



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ 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 ЛИТЕРАТУРЕ

**Коллажная пьеса в современной драматургии  
(на материале шорт-листов драматургических фестивалей Германии)**

**Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.04.01 Педагогическое образование**  
код, направление

**Направленность программы магистратуры  
«Современное филологическое образование в образовательных  
организациях различного типа»**

Форма обучения очная

Проверка на объем заимствований:  
84,41 % авторского текста  
Работа рекомендована защите  
рекомендована/не рекомендована  
«27» мая 2022 г.  
зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Н. Маркова Маркова Т. Н.

Выполнила:  
Студентка группы ОФ-215-275-2-1  
Шебельбайн Яна Олеговна  
Научный руководитель:  
д-р филол. наук, профессор  
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск  
2022

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. КОЛЛАЖНАЯ ПЬЕСА В ПРОГРАММЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	17
1.1 Коллаж и монтаж: к вопросу о дифференциации понятий.....	17
1.2 Фестиваль как форма популяризации театра в Германии: историко- культурный обзор.....	28
1.3 Коллажные пьесы в шорт-листах фестивалей Германии: опыт типологического анализа.....	36
1.4 Фритц Катер как театральный проект: отказ от целостности .....	44
Выводы по первой главе.....	50
ГЛАВА 2. ГДРЭРОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ ФРИТЦА КАТЕРА КАК ДРАМА- КОЛЛАЖ.....	53
2.1 Коллажные принципы в структуре ГДРэровской трилогии Фритца Катера .....	53
2.2 «Винета (или водомания) как коллажная пьеса.....	55
2.3 Соединение повествовательных планов в пьесе «время любить время умирать».....	60
2.4 История детства в десяти сценах «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» .....	70
Выводы по второй главе.....	76
ГЛАВА 3. КОЛЛАЖНАЯ ДРАМА КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕЙ ИГРЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ .....	78
3.1 Учебная игра как форма организации познавательной деятельности... 78	
3.2 Примеры учебных игр по дисциплине «История зарубежной литературы», разработанных в Южно-Уральском государственном гуманитарно-педагогическом университете .....	83
3.3 Разработка учебной игры по драматургии в рамках дисциплины «Поэтика русской и зарубежной драмы» .....	89

Выводы по третьей главе.....	100
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	102
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	105
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. УЧЕБНАЯ ИГРА ПО ДРАМАТУРГИИ В РАМКАХ ДИСЦИПЛИНЫ «ПОЭТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ДРАМЫ»..	118

## ВВЕДЕНИЕ

Новейшая драматургия, вынужденная в ситуации коммерциализации искусства искать пути к издателям и театральным администраторам, всё чаще отказывается от постановки пьесы на сцене и публикации в книгах и журналах. В связи с ростом зависимости театров от экономических процессов, диктующих выбор в пользу комедийно-мелодраматических историй или «надежной» классики, путь современной драматургии к зрителю существенно удлиняется и усложняется. В поисках новых форм авторы и режиссеры-экспериментаторы обращаются к акционным способам бытования пьес. На смену репертуарной премьеры приходят фестивали драматургии, открывающие возможности представления пьесы заинтересованной публике, постепенного «выращивания» нового зрителя, готового к постановке злободневных проблем и неожиданным художественным пробам. Широкий спектр различных фестивалей, лабораторий, семинаров, чток современной драмы восполняет, с одной стороны, пробелы, связанные с нежеланием театров идти на риск, связанный с постановками молодых авторов, и обеспечивает продвижение новых текстов в среде профессионалов, с другой – даёт доступ широкой публике не только к готовым текстам, но и к «work in progress». Разные формы зрительской рецепции (от голосования за введение понравившейся пьесы в репертуар до отзывов в соцсетях) зачастую становятся «направляющими» для писателей и постановщиков, позволяют «держать руку на пульсе» времени. Перформативные возможности фестивального движения прямо влияют на драматургию, превращая её в сейсмограф общественного мнения.

Рассматривая новейшую драму как важный проблемно-тематический индикатор современности, мы отталкиваемся от классической теории драмы: Аристотеля к Гегелю и Чехову.

Аристотель, опирающийся на понимание искусства как форму отражения основополагающих, регулярно действующих, надперсональных законов бытия, утверждал, что через трагедию личности проявлялся трагизм всего мира. Гегель, определяя человека как «существо, формируемое историей, процессом самореализации Абсолютного духа» [36; с. 287], основной действующей силой называл разумную волю: «Действие есть исполненная воля» [14; с. 44]. Чехов, опережая будущие достижения возникших на пороге XIX-XX вв. наук о человеке (психологии), раскрывал внутренний мир персонажа в его противоречивости и сложном сочетании мотивов, в погруженности в размышления и мечтания, выражающие «паралич внешнего действия», а также «выдержке» и «стойкости» характера на пути к постижению сути бытия.

Уже зарождаясь, драма несла в себе сложное сочетание сакральных смыслов (архаическую триаду «жизнь-смерть-жизнь» [25; с. 160], «идею человеческой судьбы и её движения с необходимыми подъемами и спадами, перипетией и катастрофой» [26; с. 297]) и злободневных социальных проблем («Вымышленный мир представляет отражение реальной жизни... Трагедия возбуждает в народе... всю накопленную в нём энергию борьбы» [10; с. 199]). Двуплановость проблематики концентрируется в драматургии в сквозной истории движения героя к поставленной цели

Определяя трагедию как «подражание (воспроизведение) действия серьезного, законченного» [2; с. 56], Аристотель подчеркивает целенаправленность действия, заключение в рамки целостного события, пути героя к исправлению мира, описание космического бунта человека с соблюдением законов симметрии и гармонии как её родовую характеристику. Драматургия предполагает наличие «действенного, внутреннего стремления, <пронесенного героем> через всю пьесу». «Не будь сквозного действия, – писал К.С. Станиславский, – все куски и задачи

пьесы, все предлагаемые обстоятельства, общение, приспособления, моменты правды и веры и прочее прозябали бы порознь друг от друга без всякой надежды ожить. Но линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче» [65; с. 339-343].

Теоретики драмы от Аристотеля к Буало и Гегелю, подчеркивают линейное построение действия, в котором все эпизоды связаны причинно-следственной связью и подчинены воле героя, пытающегося изменить мир. С течением времени драма всё больше «сосредоточивала действие по линии перемен судьбы центрального героя (героини)» [50; с. 34].

Классическая драма начинается нарушением гармонии мира и заканчивается её восстановлением, усмирением враждующих сил (пусть и над телом погибшего героя или после осмеяния его пороков и слабостей).

«Новая драма» во главе с Чеховым принципиально изменила структуру драмы: трехчленная формула сюжета сменилась на четырехчленную. Чехов произвел разрушение трехактной и пятиактной конструкции сюжета. Три и пять действий «своим истоком имело архаическую триадность» [25; с. 160]. По истечении времени принцип триадности сохранился: некое изначальное состояние мира с нарушенным порядком в комедии, с кажущейся гармонией – в трагедии; катастрофическое событие, отнимающее у трагедийного героя все, что он имел, комедийного – награждающее всем, о чем он мечтал; развязка интриги или конфликта, которая мыслится показателям новой *модели мира*» [25; с. 161]. Если в драме Аристотеля во главе было событие и конфликт, то создатели «Новой драмы» относились к событию как к «чему-то временному и даже необязательному» [25; с. 161] – этот подход потребовал четвертого действия вместо традиционной триады, «именно оно и должно было показать течение жизни как процесса» [25; с. 161]. В чеховской драме «на первый план выходит герой, а сюжетом становится осознание конфликта между жизнью и обманчивым событием, которое

<...> неспособно изменить драму бытия» [25; с. 162]. Таким образом, оказался разрушен принцип гармонизации мира, на котором базировалась драма с момента своего зарождения и до новейшего времени.

Следующим важным шагом модернизации драмы как рода литературы стало «проникновение» в неё описания – изначально чуждого драматургическому сознанию элемента. Ремарка, которая в европейской литературе появилась в Средние века, для русской литературы в XIX веке становится новым компонентом «партитуры авторского видения постановки» [21; с. 8] – ремарка. Под этим термином понимается «пояснение, которым обычно драматург предваряет или сопровождает ход действия в пьесе» [9; с. 320], и характеризуется как «указание автора в тексте пьесе (обычно в скобках) на поступки героев, их жесты, мимику, интонацию, на психологический смысл их высказываний, на темп речи и паузы, на обстановку действия» [78; с. 322]. Со времени появления ремарки сложилось противоречивое отношение к ней: с одной стороны, она служит «помощником» режиссёру, актёрам, читателям: «отмечает изменения внутреннего состояния, движения» [50; с. 35], «физическую статику момента» [50; с. 36]. С другой, как утверждал, Мейерхольд, автор, использующий ремарку, не доверяет себе как драматург: «Лучший драматург тот, кто никаких ремарок не ставит. Драматическое произведение тем и отличаются от рассказов, повестей и романов., что в нем так все построено, что совсем не нужно никаких ремарок» [41; с. 96]

Перемены, произошедшие в истории нового театра и, в частности, драматургического текста на пороге XX века, можно определить как «взаимный разрыв между текстом и сценой» [38; с. 239]. Для новой драмы характерно «слово, лирическое по своей природе, т.е. не двигающее действие, а осмысляющее его и выражающее переживание героя» [25; с. 164]. Наиболее новаторским в литературе XX века становится обнаруживающий глубокий внутренний смысл «глухой диалог» Чехова – «выстраивание диалогической ситуации, когда герои говорят не



последовательно, а параллельно, в связи с чем не связаны речью, а разъединены ею» [25; с. 164]. Диалог Чехова становится не только средством общения, но и возможностью самопознания.

Процесс «эпизации» драмы, начавшийся с экспериментов Б. Брехта и еще раньше – с лирических ремарок А.П. Чехова, обретавших в отличие от «неловкого и нелепого ... языка драматической ремарки» [3; с. 141] предшественников, полновесное звучание, – реализуется в современной драматургии в самых разных формах. Рассказывание (диегезис) вместо показывания (мимезиса), вытеснение индивидуальности «коллективным» героем, собирательным действующим лицом (народ, поколение), абстрагирование и метафоризация сценического времени и пространства, дробление действия на фрагменты, различающиеся пафосом и этосом, соединение трагического и комического, героического и мелодраматического в сложный, многоуровневый конгломерат – изменения, обозначившие в совокупности переход от аристотелевской драмы к эпическому театру. Сложные отношения отталкивания/притяжения эпического и драматического в театре XX века привлекают внимание исследователей с середины столетия, когда П. Шонди обратился к проблеме «эпического субъекта» у Брехта и Пискатора [96; р. 13] как точке преломления и смещения родовых характеристик.

Создание эпического театра приходится на середину XX века. На первый план выходит не действие, а рассказ. Эпический театр ставит зрителя в положение рационально мыслящего наблюдателя, и противопоставляет его происходящим событиям. Брехтовский театр «стремится пройти сквозь уровень физического бытия своих героев, чтобы на уровне монтажа, на уровне фабулы подняться над ним и пригласить зрителя к совместной работе осмысления изменяемой действительности» [72; с. 32]. Театр Брехта можно назвать монтажным: «Все построение брехтовской сцены, вся структура брехтовской драмы, <...> от начала и до



конца монтажны» [72; с. 23]. «Монтаж становится исходным, фундаментальным элементом антиаристотелевской, функциональной брехтовской драматургии» [72; с. 30]. Говоря о влиянии принципа монтажа на драму, Карельский отмечает: «Театр на наших глазах распадается на составные части – именно благодаря этому распадению возрождается ежесекундно... как принцип, как игра» [28; с. 9]. Классическим образцом использования принципа монтажа стала пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» Брехта (1938), которую называют «драматическим циклом», «рядом эпизодов» [35; с. 249]. Сцены пьесы «связаны общим настроением и тем, что все они, как трещины в стекле пулевой пробиты, сходятся к одному выводу: Германией правит страх» [35]. В единое целое складываются фрагменты, различные на уровне ассоциация, контраста и сходства, отношений расположенности. Исследователи высказывают разные точки зрения насчет их жанра. Копелов выделяет «интермедии» и «сцены» [35], Фрадкин – «мимические» сцены [75], Клюев высказывает противоположное мнение, определяя их как «агитки» с «осознанным и оправданным исключением психологизма» [32; с. 95], а Бент говорит о сценах «в виде “репортажей”» [5; с. 534].

Законным «наследником» и самым значительным последователем Брехта принято считать немецкого драматурга Хайнера Мюллера. Процесс начавшийся еще в брехтовском и постбрехтовском театре, связанный с постепенным приходом режиссуры на первые позиции и попытками театра середины XX века отказаться от литературной основы или, как минимум, пересмотреть статус литературной драмы как художественно-идеологического-фундамента театрального искусства, спровоцировал отказ от драматургии, построенной на принципе целостности действия, и вынудил драматургов создавать мозаичные тексты для театра, допускающие вариативность режиссерского прочтения, построения собственной концепции на их основе, многообразие эстетического решения. Мюллер стал одним из первых драматургов, создающих «тексты

для театра», с которыми, как он сам говорит, «вообще следовало бы работать в актерских школах, а не в профессиональных театрах» [46; с. 449], и сознательно экспериментирующих с формой. Его пьесы написаны с установкой на вторичность формы, на то, что выбор художественных средств – «это чисто профессиональный момент, <что задача драматурга> – по возможности оказать воздействие» [46; с. 446] на общество. Пьеса для Мюллера становится полем формального эксперимента: драматург использует принцип коллажа и активно обращается к «технологии изобразительного искусства» [46; с. 424]. Мюллер писал: «Мне всё скучнее следить целый вечер за развитием одного-единственного действия... Если же в первой картине начинается одно действие, во второй – совсем другое, а за ним следует третье и четвертое, то это увлекает, доставляет удовольствие, но сама пьеса лишается совершенства» [46; с. 426], поэтому он отказывается от линейного построения сюжета, хронологии и стилистического единства, и создает «драматургию бильярдного шара» [46; с. 423], в которой «отсутствует развитие действия, кульминация, градация напряжения с усилением к концу пьесы» [59; с. 176]. Мюллер ставит перед собой задачу – «взвалить на людей как можно больше, чтобы они не знали, за что взяться в первую очередь» [46; с. 423], внушая необходимость сделать выбор. При этом драматург часто экспериментирует с пятиактной структурой: «Каждое следующее действие драмы строится по своим законам и само распадается на контрастирующие друг с другом сцены» [59; с. 176].

Коллаж оказался востребованной формой искусства и литературы на протяжении большого периода времени. Принцип коллажа подразумевает соединение разнородных элементов в единое целое. С начала XX века такая техника активно использовалась в искусстве (кубизм, футуризм, дадаизм). В литературе похожие эксперименты появились еще в эпоху немецкого романтизма. «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее»

К.Д. Граббе – яркий пример «пьесы, состоящей из отдельных, слабо связанных между собой сцен, составляющих цикл или набор картин» [53; с. 76]. Брехт был один из первых экспериментаторов с формой, поставивший задачу «монтировать внутри разноплановые по жанровым характеристикам, составу действующих лиц, модусу художественности» пьесы [59; с. 176]. Последователи активно обращаются к принципу коллажа – построению текста по принципу нагромождения и хаотичности элементов, «игре фактур, позволяющей сравнить и оценить разную меру условности» [72; с. 148].

Объект нашего исследования – такая форма драмы, в которой «случайным» образом соединяются разные по «предметной отнесенности, структуре или генезису элементы текста» [48; с. 130], её мы будем называть коллажной.

В российском и зарубежном литературоведении большое количество трудов посвящено вопросам развития театрального искусства и трансформации драмы. Ключевым трудом рубежа XX-XXI веков считается книга «Постдраматический театр» Х.-Т. Лемана (1999). Леман утверждает, что в середине XX века произошел глубокий разрыв между театром и литературой, «который смещает акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – всего лишь одна из возможных подставок. И эта точка приложения, точка опоры становится всё уже» [38; с. 20]. Одной из основных примет постдраматического театра Леман определяет его «эмансипацию от драматического текста. <...> Современный спектакль перестает быть иллюстрацией драмы, отказываясь от принципов фигуративности и нарративности» [38; с.25]: появляются «тексты для театра», которые характеризуются отказом от центральных драматических категорий – конфликта, героя и действия.

Колязин В.Ф. публикует ряд статей, посвященных теории Ханса-Тиса Лемана («О постдраматическом театре и его месте на современной европейской сцене», «Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера –

между реализмом и постмодернизмом»), истории немецкого театра и драмы («Судьба одного театра»). Колязин, анализируя развитие русского театра и появление в нём перформативных форм, приходит к выводу о том, что «постдраматический театр и постдрама в чистом виде в России, скорее всего, пока невозможны – только в рамках экспериментальной сцены».

В работе «Эстетика перформативности» (2002) Э. Фишер-Лихте формулирует новую теорию эстетики перформативности. Автор предлагает использование термина «новая драма» для характеристики современного театра и выделяет следующие черты: «отказ от концепции театра как инструмента отражения; переход от традиционного понятия спектакля как интерпретации драматического текста – к перформансу, от концепции произведения искусства – к концепции «экшена»; приоритет знаковости и визуальности сценического события; обмен функциями между зрителями и актёрами» [74; с. 12].

Хронологически структурированное исследование постдраматического театра и немецкой драматургии XX века представлено в монографии Б. Хаас «Современная немецкая политическая драма 1980-2000-х гг.» (2003). Хаас рассматривает тексты немецких драматургов, например «Лягушку» (1981) Г. Ахтернбуша, «Фермеры умирают» (1985) Ф.-К. Крёца, «Плот мертвецов» (1986) Х. Мюллера, «Крепость» (1993) Р. Гетца, в конкретно-историческом контексте, даёт обзор важных событий политической драматургии Германии и театральных событий, анализирует тексты ключевых драматургов данного периода.

В статье «Постдраматический театр» Е.Н. Шевченко определяет постдраматический театр как «широкое понятие, которое включает в себя самые разнообразные изменения драматической и театральной формы конца XX века». Автор приходит к выводу о том, что новый театр отрицает аристотелевскую модель культуры: «театр, практически попрощавшийся с основами основ драматического искусства со времён Аристотеля –

мимесисом, действием, характерами, конфликтом, ситуацией, диалогом» [93; p. 1080].

Несмотря на утверждение «новаторства современного театра в поиске форм общения со зрителем, актуализации внимания, создания информативных потоков» [54; с. 109], исследователи постдраматического театра констатируют: «искусство вообще не может развиваться без связи с более ранними формами» [38]. Н.Э. Сейбель в статьях «Мотивный репертуар современной немецкой драмы», «Социально-политические мотивы современной немецкой драмы», «“Страх взросления” в немецкой драматургии начала XXI века», устанавливает, что «многие мотивы новейшей, в частности, немецкой драматургии очевидным образом связаны с историей, политикой, состоянием общественного мнения, семейными и психологическими проблемами» [54; с. 109]. В статьях «Очищение как привыкание: традиции чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера», «Фикциональность драматургии Хайнера Мюллера: формы и функции» [54], исследуется драматургия Хайнера Мюллера с точки зрения формальных экспериментов, нацеленных на «тренировку способности экспериментировать» [46; с. 252] и «акцентирование внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом: на эпизоде, реплике, варьирующемся от части к части мотиве» [59; с. 177].

Экспериментальным полем современной драматургии являются драматургические фестивали. Проходя отбор и становясь объектом обсуждения и критики, пьесы-участницы отражают как личные искания драматургов, так и «магистральные» направления развития национальной драматургии.

Соответственно, *материал нашего исследования* – коллажная пьеса в шорт-листах немецких драматургических фестивалей ФИНДа и фестиваля в Мюльхайме. Мы рассмотрели пьесы Хайнера Мюллера («Битва», «Германия. Смерть в Берлине», «Задание», «Квартет», «Волоколамское шоссе»), Эльфриды Елинек («Ничего страшного: маленькая трилогия

смерти», «Контракты купца», «Зимнее путешествие», «Фауст и выход»), Ангелики Лидделл («Мёртвая собака в химчистке: сильные»), Ани Хиллинг («Protection», «Моё молодое идиотское сердце»), К. Кюспера («Правильное мышление», «Защита Европы», «Помоги умереть», «Запад»), Саймона Стоуна («Отель Стриндберг», «Греческая трилогия»), Энис Маки («Соучастники»), Карен Йес («Твоя мать», «Крик чайки», «Bookpink»).

Подробно мы остановились на пьесах Фритца Катера «Винета (Или Водомания)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.).

Используя гетерогенную выборку, мы провели жанровый анализ 25 пьес.

*Объект исследования* коллажная пьеса как актуальная и продуктивная жанровая форма, активно представленная в шорт-листах фестивалей Германии.

*Предмет исследования:* параметры жанровой формы коллажной пьесы в «ГэдээРовской трилогии» Фритца Катера (Винета (Или Водомания)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.).

*Цель исследования:* проанализировать степень востребованности, художественные особенности и аксиологический потенциал коллажной пьесы в современной драматургии (на материале шорт-листов драматургических фестивалей Германии).

Исходя из цели, в работе решаются *задачи исследования:*

1. Опираясь на теорию коллажа и монтажа, теоретические труды о современном экспериментальном театре и теорию интермедиальности, системно представить параметры коллажной пьесы как самостоятельной жанровой формы.

2. Выявить, описать и типологизировать наиболее яркие коллажные пьесы, представленные на немецких драматургических фестивалях ФИНД и фестиваля в Мюльхайме.

3. На материале анализа пьес «Винета (Или Водомания)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.) Фр. Катера показать специфику коллажной драмы.

4. Используя материалы диссертации, разработать обучающую игру по дисциплине «Поэтика русской и зарубежной драматургии».

Материалы работы были апробированы в ходе участия в следующих конференциях:

1. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 9 февраля 2018).

2. Международные научные чтения «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 26-28 октября 2018).

3. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 8 февраля 2019).

4. Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 11 апреля 2019).

5. Международный научный форум «Язык и культура» (Грузия, 31 мая-2 апреля 2019).

6. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 7 февраля 2020).

7. Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 11 апреля 2020).

8. Всероссийская научно-практическая конференция «Культурные коды зарубежной литературы» (Уфа, 2018).



9. Всероссийский научно-практический семинар «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: современная драматургия и возможности её интерпретации» (Самара, 29-30 ноября 2019).

10. Всероссийская научно-методическая конференция с международным участием «Литература в контексте современности. Аксиосфера русской и зарубежной литературы» (Челябинск, 13-14 декабря 2019).

11. Всероссийская научно-методическая конференция с международным участием «Литература в контексте современности. Аксиосфера русской и зарубежной литературы» (Челябинск, 11 декабря 2020).

12. Международная научно-практическая конференция молодых учёных «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 7 апреля 2021).

13. Всероссийский симпозиум «Новейшая драма рубежа XX-XXI веков. Современная пьеса в постдраматическом пространстве: перформативность слова» (Самара, 1 октября 2021).

14. Всероссийская научно-методическая конференция с международным участием «Литература в контексте современности» (Челябинск, 12 декабря 2021).

15. Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения и преподавания литературы в ВУЗе и школе – Лейдермановские чтения» (Екатеринбург, 1 апреля 2022).

16. Международная научно-практическая конференция молодых учёных «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 7 апреля 2022).

17. Всероссийская научно-практическая студенческая конференция (с международным участием) «Язык и культура в современном мире» (Челябинск, 29 апреля 2022).

Список публикаций автора прилагается.

# ГЛАВА 1. КОЛЛАЖНАЯ ПЬЕСА В ПРОГРАММЕ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1 Коллаж и монтаж: к вопросу о дифференциации понятий

Эстетика фрагментарности, являющаяся основой коллажа, имеет долгую историю. Фрагмент «генетически восходит к античности» [15]: философия Гераклита дошла до нас во фрагментах, позднегреческие поэты активно разрабатывали жанр центона, составляя свои стихи из фрагментов и строк Гомера и Гесиода. С другой стороны, фрагментарные тексты нового времени ориентируются на средневековый фольклор, например, калейдоскопичный музыкальный жанр матет, «пришедший в своей эволюции к синтезированию элементов литургии и песенного фольклора» [15].

Карельский писал: «Театр на наших глазах распадается на составные части – именно благодаря этому распаду возрождается ежесекундно... как принцип, как игра» [28; с. 9]. Спектакль состоит из разрозненных фрагментов историй/смыслов/деталей – уже Аристотель выделял их пять (текст, характеры, мысли, фабула, сценическая обстановка), – которые при соединении образуют целостную картину, воспринимаемую зрителем.

К эстетике фрагментарности активно обращаются романтики, ярким примером являются фрагменту Шлегеля и Новалиса. Именно в их творчестве получил литературное развитие фрагмент. Новалис «прекрасно чувствовал, что между возвышенным миром его мечтаний и суровой прозой жизни простых людей, светским лоском двора, барским эгоизмом дворянства существует глубокое противоречие» [6; с. 122]. Писатели высказывали идеи «незавершенности, импровизированности, своеобразного понимания отношения части к целому» [68; с. 232]. Н.Д. Тмарченко характеризует фрагмент (или отрывок) в узком смысле как жанровую форму, распространённую в романтическую эпоху.

Фрагмент, по определению автора, часто истолковывают как «продукт кризиса «больших» жанров» [48; с. 285]. Тмарченко отмечает, что фрагмент во многом схож как с незавершенными произведениями, так и с произведениями, в основе которых заложена компактность текста, он имеет особенность ориентации на узкий круг читателей, близких автору.

С развитием искусств, дающих возможность произвольно менять перспективу, соединение фрагментов становится основой техник монтажа и коллажа. В XX веке коллаж и монтаж применялись в качестве технических приемов и средств выразительности.

Термин «монтаж» впервые был введен кинематографистами в 30-х годах и использовался «для обозначения драматургической формы, где фрагменты текста и сценические фрагменты смонтированы в виде последовательности самостоятельных единиц» [47; с. 193]. Технология работы заключалась в склеивании в определенном порядке разрезанной плёнки с записями фильма. В кинематографе начала XX века монтаж считался «специфически американским блюдом» [79], после Первой мировой войны такую технику стали применять советские и французские режиссёры. Если американцев «интересовало, как разбить сцены, а потом склеить кадры в единое нарративное целое, французы и русские меньше всего думали о развитии сюжета» [79].

Большое влияние на развитие теории монтажа оказали российские, советские режиссёры Вертов и Эйзенштейн. Эйзенштейн представлял монтаж в качестве «ключевого конструктивного принципа произведения искусства и художнического мышления и восприятия вообще» [48; с. 130], находя его проявление в разных видах искусства (живописи, литературе). «Монтаж, – писал режиссёр, – есть скачок в новое измерение по отношению к композиции кадра. То есть, другими словами... внутрикадровый конфликт на определенном градусе драматического напряжения “разламывает” рамки кадра и превращается в монтажный стык двух рядом стоящих самостоятельных кадров» [82; с. 443]. Эйзенштейн

ввёл понятие «Вертикальный монтаж»: например, наложение в титрах «естественного» звука, музыки, текстовых элементов и изображений. По его мнению, разные элементы монтажа должны воздействовать на разные органы чувств. Монтаж «стал для кинематографа возможностью совмещать в одном плоскостном пространстве абсолютно разнохарактерные предметы» [68; с. 230].

Вертов использовал технику монтажа для упрощения понимания зрителем изображения. Его фильм «Человек с киноаппаратом» (1929) считается манифестом кинематографа. Перед зрителем мелькают «фонари, витрины и автомобили, мчащиеся поезда и трамваи, бесконечные станки, толпы снующих туда-сюда-пешеходов» [62]. Вертов создает из документальных кадров пропагандистско-утопическую картину идеального мира, который должен быть построен – монтаж становится средством материализовать мечту, придать вещественность и осязаемость абстрактной идее.

Вальтер Беньямин теоретический обосновал и применил кинодостижения к анализу литературных текстов приём «литературного монтажа». Этот метод считается предтечей «литературного коллажа, метода нарезок и других техник» [70; с. 702]. Его суть заключалась в заимствовании незначимых фрагментов текстов, которые, в совокупности и в пределах одного нового текста создают новые смыслы. Совокупность разрозненных элементов, по задумке автора, должна воздействовать на зрителя/читателя как «конstellация, проводящая историко-материалистическую диалектику образа, возможность альтернативной картины мира, которой свойственна иная, нежели привычная нам, темпоральность» [70; с. 704]. Целью Беньмина была попытка спровоцировать у читателя «переживание сродни религиозному прозрению» [70; с. 703], и ввести его в шоковое состояние.

Таким образом, монтаж выполняет следующие функции:

1. Создаёт альтернативную реальность, которой свойственна иная темпоральность:

2. Монтаж становится средством реализации мечты, средством создания мира, где есть возможность придать вещественность и осязаемость абстрактной идее.

3. С помощью разных элементов монтаж воздействует на разные органы чувств.

В период между Первой и Второй мировыми войнами кинематографическая техника оказала влияние на творчество целого ряда писателей: авторы «разбивали» изображаемое на отдельные «кадры» и «склеивали» их. В литературе техника монтажа нашла свое отражение в произведениях А. Дёблина, например, «Берлин, Александерплац», в прозе Д. Дос Пассоса, Ф. Верфеля.

Соединение фрагментов в текстах писателей модернизма, «подчиняющиеся ритму двусмысленных сдвигов, требующие промежуточных интерпретаций, вызывает освободительный беспорядок» [37; с. 59]. Основная задача монтажа – открытие, совершаемое читателем, который в процессе чтения/видения переосмысляет «банальное, доходит до непредвиденного». [37; с. 59]. Авторы создают «коллажные фикции» [37, 60], которые влекут нас, согласно философу Ж.-Ф. Лиотару, «к открытию в реальности малой реальности, связанной с изобретением иных реальностей». Осмысляя наследие В. Беньямина, Ж.-Ф. Лиотар говорит о том, что технические виды искусства, как и классическая живопись с литературой, могут выступать на стороне «эффектов реальности» и «фантазмов реализма» – т.е. «успокаивать» реципиента, делать «карьеру на конформизме масс» [39; с. 9] и «обращаясь в китч, ... подлаживаться под тот беспорядок, который царит во «вкусе» любителя»; или экспериментировать, разрушать рационализм «целостного» реализма, ратовать за «современность, какой бы эпохой она ни датировалась, <которая> всегда идет рука об руку с потрясением основ веры и

открытием присущего реальности недостатка реальности (*peu de realite*), открытием, связанным с изобретением других реальностей».

Своего рода итог спорам о монтаже в искусстве подводит Теодор Адорно, определяя монтаж «как антитезу всему проникнутому настроением искусству, прежде всего импрессионизму» [1]. По его мнению, импрессионизм с помощью эстетизации пытался «спасти отчужденное, гетерогенное, создав его копию» [1]. Монтаж же наоборот протестует против эмоционального, поддающегося минутному впечатлению, и ориентируется на рациональное, на логику, будучи изобретенным «на основе техники вклеивания в картины газетных вырезок» [1].

Таким образом, задачи монтажа в литературном тексте привести читателя к собственным открытиям, смыслам, которые он уводит в умолчание, а также помочь читателю «изобрести» другие реальности.

Одним из первых, кто стал использовать технику монтажа в драматургии стал Бертольд Брехт. Он монтировал «внутри пьесы разноплановые по жанровым характеристикам, составу действующих лиц, модусу художественной сцены» [59; с. 176]. Соединение разнородных сцен как один из возможных путей дальнейшего развития был определен Б. Брехтом, когда появился специфический жанровый конгломерат – «Страх и отчаяние Третьей империи» (1938). Не связанные общим сюжетом, разножанровые сцены – изначально 27, а затем 24 – показывали общность и всеохватность тех негативных процессов, которые связаны со становлением нацизма. Различные литературоведы определяют «Страх и отчаяние» как «драматический цикл» и «ряд эпизодов» [35; с. 249], «цикл антифашистских сцен» [8; с. 18], «сцены (1935-1938)» [75]; [5; с. 532]. Сам Брехт, характеризуя техники театра в речи «Различные техники построения пьес», произнесенной на 4-м съезде писателей ГДР, говорит о двух принципиальных критериях для их дифференциации. Первый – причинно-следственные и хронологически-линейные связи, когда сцены

«друг друга обуславливают» [11]. Второй – едва ли не более важный для автора – единство «атмосферы... и напряжение» [11]. Как раз написанные в духе «линейной» драмы произведения молодых современников он относит к тем, которые написаны в «“технике лубочных картинок”, – в пьесах такого рода одна картина будто бы следует за другой, причем в них нет ни концентрированного действия, ни управляемого напряжения» [11]. Сцены «Страх и отчаяния...» наоборот «связаны ... общим настроением и тем, что все они, как трещины в стекле вокруг пулевой пробоины, сходятся к одному выводу: Германией правит страх» [35]. Смысловое единство возникает из отношений рядоположности, ассоциаций, контраста и сходства. Единообразие придают повторяющиеся элементы структуры: зонги-прологи, наличие «смысловых лакун» (недосказанности, умолчания, из которых возникает страх), соединение во всех сценах трех нарративных уровней: «автор-повествователь, хор и актёры» [8; с. 19]).

Каждая сцена в этом случае, как новелла в новеллистическом цикле, обладает своей внутренней полнотой и законченностью. В контексте целого они организуются в систему отражений, смысловых и сюжетных вариаций, трагических и комических повторов, однако каждая из сцен получает определенную долю свободы, что особенно очевидно при сравнении пьес в эволюции: их связи со временем становятся все слабее, а каждая из сцен обретает всё большую законченность и внутреннюю значимость.

Пискатор в постановках политического театра стремился к документальности, вымышленные сцены монтировались параллельно с исторически подлинными. «Конструктивизм, приёмы дадаистского коллажа остаются ведущими в постановках Пискатора» [69]. Его постановка «Вопреки всему» (1925) содержит монтаж подлинных речей, фотографий, газетных вырезок и фрагментов листовок и плакатов.

Пави выделяет три вида монтажа: драматургический, монтаж персонажа и монтаж сцены. Первый характерен для драмы как рода



литературы и соединяет воедино «композицию, состоящую из картин, где одна сцена не перетекает в другую (Шекспир, Брехт)» [47]. Такой тип построения характерен для хроники или биографии персонажа, когда они показаны в форме разорванных эпизодов жизни, последовательности скетчей, документального театра, позже – вербатима и театра дос.

Персонаж в театре также подвергается монтажу: «Каждое свойство выбирается в зависимости от поступка или манеры поведения, которую нужно проиллюстрировать» [47; с. 194]. Если роль выстраивается на основе импровизации или поиске первоисточников, то актёр так же сталкивается с «монтажом характерных черт и игровых отрывков» [47; с. 194]. Монтаж внутри отдельной сцены заключается – по определению П. Пави, – в появлении произвольных (не продиктованных текстом пьесы) визуальных и аудиальных образов, создающих ощущение перехода от одной картины к другой. Они разрывают тематическую непрерывность, не требуют обоснованности фабулой или текстом, расширяют эмоционально-смысловое поле сцены. Аналогичную роль монтаж внутри сцены выполняет в кинематографе, в котором он более заметен и проще осуществим: монтаж планов, фокусировка деталей, перенос внимания с одного персонажа на другой.

Именно монтаж считается родоначальником «техник нарезки», коллажа и других форм работы с фрагментом в современном искусстве.

Монтаж и коллаж часто выступают в трудах исследователей визуального искусства XX века как синонимические понятия. Так, их определяет Пави в своем «Словаре театра»: под коллажем он понимает «сочетание двух разнородных элементов и материалов или же произведения искусств и реальных предметов» [47; с. 144], а монтаж трактует как последовательное соединение фрагментов текста.

Тамарченко определяет монтаж как «соположение разнящихся по предметно отнесенности, структуре или генезису элементов текста» [48; с. 130], и даёт понятия «монтаж» и «коллаж» как синонимичные.

В статье «Об основах кино» Ю.Н. Тынянов разводит эти понятия и определяет монтаж как «средство смыслового выделения, в технике которого большую роль играет идея выбора и тщательного подбора кусков» [73; с. 337]. Сталкиваясь, разнородные элементы, создают новые смыслы, хотя и увиденные в зону умолчания, но выявляемые и высвечиваемые за счет смены планов, ракурсов, точек зрения. Техника драматургического монтажа строится на разрыве и контрасте, столкновении сцен, создании сценической дистанции и дроблении. В отличие от коллажа, который спонтанен, в монтаже большую роль играет подбор и сочетаемость отдельных фрагментов.

Монтаж соединяет разнородные кадры с целью «склеивкой кусков вскрывать связь между отдельными явлениями действительности» [49]. Коллаж «манифестирует отказ от причинной и контекстной логики, свойственной монтажу» [68; с. 25] и является результатом случайных действий. «Художник, – пишет Лашо, – должен решить, показывать ли ему следы своего вмешательства или скрывать их, попытаться их стереть» [37; с. 59]. Лашо описывает два этапа, характеризующие процесс производства коллажного произведения – деконструкция и реконструкция. На первом этапе творец находит, отбирает разрозненные фрагменты действительности. Данный этап напоминает хирургическое вмешательство: художник «изымает, вырезает, ампутирует» [37; с. 59], зачастую соединяя несочетаемые, случайные находки. На втором этапе он «собирает (не заботясь о предустановленном порядке) и соотносит (конфликтным способом) части головоломки» [37; с. 59]. Происходит своего рода смешение вырванных «из привычного мира осколков реальности» [37; с. 59], которые сохраняют свои изначальные свойства. Отличие коллажа и монтажа в «установке на созидание целостной картины или её отсутствия» [55; с. 155]. Всё это характеризует коллажные и монтажные произведения как сложные, многоуровневые и многослойные.

На этапе зарождения коллаж дистанцирован от монтажа, прежде всего, как явление синтетическое по своей природе, соединяющее разные техники и виды искусств. В отличие от монтажа, коллаж синтетичен. Ефремова даёт следующее определение коллажу: «Технический приём, при котором на холст или иную основу наклеиваются отличающиеся от них по цвету и фактуре материалы: обрывки газет, обоев, лоскутки ткани, щепки, осколки» [19], а в энциклопедии «Мэтры сюрреализма» коллаж определяется как «композиция, исходные материалы которой могут принадлежать к разным художественным сферам» [12].

Выделяется еще одно, отличное от монтажа, свойство коллажа – спонтанность. Ранний коллаж в модернизме «вызывает освободительный беспорядок», воплощает «конкретную утопию свободы». На этом пути важным шагом становится бриколлаж – случайность, в результате которой возникают «непредвиденные, маргинальные объекты», «путешествий наугад» (выражение философа Вальтера Беньямина). Задача фрагмента «преобразовать банальное, доходить до непредвиденного». В постмодернизме «фрагментацию создает не из разногласия, но из консенсуса/конформизма, предающего забвению вопрос о смысле. Эстетику сопротивления сменило рассеивание бесполезных элементов собственной болтовни» (П. Вайс) – фрагмент ради фрагмента, ради иллюзии всеохватности, ради быстрой смены тем и объектов.

Техника коллажа и монтажа меняет статус зрителя/читателя. Авторы коллажных произведений предлагают им «соотнестись с новыми визуальными конфигурациями» [37; с. 58]. Зритель сам выбирает нужную информацию и формирует свои смыслы, опираясь на собственное прочтение произведения и жизненный опыт. Читатель-зритель не идёт за автором, а сам формирует мнение и субъективную оценку.

Таким образом, можно выделить следующие сравнительные признаки коллажа и монтажа:

1. Монтаж функционирует внутри одного вида искусства, а коллаж является синтетическим явлением. В драме коллаж монтирует и соединяет не только текстологические эффекты, но и визуальные (свет, цвет), технические, музыкальные элементы, форму существования актёра на сцене.

2. В монтаже смысл возникает как фигура умолчания. Коллаж создаётся за счёт нагромождения источников информации и смыслов. Коллаж работает с большим объёмом информации, из которой зритель сам выбирает нужную и формирует свои смыслы.

3. В коллаже меняется функция читателя-зрителя. Он не идет за автором, а сам становится субъектом формирования смысла и оценочного суждения.

Коллаж был введён в 1912 году кубистами П. Пикассо и Ж. Браком: первые работы, выполненные в коллажной технике, «Письмо» и «Натюрморт с плетённым стулом» представляли собой фрагменты газет, картона, ткани и цветной бумаги. Коллажная эстетика свойственна разным видам искусства: музыке, поэзии, прозе, живописи, и проявляется творчестве авангардистов (кубизме, футуризме, дадаизме и т.д.).

После кубистов коллажную технику стали использовать представители футуризма (К. Карра, Д. Северини, У. Боччони), дадаизма (М. Дюшан, Г. Арпа, Г. Гросс), сюрреализма (М. Эрнст, С. Дали, Ж. Миро). Особое развитие коллаж получает в творчестве Эрнста. Его работа заключалась в «неожиданной, парадоксальной аранжировке заимствованных извне изобразительных элементов» [12; с. 250]. Основой служили массовые гравюры XIX века, которые в дальнейшем были выстроены драму-коллаж.

Близость понятий фрагментарный текст, цикл, монтажный и коллажный текст, требуют комментариев тем больше, чем больше драма как литературный род сопротивляется прерывистости и непоследовательности, будучи сориентирован на «телеологическое

единство... цели и результата» [76; с. 50], при которой «целенаправленность сама порождает некую развернутую во времени целостность» [76; с. 56]. Если монтаж появляется в драме несколько раньше, то коллаж долгое время воспринимается как явление чуждое.

Временем формирования коллажной драмы считается середина XX века. Чистюхин выделяет несколько видов композиций драмы, среди которых выделяется коллажная. «Коллажная – одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В её основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей» [80; с. 87]. В качестве примера приводятся «Маленькие трагедии» Пушкина, «где единый сюжет раскрывается различными историями о пороках» [80; с. 87].

Петер Вайс занимает особое место среди немецкоязычных авторов. Среди творчества Вайса выделяется документальная драма – «Дознание» (1965), «написанная по свежим следам процесса над палачами Освенцима во Франкфурте-на-Майне» [44]. Вайс показывает страшные картины Освенцима, во в подробных деталях описывая «тщательно отрегулированный механизм по переработки плоти и крови миллионов» [44] человек. Документальный материал, составленный из протоколов судебного разбирательства, почти не содержит добавлений от автора, но несёт в себе нравственный приговор Вайса – «более суровый и более справедливый» [44]. Коллажные картина лагерных дней «убийственно будничны и гнетуще прозаичны» [44].

Для последователя Брехта – Хайнера Мюллера – эксперименты с сознанием зрительного зала не менее важны. Он отрицает диктат фабулы и действия – в драме. Мюллер возводит в ранг идеального образца коллаж, говоря, что система случайных связей и нагромождения событий – путь к новым смыслам.

Пави выделяет четыре вида коллажей в театре: драматургические, словесные, коллаж в декорациях и коллаж стилей игры. Первый характеризуется «поиском текстов и элементов сценической игры различного происхождения: введения в пьесу теоретических текстов, предисловий, комментариев» [47; с. 145]. Словесный коллаж проявляется в соединении разрозненных звуковых элементов (обрывков диалогов, созвучий). Коллаж в декорациях – «это живописные поиски, навеянные сюрреализмом и выделяющие неожиданный предмет» [47; с. 145]. И последний вид – коллаж стилей игры – выражается в пародии на различные манеры исполнения.

Коллаж в литературе и театре – реакция на коллаж пластического искусства. Драматург сочетает фрагменты различных текстов: звуковые файлы, газетные статьи, другие пьесы. Авторы коллажных и монтажных произведений отвергают подчинение тоталитаризму и трудятся над созданием «странных калейдоскопов, движимых смутной логикой» [37; с. 59]. «Зияющие провалы и пустые пространства, расчленяющие их амбивалентные композиции, приглашают к открытию неясного, неопределенного, непохожего, еще не существующего» [37; с. 59].

Таким образом, объект нашего внимания составляют пьесы, смыслы которых формируются из соединения разных техник и видов искусств. Каждая сцена коллажной пьесы обладает своей внутренней полнотой и законченностью. Структурно они организуются в систему отражений, смысловых и сюжетных вариаций, трагических и комических повторов, но каждая сцена обладает независимостью и долей свободы.

## 1.2 Фестиваль как форма популяризации театра в Германии: историко-культурный обзор

Задача установления коммуникации театра и зрителя была актуальна на протяжении всей истории немецкого театрального искусства. Процесс

популяризации театра в Германии имеет долгую традицию и был не менее важен, чем собственно развитие драмы, уже с момента зарождения театра.

Изначально немецкий театр представлял собой явление заимствованное. Первые профессиональные актёры появились в Англии. В XVI веке театр достиг культурного развития и уже со второй половины XVI в. начались первые гастроли: актёры предпринимали поездки на континент – в Данию, Голландию и Германию. Зарождение немецкого театра началось с увлечения игрой английских комедиантов, наполнивших Германию в XVI-XVII веках. В начале XVII самостоятельные английские театральные труппы стали выступать при дворах немецких князей, которые любили искусство: строили театры, создавали художественные собрания, поддерживали творческие начинания. Представления шли преимущественно на английском языке, но публику привлекали музыка, песни, танцы и номера шутовских клоунов: «Практика английских комедиантов в Германии подчинялась вкусам общества» [17]. В соединении с немецким площадным театром и фарсовыми представлениями они сформировали лицо немецкой драмы с изначально присущим ей гротеском, фантазийностью и развлекательностью. Представления решали важную задачу «компенсации» человеческих аффектов и пороков: «Фарс как таковой открывает перед нами, зрителями, неповторимые возможности: ... мы наслаждаемся привилегией абсолютной пассивности, в то время как на сцене люди действия, наделенные по воле автора буйной, разрушительной энергией, исполняют у нас на глазах самые наши заветные и сокровенные желания» [7; с. 260]. Со временем состав английских групп начал меняться: к ним присоединялись голландские, немецкие актёры. Появилась возможность давать представления для носителей разных языков.

После Тридцатилетней войны (1618 – 1648) английские комедианты перестали появляться на публике, но их влияние отразилось на театре Германии. На немецкой сцене надолго утвердился репертуар, отличавший



немецкую школьную драму как по форме, так и по содержанию. Место фольклорных историй «немецкого Арлекина» Ганса Вурста и завозных комедий заняли пьесы Каспара Брюллова, Мартина Опица, Андреаса Грифиуса. Реформу театра произвел Паульсен Фельтен вставший во главе «Знаменитой банды»: первая профессиональная труппа состояла из студентов, обращалась к «высоким» сюжетам и привлекала женщин-актрис для исполнения женских ролей. Школьный театр стремился «потрясать зрителя или читателя, вызывать у него чувство сострадания, страха или ужаса и тем самым помогать ему проникать в тайны мироздания» [66]. Развитие драмы в Германии перешло в руки ремесленников: «Фабула становится важнейшим элементов трагедии, ей отводится роль главного средства воздействия на публику. ... Драматический текст теперь ориентируется на зрителя, обладающего только уровнем «наивного восприятия», то есть нуждающегося в том, чтобы верить в реальность происходящего и неготового к восприятию абстрактного образа. ... Правдоподобие понимается как абсолютная правдивость... Наконец, существенно переосмысляется понятие катарсиса, который трактуется не как потрясение, а как удовольствие» [56; с. 41]. Драма несла гуманистические идеи, актуальными стали школьные театры, упор которых делался на просветительскую сторону постановок. Такие перемены способствовали обязательному введению постановок в школах – не менее одной в год. Из школьных театров выходили не столько артисты, сколько подготовленные зрители: игра стала важной частью воспитательного процесса и сформировала в обществе достаточный для развития театрального искусства уровень культуры. Итогом стало возникновение ведущих театров Германии таких как театры в Лейпциге, Ганновере.

Следствием такого соединения на этапе формирования традиций фольклорного, школьного театров и влияния «английских трупп» стали органически присущие немецкой драме черты:

1. Нераздельность драмы, оперы, балета и интермедии, синтетический характер представлений, до сих пор сохраняющийся не только в отдельных драматургических текстах, но и определяющий форму существования целых театральных коллективов. Так, Оперный театр в Ганновере состоит из 30 солистов и 28 танцоров и предлагает зрителям как классические постановки – «Волшебная флейта», «Тоска», «Летучая мышь», так и экспериментальные спектакли по произведениям современных драматургов, включая детские спектакли, мюзиклы и симфонические концерты. И в то же время известен драматическими спектаклями, например, постановка по пьесе Мнимый больной» Мольера.

2. Установка на зрелищность и развлекательность всегда привлекала зрителей: музыка, танцы, шутовские номера клоунов, наличие эффектных декораций как обязательных атрибутов досуга. Достаточно вспомнить пьесу Грифиуса «Нелепая комедия, или Господин Петер Сквенц», где серьезные темы сопровождаются шутками и интермедиями.

3. Театр становится общественным институтом, в котором обсуждаются насущные проблемы. Активно развивается школьная драма, зародившаяся как средство изучения латинского языка в церковных и учебных заведениях. В создании постановок принимали участия преподаватели – в качестве автором пьес, студенты – в качестве исполнителей ролей. Постановки ставились как в школах, так и на городских площадках.

Следствием этого стало появление в XX веке учебных пьесы Бертольда Брехта. В конце 20-х – начале 30-х годов Брехт создает особые драматургический жанр – «учебную» или «поучительную» пьесу, направленные на воспитательные задачи искусства. По словам автора, такие пьесы «написаны для тех, кто создает искусство, а не для тех, кто его потребляет» [75]. «Драма аристотелевском понимании статична, ее задача – показать мир таким, какой он есть. Учебная пьеса – динамична, ее задача – показать, как мир меняется и как он может измениться» [75]. В

таких пьесах мораль полностью проговорена и представлена зрителям в готовом виде, «нет реалистических характеров, нет живых людей, наделенных чувствами, мыслями, индивидуальными человеческими чертами и свойствами» [75].

Следующим этапом налаживания диалога театр/зритель стал рубеж XVIII – XIX веков с его усилением мещанской драмы. Основная функция мещанской драмы заключалась в воспроизведении «жизни “нетитулованных”, буржуазно-мещанский кругов, раскрывая серьезные, исполненные драматизма конфликты, морального и социально-бытового характера» [77; с. 542], герой такой драмы непременно вызывал сочувствие зрителей. В драматургии «оказались востребованы “слезливые” и “ужасные” фабулы, ... в которых зритель не должен пресытиться разнообразием, ... подача событий из единственной перспективы, ... опора на повседневный опыт» [56; с. 38]. Тематика мещанской драмы и предмет её осмеяния – «классическая социокультурная ситуация, взятая чуть ли не в натуралистической наглядности» [27; с. 36]. В XVIII веке мещанская драма стала отражать «быт и нравы господствующей буржуазии» [77; с. 542].

Из-за позднего объединения в Германии никогда не было единого культурного центра, и картина театральной жизни страны обладает динамичным и пёстрым культурным ландшафтом. В Германии явно наметились две модели популяризации театра, взаимодействия театра и зрителя: Запад и Восток, разница между которыми стала особенно очевидна в XX веке, после раскола страны.

Типичным для восточной Германии является трехуровневая система, включающая государственный, городской и региональный театры.

Государственные театры располагаются на территории страны, преимущественно в центре и на 90% финансируются за счёт властей. Театры имеют постоянные труппы и предлагают зрителю постановки в различных жанрах

Городской театр базируется на территорию своего города и включает две-три труппы (основную, драматическую, балетную) и имеют репертуарный принцип работы – сохранение постоянной труппы и показ 20-30 постановок за сезон.

С государственными и городскими театрами важную просветительскую функцию выполняют региональные театры или театры «на колёсах». Они являются мобильной группой театральных деятелей, которые свободно перемещаются со спектаклями по стране. Такие театры занимаются пропагандой и культурным образованием народа в деревнях и маленьких городах, давая им возможность прикоснуться к театральному искусству. Региональные театры создают полноценные долгосрочные театральные постановки, получая государственные дотации и имея прочную материальную базу. Помимо спектаклей театры проводят беседы, дискуссии, встречи авторов, которые специально пишут для региональных театров, с публикой, и чаще чем другие идут на риск: предлагают зрителям премьеры на основе новой драматической литературы, например, на местную тематику, связанную с регионом.

На Западе страны сформировался не территориальный, а фестивальный принцип организации театральной жизни. В конце XIX века крупные города так же активно занялись формированием регионального культурного профиля. В августе 1876 года в Байройте построен крупнейший фестиваль театр – это способствовало превращению небольшого городка в крупнейший культурный центр, сравнимый с Веймаром. Также поддерживают имидж западного Берлина как города музыки берлинский филармонический оркестр и немецкий оперный театр.

В результате этой стратегии складывается система из больших театров, которые становятся культурными центрами, например, Берлинский театр «Фольксбюне» был основан в конце XIX века как «Театр граждан» для рабочего класса. После Второй мировой войны театр стал одним из ведущих в социалистической Германии. В разное время в нём

работали такие выдающиеся деятели культуры как немецкий режиссёр Эрвин Пискатор, швейцарский актёр Бенно Бессон, драматург Хайнер Мюллер. Название театра переводится как «Народный театр» и первоначально он создавался для того, чтобы дать возможность «рабочему классу участвовать в культурной жизни Берлина и своими пожертвованиями поддерживать создание постановок на актуальные, политически острые темы» [40].

Не менее значимый для культурной деятельности Германии театр «Берлинер ансамбль» был основан в 1949 году Бертольдом Брехтом. Брехт стремился «создать театр, который бы своей деятельностью способствовал формированию нового человека – человека социалистического общества» [64]. Театр предлагал широкий репертуар: от ставших классическими европейских произведений, включая самого Брехта, до современных немецкоязычных авторов, таких как Эльфрида Елинек. Брехт делал акцент на интеллектуальное наполнение спектакля, стремясь реализовать свою теорию «эпического театра».

Наконец, «Шаубюне», возникший в 1962 году как частный театр с политическим социально-востребованным репертуаром. В настоящее время упор делается на современных авторов, вклад которых в литературу немецкий режиссер и руководитель театра Томас Остермаейр характеризует как «попытку восстановить перерезанную пуповину» [24], которая связывает драматическое искусство с остро актуальными темами социального и политического характера.

Если раньше внимание публики принадлежало крупным немецким театрам, таким как гамбургский «Талия», берлинский Шаубюне и Фольксбюне, Берлинер-ансамблю, то теперь оно переходит к новому мощному движению – независим коллективам и театрам Германии, которые существуют с 1960-х годов. Например, Немецкая независимая ассоциация исполнительского искусства (Bundesverband Freie Darstellende Kuenste) насчитывает около 1500 членов – художников, режиссеров,

свободных трупп. Во многих городах особое внимание уделяется поддержке свободных театральных трупп. Это обусловлено новыми актуальными идеями, отвечающими запросам современного театрального зрителя. Также это помогает продвигать театральное движение в городах и селах, находящихся далеко от культурного центра.

После объединения Германии в октябре 1990 года формируются свободные независимые проекты:

1. Антрепризы – проекты, окупающие себя сами или за счёт спонсоров. Такие проекты ставились в Гамбургском Национальном театре, который на протяжении своего существования вёл борьбу за национальный репертуар и разделение финансовой и художественной стороны искусства. Но добиться этого было возможно, только при условии отказа от антрепризы, которая требовала помощи богатых меценатов.

2. Формируются местные проекты, например, немецкая театральная компания Rimini Protokoll. Проекты дают возможность зрителю стать участником происходящего. Основная задача компании обратить внимание на проблемы, происходящие в обществе.

3. В Берлине особой популярностью также пользуются экспериментальные театры, например, «Друзья итальянской оперы». Репертуар представлен гротескными молодёжными комедиями, которые поставлены исключительно на английском языке. Другая экспериментальная площадка «Зал Софии», основанная Сашей Вальц, является местом, в котором совмещается разработка идеи, создание произведения искусства и воплощение в определенной форме.

Ещё одним видом экспериментального театра стали спектакли-коллажи. Например, спектакль-перформанс Хайнера Гёббельса «Вещь Штифтера», сочетающий в себе «независимые элементы, ... которые существуют в спектакле симультанно на равных правах» [13; с. 168]: 1) музыкальные фрагменты: записи голосов и пение, тексты философа Мартина Хайдеггера, «племенные заклинания, национальные греческие

песни, фрагменты радиоинтервью с Клодом Леви-Строссом» [13; с. 168]; 2) световые эксперименты; 3) предметы интерьера: музыкальные инструменты, мебель, природные ландшафты. Все эти, казалось бы, несоединимые элементы в конечном итоге предстают перед зрителем цельным ландшафтом, «который в каждую секунду времени можно целиком держать в поле зрения» [13; с. 168].

Таким образом, к настоящему времени в Германии сформировалось полноценное театральное движение, которое включает в себя наличие большого количества театральных площадок, городские и региональные театры. Большое значение для развития культуры в стране имеют частные театры и независимые театральные группы: антрепризы, экспериментальные проекты. Картина театральной жизни страны обладает динамичным и пёстрым культурным ландшафтом.

### 1.3 Коллажные пьесы в шорт-листах фестивалей Германии: опыт типологического анализа

Фестиваль современной немецкой драматургии – Festival Internationale Neue Dramatik (ФИНД) – проводится в Германии с 70-х годов XX века. Самые востребованные немецкие драматурги – Эльфрида Елинек, Сибилла Берг, Лутц Хюбнер, Хайнер Мюллер – являются его постоянными участниками и победителями. Фестиваль проводится ежегодно и предполагает отбор 7-9 лучших пьес текущего года. Организаторы ставят перед собой задачу, обратить внимание общества на талантливых драматургов и актуальные проблемы современной драматургии.

Одним из первых участников фестиваля в 1976 году стал немецкий драматург, последователь Брехта, Хайнер Мюллер. В шорт-листы попадали такие его пьесы, как «Битва» (в 1976), «Германия. Смерть в Берлине» (в 1979), «Задание» (в 1981), «Квартет» (в 1982), «Волоколамские шоссе» (в 1990). В них последовательно осмысляются исторические потрясения XX века, социальные проблемы, с которыми человечество



столкнулось впервые, вызовы времени, нуждающиеся во взвешенном ответе человечества. Мюллер – один из первых драматургов, последовательно отказывающийся от линейно развивающегося сюжета. В плане формы он предлагает активно обращаться к «технологии, скажем, изобразительного искусства» [46; с. 424], в связи с чем в пьесах появляются такие фрагменты как «Братья 1» или «Ноктюрн» в пьесе «Германия. Смерть в Берлине», комментарии о Гомере и Прометее в «Цементе» – представляющие собой не то ремарки, не то сценарии киноряда, не то эпические фрагменты, предназначенные для хора или «человека театра». Пьеса становится полем формального эксперимента при главном для автора условии – ясном понимании актуального политического значения будущего спектакля.

Х. Мюллер создает пьесы, в которых «хронология неструктурна и несущественна», построенные, по его собственному определению, по законам «драматургии бильярдного шара» [46; с. 423], в которой отсутствуют развитие действия, кульминация, градация напряжения, связь завязки с развязкой. Его пьесы «Германия. Смерть в Берлине», «Волоколамское шоссе», «Битва» и многие другие написаны по этому принципу. Задача такого усложнения – «взвалить на людей как можно больше, чтобы они не знали, за что взяться в первую очередь, ... чтобы заставить людей сделать выбор» [46; с. 423]. Это приводит к созданию эффекта нагромождения впечатлений и информации в единицу времени.

Мюллер соединяет, во-первых, времена и эпохи. Троянская война, битва Рима и Альбы Лонги, Октябрьская революция, Вторая мировая война, падение Берлинской стены соотносятся в художественной ткани повествования, теряют индивидуальные черты, а обретают свойства повторяемости и неизбежности. Мюллер «уплотняет» время, перенося действие каждой следующей сцены в другую эпоху. Зачастую интертекст, монтаж цитаты работает как монтаж времени. Соединение разных фрагментов в единое целое позволяет Мюллеру представить зрителю свою

концепцию истории, в которой действуют универсальные законы, повторяются одни и те же ситуации, и человек каждый раз должен сделать свой выбор, понимая, что это дорога, на которой очень легко оступиться. История снова и снова ставит человека на грань преступления, делает его заложником событий. Но только он несет весь груз ответственности за свой выбор.

Во-вторых, автор часто идет путём градации, соединяет эпизоды, следуя от иронии – к сарказму и сатире; от гротеска – к абсурду и жестокости; от неразрешимого – к трагическому. Фантазмагии выстраиваются в картину нарастающего безумия, цинизма, жестокости, все поглощающей жажды власти. В его понимании перспектива мира, управляемого тиранами, – всё заражающий цинизм в сочетании со страхом и безнадёжностью.

Наконец, важная цель фрагментарного построения пьес – акцентирование внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом. «Вообще привычка к финальному напряжению на театре, – писал Мюллер, – это целая проблема. Если пьеса написана плотно или представляет собой конгломерат сцен, а постановки ориентируются на финал, то воздействие частей куда слабее» [46; с. 443]. Целостность текста при, перенесении внимания на отдельные сцены, признавал автор, страдает, однако нельзя не обратить внимание, насколько частотны в его творчестве пьесы, представляющие собой монологи, развивающиеся по лирическим, а не драматическим законам. В этих случаях отказ от «действенности» решает задачу внутреннего равновесия текста и его частей.

Одна из самых именитых участниц ФИНД Эльфрида Елинек входила в шорт-листы на протяжении тридцати трех лет и четыре раза становилась победительницей Мюльхаймерского фестиваля. В драматургии Елинек устойчиво выделяется структурно-организационная группа текстов, представляющих собой коллажные пьесы, в которых соединены

‘случайные’ сцены, эпизоды, которые лишены фабульного единства, но связь частей, в которых – тематическая или ассоциативная. К одной из ранних пьес можно отнести «Ничего страшного: маленькая трилогия смерти» (1999). Трилогия состоит из трёх сцен «Лесная царица», «Смерть и девушка», «Скиталец», которые не имеют общего сюжета и соединены тематически – столкновение героя со смертью. Пьеса «Контракты купца» (2010) написана в форме монологов мелких инвесторов, мэров, участников фондового рынка, которые описывают своё отношение к деньгам: наивность, беспринципность, цинизм. На момент попадания в шорт-лист ФИНДа пьеса была не завершена, так как Елинек продолжает дополнять ее новым материалом и монологами. Пьеса «Зимнее путешествие» (победитель 2011) состоит из восьми сцен, основанных на песенных циклах Франца Шуберта и стихотворениях Вильгельма Мюллера. События из общественной жизни, например похищение телеведущей Наташи Кампуш или крупный финансовый скандал в Германии, переплетаются с автобиографическими фрагментами, например болезни отца Елинек, который страдал Альцгеймером.

Постановки по пьесам Елинек также имеют коллажную структуру. Например, драма «Фауст и выход», поставленная на фестивале ФИНД в 2013 году, состояла из идущих параллельно спектаклей. В репертуарном варианте она играется на большой сцене немецкого театра Шаушпильхаус (Цюрих), где идет классическая постановка «Фауста» Гете, одновременно с ней в подвальном помещении театра, в малом зале «Schiffbau/Box» играется «комментарий» к спектаклю. Примерно на середине представления обе постановки сводятся в одну точку – публику переводят в основной зал, где она наблюдает за постановкой «Фауста», дополненной текстами Елинек.

Ещё одна постоянная участница фестиваля Ангелика Лидделл выстраивает в пьесе «Мёртвая собака в химчистке: сильные» футуристическую Европу: «перед нами не целостная картина

государственного устройства, а отдельные элементы и черты» [103; с. 59], представленные глазами человека, который утратил моральные ценности и способность к существованию в этом мире. Каждая следующая часть пьесы переносит нас в другое пространство и к другим героям: диалоги смешиваются с документальными вставками, новостями СМИ и монологами. Меняются и локации: мы попадаем в театр, химчистку, больницу.

Новая «новая» драма также активно берет коллажную технику построения пьес на вооружение. Пьесы А. Хиллинг «Protection» (2005) и «Моё молодое идиотское сердце» (2005), «Защищая Европу» К. Кюсперта («Europa verteidigen» 2015), Э. Маки «Соучастники» («Mitwisser» 2018), пьесы Саймона Стоуна состоят из отдельных сцен-фрагментов, соединяющихся в единое идеологическое полотно.

Постоянный участник немецкого фестиваля – Саймон Стоун – выстраивает свои пьесы в коллажной технике. В пьесе «Отель Стриндберг» (2018) мы наблюдаем за тремя брачными историями, разворачивающимися на наших глазах одновременно в течение одного вечера. С одной стороны, рушится семья – женщина рассказывает мужу, что он не является биологическим отцом их дочери. Другая картина демонстрирует прикованную к инвалидной коляске женщину, которая в отчаянии рассуждает об эвтаназии. Третья картина раскрывает проблемы еще одной семьи, где измена и ложь перевесили теплоту и любовь семейной жизни. В пьесе «Греческая трилогия» (2019), построенной по модели классического мифа, Стоун соединяет истории шести мужчин, чьи жизни превратились в ад. У них разная судьба и жизненный путь, но общий финал: потерянные, искалеченные как морально, так и физически, они пытаются найти своих жен. Путь приводит и в общество раненных женщин, объединившихся в феминистскую секту с тоталитарной структурой. «Лисистрата» Аристофона, «Троянцы» и «Вакханки» Еврипида сходятся в «Греческой трилогии» Стоуна, повествующей о конце

цивилизации и добровольном утрате нравственности людей, которые тонут во лжи, зле, жажде убийства и мщения.

Немецкий драматург Аня Хиллинг продолжает традиции Брехта и Мюллера в пьесе «Protection», состоящей из трех отдельных сцен, смысл которых в возможности находящихся на грани отчаяния людей помочь друг другу. Вынесенное в заголовок «Protection» – крик о защите и помощи дополняется эпитафией: «Я не могу изменить то, как ты чувствуешь, но я мог бы обнять тебя» (Massive Attack). Но чем теснее связаны персонажи, тем более жестокими и разрушительными становятся их отношения. Истинное спасение хиллинговских героев в надежде, не обретшей плоти, надежде, дарующей перспективу, надежде на любовь, близость, помощь. Три сцены – это «несостоявшаяся» встреча, «прикосновение», дарящее силы, и взаимное уничтожение друг друга людьми, ставшими «парой». Каждая из них обладает законченностью, внутренним сюжетом и собственной структурой.

В пьесе «Моё молодое идиотское сердце» Хиллинг создаёт коллаж будничных дней: показан один день из жизни многоквартирного дома. Бытовые зарисовки (приготовление обеда, выполнение рутинной работы) перемешиваются с абсурдными сценами (случайная смерть почтальона). День, как калейдоскоп, распадается на маленькие сцены жизни современных городских невротиков с их бедами, проблемами заботами.

Константин Кюспер дважды становился участником фестиваля ФИНДа (2017, 2019) и был удостоен премии зрительских симпатий. Самый известный его драматургический эксперимент на сегодняшний день – драматический цикл «Правильное мышление» («Rechtes denken») – «Защита Европы» («Europa verteidigen») – «Помоги умереть» («Sterben helfen»), написанный в 2015 – 2016 гг. Название пьесы «Защита Европы» несет в себе ярко выраженный саркастический смысл. Европа показана местом непрекращающихся войн и конфликтов и столкновение позиций представителей разных поколений только усугубляет чувство, что война

неостановима. Основная антитеза пьесы – «своё»-«чужое» каждый раз оборачивается искажением фактов, лукавством, порожденным «короткой памятью». Чужое – это прибывшие из «вне», например из-за границы. В глазах местных жителей незнакомцы, т.е. представители иной культуры, предстают в негативном облике, ассоциируются с антигуманным и даже инфернально-«демонническим». Происходящие над Европой (мифологической финикийской царевной) насилие – с одной стороны, жестокость Зевса, с другой – прихоть скучающей жеманницы, забывшейся в мире интернета и утратившей чувства опасности. Враждебность Ближнего востока не оправдана, но находит объяснение в римских завоеваниях, крестовых походах, сырьевых войнах и т.д., а история мигрантки-школьницы достраивает эту неоднозначность восприятия национального конфликта как такового. Фрагменты пьесы соединяют документальное, историческое и художественное «создавая целую пьесу, которую лучше всего описать как смесь набросков и политического письма редактору» [97].

Путешествие в разные точки земли совершают и герои другой пьесы Кюспера «Запад» (2019). В пьесе представлен мир, в котором господствует западный образ жизни и главные герои – Дональд Дак, Супермен, Марио, Счастливчик Люк, капитан Жан-Люк Пикар – олицетворяют свободу, индивидуальность, силу духа, жадность. «Запад» состоит из 22 коротких сцен, в которых герои погружаются в европейскую историю, затрагивая проблемы и образ жизни западного мира.

Энис Маки принимала участие в фестивале один раз в 2019 году. В пьесе «Соучастники» в единую картину соединяются три преступления, произошедших на разных концах земного шара. Каждая часть света обозначается конкретными координатами. Первое преступление происходит во Флориде, («27° 20'01.6 "N 80° 20'40.9" W. ПОРТ ST. Люси, штат Флорида»). Молодой человек убивает своих родителей, чтобы организовать вечеринку. Второе – в Турции («38° 08'40.0 "N 31° 13'28.1» E

Коруйака Кёйү, Yalvaç, Испарта»), где девушка пытается противостоять домашнему насилию. Третье происходит в Германии (51° 35'07.4 "N 6° 45'29.6" E. DINSLAKEN-LOHBERG, Германия, Европа) молодой человек из благополучной обеспеченной семьи выбирает путь радикализма и примыкает к сектантской общине. Энис Маки соединяет разные локации, мотивам и агрессивности преступления в единую коллажную историю, чтобы донести, что в мире царит хаос, спровоцированных страхом и психозом общества, подменной ценностей и упущенных возможностей.

Карен Йес – новое имя в современной немецкой драматургии, впервые как автор заявила о себе в 2017 году пьесой «Deine Mutter» или «Der Schrei der Möwe». В 2018 на Мюнхенском фестивале победу одержала ее пьеса «Bookpink». Пьеса представляет собой подборку из семи миниатюр-басен, в которых главными героями выступают птицы: павлин, воробей, синица, канюк, голубь, фламинго. Йес, используя басенную форму ведет разговор об актуальных проблемах своего времени: нравственном падении, деградации, нарциссизме и человеческих конфликтах. Мир птиц становится зеркальным отражением мира людей.

Молодое и более опытное поколение немецких драматургов активно обращаются к коллажной технике построения пьес. Начиная от Хайнера Мюллера, стремящегося акцентировать внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом, заканчивая совсем молодыми авторами, такими как Карен Йес, драматурги соединяют различные техники построения пьес, спонтанные элементы и смыслы. Авторы коллажных пьес сочетают различные фрагменты текстов: звуковые файлы, газетные статьи, автобиографические вставки и фрагменты других пьес для того, чтобы воздействовать на современного читателя-зрителя и позволить ему самому формировать мнение и давать субъективную оценку.

Таким образом, типология коллажных пьес, представленных на фестивале, может выглядеть следующим образом:

Таблица 1. Принцип организации коллажа

Принцип организации коллажа	Эффект, которого добивается автор
<i>1</i>	<i>2</i>
Распад целостности драматургического действия	Равномерное распределение зрительского внимания, отказ от возрастающего финального напряжения
Распад взаимосвязей между событиями	Возможность дополнения или изъятия эпизодов по мере необходимости и с учетом индивидуальных особенностей «сегодняшней» публики
Распад пространственного континуума	Представление о многообразии мира
Идея множественности	Возможность показать эпоху с разных сторон (классов, идеологий, гендера и т.д.)
Отказ от линейности времени	Связь истории и современности

#### 1.4 Фритц Катер как театральный проект: отказ от целостности

Немецкий режиссёр Армин Петрас родился в 1965 году на западе Германии в Мешеде. В 1969 году вместе с родителями переехал в ГДР. Большая часть его детства и школьных лет прошли в Восточном Берлине. Начиная Петрас свое обучение в Академии драматического искусства им. Эрнста Буша на режиссёрском факультете и работал в независимом театре Medea Ost, но, в 1987 он женился на одной из актрис театра, которая жила на западе, и был вынужден так и не закончив учебу, переехать в Западный Берлин.

В 1987 году А. Петрас стал постановщиком мировой премьеры «Волоколамского шоссе» Хайнера Мюллера в театре Нордхаус, воплотив, по определению маститого и к тому времени уже несколько лет не писавшего драматурга «общую детскую мечту о социализме без танков», изменившемся, «когда ситуация созрела для перемен» [46]. На фоне



«прошумевших» спектаклей «Untergang» Вальтера Йенса, «Bildbeschreibung» Хайнера Мюллера, драматургического коллажа из повести «Кассандра» Кристи Вольф и «Транзитной Европы» Фолькера Брауна этот спектакль занял своё важное место. Постановка определила дальнейший карьерный рост режиссера. Зигфрид Мюльхаус писал в приветственной речи к 70-летию театра, что художники, страстно сражаются за мир без войны, и хотят предупредить людей об опасности ядерного оружия. Их работу можно назвать inferнальной, они творят наперегонки с историей». В интервью с Николь Гронемайер [85; p. 15] Катер признается, что Хайнер Мюллер оказал большое влияние на его взгляды и творчество, стал отправной точкой для многих его самостоятельных исканий.

«Всего за год до того, как толпы людей разрушили бетонный барьер между двумя частями города, он уехал обратно в ФРГ» [18; с. 8]. Армин Петрас много работал в западногерманских театрах: в 1988 году он вернулся в Западный Берлин, затем работал помощником директора и с 1992 году директором театра во Франкфурте. С 1996 года был директором «Шаушпильхауса» в Лейпциге, а с 1999 исполнял обязанности директора Государственного театра Касселя.

Тридцать лет назад, в 1990 году, Петрас создал литературный проект «Фритц Катер», который с каждым годом становится известнее и успешнее. Петрас «не просто пишет пьесы под этим именем, но и наделил своего литературного двойника биографией, даёт от его имени интервью» [102; с. 184]. Совмещение ипостасей драматурга и режиссера одним автором – случай в немецком театре не уникальный, «Шиммельпфенниг придает большое значение своему писательскому альтер-эго, отделяет режиссера от писателя и одинаково критически относится к своему и чужому тексту. ... Если Армин Петрас, который тоже пишет и ставит свои драмы, издаваемые под псевдонимом Фритц Катер, ... какие-то тексты создает заранее, а другие во время постановочного процесса, меняя или

развивая их в процессе. Шиммельпфенниг, в первую очередь, разрабатывает первую версию своей драмы в процессе общения с актерами» [94; S. 104]. Иногда критика видит в таком отделении ролей автора друг от друга радикальное подчинение театра литературе: случае «Катер / Петрас разделение сфер компетенции означает, что режиссер освобождается от роли оригинального художника» [91]. Однако специфика творческой манеры, сепаратность его режиссерского и писательского «Я» обуславливают популярность Катера-драматурга, к творчеству которого активно обращаются многие – особенно молодежные – труппы.

Известность Катера как драматурга началась с 2003-2004 года. На тот момент Петрас год проработал в качестве постоянного директора Шмидтштрассе, но одновременно ставил во многих театрах Германии. Центральное место занимали его собственные произведения. В 2003 и 2004 годах Петрас (Катер) признается журналом «Theater Heute» Автором года с пьесами «время любить время умирать» и «МЫ ЭТО КАРМЕРА / ясонматериал». В 2005 году Армин Петрас был удостоен премии Лессинга. Но известность Петраса как драматурга не изменила его главенствующих позиций в театрах Германии, «для Петраса по-прежнему важны обе ипостаси» [18; с. 8].

Особая страница его творческой биографии – сотрудничество с Театром Максима Горького в Берлине, которым он руководил с 2006 по 2013 год. После падения Берлинской стены театр неоднократно становился объектом идеологической критики, однако «с приходом Армина Петраса любые нападки на театр и на его имя прекратились – Gorki вновь стал одним из самых популярных культурных адресов Берлина» [18; с. 8]. С 2013 по 2018 исполняя обязанности директора Штутгартского государственного театра, Петрас активно ставил Ф. Дюрренматта, Б. Брехта, Г. фон Клейста, В. Гауфа, начал сотрудничать с кинематографом и получил еще три театральные премии. Из самых ярких произведений этого периода заслуживают упоминания соединяющая мелодраму, утопию

и фантастику история технически усовершенствованного человека «Buch (5 ingredientes de la vida)» (2015) и «Love You, Dragonfly. Sechs Versuche zur Sprache des Glaubens» (2016) – неоднородные по форме и содержанию сцены о жизни, любви и семье, центр которых – один из самых жестких – монолог упомянутой в названии «Стрекозы» – одинокой 13-летней девочки, решившей утопиться после изнасилования.

С 2018 года и по настоящее время Петрас является автором и директором Театра Бремена и выпустил шумную премьеру «Heiner 1–4». Постановка «Хайнер 1-4 (полет ангела, подслушивание)» по пьесе Фритца Катера вышла в 2019 году к 90-летию Хайнера Мюллера. Она содержит фрагменты из биографии, эпизоды жизни и судьбы великого Учителя Катера, интервью. Пьеса включает в себя временной промежуток, начиная с падения Берлинской стены и заканчивая смертью Мюллера в 1995 году. Последние дни гения – предмет, любимый немецкой литературой XX века, начиная от «Лотты в Веймаре» Т. Манна и до «Живописца короля» и «Смерти Сенеки» П. Хакса. Здесь напряженный поиск нового эстетического пути совпадает с драмой утраченных иллюзий и переосмысления прежних заблуждений. Отклик «в описаниях картин, сдержанных, фактических и понятных» [95] находит также история любви между Мюллером и Бриджит Марией Майер. Постановка вызвала неоднозначную реакцию публики и критиков: «Возникает вопрос: зачем нужна драма о драматурге?» [83]. Но преданность Катера мюллеровской традиции продемонстрирована со всей полнотой.

Немецкий режиссёр строго дифференцирует две свои личности: Катер – пишет, Петрас – ставит. Фритц Катер имеет свою биографию и творческий путь. Армин Петрас представляет интересующимся читателям ту биографию автора, которую создал сам. Катер – немецкий драматург, родившийся в 1966 году в Бад-Клайнене, на востоке страны, в отличие от Петраса. Получил образование телемеханика и несколько лет проработал с самостоятельными театральными коллективами в церковной сфере. В 1987

году Катер эмигрировал в ФРГ, где перебирался случайными заработками: работал официантом, таксистом, помощником директора. Первые пробы себя как автора приходятся на 1990 год, когда Фритц Катер переезжает в Берлин.

Пьесы Фритца Катера активно обращены к классикам как немецкой (Леонард Франк, Генрих фон Клейст, Хайнер Мюллер), так и русской литературы (Лев Толстой). Как драматург Катер «создает произведения, насквозь пропитанные интертекстом, связывающим пьесы с классической традицией и снова сталкивающим читателя с повторяемостью извечного, пройденного на уроках истории, но не ставшего предостережением от ошибок» [102; с. 184]. Как режиссёр Армин Петрас активно обращается к постановке и сценической адаптации и немецких, и мировых классиков, а также современной драмы.

Катер является постоянным участником немецкого фестиваля драмы – ФИНДа: «Время любить, время умирать» (2003 г.) – пьеса-победитель, «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (2004 г.), «3 из 5 миллионов» (2005 г.), «Мы кровь» (2011 г.), «Книга (5 ингредиентов...)» (2016 г.). Пьесы Катера насыщены «пангерманской символикой, культурными и историческими реминисценциями, поэтизирующими провинциальный быт деталями, которые с определенного момента становятся самоценными и самоудовлеющими» [57; с. 271].

Катеру посвящено немало исследований, эссе и речей. Большую известность ему принесли победа в современном немецком драматургическом фестивале в Мюльхайме (2003), премия Friedrich-Luft-Preis (2007), громкая постановка пьесы «Хайнер 1-4) (2019), посвященной немецкому драматургу Хайнеру Мюллеру.

Исследованием творчества Катера занимается К. Ниссен-Ризвани, которая в своей книге «Autorenregie/Theater und Texte von Sanine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und Rene Pollesch» (2011) проанализировала стратегию мистификации в пьесе Катера «К Тристану».

Ниссен-Ризвани анализирует примененные в текстах Катера техники: замедление ритма, флешбеки, повествовательные «паузы»; рассматривает языковые средства: способы повествования, умолчание, разделение текста, замена языка пространственными и жестовыми символами.

В статье «Проблемы идентичности в пьесе Фрица Катера “время любить время умирать”» в сборнике «Стратегии крика и действия в современном театре» Кр. Кляин рассматривает пьесу Катера, соотнося её «античным анекдотом, показывающим в короткой форме людей в трудной ситуации..., отказывающимся от весомого, базового и репрезентативного... ради частного, тривиального и необязательного» [89; p. 78].

Статья Д. Капуста «Эпические повествовательные техники в современной немецкой драме» выделяет и рассматривает формы повествования, используемые Катером: дневниковую форму, фрагментарность и «фигуративность». Капуста выделяет в драматургии Катера черты как эпической, так и монодрамы, в которой «гомодиегетический рассказчик» [87; p. 147] соединяет Ich- и Er-форму. Капуста анализирует драму с точки зрения формы (дневниковая форма повествования) и наррации.

Критики называют Катера «источником художественного беспорядка» [88], и выделяют «исторический цинизм» как отличительную черту его произведений, определяя их как воплощение «реализма завтрашнего дня» [95]. Пьесы Катера «насыщены пангерманской символикой, культурными и историческими реминисценциями, поэтизирующими провинциальный быт деталями, которые с определенного момента становятся самоценными и самодовлеющими» [57; с. 291].

В его творчестве обнаруживаются пьесы на мифологические сюжеты: «Алкест. Mon Amour» (2004), «К Тристану» (2007), переосмысленные не только в контексте древнего мифа, но и с позиций

национальной традиции, как части немецкой культуры, бывшей объектом осмысления у Вагнера, Рильке, Гофмансталя и других. Не менее активно представлены исторические пьесы (на материале истории страны): гэдэровская трилогия – «Винета (Или тяга к воде Одера)» (2001), «Время любить, время умирать» (2002), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (2003). У Катера есть несколько произведений, написанных по мотивам пьес Мюллера. «Моё маленькое Волоколамские шоссе 6» (1998) адресует читателя к мюллеровскому «диспуту о пацифизме» [45; с. 444] «Волоколамское шоссе», «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (2003) во внутреннем плане повествования содержит отсылки к «мифологически-психологическому вихрю» [33; с. 479] пьесы «Медея: материал», где «путь к власти ... сопряжен с преступлениями, кровью, виной» [52; с. 103]. В традиции Х. Мюллера остается Фритц Катер и когда использует в названиях цифры, указывающие на повторяемость истории, неизменность и неизбежность её ошибок: «Война, зло 3» (1994), «Закрой глаза и лети, или Война, зло 5» (2004).

Строго дифференцируя две свои личности, А. Петрас «не хочет ничего знать о ролевой игре между писателем и режиссером» [91], для него «Я есть я». Катер – это создатель текста, его идентичность не идет за пределы создания текста.

#### Выводы по первой главе

Коллаж в литературе и театре – реакция на коллаж пластического искусства. Драматург сочетает фрагменты различных текстов: звуковые файлы, газетные статьи, другие пьесы. Авторы коллажных и монтажных произведений отвергают подчинение жесткой драматургической форме и трудятся над созданием «странных калейдоскопов, движимых смутной логикой» [37; с. 59].

Среди признаков коллажа выделяется:

1. Множественность составляющих его элементов.

2. Синтетичность.

3. Принцип фрагментов, которые в совокупности дают тексту новые смыслы.

4. Установка на спонтанность.

Объект нашего внимания составляют пьесы, смыслы которых формируются из соединения разных техник и видов искусств. Каждая сцена коллажной пьесы обладает своей внутренней полнотой и законченностью. Структурно они организуются в систему отражений, смысловых и сюжетных вариаций, трагических и комических повторов, но каждая сцена обладает независимостью и долей свободы.

Фестиваль современной немецкой драматургии – Festival Internationale Neue Dramatik (ФИНД) – проводится в Германии с 70-х годов XX века. Самые востребованные немецкие драматурги – Эльфрида Елинек, Сибилла Берг, Лутц Хюбнер, Хайнер Мюллер – являются его постоянными участниками и победителями. Драматурги активно используют в своем творчестве коллажную технику.

Новая «новая» драма также активно берет коллажную технику построения пьес на вооружение. Пьесы А. Хиллинг «Protection» (2005) и «Моё молодое идиотское сердце» (2005), «Защищая Европу» К. Кюсперта («Europa verteidigen» 2015), Э. Маки «Соучастники» («Mitwisser» 2018), пьесы Саймона Стоуна состоят из отдельных сцен-фрагментов, соединяющихся в единое идеологическое полотно.

Таким образом, и молодое, и более опытное поколение немецких драматургов активно обращаются к коллажной технике построения пьес. Начиная от Хайнера Мюллера, стремящегося акцентировать внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом, заканчивая совсем молодыми авторами, такими как Карен Йес, драматурги соединяют различные техники построения пьес, спонтанные элементы и смыслы. Авторы коллажных пьес сочетают различные фрагменты текстов: звуковые файлы, газетные статьи, автобиографические вставки и

фрагменты других пьес для того, чтобы воздействовать на современного читателя-зрителя и позволить ему самому формировать мнение и давать субъективную оценку.



## ГЛАВА 2. ГДРЭРОВСКАЯ ТРИЛОГИЯ ФРИТЦА КАТЕРА КАК ДРАМА-КОЛЛАЖ

### 2.1 Коллажные принципы в структуре ГДРэровской трилогии Фритца Катера

Одно из самых известных произведений Катера – гэдээрловская трилогия, включает в себя три пьесы, посвященных тому, как тесно связана частная жизнь каждого человека с историей государства. Она состоит из пьес «Винета (Или Водомания)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.).

Троичная формула сюжета – классическая для драмы и изначально она связана с трагической трилогии, с которой начинался греческий театр. Троичность проявлялась не только в количестве актёров, но и в присутствии трёх авторов, «представляющих свои произведения на Дионисиях, трёх днях состязаний, связанных с культом страданий, смерти и воскрешения бога» [58; с. 126]. «Три – образ абсолютного совершенства, превосходства..., основная константа мифопоэтического макрокосма» [42; с. 630]. С развитием трагедии нарушение хода вещей было заменено конфликтом: центральное место в греческой трилогии заняла линия перемен судьбы главного героя. «Концепция выдающейся личности, поставленная в центр истории, привела к постепенному разложению сакрально-троичной формулы трагедии» [58; с. 127].

Со временем трилогия претерпела множество изменений: начиная отказом от героя, который в одиночку пытается изменить мир, продолжая заменой действия событием или ситуацией.

Катер отказывается не только от принципа разрушения и восстановления изначальной гармонии мира, определяющего классическую трилогию, но и от событийной и временной

последовательности, характерной для трилогий начала XX века. Тексты Фр. Катера охватывают историю ГДР от её становления (часть событий трилогии происходит в начале 1969 года, то есть сразу после принятия Конституции ГДР, закрепившей социалистический курс и политическую модель страны, возглавляемой Президиумом Совета министров и Секретарем СЕПГ) к застою рубежа 70-80-х годов (времени правления Эриха Хонеккера) и к падению режима после 1989 года. Если в первых двух пьесах, построенных ретроспективно, читатель движется вглубь истории: от современных впечатлений человека, вернувшегося после длительного отсутствия на родину, к временам штازی, то последняя организована по принципу хронологической ломки: в ней совмещаются времена и эпохи, и в ней чередуются сцены из всей истории ГДР.

Трилогия Катера – «многосоставный текст, построенный на столкновении историй преимущественно молодых героев, чьё взросление пришлось на время застоя, распада, очередного «передела» мира и изменения европейской карты» [100; с. 27]. Её можно определить как коллажное произведение.

Во-первых, каждая из пьес, входящих в неё, состоит из множества фрагментов, различных по форме, ритму, смонтированных в единое полотно путем чередования планов, контрастного столкновения временных пластов и позиций героев, соединения событийных и описательных фрагментов.

Второй признак, проявляющийся в пьесах Катера – синтетичность коллажа: происходит столкновение нарративных структур, включение интертекстуальных отсылок, соединение визуальных и аудиальных техник. Соединяются художественно гетерогенные элементы как драматической, так и эпической, и лирической природы.

Наконец, Катер создает свои произведения с установкой на спонтанность соединения фрагментов, включения «трансцендентной

реальности высшего порядка ... в какой-нибудь взятый наугад, случайный фрагмент настоящей реальной действительности» [16].

Первая часть трилогии «Винета (или водомания)» состоит из 18 сцен, переносящих читателя в 1994 год с флешбеками в 1971 и 1984. Сцены расположены хаотично, и режиссер, с разрешения автора, может располагать их в «произвольном порядке». Набор мотивов, связанных с идеей потери, становится основным для пьесы. Все, что когда-то приносило радость и блага, теперь утрачено: «Производства больше нет», «Спортзала больше не было», «пионеров больше нет», «шума больше не было» [29]. На протяжении пьесы материальные потери вытесняются потерями жизненных ценностей: желанием жить, бороться, стремиться.

Вторая часть «время любить время умирать» – пьеса о непростом взрослении подростков во времена ГДР. Пьеса представлена тремя фабульно несвязными частями, главные герои которых попадают в ситуацию личного кризиса: соперничество в любви, крах семей, трагизм выбора. Кризис личности разворачивается на фоне государственного – общественное положение герои осознают как безнадежное и опасное.

Третья пьеса «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» представлена чередованием сцен далекого прошлого (1969 г.), сменяющегося приближением 1975 года, и отсылками в будущее (1981 г.). По мере нарастания напряжения, события, разница между которыми шестнадцать лет, начинают всё быстрее и быстрее сменять друг друга, что приводит к их пересечению, «наслаиванию» друг на друга и стиранию временных границ.

При целостном восприятии Катеровской трилогии принцип коллажа и перекодирования отдельных смыслов становится всё более очевидным.

## 2.2 «Винета (или водомания) как коллажная пьеса

Действие первой части трилогии «Винета (или водомания)» происходит в девяностые годы двадцатого века. Кажется, что начинается новая жизнь: уходят домой русские танки, главный герой – Стив – снова начал тренироваться с надеждой на победу в ближайшем поединке. Однако постепенно становится понятно, что персонажи в эту «новую жизнь» вписаться неспособны, они «‘отголосками прошлого’», что характерно для немецкой драматургии, несущей в себе «энергию смены времен... Г. Костер «Отголосок», О. Буковски «Гости» и др.» [54; с. 109].

Первая часть трилогии представлена восемнадцатью частями, охватывающими события 1994 года. Исторический фон пьесы организуется вокруг вывода российских войск из Восточной Германии. Первая и последняя сцены построены в форме монолога одного персонажа: «в первом случае легко опознаваемого, во втором – сохраняющего свое инкогнито и проявляющегося лишь в оговорках» [100]. Текст ритмически разбит вставками хоровых партий: первая часть пьесы открывается появлением хора, который воссоставляет недостижимый город Винету, отказывающим в приюте беглецам, и в жанре легенды рассказывает читателям историю главного героя Стива до побега и спустя девять лет время возвращения в родные места. Второй раз хор появляется ближе к концу пьесы – в тринадцатой сцене – и вновь рассказывает легенду, только не о герое, а о исчезнувшем городе Винете. Хор поет о жалости к людям, утратившим что-то более значимое, чем покой и благополучие:

«Пережившие Винету больше не понимали сами себя,  
потому как то, чего хотелось получить, получить было невозможно,  
и не потому, что возможности не было, нет, предметы эти еще  
существовали: ...

просто был утрачен вкус к вещности в вещах,

... <им осталось>

блестяще с блеском во взоре ликовать

по поводу собственного блеска во взоре,

и знать: ага! она же все еще здесь, та собственная моя душа» (Катер 2003).

Основная часть представлена классической драматургической формой, в которой однако актеры периодически «выходят» из роли и занимают позицию рассказчика, а затем, возвращаясь в сцену, разыгрывают её продолжение, таким образом «чередуются происходящее и рассказываемое, ... комментарии обозначают временные пропуски и флешбэки» [100].

Центральным для пьесы становится подготовка к боксёрскому поединку главного героя Стива. Система образов построена по принципу удвоения и отражения: каждый из героев проходит свой путь потерь, но все они – бесконечное повторение друг друга. Тройку двойников составляют Тренер – Стив – Франк. Их схожесть на протяжении всей пьесы выстраивается в градационный ряд. В начале она проявляется на физиологическом уровне, таком как появление болей в мышцах по утрам, продолжается чувством отчужденности и покинутости – «У тебя совсем не осталось тут приятелей? – Не-а. Да мне и не надо» [29]. Объединяет героев и мотив потери – все они в прошлом успешные спортсмены, а в настоящем – потерявшие как материальное (зал, карьеру), так и духовное (поддержку близких). Связь героев усиливается мотивом измены девушки/жены: Лейла признается Стиву, что год встречалась с Бенни, Роза изменяет Франку с Майком. Кульминацией становится сцена косвенного признания Розы в том, что ребёнок не от Франка. На протяжении пьесы героев сопровождает чувство поражения в спортивной карьере, крах любви и потеря собственного достоинства, – и всё что им остается, только воспоминания о ушедшем времени.

Смена поколений соотносится с мифом о Уране, Хроносе и Зевсе: каждый надеется «свергнуть» старое. В пьесе возникает мотив оскотления – Франка избивают с такой силой, что он лишается детородных функций, как и в мифе об Уране. Образ Майка – самого

младшего семнадцатилетнего героя – связан с Кроном, по сюжету мифа оскопившем отца. Майк избивает Франка и целенаправленно лишает его возможности иметь детей: «У одного из юнцов кованые сапоги. Он пнул его. Ткани были сплошное месиво» [29]. Но в финале пьесы даже он оказывается лишним и изгнанным. Финальная сцена – прощальный секс с Розой перед тюремным заключением.

Таким образом, истории героев друг друга отражают и складываются в мозаичную картину несчастливой человеческой жизни: от материальной потери до чувства унижения, краха личной жизни и отсутствия веру в лучшее будущее.

Основной принцип коллажа, проявляющийся в пьесе, – принцип синтетичности. Он реализуется в столкновении не только различных нарративных структур, интертекстуальных отсылок, включения театральных элементов и технических средств. Мифологические мотивы и образы, включенные в повествования, расширяют истории каждой части.

Основной мифологический мотив – мотив гибнущего мифологического города. Пьеса открывается мифом в исполнении хора о Винете – затонувшем городе. Существует несколько трактовок, но все они связаны с разгульным и богохульным образом жизни жителей Винеты, которые за это были наказаны наводнением, потопившем город на дно.

Образ города в пьесе связан с образами местных жителей: на фоне их разрушающихся жизней и судеб, происходит физическое разрушение самого города – «Весь город – сплошная депрессия» [29]. Алкоголь, измены, предательство – основные составляющие каждого дня жителей – «Он видел только нас, остатки проигравших, уязвленных, неудачников» [29].

На протяжении всей пьесы, подобно мифу, встречается образ воды и дождя: от небольших упоминаний (упавшие капли) шум дождя усиливается и перерастает в подобие непрекращающегося потопа («Дождь

льет как из ведра») [29]. Дождь смывает прошлое и в расширительном плане «смывает» Восточную Германию.

Еще одним важным «материалом» для Катера при создании пьесы является интертекст. При рассказе о исчезнувшем городе Винете, которые не принимает беглецов, ассоциативно возникает образ реки Эльбы, выплевывающей вернувшегося с войны солдата, потому что он еще не прошел все круги назначенной ему кары в «На улице, перед дверью» В. Борхерта. Катер проводит параллель между утонувшим городе «на замке» (Катер 2003) и главным героем, который вынужден вернуться в «старые» места, в спорт, искать себя и свое место – а мир, который был во время его детства и юности, теперь почти разрушен так же, как мир Бекмана а пьесе В. Борхерта. Сквозным мотивом всей трилогии становится сравнение настоящего времени с последними военными месяцами временем после войны. Конец двуполярного мира (ГДР – ФРГ) также, как и в военное время, заставляет героев задуматься о потере смысла и ценностных ориентиров в жизни.

Другой интертекстуальный план отсылает читателя к пьесе «Облака. Дом» Эльфрилы Енинек. Многоголосье, которое возникает в 11 сцене – середина по принципу золотого сечения – состоит персонажей, которые поют славу Германии, также их дополняют те, кто «с лиловыми от холода губами <...> пришел с другого берега реки» (Катер 2003), то есть все предыдущие поколения. В шутовском тоне они воспевают обыденные вещи, которые их окружают: серые панельные дома, развлекательные телевизионные каналы, известные торговые центры. Разница пьесы «Облака. Дом» и хора с появлением все новых и новых участников в том, что в Елинек восхваляла культуру, а Катер её больше не находит: «Родину нашу надо / любить и хранить, / Потому что она для народа / «И всем нам принадлежит» (Катер 2003).

Еще один важный мотив связан с системой немзыкальных звуков пьесы, связывающих её с основными мотивами. В одну группу можно

объединить звуки, связанные с человеческим организмом: дыхание, пульс, кардиограмма – они возникают в сценах подготовки к поединку и связаны с мотивом поражения. Другая группа представляет звуки, связанные с попытками обретения дома и семьи и, как следствие, мотивами расставания – они сопровождаются включением проигрывателя, которые воспроизводит не мелодию, а только лишь механические звуки. Выделяется категория звуков, связанных с дождём, переходящим в ливень, грохотом уходящих советских танков и других шумов. В пьесе происходит «полная замена музыки шумами» в духе «Искусства шумов» Луиджи Руссоло (1913) и перформансов Джона Кейджа (Петров 2015). Таким образом, происходит постепенное нарастание звуков, за счет которых выделяется и усиливается мотив потери, плотно сопрягаясь со списком разочарований и утрат. Кульминацией становится четырнадцатая сцена, где во время летнего пикника на берегу реки встречаются все персонажи. Все «музыкальные» линии пересекаются и «звучат» одновременно, возникает какофония различных звуков: герои перекрикивают русскую речь и шум танков, слышатся крики женицны, которая рождает, и возгласы болельщиков, проносятся звуки серены. Если потери и расставания наполнены шумом, то возникающий в последних двух сценах мотив стыда сопровождается повторяющимися ремарками «Тишина».

Таким образом, в пьесе «Винета (Или водомания)» Катер использует технику коллажа для построения ассоциации с мифологическим образом затонувшего города, утраченного «рая» Винеты, использует интертекстуальные отсылки к пьесам Борхерта и Елинек. Соединяет в нарастающую какофонию немзыкальные звуки и выстраивает внемзыкальную звуковую партитуру пьесы, связывая её с основными мотивами пьесы – утраты, потери и стыда.

2.3 Соединение повествовательных планов в пьесе «время любить время умирать»



Вторая часть трилогии «время любить время умирать» представлена тремя частями, охватывающими время с 1960-х по 1980-е годы, и мотивами распада семьи, потери, одиночества и трагической любви. Принцип фрагментарности заложен в основе пьесы: Катер выстраивает три части в градационный ряд. Первая часть пьесы «юность-хор» представляет собой коллективный монолог молодых, персонажей, героев-школьников, находящихся на пороге взрослой жизни и совершающих принципиально значимый выбор: пути, нравственной позиции, жизненных ориентиров. Подобно героям Ремарка – отсылка к которому появляется уже в названии пьесы – они живут с «пораженческими» настроениями, воспринимают себя неудачниками, а мир – враждебным. Время изменилось, но в Германии второй половины XX века всё также трудно найти свою дорогу. Вторая часть – «Старый фильм/группа» – в диалогической форме со сменой ведущих действующих лиц рассказывает о судьбе двух братьев. Хронология второй части представлена тремя временными пластами и соответствующими им сюжетными линиями. Фабулу пьесы организует связь трёх поколений героев, которые проходят сходный путь становления, совершают похожие ошибки и приходят к аналогичным итогам жизни. Третья часть – «Одна любовь – Два человека» – монолог от третьего лица о тяжелых болезненных отношениях. Пьеса представлена одним повествователем и строится в едином временном пласте. История героя включает сходные с предыдущими частями мотивы разочарования, одиночества и побега от близких и прежде всего самого себя.

Общим для все трех частей становится интертекстуальный план. В названии пьесы заложена отсылка к роману Ремарка «Время жить и время умирать», только в основе пьесы Катера лежит любовь: он определяет понятие «жизнь» и «любовь» как синонимичные. Произведения связывают мотивы разочарования, принятия первых важных жизненных решений, первый побед и поражений. Но основное отличие – в названии пьесы нет ни прописных букв, ни знаков препинания – в отличие от военного опыта

героев Ремарка, проблемы героев Катера кажутся ничтожными. Второй интертекстуальный элемент – эпитафия из хип-хоп музыки «money over bitches». Катер перефразирует цитату, меняя смысл – «money before bitches». Оригинальная версия связана с удовлетворением сексуальных потребностей молодых людей: «нет времени на женщин, <...> физическое важнее духовного» [102]. Фритц Катер же утверждает обратное.

Третий уровень интертекста – биографический. Пьеса посвящена американскому певцу Джимми Дину. Дж. Дин вырос в неблагополучной семье, где основным методом воспитания было насилие, сопровождаемое алкоголем. Певец прошел путь от неблагополучного подростка до музыкальной легенды. Как и большинство героев Катера, Дин верил в светлое будущее и смог выстроить свою жизнь.

Первая часть – «Юность/хор» – представляет собой монолог/дневник/воспоминания юноши в моменте взросления от шестнадцати до восемнадцати лет, соединенный с голосами из хора его друзей. Исследователи Д. Капуста и Кр. Кляйн определяют пьесу как бессюжетную, так как это приводит к фрагментарности повествования и хронологическим разрывам.

Однако основу повествования образует упорядоченная структура, представленная тремя сюжетными линиями о взрослении и становлении главного героя.

Первая линия связана с отношениями друзей. Литературной основой становится история «трёх товарищей» (отсылка к Ремарку последовательно выстроена, организована и соединена с «шекспировским» пластом), терпящих неудачи. Главный герой, Вольф и Ханс, терпящие предательство и крах надежд, напоминают читателю историю Гамлета, Розенкранца и Гильденстерна. Друзья проходят через преграды и испытания, получают первый опыт горьких поражений и потерь, но в итоге оказываются разлучены жизненными обстоятельствами. Как и герои

Ремарка катеровские персонажи ищут «забвение» в алкоголе и увеселительных заведениях (бар, гараж).

Вторая сюжетная линия организуется вокруг профессионального становления персонажей и их отношений к знаниям и богатству. С одной стороны, выражена позиция Томаса Хербинга – подростка из финансово-благополучной семьи. Томас – победитель «по жизни», на протяжении пьесы его он растет профессионально, для него постоянно открываются новые возможности. Путём обмана он получает стабильную работу, большую стипендию и возможность улучшения своего будущего – переезд в Америку. Главный герой выступает полной противоположностью Томаса. Его семья не имеет финансовой возможности обеспечить ему карьерный рост и «большое будущее». Но для героя на первом месте не материальный, а духовный рост, например, занятия астрономией и увлечение мифологией. Усердная работа и старания оборачиваются для него крахом надежд и предательством друзей. Карьерный рост оказывается доступен только приспособленцам и обманщикам, а вдохновение и творческие планы оборачиваются разочарованием. Катер соединяет фрагменты жизни героев от поражения к возрождению: «встреча с Томасом, совместный доклад, выданный за единоличный, воспоминания о звездах, оливках и мифах в момент отъезда, в поезде для новобранцев» [102].

Третья сюжетная линия касается личности самого героя – попытка самоопределения и столкновение желаний с реальностью заканчивается не в пользу юноши. Выбор героя, связанный с попыткой решения любовных проблем, локализован в пределах трех типов отношений: настоящая дружба (Аня), недоступность и желание (Марион), любви и вина (Мария).

Объединяющим для всех сюжетных линий, становится набор мотивов, использованных Катером. Один из основных – мотив поражений – реализуется через отношения героя с девушками и товарищами по профессиональной сфере. Бесконечно «преследующие»

героя неудачи и поражения, как физические (травма), так и моральные (измена, чувство унижения из-за проигранного матча), приводят к попытке переосмысления собственной жизни.

Второй мотив связан с конфликтом поколений: взрослые самоустраились из жизни детей, оставив их один на один с подростковыми проблемами и реалиями общества. Мотив поиска в опоры в женском мире оборачивается для героя постоянной сменой партнерш и попыткой найти в каждой следующей девушке материнское начало. Символом общения героя с женским полом становится образ женской груди: «Симона позволяла мне трогать себя за грудь в метро», «Лежал на ее кровати, у её груди», «Грудь у нее была больше, чем у всех остальных» [30].

Героини-двойники Марион и Мария, ставшие объектом внимания главного героя, связаны в пьесе с мотивом нереализованного материнства. Между собой они не пересекаются: Марион появляется в первой части, герой выступает только сторонним наблюдателем её истории, сочувствуя её трагической любви; Мария – героиня второй части и объект любовной драмы. Попытка выбора между девушками (Марион и Аней) приводит героя к потере обеих, и теперь уже он оказывается аутсайдером.

Третий мотив – крови и болезни – символичен, он становится чертой/порогом перед принятием важного решения.

Части и фрагменты пьесы не связаны причинно-следственной связью, мы видим лишь обрывочные эпизоды, как бы со стороны подглядывая за первым опытом побед и поражений молодых героев. Главным связующим звеном между всеми фрагментами, становится финал пьесы: «решение сломать ход событий, круто изменить свою жизнь и чувство просветления и надежды при обращении к звездам, с которыми, казалось, покончено» [102], осознание собственной личности и желание быть единственным, а не «одним из» – становится закономерным итогом всех сделанных ошибок, пережитых разочарований, предательств и потерь.

Вторая часть пьесы «время любить время умирать» называется «Старый фильм/группа» и организуется вокруг связи трёх поколений.

Основу сюжета второй части составляет история любовного треугольника, повторяющаяся в разных временных пластах. В прошлом – это история братьев Манфреда и Боймера, который по очереди оказываются сожителями Евы, в настоящем – это история их детей Петера и Ральфа, борющихся за внимание Адрианы. Параллельно в пьесе развиваются отношения героев любовных треугольников: Хагена – Иоланты – Ины и Иоланты – Милана – Хагена. Катер создает вневременной коллаж, дублируя историю отцов в истории их детей.

Основной план повествования организован вокруг взросления Петера и Ральфа. Он разделен на равные хронологические периоды по семь лет, отмеченных главными событиями их юности: первый период связан с крахом семьи и побегом отца; второй – единственная со времени побега весть от Манфреда; и наконец третий – 80-е годы – время взросления братьев и первый опыт побед и поражений.

Пространственно-временная структура включает в себя исторические параллели и накопленный опыт старшего поколения. Катер создаёт коллаж из судеб взаимно отражающих друг друга представителей трех поколений, проходящих сходный путь и приходящих к единым выводам и итогам.

Хронология пьесы представлена тремя историческими пластами: 30-40 годы XX – Катер воссоздает образ «героя нашего времени», для которого важны моральные и нравственные ценности, выдержка и дисциплина. В пьесе таким показан отец Ины – военный человек, который в борьбе за справедливость и попытке противостоять миру остался одинок, потерял все сбережения и замкнулся в себе. 60-е годы становятся временем побега. Данный мотив связан со страшим поколением: сбежавший отец Петра и Ральфа и их дядя, попавший в тюрьму. Помимо физического побега, присутствует и нравственный: Иоланта ради покоя и

благополучной жизни выбрала тихую семейную жизнь с нелюбимым мужем вместо иллюзий и страстей юности, которую она предала. Попытка противостоять миру, изменить его заканчивается для данного поколения крахом так же, как и для героев 40-х. На этом фоне современники (герои 80-х) могут либо «сломать» ход истории, либо подчиниться ей – что и составляет главную коллизию пьесы.

Таким образом, хронология пьесы представлена сорока годами, «в течение которых герои проходят сходный путь от бунта, мяжета и попытки проявления активной политической воли до смирения, быта, семейных ценностей и родительского долга» [111], и итог их пути зависит только от приоритетов молодого поколения.

Еще один принцип коллажа, реализованный в пьесе, принцип синтетичности художественного материала, соединения гетерогенных по своему происхождению фрагментов, таких как отсылки к Библии, классический литературный интертекст, бестиарные образы. Косвенной основой пьесы становится история Моисея. Мотив скитания реализуется через всех героев, которые ищут свое место в жизни. Катер вводит библейские цитаты, связанные с поиском земли Ханаанской. Важным интертекстуальным источником становится классическая литература («Комедия ошибок» В. Шекспира, «Дочь короля Рене» Г. Герца, «Песнь о Нибелунгах») и библейские отсылки (Ева, Петер). Система персонажей представлена бестиарными образами, которые помогают выстраивать взаимоотношения персонажей.

В основе первого треугольника (Ева – Иоланта – Боймер) – ветхозаветный интертекст. Ева, как хранительница очага, выступает воплощением женственности и материнства. Иоланта становится в позицию Лилит, которая «согласно преданию, была первой женой Адама, <...> утверждала, что они равны; <...> известная как вредительница деторождения [42; с. 590]. Иоланта морально сильнее своих мужчин, и поэтому они постепенно все уходят к Еве. Позиция Катера однозначна –

все ошибки должны быть исправлены, поэтому возвращение Боймера к Еве становится для него «возрождением».

Второй треугольник (Ева – Манфред – Боймер) становится параллелью истории Каина и Авеля. Манфред совершает побег, то есть метафорически «умирает» для своей семьи. Боймер, избавившись от брата, попадает в тюрьму – сам становится изгнанным и отреченным.

В третьем треугольнике (Петер – Адриана – Ральф) также возникает мотив братского предательства, в основе которого лежит классический интертекст – «Комедия ошибок» Шекспира (имя героини прямо отсылает к шекспировскому тексту). Братья, как герои Шекспира, становятся взаимным отражением и дополнением друг друга, а их конфликт – отражением внутреннего столкновения человека и его выбора между духовными ценностями (помощь людям, успех – Ральф) и материальными (идеи собственного благополучия, отстраненность от общественной жизни – Петер).

В следующем любовном треугольнике (Иоланта – Милан – ученики) реализуются мотивы пьесы «Дочь короля Рене» Г. Герца – «мотив слепоты и прозрения, заточения и освобождения через обретение любви, внутреннего (духовного) зрения [111]. Подростковые забавы учеников становятся причиной тяжелого нервного срыва Милана, приводящего к практически полной самоизоляции героев.

Бестиарный интертекст реализуется через сопоставление героев с животным миром. Для автора животные становятся «своеобразной мерой человечности» [81; с. 109]: «Каждый человек в глубине души знает, что он за зверь, даже когда ему хочется быть другим» [30; с. 16].

Петер имеет в пьесе пренебрежительную характеристику и сравнивается с козлом: «Иди к чёрту, козёл» [30; с. 11]. В мифологии козёл, с одной стороны, является символом «мужественности, похоти, хитрости и разрушительных тенденций» [71; с. 149], с другой, существует определение «козёл отпущения». Петер приносит себя в жертву, ради

счастья любимой девушки, подобно «козлам отпущения» в древнем мире, которые «брали на себя грехи правителей» [71; с. 151], за что страдали и были забросаны камнями.

Брат Петера Ральф характеризуется как «подбитый лебедь, упавший с поднебесья» [30; с. 18]. В мифологии лебедь – символ «удовлетворенной страсти и угасающей или утерянной любви» [71; с. 188]. Подобно лебедю, Ральф терпит поражения и потери на протяжении всей пьесы (ножевое ранение, травма, проваленный экзамен).

Трудный подросток Дирк – символизирует ласточку, как образ «воскрешения во многих культурных традициях» [71; с. 187]. Дирк имеет дерзкий характер и сформированную личную позицию, что оборачивается для него показательной попыткой самоубийства: «он повернулся и выпрыгнул через закрытые окна третьего этажа наружу» Катер пьеса; с. 24]. Спустя несколько сцен, он неожиданно «воскрешает», получив только перелом ноги.

Образ «вороны на заборе» [30; с. 16], «связанной со смертью, утратой и войной» [71; с. 49] представлен Иной. Героиня возникает только в сценах, связанных с мотивом потери и разочарования: утешает плачущую Адриану, спасает от самоубийства Хагена. Автор наделяет Ину животными характеристиками «падальщика» и «птицы смерти»: «Она снова плетется к своей жертве» [30; с. 26], связанными с болью и утратой.

Двойственную характеристику имеет Иоланта. С одной стороны, она сопоставляется со свиньёй – школьники прозвали её Свиной рыло. Героиня имеет мужской характер – властная, не терпящая иного мнения, она подавляет мужа своим влиянием, превращая в бесправное существо: Иоланта двинула ему по башке сказкой или чем-то похуже» [30; с. 22]. С другой стороны, Иоланта сравнивается с бабочкой – потерянной и робкой в своих чувствах и мыслях: «Глава Иоланты, как бабочки, забывшие дорогу домой» [30; с. 23]. С образом бабочки связан циклический путь перерождения «жизнь...смерть...возрождение» [71; с. 18], так и героиня в



своём пути проходит от жизни (знакомство с любимым человеком), через смерть (потери и духовная опустошенность) к возрождению (рождение ребенка).

Во второй части Катер создаёт нескончаемый круговорот повторяемости человеческой жизни, обращаясь к мыслям М. Кундеры – «единожды – значит никогда» и оправляет, что неповторимость и неисправимость жизни обрекает людей на трагическое осознание тотальной ответственности за себя и за весь мирю

Третья часть «Одна любовь – Два человека» сужается до частной истории: «Группа или хор исчезли или больше уже не могут» [30]. Перед читателем монолог стареющего героя, который не способен порвать болезненные отношения с молодой чужестранкой, что оборачивается для него потерей семьи. Повествование ведется от лица стороннего наблюдателя, остающегося на протяжении всей пьесы «в тени».

В отличие от остальных частей перед нами построенная по принципу единства действия сцена – одна сцена, разделенная на абзацы. Катер выстраивает коллаж из двадцати коротких сцен, в общей сложности представляющих четыре года жизни героев.

История любовников на протяжении всей пьесы несколько раз резко прерывается обрывочными фразами, переносящими нас в другое место, к родной семье героя: «Тут он еще мог уйти. Но остался. В воскресенье его ребенку исполнится два года. Она позвала...» [30]. Вставные мини-эпизоды с упоминанием ребенка и некоторые оговорки в тексте наводят на мысль, что монолог принадлежит повзрослевшему сыну героя. Устойчивый мотив побега реализуется в третьей части в измене мужчины – его побеге от жены и ребёнка, ради увлечения другой девушкой.

Образ молодой чужестранки отсылает нас к образу Лилит. В иудейской демонологии она трактуется как злой дух, обычно женского пола, которая «овладевает мужчинами против их воли с целью родить от них детей» [42; с. 590]. Также ее определяют как «вредительницу

деторождения», которая «наводит порчу на младенцев» [42; с. 590]. Так и героиня пьесы Катера разрушает семейные отношения и «вредит» маленькому сыну главного героя, «забирая» у него отца. Отношения любовников строятся на унижениях и боли. Об этом говорят небольшие оговорки, описывающие их связь: «Он защищался от нее», «теперь он снова был никем», «тут он еще мог уйти» [30].

Таким образом, в трилогии Катера выделяются основных признаки коллажа: множественность элементов, синтетичность, перекодирование смысла отдельных частей и установка на спонтанность, случайность соединения элементов.

#### 2.4 История детства в десяти сценах «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал»

Третья часть ГДРовской трилогии «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» построена на смешении времен и событий: от 1969 года до конца XX века. Говоря о своих произведениях, Катер отмечает, что «единственное место, где мы действительно свободны – это прошлое» [Gronemeyer; с. 10] и вольно обращается с временными пластами, отказываясь от линейного хронотопа в пользу субъективно осознанного движения времени.

Пьеса автобиографична: в ноябре 1968 года отец Армина Петраса, микробиолог Эренфрид Петрас, увез семью из Франфурта в Хельсинки, а затем через Москву в Восточный Берлин. Это автобиографическое событие стало основой сюжета пьесы. Петрас вспоминает: «Мой отец был агентом Штази, которого собирались разоблачить» [98]. Отца Петраса использовали в секретной кампании, спланированной Штази, по передаче дезинформации на Запад. Министерство государственной безопасности ГДР завербовало «убеждённого коммуниста Эренфрида Петраса» во время учебы в Йене. Вскоре его раскрыли и тогда «немецко-немецкий шпионский триллер в доме Петрасов окончательно превратился в горький

фарс» [98]. Старший Петрас потерял работу, его брак распался, и даже сын видел в нем только «сломленного человека, пьяницу, который, когда приходил в гости, нёс с собой чемодан, полный острого пильзнера» [98].

Пьеса Катера – вневременной диалог Сына с Отцом. Она – отказ от фрейдистско-эдиповой идеи противостояния и соперничества ради примирения и прощения. В ней совмещаются попытка переосмыслить семейную историю, в которой немало темных пятен, и разговор с самим собой, оглядывающимся на свои детские страхи и стереотипы. Процесс взросления становится путем осознания, насколько ошибочны были прежние (детско-юношеские) суждения, и путем понимания и приятия ошибок, страстей и страданий честно искавшего свой путь и расплатившегося за все свои ошибки отца.

На каждом важном историческом повороте XX века возникает большое количество произведений, построенных на разговоре с отцом, и попытке восстановить распадающуюся связь времен. Начиная от «Письма отцу» Франца Кафки (1919), написанного на фоне конца Первой мировой войны и ноябрьской революции в Германии, продолжая романом «*Harmonia caelestis*» Петера Эстерхази (2000), который пишется на фоне воспоминаний венгерских событий (от прихода к власти венгерских коммунистов в 1919 году до волнений 1958 года, от депортации семьи в 1945 до распада социалистического лагеря и обнародования списков секретных сотрудников УГБ). Еще одним источником разговоров со старшим поколением можно назвать китайскую повесть «Мой отец военный» Дэн Игуана, написанной в начале в 1990 на фоне политического кризиса в Китае конца 80-х – начала 90-х годов.

Фритц Катер перемешивает несколько взглядов на историю и подходов к проблеме осмысления исторического прошлого в коллажной форме, соединяющей рассказывание (диегезис) и показывание (мимезис). Принцип фрагментарности коллажа реализуется, во-первых, на уровне чередования различных по времени и авторству фрагментов.

Воспоминания маленького мальчика Мирко, присутствовавшего при побеге семьи прерываются сценами, наблюдаемыми гостиничным портье, сестрой Соней, следящим за семьей шпиком, наконец, самим повзрослевшим Мирко.

Действие пьесы происходит в трёх временных пластах: 31 декабря 1969 г., жизнь после падение Берлинской стены в 1989 г. и время до распада ГДР в 1990 г. Катер использует коллажное построение сюжета – перед читателями проносятся «моментальные снимки из семейного фотоальбома» [99]. Основное событие, вокруг которого построена пьеса, происходит в канун Нового года – 31 декабря 1969 года, когда семья Мирко пытается сбежать из ФРГ в Финляндию. Катер организует рассыпанные по пьесе и чередующиеся с флешбеками события этого дня во временной коллаж: «пробуждение – сборы и отъезд – дорога в аэропорт – полёт в самолёте – регистрация в гостинице – ужин – попытка детей заснуть и рассуждения о поведении взрослых» [99]. Безответственность, безынициативность, равнодушие взрослых показаны через призму детского сознания, которому присуще романтическое видение мира, эмоциональная впечатлительность и разрыв событий на не связанные между собой фрагменты. Катер разрушает хронологический порядок расположения сцен, начиная историю с воспоминаний о неудачной рыбалке (1971). События сменяются флешбеком в 1969 год и дальнейшее повествование строится по схеме: 1+2+1+1+2+1 – две сцены отдаленного прошлого (1969) сменяются сценой приближенного прошлого (1975), одна сцена из 1969 года сменяется двумя сценами из 1981 года. С каждой сценой ритм ускоряется и как снежный ком события «наваливаются» на читателя.

Из всей семейной драмы мальчик вспоминает только те сцены, которые вызывали у него чувство защиты, комфорта и радости – семейные прогулки, рыбалку, обеды – сцены, когда родители пытались сохранить уже «треснувшие» отношения.

Большую часть повествования мы видим глазами пятилетнего Мирко, но то, что недоступно для понимания ребенком, представлено Джоном. В афише Джон имеет несколько характеристик, позволяющих ему наблюдать за семьей в разных местах – «супермэн / скинхед / многосторонняя личность» [99]. Джон то выступает в роли свидетеля, комментируя происходящее со стороны, то становится участником сцены, причастным к краху семьи – именно с ним изменяет мать семьи в самолете. В другой роли «джон как портье» [99] выполняет функцию препятствия к воссоединению и комфорту «извините но последнюю комнату я отдал тем двум людям которых вы только что видели» [99]. Катер меняет ракурсы, чтобы позволить читателю сформировать своё мнение о взаимоотношениях в семье.

Объединяющей точкой становится последняя сцена пьесы – финальный монолог Мирко, удалённый по времени от всей истории, где показан взгляд уже повзрослевший мальчик на семейную жизнь. Действие происходит в 1986 году, когда Мирко исполняется около 22-х лет. Монолог состоит из двух частей, в которых для читателя меняется статус отца, вызывающего теперь жалость и признание. Первая часть посвящена воспоминания о пяти хомяках, названных Ромео. Мирко описывает хронологию их смертей на протяжении пятнадцати лет. Возникает параллель между отцом мальчика и животными: хомяки погибали при трагических обстоятельствах, становясь случайными жертвами. Отец в пьесе так же страдает от независящих от него обстоятельств.

Вторая часть связана с увлечениями отца к выращиванию грибов. Герой даже в своем хобби выступает в роли отвергнутой и непонятой жертвы: «И это были плесневелые грибы соню всегда от них воротило а уж маму то тем более». После смерти отца мама встала на его место и занялась выращиванием: «Позже мама тоже стала разводить грибы я ни разу ни одного не попробовал никто кроме мамы их не ел» [99]. Грибы как «заплесневелое прошлое» остаются в их жизни.

Повествователь меняется и в последний монолог всей пьесы – теперь события представлены трехлетней сестрой Мирко Соней, которая пытается объяснить брату своё видение семейной ситуации.

Связующим звеном, между всеми нарраторами становится второй «технический» персонаж пьесы – камера. Читатель наблюдает за жизнью семьи, словно смотря фрагменты на видеокассете – выборочные, отрывистые, не всегда связанные между собой. Еще одним техническим средством, постоянно вмешивающимся в повествование, является радио. Катер обращается к техническим средствам как способу донесения информации бесстрастным наблюдателем.

Таким образом, в пьесе выстраивается исторический ряд – общий ракурс, связанный с падением Берлинской стены и распадом ГДР и локальный семейный ряд, в котором мы наблюдаем за семьей Мирко с позиций разных участников событий.

Второй, не менее важный для понимания текста, принцип коллажной пьесы, использованный Фр. Катером, принцип синтетичности художественного материала, соединения гетерогенных по своему происхождению фрагментов, таких как отсылки к мифу, драматургический интертекст, вставки отрывков журналистских репортажей и документальной хроники и др. Название «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» адресуется к античному мифу о Мееде и Ясоне, к которому уже обращались Х. Мюллер, Кр. Вольф, Н. Харатишивили и многие другие. Подчеркивая разрушительную энергию заимствованной из мифа истории, Катер выстраивает ассоциативный ряд, связанный с мотивом побега – сквозным для античного сюжета: побег с Колхиды и убийство младшего брата Апсирта, побег из Иолка и жестокая расправа над царем Пелием, побег из Коринфа после отравления Главки и Креонта – каждый раз проклятый и бесприютный человек оставляет после себя пепелище. И ответственность тут взаимная: человек дисгармонизирует своими страстями мир, в котором оказался, но и мир снова и снова

встречает его жестокостью и обманом. Ф. Катер реанимирует и обыгрывает мифологические смыслы: чувство преследования, ощущение погони, обреченность героя на бегство, осознание того, насколько преступно и бессмысленно решение бежать; здесь и измена – правда, совершенная в варианте Катера женой, но на потерю дома и детей всё равно обречен муж, ставший жертвой её мести.

Подобно Ясону и Медее, замыслы, надежды и цели героев Катера обрываются в одну ночь. Действие в пьесе происходит по принципу «здесь и сейчас», герои пьесы «ясонматериал» не имеют воспоминаний. Мы видим лишь короткие фрагменты их жизни на старой и новой родине.

Интертекстуальный план связан и со второй частью названия: «Ясонматериал» ассоциативно отсылает читателя к названию «Медея: материал» Мюллера. Проблема исторической вины и расплаты роднит два текста. Фр. Катер на новом этапе возвращается к тем же вопросам, которые ранее были поставлены в мюллеровской пьесе. Пьеса Ф. Катера, трагедия Х. Мюллера и классический миф «решаются в едином «жанровом поле» (трагедии) и усложненной системе как пространственно-временных («скитания – дом – тело» и «прошлое – настоящее – будущее»), так и нравственно-этических (<...>, «вина – долг») координат» [52; с. 103]. С той разницей, что мюллеровская Медея взывает к мщению за исторические ошибки и раз совершенное предательство в ней неизбежно оборачивается нравственным крахом, конфликтом поколений и утратой опоры как в собственной – потерявшей покой – душе, так и в пришедшем в состояние гражданской войны мире, катеровский же Ясон – объект презрения и любви одновременно, сын пытается понять и простить его несмотря на осознание всех его грехов (провалившийся агент), пороков (муж-рогоносец) и даже омерзение (засыпающий в собственной блевотине алкоголик).

Образный ряд пьесы нарочито сталкивает неоднородные и разноплановые фигуры: здесь, например, воплощающий современность

ограниченный юнец Джон, характеризующийся как супермен, но каждый раз переводящий любое – даже значительное – событие в бытовую плоскость, или бытовой образ пойманной вместе с отцом рыбы, осмысляющейся как символ единения и мира в семье: в христианстве Рыба является символом Христа и расшифровывается как «Иисус Христос, божий сын, спаситель» [42; с. 878] и «символ веры, чистоты, девы Марии» [42; с. 878].

Катер обращается к техническим средствам как способу донесения информации бесстрастным наблюдателем – в большинстве пьес этим комментатором становится радио: «радио всегда с папой в туалете сводка сообщений об уровне воды», «радио турку передает финское танго» [99].

Таким образом, в пьесе «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» Катер использует технику коллажа, соединяя различные по времени, хронологии и уровню напряженности событий фрагменты, нарушает хронологическое построение драмы, переплетая три временных пласта, а также использует исторический и интертекстуальные планы для построения семейной истории

#### Выводы по второй главе

Трилогия Фритца Катера – это «многосоставный текст, построенный на столкновении историй преимущественно молодых героев, чьё взросление пришлось на время застоя, распада, очередного «передела» мира и изменения европейской карты» [100; с 27]. Три части выстроены по принципу градации: от хора до монолога героя, от общественных проблем до концентрации внимания на частной трагедии.

Каждая из пьес, входящих в неё, состоит из множества фрагментов, различных по форме, ритму, смонтированных в единое полотно путем чередования планов, контрастного столкновения временных пластов и позиций героев, соединения событийных и описательных фрагментов. Вторым признаком, проявляющимся в пьесах Катера – синтетичность



коллажа: происходит столкновение нарративных структур, включение интертекстуальных отсылок, соединение визуальных и аудиальных техник. Соединяются художественно гетерогенные элементы как драматической, так и эпической, и лирической природы. Наконец, Катер создает свои произведения с установкой на спонтанность соединения фрагментов, включения «трансцендентной реальности высшего порядка ... в какой-нибудь взятый наугад, случайный фрагмент настоящей реальной действительности» [16].

Катер отказывается не только от принципа разрушения и восстановления изначальной гармонии мира, определяющего классическую трилогию, но и от событийной и временной последовательности, характерной для трилогий начала XX века.

## ГЛАВА 3. КОЛЛАЖНАЯ ДРАМА КАК МАТЕРИАЛ ДЛЯ ОБУЧАЮЩЕЙ ИГРЫ В ПРАКТИКЕ ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

### 3.1 Учебная игра как форма организации познавательной деятельности

Игра в разные периоды развития общества изучается во многих областях науки: философии, педагогики, психологии и др. Аристотель определял ее как развлечение, связывал со всеми формами деятельности человека и считал необходимой формой воспитания ребёнка. По мнению Аристотеля игра должна переходить в учение и работу: «Препровождение времени не должно состоять в шутках и играх, ибо иначе цель жизни растворится в игре» [2]. В аристотелевских трудах игра – одна из форм миметической деятельности, моделирующей основные формы поведения и наиболее частотные ситуации их применения. Современные исследователи опираются на позиции античных философов и определяют игру как средство эстетического, этического, интеллектуального развития ребёнка.

Изучение теории игр связано с именами Я.А. Коменского, Д. Локка, Дж. Руссо. Я.А. Коменский в работе «Великая дидактика» (1657 г.) определял игру как «необходимое средство воспитания и обучения детей» [34]. Этапными в понимании функций и роли игры стали «Письма об эстетическом воспитании человека» Шиллера: если до него игра трактуется как форма осознания, упражнения и отработки социальных навыков в преимущественно стереотипных ситуациях, то Шиллер впервые заговорил об игре как форме развития творческих способностей. Особое место в истории игровой педагогики занимают труды немецкого психолога К. Гросса, трактующего игру как средство подготовки к дальнейшей деятельности ребёнка в социуме и «первичную стихийную школу, в которой кажущийся хаос предоставляет ребёнку возможность ознакомления с традициями поведения людей, его окружение» [31]. Среди

последователей К. Гросса можно назвать Э. Клапареда, Р. Гауппа, В. Штерна, К. Бюлера, Н.Д. Виноградова, В.П. Вахтерова и др.

Образовательные игры выполняют следующие функции: развлекательную, коммуникативную, диагностическую, а также дают возможность ученику социализироваться посредством игры. Игра допускает изменение статуса участников коммуникации: «преподаватель – обучающийся» – они становятся в равные позиции, что позволяют ребенку почувствовать себя комфортно и быстрее адаптироваться и усвоить материал.

Шмаков С. А. выделяет четыре основные черты игры:

1. Свободная развивающая деятельность, предпринимаемая лишь по желанию ребенка, ради удовольствия от самого процесса деятельности, а не только от результата (процедурное удовольствие).

2. Творческий, в значительной мере импровизационный, очень активный характер этой деятельности («поле творчества»).

3. Эмоциональная приподнятость деятельности, соперничество, состязательность, конкуренция и т. п. (чувственная природа игры, «эмоциональное напряжение»).

4. Наличие прямых или косвенных правил, отражающих содержание игры, логическую и временную последовательность ее развития [20].

В настоящее время в педагогике имеется множество различных классификаций игры, например А.П. Усова выделяет игры драматизации и строительные игры, подвижные и дидактические игры [22].

Г.К. Селевко классифицирует игры [61]:

– «по области деятельности: физические, интеллектуальные, трудовые, социальные, психологические;

– по характеру педагогического процесса: обучающие, тренинговые, контролирующие, обобщающие, познавательные, воспитательные, развивающие, репродуктивные, продуктивные,

творческие, коммуникативные, диагностические, профориентационные, психотехнические;

- по игровой методике: предметные, сюжетные, ролевые, деловые, имитационные, драматизации;

- по предметной области: математические, химические, биологические, физические, экологические, музыкальные, театральные. Литературные, трудовые, технические, производственные, физкультурные, спортивные, военно-прикладные, туристические, народные, обществоведческие, управленческие, экономические, коммерческие;

- по игровой среде: без предметов, с предметами, настольные, комнатные, уличные, на местности, компьютерные, телевизионные, с применением технических средств обучения, технические со средствами передвижения».

Психолог Д. Б. Эльконин выделял три типа игр:

- игры, в которые обучающийся играет самостоятельно: игра-эксперимент, сюжетно-отобразительная игра, сюжетно-ролевая игра, режиссёрская игра, театрализованная игра;

- игры, проходящие под контролем учителя: дидактическая игра, сюжетно-дидактическая игра, подвижная игра;

- бытовые игры, основывающиеся на традициях этнических народов.

Применение игры в учебном процессе позволяет активизировать познавательную деятельность учащихся. Как отмечает В.А. Ситаров, учебная игра, являясь одновременно формой организации познавательной деятельности и методом обучения, осуществляется на основе целенаправленно организованной деятельности учащихся по специально разработанному игровому сценарию с опорой на максимальную самоорганизацию учащихся при моделировании опыта человеческой деятельности» [63].

В структуры учебной игры включены этапы, влияющие на продуктивность обучающихся: планирование, реализация цели, анализ и обобщение результатов. Планирование включает в себя «определение целей и задач, организацию учебного времени, описание и форму проведения игры, правил, ролей и отбора технических средств» [61]. При составлении учебных игр учитывается степень подготовленности учащихся, имеющиеся у них знания, а также возраст, возможная психологическая и эмоциональная реакция.

Введение игры в учебный процесс со временем становится всё более популярным. Данный вид работы обеспечивает увлекательный учебный опыт для студентов, а также создает образовательный контент, который может быть широко распространен в учебной среде.

Например, преподаватель Техасского университета Адам Клулоу в 2020 году дал задание студентам исторического факультета разработать полнофункциональную игру, содержащую проблемный вопрос – противоречивый эпизод из японской истории. Цель заключалась в выходе за рамки стандартной работы по написанию академического эссе, которое многие студенты считают пассивными упражнениями, не дающими возможность глубоко погрузиться в тему. Вторая цель была обусловлена убежденностью преподавателя в необходимости создания университетами игрового контента. Такая форма работы дает возможность привлечь к процессу большее количество заинтересованных лиц: «Обычное академическое эссе предназначено только для одного человека, профессора. Но в видеоигру, созданную группой увлеченных студентов, могут играть тысячи студентов из разных учебных заведений» [84].

Процесс разработки состоит из нескольких этапов. Группа студентов выбрала в качестве материала визуальный роман – жанр, зародившийся в Японии и более подходящий для создания интерактивной истории. Первой задачей было создание правдоподобного центрального персонажа. Команда дизайнеров «создала молодого самурая по имени Канпей

Хасимото, который жил в той эпохе, но с которым было легко общаться как с молодым человеком, пытающимся найти свой путь в сложном мире» [84]. Следующим шагом стала проработка сюжетных линий и вариантов выбора игроком путей решения. Третий этап включал в себя составление диалогов. Клулоу отмечает, что классическое эссе включает в себя примерно 2500 слов и написание такой работы становится для студента проблемой. Но группа разработчиков игры написала более 30000 слов диалога, что дало им возможность лучше погрузиться в исследование эпохи того времени даже на уровне бытовых деталей, таких как: «Что бы семья самураев съела на завтрак? Сколько стоило купить «каймё», или посмертное буддийское имя, для умершего родителя? Сколько времени ушло на изготовление промасленных бумажных зонтов, называемых «вагаса», которые продавали многие бедные самураи, чтобы выжить?» [84]. Финальный этап создания игры включал в себя разработку исторически достоверных произведений искусства. Игра состоит из четырёх глав с 30 фоновыми изображениями и 13 персонажами.

Клулоу отмечает, что проделанная работа дала возможность студентам изучить большое количество материала, прочитать книги и статьи по выбранной теме, узнать о жизни самураев и Японии раннего нового времени больше, чем при подготовке к написанию классического эссе.

Висконсинский университет в 2012 организовал проект по разработке образовательных игр: он включал в себя разработку курса по литературному мастерству «Истории, карты и медиа: создание опыта Висконсина». Студенты и преподаватели разрабатывали сайт, видео-анонс и саму игру на бесплатной платформе, созданной университетом. Работа над проектом включала в себя теоретическую подготовку – изучение архивных записей, разработку структуры, написание текстов и создание видео. Создатели курсов отметили, что процесс обучения в такой форме идет эффективнее и имеет ряд преимуществ перед классическим

обучением: во-первых, обучающиеся применяют на себя разные роли (разработчиков, дизайнеров, продюсеров) и осваивают навыки коммуникативного общения и работы в коллективе. Во-вторых, получившийся проектный продукт можно применять в обучении и преподавании. И наконец, «благодаря формату игры учащиеся стали обращать более пристальное внимание на структуру создаваемой ими истории, вовлечение и другие аспекты профессионального мастерства» [67].

В качестве еще одного примера можно привести эксперимент Корнельского университета, прошедшего в 2020 году в условиях вынужденного перехода на дистанционный формат обучения. Преподаватели поставили перед собой дидактическую цель – мотивировать студентов на изучение выбранной теме и цель развлекательную, «спасти их от скуки вовремя локдауна и изоляции» [67]. В качестве задания учащиеся должны были разработать игру по экологической теме. Формат игры подразумевал любую форму, кроме «вопросно-ответной», «выбранную тему для игры нужно было тщательно изучить, а в описании задействовать не менее пяти пользующихся доверием источников» [67], и основное требование – игра должна соответствовать целям курса и призвать студентов к дискуссии или рассуждениям на выбранную тему. В качестве основы были использованы различные игры, от «Монополия» с необходимостью приобретения видов и популяций, до «Крокодила» с требованием угадать слова по рисунку. Такой формат работы позволил вовлечь весь класс в процесс обучения, сотрудничества и творческого изучения курса.

3.2 Примеры учебных игр по дисциплине «История зарубежной литературы», разработанных в Южно-Уральском государственном гуманитарно-педагогическом университете

В рамках курса «История зарубежной литературы» филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета студентам второго и пятого курсов было дано задание разработать учебную игру.

Одним из удачных примеров выполненного задания можно назвать работу «Игровая и учебно-рекреационная деятельности учащихся при освоении истории литературы: игра “Где логика?”». По правилам класс необходимо было разделить на пять команд по шесть-семь человек. Задание игры заключалось в необходимости угадать по трём картинкам основные произведения зарубежной литературы.

Командам предоставлялся выбор: в одной колонке отражались этапы развития зарубежной литературы (Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение), в другой – уровень сложности (от 10 до 50). При выборе эпохи и уровня сложности перед игроками возникали три картинки, в которых было зашифровано произведение. На ответ было дано 30 секунд. За каждое отгаданное произведение командам начислялись баллы, равные выбранному уровню сложности.

Разработанная игра направлена на отработку умений анализировать информацию, соотнесение содержания текста с эмблемой произведения, центральным образом, идеологией текста, эмоциональным наполнением.

Иллюстрации были выбраны таким образом, чтобы по ним можно было определить загаданное произведение – т.е. они отражали наиболее яркие и узнаваемые детали текста, ведущие мотивы, организовывающие сюжет, эмблемы и иноформы персонажей.

В качестве материала студенты использовали такие произведения как:

1. «Божественная комедия» Данте. В качестве первого изображения использована иллюстрация лабиринта – образ исканий и пути Данте. На второй картинке изображены Ангел и Демон, отражающие муки



выбора и метаний главного героя. Третье изображение – иллюстрация ада, в котором находился Данте.

2. «Ромео и Джульетта» Шекспира. Первая фотография отсылает нас к главным героям произведения. Подобранный иллюстрация отражает эпоху пьесы. Второе изображение помогает нам определить основной конфликт произведения – конфликт двух семей, от которого страдают дети. Третье изображение – колба с ядом – яркий и узнаваемый предмет произведения, отражающий мотив отравления. Таким образом, видя эти три картинки, ученик должен проделать следующую мыслительную работу: по костюмам и изображению балкона на первой фотографии – определить эпоху, вторая – определить основной конфликт пьесы, третья картинка должно помочь активизировать воспоминания о финале.

3. Роман «Дон Кихот» Сервантеса. На первой иллюстрации изображены доспехи, что дает возможность игрокам угадать героя-рыцаря и адресовать ученика к самому жанру рыцарского романа. Второе изображение – мельницы – отсылает нас к борьбе главного героя. И, наконец, третья иллюстрация – осел, сопровождающий оруженосца Санчо Панса.

В качестве неудачного примера можно привести слайд, с загаданным «Мещанином во дворянстве» Мольера. Выбранные иллюстрации скорее сбивают, чем помогают угадать основные эмблемы и само произведения. На первом снимке выведено слово «искусство» с красным крестом, подразумевающее, что Господин Журден мещанин и не интересуется «высоким». В данном случае дана неоднозначная характеристика, что может быть полем для дискуссии. На втором изображено кольцо известного американского бренда, что может навести на ложный путь относительно страны написания произведения. Также подарок бриллианта господином Журденом является проходным, а не центральным эпизодом пьесы, и ученики не всегда могут его вспомнить.

Таким образом, студентами было выбрано двадцать произведений зарубежной литературы, которые включены в основную программу курса. Разработанная игра даёт возможность актуализировать воспоминания и потренироваться в логическом мышлении и соотнесении содержания произведения с эмблемой, отработать навыки анализа как отдельных эпизодов, так и текста в целом.

Другой пример, игры, направленной на работу со свободным владением материалом, основан на карточной игре «Мафия», называется «Мафия. Глава «Гамлет».

Одновременно в игре могут участвовать от 5 до 9 человек. Роли совмещают в себе героев классической игры «Мафия» и персонажей, включенных в афишу пьесы Шекспира:

Положительные герои (т.е. мирные жители, доктор, шериф и пр.)

1. Офелия – мирный житель.
2. Гамлет – шериф/полицейский, как угодно, который впоследствии раскрывает мафий.
3. Горацио – доктор.
4. Отец-призрак Гамлета – мирный житель.
5. Лаэрт – мирный житель.

Второстепенные герои – обычные горожане (не больше 3-х).

Отрицательные герои (глава мафии + обычные мафии).

Герои-мафии:

1. Клавдий – глава мафии, чье слово – главное в решении вопросов убийства.
2. Розенкранц – друг-предатель Гамлета, обычная мафия.
3. Гильдестерн – друг-предатель Гамлета, обычная мафия.

По ходу игры ведущий раздает участникам игры карты рубашкой вверх. Те, кому достались «бежевые», составляют команду незнакомых друг с другом «честных жителей» (также распространено название «мирные жители»). Один из «честных жителей», получивший «Гамлета»,

особый игрок, своеобразный «комиссар». Игроки с чёрными картами относятся к команде «мафия».

Таким образом, разработка данной игры дала студентам возможность разобраться в системе образов пьесы Шекспира, установить отношения между героями, определить их основные характеристики и классифицировать персонажей.

Пример игры на знание текста – «Игровая и учебно-рекреационная деятельность учащихся при освоении истории литературы: игра «Морская баталия по хроникам Шекспира»». Игра основана на хрониках Уильяма Шекспира, а фоном стала история Англии XII, XIV-XVI веков. Событие и фон игры относятся к разгрому флотом Елизаветы I Непобедимой Армады в 1588 году. Команды принимают стороны стран: в случае победы Англии результатом будет утверждение о повторе истории, в случае победы Испании – представление о возможности менять ход жизни, учиться на ошибках прошлого.

Игра «Морская баталия» выстроена по аналогии с настольной игрой с бросанием игральные костей – кубиков. В игре пять этапов: выведение флота каждой страны и четыре исторических боя. Игроки делятся на две команды по собственному желанию и выбирают одну из предложенных стран: «Англия» и «Испания» – страны, участвующие в Гравелинском сражении, в котором исторически Англия разгромила Великую Армаду Испании.

Игра сопровождается презентацией, необходимой для продвижения игроков, наглядности и атмосферы. Цветовая палитра презентации ассоциируется с современным флагом Соединённого Королевства, сизый фон напоминает море. Слайды, обозначающие этапы, разделены на четыре сектора по командам и сложности заданий. Фон – картины англо-испанских морских сражений. Ячейки с числами – активные ссылки для перехода к вопросу. Каждый слайд оснащён гиперссылкой в правом

нижнем углу для перехода на следующий этап (слайды с этапами) и возвращением на игровое поле (слайды с вопросами).

Вопросы ранжируются по сложности и рассчитаны на знание произведения и фоновых исторических событий. Например, к легким относятся вопросы: «Найдите флаг Англии из 4 предложенных», «Из какой династии была Елизавета I», «Что стало переломным моментом в жизни принца Генриха V?». Большинство вопросов предполагает выбор из вариантов ответа, но также встречаются вопросы и со свободным ответом. Одними из самых сложных считаются вопросы, в которых необходимо выстроить хронологию или соотнести объекты, например:

1. Назовите хроники в порядке правления исторических личностей. Правильный ответ: «Король Иоанн» → «Ричард II» → «Генрих IV» → «Генрих V» → «Генрих VI» → «Ричард III» → «Генрих VIII».

2. Соотнесите имя короля и его жены. Правильный ответ:

- Ричард II – Изабелла Французская,
- Генрих IV – Мария де Богун
- Генрих V – Екатерина Валуа
- Генрих VI – Маргарита Анжуйская
- Эдуард IV – Елизавета Вудвилл
- Ричард III – Анна Невилл
- Генрих VIII – Анна Болейн

3. После битвы Эдуард и Ричард (сыновья Ричарда Йорка), ожидая вести об отце, видят в небе три солнца. В этот же момент гонец приносит новость. Выберите верные утверждения о значении трёх солнц и судьбе отца:

- отец смог спастись,
- отец стал королём,
- отец погиб (правильный ответ);
- три солнца – сыновья Ричарда Йорка (правильный ответ),
- три солнца – смерть короля, королевы и их сына,

- три солнца – смерть отца (Ричарда Йорка), короля и его сына.

Для разработки данной игры студентам было необходимо изучить историческую эпоху, которая послужила фоном для хроник Шекспира и соотнести ее с основными событиями произведения, также было необходимо построить основные сюжетные линии, систему образов и отношения персонажей. На финальной стадии работы все полученные данные были систематизированы, составлены вопросы и классифицированы по уровню сложности. Таким образом, для составления игры студентам потребовалось глубокое изучение произведения, что способствовало более качественному и эффективному обучению.

Подводя итог, стоит отметить, что разработка игр дает возможность студентам изучить большое количество материала, прочитать книги и статьи по выбранной теме, а также более глубоко погрузиться в изучение каждого произведения, что предполагает качественное изучение материала в творческой форме.

### 3.3 Разработка учебной игры по драматургии в рамках дисциплины «Поэтика русской и зарубежной драмы»

В рамках курса «Поэтика русской и зарубежной драмы» филологического факультета Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического была разработана настольная учебная игра по драматургии.

Цель работы: разработка настольной игры по истории и теории драматургии для дальнейшего использования в курсах «Истории зарубежной литературы» и «Поэтики современной русской и зарубежной драматургии».

Задачи:

1. Изучить историю появления и развития драматургии.
2. Разработать сводную таблицу с систематизацией всех данных.

3. Сформировать фонд заданий и оценочных средств для изучения материала.

Тип данного проекта – практико-ориентированный. Настольная игра предназначена для студентов-бакалавров, осваивающих программу филологического образования и студентов-магистров, осваивающих программу педагогического образования и направлена на подготовку учащихся в освоении указанных курсов. Приложение к игре содержит сводную таблицу, отражающую этапы становления и развития драматургии в разные эпохи, а также фонд заданий и оценочных средств, структурированных по типу деятельности.

Правила игры:

Игроки делятся на команды. Команды по очереди вытягивают карточки с вопросами. На ответ даётся тридцать секунд. Если команда не отвечает, то соперники могут дать свой вариант ответа. Побеждает тот, кто даст большое количество правильных ответов.

Вопросы и задания, направленные на знание

1. Перечислить структурные части классицистической трагедии (афиша, акт, явление, действие).
2. Назвать не менее трех известных вам античных драматургов (Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан).
3. Назвать не менее трех античных драматургов, которые писали в жанре трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид).
4. Назвать не менее трех античных драматургов, которые писали в жанре комедии (Аристофан).
5. Назвать родоначальника трагедии (Эсхил).
6. Назвать древнегреческого философа, который ввел понятие «катарсиса» (Аристотель).

7. Назвать не менее трех известных теоретиков и драматургов, утверждающих приём триединства (Аристотель, Мольер, Расин, Корнель, Буало и др.).

8. В какую эпоху ремарка стала полноправным элементом драматургического текста? (В Средневековье).

9. Откуда взялись ремарки в русских изданиях античных трагедий? (их ввел И. Анненский)

10. У каких авторов в драматургических текстах появляются лирические ремарки? (Чехов, Ибсен).

11. Назвать этапы бытования драмы, когда ремарка была настолько развернутой, что почти вытесняла текст диалогов и монологов (в средневековой религиозной драме (мистерии), в *commedia dell'arte* и в постдраме)

12. Назвать создателя теории эпического театра (Брехт).

13. Назвать не менее пяти известных Вам форм театра, которые появились в постдраматическом театре? (Site-specific, Променад-театр, Физический театр, Медиатеатр, Музыкальный театр, Документальный театр, Визуальный театр, Иммерсивный театр).

14. Назвать не менее пяти существующих в постдраматическом театре синтетические жанровые формы (сценическое эссе, балладная опера, театр хора, романс, театр-соло, кинематографический театр, сценическое стихотворение).

15. Назвать не менее трёх основных драматургов постдраматического театра (Хайнер Мюллер, Э. Елинек, П. Хандке).

16. Назвать не менее трёх драматургов новейшей английской драмы (Сара Кейн, Керилл Черчил, Марк Равенхилл).

17. Назовите не менее трёх немецких драматургов новой-новой драмы (У. Хуб, Л. Хюбнер).

18. Назвать не менее трёх исследователей современной драмы (Эрика Фишер Лихте, Марк Липовецкий).

19. Чем отличается метадрама от «театра в театре».
20. Расставить в правильном порядке структурные части греческой трагедии: парод, экзод, коммос, пролог, стасимы, эпизодии (пролог, парод, эпизодий, стасимы, коммос, экзод).
21. Расставить драматические жанры в порядке возникновения: фаллические песни, трагедии, сатиры драмы, комедии, дифирамбы и оратории (фаллические песни, дифирамбы и оратории, комедии и трагедии, сатиры драмы).
22. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: эстрада, коммос, пролог, эпизодий (эстрада)
23. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: антагонист, декламатор, протагонист, хорег (хорег).
24. Исключить «лишний» термин, образ или сюжет из ряда: трагедия, сатиры драмы, прадос, комедия (прадос).
25. Исключить «лишний» термин из ряда: монологи, стасима, хор, ода (монологи // ода).
26. Соотнести древний термин и современный: стасим, парабаса, буколика, мим // массовая сцена, пантомима (фарс), интерактив с залом, элегия (стасим/элегия, парабаса/интерактив с залом, мим/пантомима, буколика/массовая сцена).
27. Выбрать черты эпического театра: строго выдержанный повествовательный тон; *субъективность в обрисовке лиц и событий*, обстоятельность в развитии сюжета; объективность в обрисовке событий и лиц; *психологизм; цель – пропаганда политических идей*; статичность персонажей; *адресация зрителю*.
28. Исключить лишний термин: время, зритель, место, действие (зритель).
29. Выбрать подходящие способы анализа барочной драмы: работа с афишей, выявление символики, поиск исходного события, исследование



подтекста, устное рисование декораций, выбор центральной метафоры пьесы, характеристика события, лежащего в основе эпизода (всё верно).

30. Соотнести характеристику с жанром драмы: героипредставители третьего сословия (комедия), исторический сюжет (трагедия), авторский сюжет (комедия), повседневные и частные события (комедия), исторические деятели и мифологические герои (трагедия), общезначимые события (трагедия), возвышенный стиль повествования (трагедия), разговорный стиль повествования (комедия), стихотворный текст (трагедия), прозаический текст (комедия).

Комедия	Трагедия

31. Распределить авторов эпохи Возрождения и Нового времени по странам: Бен Джонсон, Жан Расин, Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кристофер Марло, Уильям Шекспир, Педро Кальдерон, Пьер Корнель, Жан-Батист Мольер, Мигель Сервантес, Джордано Бруно.

Италия	Англия	Испания	Франция
1	2	3	4
Джордано Бруно	Кристофер Марло Уильям Шекспир Бен Джонсон	Мигель Сервантес Лопе де Вега Тирсо де Молина Педро Кальдерон	Пьер Корнель Жан Расин Жан-Батист Мольер

32. Выбрать приёмы, используемые в эпическом театре: *заимствование сюжета, минимализм декораций и костюмов, достоверность пространства.*

33. Выбрать изменения, произошедшие в тексте постдраматической драмы: исчезает деление на реплики; импровизационная игра актёров; персонажи становятся второстепенными, на первое место выходит зрительское восприятие; поведение героя диктуется не сутью характера, а ситуацией; персонаж пассивен, а его функция рефлексивна; персонажи – это фольклорные маски, исключая индивидуальные черты (всё верно).

34. Выбрать изменения, произошедшие в метадраме: распад на

множество сюжетных линий; кинопоказ внесценических событий; появление ремарок; удвоение (высокий и низкий варианты); 4-х актное построение драмы.

35. Выбрать изменения, произошедшие в постдраматическом театре с конфликтом: *если отсутствует герой, то конфликта нет; двойственность конфликта (бытовой и духовный); происходит конфликт зрительского восприятия; зритель втянут в происходящее, интерактивная драма с выбором действия; наличие лирико-психологического подтекста.*

36. Выбрать принципы и приемы постдраматического театра, выделенные Леманом: *паратаксис, одновременность, триединство, игра плотностью знаков, музыкальность, телесность, эпизация.*

37. Выбрать стратегии немецкого постдраматического театра: *экфрасические эксперименты внутри текста, импровизационность, жанровый синтез, «эпизация драмы», обязательное наличие маски, интермедия, трансформация зрителя и его преображение, разрушение видимости целостности произведения.*

38. Выбрать отличия новой «новой» немецкой драмы: *обострённое чувство реальности, внимание к проблемам современности, роль документа / факта, разнообразие художественных средств и приёмов, отсутствие текста – импровизация, родовой и жанровый синкретизм; диалог с традицией (всё верно).*

39. Соотнести драматурга и страну: Д. Лоэр (Германия), И. Бауэршима (Германия), Р. Шиммельпфенниг (Германия), Э. Елинек (Германия), С. Кейн (Англия), Ионеско (Франция), Ж. Перек (Франция), Э.-Э. Шмитт (Франция), С. Беккет (Франция), М. МакДонах (Англия), К. Черчилл (Англия), М. Равенхилл (Англия).

40. Соотнести пьесу и автора:

«Камень»	М. фон Майнбург
«Корабль дураков»	Николай Коляда
«Золотой дракон»	Р. Шиммельпфенниг

«Top girls»	К. Черчилл
«Про коров»	В. Леванов
«Что случилось после того, как Нора ушла от мужа»	Э. Елинек
«Психоз 4.48»	С. Кейн

41. Выбрать из предложенного списка термины, относящиеся к Новой «Новой драме».

«новая драма» вербатим внутренний конфликт монолог перформативность художественная условность эксперимент эпический театр	акция мимесис монодрама натурализм проект театр абсурда театр.doc	вариант герменевтика знак идея иноформа роль сюжет эмблема
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------

42. Соотнести автора и название труда по истории новейшей драмы:

Х.-Т. Леман	Постдраматический театр
П. Пави	Словарь театра
М.Л. Липовейкий	Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы»
Э. Фишер-Лихте	«Эстетика перформативности»
А. Сиерц	«Театр вам-в-лицо»

43. Расставить идейно-эстетические направления драматургии и театра по национальной принадлежности: Экспрессионистская драма (Германия), «новая» драма (Франция), театр абсурда (Англия), экзистенциальная драма (Франция), метадрама (Англия), постдраматический театр (Германия), новая «новая» драма (Германия).

44. Расставить идейно-эстетические направления драматургии и театра по хронологии: Экспрессионистская драма, «новая» драма, театр абсурда, экзистенциальная драма, метадрама, постдраматический театр, новая «новая» драма

45. Выбрать из списка пьесы, продолжающие традиции.

- а. «Пробуждения весны» Ф. Ведекинда
- б. «На улице, перед дверью» В. Борхерта
- в. «Вишневый сад» А.П. Чехов

«Левиафан» Д. Лоэр, «Камень» М. фон Майенбург (Б), «Женщина и фронт» А. Польц (Б), Д. Лоэр «Татуировка» (А), Д. Штоккер «Куриная слепота» (А), Й. Розельт «Трюфели» (А), М. Вишнек «Чехов-машина» (В), В. Гавел «Уход» (В), В. Леванов «Смерть Фирса» (В).

46. Выбрать жанровые модификации нового английского театра: хэппининг, вербатим, проект, акция, перфоманс (все).

47. Соотнесите немецких авторов с кругом рассматриваемых проблем в их пьесах: Бухштайнер, Майенбург, Лаузунд, Хюбнер, Клуг, Шиммельпфенинг, Костер, Денинг, Хекмас, Майенбург, Доббро, Вальзер, Штоккер, Хюбнер

Историко-политическая драма	Производственная пьеса	Смена поколений	Проблема становления юности
Бухштайнер Майенбург	Лаузунд, Хюбнер, Клуг, Шиммельпфенинг	Костер, Денинг, Хекмас	Майенбург, Доббро, Вальзер, Штоккер, Хюбнер

Задания, направленные на умения

1. Дать определение понятию «триединство» двумя способами (единство время, места, действия): в расчете на ученика 6 класса и в расчете на студента ВУЗа.

2. Назвать части древнегреческого театра на фото.



Рисунок 1 – Иллюстрация к заданию

3. Найти в стихотворении элемент античного театра и сформулировать определение.

Что общего у них? Орхестры хор  
И танца бурного напор.  
Любимец славный Терпсихоры –  
Танцор Телест дал напоказ  
Всю пластику тех игр, проказ.  
(Е. Грислис «Театр Диониса»).

4. Найти в стихотворении элемент античного театра и сформулировать определение.


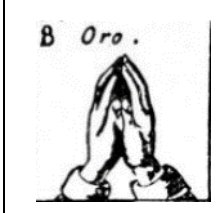

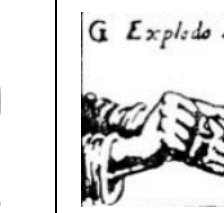
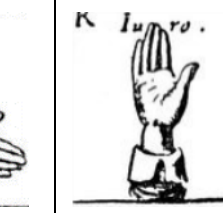


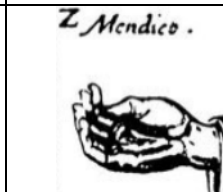

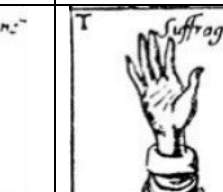
Настал сей миг! Сцена с проскенионом  
Трепещет вместе с театроном,  
Вмещавшим на своих скамьях  
Десятки тысяч.  
(Е. Грислис «Театр Диониса»)

5. Найти античный образ и дать мифологический комментарий.

Ты, праздник греческий -  
Диониса веселье, -  
Так слух доверчивый  
Ласкает песнопенье.

(Елена Грислис «Праздник совершенства»)

6. Соотнести жесты рук с эмоциями, которые они обозначают.

				
упрашиваю	умоляю	удивляюсь	порицаю	грущу
				



требую тишины	приглашаю	попрошайничаю	радуюсь выгоде	подаю голос
---------------	-----------	---------------	----------------	-------------

7. Соотнести изображение сцен из спектакля с эпохой.



Театр Модернизма



Античный театр

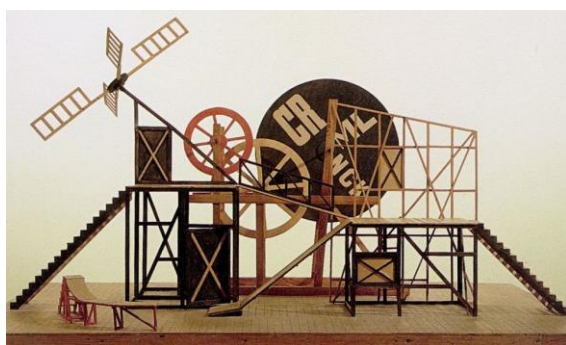


Театр Эпохи Возрождения



Комедия дель арте

8. Соотнести изображение декораций из спектакля с эпохой.



Театр эпохи Постмодерна



Театр эпохи Средних веков



Античный театр



Театра эпохи Авангарда

Задания, направленные на владение

1. Сравнить афишу «Горе от ума» Грибоедова и «Манфред» Байрона. В чём состоит различие в перечислении действующих лиц афиши?
2. Сравнить изображение античного и современного театра. Выделить общие и различные элементы в их строении.



Рисунок 2 – Иллюстрация к заданию

3. Актёры какого театра (эпоха, век, страна, жанр) изображены на иллюстрации? Доказать свою точку зрения.





Рисунок 3 – Иллюстрация к заданию

### Выводы по третьей главе

Введение игры в учебный процесс со временем становится всё более популярным. Данный вид работы обеспечивает увлекательный учебный опыт для студентов, а также создает образовательный контент, который может быть широко распространен в учебной среде.

Образовательные игры выполняют развлекательную функцию, коммуникативную, диагностическую, а также дают возможность ученику социализироваться посредством игры. Игра допускает изменение статуса участников коммуникации: «преподаватель – обучающийся» – они становятся в равные позиции, что позволяют ребенку почувствовать себя комфортно и быстрее адаптироваться и усвоить материал.

Также в структуру учебной игры включены этапы, влияющие на продуктивность обучающихся: планирование, реализация цели, анализ и обобщение результатов. Планирование включает в себя «определение целей и задач, организацию учебного времени, описание и форму проведения игры, правил, ролей и отбора технических средств» [61]. При составлении учебных игр учитывается степень подготовленности учащихся, имеющиеся у них знания, а также возраст, возможная психологическая и эмоциональная реакция.



Применение учебных игр в процессе обучения даёт возможность студентом глубже изучить материал, прочесть большое количество литературы и тщательнее разобраться в предмете.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В соответствии с поставленными в исследовании задачами работа базируется на широком драматургическом материале, представленном в шорт-листах фестивалей драмы. С опорой на классическую теорию драмы (Аристотеля, Гегеля, Буало) рассмотрены базовые идеи развития драматургии в работах А. Аникста, В. Хализева, Н. Ищук-Фадеевой, Н. Лейдермана.

Особое внимание уделяется технике монтажа и коллажа. Близость понятий фрагментарный текст, цикл, монтажный и коллажный текст, требуют комментариев тем больше, чем больше драма как литературный род сопротивляется прерывистости и непоследовательности, будучи сориентирован на «телеологическое единство... цели и результата» [76; с. 50], при которой «целенаправленность сама порождает некую развернутую во времени целостность» [76; с. 56]. Если монтаж появляется в драме несколько раньше, то коллаж долгое время воспринимается как явление чуждое.

Коллаж в литературе и театре – реакция на коллаж пластического искусства. Драматург сочетает фрагменты различных текстов: звуковые файлы, газетные статьи, другие пьесы. Авторы коллажных и монтажных произведений отвергают подчинение тоталитаризму и трудятся над созданием «странных калейдоскопов, движимых смутной логикой» [37; с. 59]. «Зияющие провалы и пустые пространства, расчленяющие их амбивалентные композиции, приглашают к открытию неясного, неопределенного, непохожего, еще не существующего» [37; с. 59].

Таким образом, объект нашего внимания составляет 25 пьес, смыслы которых формируются из соединения разных техник и видов искусств. Каждая сцена коллажной пьесы обладает своей внутренней полнотой и законченностью. Структурно они организуются в систему отражений,

смысловых и сюжетных вариаций, трагических и комических повторов, но каждая сцена обладает независимостью и долей свободы.

Далее в работе подробно проанализированы пьесы Фритца Катера «Винета (Или Водомания)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.).

Катер отказывается не только от принципа разрушения и восстановления изначальной гармонии мира, определяющего классическую трилогию, но и от событийной и временной последовательности, характерной для трилогий начала XX века. Тексты Фр. Катера охватывают историю ГДР от её становления (часть событий трилогии происходит в начале 1969 года, то есть сразу после принятия Конституции ГДР, закрепившей социалистический курс и политическую модель страны, возглавляемой Президиумом Совета министров и Секретарем СЕПГ) к застою рубежа 70-80-х годов (времени правления Эриха Хонеккера) и к падению режима после 1989 года. Если в первых двух пьесах, построенных ретроспективно, читатель движется вглубь истории: от современных впечатлений человека, вернувшегося после длительного отсутствия на родину, к временам штази, то последняя организована по принципу хронологической ломки: в ней совмещаются времена и эпохи, и в ней чередуются сцены из всей истории ГДР.

Трилогия Катера – «многосоставный текст, построенный на столкновении историй преимущественно молодых героев, чьё взросление пришлось на время застоя, распада, очередного «передела» мира и изменения европейской карты» [100; с. 27]. Её можно определить как коллажное произведение.

Первая часть трилогии «Винета (или водомания)» состоит из 18 сцен, переносящих читателя в 1994 год с флешбеками в 1971 и 1984. Сцены расположены хаотично, и режиссер, с разрешения автора, может располагать их в «произвольном порядке». Набор мотивов, связанных с

идеей потери, становится основным для пьесы. Все, что когда-то приносило радость и блага, теперь утрачено: «Производства больше нет», «Спортзала больше не было», «пионеров больше нет», «шума больше не было» [29]. На протяжении пьесы материальные потери вытесняются потерями жизненных ценностей: желанием жить, бороться, стремиться.

Вторая часть «время любить время умирать» – пьеса о непростом взрослении подростков во времена ГДР. Пьеса представлена тремя фабульно несвязными частями, главные герои которых попадают в ситуацию личностного кризиса: соперничество в любви, крах семей, трагизм выбора. Кризис личности разворачивается на фоне государственного – общественное положение герои осознают как безнадежное и опасное.

Третья пьеса «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» представлена чередованием сцен далекого прошлого (1969 г.), сменяющегося приближением 1975 года, и отсылками в будущее (1981 г.). По мере нарастания напряжения, события, разница между которыми шестнадцать лет, начинают всё быстрее и быстрее сменять друг друга, что приводит к их пересечению, «наслаиванию» друг на друга и стиранию временных границ.

При целостном восприятии Катеровской трилогии принцип коллажа и перекодирования отдельных смыслов становится всё более очевидным.

Материалы работы апробированы в ходе участия в семнадцати конференциях международного и всероссийского уровня. По результатам исследования опубликовано восемнадцать статей. Материалы прилагаются.

Методическая глава посвящена актуальности и пользе применения учебных игр в образовательном процессе. Методической частью работы является разработка учебной игры по драматургии в рамках дисциплины «Поэтика русской и зарубежной драмы» (Приложение 1).

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Т. Адорно. – Москва : Республика, 2001. – 527 с. – ISBN 5-250-01806-8.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. с древнегреческого В. Аппельрота, Н. Платоновой. – Санкт-Петербург : Азбук-классика, 2010. – 346 с.
3. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 502 с.
4. Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды. Эстетика и литературная критика. В 2 т. Т 1. Статьи и рецензии 1834-1842 / В. Г. Белинский. – Москва : ГИХЛ; 1959. – 702 с.
5. Бент М. И. «Театр новой эпохи»: пьеса Бертольда Брехта «Мамаша Кураж и её дети» / М. И. Бент. – Санкт-Петербург : Издательство Сергея Холова, 2013. – 544 с.
6. Бент М. И. «Я весь – литература» : Статьи по истории и теории литературы / сост. науч. ред., предисл. А. Г. Бент, М. М. Бент ; послел. М. Соколянского. – Санкт-Петербург : издательство Сергея Холодова ; Крига, 2013. – 720 с. – ISBN 978-5-98456-040-5 (издательство Сергея Холодова) ; ISBN 978-5-901805-54-1 (издательство «Крига»).
7. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – Москва : Айрис-пресс, 2013. – 416 с. – ISBN 5-8112-0818-9.
8. Бессмертнова С. В. Состояние принуждения к пограничной ситуации в цикле антифашистских сцен «Страх и нищета Третьей империи» / С. В. Бессмертнова // *Philologos*. – 2015. – № 3 (26). – С. 17-21.
9. Богуславский А. Ремарка / А. Богуславский // Словарь литературоведческих терминов. – Москва : Просвещение, 1974. – С. 320.
10. Боннар А. Греческая цивилизация / А. Боннар. – Москва : Искусство, 1992. – 400 с. – ISBN 5-210-00401-5.

11. Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 5. / Б. Брехт. – Москва : Искусство, 1965. – 527 с.
12. Вермо А. Мэтры сюрреализма / А. Вермо, О. Вермо. – Санкт-Петербург : Академ. Проект, 1996. – 288 с.
13. Вилисов В. Нас всех тошнит : как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. – Москва : Изд-во АСТ, 2019. – 336 с. – ISBN 978-5-17-111460-2.
14. Гегель Г. В. Ф. Философия права / Г. В. Ф. Гегель. – Москва : Мысль, 1990. – 524 с. – ISBN 5-244-00384-4.
15. Грицанов А. Постмодернизм. Энциклопедия / А. Грицанов, М. Можейко. – Минск : Книжный дом, 2001. – 1040 с. – ISBN 985-6656-05-2.
16. Дали С. Дневник одного гения / С. Дали. – Москва : Азбука, 2020. – 320 с. – ISBN 978-5-389-13153-8.
17. Дживелегов А. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А. Дживелегов, Г. Бояджиев // Средние века и Возрождение. – [сайт]. – 2013. – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/istoriya-zapadnoevropejskogo-teatra/index.htm> (дата обращения: 13.07.2021).
18. Должанский Р. Армин Петрас / Р. Должанский // Коммерсантъ Weekend. – 2009. – № 45. – С. 8.
19. Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка / Т. Ф. Ефремова. – Москва : Русский язык, 2000. – 1084 с. – ISBN 5-200-02801-9.
20. Жданова Л. У. Игра в воспитании и обучении / Л. У. Жданова // Педагогическое мастерство : материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Москва, февраль 2014 г.). – Москва : Буки-Веди, 2014. – С. 109-111. – URL: <https://moluch.ru/conf/ped/archive/100/4987/> (дата обращения: 03.04.2022).
21. Зорин А.Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII-XIX веков : автореферат диссертации доктора филологических наук ; 10.01.01 /

Артём Николаевич Зорин ; СГУ им. Н.Г. Чернышевского. – Саратов, 2010. – 38 с.

22. Игры и их классификация. Воспитательный потенциал игры как педагогического средства // DealEducation : Новая педагогика : [сайт]. – 2014. – URL: <http://www.dealeducation.ru/gowems-1368-1.html> (дата обращения: 09.03.21).

23. Ильдатова А. Учебные пьесы Брехта: метод Штайнвега / А. Ильдатова // Театр. – 2016. – № 24-25. – URL: <http://oteatre.info/uchebnye-pesy-brehta-metod-shtajnvega/> (дата обращения: 13.07.2021).

24. Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения берлинской стены / Т. Ирмер // Вопросы театра. – 2011. – № 3–4. – С. 199–218.

25. Ищук-Фадеева Н.И. Новая драма: философские истоки и поэтические новации / Н.И. Ищук-Фадеева // Вестник культурологии. – 2012. – № 1. – С. 153-171.

26. Йегер В. Пайдейя. Воспитание античного духа. К. 2. Воспитание и кризис аттического духа / В. Йегер. – Москва : греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2001. – 594 с. – ISBN 5-87245-079-6.

27. Карельский А. В. Драма немецкого романтизма / А. В. Карельский. – Москва : Медиум, 1992. – 335 с.

28. Карельский А. В. Комедия не окончена / А. В. Карельский // Немецкая романтическая комедия. – 2004. – С. 5-29.

29. Катер Ф. Винета (или водомания) / пер. А. Рыбиковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова : [сайт]. – URL: <https://theatre-library.ru/authors/k/kater> (дата обращения 12.01.2022).

30. Катер Ф. Время любить – время умирать / пер. с нем. А. Рыбиковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова : [сайт]. – URL: [https://theatre-library.ru/files/k/kater/kater\\_6587.doc](https://theatre-library.ru/files/k/kater/kater_6587.doc) (дата обращения 04.01.2021).

31. Классификация и определения игры как основного вида деятельности ребенка-дошкольника / АНЭКС-СПБ : [сайт]. – URL: <http://aneks.spb.ru/doshkolnoe-obrazovanie/klassifikatciia-i-opredeleniia-igry-kakosnovnogo-vida-deiatelnosti-rebenka-doshkolnika.html> (дата обращения: 02.04.18)
32. Ключев В. Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта / В. Г. Ключев. – Москва : Наука, 1966. – 184 с.
33. Колязин В. Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера / В. Ф. Колязин // Германия XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – Москва : РОССПЭН, 2008. – С. 461-480.
34. Коменский Я. А. Великая дидактика / Я. А. Коменский. – Москва : Книга по требованию, 2021. – 320 с. – ISBN 978-5-458-26126-5.
35. Копелов Л. З. Брехт / Л. З. Копелов. – Москва : Молодая гвардия, 1966. – 432 с.
36. Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец. – Москва : Совпадение, 2007. – 632 с. – ISBN 978-5-903060-15-3.
37. Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж / Ж.-М. Лашо // Коллаж-2. – 1999. – С. 57-63.
38. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ADCdesign, 2013. – 311 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.
39. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? / Ж.-Ф. Лиотар // Ad Marginem'93. – 1994. – С. 307-323.
40. Матвиенко К. Фольксбюне // Arzamas : [сайт]. – 2019. – URL: <https://arzamas.academy/micro/teatr/11> (дата обращения: 06.06.2021).
41. Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 т. Т. 2. 1917-1968 / В. Э. Мейерхольд. – Москва : Искусство, 1968. – 643 с.
42. Мифы народов мира : Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. К-Я / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2003. – 671 с. – ISBN 5-85270-242-0.



43. Москульский С. История западноевропейского театра / С. Москульский // Литература эпохи Просвещения. – URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/mokulskij-istoriya-teatra-t2/razvitie-akterskogo-iskusstva.htm> (дата обращения: 12.08.2021).
44. Мотылева Т. Политический роман Петера Вайса / Т. Мотылева // Вопросы литературы. – 1985. – № 12. – С. 50-78.
45. Мюллер Х. Пока мы верим в будущее, нам не надо бояться нашего прошлого: Беседа с Г. Эдельманом / Х. Мюллер // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сб. – Москва : РОССПЭН, 2012. – С. 442-452.
46. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги : сборник / Х. Мюллер ; пер. с нем. ; [сост., автор предисл. и коммент. В. Ф. Колязин]. – Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 528 с. – ISBN 978-5-8243-1584-4.
47. Пави П. Словарь театра / П. Пави. – Москва : Прогресс, 1991. – 504 с. – ISBN 5-01-002106-4.
48. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. – Москва : Издательство Intrada, 2008. – 358 с. – ISBN 978-5-903955-01-5.
49. Пудовкин В. И. Статья о монтаже / В. И. Пудовкин // Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1. – Москва : Искусство, 1974. – С. 167-180.
50. Русанова О. Н. Организация текста в драме / О. Н. Русанова, В. Е. Головчинер // Вестник БГУ. Педагогика. Филология. Философия. – 2018. – С. 32-42.
51. Сейбель Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2017. – Т. 5. – № 1. – С. 84–87.
52. Сейбель Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Медее Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник томского

государственного педагогического университета. – 2014. – № 11 (152). – С. 103-108.

53. Сейбель Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии) / Н. Э. Сейбель // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени : материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции словесников. – Екатеринбург : УрГПУ, 2018. – С. 75–83.

54. Сейбель Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109–113.

55. Сейбель Н. Э. От «Железного креста» к «Мещанской свадьбе» Хайнера Мюллера: кадр, план, месседж / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2017. – № 1. – С. 152-157.

56. Сейбель Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия : сб. науч. ст. по итогам VI Междунар. научно-практической конференции-фестиваля «Арт-сессия». – Челябинск, 2013. – С. 36–47.

57. Сейбель Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 270–273.

58. Сейбель Н. Э. Трансформация трехчленной формулы сюжета в современной немецкой драматургии / Н. Э. Сейбель // Миргород. – 2020. – № 2 (16). – С. 125-141.

59. Сейбель Н. Э. Фикциональность драматургии Хайнера Мюллера: формы и функции / Н. Э. Сейбель // Научный диалог. – 2019. – № 12. – С. 173-186.

60. Сейбель Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия:

сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия». – Челябинск : Энциклопедия, 2011. – С. 80-91.

61. Селевко Г. К. Современные образовательные технологии / Г. К. Селевко. – Москва : Народное образование, 1998. – 256 с.

62. Семенов М. Дзига Вертов: как начать смотреть его фильмы / М. Семенов // Arzamas. – [сайт]. – 2015. – URL: <https://arzamas.academy/materials/2135> (дата обращения 06.07.2021).

63. Ситаров В. А. Дидактика : учебное пособие для студентов высших пед. учебных заведения / под. ред. В. А. Слостенина. – Москва : издательский центр «Академия», 2004. – 386 с. – ISBN 978-5-76-95-4504-7.

64. Смолина К. А. Берлинер Ансамбль / К. А. Смолина // ВикиЧтение : [сайт]. – 2011. – URL: <https://info.wikireading.ru/96998> (дата обращения: 06.06.2021).

65. Станиславский К. С. Собрание сочинения. В 9 т. Т. 2. Работа актера над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процесс переживания : Дневник ученика. – Москва : «Искусство», 1954 г. – 511 с.

66. Ступников И. В. История зарубежной литературы XVII века / И. В. Ступников // ВикиЧтение : [сайт]. – 2011. – URL: <https://lit.wikireading.ru/12554> (дата обращения: 06.06.2021).

67. Судейская А. Необычная практика: зачем преподаватели задают студентам-гуманитариям разработку игр / А. Судейская // Skillbox : [сайт]. – 2022. – URL: <https://skillbox.ru/media/education/neobychnaya-praktika-zachem-prepodavateli-zadayut-studentamgumanitariyam-razrabotku-igr/> (дата обращения 07.03.2022).

68. Тарнаруцкая Е. В. Монтаж и фрагментарная проза: к вопросу о разграничении техник / Е. В. Тарнаруцкая // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – № 2. – С. 230-234.

69. Театральный монтаж в театре Пискагора // Инфопедия. – [сайт]. – 2015. – URL: <https://infopedia.su/17ха324.htm> (дата обращения: 22.08.21).
70. Травников С. К. Литературный монтаж в «Пассажах» Вальтера Беньямина / С. К. Травников // Культура и искусство. – 2016. – № 5 (35). – С. 702-707. – DOI: 10.7256/2222-1956.2016.5.16795
71. Тресиддер Дж. Словарь символов/пер. с англ. С. Палько. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 448 с – ISBN 5-8183-0049-8.
72. Туровская М. И. На границе искусств : Брехт и кино / М. И. Туровская. – Москва : Искусство, 1984. – 255 с.
73. Тынянов Ю. Н. Об основах кино / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – 1977. – С. 337-338.
74. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – Москва : Канон-плюс, 2015. – 375 с. – ISBN 978-5-88373-443-3/
75. Фрадкин Б. Творческий путь Брехта-драматурга / Б. Фрадкин // Бертольт Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. – Москва, 1963. – URL: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-germaniya/fradkin-tvorcheskij-put-brehta-dramaturga.htm> (дата обращения: 12.02.21).
76. Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов / К. Фрумкин. – Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2020. – 528 с. – ISBN 978-5-4469-1757-0.
77. Хализев В. Е. Мещанская драма / В. Е. Хализев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – 2001. – С. 542-543.
78. Хализев В. Е. Ремарка / В. Е. Хализев // Литературный энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – С. 322.
79. Цивьян Ю. Теория монтажа: Америка – Советский Союз / Ю. Цивьян // Сеанс. – [сайт]. – 2015. – URL: [https://seance.ru/articles/montage\\_theories/](https://seance.ru/articles/montage_theories/) (дата обращения 06.07.2021).

80. Чистюхин И. О драме и драматургии / И. Чистюхин. – Москва : Планета музыки, 2021. – 432 с. – ISBN 978-5-8114-3514-2.
81. Шастина Е. М. Анималистические образы в прозе Э. Канетти и А. Платонова / Е. М. Шастина, Н. Э. Сейбель // Научный диалог. – 2017. – № 1. – С. 105-116.
82. Эйзенштейн С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Музей кино, 2000. – 592 с. – ISBN 0235-8212.
83. Behrendt B. Plumpe Annäherungsversuche / B. Behrendt // Die deutsche bühne : [сайт]. – 2010. – URL: <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/plumpe-annaeherungsversuche> (mode of accessed: 30.04.2020).
84. Clulow A. How student-designed video games made me rethink how I teach history / A. Clulow // The conversation : [сайт]. – 2021. – URL: <https://theconversation.com/how-student-designed-video-games-made-me-rethink-how-i-teach-history-159310> (mode of accessed : 07.03.2022).
85. Gronemeyer N. Wo ist Wir? Armin Petras im Gespräch mit Nicole Gronemeyer / N. Gronemeyer // Theater der zeit. – Berlin. – 2016. – № 3. – С. 10–15.
86. Haas B. Modern German political drama, 1980-2000 / B. Haas. – New York : Copyright, 2003. – 239 p. – ISBN 1-57113-285-6.
87. Kapusta D. Epische Erzähl Techniken in der deutschen gegenwartsdramatik eine Untersuchung Der Gattungsauflösenden schreibverfahren / D. Kapusta // Zagreber Germanistische Beiträge. – 2011. – № 20. – S. 139-150.
88. Kater F. 5 Morgen : 5 Stücke / F. Kater. – Berlin : Theater der Zeit, 2013. – 299 с. – ISBN 978-3943-881-646
89. Klein C. Identitäts problematiken in Fritz Katers zeit zu lieben zeit zu sterben. Dramatische Transformationen : Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater / C. Klein. – Bielefeld : Transcript Verlag, 2015. – S. 75-87.

90. Nissen-Rizvani K. Autorenregie/Theater und Texte von Sanine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und Rene Pollesch / K. Nissen-Rizvani. – Hamburg, 2011. – 322 p.
91. Rakow C. Fremd ist der Fremde auch daheim / C. Rakow // nacht kritik.de : [сайт]. – 2014. – URL: <https://web.archive.org/web/20150217062633> (mode of accessed: 03.01.2022).
92. Rimini Protokoll : [сайт]. – URL: <https://www.rimini-protokoll.de/website/en/about> (mode of accessed: 12.08.2021).
93. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre / J. Schröder // Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart. – München : Verlag C.H. Beck, 2006. – S. 1080-1120.
94. Schüssler N. Drama und Kulturökologie Zur kulturellen Funktion von Theater am Beispiel von Dramen des 20. und 21. Jahrhunderts in Deutschland und Amerika / N. Schüssler. – URL: <https://d-nb.info/1106854705/34> S. 104 (дата обращения: 15.03.2021).
95. Slevogt E. Heiner-Müller-Deklamations-Schock / E. Slevogt // nacht kritik.de : [сайт]. – 2014. – URL: (mode of accessed: 30.12.2021).
96. Szondi P. Theorie des modernen Dramas / P. Szondi. – Frankfurt, 1956. – 170 p.
97. Thamm A. Die Raubzüge der Pappenheimer / A. Thamm // Nacht kritik.de. – [сайт]. – 2017. – URL: [https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=13080](https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13080) (mode of accessed: 10.08.2021).
98. Wassermann A. Ich bin ein deutsch-deutscher Zwitter / A. Wassermann // SPIEGEL Geschichte: [сайт]. – 2019. – URL: <https://www.spiegel.de/geschichte/ddr-ausreiser-armin-petras-ich-bin-ein-deutsch-deutscher-zwitter-a-1282939.html> (mode of accessed: 04.01.2022).

99. WE ARE CAMERA / jasonmaterial // Goethe Institute : [сайт]. – 2019. – URL: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/kat/stu/ru5054860.htm> (mode of accessed: 04.02.2020).

### Список публикаций автора

100. Сейбель Н. Э. Шебельбайн Я. О. Акустические пространства драматургических коллажей Фритца Катера / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн // Семиотические исследования. *Semiotic studies*. – 2021. – Т. 1, № 3. – С. 24–32.

101. Сейбель Н. Э., Шебельбайн Я. О. Пьеса «Мёртвая собака в химчистке: сильные» А. Лидделл как антиутопия / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн // Культурные коды зарубежной литературы : материалы II Всероссийской научно-практической конференции / отв. ред. Г. Г. Ишимбаева. – Уфа : БГУ. – 2018. – С. 126–135.

102. Сейбель Н. Э., Шебельбайн Я. О. Эпическое в современной драме (на материале пьесы Фритца Катера «время любить время умирать») / Н. Э. Сейбель, Я. О. Шебельбайн // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. – № 3. – 2020. – С. 182-191.

103. Шебельбайн Я. О. Актуальные проблемы современной драматургии (на материале шорт-листов немецкого фестиваля ФИНД) / Я. О. Шебельбайн // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур : сб. ст. молодых ученых : в 2 ч. / отв. ред. В. А. Бячкова ; ПГНИУ. – Пермь. – 2019. – Ч.2. – С. 51–56.

104. Шебельбайн Я. О. Актуальные проблемы современной русской драматургии (на материале шорт-листов драматургического конкурса «Евразия») / Я. О. Шебельбайн // Литература в контексте современности. Аксиосфера русской и зарубежной литературы : сб. материалов XI Всероссийской научной конференции с международным участием / отв. ред. Т. Н. Маркова. – Челябинск : Изд-во ЗАО «Библиотека А. Миллера». – 2019. – С. 251–258.

105. Шебельбайн Я. О. Гротеск как воплощение игрового начала в пьесе А. Лидделл «Мёртвая собака в химчистке: сильные» / Я. О. Шебельбайн // Литература как игра и мистификация : материалы шестых международных чтений «Калуга на литературной карте России». – Калуга : Изд-во КГУ им. К. Э. Циолковского. – 2018. – С. 319–324.

106. Шебельбайн Я. О. Мюллеровский интертекст в пьесе Фритца Катера «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» / Я. О. Шебельбайн // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство : межвузовский сборник / отв. ред. А. В. Курочкина. – Уфа : РИЦ БашГУ, 2020. – С. 73–77.

107. Шебельбайн Я. О. Ономапозитика пьесы А. Лидделл «Мёртвая собака в химчистке: сильные» : контекст и интертекст / Я. О. Шебельбайн // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. статей VIII Междунар. науч. конф. молодых учёных (8 февраля 2019 г.) / общ. ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева, С. А. Иванова, С. К. Пестерев ; Урал. федер. ун-т. – Ч. 2 : Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург : УМЦ-УПИ. – 2019. – С. 100–109.

108. Шебельбайн Я. О. Принципы фрагментации в драматургии Фритца Катера (на материале пьесы «5 MORGEN») / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. Серия: ДРАФТ: Молодая наука. – 2022. – Т. 1. – С. 34–42.

109. Шебельбайн Я. О. Пьеса «Галатей Собакина» как антиутопия / Я. О. Шебельбайн // Язык и репрезентация культурных кодов : сб. ст. IX Всероссийской с международным участием научной конференции молодых учёных. – Самара : Инсома-Пресс. – 2019. – С. 129–131.

110. Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001-2019) / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. – Серия : Драфт :



Молодая наука. – Екатеринбург : Изд-во УрГПУ. – 2019. – С. 42–52.

111. Шебельбайн Я. О. Пьеса Фр. Катера «СТАРЫЙ ФИЛЬМ / ГРУППА» на пересечении интертекстуальных меридианов / Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. – 2021. – № 1. – С. 147–158.

112. Шебельбайн Я. О. Реабилитация политической драмы в немецкой драматургии начала XXI века (на материале шорт-листов драматургического конкурса Германии) / Я. О. Шебельбайн // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. статей IX международной науч. конф. Молодых ученых (7 февраля 2020 г.) / общ. ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева, С. А. Иванова, С. К. Пестерев. – Екатеринбург : УМЦ-УПИ, 2020. – С. 66–73.

113. Шебельбайн Я. О. Тема памяти в современной немецкой драматургии (на материале шорт-листов фестивалей Германии) / Я. О. Шебельбайн // Литература в контексте современности : сборник материалов XII Всероссийской научно-методической конференции с международным участием (Челябинск, 11 декабря 2020 г.). – Челябинск: ЗАО «Библиотека А. Миллера», 2020. – С. 96–101.

114. Шебельбайн Я. О. Типология русских драматургических фестивалей: цели и задачи / Я. О. Шебельбайн // Язык. Культура. Медиакommunikация : Электронный научный журнал. – 2021. – № 1. – С. 140–143.

115. Шебельбайн Я. О. Формальные эксперименты Фритца Катера в гэдээрвской трилогии / Я. О. Шебельбайн // Язык. Культура. Медиакommunikация : Электронный научный журнал. – 2021. – № 2. – С. 116–120.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. УЧЕБНАЯ ИГРА ПО ДРАМАТУРГИИ В РАМКАХ  
ДИСЦИПЛИНЫ «ПОЭТИКА РУССКОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ДРАМЫ»

*? на умение                      ? на знание*

*? на владение*

Поэтика русской и  
зарубежной драматургии

учебная игра

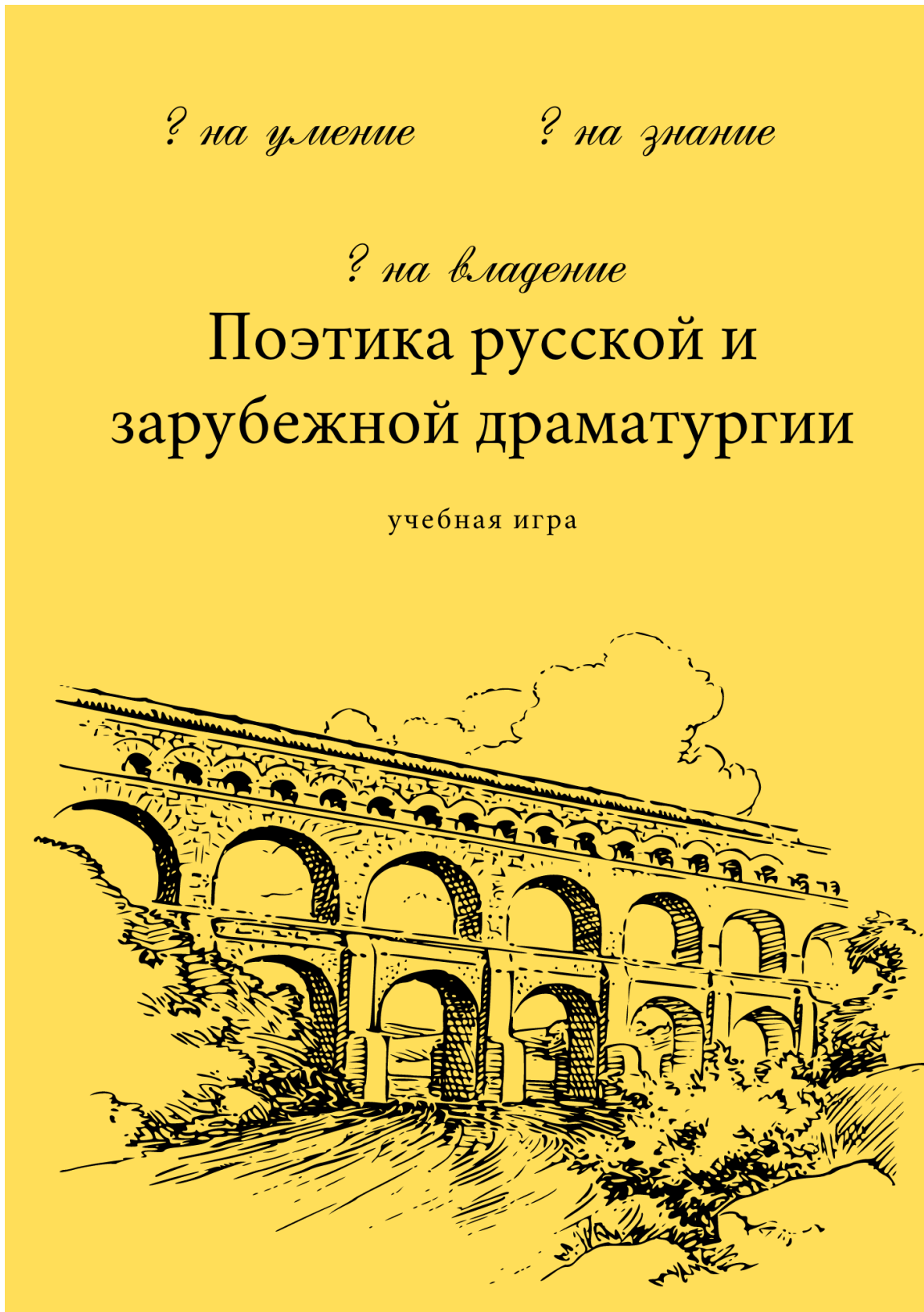


Рисунок 4 – Обложка учебной игры

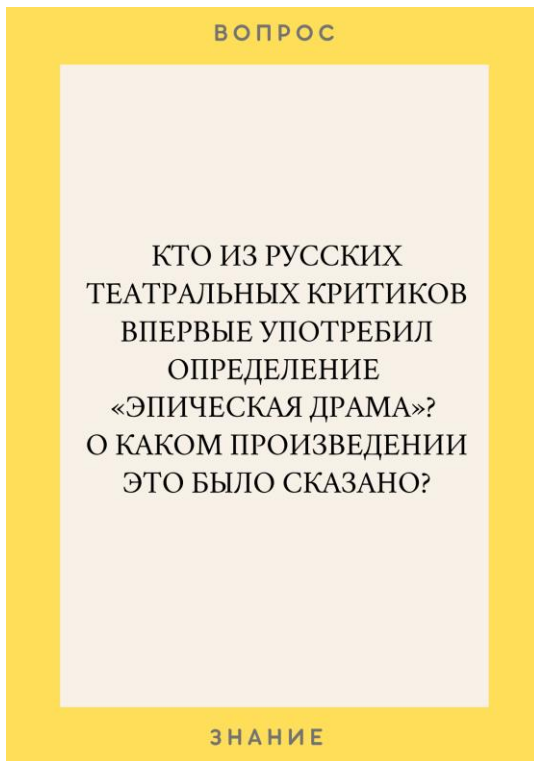


Рисунок 5 – Карточка № 1

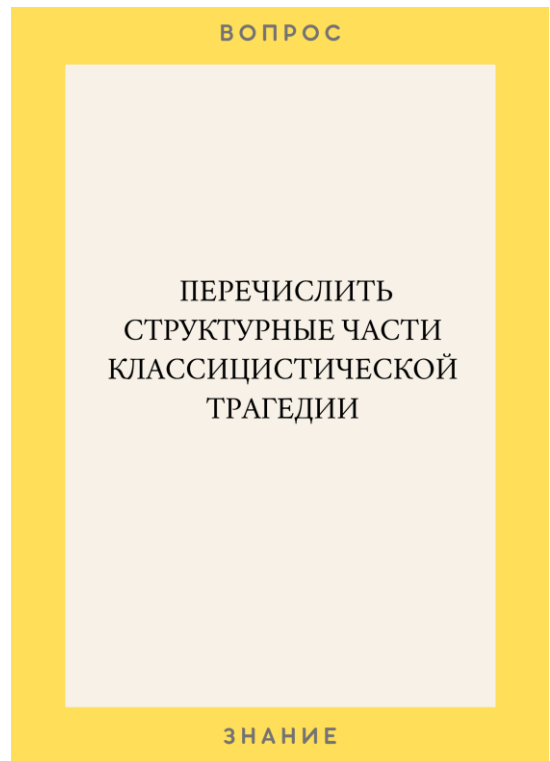


Рисунок 6 – Карточка № 2

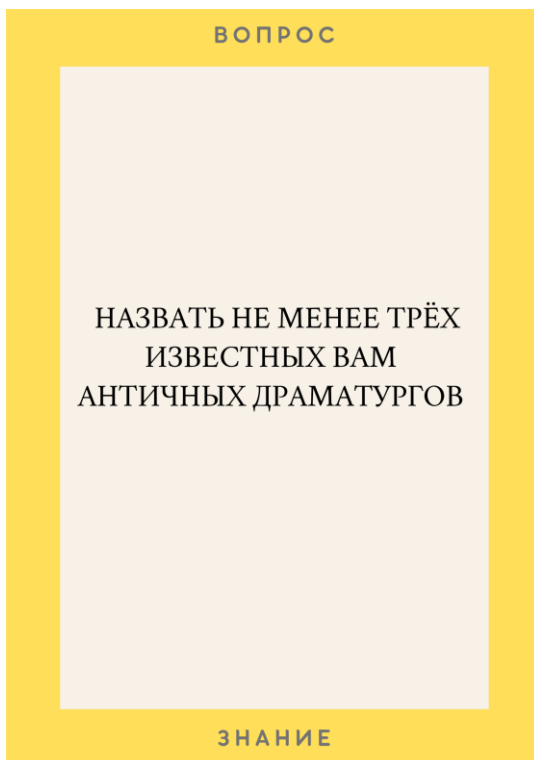


Рисунок 7 – Карточка № 3

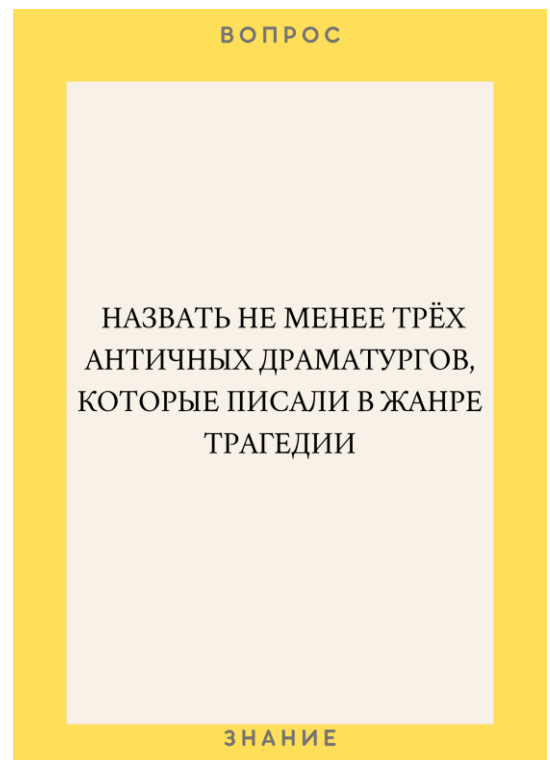


Рисунок 7 – Карточка № 4

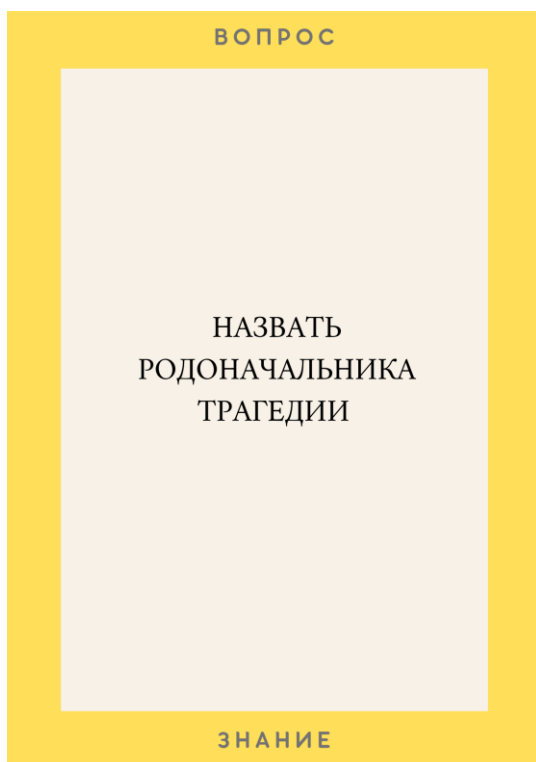


Рисунок 8 – Карточка № 5

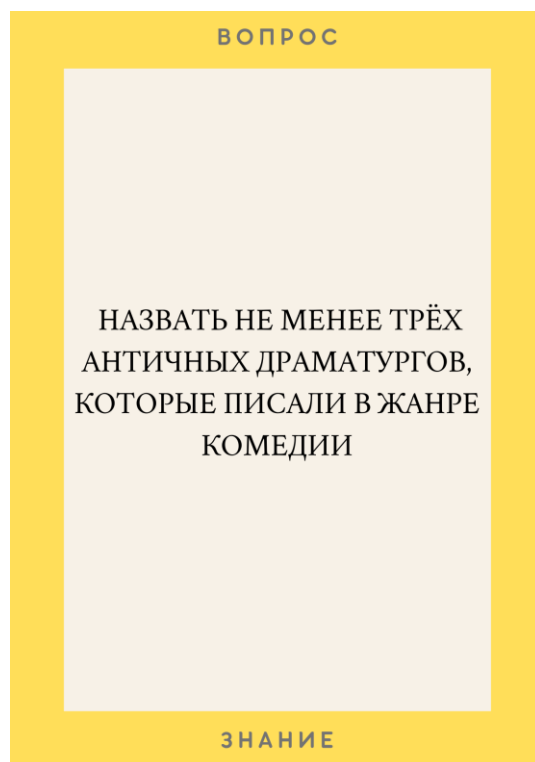


Рисунок 9 – Карточка № 6

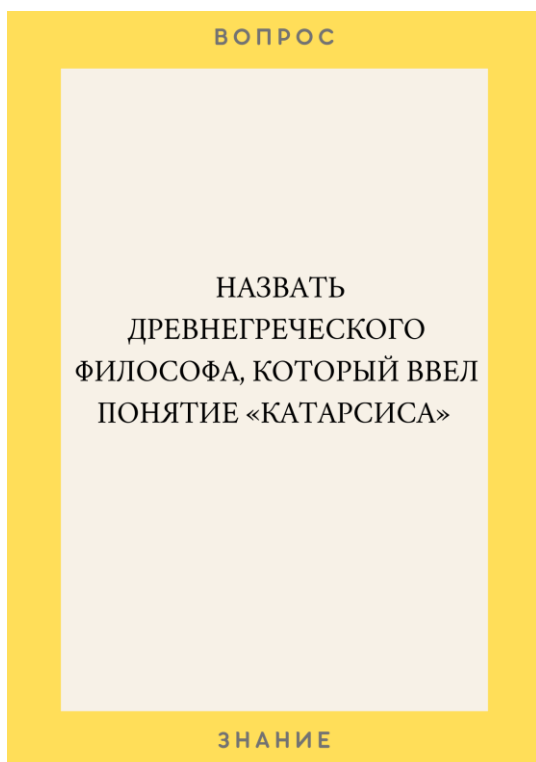


Рисунок 10 – Карточка № 7

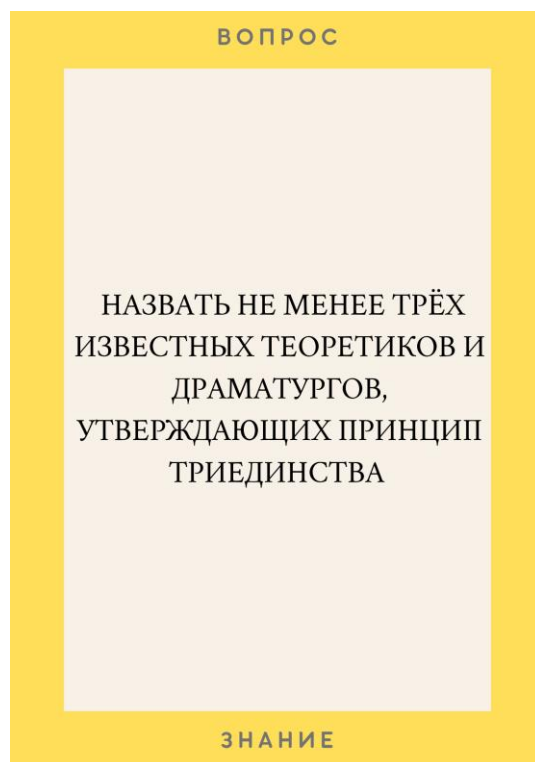


Рисунок 11 – Карточка № 8

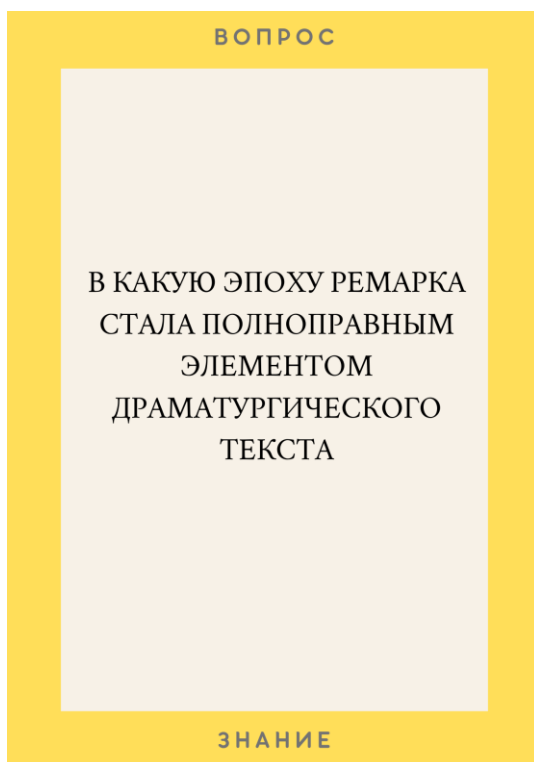


Рисунок 12 – Карточка № 9

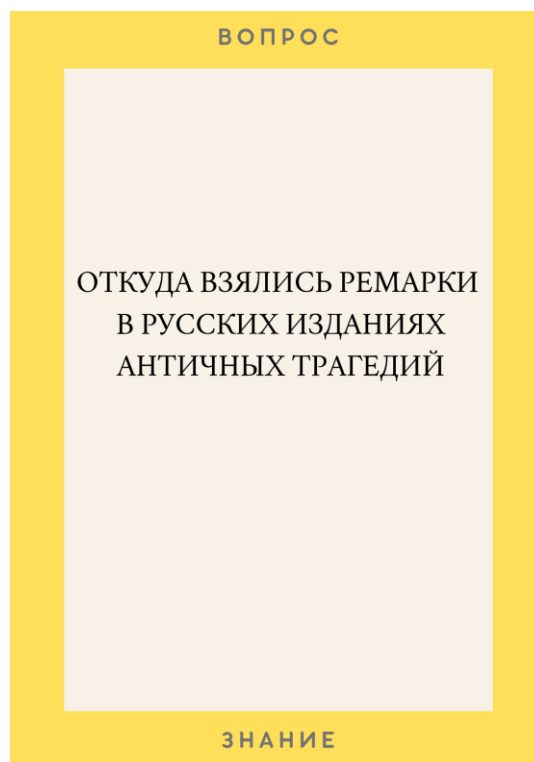


Рисунок 13– Карточка № 10

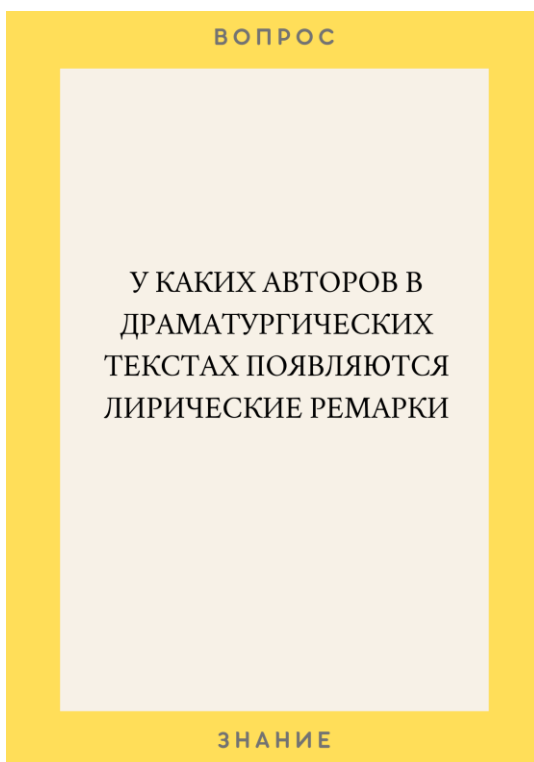


Рисунок 14 – Карточка № 11

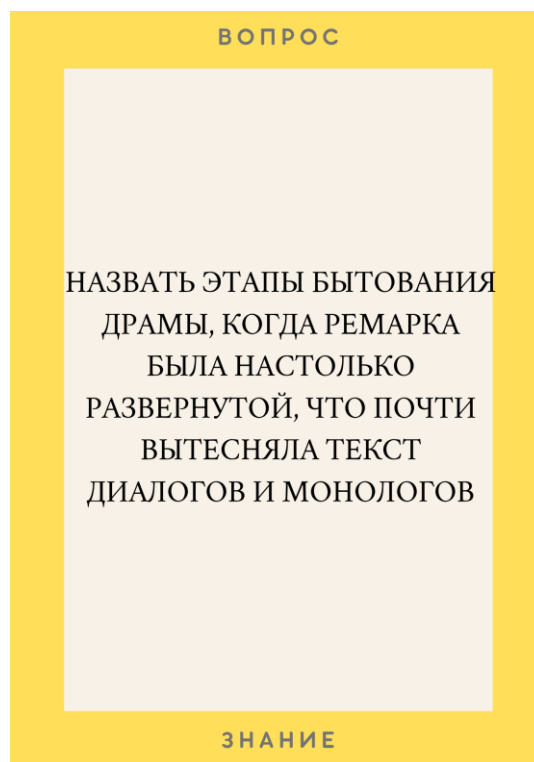


Рисунок 15 – Карточка № 12



Рисунок 16 – Карточка № 13

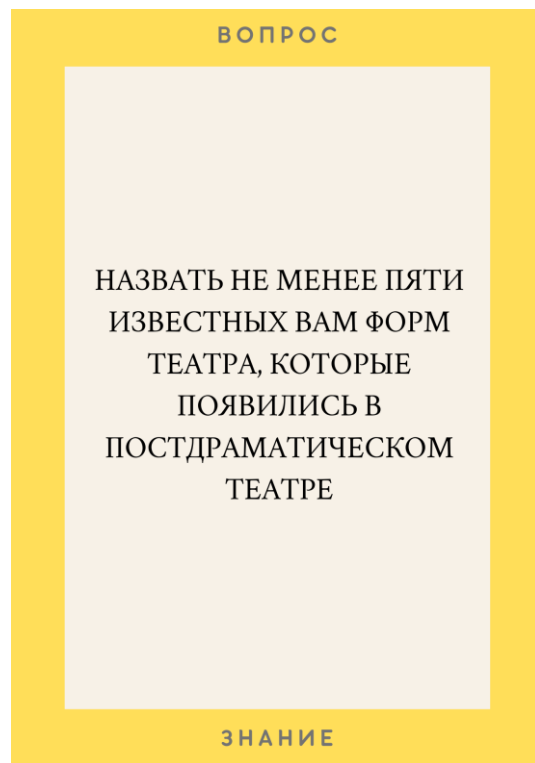


Рисунок 17 – Карточка № 14

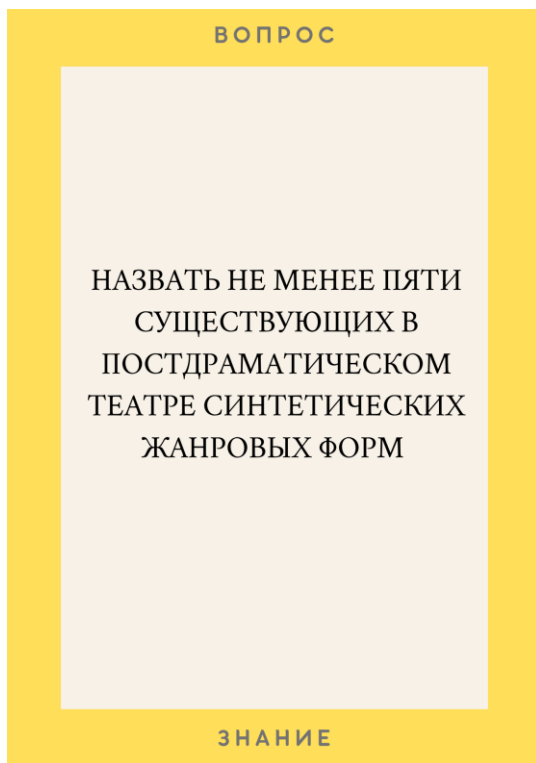


Рисунок 18 – Карточка № 15

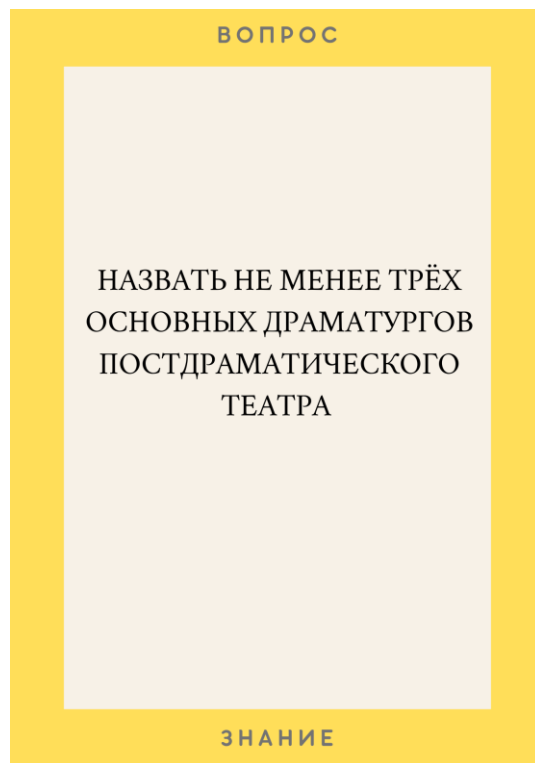


Рисунок 19 – Карточка № 16

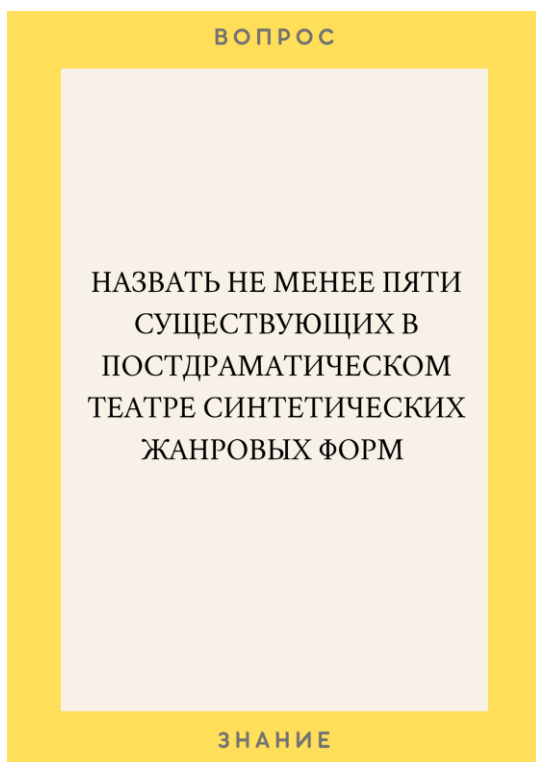


Рисунок 20 – Карточка № 17

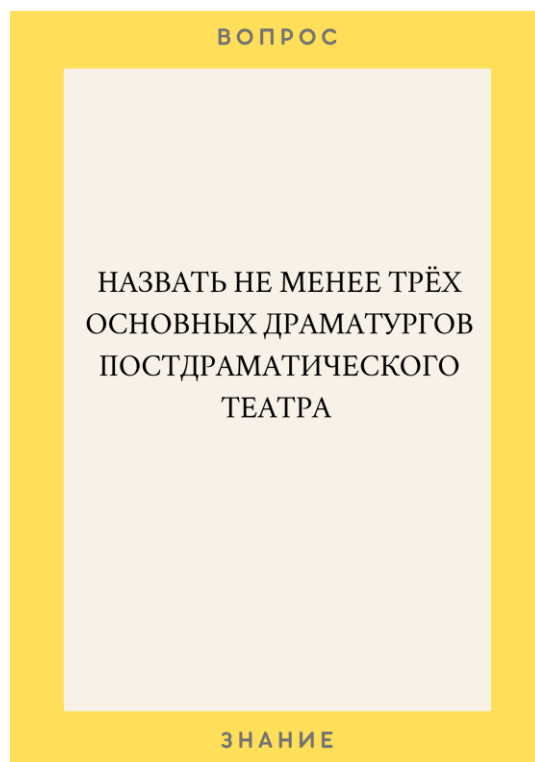


Рисунок 21 – Карточка № 18

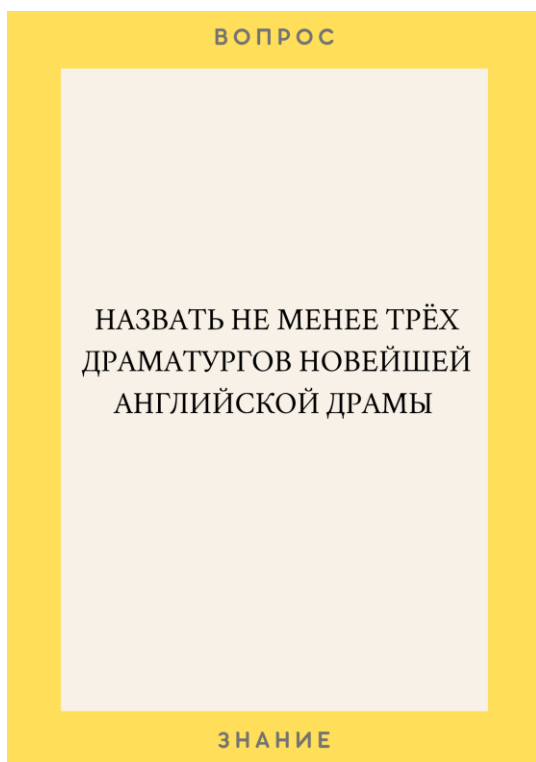


Рисунок 22 – Карточка № 19

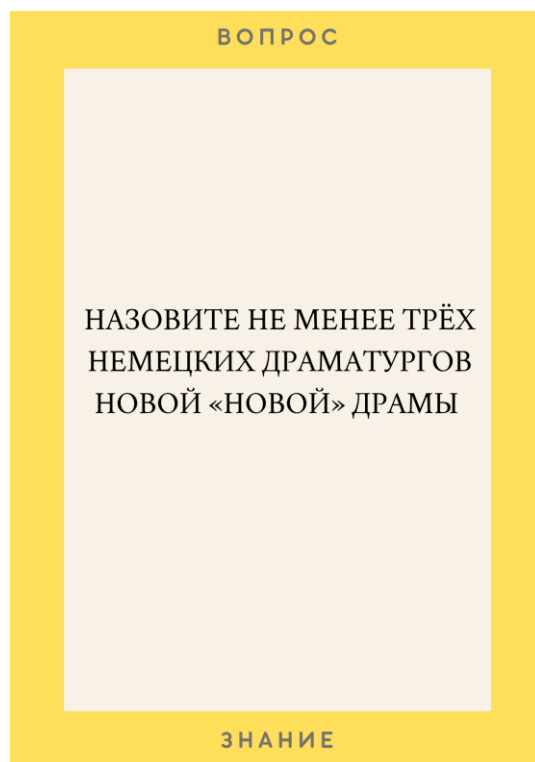


Рисунок 23 – Карточка № 20

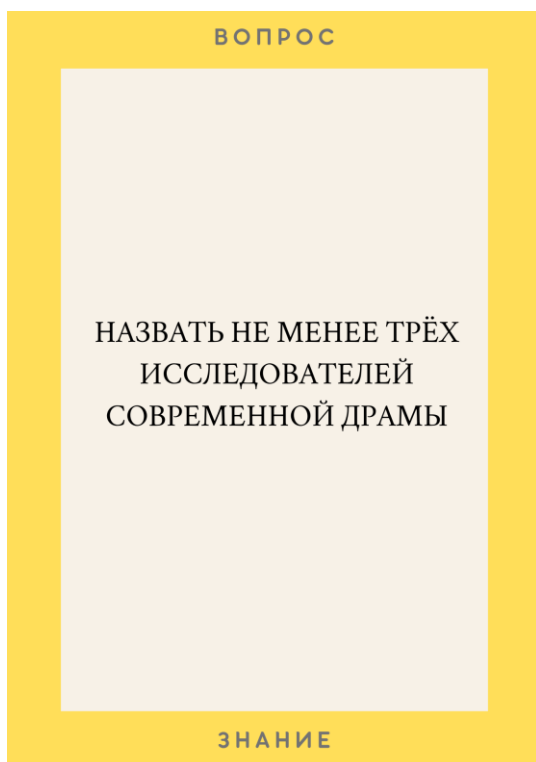


Рисунок 24 – Карточка № 21

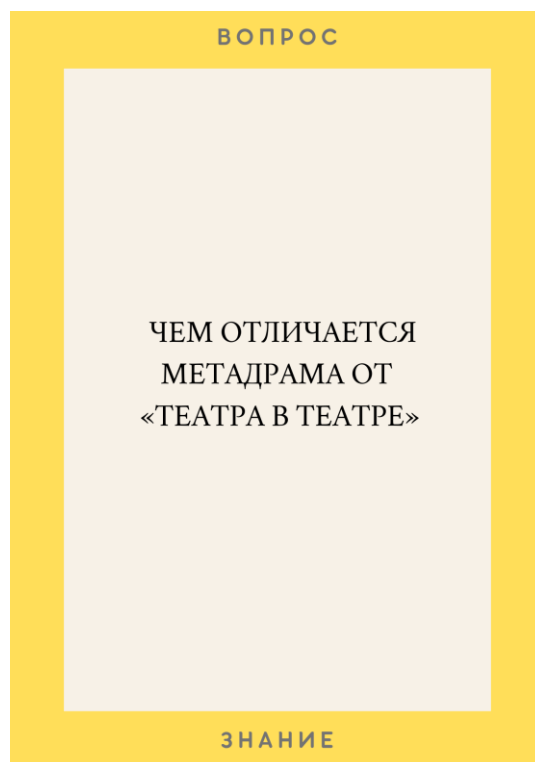


Рисунок 25 – Карточка № 22

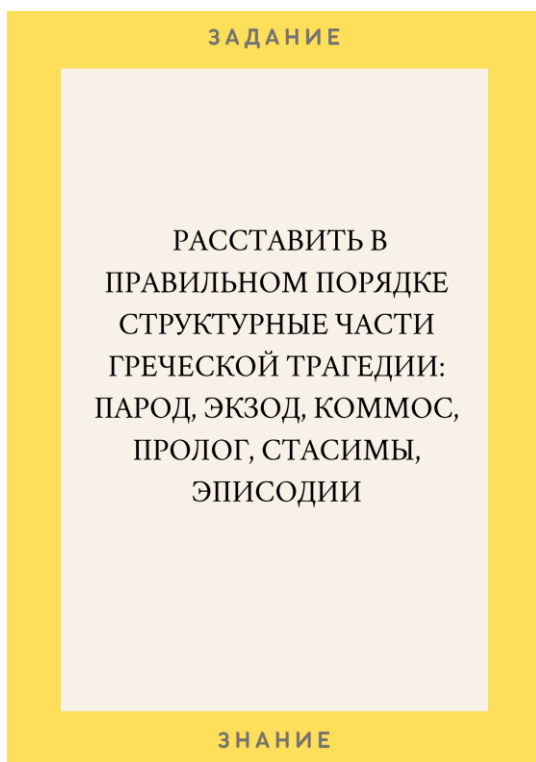


Рисунок 26 – Карточка № 23

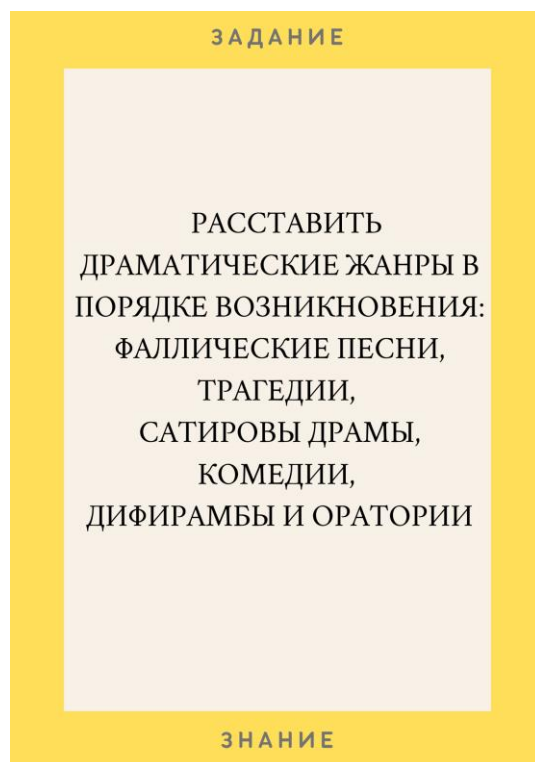


Рисунок 27 – Карточка № 24



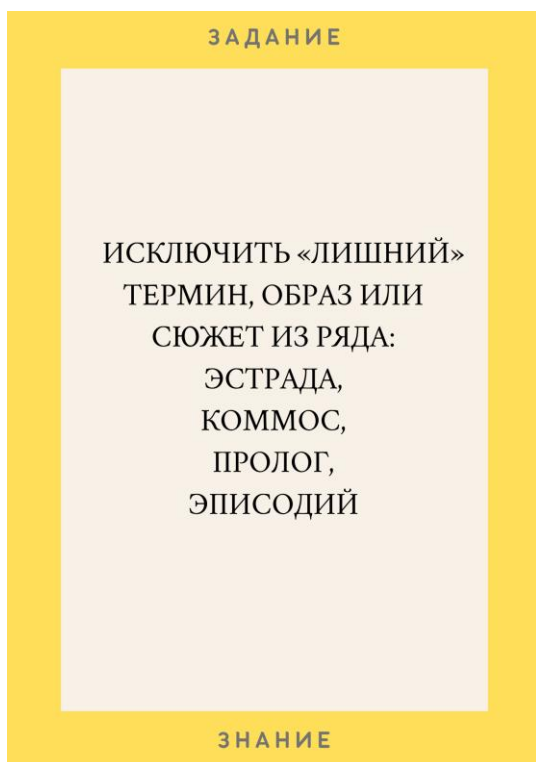


Рисунок 28 – Карточка № 25

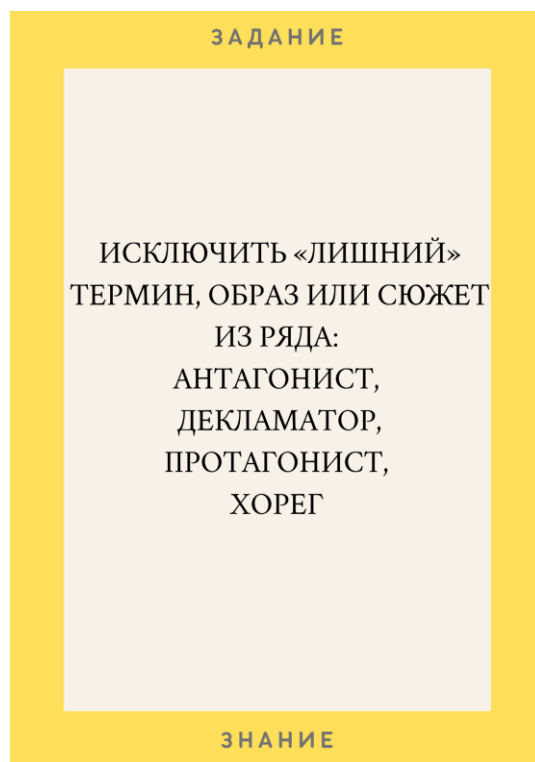


Рисунок 29 – Карточка № 26

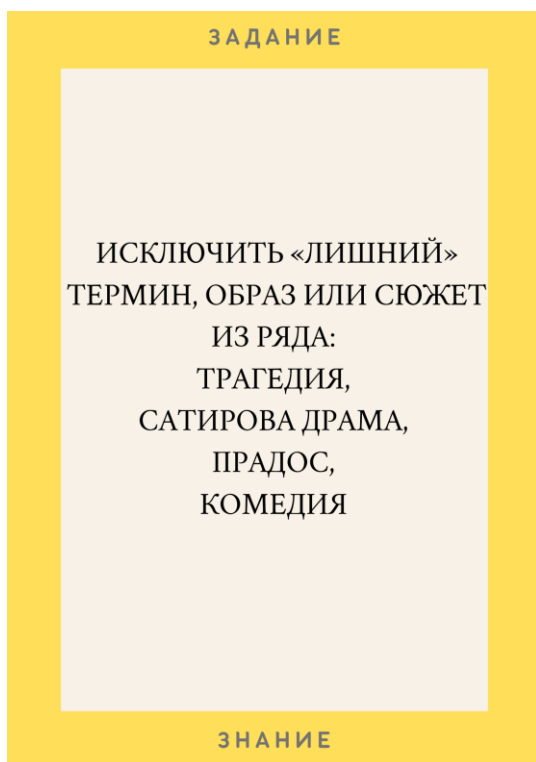


Рисунок 30 – Карточка № 27

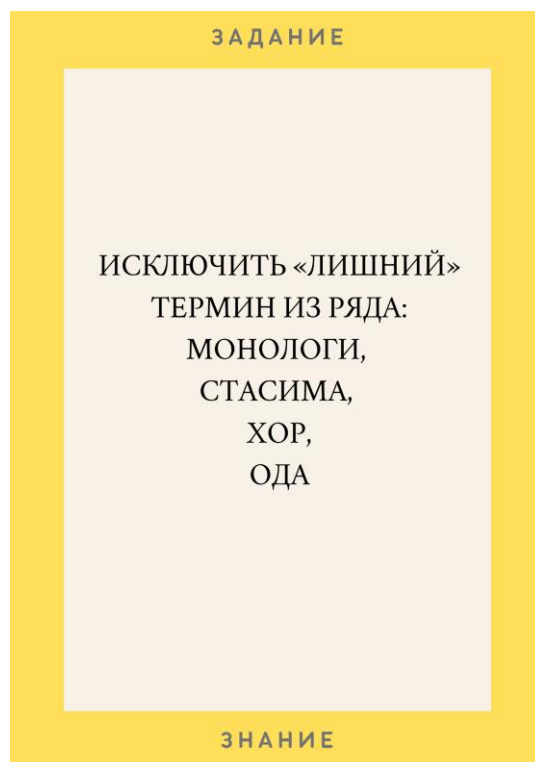


Рисунок 31 – Карточка № 28

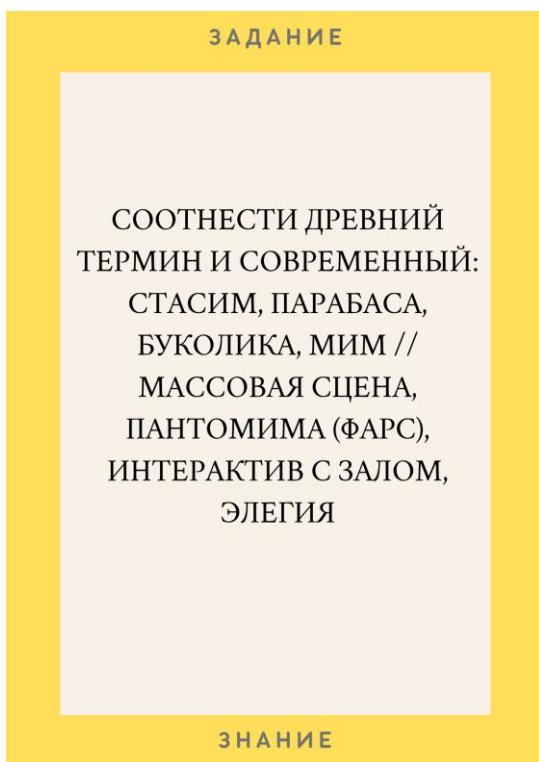


Рисунок 32 – Карточка № 13

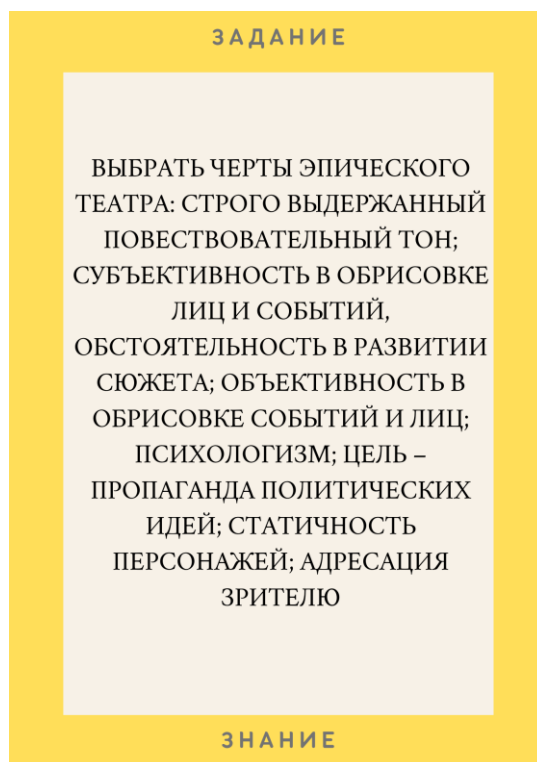


Рисунок 33 – Карточка № 14



Рисунок 34 – Карточка № 29

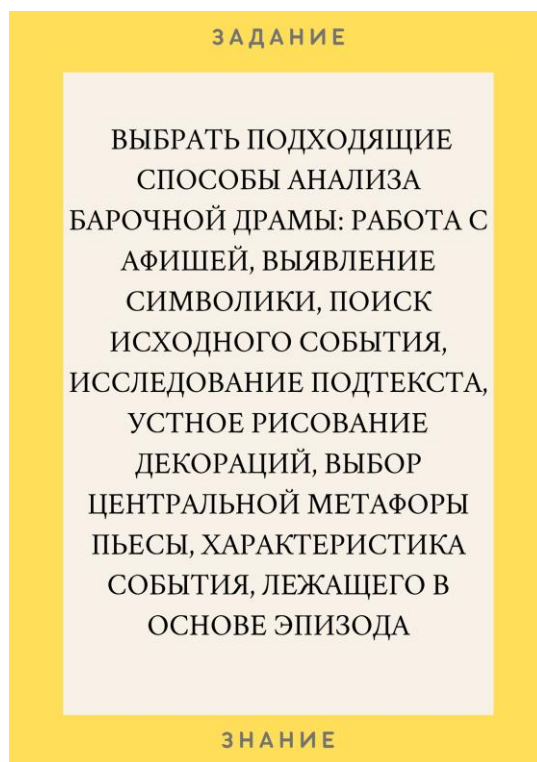


Рисунок 35 – Карточка № 30

**ЗАДАНИЕ**

СООТНЕСТИ ХАРАКТЕРИСТИКУ С  
ЖАНРОМ ДРАМЫ: ГЕРОИ-  
ПРЕДСТАВИТЕЛИ ТРЕТЬЕГО  
СОСЛОВИЯ, ИСТОРИЧЕСКИЙ  
СЮЖЕТ, АВТОРСКИЙ СЮЖЕТ,  
ПОВСЕДНЕВНЫЕ И ЧАСТНЫЕ  
СОБЫТИЯ, ИСТОРИЧЕСКИЕ  
ДЕЯТЕЛИ И МИФОЛОГИЧЕСКИЕ  
ГЕРОИ, ОБЩЕЗНАЧИМЫЕ СОБЫТИЯ,  
ВОЗВЫШЕННЫЙ СТИЛЬ  
ПОВЕСТВОВАНИЯ, РАЗГОВОРНЫЙ  
СТИЛЬ ПОВЕСТВОВАНИЯ,  
СТИХОТВОРНЫЙ ТЕКСТ,  
ПРОЗАИЧЕСКИЙ ТЕКСТ

Комедия	Трагедия

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 36 – Карточка № 31

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ  
ПРИЁМЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В  
ЭПИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ:  
ЗАИМСТВОВАНИЕ СЮЖЕТА,  
МИНИМАЛИЗМ ДЕКОРАЦИЙ  
И КОСТЮМОВ,  
ДОСТОВЕРНОСТЬ  
ПРОСТРАНСТВА

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 37 – Карточка № 32

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ  
ИЗМЕНЕНИЯ, ПРОИЗОШЕДШИЕ В  
ТЕКСТЕ ПОСТДРАМАТИЧЕСКОЙ  
ДРАМЫ: ИСЧЕЗАЕТ ДЕЛЕНИЕ НА  
РЕПЛИКИ; ИМПРОВИЗАЦИОННАЯ  
ИГРА АКТЁРОВ; ПЕРСОНАЖИ  
СТАНОВЯТСЯ ВТОРОСТЕПЕННЫМИ,  
НА ПЕРВОЕ МЕСТО ВЫХОДИТ  
ЗРИТЕЛЬСКОЕ ВОСПРИЯТИЕ;  
ПОВЕДЕНИЕ ГЕРОЯ ДИКТУЕТСЯ НЕ  
СУТЬЮ ХАРАКТЕРА, А СИТУАЦИЕЙ;  
ПЕРСОНАЖ ПАССИВЕН, А ЕГО  
ФУНКЦИЯ РЕФЛЕКСИВНА;  
ПЕРСОНАЖИ – ЭТО ФОЛЬКЛОРНЫЕ  
МАСКИ, ИСКЛЮЧАЮЩИЕ  
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 38 – Карточка № 33

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ ИЗМЕНЕНИЯ,  
ПРОИЗОШЕДШИЕ В  
МЕТАДРАМЕ: РАСПАД НА  
МНОЖЕСТВО СЮЖЕТНЫХ  
ЛИНИЙ; КИНОПОКАЗ  
ВНЕСЦЕНИЧЕСКИХ  
СОБЫТИЙ; ПОЯВЛЕНИЕ  
РЕМАРОК; УДВОЕНИЕ  
(ВЫСОКИЙ И НИЗКИЙ  
ВАРИАНТЫ); 4-Х АКТНОЕ  
ПОСТРОЕНИЕ ДРАМЫ

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 39 – Карточка № 34

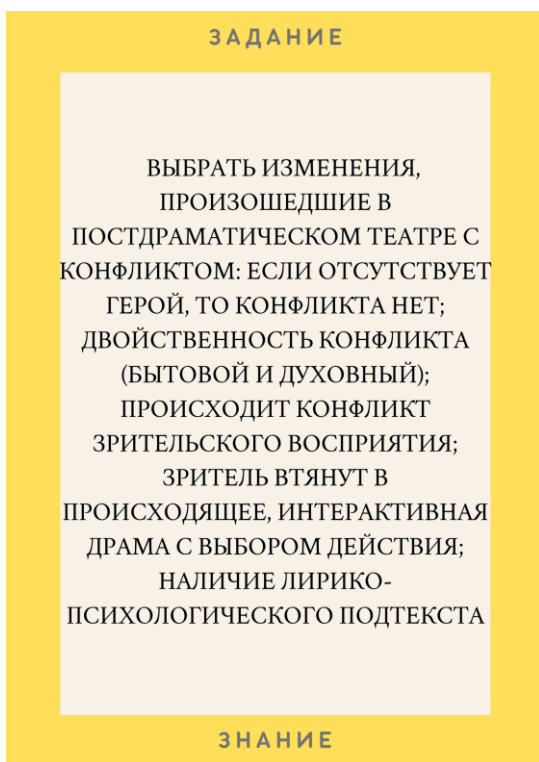


Рисунок 40 – Карточка № 35

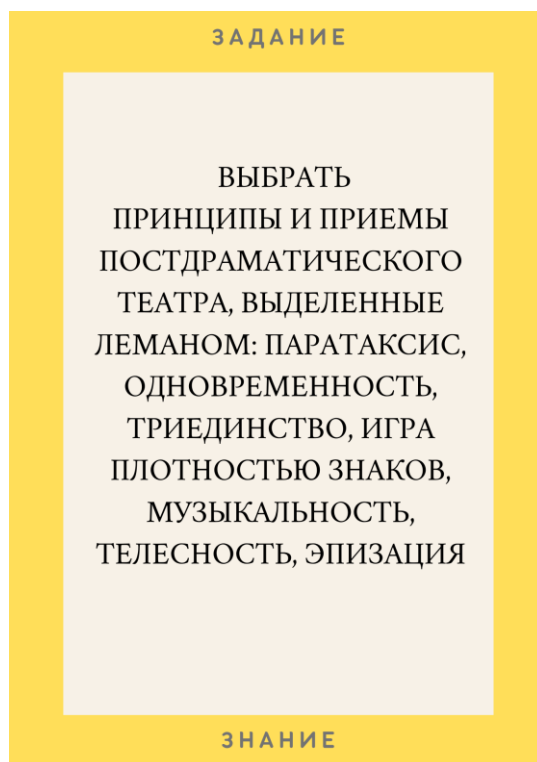


Рисунок 41 – Карточка № 36

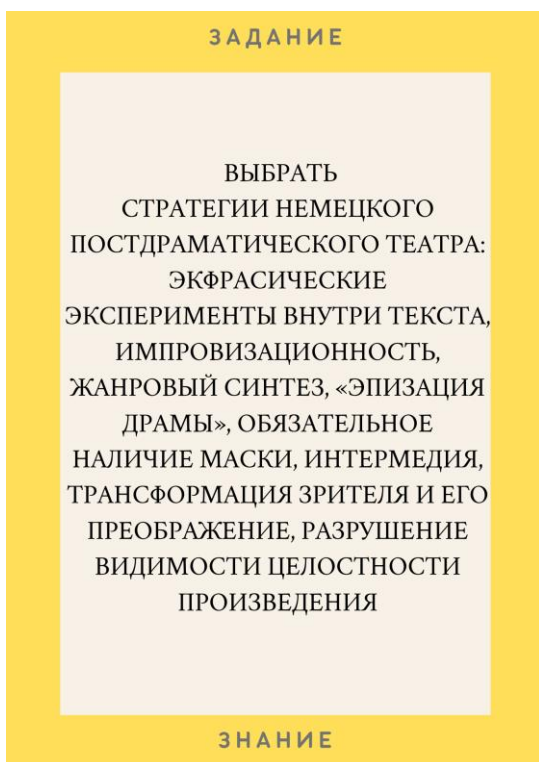


Рисунок 42 – Карточка № 37

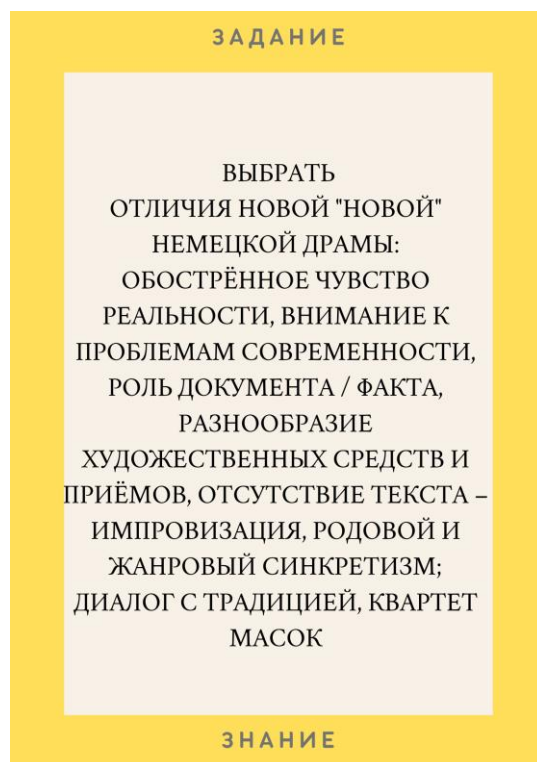


Рисунок 43 – Карточка № 38

**ЗАДАНИЕ**

**СООТНЕСИ ПЬЕСУ И АВТОРА**

«Камень»	Н. Коляда
«Корабль дураков»	Р. Шimmelпфеннинг
«Золотой дракон»	С. Кейн
«Top girls»	Э. Елинек
«Про коров»	М. фон Майнбург
«Что случилось после того, как Нора ушла от мужа»	К. Черчилл
«Психоз 4.48»	В. Леванов

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 44 – Карточка № 39

**ЗАДАНИЕ**

**РАСПРЕДЕЛИТЬ АВТОРОВ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ И НОВОГО ВРЕМЕНИ ПО СТРАНАМ:**  
 БЕН ДЖОНСОН, ЖАН РАСИН, ЛОПЕ ДЕ ВЕГА, ТИРСО ДЕ МОЛИНА, КРИСТОФЕР МАРЛО, УИЛЬЯМ ШЕКСПИР, ПЕДРО КАЛЬДЕРОН, ПЬЕР КОРНЕЛЬ, ЖАН-БАТИСТ МОЛЬЕР, МИГЕЛЬ СЕРВАНТЕС, ДЖОРДАНО БРУНО

Италия	Англия
Испания	Франция

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 45 – Карточка № 40

**ЗАДАНИЕ**

**ВЫБРАТЬ ИЗ ПРЕДЛОЖЕННОГО СПИСКА ТЕРМИНЫ, ОТНОСЯЩИЕСЯ К НОВОЙ «НОВОЙ» ДРАМЕ:**  
 «НОВАЯ ДРАМА», ВЕРБАТИМ, ВНУТРЕННИЙ КОНФЛИКТ, МОНОЛОГ, ЭКСПЕРИМЕНТ ПЕРФОРМАТИВНОСТЬ, ХУДОЖЕСТВЕННАЯ УСЛОВНОСТЬ ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР, АКЦИЯ, ВЕРБАТИМ, МИМЕСИС, МОНОДРАМА, НАТУРАЛИЗМ, ПРОЕКТ, ТЕАТР АБСУРДА, ТЕАТР.DOC, ВАРИАНТ, ГЕРМЕНЕВТИКА, ЗНАК, ИДЕЯ, ИНОФОРМА, РОЛЬ, СЮЖЕТ, ЭМБЛЕМА

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 46 – Карточка № 41

**ЗАДАНИЕ**

**СООТНЕСИ АВТОРА И НАЗВАНИЕ ТРУДА ПО ИСТОРИИ НОВЕЙШЕЙ ДРАМЫ**

Х.-Т. Леман	Постдраматический театр
П. Пави	Перформансы насилия
М.Л. Липовецкий	Эстетика перформативности
Э. Фишер-Лихте	Словарь театра
А. Сиерц	Театр вам-в-лицо

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 47 – Карточка № 42



**ЗАДАНИЕ**

РАССТАВИТЬ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА ПО НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ:

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ДРАМА,  
«НОВАЯ» ДРАМА, ТЕАТР АБСУРДА,  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ДРАМА,  
МЕТАДРАМА,  
ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР,  
НОВАЯ «НОВАЯ» ДРАМА

Германия	Англия
Франция	Россия

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 48 – Карточка № 43

**ЗАДАНИЕ**

РАССТАВИТЬ ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ НАПРАВЛЕНИЯ ДРАМАТУРГИИ И ТЕАТРА ПО ХРОНОЛОГИИ:

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ДРАМА,  
«НОВАЯ» ДРАМА, ТЕАТР АБСУРДА,  
ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ДРАМА,  
МЕТАДРАМА,  
ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР,  
НОВАЯ «НОВАЯ» ДРАМА

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 49 – Карточка № 44

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ ИЗ СПИСКА ПЬЕСЫ, ПРОДОЛЖАЮЩИЕ ТРАДИЦИИ:

«ЛЕВИАФАН» Д. ЛОЭР, «КАМЕНЬ» М. ФОН МАЙЕНБУРГ, «ЖЕНЩИНА И ФРОНТ» А. ПОЛЬЦ, Д. ЛОЭР  
«ТАТУИРОВКА», Д. ШТОККЕР  
«КУРИНАЯ СЛЕПОТА», Й. РОЗЕЛЬТ  
«ТРЮФЕЛИ», М. ВИШНЕК «ЧЕХОВ-МАШИНА», В. ГАВЕЛ «УХОД», В. ЛЕВАНОВ «СМЕРТЬ ФИРСА»

«На улице, перед дверью» В. Борхерга	
«Пробуждения весны» Ф. Ведекинда	
«Вишневый сад» А.П. Чехов	

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 50 – Карточка № 45

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ ЖАНРОВЫЕ МОДИФИКАЦИИ НОВОГО АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА:

ХЭППИНИНГ, ВЕРБАТИМ,  
ПРОЕКТ, АКЦИЯ,  
ПЕРФОМАНС

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 51 – Карточка № 46

**ЗАДАНИЕ**

СООТНЕСИТЕ НЕМЕЦКИХ  
АВТОРОВ С КРУГОМ  
РАССМАТРИВАЕМЫХ ПРОБЛЕМ В  
ИХ ПЬЕСАХ: БУХШТАЙНЕР,  
МАЙЕНБУРГ, ЛАУЗУНД, ХЮБНЕР,  
КЛУГ, ШИММЕЛЬФЕНИНГ, КОСТЕР,  
ДЕНИНГ, ХЕКМАС, МАЙЕНБУРГ,  
ДОББРО, ВАЛЬЗЕР, ШТОККЕР

Историко-политическая драма	Производственная пьеса
Смена поколений	Проблема становления юношества

**ЗНАНИЕ**

Рисунок 52 – Карточка № 43

**ЗАДАНИЕ**

ДАТЬ ОПРЕДЕЛЕНИЕ  
ПОНЯТИЮ «ТРИЕДИНСТВО»  
ДВУМЯ СПОСОБАМИ  
(ЕДИНСТВО ВРЕМЕНИ,  
МЕСТА, ДЕЙСТВИЯ).

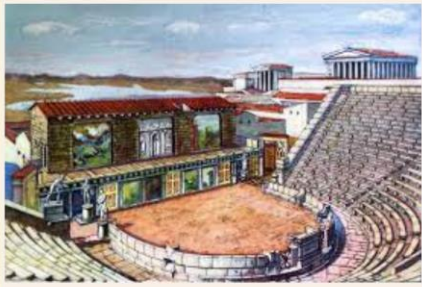
1. В РАСЧЕТЕ НА УЧЕНИКА 6 КЛАССА.
2. В РАСЧЕТЕ НА СТУДЕНТА ВУЗА

**УМЕНИЕ**

Рисунок 53 – Карточка № 44

**ЗАДАНИЕ**

НАЗВАТЬ ЧАСТИ  
ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОГО ТЕАТРА,  
НА ФОТО



**УМЕНИЕ**

Рисунок 54 – Карточка № 45

**ЗАДАНИЕ**

НАЙТИ В СТИХОТВОРЕНИИ  
ЭЛЕМЕНТ АНТИЧНОГО  
ТЕАТРА И СФОРМУЛИРОВАТЬ  
ОПРЕДЕЛЕНИЕ

ЧТО ОБЩЕГО У НИХ?  
ОРХЕСТРЫ ХОР  
И ТАНЦА БУРНОГО НАПОР.  
ЛЮБИМЕЦ СЛАВНЫЙ  
ТЕРПСИХОРЫ -  
ТАНЦОР ТЕЛЕСТ ДАЛ НАПОКАЗ  
ВСЮ ПЛАСТИКУ ТЕХ ИГР,  
ПРОКАЗ.  
(Е. ГРИСЛИС «ТЕАТР ДИОНИСА»)

**УМЕНИЕ**

Рисунок 55 – Карточка № 46

**ЗАДАНИЕ**

НАЙТИ В СТИХОВТОРЕНИИ  
ЭЛЕМЕНТ АНТИЧНОГО  
ТЕАТРА И СФОРМУЛИРОВАТЬ  
ОПРЕДЕЛЕНИЕ

НАСТАЛ СЕЙ МИГ!  
СКЕНА С ПРОСКЕНИОНОМ  
ТРЕПЕЩЕТ ВМЕСТЕ С  
ТЕАТРОНОМ,  
ВМЕЩАВШИМ НА СВОИХ  
СКАМЬЯХ  
ДЕСЯТКИ ТЫСЯЧ.  
(Е. ГРИСЛИС «ТЕАТР ДИОНИСА»)

**УМЕНИЕ**

Рисунок 56 – Карточка № 47

**ЗАДАНИЕ**

СООТНЕСТИ ИЗОБРАЖЕНИЕ  
ДЕКОРАЦИЙ ИЗ СПЕКТАКЛЯ С  
ЭПОХОЙ



ТЕАТР  
ЭПОХИ  
АВАНГАРДА

ТЕАТР  
ЭПОХИ  
ПОСТМОДЕРНА





АНТИЧНЫЙ  
ТЕАТР

ТЕАТР  
ЭПОХИ  
СРЕДНИХ ВЕКОВ



**УМЕНИЕ**

Рисунок 57– Карточка № 48

**ЗАДАНИЕ**

СООТНЕСТИ ИЗОБРАЖЕНИЕ  
СЦЕН ИЗ СПЕКТАКЛЯ С ЭПОХОЙ



КОМЕДИЯ  
ДЕЛЬ АРТЕ

ТЕАТР  
МОДЕРНИЗМА





ТЕАТР  
ЭПОХИ  
ВОЗРОЖДЕНИЯ

АНТИЧНЫЙ  
ТЕАТР



**УМЕНИЕ**

Рисунок 58 – Карточка № 49

**ЗАДАНИЕ**

ВЫБРАТЬ АНТИЧНЫЙ ОБРАЗ  
И ДАТЬ МИФОЛОГИЧЕСКИЙ  
КОММЕНТАРИЙ

ТЫ, ПРАЗДНИК ГРЕЧЕСКИЙ -  
ДИОНИСА ВЕСЕЛЬЕ, -  
ТАК СЛУХ ДОВЕРЧИВЫЙ  
ЛАСКАЕТ ПЕСНОПЕНЬЕ.  
(ЕЛЕНА ГРИСЛИС «ПРАЗДНИК  
СОВЕРШЕНСТВА»)

**УМЕНИЕ**

Рисунок 59 – Карточка № 50



**ЗАДАНИЕ**

СООТНЕСТИ ЖЕСТЫ РУК С ЭМОЦИЯМИ, КОТОРЫЕ ОНИ ОБОЗНАЧАЮТ



УДИВЛЯЮСЬ, УПРАШИВАЮ, УМОЛЯЮ,  
ПОРИЦАЮ, ГРУЩУ, ТРЕБУЮ ТИШИНЫ,  
ПРИГЛАШАЮ, ПОПРОШАЙНИЧАЮ,  
РАДУЮСЬ ВЫГОДЕ, ПОДАЮ ГОЛОС

**УМЕНИЕ**

Рисунок 60 – Карточка № 51

**ЗАДАНИЕ**


СРАВНИТЬ АФИШУ «ГОРЕ ОТ УМА» ГРИБОЕДОВА И «МАНФРЕД» БАЙРОНА. В ЧЁМ СОСТОИТ РАЗЛИЧИЕ В ПЕРЕЧИСЛЕНИИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ АФИШИ? СРАВНИТЬ АФИШУ «ГОРЕ ОТ УМА» ГРИБОЕДОВА И «МАНФРЕД» БАЙРОНА. В ЧЁМ СОСТОИТ РАЗЛИЧИЕ В ПЕРЕЧИСЛЕНИИ ДЕЙСТВУЮЩИХ ЛИЦ АФИШИ?

**ВЛАДЕНИЕ**

Рисунок 61 – Карточка № 52

**ЗАДАНИЕ**

АКТЁРЫ КАКОГО ТЕАТРА (ЭПОХА, ВЕК, СТРАНА, ЖАНР) ИЗОБРАЖЕНЫ НА ИЛЛЮСТРАЦИИ. ДОКАЗАТЬ СВОЮ ТОЧКУ ЗРЕНИЯ



**ВЛАДЕНИЕ**

Рисунок 62 – Карточка № 53