

раскрываются специфические постдраматизма. Говоря об изменяющейся театральной традиции, Колязин приходит к выводу о том, что появление теории Лемана было закономерным явлением в искусстве. Обращает внимание на её актуальность, большую популярность, но и на исчерпанность её тенденций, что на смену постдраматическим формам приходят перформативные преобразования и воплощения. Рассматривает изменения в русском театре и делает вывод, что «постдраматический театр и постдрама в чистом виде в России, скорее всего, пока невозможны – только в рамках экспериментальной сцены».

Е. Н. Шевченко пишет статью «Постдраматический театр», в которой рассматривает специфику постдраматизма, говорит о его традициях, перечисляет специфические черты нового театра. В конце своего исследования Е. Н. Шевченко делает вывод, что «постдраматический театр представляет собой широкое понятие, которое включает в себя самые разнообразные изменения драматической и театральной формы конца XX века»[32]. В статье «Пьеса Йона Фоссе «Однажды летним днём: диалог с традицией европейской «новой драмы» (к проблеме драматургического действия)» говорится о влиянии театра XX века, в частности творчества Г. Ибсена и М. Метерлинка. Шевченко отмечает, что черты «новой драмы» отразились в частных проявлениях пьесы Й. Фоссе. Например: схожесть мотивов, черты теории «статического театра» и т.д.

А. Р. Лисенко в статье «Действие в новейшей немецкой документальной драме» на примере пьес Л. Хюбнера, А. Файеля, К. Шлендера и др. говорит о специфике новейших документальных драм. Для таких пьес материалом или, так скажем, «отправной точкой» являются заметки из криминальной хроники, материалы судебных разбирательств и другие подобные документы. Описывается событие, произошедшее когда-то. Подводя итог своей работы, А. Р. Лисенко отмечает, что эти пьесы

написаны под влиянием эстетики постдраматического театра и содержат в себе некоторые его отличительные черты.

Т. А. Шарыпина в статье «К проблеме сценической рецепции сюжета о Мее на рубеже XXI века (Том Ланой «Мама Мее»)» говорит о новом восприятии мифа каждой эпохой. На рубеже XX – XXI веков актуализации подвергся миф о Мее (жрицы, мстительницы и детоубийцы). Т. Ланой представил свою интерпретацию древнего сюжета. Благодаря режиссёру образ доводится до абсурда обыденных житейских реалий. Подвергаются изменению все античные образы. Но такой шаг оказался успешным: пьеса, а больше спектакль, оказались близки духу общественного состояния Германии рубежного периода. Опираясь на статью, мы можем сказать, что для пьесы «Мама Мее» характерны приёмы постдраматизма. Это проявляется на композиции и хронотопе (перемежение временных пластов, расположение сцен и т.д.).

Н. Э. Сейбель в статьях «Пьесы Хайнера Мюллера – территория эксперимента», «Мотивный репертуар современной немецкой драмы» и «Социально-политические мотивы современной немецкой драмы» на материале немецкой драматургии конца XX века рассматривает традиционные социальные, политические и экономические мотивы. Их трансформацию в зависимости от происшедших перемен в общественной обстановке, что способствовало изменению ценностей и нравственных ориентиров. Исследует драматургию Х. Мюллера с точки зрения формальных экспериментов, направленных «на актуализацию политической драмы и вынуждение постановщиков и зрителей к ясному определению собственной политической позиции».

С. И. Городецкий в работе «Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига» говорит о смене художественных концепций театра. Рассматривает творчество Р. Шиммельпфеннига в контексте изменений театральных концепций, говоря о том, что его пьесы не вписываются только в традицию постдраматического театра.

Выявляются отличительные черты творчества Р. Шиммельпфеннига: смешение мифического и сказочного начала и реальности, интертекстуальность. Для обозначения драматургии вводит понятие «калейдоскопизм».

На основании приведённых концепций можно сделать вывод, что традиция постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана на примере различных драматических произведениях претерпевает изменения. В зависимости от цели автора специфические черты применяются и трактуются по-разному. Происходит постепенный переход от традиций драматического театра к постдраматическому и новой «новой драме». Ориентиры театра меняются, поэтому появляются новые теоретические обоснования сценического искусства (выходит книга Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности», появляется книга Биргит Хаас «Апология драматической драмы»), но черты постдраматизма, несмотря на заявления об его неактуальности, в той или иной степени проявляются в новейшей немецкоязычной драматургии.

Это характерно для анализируемых нами пьес. Поэтому следующим образом можно определить **цель исследования** – рассмотреть эстетику пьес Лутца Хюбнера «Дело чести» и Хольгера Шобера «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» с точки зрения реализации в них постдраматических принципов.

В соответствии с целью можно выделить следующие **задачи**:

1. Системно описать параметры постдраматического театра, сформированные Хансом-Тисом Леманом, и определить степень их актуальности на сегодняшний день.

2. Выявить постдраматическую традицию в пьесах «Дело чести» и «Чёрное молоко» на следующих уровнях: композиция, система образов, хронотоп, используемые авторами повествовательные техники, индивидуальные приёмы каждого из авторов.

3. Дать методические рекомендации по используемому материалу в практике школьного изучения литературы.

В контексте методической работы – план беседы по просмотренным спектаклям.

Структура работы включает: введение, 2 главы, заключение, приложение и список используемой литературы.

Глава 1. Традиция постдраматического театра. Трансформация постдраматических приёмов «текстов для театра»

1.1. «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана: традиции и трансформация приёмов

В последнее десятилетие в европейском театре получила распространение идея постдраматического театра, главным теоретиком которого называют немецкого театроведа Ханса-Тиса Лемана. В 1999 году в Германии он выпустил книгу «Постдраматический театр», в которой обосновал собственную теорию, и которая была сразу признана манифестом нового направления.

По мнению немецкого театроведа и создателя теории «постдраматизма» Х.-Т. Лемана феномен постдраматического театра возник в последней четверти XX столетия в Западной Европе и основывается на развившемся конфликте с традиционным драматическим театром. В своей книге «Постдраматический театр» Леман неоднократно говорит, что его монография – не манифест, не претензия на смену театральной парадигмы, но «попытка развернуть эстетическую логику нового театра» [11, 33], способы существования и стилистические черты и формы которого отличаются от привычных драматических. Теория Х.-Т. Лемана вызвала череду дискуссий и приобрела в как сторонников, так и противников в театральной среде. Многие, видя актуальность теории и её потенциал на сегодняшний день, соглашались с новой теорией, но есть и другие, которые находят теорию противоречивой и спорной.

В изменившейся театральной форме происходят изменения с самими текстами, на основе которых делаются постановки для сцены. Если раньше пьеса была центром в воплощённом на сцене спектакле, то теперь текст

становится лишь материалом, элементом. Такое воплощение Леман называет «тексты для театра». И говорит, что «этот новый театральный текст, который беспрестанно продолжает осмысливать свой состав именно в качестве языкового образа, зачастую оказывается театральным текстом, «переставшим быть драматическим»[11,45]. Современные драматурги пишут тексты, в которых язык воплощается не как диалоги между персонажами, но как автономная театральность.

Говоря о том, что основу современного театра уже не составляет собственно драматический текст, Леман всё же и в новом театре видит традицию драматического театра и обращается к эпическому театру Б. Брехта. В драматическом театре основой был драматический текст, а спектакль являлся иллюстрацией эти текстов на сцене, а его основными категориями были «подражание» и «действие», «конфликт» и «герой». Постдраматический театр отказывается от этих категорий.

Владимир Колязин в своём исследовании постдраматического театра, опираясь на работу Лемана, тоже говорит об изменении театрального текста, «В постдраматическом театре появляется новый театральный текст, более не являющийся традиционным драматическим текстом». Колязин говорит, что невербальные средства становятся неотъемлемой составляющей постдраматизма. «В постдраматическом театре текст, данный театру письменно или устно, из-за изменившегося понимания «текста перформанса» рассматривается в новом свете» [8]. В след за Леманом, Колязин подчёркивает, что «текст больше не является сердцем театра» [8], а становится лишь его элементом, слоем и материалом сценического изображения. Эта мысль подтверждается словами Лемана: «Глубокие изменения способа использования театральных знаков делают целесообразной попытку обозначить определенный сектор нового театра как “постдраматический”. К тому же театральный текст, когда-то представлявший собой речевую структуру, теперь уже не является “драматическим” театральным текстом. Термин “постдраматический

театр”, в котором содержится намек на драму как литературный жанр, указывает на сохраняющиеся связи (и обмен) между театром и текстом, однако в центре теперь оказывается дискурс театра, и поэтому речь идет о тексте лишь как об элементе, слое и материале сценического изображения, а не как о его властелине»[8].

В постдраматическом театре доминирует сквозной монтаж вместо последовательного развития сюжета (действия). «Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история». Событие представляется не сменой действий, не последовательным изменением сюжета, а изображением этого события, по средствам изображения состояний. Категория не действия, а состояний присуща новому театру. С одной стороны, театр намеренно отрицает присущую ему развёрнутую фабулу, либо оттеняет её на задний план. В. Колязин говорит, что «состояние – это вид «эстетической игры» театра, демонстрирующего, скорее, изображение, чем историю...»[8].

Из этого утверждения мы можем сделать вывод, что для постдраматизма характерна такая категория, как состояние, в частности сценически-динамичное. Которая противопоставляется категории подражания. Поэтому целесообразным будет говорить об антитезе драматического и постдраматического пространства. Если в драматическом театре хронотоп и композиция целиком зависят от самого текста, на который они опираются и от которого зависят в полной мере. То в постдраматическом театре категории времени и пространства, а также композиции находятся в ситуации свободной интерпретации, а текст драмы может представляться в зависимости от задумки постановщика.

Здесь же стоит говорить о разграничении театра постдраматического и постмодернистского. Второй тоже развивается со второй половины XX века, хотя истоки появляются ещё раньше, и содержит в себе принципы деконструкции, деформации, многокодности, театра жеста и движения и т.д., чем схож с театром постдраматическим.

Если в общем говорить об отличиях, то постмодернистский театр – более широкое понятие, включающее большой спектр изменений не только в театральной сфере, но и в литературной, более того – в культуре в целом. А постдраматический театр – одно из частных проявлений изменений художественной эстетики театра, который развивался в определённые рамки и имел свои специфические черты.

Е. Н. Шевченко в статье «Постдраматический театр» затрагивает тему разграничения постдраматизма и постмодерна. Она проводит мысль о том, что стоит провести параллель между понятиями «постдраматический» и «постмодернистский», между которыми велась переключка, которую подчёркивал и сам Леман. Между этими понятиями он проводит весьма условную черту: «постмодернистский» – понятие более глобальное, характеризующее целое направление и целую эпоху в искусстве, но не передающее основных тенденций и изменений, представленных в театре. А «постдраматический» в это время напрямую связан с эстетической стороной вопросов, изменений и тенденций театра современного, отражающего проблемы эстетики и философии театральных исканий «Роль постмодернизма в деконструкции традиционной драматической формы, ставшей в новой драматургии общим местом, трудно переоценить. Как бы то ни было, термин «постмодернистский театр» прижился и вошёл в научный обиход» [32].

Основные специфические черты постдраматического театра, которые Х.-Т. Леман выделяет в своей работе:

Прежде всего, стоит говорить об исчерпанности традиционных театральных приёмов и средств, а отсюда появление новых черт, использование коллажного принципа композиции, спектакль перестаёт быть целостным художественным действием, ориентирующийся на клиповую манеру изложения событий, поэтому мы отмечаем изменения в хронотопе, как одну из ключевых специфических черт постдраматизма.

Размываются границы сценического искусства, театр сближается и взаимодействует с другими видами искусства (музыка, живопись, цирк, концерт и т.д.), поэтому большая роль в спектаклях отводится мультимедийным средствам, которые стали типичны для постдраматизма. Режиссёры больше обращаются к визуальному, чем к вербальному, слово на сцене заменяется пластикой тела, которая является более универсальным языком, наряду со сценографией, музыкой, светом и звуком.

Человек в новом театре перестаёт быть центром рефлексии, происходит дегуманизация театрального искусства. Художественные акценты смещаются на восприятие необычного: исследуется иррациональное, абстрактное. Это способствовало привлечению в театр таких форм, которые смогли бы передать и проиллюстрировать то, что хотел воплотить постановщик.

Меняется концепция театральной игры: большее внимание уделяется внешним реакциям. Акцент с волевого компонента (стремление) смещается на чувственный (состояние). Поэтому «человек действующий» заменяется на «человека, вовлечённого в действие».

Текст перестаёт быть основой, а проявляет себя лишь как элемент, уровень, материал сценического изображения. Важна не сама драма, а её воплощение на сцене. Если в драматическом театре спектакль был иллюстрацией пьесы, то в постдраматическом театре спектакль является самостоятельным целым, который состоит из элементов, одним из которых является текст.

Таким образом, происходит взаимосвязь и взаимообмен театра и текста. Театр значительно расширяет текст, беря его только как элемент, материал. Театр перестаёт быть иллюстрацией драмы на сцене, а становится самостоятельным цельным продуктом, который использует множество разнообразных и специфических форм.

Происходит размытие границ между жанрами – **синтез жаров**. Раз мы видим стремление постдраматического театра к бесконфликтности, то и определённые характеристики того или иного жанра просто стираются. Если уже в драматическом театре мы видим соединение комедийного и трагидийного, фарсового и тривиального, то в постдраматизме эти черты либо взаимодействуют друг с другом, переплетаясь в неожиданном сочетании, либо вообще перестают фигурировать, превращаясь в перформанс. В постдраматическом театре соединяются черты драматического и музыкального театра, концерта и театральной игры. Эти черты могут сочетаться вместе в пределах одной постановки, а могут использовать и сочетаться в разных вариациях, в зависимости от индивидуальной задумки режиссёра.

Таким образом, одной из главных черт постдраматического театра является **перформативность**, которая заключается в том, что актёры не играют выученные и отрепетированные роли, а действуют в рамках изображаемого ими персонажа или ситуации. Актёр использует любые средства: голос (речь), жесты, мимику, костюмы, реквизиты и декорации. Используют при этом любой вид и жанр искусства.

Подвергается глубокому изменению театральный язык. Он становится живым, разговорным, современным и бытовым. Раз пропадает необходимость в точности иллюстрировать текст на сцене, то и реплики актёров не должны доподлинно передавать то, что требует от него пьеса. Язык становится спонтанным, в какой-то доле импровизированным. Актёр подбирает слова исходя из ситуации, происшедшей на сцене.

Благодаря тому, что меняется язык, то и средства его перестают ограничиваться. Появляется свобода слова: используется ненормативная лексика. Используются любые средства речевой передачи происходящего для демонстрации картин реальности человеческой жизни. Это было недопустимо для классического театра, а для постдраматического театра это становится нормой. Цель здесь не передать точно текст, а развернуть с

помощью языка саму ситуацию, передать суть событий для зрителя, используя те же средства, которыми пользуется человек в определённой ситуации.

Ещё одна специфическая черта постдраматизма – **отсутствие табуированных тем** в текстах и спектаклях. Театр стремился показать реальность, показать проблемы, которые актуальны в обществе и которые затрагивают любого человека. Появляются темы, которые ранее в театре не были актуализированы и использованы. Например, тема секса, насилия, убийства, воплощение различных человеческих фобий и комплексов и т.д.

Театр должен воздействовать на зрителя. И поэтому постдраматический театр использует различные способы, приёмы и формы воздействия на зрителя. Искусство всегда направлено на человека, поэтому душевные (духовные) трагедии человека транслируются на сцене как более шокирующие явления, чем злободневные проблемы социума.

Новый театр использует **агрессивные способы** вовлечения зрителя в действие. Это проявляется и в непосредственном контакте актёров и зала, приглашение зрителя на сцену, взаимодействие с ним. (Например, в драме Лутца Хюбнера «Дело чести» герой наводит оружие на зрителей).

В большинстве текстов постдраматического театра присутствует **незамкнутая структура**, которая реализуется в подвижности хронотопа, незавершённость действия и открытый финал. Это делается для того, чтобы зритель сам сделал определённые выводы. Драматург или режиссёр не дают своих оценок, выводов, а лишь показывают разные точки зрения. Оценки и выводы зритель делает сам. И открытость финала не позволяет однозначно оценивать происходящее, нельзя в конце спектакля «поставить точку» и подвести итог событиям, воплощённым на сцене. Это характерно для драм Л. Хюбнера и Х. Шобера, в частности для анализируемых нами «Дело чести» и «Чёрное молоко».

Постдраматический театр, исходя из всех выше перечисленных специфических черт, ориентируется на определённого зрителя: он

адресован к зрителю ищущему, думающему. На зрителя, не требующего ответов от спектакля, а делающего свои выводы. К тому, кто способен с помощью спектакля погрузиться в размышления о себе самом и своем месте в этом мире, кто готов меняться и изменять этот мир к лучшему.

В книге «Постдраматический театр» Х.-Т. Леманом выделяются следующие модели театра:

Монологические и хоральные структуры организации театрального действия приходят на смену диалогической. Создаётся «впечатление хора», которое было зафиксировано ещё в драматургии М. Метерлинка. Персонажи, как утверждает Леман, теперь говорят не «мимо» друг друга, а в одном направлении. Диалогическая структура исчерпывает свой потенциал, отсюда появление такой модели, как **театр хора**. Это может показаться удивительным, так как хора как такового редко можно встретить в современной драме. Но это не тот хор, который мы привыкли видеть на сцене театра драматического или эпического. Это такая модель, которая сохранилась на более глубоком уровне. Не зря употребляется выражение «впечатление хора», потому что сам хор может и не присутствовать. Хоры в постдраматическом театре переживают новое рождение. Зритель ассоциирует хор с массой людей, толпой. Отрицается сама концепция индивида, как единственно взято из коллектива. Актёры действуют во взаимодействии. Происходит процесс функционирования хора как зеркала или партнёра зрителя. В качестве примера, в первую очередь, следует выделить «энергетический театр» Айнара Шлеефа (его постановка пьесы «Господин Пунтила» Б. Брехта) и ряд пьес Хайнера Мюллера, где на первый план выходит женский хор («Медея», «Ангел отчаяния», «Электра/Офелия/Хор» и др.). Также в своей книге Леман приводит в пример проекты на тему «Плач Иеремии», организованные Герардом Рийндером и Анатолием Васильевым. А также переработки античных сюжетов («Персы», «Троянки») театральной группой «Голландия».

Наряду с театром хора отличительной моделью постдраматизма становятся **монологи** (или по определению Лемана – «**театр-соло**»). Многие режиссёры конца XX века пытались перевести классические драматические или повествовательные произведения в монологи. Яркими примерами были «Фауст» Гёте, монологическая версия которого была поставлена К.-М. Грюбером. Также постановка Г. Броха «Рассказ служанки Церлины» и спектакли Р. Уилсона («Гамлет-монолог», «Орландо»). Основной целью монологов является – представить сольную игру актёра на сцене. Монологи в театре сравниваются с крупным планом в кинематографе. По мере передачи текста актёром различные пассажи драмы сводятся в одно целое и проявляют различные смыслы. Такая сценическая модель способна показать, как один актёр может совладать с разными проявлениями действия на сцене: смена голосов разных персонажей (особенно изменение речевых характеристик голоса мужского и женского), варианты интонации и т.д. Игра профессионального актёра, вживающегося в каждую роль, может граничить с перформансом. В качестве примера Леман приводит игру Р. Уилсона, который сам играл Гамлета. «Игра Уилсона настолько откровенно и несомненно пронизана «очуждением», его интонации, подобранные для разных голосов (особенно женских), столь явно «актёрски» поданы с нажимом, что вся постановка вполне могла бы именоваться «Роберт Уилсон – перформанс в зеркале фигуры Гамлета» [11, 204]

Ещё одной моделью постдраматического театра, которую выделяет Леман, является «**кинематографический театр**». В театр активно вводятся элементы коллажа и монтажа. Осуществляется игра света и музыки. В пример приводится театр режиссёра, драматурга и сценографа Джона Джексона. Что характерно для его постановок: отсутствие какого-либо декора в сценическом пространстве, так как оно уже структурировано световыми поверхностями, на которых поочередно сменяются индивидуальные отрезки картинок. Напрямую в театр вводятся диалоги из

фильмов, используется принцип кадровки и монтажа; ускоренный темп проговаривания речи приводит к тому, что категории индивидуальности, сюжета и персонажа перестают работать. Пьесы Джексона выполнены по такому образцу. Таким образом, в такой модели постдраматизма мы видим соединение театральных и кинематографических форм.

Характерной моделью постдраматизма на сцене также является «**сценическое эссе**». Это такие произведения, в которых публике предлагается вместо привычного драматического действия некая рефлексия, размышление, точка зрения на определённую тематику. «Труппы и режиссёры используют театральные средства, чтобы самим «мыслить вслух» или же заставить зрителей выслушать учёную прозу»[11,180]. Леман говорит, что в таких работах актёр погружён в саму постановку, а не в дебаты относительно их содержания и возможностей постановки. Тексты таких сценических форм различны по своей структуре и тематике. Основными в книге названы: философские, теоретические, театрально-эстетические и др. В качестве примера приводятся публичные споры по поводу спектакля, а не сами спектакли группы «Матшапей Дискордиа». Также в пример приводятся спектакли Базона Брока («Проповедь на Пятидесятницу», «Памяти Шекспира»). В книге проводится мысль о том, что этот вид сценической интерпретации имеет свою своеобразную традицию: подобные эксперименты замечены ещё в XVII веке у Мольера в комедии «Версальский экспромт» и в начале XX века у Брехта в произведении «Покупка меди», поскольку в них действие сосредотачивалось вокруг природы самого театра.

Леман также выделяет такую форму как «**сценические концерты**». Такая форма отчётливо отразилась в постановках Хайнера Гёббельса. В таких его постановках, как «Суррогатные города», «Освобождение Прометея» взаимодействуют сложные пространственные образования светового, видео- и других визуальных материалов, музыкальны и речевые практики, которые включают в себя пение, говорение, рецитацию, танец и

игру на различных музыкальных инструментах. А сам Гёббельс в своих постановках выступает в роли компоновщика, постановщика, режиссёра, аранжировщика, склеивающего различные тексты и формы их интерпретации на сцене. В постановке «Освобождение Прометея» он сам выступает как музыкант и создаёт настоящее театральное представление при помощи ещё одного говорящего актёра и актёра-вокалиста. Леман говорит, что такие представления содержат в себе множество граней сценического воплощения и не вписываются в понятие только концерта, поэтому «театр Гёббельса уже содержит в себе мечту о некой иной театральности, которая скорее уж готова рискнуть и сблизиться с чисто развлекательными художественными формами... Тут можно вообще говорить о появлении некоего «междисциплинарного» театра» [11,177]. В таких представлениях воедино сводятся различные театральные языки, например: пение, актёрская игра, поэзия света, музицирование, танец и др. Такая модель является постдраматической не потому, что в ней отсутствует драма, а ввиду своей автономии пространственных, игровых и музыкальных уровней творчества.

Наряду с этими моделями выделяется – **театр «общего» пространства**. Такие представления проходят совместно с публикой: нет разделения на сцену и на зрителей. Та и другая сторона взаимодействуют друг с другом. Большая роль здесь отводится импровизации, которая сочетается с различными способами проговаривания текста и чтения. Всё это похоже на репетиционный процесс, в котором зритель может либо присутствовать, либо уйти по собственному желанию. И самым важным здесь становится общее пространство, которое разделяется между исполнителями и посетителями. «Создаётся своеобразное ритуальное пространство без самого ритуала. Оно (пространство) так и остаётся открытым, никто тут не чувствует себя исключённым, прохожие могут спокойно заглянуть внутрь <...> все, кого это интересует, приходят и уходят » [11,197]. Примеры таких представлений можно найти в работах

группы «Ангелус Новус», а также в постановках и мастерских Йозефа Сайлера.

С этой моделью близко соприкасается другая – «**театр речи**», которая соединяет в себе многие постдраматические черты. Это театр чтения текста, театр различных голосов и театрального минимализма. Создаётся новый вид театральности, соединяющий в себе минималистские мотивы голоса, тела и пространства. Действие здесь сосредотачивается на механизме произнесённых и прочитанных текстов.

Это далеко не весь перечень постдраматических моделей театра, отвечающий концепции Х.-Т. Лемана. Мы выделили самые основные. В перечислительном порядке можно ещё назвать **театр танца** (широко представленный в постановках Пины Бауш и соединяющий в себе слово, музыку и движение, которые сосуществуют на равных в пределах одного произведения). Это и мультимедийные **хореографические спектакли** Хелены Вальдман, и **театр тотальной деконструкции литературного текста** Франка Касторфа. «Но даже этот неполный перечень подтверждает правоту учёного, разглядевшего в бесконечном множестве экспериментов и творческих исканий важнейший вектор развития нового театра» [35,318].

Исходя из перечисленных нами положений, можно сделать следующие выводы.

Постдраматический театр – это театральная эстетика, сформулированная Х.-Т. Леманом, вобравшая в себя спектр определённых специфических черт театра конца XX века, со своими персональными способами существования и формами, которые отличаются от традиционных драматических. Основные черты: изменение текстов для театра, эксперименты с хронотопом, трансформация языка, активное взаимодействие разных видов искусства, синтез жанров, перформативность, отсутствие табуированных тем, незамкнутая структура и т.д.

В отличие от драматического театра, основу постдраматизма уже не составляет собственно драматический текст, а спектакль перестаёт быть иллюстрацией пьесы. Хотя нельзя отрицать, что традиции, идущие от Б. Брехта, сохраняются, но трансформируются. Постдрама отказывается от традиционных категорий: «действие», «конфликт», «герой».

Х.-Т. Леман в своей книге «Постдраматический театр» выделяет следующие театральные модели, которые отвечают эстетике этого направления:

1) **«Театр хора»** – постановки, которые используют хоровые вставки; хор не в традиционном понимании, а как элемент представления – масса людей, которая произносит текст, создавая «впечатление хора». (Например, пьесы Х. Мюллера с женским хором «Медея», «Ангел отчаяния»; «энергетический театр» А. Шлеефа, постановка «Господина Пунтила» Б. Брехта);

2) **Монологи, «театр-соло»** – переработка классических текстов, которые транслируются на сцене одним актёром. Сольная игра актёра на сцене. Главный интерес таких представлений заключается в том, как один человек сможет передать разные образы и сценические формы. (Например, театр Р. Уилсона – постановки «Гамлет-монолог», «Орландо»);

3) **«Кинематографический театр»** – постановки, которые используют элементы кинематографа. Активно применяются приёмы коллажа, кадровки и монтажа. Игра света, звука и пространства. Фрагменты кинофильмов становятся неотъемлемой частью спектакля. (Например, постановки Дж. Джексона);

4) **«Сценическое эссе»** – это такие постановки, в которых вместо привычного драматического действия зрителю предлагается размышление, рефлексия на какое-либо событие различной тематики. Возможен такой вариант, как беседа по поводу спектакля, а не сам

спектакль. (Например, спектакли Б. Брока «Памяти Шекспира», «Проповедь на Пятидесятницу»);

5) **«Сценические концерты»** – такой вид представлений представляет собой сложные пространственные образования светового, видео- и других визуальных материалов, музыкальные и речевые практики, которые включают в себя пение, говорение, рецитацию, танец и игру на различных музыкальных инструментах. (Например, постановки Х. Гёббельса «Суррогатные города», «Освобождение Прометея»);

6) **Театр «общего» пространства** – представления, в основе которых взаимодействие зрителя и исполнителя. Большая роль отводится импровизации, а весь процесс больше напоминает репетицию с посетителями. (Например, постановки Й. Сайлера);

7) **«Театр речи»** – постановки с проговариванием текста, использование голоса, тела, пластики. Вид театральности, в которой сочетаются различные голоса и минимализм.

Таким образом, мы видим, что для эстетики постдраматического театра характерен ряд специфических черт, которые проявляются в драматических произведениях этого периода и в постановках, которые ставятся по этим пьесам, либо носят индивидуальный характер.

1.2. Традиция новой «новой драмы». Трансформация приёмов постдраматизма

Новейшая немецкая драматургия развивается в русле двух основных направлений: «постдраматического театра» и «новой драмы». По сути, вся современная немецкая драматургия существует в пространстве между этими двумя полюсами.

В противовес теории Ханса-Тиса Лемана о постдраматическом театре выступает теория Эрики Фишер-Лихте, которая в своей книге «Эстетика перформативности» даёт новую характеристику новейшей немецкой драматургии, называя её новой «новой драмой». Современные литературоведы с конца XX века в своих работах заявляют о том, что теория постдраматизма становится неактуальной, поэтому используют теорию Э. Фишер-Лихте, давая характеристику новейшей драматургии.

Обращаясь к термину «новая драма», мы неизбежно находим отсылки к драматургии рубежа XIX – XX столетий. Этот период был отмечен мощным подъёмом театрального искусства и ознаменован творчеством таких выдающихся драматургов как Б. Шоу, Г. Ибсен, Г. Гауптман, Б. Бьёрнсон, Э. Золя, М. Метерлинк, К. Гамсун, Ю. Стринберг и др. Современники называли рубежную драматурию «новой драмой», подчёркивая радикальные перемены, свершившиеся в это время в западноевропейском театре.

Также и на рубеже XX – XXI веков происходит обновление драматического искусства, появляются новые теории, например, «Эстетика перформативности» Э. Фишер-Лихте. С середины 1990-ых в научный обиход входит термин новая «новая драма», который оказался тождествен понятию, вошедшему в научный обиход на рубеже XIX-XX веков, и используется литературоведами для обозначения новейшей драматургии, в которой, как и на рубеже прошлых столетий, происходят изменения, и традиционные категории драмы подвергаются кардинальным изменениям.

Новая «новая драма» пришла на смену постдраматическому театру, который отказывался от таких драматических категорий, как действие, конфликт, герой, конфронтация. Но с приходом новой теории новейшей драматургии эти понятия восстанавливаются и снова активно используются драматургами, критиками и литературоведами при характеристике нового положения драмы и театра в целом, а также и при анализе современных драматических произведений.

Термином «новая драма» в Германии принято обозначать пьесы ряда современных авторов, которые в 1990-ые годы ярко заявили о себе и теперь представляют лицо новейшей немецкоязычной драматургии. Выделим самые знаковые имена: Л. Хюбнер, Х. Шобер, Р. Шиммельпфеннинг, А. Остермайер, Т. Бухштайнер, К. Шлендер, Х. Крауссер, Д. Лоэр, М. Ринке, Ф. Рихтер, А. Файель, И. Лаузунд, М. фон Майенбург и многие другие.

Современные драматурги пишут о том, что волнует современного человека: о семейных и социальных проблемах, о новых источниках информации и их влиянии на человеческую жизнь, о глобализации и давлении конкуренции, о межличностных отношениях, о садизме и агрессии, о страхах и комплексах, об отчуждении и одиночестве.

Но эти темы и проблемы не обязательно проявляются во всех новейших пьесах. Это лишь перечень некоторых из них, которые наиболее часто встречаются у современных драматургов. Например, пьеса «Ливия 13» К. Риндеркнехт не затрагивает ни одну из этих тем, зато рассматривает не менее актуальные проблемы для подростков – поиск настоящей дружбы и любви в момент переходного возраста, взаимоотношение полов у подростков, предательство и разочарование, поиск себя через боль, причинённую людьми.

Таким образом, новое поколение драматургов поворачивается лицом к современности, но при этом берет на вооружение весь арсенал разнообразных инновативных, экспериментальных форм и приемов, созданных предыдущей эпохой.

Появление такого большого количества новых имён и их произведений повлияло и на рост театроведов и литературоведов, которые пытаются охарактеризовать новые явления театра. Не обходится и без появления большого количества терминов, так, например, иногда используются и такие термины как «молодая драма»[32] или «новейшая

драматургия»[32], но в научном обиходе более авторитетным и многими учёными принятым термином считается «новая драма».

В отечественном литературоведении термин новая «новая драма» закрепился, и употребляется для обозначения новой театральной эстетики, поэтому и мы в своей работе будем использовать такое употребление.

Е.Н.Шевченко, говоря о новейшей немецкоязычной драматургии, выделяет следующие специфические черты новейшей немецкой драматургии и считает их наиболее значимыми и актуальными:

- Обостренное чувство реальности, внимание к проблемам современности

- Роль документа / факта

- Разнообразие инновативных художественных средств и приемов

- Родовой и жанровый синкретизм

- Диалог с традицией

Пьесы современных немецких авторов в большинстве случаев подчинены этим тенденциям. Так или иначе, многие современные пьесы используют упомянутые выше специфические черты новейшей драматургии. Наиболее актуальные темы современного социума перерабатываются и рассматриваются авторами с разных сторон, но, несмотря на это, проявляют себя в большей или меньшей степени в большинстве новейших пьесах.

И если «новая драма» - это одна из наиболее обсуждаемых на сегодняшний день тем в театральной среде среди искусствоведов и театроведов, а также среди театральных критиков и читателей (зрителей), то можно говорить о неких объективных критериях, существующих в театроведении и литературоведении и которые позволяют обратиться к новой, специфической теории театра.

«Особый интерес представляют аспекты отношений новейшей драматургии и современного театра. Здесь, с одной стороны, «Новая драма» во многом являет собой келейное, цеховое и мало влияющее на

театральный процесс явление, не создавшее пока что прочной и постоянной основы современного театрального репертуара. С другой стороны, это движение постоянно находится в фокусе общественного внимания и в рамках «Новой драмы» осуществляется множество громких, в том числе и театральных проектов последнего десятилетия» [35].

. Новая драматургия становится чужда театральным исканиям современных режиссёров, а для того, чтобы выразить современность на сцене, им нет необходимости использовать современный текст. В связи с этим явлением возникает ещё одна противоречивая черта функционирования новейшей драмы. Складывается представление, что современный театр осваивает новые тексты и классические произведения драматургии, вероятно, по разным «сценариям».

За современным драматическим произведением не тянется череда сценических интерпретаций, пьесы не вступают в борьбу между театральной традицией и новаторством. Режиссёру подчас не приходится в текстах современных драматургов искать актуальный смысл, оригинальные концепции, социально острые проблемы и темы, а также новый театральный язык. Новейшая драматургия уже содержит в себе эти категории, воплощая их в разных интерпретациях. Драматурги сами предлагают новые формы объективизации драматического текста. Таким образом, в театральной среде появляются новые проекты и интерпретации

Во-первых, реализуется новый жанр представления пьесы – формат так называемых «читок» пьес для зрителя, которые предполагают авторское, актёрское или любительское чтение. А также моночтения, условная драматизация текста и просто чтение по ролям.

Во-вторых, некоторые представители новой драмы зачастую находят адекватные средства выразительности в кинематографе. Более того, в последнее десятилетие современные тексты становятся более востребованными именно в этом виде искусства и, благодаря этому, получают более широкое признание зрителя. Таким образом,

прослеживается такая тенденция, что современные драматургические тексты становятся не востребованными для театра, теряют тесную связь (в отличие от прошлых лет) со сценичностью, а представляются самостоятельным продуктом или проектом, который реализуется в разных областях искусства. Остаются актуальными такие формы театра, которые были выведены постдраматизмом на первый план. Например, кинематограф, читки, перформансы и лилитературно-визуально-музыкальные проекты и другие вариации восприятия текста или его переработки.

Рубеж XX – XXI веков представляет собой переосмысление ценностей, конфликты, которые были интересны творчеству писателей XX столетия, переосмысляются, что «потребовало обращения к новым художественным методам». Постдраматический театр до сих пор не теряет своей актуальности, проявляясь в использовании некоторых специфических приёмов и форм. Активно развивается и формируется традиция «новой драмы», в русле которой драматурги пишут о реальной действительности, сочетая в своих произведениях приёмы эпического, документального, реалистического и психологического театра.

Основной задачей новейшей драмы становится минимизация условности, обнажение души, обличение скрытых мотивов и отношений.

Многие заявляющие о себе драматурги вновь обращаются к теме вины и переосмысления прошлого, которая была актуальна в послевоенные 1950-1970-ые годы, как бы продолжая уже существующую традицию обращения к вопросу связи героев с их собственным прошлым и прошлым их страны. Особое место в новейшей драматургии Германии занимает тема отцов и детей, которая вообще для театра и для искусства вообще является вечной. В первую очередь эта тема вновь обретает актуальность потому, что у каждого нового поколения своё отношение к прошлому.

Другой, но не менее важной темой этого периода становится насилие, разворачивающееся как на фоне всего общества, так и на более узком круге внутрисемейных взаимоотношениях. Представители современной немецкой драматургии рассматривают эту проблему в жанре документальной (опираясь на исторические и доподлинно документальные источники, газетные статьи, полицейские отчёты и т.д.), эпической и психологической драмы, сочетая факты и реалистичность действительности с вымыслом и художественной условностью.

«По причине отсутствия исторических катаклизмов (войны, революции, перевороты), конфликт переходит из социально-исторической в семейно-бытовую и личностную сферу, отражая серьёзные проблемы семьи и общества. Основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов становится семья» (по А. Лисенко).

Тема насилия в семье и инцеста начинает активно актуализироваться и становится важной для многих женщин-драматургов, которые рассматривают эту проблему со своей точки зрения и освещают в своих произведениях.

Новейшая драматургия вообще, но и немецкая в частности, поднимает множество проблем, которые и ранее были актуальны, но и делает акцент на новых проблемах, которые не освещались раньше. Всё это делает драматургию наших дней многожанровой, полистилевой, с использованием различных приёмов и форм достижения эффекта на зрителя.

Глава 2. Проблема традиции и новаторства пьес Л. Хюбнера «Дело чести» и Х. Шобера «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим»

Прежде чем говорить об аспектах сопоставления пьес, необходимо кратко охарактеризовать самих авторов и их произведения.

Современный немецкий драматург Лутц Хюбнер родился в 1964 году. Занимается творческой деятельностью около двадцати лет. За это время им было написано 46 драматических произведений, самые известные из них: «Дело чести», «Сбой», «Creeps», «С днём рождения!», «Сердце боксёра». Большинство пьес этого автора активно ставят в Германии, США, Великобритании и России. Наиболее известен стал благодаря пьесам на молодёжную тематику, ядром которых является обсуждение актуальных социальных проблем. Драммы Хюбнера содержат в себе точность в изображении проблем, касающихся человека XXI века, честность и бесстрашие в изображении «болезней» современного общества.

В основе пьесы Лутца Хюбнера «Дело чести», написанной в 2005 году, лежит реальное событие (Хагенское дело, связанное с убийством девушки в 2004 году). Среди немецкой молодёжи турецкого происхождения всё чаще стала встречаться подростковая агрессия как способ самоутверждения. Чувство чести, болезненно гипертрофированное и обострённое социальными реалиями, вместе с национальными традициями, зачастую противоречащими укладу современного европейского государства, приводят к трагическим последствиям. Ценность чести, дружбы и человеческой жизни становятся главными аспектами, рассматриваемыми в пьесе. Главным становится выяснение границ допустимого и рамок жестокости. Обычная незаурядная прогулка приобретает масштабы настоящей трагедии. По своему содержанию пьеса «Дело чести» остра в изображении человеческих проблем, поэтому после

публикации она долгое время была запрещена для постановок в театрах. Автору и издательству, продвигавшему пьесу, пришлось прибегнуть к судебному разбирательству, по окончании которого драму разрешили ставить на сцене. После суда пьеса была несколько раз поставлена в театрах Германии, а потом и в других странах.

Хольгер Шобер родился в 1976 году, изучал германскую и английскую филологию и актерское мастерство. С 1997 года пишет сценарии для кино и телевидения, а так же пьесы для театра. Несколько его пьес были номинированы на престижные премии. Из-под пера Шобера вышли такие пьесы как: «Хикикомори» 2006 г., «Клайд и Бонни» 2008 г., «Супермен мёртв» 2010 г., «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» 2011 г. и «Тёмная страна» 2012 г.

Пьеса «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» австрийского драматурга и режиссёра Хольгера Шобера была написана в 2011 году. В её основе заложена идея осознания важности исторической памяти. Немецкий подросток Томас в тот момент, когда юношеский максимализм и бунтарское поведение находятся на стадии пика, осознаёт ужас деяний Третьего рейха и лагеря смерти под названием Освенцим. Жизни пострадавших и погибших, цифры жертв, описанные в учебниках по истории, становятся реальными. Это приводит к краху всех иллюзий надломленного сознания школьника. Судьба сталкивает его с польским полицейским Томашем, чья жизнь и история его семьи напрямую связана с трагедией в Освенциме. Пьеса неоднократно была поставлена на сцене театра Германии, России и других стран Европы.

Пьесы поднимают проблемы самоидентификации человека в мире и обращены к подросткам. Герои пьес – это молодые люди, которые прошли путь разочарования и пытаются самоопределиться в мире, полном соблазнов и иллюзий. Им предстоит сделать нравственный выбор, за который в итоге они будут нести ответственность. Молодые люди, которые утратили национальную самоидентификацию и пытались навязать

свои принципы другим, восстановить модели поведения и понимания проблем западному миру. Все герои в итоге приходят к абсолютному кризису самосознания. Каждый оказывается предателем своей чести.

Основным принципом соотношения персонажей в пьесе «Чёрное молоко» является двойничество.

Вставной текст дневника Марики выступает сюжетным центром и точкой отсчёта драмы: эпико-лирические вставки создают ритмически организованные «разрывы» основного действия и обеспечивают взгляд на современность с позиций истории.

Если героям, живущим в начале нашего века, кажется, что боль и страдание лишили языки их предков легитимности, то прошедшая унижение и страх героиня умеет всю свою беду вложить в простые, лаконичные фразы: «Было больно. Очень больно... Я бы хотела сказать, что была так далеко, что ничего не почувствовала. Но я этого сказать не могу. Потому что я почувствовала всё. Каждую секунду» [37, 287]. Вера Марики в любовь и людей, как и способность просто говорить о страшном и сложном, кажется окончательно утраченной новым поколением.

Марика-бабушка и Изабелла-дочка Томаша-поляка начинают с очарования немецкой культурой и заканчивают отчаянием и разрушением иллюзий, ставшим следствием откровенного преступления, совершённого против их личности.

Бабушка проходит путь жестокого открытия правды, утраты иллюзий и в итоге гибели. Внучке открывается страшная история семьи, которую она принимает и готова преодолевать свои страхи, обсуждая их с таким же отчаявшимся и одиноким Томасом. По отношению друг к другу Марика и Изабелла также являются двойниками.

Томаш-поляк и Томас-немец одновременно выступают и как двойники, и как антиподы. Совпадение их имён в драме не случайно (Томас-Томаш). Оба пытаются защититься от истории, от жестокой и

противоречивой правды прошлого. Они пытаются сделать вид, что всего этого не существовало и/или не могло, не должно было существовать. Для них обеих немецкая нация оказалась враждебной, но по разным причинам. Для Томаша-поляка из-за печати, которую немецкая история оставила на его семье. Для Томаса-немца из-за иллюзий, которые были развеяны, когда он познакомился с подлинными документами, отражающими реальную ситуацию лагеря-убийцы.

Томаш (поляк) пытается скрыть трагедию бабушки от своей дочери, запрещает ей читать дневник Марики, закрыться от немецкого влияния.

Томас (немец) пытается сделать вид, что трагедии фашизма не было. Хочет поставить барьер между собой и историей его нации.

«Большая, сложная, масштабная тема XX века – концентрационный лагерь в Освенциме – уменьшена автором до камерности и сведена к фигуре треугольника: средних лет поляк-полицейский, его дочь и её ровесник из Германии, приехавший на экскурсию в мемориал Освенцима» [19, 12].

Ещё одна пара, где персонажи выступают двойниками это – Томас и Марика. Им обоим предстоит понять, что же собой представляет немецкий лагерь, для Марики – в прошлом, для Томаса – в современности. Столкнувшись с лагерем, они ещё не предполагают, что их ждёт в дальнейшем. Изначально они полны иллюзий. Для них лагерь – лишь способ организации труда. Чтобы прозреть, героям приходится подвергнуться процедуре снятия масок и утраты иллюзий. Метафора названия пьесы в большей мере относится именно к их судьбам: черное молоко – отравленное, внушающее ужас противоестественностью, оно питает, но питает обманом, ядом, страхами.

Открытый финал несет потенциал страшного открытия и искалеченной подростковой психики, но и взаимного «излечения» через диалог и принятие себя и друг друга. История фашизма не завершилась в прошлом: она продолжает ранить, причинять боль, разбивать судьбы:

*он травит на нас кобелей он дарит нам в ветре могилу
мечтая играет со змеями...[37, 293]*

Пьесы Л. Хюбнера и Х. Шобера стоит сопоставлять по нескольким аспектам.

Первый аспект заключается в том, что Лутц Хюбнер и Хольгер Шобер пишут пьесы, которые сочетают в себе черты постдраматизма и новой «новой драмы». В этих текстах работают приёмы, характерные для теории Э. Фишер-Лихте, то есть появляется понятие конфликта, героя, действия, которые отрицались постдрамой. Но традиции постдраматизма так или иначе сохраняются. Это прослеживается и на пространственно-временной организации пьес, то есть на хронотопе, в основе которого осталась нелинейность повествования, временная двупланность. Все эти оставшиеся приёмы постдраматического театра прописываются в текстах и работают на идею произведения.

Теперь подробнее остановимся на тех постдраматических приёмах, которые присуще каждой анализируемой драме.

Для драмы Лутца Хюбнера «Дело чести» характерны следующие приёмы постдраматизма:

Во-первых, присутствуют характерные для постдраматической драмы эксперименты с хронотопом и композицией – драматические сцены, произошедшие в прошлом и обозначенные местом действия: сцены в участке, в Кёльне, около автостоянки; между ними вставным текстом идёт повествование от лица Улли – рассказ о тех же событиях, но с ракурса настоящего времени.

В пьесах, написанных под влиянием эстетики постдраматического театра, происходили изменения в языке. Он должен был быть живым, разговорным, современным, то есть отражать языковую достоверность общественной ситуации. Некоторые элементы трансформации языка отразились в пьесе «Дело чести».

В драме присутствует современный сленг: «чмошники», «сечёшь», «не врубаюсь», «всё путём», «нештяк» и т.д. А также характерная для постдрамы свобода слова, проявившаяся в употреблении ненормативной лексики: «дерьмо», «шлюха», «мудак», «говно» и т.д., что добавляет больше экспрессии и агрессивности в повествование.

В драме мы видим и разноплановость тем, освещённых автором. Х. Шобер не ставит себе ограничений в выборе тем (табу). А это было одной из черт постдрамы. Поднимаются следующие темы: национальная тема (взаимоотношения немцев и турок), тема поколений (старшее поколение олицетворяет следователь Коберт, а младшее – остальные герои), тема секса и насилия (отразились на взаимоотношениях Сэма и Элены), социальная тема (положение турок в современной Германии), а также центральные для драмы темы – нравственность, честь, долг и мораль.

Можно выделить ещё одну черту, оставшуюся от постдраматизма, – это перформативность, но не в том виде, в котором она была представлена в постдраме, а лишь некоторые её элементы. Перформанс в своих разных проявлениях был одним из актуальных, ярких и широко использовавшихся в постдраматизме приёмов. Но с течением времени и с трансформацией театральной эстетики эта форма стала менее актуальна, и в новейших пьесах проявляются лишь её некоторые черты. В драме «Дело чести» видны некоторые черты. Это, например, сцены с платьями (первая – в школе, когда Елена приходит в откровенном платье для привлечения внимания нового учителя; вторая – в Кёльне, когда девушки идут в магазин для выбора новых платьев, и Елена демонстративно выходит в вызывающем платье, чтобы спровоцировать Сэма на эмоции). Также к элементам перформативности можно отнести неприличные жесты и поступки, которые демонстрируются героями не один раз за всё действие драмы.

Также от постдраматизма остался приём вкрапления в действие музыкальных, световых вставок и элементов концерта, которые

реализуются через пение героев (в течение пьесы Зинан несколько раз исполняет музыкальные композиции). Далее, в финале пьесы мы видим, что все герои на сцене действуют одновременно (разные временные рамки, разные действия, разные диалоги и монологи), но всё происходит сразу на одной сцене и в одно время. И последнее, что мы хотели бы отменить – в драме Л. Хюбнера прослеживается незамкнутость формы и открытый финал, которые были характерны для постдраматических текстов для театра.

Для пьесы Хольгера Шобера «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» характерны следующие постдраматические приёмы:

Во-первых, текст пьесы строится не по принципам традиционного классического или эпического театра, где всё действие разделено на акты, действия или сцены. Пьеса состоит из «Пролога», «В участке», «Дневник Марики», «Перед участком», «У Томаша дома», «Эпилог». То есть сцены обозначены местами, где происходят действия, неким вступлением и заключением. Причём некоторые из сцен повторяются за пьесу несколько раз. Такая структура может говорить о том, что пьеса создана конкретно для театрального восприятия, а не читательского. Материал работает на зрителя, а не на читателя.

Во-вторых, в драме «Чёрное молоко» присутствует размытость жанров, характерная для постдраматизма. Автор в тексте пьесы не прописывает жанр. То есть читатель, погружаясь в текст, не может ожидать чего-то конкретного. Как это было в пьесах классического и эпического театра. Автор сразу указывал перед пьесой жанр. В пьесе Шобера в равной мере проявляют себя многие жанры. Мы видим и элементы драмы, и элементы комедии, и даже хроники, которая представлена в виде «Дневника Марики».

Также в драме проявляется такой приём постдраматизма, как отсутствие табуированности тем. Темы в пьесе могут быть совершенно любые. В пьесе «Чёрное молоко» соединяется множество тем. Например,

тема историческая, где раскрываются детали о Третьем Рейхе, немецком лагере на территории Польши. Тема национальная, в которой представлено противостояние двух наций: польской и немецкой. Также поднимается тема нетрадиционной сексуальной ориентации, когда главный герой Томас рассказывает о своём однокласснике: «A boy in my class was gay. They put him on the desk and beat him with their belts» [37]. Появляется тема «отцов и детей», когда мы видим, что старшее поколение – родители не особо ладят и понимают младшее поколение – молодёжь. Это ярко подчёркнуто на взаимоотношениях Томаша и Изабеллы, отца и дочери. И другие темы.

Постдраматизм проявляется и на языке драмы: язык пьесы ярко характеризуется как средство выражения постдраматической эстетики. Язык пьесы больше похож на бытовой, разговорный, живой. Проявляется «свобода слова», когда для большей реальности картины, большей драматичности используется ненормативная лексика, слова из разных стилей речи. Часто используются такие слова, характерные для современного общества, как «круто», «прикол», «шухер», «сосался», «секси» и др. Примеры слов ненормативной лексики: «чёрт», «дерьмо», «собачье говно» и др.

Язык пьесы вообще сложный, потому что герои разговаривают на нескольких языках: немецкий, польский, английский, мелькают слова из итальянского и испанского. Далее это проявляется на хронотопе: кольцевая композиция времени; хронотоп пьесы обращён к настоящему времени с периодическими вставками из времени прошедшего. Закольцованность судеб основных героев действия: Марика – немецкий солдат, Изабелла – Томас.

Ранее мы писали, что в постдраматических пьесах душевные (духовные) трагедии человека транслируются на сцене как более шокирующие и важные явления, нежели же злободневные проблемы социума. Это проявилось и на драме Х. Шобера: несмотря на обилие социальных тем и мотивов больший упор делается на трагедию самого

человека. Томас жутко поражён событиями немецкой истории, начинает дико ненавидеть свою нацию, что даже рвёт свой паспорт и не хочет говорить на своём родном немецком языке. Марика была настолько поглощена своими мечтами, развлекалась с молодыми немцами, что даже не ожидала, что один из них её изнасилует. А потом решает покончить с собой, потому что не может смотреть на ребёнка, зная, что он родился не от любви, а от насилия. Томаш уязвлён тем, что его бабушка была изнасилована немцами, поэтому глубоко ненавидит эту нацию. Драма, которая происходит внутри человека намного важнее того, что происходит вокруг. Это ещё один из основных аспектов постдраматической эстетики.

Характерная для постдраматизма незамкнутая структура, незавершённость действия проявляется и в пьесе Хольгера Шобера. Финал остаётся открытым, непонятно, что произошло у Томаса и Изабеллы, хотя читатель или зритель догадываются об этом. Также и сцены всего сюжета не имеют какой-то особой завершённости, а оканчиваются на неких логически точках. Сцены «В участке» и «Перед участком» прерываются вставками из дневника.

Второй аспект сопоставления драм Л. Хюбнера и Х. Шобера заключается в следующем: наличие повествовательных фрагментов, в которых не столько происходят действия, а пересказываются события. Таким образом, этот аспект анализа позволяет сказать, что пьесы «Дело чести» и «Чёрное молоко» близки к постдраматическим текстам для театра. Приведём конкретные примеры из драм.

В драме «Дело чести» - это диалоги героев (конкретно на примере сцен, происходящих в участке, диалоги Сэма со следователем), в которых только раскрываются события, произошедшие на самом деле с героями, но не происходят. Также это сновидческие сцены Улли, через призму которых героиня показывает события, даёт оценку произошедшим событиям.

В драме «Чёрное молоко» - это дневник Марики, через который читатель и зритель узнаёт события. «Эпические» фрагменты

перемежаются с собственно драматическими. При этом и авторские стратегии различны:

У Лутца Хюбнера в драме «Дело чести» - прошлое как предмет игры. Это подтверждается отдельными сценами прогулки героев в Кёльне.

У Хольгера Шобера в драме «Чёрное молоко» - настоящее как объект изображения, прошлое зеркально отражает события настоящего, чтобы его раскрыть. Это подтверждается сценой встречи Томаша и Томаса.

Третий аспект сопоставления пьес заключается в следующем: построение системы образов, которая строится на двойничестве. В драме «Чёрное молоко» двойничество проявляется на образах Томаша и Томаса. Оба героя, каждый по своим причинам, готовы отказаться от своего прошлого. Томаш из-за прошлого своей семьи, детали которого ему раскрываются из дневника его бабушки, Марики, и заключаются в том, что солдаты Третьего рейха были не такими, какими казались людям. Томас отказывается от прошлого своей страны, он немец по происхождению. Прибыв на экскурсию в Освенцим, место бывшего немецкого лагеря, он узнаёт о всех тех жестокостях, которые совершал его немецкий народ. Разочаровывается в своей нации, в своём народе, рвёт паспорт, в котором прописано, что он гражданин Германии, не желает говорить на родном немецком языке и т.д. И, таким образом, проявляет протест. Также двойничество проявляется на образах Марики и Изабеллы. Марика – бабушка Томаша, подверглась жестокостям со стороны солдат немецкой армии. Её иллюзии о людях другой нации разбились при взаимодействии с этими самыми людьми, которые проявили жестокость по отношению к ней. Изабелла – дочь Томаша, она тоже полна иллюзий. Она быстро сходится в отношениях с Томасом, но ждёт ли Изабеллу то же самое, что ждало Марику, нам неизвестно, так как финал пьесы остаётся открытым.

Завершая сопоставление текстов Л. Хюбнера и Х. Шобера, стоит указать ещё на один аспект, который заключается в том, что у каждого из

авторов есть индивидуальный набор приёмов постдраматического театра, которые они используют.

Для драмы Лутца Хюбнера «Дело чести» характерен приём повторяющихся ситуаций. Это проявляется в следующих сценах: Улли рассказывает о новом учителе, который пришёл работать к ним в школу, а Елена, чтобы произвести на него впечатление, бросить вызов мужчине, приходит в школу в достаточно вызывающем платье. Такая же сцена повторяется, когда герои, находясь в Кёльне, отправляются в магазин женской одежды для того, чтобы девушки смогли подобрать для себя что-нибудь подходящее. Елена, зная, что Сэм будет смотреть на неё, выбирает для себя откровенное платье, демонстрирует его Сэму с целью произвести впечатление, бросить вызов.

Повторяются в драме сцены угрозы жизни. Первая сцена происходит, когда герои, добравшись в Кёльн, идут в тир, чтобы пострелять, где Сэм наводит оружие на остальных героев, угрожая им смертью. Но здесь сам акт насилия не происходит. Сэм лишь создаёт иллюзию, видимость угрозы, которая будет предшествовать событиям, произошедшим в финале пьесы. Он пытается создать образ властного мужчины, чтобы подействовать на Элену. Вторая сцена – это непосредственно убийство Элены и причинение тяжких увечий Улли. Здесь угроза жизни реальна: Сэм совершает акт насилия, возможно, ненамеренно, в пылу эмоций и чувств, но за этот поступок он должен понести ответственность.

Для драмы Хольгера Шобера «Чёрное молоко» характерен такой приём, как билингвизм. Томас, как мы ранее говорили, разочаровывается в немецкой нации, отказывается говорить на родном языке. Поэтому с Томашем он общается при помощи клешированных фраз из других языков, которые понятны большинству грамотных людей.

В связи с такой организацией системы образов и мотивировкой поведения героев возникает сложная лингвистическая картина пьесы. Она

написана на странной смеси немецкого, польского, английского и транслита, передающего акцент при пользовании чужим языком. Читатель попадает в ситуацию намеренного полилингвизма, демонстрирующего тотальную раскоммуникацию по признаку отношения к прошлому и принадлежности к разным поколениям.

Билингвизм («многоязычие») – это владение несколькими языками в равной степени одним говорящим (или обществом говорящих) или использование нескольких языков в пределах одной социальной общины. Отказываясь от общего языка, герои выбирают одинаковую форму протеста, что не помогает их взаимопониманию: между ними – конфликт поколений и социальная пропасть: один юный школьник, а другой немолодой работник полиции. У героев нет ограничений в поиске и использовании тех или иных языковых средств, они вольны выбирать эти средства для единой цели – понять боль друг друга. Их объединяет быт (первый «прорыв» льда безразличия происходит, когда Томаш решает накормить мальчишку), общее чувство истории, сходные жизненные интересы и цели и т.д.¹

Вывод по главе: Сопоставляя пьесы Л. Хюбнера «Дело чести» и Х. Шобера «Чёрное молоко», мы выяснили, что оба произведения написаны в традиции новой «новой драмы», сложившейся в конце XX век и сформулированной Э. Фишер-Лихте в книге «Эстетика перформативности». Но до сих пор тяготеют к традиции

¹Подробнее об этой проблеме в статье Сосонко А.С. Билингвизм пьесы Хольгера Шобера «Чёрное молоко» как отражение исторической концепции автора // Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», которая прошла 24 ноября 2017 года в городе Екатеринбурге.

постдраматических текстов для театра, которая сложилась в 1970-ых годах и была актуальна до конца века. Концепцию постдраматизма изложил в своей работе «Постдраматический театр» немецкий театровед Хан-Тис Леман. В главе мы выделили перечень приёмов, использованных в драмах, которые тяготеют к традиции постдрамы. Перечислим основные из них: трансформация хронотопа и эксперимент над ним (соотношение настоящего и прошлого времени, перебивка сцен по местам действий) и композиции; изменения театрального языка; незавершённость действия, незамкнутая структура и открытый финал; характерные темы пьес и проблемы, заявленные в них; взаимодействие со зрителем и т.д.

Заключение

Немецкая драма XX века прошла сложный путь эволюции, которую можно представить в виде следующей периодизации:

- Экспрессионистская драма 1910-1920-ых годов (Фр. Верфель);
- Эпический театр 1930-1950-ых годов (Б. Брехт);
- Постдраматический театр 1960-1980-ых годов (Х. Мюллер);
- Новая «новая драма» 1990-2010-ые годы (Л. Хюбнер, Х. Шобер).

На сегодняшний день используются достижения экспериментальных периодов, но постепенно происходит возвращение к основополагающим театральным категориям: конфликт, герой, событие и т.д.

Литературоведческой базой исследования послужили работы исследователей современной немецкой драматургии: Т. А. Шарыпиной, Е. Н. Шевченко, А. Р. Лисенко, Н. Э. Сейбель, С. И. Городецкого, В. Ф. Колязина. Кроме того привлекались труды по современной английской драматургии: Е. Г. Доценко и Т. В. Лошаковой. А также работы исследователей русской новой драмы: М. Н. Липовецкого, О. В. Журчëвой, Л. Г. Тютеловой и Л. С. Кисловой.

Методологической базой нашего исследования стали книги Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» и Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности».

Материалом работы послужили пьесы современных немецких авторов: «Дело чести» Лутца Хюбнера и «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» Хольгера Шобера.

1 глава исследования посвящена решению теоретических вопросов, связанных с теми традициями постдраматического театра, которые наследуются современной драматургией.

Постдраматическим театром традиционно называется такой вид театра, который вбирает в себя самые разнообразные изменения как театральной, так и драматической формы конца XX века, и даёт большой простор для эксперимента.

Были выявлены основные специфические черты, характерные для постдраматического театра, эстетику которого сформулировал Х.-Т. Леман в одноимённой книге: текст как элемент; взаимосвязь и взаимообмен театра и текста; размытие границ между жанрами; взаимопроникновение в различные виды искусства; трансформация театрального языка; перформативность; незамкнутая структура, незавершённость действия; эксперименты с хронотопом. Но самым главным оказалось то, что постдрама отказалась от таких театральных категорий как конфликт, герой, событие, реплика, ремарка и т.д. Событие заменилось состоянием, а конфликтность – зрелищностью. Понятие драмы замещается термином «тексты для театра».

Постдраматический театр даёт широкий простор для режиссёрского решения и часто строится на принципах коллажности, монологичности, кинематографичности, монтажности и т.д.

Кроме того в этой главе решается вопрос о соотношении постмодернистского и постдраматического театров. Постмодернистский театр – более широкое понятие, включающее большой спектр изменений не только в театральной сфере, но и в литературной, более того – в культуре в целом. А постдраматический театр – одно из частных проявлений изменений художественной эстетики театра, который развивался в определённые рамки и имел свои специфические черты. Мы

тракуем постдраматизм как одно из многих проявлений постмодернизма. Это театр, имеющий определённые национальные корни, принадлежащие немецкоязычному театру, распространённому в Германии, Австрии и Швейцарии, и продвигаемые такими деятелями театра как Х. Мюллер, П. Бауш, Р. Уилсон, Х. Вальдман и др.

Мы можем сделать вывод, что постдраматический театр – это актуальное в настоящее время театральное явление, которое исследуется многими русскими и зарубежными литературоведами, обладает своими характерными специфическими чертами, необходимость изучения и анализа которых актуально и значимо в театро- и литературоведении.

Во второй главе работы были проанализированы пьесы современных немецких драматургов: «Дело чести» Лутца Хюбнера и «Чёрное молоко, или Экскурсия в Освенцим» Хольгера Шобера.

Обе пьесы отличаются коллажностью и соединением двух сюжетных линий, что не характерно для традиции постдраматического театра, в котором упор ставился на размытость границ композиции.

У Л. Хюбнера в настоящем времени происходит беседа молодого человека Сэма, совершившего преступление, с доктором Кобертом, который пытается выяснить причины эмоционального срыва подростка, приведшего к убийству молодой школьницы Элены. В этом же времени в некоем параллельном пространстве идёт лирический монолог Улли, которая была свидетельницей произошедшего. В этом повествовании мы видим точку зрения девушки на события. Параллельно этим сюжетным линиям развивается временной пласт прошлого, в котором рассказывается о событиях, которые произошли до злополучного убийства – поездка в Кёльн несколькими подростками ради развлечения, попытка Сэма влюбить в себя Элену, походы по магазинам, сцены выяснения отношений и т.д.

У Х. Шобера современная сюжетная линия столкновения двух наций (немцы и турки) перемежается с линией отца и дочери. Параллельно этим линиям идёт дневник из прошлого, который рассказывает историю молодой полячки Марики, оказавшейся жертвой солдат, контролировавших лагерь Освенцим.

Однако если в постдраме смонтированные сюжетные линии соотносятся свободно и пересекаются ассоциативно, то в случае с представителями новой «новой драмы» сюжетные линии сходятся, благодаря чему читатель оказывается в ситуации прозрения и озарения. В драме «Дело чести» мы понимаем, что Сэм на самом деле любит Элену, а убийство оказывается прорывом нравственного кризиса, когда устои семьи вступают в противоречие с любовью. А в драме «Чёрное молоко» конфликты поколений объясняются стремлением отца защитить свою дочь от прошлого и помочь ей преодолеть жестокий опыт своей семьи.

В обеих пьесах образная система соединяет черты классической системы оппозиций протагонист-антагонист, сформулированной ещё Аристотелем. Но появляются герои, чья основная функция лиро-эпическая (представляет собой воспоминания прошлого). Эти персонажи напрямую в основном конфликте не участвуют, но благодаря их рассказам становится понятна основная идея обеих драм.

В ходе сопоставления пьес мы выяснили, что для них характерны черты постдраматизма, хотя они написаны уже под влиянием эстетики новой «новой драмы». Специфические черты постдрамы, которые проявились в драмах: эксперименты с хронотопом, трансформация языка, незавершённость действия, незамкнутая структура, открытый финал, кинематографичность и т.д. Также нам удалось выявить индивидуальные приёмы, которые используют авторы. У Л. Хюбнера в

«Дело чести» – это повторяющиеся ситуации. У Х. Шобера в «Чёрное молоко» – билингвизм.

Таким образом, мы приходим к выводу, что в художественной структуре новой драмы приёмы постдраматического театра активно используются с целью решать злободневные, касающиеся современного человека проблемы и развивать конфликты.

В качестве методической части предлагается план беседы со школьниками после посещения спектаклей. Эти вопросы позволят учащимся более углубиться в суть заложенных в пьесах смыслов, выявить актуальные и социально значимые проблемы современности, акцентировать внимание на художественности драматических произведений.

Список литературы

1. Богданова, П. Б. «Новая драма»: модель жертвы / П. Б. Богданова // Современные исследования социальных проблем (Электронный научный журнал). — Красноярск. — 2015. — № 8 (52). — С. 380–389.
2. Городецкий, С. И. Проблема художественной условности пьес Роланда Шиммельпфенинга: Автореф. на соиск. ... уч. степ. канд. филол. наук / С.И. Городецкий. — М.: РГГУ, 2011. — 25 с.
3. Дмитриев, А. Споры вокруг драмы как жанра / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. — С. 165 – 168.
4. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: монография / Е. Г. Доценко; Федеральное агентство по образованию, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования "Уральский гос. пед. ун-т". — Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2005. — 392 с.
5. Журчева, О. В. Авторские стратегии в новейшей драматургии / О. В. Журчева // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Э. Л. Финк, Л. Г. Тютелова. — Самара: Самарский университет, 2006 г. С. 60–70.
6. Исаева, Н. Теория постдраматического театра: пристрелка по движущейся мишени / Н. Исаева // Леман Х.-Т. Постдраматический театр. — М: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. — С. 16–25.
7. Козлова, С. Безличный герой современной драмы / С. Козлова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. — 2009. — № 10. — С. 341 – 356.

8. Колязин, В. Ф. О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене / В. Ф. Колязин // Вопросы театра. М.: Государственный институт искусствознания. № 1–2. – С. 86–99.
9. Колязин, В. Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера — между реализмом и постмодернизмом / В. Ф. Колязин // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Сборник трудов № 3 Российского Общества по изучению современного искусства. – М.: РОССПЭН, 2008. – С. 461–480.
10. Корнеева, Т. А. Семантическое пространство билингвального текста: интертекстуальный и интратекстуальный план / Т.А. Корнеева // Эпоха науки. № 8, 2016. – С. 297 – 306.
11. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М: Издательская программа Фонда развития искусства драматического театра режиссера и педагога Анатолия Васильева, 2013. – 311 с.
12. Липовецкий, М. Н. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты "новой драмы" / М. Н. Липовецкий, Б. Боймерс. – Москва: Новое литературное обозрение, 2012. – 371 с.
13. Лисенко, А. Р. Действие в новейшей немецкой документальной драме / А. Р. Лисенко // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема действия: материалы и доклады VI научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова (Самара, 26-27 апреля 2013 г. / под общ. ред. Т.В.Журчевой. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2014. – С. 174–182.
14. Лисенко, А. Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: автореферат диссертации ... канд. филол. наук / А. Р. Лисенко. – Казань: Изд-во Казанского (Приволжского) федерального ун-та, 2014. – 24 с.
15. Мельников, Е. Ю. Система мотивов в пьесах М. Бартенева и А. Слаповского «Двое в темноте» и Лутца Хюбнера «Дело чести» / Мельников Е.Ю. – Челябинск: ЧГПУ, 2016. – С. 21–38.

16. Мельников, Е. Ю. Система мотивов в пьесе Л. Хюбнера «Сбой» / Е. Ю. Мельников // *Мировая литература в контексте культуры*. – Пермь. – 2017. – № 6(12). – С. 167–172.
17. Нефедова, Е. Г. Организация художественного времени в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень» / Е. Г. Нефедова // *Вестник ЧГПУ*. – Челябинск. – 2016. – № 1. – С. 117–120.
18. Прозорова, Н. И. *Философия театра* / Н. И. Прозорова. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 221 с.
19. Райкина, М. О дерзости, о зависти, о смерти / М. Райкина // *ШАГ 11+ : Новая немецкая драматургия*. – М.: Гете-институт; Текст, 2005. – С. 11 – 15.
20. Роганова, И. С. *Немецкая драматургия конца XX века* / И. С. Роганова. – М. ИПЦ «Глобус», 2007. – 88 с.
21. Сейбель, Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века / Н. Э. Сейбель // *Филологический класс*. – Челябинск. – 2017. – № 1(47). – С. 84 – 87.
22. Сейбель, Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель [Электронный ресурс], – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/motivnyy-repertuar-sovremennoy-nemetskoj-dramy>
23. Сейбель, Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н.Э. Сейбель // *Политическая лингвистика*. – № 4, 2014. – С. 270 – 273.
24. Сосонко, А. С. Билингвизм пьесы Хольгера Шобера «Чёрное молоко» как отражение исторической концепции автора / А. С. Сосонко // *Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи: Материалы X ежегодной студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов*. – Екатеринбург, 2017 [Электронный ресурс], – Режим доступа: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/56393/1/foreign_lit_2018.pdf

25. Тютелова, Л.Г. Драматический сюжет и проблема автора как субъекта творческой деятельности в драме / Л. Г. Тютелова // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. – 2011. – № 2. – С.158–168.
26. Фишер-Лихте, Э. Немецкая драматургия девяностых годов / Э. Фишер-Лихте // Современные немецкие пьесы; под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.:Стойиздат СПб., 2000. – С. 11–16.
27. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности [Текст] / Эрика Фишер-Лихте; пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. – М: Play&Play : Канон-плюс, 2015. – 375 с.
28. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
29. Хюбнер, Л. Дело чести / Л. Хюбнер, пер. О. Качковского. – М., 2008 [Электронный ресурс], – Режим доступа: <http://www.kamerata.ru/pages/page906.html>
30. ШАГ 11+ Новая немецкоязычная драматургия // Шаг. Новая немецкоязычная драматургия по ред. А.Г. Кабисова. – М: Текст, 2015. – 448 с.
31. Шарыпина, Т. А. К проблеме сценической рецепции сюжета о Медее на рубеже XXI века (Том Ланой «Мама Медея») / Т.А. Шарыпина // ExperimentaLucifera: Сб. материалов III Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород: НГУ им. Н.И. Лобачевского, 2005. – С. 92 – 96.
32. Шевченко, Е. Н. Постдраматический театр / Е. Н. Шевченко // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2(17). – С. 130–135.
33. Шевченко, Е. Н. «Магический реализм» Роланда Шиммельпфенинга / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: мимическое/антимимическое. – Самара: Инсома-пресс, 2013. – С. 110 – 123.

34. Шевченко, Е. Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве / Е.Н. Шевченко // Вестник ЧГПУ. – Челябинск: ЧГПУ, 2015. – С. 312–318.
35. Шевченко, Е. Н. Новая немецкая драма. Конспект лекций / Е.Н. Шевченко, Каз. федер.ун-т. – Казань, 2014. – 84 с.
36. Шевченко, Е. Н. Пьеса Йона Фоссе «Однажды летним днём: диалог с традицией европейской «новой драмы» (к проблеме драматургического действия) / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX – XXI вв.: проблема действия. – Самара: Самарский университет, 2014. – С. 164 – 173.
37. Шобер, Х. Черное молоко, или Экскурсия в Освенцим / Х. Шобер // ШАГ 11+: Новая немецкая драматургия. – М.: Гете-институт; Текст, 2005. – С. 261 – 293.

Приложение

В качестве методической части приводится план беседы для дискуссии по просмотренным спектаклям по пьесам, анализируемым в данной работе.

Список вопросов:

1. Какие чувства и эмоции вы пережили во время просмотра спектакля?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

2. Как вы оцениваете актёрскую игру, подбор декораций и сценических решений?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

3. Чья актёрская игра вам запомнилась и понравилась больше всего? Почему?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

4. Были ли в пьесе ситуации, которые вы ассоциировали со своей жизнью?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

5. Были ли у героев поступки, которые вы могли бы поставить себе в пример?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

6. Возможны ли подобные ситуации в вашем окружении? Как бы вы на них отреагировали?

- ответ даётся в силу взглядов и предпочтений зрителя

7. Какие центральные темы можно выделить в спектакле Л. Хюбнера «Дело чести»?

- национальная, социальная, тема секса и насилия, тема чести и долга и др.)

8. Какие центральные темы можно выделить в спектакле Х. Шобера «Чёрное молоко»?

- национальная, историческая, тема отцов и детей, соотнесение времени и др.)

9. Есть ли в пьесе «Дело чести» виновные в произошедшем? Можно ли было избежать убийства? Можно ли однозначно назвать персонажа, который сыграл ключевую роль в случившемся?

- каждый зритель должен сделать свой выбор; нельзя конкретного обвинять кого-либо, но и оправдывать тоже; в то же время виноваты все, но, вместе с тем, не виноват никто

10. Понятны ли были временные переходы в пьесе «Чёрное молоко»? Могли бы предложить методы, которые бы лучше реализовали это на сцене?

- ответ зависит от личных предпочтений зрителя; от знания сценических приёмов работы с хронотопом

11. Оправдано ли отношение Томаша в пьесе «Чёрное молоко» к немецкой нации? Стоит ли ему относиться так ко всем немцам?

- конечно, это его личная трагедия, которая глубоко затронула его, но нельзя относиться так категорично ко всем представителям немецкой нации; и среди поляков, вероятнее всего, мог произойти такой случай; каждый зритель может ответить в соответствии со своими взглядами

12. Какой из героев вам понравился/не понравился? Почему? Какие качества заставили относиться к нему позитивно/негативно?

- ответ даётся в силу собственных взглядов и предпочтений зрителя

13. Смог ли режиссёр воплотить замысел драматурга? Если нет, то почему?

- ответ даётся при условии прочтения пьесы, - вопрос может относиться и к пьесе «Дело чести», и к пьесе «Чёрное молоко», - а также в силу взглядов и предпочтений зрителя