



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

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

«Производственная драма» в русской и немецкой
драматургии XX – XXI веков

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое направление с двумя профилями

Направленность программы бакалавриата
«Русский язык. Литература»

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована

« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой _____
(название кафедры)
_____ ФИО

Выполнил (а):
Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Цыкунова Оксана Сергеевна

Научный руководитель:
Доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2017 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. «ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ДРАМА» В РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЯХ	10
1.1. «Производственная драма» в русской литературе рубежа XX – XXI веков	10
1.2. «Производственная драма» в европейской литературе рубежа XX – XXI веков	25
1.3. Принципы «постдраматического театра» в актуальной русской и немецкой драматургии	33
ГЛАВА II. ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПЬЕСАХ Р. А. БЕЛЕЦКОГО «СВОБОДНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ» и И. ЛАУЗУНД «БЕСХРЕБЕТНОСТЬ»	38
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	47
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ	52
АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ	74
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	76

ВВЕДЕНИЕ

Справедливо отмечает Н. Э. Сейбель в своей статье «Мотивный репертуар современной немецкой драмы» (2013), что изменения системы жанров современного театра активно и всесторонне обсуждаются в театро- и литературоведении разных стран. «Развернутая теория «постдраматического театра», данная Х.-Т. Леманном, концепция «медиативного» театра Э. Фишер-Линхте (Германия), саморефлексия «метадрамы», описанная Р. Коном и М. Джоном (Англия), «театр разговора» в определении Ж.-П. Ренгара (Франция) – явления, представляющие новую драматургию в ее динамике» [37; 109]. Поэтому главным свойством современной драматургии становится жанровый, родовой, а иногда и медиальный синкретизм. Пластический театр, психологический театр, публицистический театр... – на сегодняшний день невозможно говорить о преимуществе и первенстве какого-либо театрального направления. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия театральных форм, жанров и содержания. Различные эстетические подходы придают картине современной театральной жизни яркость.

В свое время Леонид Андреев отметил, что содержанием «новой драмы» «стала душа мира и людей» [2], а новый театр «есть и будет театром правды» [2], основная его задача – обнажение души человека, обличение скрытых мотивов и отношений. Поэтому справедливым становится утверждение, что все эксперименты современного театра призваны снова и снова отражать в гротескных и фантастичных формах новое содержание и внутреннюю эволюцию человеческой личности.

Эволюция драматургии – сложный и неоднозначный процесс, характеризующийся наличием множества жанровых и тематических форм, среди которых можно выделить «производственную драму».

В книге «Современная русская литература – 1950 – 1990-е годы» (Том 2, 1968 – 1990) Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий справедливо отмечают, что в 1970-е годы публицистическая мысль, «которая стремилась найти легальные пути к своему читателю, облачилась в театральные одежды» [27]. Из соединения публицистики и художественности появилось целое явление – «так называемая "производственная драма"» [27]. Зачастую это были пьесы-диспуты, поскольку само сюжетное действие строилось как сцена дискуссии. Например, заседание парткома у А. Гельмана в пьесе «Протокол одного заседания» или своеобразная «иллюстрация» к полемике, которую ведут между собой герои И. Дворецкого в пьесе «Человек со стороны». Так или иначе, спор в текстах того времени шел, казалось бы, о сугубо производственных проблемах (например, как добиться плановой себестоимости, как заставить людей работать на совесть и т. д.). Таким образом, всплеск производственной темы в драматургии последней трети XX века позволил затронуть многие социально-нравственные проблемы, давно назревшие в обществе. Проблемы взаимоотношения народа и власти, человека и государства, проблема руководства на предприятии, а в связи с этим поиски нового типа руководителя – все это нашло отражение в творчестве как отечественных, так и зарубежных драматургов.

Н. Л. Лейдерман и М. Н. Липовецкий определяют параметры жанра (драма публицистическая и остросоциальная) и отмечают, что «авторы «производственных пьес», независимо друг от друга, вскрыли новое драматическое противоречие: обнаружили, что сложившиеся в социалистическом производстве правила, критерии, нормы, традиции вступили в острейшее противоречие с нравственными законами, с правдой, с достоинством человека» [27]. Драма выполняла функции обличения социального абсурда и поиска рецепта исправления жизни, пыталась разрешить главный конфликт – «зазор» между тем, как надо, и тем, как есть на самом деле. Но со временем в «производственной драме» стал

глуше первоначальный публицистический пафос, зато усилился анализ психологических аспектов отношений человека с социальным абсурдом. Пример тому – эволюция А. Гельмана от пьесы-диспута «Протокол одного заседания» к остросюжетной социально-психологической драме «Мы нижеподписавшиеся» и к «психологическому эксперименту» в пьесах «Скамейка» и «Наедине со всеми».

М. И. Громова в учебном пособии «Русская драматургия конца XX – начала XXI века» (2006) отмечает, что публицистичность «в застойные 70 – 80-е годы становится неотъемлемой чертой искусства, его новым качеством» [13]. Чертами публицистичности в драматургии «окрашены, прежде всего, пьесы на производственно-экономическую и политическую темы» [13]. Первые «производственные драмы» ставили перед собой четкие задачи: показать новый характер труда, воспитать зрителя «в духе революционной активности на производстве» [13]. В этой связи справедливо утверждение современного театрального критика П. А. Руднева, что ранние тексты представляли собой не что иное, как соцзаказ – «узаконенная государственной культурой критика общества» [36]. Нужно было обратить внимание на «рабочий вопрос», поэтому проблема «отставания производства», назревшая в Советском Союзе в период застойных 1970-х, нашла свое отражение в новом зародившемся жанре. Многие авторы откликнулись «на призывы партии» и выступили с конкретным предложением, например, о том, что «искусство в тесной связи с политической работой может усилить свою активность на предприятиях» [21; 27]. Поэтому на XXV съезде КПСС Л. И. Брежнев отметил, что «нынче эта тема (производственная) стала социально значимым явлением, а также обрела подлинно художественную форму...» [13], стала настоящим открытием. Но нельзя сказать, что «авторы этот соцзаказ выполнили лишь формально, они приложили к этому максимум художественных усилий и преобразовали театр той эпохи, в которой они существовали» [36]. Также Павел Руднев отмечает, что, по его мнению,

«производственная драма» была своеобразным «ответом русского театра на развивавшийся в то же время в западном театре стиль "документальной пьесы"» [36], но «производственные пьесы» «обращались не к чувству зрителей, а к интеллекту» [36].

В критике 70-х годов «производственные пьесы» часто называли «социологическими» (театровед А. П. Свободин), аналитическими драмами, «сила которых – в документальной достоверности, а слабость – в психологической «непроработанности» характеров» [13]. Именно поэтому жанр впоследствии эволюционировал: важным стало исследование поведения героя в «правдивых обстоятельствах», «психологически обосновать ту или иную позицию, нравственный выбор» [13]. Пример – творчество А. Гельмана. Герои поздних пьес «это уже характеры, <...> люди беспокойные, самоотверженные Дон-Кихоты, одержимые, уверенные в своей правоте» [13]. Производственные конфликты с течением времени приобретают нравственную направленность. Зачастую герой познается на скрещении различных координат – общественной и личной. Таким образом, откровенная публицистичность приглушается более традиционными чертами социально-психологической драмы.

К концу XX происходит спад производственной темы в драматургии как в России, так и за рубежом, что связано с развалом производства, волной экономических кризисов, и обороты набирает «политическая» драма.

Но в XXI веке драматургию охватывает новый всплеск производственной темы, в которой на передний план выходят межличностные конфликты. Как отмечает Н. Э. Сейбель современные «производственные драмы» «служат наглядным примером того, как разрушаются представления о труде (как о нравственной категории), субординации, порядке и дисциплине» [39; 270]. Общественная ценность человека начинает измеряться не его деловыми качествами, а уровнем безнравственности. Новая, современная «производственная пьеса»

показывает, что развивающийся социум нуждается не в думающем и ответственном человеке, а в работнике, способном отказаться от своих личных интересов, переступить через принципы, абсолютно подчинить личное интересам корпорации, «коллективному духу». Становится востребованным герой, который живет не в соответствии с нравственным законом, а в соответствии с корпоративной этикой.

Таким образом, мы под **«производственной драмой»** понимаем публицистическую драму, острокритическую, отражающую конфликт героев, возникающий в социально-иерархических отношениях начальник – подчиненный (а также отношениях между работниками производства), показывающую зависимое и уязвимое положение человека на производстве.

Материалом нашей работы являются пьесы русского драматурга Родиона Андреевича Белецкого «Свободное телевидение» и немецкого драматурга Ингрид Лаузунд «Бесхребетность», которые мы рассматриваем в контексте развития жанра «производственной драмы» и «постдраматического театра». В связи с чем привлекаем тексты: И. Дворецкий «Человек со стороны» (1972), Г. Бокарев «Сталевары» (1972), А. Гельман «Протокол одного заседания» (1974), «Мы, нижеподписавшиеся» (1979), «Наедине со всеми» (1982), «Зинуля» (1986), А. Галин «Библиотекарь» (1984), М. Шатров «Мои надежды» (1977), В. Леванов «Про коров» (2011), У. Гицарева «Спичечная фабрика» (2012), Н. Э. Сейбель «Созвездие зимнего неба» (2015), С. Карабаевой «У меня есть работа» (2015); Г. Кубш «Первые шаги» (1950), К. Грюнберг «Золотом льется сталь» и «Электроды» (1950), Х. Мюллер «Рвач» (1957), «Поправка к плану» (1958), «Переселенка, или Крестьянская жизнь» (1958), Э. Елинек «Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества» (1980), Ж. Гальсеран «Метод Гронхольма» (2002), Р. Шиммельпфенниг «Золотой дракон» (2007).

Опорой работы являются труды по изучению теории и истории жанра: книга Наума Лазаревича Лейдермана и Марка Наумовича Липовецкого «Современная русская литература: 1950-1990-е годы» и учебное пособие Маргариты Ивановны Громовой «Русская драматургия конца XX – начала XXI века». А также исследование культурно-исторического и культурно-социологического характера: коллективная монография по изучению истории немецкой литературы под руководством К. Бретхер и Г. Ю. Геердтс «История немецкой литературы». И книга Ханса-Тиса Леманна «Постдраматический театр».

Объект работы – «производственная драма» и ее жанровые признаки на рубеже XX – XXI веков в русской и немецкой драматургии. **Предмет** – художественная реализация постдраматических приемов в жанре «производственной драмы».

Актуальность работы продиктована тем, что само наличие жанра «производственной драмы» в современной драматургии вызывает определенные вопросы, являющиеся дискуссионными и проблемными. Так литературоведы Н. Л. Лейдерман и М. И. Громова признают наличие жанра, Елена Михайловна Четина – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Пермского государственного университета – говорит о том, что современная «производственная драма» несет в себе ярко выраженные черты пародийности¹, Татьяна Николаевна Маркова – доктор филологических наук, профессор ЮУрГГПУ – говорит об исчерпанности традиции жанра².

В связи с этим **цель** нашей работы: рассмотреть пьесы Р. А. Белецкого «Свободное телевидение» и И. Лаузунд «Бесхребетность» как образцы русской и немецкой «производственной драмы», обладающей специфическими чертами, выявить постдраматические тенденции, нашедшие отражение в их структуре.

¹ В ходе дискуссии на конференции «Современная российская и европейская драма и театр» (г. Казань).

² В ходе курса лекций.

Задачи:

- обозначить параметры жанра «производственной драмы» и на материале традиций русской и европейской драматургии, показать ее развитие, историю и традиции;
- определить круг художественных средств и приемов, актуальных для «постдраматического театра»;
- проанализировать пьесы с точки зрения жанра и проявления в них постдраматических тенденций.

Структура работы включает: введение, две главы, заключение, методическое приложение, информацию об апробации работы и список используемой литературы.

ГЛАВА I. «ПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ДРАМА» В РУССКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ТРАДИЦИЯХ

1. 1 «Производственная драма» в русской литературе рубежа XX – XXI веков

Русская драма имеет богатую историю и мощные традиции. Главная из них заключается в создании «"жизни человеческого духа", роли и в передаче этой жизни на сцене в художественной форме» [40; 25]. Традиция эта жива, но с каждым годом трансформируется: обновляется в творчестве драматургов, в соответствии с их эстетическими и идейными взглядами. Жанр «производственной драмы» начинает активно развиваться с 70-х годов XX века, связан с художественным отображением социально-иерархических отношений начальник – подчиненный (отношения собственно на производстве, между чиновниками, в офисе, в телевизионной компании и т. д.).

Советскую драматургию часто упрекали в «отставании от жизни». Но всплеск «производственной» темы в драматургии 70-х – 80-х годов (как в России, так и за рубежом: Германия – Х. Мюллер «Рвач», Франция – Ж. Перек «Увеличение») свидетельствует о неправомерности подобного утверждения. Сила «производственных пьес» данного периода заключалась в достоверности и документальности, они затрагивали многие экономические, социальные и политические проблемы, были посвящены поиску нового типа руководителя: героического, борющегося за освоение производства. «Пьесы загрохотали на подмостках железом и сталью» [1; 182], «хлынула на сцену армия строителей и производственников» [1; 182]. Одной из первых к этой теме обратилась уральская драматургия в лице Геннадия Кузьмича Бокарева «Сталевары» (1972). В основе конфликта оказалась ситуация, когда «экономические и политические проблемы

приходят в противоречие с личными интересами» [39; 270]. Драматурги воспроизводили производственный процесс в его общих чертах: на один и тот же сюжетный стержень «нанизывались» однотипные ситуации и похожие образы типичных работников предприятий. В результате события и основные конфликты пьес становятся максимально сходными, меняется лишь место действия.

Пьеса Игнатия Моисеевича Дворецкого «Человек со стороны» (1972) – спор о деловом и нравственном облике современного руководителя. Уже в самом названии заключен драматургический ход: дать отстраненный, свежий взгляд на привычное и устоявшееся. Молодой инженер «со стороны» Чешков приглашен из провинции на место начальника в кризисный цех Нерезжского завода. Именно он должен повысить производительность, дать свежий взгляд на «привычное». Но на заводе уже давно сложились дружеские, даже «домашние» отношения между рабочими, поэтому попустительство и халатность в работе стали нормой. Чешков как человек новый, молодой, «знающий и любящий технику» [13], чувствующий в себе силы на что-то большее вступает в конфликт со всем коллективом. Его гложет, что все победные рапорты создавались ценой «приписок», а на деле цех уже несколько лет не выполняет план. Чешков открыто вступает в борьбу с отсталостью производства, демагогией, штурмовщиной, а специалисты один за другим уходят из родного завода, не желая работать под таким руководством. Они уже давно отвыкли от настоящей работы и требовательного тона. А ведь речь нового начальника состоит исключительно из «реплик-приказов и афоризмов-команд» [13], нацеленных, прежде всего, на прогресс, на будущее, на дело: «Пора нам перестать разговаривать на пальцах! Все считать! Все подвергать анализу!» [14; 225], «Обман дезорганизует производство! Наш бич – вранье! Нельзя обещать и не выполнять. Лучше вовремя сказать: не могу! не успеваю! Но мужественно сказать. И тогда мы начнем разбираться – почему» [14; 228]. С помощью такой речевой

характеристики автор «с публицистической страстностью» заострил злободневные требования к руководителю производства нашего времени: «Управлять должны те, кто не умеет управлять!» [14; 228]. Только один Чешков остро чувствует необходимость перемен («Благотворительность не может являться традицией промышленного производства» [14; 196], «Ложь неэкономична» [14; 228]), его слова и действия направлены исключительно на благо дела: «В систему накачек я не верю. План делается другим способом. Нужны – ритм, которого пока у нас нет, график по минутам...» [14; 214]. В финале мы видим Чешкова победителем, но лишь потому что именно такой образ руководителя востребован временем.

Александр Исаакович Гельман создает пьесу-полемику, пьесу-дискуссию, в самом названии которой («Протокол одного заседания» (1974)) дается установка на точность и достоверность описываемых событий. Автор (будучи секретарем парткома) «рассказал» реальную историю безответственного управления одной стройкой. В основе сюжета чрезвычайное происшествие, по поводу которого было собрано внеочередное заседание парткома треста. Пьеса почти лишена действия, строится на столкновении позиций Потапова (бригадира строительной бригады) и Батарцева (директора треста). Потапов вместе с бригадой отказывается от премии, выписанной по результатам квартала за перевыполнение плана, поскольку выяснилось, что показатели были искусственно занижены руководством треста. А управление в свою очередь во главе с директором пытается поставить «выскачку» на место. Но к собранию Потапов тщательно подготовился, провел глубокий экономический анализ, тем самым на деле доказав каждое свое слово: «В этих тетрадях, товарищи члены парткома, имеются расчеты, которые черным по белому доказывают, что <...> никаких причин не было план уменьшать. Так что премию мы взяли незаслуженно и незаконно! Здесь все доказано! Пожалуйста! От бригады Потапова – парткому на память. Только, надеюсь, не на долгую...» [9; 47]. Таким образом, частный случай

на одном из заседаний парткома строительного треста превращается в смелый вызов бюрократии, острый спор о производстве вообще и о труде как о нравственной категории. С одной стороны, такой финал становится воплощением социально-реалистической пропаганды, а с другой все-таки показывает, какие возможности таит в себе соединение художественного текста с документальным и публицистическим. Отказ от премии становится протестом против многочисленных пороков руководства, вызванных, по определению самого Гельмана, психологией «группового эгоизма».

Таким образом, пьесы 70-х годов при всем своем различии жизненного материала сходны в главном: «в плодотворных попытках познать и художественно воплотить принципиальные черты нового героя, труженика современного социалистического производства» [4; 168]. Это, к примеру, и Виктор Лагутин из пьесы Геннадия Бокарева «Сталевары» (1972), который на своей работе сталкивается с порядками, которые считает недопустимыми, и начинает борьбу: отказывается сдавать некачественную сталь, что срывает план производства; Леня Шиндин Гельмана («Мы, нижеподписавшиеся», 1979), который любой ценой должен убедить комиссию подписать акт о приемке хлебозавода, и другие. Пьесы объединяет и обличение пороков руководства, их «хищничества», как нормы человеческого поведения, воплощенного в образах: Батарцева и Грижилюка у Гельмана, отчасти ткачихи Надежды у Шатрова («Мои надежды», 1977).

С 80-х годов характер пьес меняется: производственные конфликты, строящиеся на невыполнении плана, отсталости производства или халатности работников уходят на второй план, вместо этого в них усиливается нравственная направленность. Теперь становится важным исследовать поведение героя в «правдивых обстоятельствах», обосновать его позицию и нравственный выбор. Теперь уже «... нельзя спрятаться за другого, переложить ответственность, уйти от решения. Человек оставлен

наедине со своей совестью» [42]. В этот период происходит «сращение» личной жизни и трудовой деятельности, нередко происходит так, что семейная жизнь становится продолжением производственной. Герой познается на скрещении различных координат – общественной и личной.

Начальник растворного узла Зинуля – героиня одноименной пьесы Гельмана («Зинуля», 1986) – молодая, честная и, что важно, принципиальная личность. Она выступает против небрежности в работе и поэтому имеет много недоброжелателей: «Аппаратная! Я же сказала по-русски – машину под вторым бункером не загружать! У него заявки нет – бетона не получит!», Я всегда пишу докладные, на всех... Если нарушение. Я обязана так» [7]. В частности водитель Петренко, на которого героиня по долгу службы написала докладную, решает отомстить, подставив самым подлым образом: подделывает маршрут по отправке бетона:

Зинуля. Я прошу тебя, Петренко, скажи правду: что произошло? Ты что, не расслышал? Перепутал? Признайся – тебе ничего не будет особенного. Могут только за бетон высчитать. Я тебе верну с полочки, если такой крохобор. Слышишь? Я тебе верну. Ты перепутал?

Петренко (жестко). Я ничего не перепутал!

Зинуля. А как же так вышло?

Петренко. Что – вышло?

Зинуля. Что я тебя направила в одно место, а ты повез в другое?

Петренко. А я нарочно так сделал [7].

После этого признания Зина самоотверженно отстаивает свою правду до самого конца, хотя и не совсем умело, по-детски наивно, как кажется на первый взгляд: «Запомни, Петренко! Ты меня учить жить не будешь! Слушай сюда! Я не поднимусь с этого пенька, пока ты не расскажешь все начальнику... и пока вы оба не приедете просить у меня прощения!» [7]. В финале мы не видим окончательного торжества справедливости, но в своей борьбе за нее Зинуля не осталась одна. Ее высокие идеи стали частью души, а не просто набором фраз, а

злополучный пенек превращен в пост по отстаиванию нравственности, на котором, сменяя друг друга, дежурят друзья героини.

Особого внимания заслуживает пьеса Гельмана «Наедине со всеми» (1982), которая также относится к жанру «производственной драмы». Принципиально новым в ней становится место действия – квартира, а действующими лицами оказываются супруги Голубевы. В пьесе много говорится о трудностях и проблемах производства, но все же главным оказывается исследование психологии персонажей. Главный герой – инженер Андрей, пренебрегая правилами техники безопасности, отправляет на строительство дороги бригаду рабочих. Его сын, ученик в этой бригаде, в результате несчастного случая становится инвалидом. Андреем двигали прагматические интересы: необходимость выполнения плана, получение премии и обещанное повышение, поэтому он совершенно сознательно отправляет подчиненных на участок с высоковольтным напряжением. Наталья, как мать, реагирует крайне бурно: бросается с кулаками на мужа, плюет в лицо, оскорбляет, выгоняет из дома. Но как жена потенциального управляющего треста ведет себя совершенно иначе: «Андрей, у меня к тебе есть просьба. <...>. Она небольшая, но для меня очень важная. Если ты это сделаешь, я тогда как-то действительно успокоюсь и поверю, что, может быть, у нас получится. <...> Я хочу <...> чтоб ты меня взял на работу к себе. В трест.» [8; 224]. Но Андрей отказывает в исполнении просьбы, и Наташа уходит. «Деловая игра» перешла из кабинета в жизнь: «Я — твое производство, твоя стройка, у тебя со мной производственные отношения, а не семейные!» [8; 205]. Таким образом, сугубо личная трагедия одной семьи становится поводом для размышления о многих проблемах общества, а именно об ответственности перед другими и каждого перед самим собой.

В пьесе Александра Галина «Библиотекарь» (1984) конфликт предопределен интеллигентностью героя, его профессией, хотя и не связан с его местом работы. Главный герой – библиотекарь Юра, которого

отправили отбывать наказание за литературную статью в психиатрическую больницу, хотя он был совершенно здоров. Он олицетворяет собой тип героя, который не согласен с политической системой и существующими порядками в обществе. Юра – потенциальный враг государства, поэтому жизнь его не так проста: у него совсем нет друзей, родители с ним не общаются («...мать – директор областного телевидения, а быть сыном такой известной женщины тоже ведь нелегко» [5]), личная жизнь тоже не складывается. Но, несмотря на это, есть все-таки в его окружении люди, готовые поддержать его взгляды. Библиотека становится своеобразным убежищем для попавших «под молот государства» людей. Интересен образ и другого сотрудника – Ковалева, у которого есть возможность выбраться, ведь скоро его должны «реабилитировать». Но в самый последний момент он решает остаться в этом маленьком своем кругу, готов пожертвовать своей нормальной, свободной жизнью, ради общего блага.

Таким образом, в пьесах 80-х годов производственные конфликты, строящиеся на невыполнении плана, отсталости производства или халатности работников сходят на нет. Важными становятся человеческие отношения между работниками производства, их поступки и действия.

К концу XX происходит спад производственной темы в драматургии, что связано с развалом производства, обороты набирает «политическая» драма.

Но в XXI веке драматургию охватывает новый всплеск производственной темы, в которой на первый план выходят межличностные проблемы. Общественная ценность человека начинает измеряться не его деловыми качествами, а уровнем безнравственности. Новая «производственная пьеса» показывает, что развивающийся социум нуждается не в думающем и ответственном человеке, а в работнике, способном переступить через принципы, подчинить личное интересам корпорации, «коллективному духу». Становится востребованным герой, который живет не в соответствии с нравственным законом, а в

соответствии с корпоративной этикой. Сюжетообразующей основой пьес остается производственный конфликт (отношения начальник – подчиненный, соперничество между работниками), но речь идет уже о совести, о личной ответственности, о соотношении слова и дела, происходит смена политической несвободы на несвободу экономическую. Таким образом, жанр «производственной драмы» трансформируется: пьесы зачастую остро критичны по отношению к социуму, по-прежнему затрагивают злободневные социально-нравственные проблемы современности, но мы уже не видим демонстрации положительного героя времени, как это было раньше. Очерковость и документальность зачастую сохраняются, драматурги работают с реальными прототипами.

В связи с этим среди современных русских «производственных драм» можно выделить несколько типов.

Первый тип – «производственные драмы», показывающие трансформацию самого понятия производства, внимание драматургов приковано к сфере торговли и бытового обслуживания, а также прессе, шоу-бизнесу. В текстах вместо привычного места действия (завода или фабрики) появляется, к примеру, телестудия. При этом сюжет основывается на производственном конфликте, но спор идет не по поводу реального продукта, материально выраженной ценности, а некой виртуальной деятельности, которая ничего конкретного не производит. Таким образом, абсурдизируется жанр «производственной драмы», а вместе с тем и изображаемая действительность. Примерами могут служить пьесы Р. А. Белецкого «Свободное телевидение» (1999) и В. Леванова «Про коров» (2011).

Так в пьесе Родиона Андреевича Белецкого действие разворачивается на рабочем месте – в офисе телекомпании «Свободное телевидение»: перед читателем работники телестудии и их начальство. Но производственный конфликт, сосредоточенный вокруг отношений начальника и подчиненного (Боря – Валентин) и работниками

производства (Валентин – Андрей), приобретает сугубо нравственную направленность. Валентин оказывается плохим работником не в силу своих профессиональных качеств, а в силу своего таланта, как бы парадоксально это не звучало. Его идеи не вписываются в рамки низкопробного и развлекательного шоу, поэтому его нужно уволить, чтобы получить желаемый продукт и желаемую прибыль. Абсурдность и парадоксальность ситуации подчеркивается и на уровне текста. Автор использует вставные конструкции, которые служат для удвоения пространства. В них разыгрываются сюжеты будущих телевизионных передач. «Новых героев» играют Валентин и Андрей – работники телевизионной компании, авторы идей. В пьесе таких сцен три: программа «Горячее и острое», в которой готовят первые блюда, а на второе рассказывают о своей интимной жизни, программа про уникальные таланты людей «Надо» и развлекательно-познавательное шоу «Свободное телевидение». Во всех трех сценах перед читателем представлено низкопробное и развлекательное шоу, с явно выраженным «желтым налетом».

В финале за счет постоянного взаимодействия вставных сцен и их реализации мы наблюдаем за тем, как придуманные герои начинают сами диктовать правила игры. Бабушка (персонаж одной из воображаемых программ, которого играет Валентин) пытается своими силами вершить судьбу героев, а вместе с тем говорит о сути и цели искусства, о том, чего хочет зритель:

Бабушка: Ты мне красивое показывать должен! Сделай так, чтобы в конце без подлости, чтоб те два парня и дальше дружили крепко.

Ведущий: Но подумайте, это же будет неправдой.

Бабушка: А мне твоя правда и не нужна. <...> Ты мне не указывай. Прощайся наперед с людьми, как положено.

Ведущий: Дорогие телезрители, все хорошо, что хорошо кончается. Всего вам самого доброго. Не поминайте лихом. Пока [3].

В итоге телевизионщики сами становятся актерами разыгрываемой ими сцены. И все, что было показано на сцене до этого, воспринимается теперь как фарс, направленный на обман, провокацию и игру со зрителем. А счастливый финал (Валентин и Андрей помирились, уволились с телевидения, устроились на работу шоферами) превращает все вышешоказанное в абсурдную комедию, в которой ясное определение зрительской позиции априори невозможно.

Пьеса Вадима Николаевича Леванова «Про коров» была написана по заказу Самарской государственной телерадиокомпании для того, чтобы достоверно отразить трудовые будни телевизионщиков, показать их нелегкую, важную работу. Для этого драматург много времени провел в студии телевидения, чтобы лучше понять принцип работы, уловить особую профессиональную атмосферу. Действие начинается со своеобразного «вступления-интродукции» [20]: зрителей в фойе театра встречает съемочная группа. Корреспонденты задают обычные вопросы случайно выбранному из толпы человеку: «Что вы любите больше всего лето или зиму?» [26], «Как вы относитесь к новому мэру города?» [26]. На самой сцене постоянно присутствуют камеры, которые снимают все происходящее, затем передают на монитор. Транслируются «свежие» интервью зрителей, но ответы благодаря оперативному монтажу не будут совпадать с вопросами. Леванов показывает, как журналисты, при минимальной редакции материала, умело манипулируют информацией, совершенно меняя смысл: Зритель, которому задавали вопрос: «Как вы относитесь к новому мэру города?» в своем ответе будет говорить то, что он отвечал на вопрос: «Нравится ли вам зима в городе?». В этом случае драматург использует один из основных прием постдраматического театра – интермедиальность. Термин можно трактовать как «некие взаимодействия, возникающие между медиа» [41; 112] и как «универсальный принцип творчества» [41; 5], основанный на взаимодействии художественных кодов» разных видов искусств. В тексте

этот приём нашёл воплощение в многочисленных видеорядах, которые транслируются на мониторе. За счёт этого в пьесе Леванова создается впечатление, что актёры и зрители находятся в телестудии.

Поток будничной жизни журналистов драматург передал сверхподробно: диалоги и монологи будто списаны почти дословно (к примеру, сюжет о юбилее Лидии Ивашовой перекликается настоящим сюжетом о юбилее диктора куйбышевского телевидения – Людмилы Ивашовой), действующие лица в пьесе обезличены. Однако возникающая картина носит обобщенный характер. Герои лишены индивидуальности: указана лишь их должность: генеральный продюсер, шеф-редактор, ведущий и так далее, что отсылает нас к традиции еще экспрессионистского театра, от которого берет свое начало театр постдраматический. Пьеса имеет параболический сюжет, который заставляет читателя задуматься над вечными проблемами смысла и ценности жизни человека, а также ответственности за свои поступки.

На телевидение поступает информация о массовой гибели коров на ферме: суд не может вынести решение о праве владения фермой, счета заморожены. Коровы умирают от голода на законных основаниях. Абсурд делопроизводства становится причиной бесчеловечности по отношению к животным. Перед телевизионщиками встает вопрос: пропустить сюжет в эфир или нет? По сути это вопрос об истинной задаче телевиденья. В чем она состоит: в простом информировании населения или же во влиянии на окружающую действительность? Ответ оказывается неоднозначным. Сами телевизионщики считают, что не должны давать никаких оценок в репортажах. Их задача состоит лишь в информировании населения. Проявление «ноль-позиции» снимает с них какую-либо ответственность: «Цинизм – как часть профессии. <...> каждый день сталкиваешься с проблемами, с человеческой бедой <...>... ты же что делаешь – просто это освещаешь все, просто рассказываешь про это все! Ты сам не можешь эти ситуации разрешить, на судьбы повлиять!.. Да ты этого и не должен делать

в принципе! Это не твоя работа на самом деле!» [26]. Однако для зрителей телевиденья – «Божий месседж»: «А мне Бог говорит из телевизора! А у Него много есть возможностей достучаться до человека! <...> Вот и телевидение тоже» [26].

Сюжет «про красноборских коров» взбудоражил всех: чиновники вдруг забеспокоились о политкорректности и своем имидже, поэтому прибегли к угрозам, а телевизионщики забеспокоились о своей судьбе. Они выбирают между интересами власти, предпочтением общества и моралью. Несмотря на все это, сюжет все-таки попадает в эфир и привлекает внимание общественности, коровы оказываются спасены. Но справедливо замечание корреспондента: «Странно, конечно... Сегодня это – новость, событие, будоражит всех, тревожит! И ты знаешь, понимаешь, что завтра об этом забудут, <...> Одно событие сменяет другое, новость, сменяется новостью и перестает быть ею... Забавно... Ничто так не эфемерно, как свежие новости... Но это... как ни пафосно звучит – и есть жизнь. <...> Наша жизнь» [26].

Второй тип – производственная драма, связанная с производством на заводе или фабрике, затрагивающая проблему умирания моногородов. В качестве примера – пьеса Ульяны Гицаревой «Спичечная фабрика» (2012).

По признанию самого автора это документальная пьеса, основанная на настоящих уголовных делах, выросшая из судебных газетных очерков: материал «хотелось донести до благополучного зрителя мегаполиса, который зачастую ничего не знает о жизни провинции» [10]. Сюжет – четыре криминальных дела, раскрывающие контекст преступления в маленьком городе. Несмотря на то, что в каждом «деле» фигурируют свои герои, всех объединяет одно – Новоиветская спичечная фабрика. И в этом плане символично, что первое дело – убийство сыном отца – убийство работника этой самой фабрики. Производство спичек, того самого огонька, который «сделали в нашем городе» постепенно сходит на нет. Фабрика уже не работает так, как в прежние времена, а сам продукт теперь стал

ненужным материалом: кто-то строит из спичек замки, кто-то клеит аппликации, а кто-то, соскабливая серу с головок, делает «новоиветского крокодила» для хорошего настроения. Город и его жители постепенно умирают, поскольку разрушается центральное градообразующее предприятие. С разрушением производственных отношений приходит разрушение и в человеческую жизнь, семейную: тело убитого отца идет на материал для очередной партии никому не нужных спичек, которые теперь и контроль не проходят. Люди находятся в состоянии безысходности – им нечем заняться и некуда пойти. Жизнь в городе как бы остановилась, совершенно нет развития. Поэтому и на преступление они идут как бы легко и невзначай, на что, несомненно, влияет то окружение и те условия, в которых людям приходилось существовать.

Еще один пример – пьеса Наталии Эдуардовны Сейбель «Созвездие зимнего неба» (2015), написанная по мотивам романа Артура Хейли «Колеса», представляющая его инсценировку.

Сюжетом служит жизнь корпорации, производящей автомобили, и быт ее работников. Помимо производственного конфликта и конкуренции между фирмами-автогигантами в тексте затрагиваются и социальные проблемы : вопрос обнищания населения и обесмысливания человеческой жизни, посвященной погоне за успехом и прогрессом. Проблемы решаются на примере мертвого на сегодняшний день города Детройта. Два главных героя – Бретт Дилонанто и Адам Трентон, которые в финале совершают свой жизненный выбор. Бретт – талантливый художник и дизайнер, который искусство ставит выше материального обогащения, поэтому в итоге делает выбор в пользу семьи, оставляет производство и возвращается к живописи. Адам – молодой и успешный руководитель, является ответственным за разработку новых моделей автомобилей. Он довольно быстро и уверенно продвигается вверх по карьерной лестнице, но при этом не замечает того, как рушится его собственная семейная жизнь. По мере развития сюжета узнаем, что с производством «Ориона»

связано множество проблем и материальных затрат: ткань обивки с металлической нитью, не прошедшая полной проверки, портит одежду водителей, а кузову не хватает дополнительного крепежа, чтобы машина не тряслась на высокой скорости. Но для Адама главное не потерять время и деньги, качество продукции его мало волнует. Поэтому в финале осознание пустоты жизни и разочарования приходят вместе с неудачей на рынке автомобилей, где конкуренты одержали победу в гонке. Мысль о том, как человек в погоне за прибылью рушит собственную жизнь, прослеживается и на примере других героев. Например, Мэтт Залески – заместитель управляющего, один из немногих, кому важен сам продукт и отношения в коллективе, в итоге от перенапряжения на работе получает сердечный приступ и инвалидность впоследствии. А его друг, Френк Паркленд, едва ли не умер вследствие ограбления рабочих на заводе.

Третий тип – производственная драма, раскрывающая отношение людей к труду, что в конечном итоге приводит к проблеме столкновения поколений. Примером может служить пьеса-вербатим молодого драматурга из Екатеринбурга Сабрины Карабаевой «У меня есть работа» (2015), которая за счет своей жанровой специфики – пьеса состоит из интервью молодых людей – позволяет затронуть актуальную для современности проблему самоопределения человека в жизни.

Главные герои – выпускники ВУЗов, которые рассуждают на тему работы. Ни один из них еще не определился в жизни, поскольку уверен, что «призвание вырабатывается со временем» [22], а смысл жизни на сегодняшний день – «это пока что удовольствие» [22]. Кто-то из героев уже успел поработать, но этот опыт принес разочарование, поскольку «делать что-то исключительно потому, что нужны деньги» [22] противно. По мнению одного из героев, проблема молодого поколения состоит в том, что «никто не хочет впахивать» [22], абсолютно все находятся в мечтах. Тут же параллельно приводится рассуждение о родителях, которые «не пытались найти себя», «не хватало звезд с неба», а думали, что «надо

просто найти работу» [22]. Но есть и третье поколение – бабушки и дедушки, считающие, что «самое важное в жизни – найти свою любовь». Но едкое замечание, что «любовь она такая – приходит и уходит, а работа остается навсегда» расставляет все по своим местам. Для современного поколения (по крайней мере, большей его части, как показывает текст) работа есть не что иное, как главная жизненная ценность, путь самоопределения и творческой реализации. Каждый представляет ее себе не просто как способ существования в мире, а именно как поиски своего призвания, своего места в этой жизни. И это именно то, что заботит каждого из нас: а делаем ли мы в этой жизни хоть что-нибудь по-настоящему важное?

Таким образом, проследив динамику развития жанра производственной драмы от последней трети XX века до наших дней, мы увидели, что от поисков положительного идеала руководителя производства она пришла к борьбе с тотальной несвободой и зависимостью человека в рабочем коллективе. Конфликты эволюционируют в сторону большего ожесточения. В современной «производственной пьесе» произошло смещение главных акцентов. У современных драматургов производственный конфликт приобретает ярко выраженную нравственную направленность, в отличие ранее рассмотренных советских пьес. Основное действие уже не касается как таковых основ производственной системы, а завязывается на сугубо человеческой стороне отношений «начальник – подчиненный» (или между работниками производства).

1. 2. «Производственная драма» в европейской литературе рубежа XX – XXI веков

В Германии «производственная драма» зародилась на фоне строительства ГДР и объективно была связана с процессами социалистических преобразований и преодоления их последствий. Немецкий театр после краха фашизма с трудом ищет «гуманистические элементы» [18; 571], которые могли бы стать основой для нового театрального творчества. До середины 50-х годов XX века в немецкой драматургии преобладала антифашистская тема, пьесы помогали понять исторический смысл коренных преобразований, произошедших в Европе после Второй мировой войны. В это же время в Германии заявил о себе эпический театр, где главным было показать действительность во всей ее противоречивой сложности, побудить зрителя к активному размышлению над проблемами общества. Драматурги все больше ориентируются на человеческие конфликты, возникающие непосредственно в новых условиях жизни. На современном тому времени материале были показаны проблемные модели общества, решение которых связывались с общественно-политическими стратегиями, в пьесах разрабатывается тема формирования личности работника «свободного труда»: Х. Мюллер «Рвач» и «Поправка к плану», «Переселенка, или Крестьянская жизнь».

Общее требование сценического изображения проблем и конфликтов современности привело в начале 50-х годов к созданию пьес, которые поставили в центр внимания новый характер труда и воспитание зрителей «в духе революционной активности на производстве» [21]. Однако современные проблемы преподносились скорее в агитационном плане, чем с последовательным соблюдением особенностей сценического искусства. Например, Герман Вернер Кубш в пьесе «Первые шаги» (1950, написана в 1948 году) сталкивает «сознательного» рабочего с коллективом, где царит

противоречивая атмосфера недоверия, вражды и саботажа, показывая тем самым, как множатся силы тех, кто занят созидательным трудом. Пьесы Карла Грюнберга «Золотом льется сталь» (1950) и «Электроды» (1954) были посвящены событиям острых классовых схваток того времени, где автор изображал столкновение между еще не вполне сложившимся трудовым коллективом и классовым врагом, используя средства детективного жанра. В пьесах Пауля Герберта Фрейера («Пароход» (1953), «Подсолнухи» (1954), «Вверх по дороге» (1954)) отражен процесс сплочения коллектива.

К концу 1950-х годов произошла эволюция в жанре немецкой «производственной драмы». В пьесе Хайнера Мюллера «Рвач» (1957), в основу которой лег роман Эдуарда Клаудиуса «О тех, кто с нами», герой-новатор ведет активную и сознательную борьбу с рабочими, отказывающимися работать добросовестно. Сюжет строится вокруг типичной ситуации из производственной жизни: каменщик Балке один из немногих, кто последовал призыву увеличить выработку производства, не останавливая работу цеха. Такое поведение вызывает у многих сослуживцев ненависть и недоверие:

«Штеттинер: Рвач! Предатель рабочего класса!» [18; 89].

В связи с этим на предприятии совершаются акты саботажа, Балке избивают, выводят из строя печи, чтобы сорвать план производства. Но в итоге всем героям приходится отказаться от своих предубеждений и начать работать вместе:

Балке: С Каррасом я не могу работать.

Шорн: А меня разве спрашивали, могу я работать с тобой или нет?

<...>

Балке: Ты мне нужен, Каррас. Я не по дружбе тебя прошу. Ты должен мне помочь.

Каррас: А я думал, ты хочешь в одиночку построить социализм. Когда начнем работу?

Балке: Сейчас. У нас не так много времени!» [18; 108].

Иная ситуация представлена в пьесе «Поправка к плану» (1958). Во время строительства комбината одна из бригад использует беспорядок на производстве, чтобы незаконно получить денежную прибыль: в отчете постоянно указываю перевыполнение плана. Бригадир Бремер не хочет покрывать обман, однако не может переубедить рабочих и лишь отталкивает их от себя. Бригада начинает реализовывать брак, а Бремер обвиняет в саботаже инженера, буржуазного специалиста. Один из молодых рабочих раскрывает истинные причины брака, и Бремеру приходится признать ошибки. Он просит извинения у инженера и пытается установить новые отношения с рабочими.

В пьесе «Переселенка, или Крестьянская жизнь» (год) мы видим, как Мюллер в виде отрывков хроники воссоздает жизнь в одной из деревень: показан процесс переворота от земельной реформы до окончательной победы кооперативного способа производства. Автор описывает внутреннюю динамику событий и расслоение социальной структуры (беженцы, новоселы и кулаки, трактористы), работу общественных организаций (партийная и молодежная), строительство и «чистка» государственного аппарата (бургомистр, полиция и деревенский сход). Мюллер обнажает противоречия между словом и делом, руководством и политикой. События и разрешения противоречий совершаются скачкообразно, трагические и комические аспекты находятся в непосредственной близости. Среди излюбленных приемов оформления текста: монтажи, зонги агитбригад, громкие плакатные лозунги, подробные производственные отчеты, язык пьесы обретает точность острого народного слова.

В пьесах 50-х – 60-х годов речь шла в первую очередь не о производственных проблемах, а о демонстрации положительных примеров, о выявлении объективных причин и личностных мотивов тех противоречий, которые были характерны для общества в данный период

времени. Герой Мюллера Балке, с одной стороны, отвечает признакам «соцреалистического героя», поскольку его цель – улучшение производственных показателей, становление нового общества, он и работает, не жалея себя («Такая работа – самоубийство» [18; 110], – говорит ему врач), не спит ночами в ходе ремонта печи и т.д. С другой стороны, в контексте других персонажей, он не герой, а предатель. Таков он для большинства рабочих, потому что из-за него всем остальным урезают и без того невысокую зарплату. Например, для Шорна (выдал его нацистам во время войны), высокая производительность труда Балке основана, прежде всего, бытовыми нуждами: купить продукты или одежду для себя и своей жены, улучшить жилищные условия. При этом Балке, в отличие от других рабочих (которые, действительно, идут на саботаж работы), уверен, что в сложившихся обстоятельствах повышение продуктивности труда – это единственный способ изменить реальность, чтобы жить хорошо.

Таким образом, творчество Хайнера Мюллера задает своеобразный отличительный тон немецкой «производственной драме»: она всегда остро критична как по отношению к производству, так и по отношению к герою. Если в текстах предыдущих авторов конфликт получает однозначное решение в рамках художественной формы, то у Мюллера разрешения противоречий по заявленному производственному конфликту нет, что подчеркивается открытым характером драматической формы. А это значит, что его пьесы ориентированы на хаотичную и непредсказуемую реальность настоящего момента, а не на «соцреалистическую явь будущего».

Для пьес 1970-х годов характерно воссоздание образа современника, который деятельно участвовал бы в строительстве нового общества, драматурги пытались отобразить новые конфликты, возникающие в сфере производства. Однако в результате этих попыток на сцене редко появлялись драматические произведения с интересным и насыщенным

событиями действием. В основном преобладали диалоги, призванные изложить аргументы, мысли героев. Например, Регина Вейкерв пьесе «Награжденные» (1974) и Пауль Гратцик в пьесе «Ручное производство» (1976) показали конфликты социалистических производственных бригад: вопросы личных взаимоотношений и трудовой морали.

С 1980-х годов в «производственной драме» ведущей становится идея зависимости человека от корпорации, человеческие отношения сошли на нет, уступили место погоне за выгодой любой ценой.

Совершенно иной тип героя-«бунтаря» показывает Эльфрида Еленек в пьесе «Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества» (1980). Пьеса представляет собой фантазию автора на продолжение истории «Кукольного дома» Генрика Ибсена. В финале у Ибсена Нора, разочаровавшись во всем, что ее окружало, не желая больше оставаться «куколкой-женой» буквально бросает вызов обществу: оставляет семью и отправляется на поиски истины. Поэтому у Еленек читатель встречает героиню в поисках своего собственного предназначения: « <...> я спасаюсь из запутанной душевной ситуации бегством в профессию, <...> я стремлюсь к личной реализации» [19]. Уйдя от Хельмера, Нора пробует себя в качестве фабричной работницы, где старается подтолкнуть к решительным действиям своих сослуживиц: «Однажды мужчина протянул мне руку, но я оттолкнула ее» [19], «Ты должна попробовать себя в разных сферах. Ты должна заглянуть себе в душу и действовать согласно тому, что там увидишь» [19]. Но героиня недолго смогла жить своими идеями о духовных ценностях и самореализации и вскоре оказывается в привычной для себя среде – становится содержанкой крупного дельца Вейганга. Нора оказывается вещью, которую передают из рук в руки, средством для достижения корыстных целей вышестоящих лиц, «капиталом необычной красоты» [19]. На деле выходит, что не напрасно люди видят «в бизнесмене злого волка». Еленек показывает, что человеческие отношения в обществе

«обесценились», уступили место погоне за выгодой любой ценой. Нора не просто не обретает желаемой свободы, но и теряет себя и как женщина, и как человек.

Немецкие драматурги, пришедшие в драматургию к концу XX века, в пьесах обращаются к истории своей страны, причем речь главным образом идет о «традициях, составляющих «бытовую культуру» народа: отношение к труду, понимание достоинства, порядка» [39; 270].

Идею тотальной несвободы и зависимости личности от корпорации продолжает Ингрид Лаузунд в пьесе «Бесхребетность» (2000), где показан мир «белых воротничков» – мир лицемерия, съедающей конкуренции, предательства. Пятеро служащих офиса заняты войной «за свое место под солнцем», они уже давно утратили свою индивидуальность, обмельчали и потеряли свободу. Невидимый для зрителя шестой герой пьесы – начальник, словно кукловод, дергает каждого за ниточки: они репетируют и обдумывают каждый свой взгляд, шаг, действие, прежде чем войти в «ДВЕРЬКШЕФУ», до автоматизма доводят речь, желая произвести хорошее впечатление. Но в итоге после встречи с начальником выходят с «ножом в спине», или «без лица», или «с собственной головой под мышкой». Автору принципиально важно обнажить современный мир со всей его безжизненностью, жестокостью и псевдо деловитостью. Человек в «производственной драме» окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли.

В это связи можно упомянуть трагикомедию о «маленьких» людях Роланда Шиммельпфеннига «Золотой дракон» (2007), где главными действующими лицами становятся служащие тайско-китайско-вьетнамского ресторанчика. В лаконичных, горько-смешных «short cuts», которые автор облакает в форму диалогов, поднимаются проблемы беззакония, жестокости и эксплуатации человека в современном обществе. Такова, например, история сверчка, попавшего не по своей воли в сексуальное рабство к «деловитым муравьям», в которой явно угадывается

судьба эмигрантки. Но автору принципиально важна мысль об утрате человеческой личности, утрате его индивидуальности, идентичности. В связи с этим в пьесе пять актеров играют семнадцать ролей, но ни один из них не является самим собой в буквальном смысле: женщины играют мужчин и наоборот, молодые – стариков, а пожилые актеры изображают юных героев.

«Смешная пьеса о страшном»³ испанского драматурга Жорди Гальсерана показывает нам то, как мир погряз в бесчеловечности. Действие разворачивается в офисе современного крупного холдинга, перед нами четверо претендентов на должность коммерческого директора. Но в один момент обычное собеседование превращается в изошрённую интеллектуальную игру на выбывание, а формальные испытания героев выворачивают жизнь наизнанку. Четверо претендентов, но трое из них – подставные лица. Вопросы, затрагиваемые в пьесе, актуальны: на что человек готов пойти ради карьеры, чем может пожертвовать и через что (даже кого) может переступить? Герой в пьесе Гальсерана (Фернандо) подвергается испытанию человечности. Пять игровых конструкции: найти подставное лицо, уволить эмоционально нестабильного сотрудника, «спастись с горящего самолёта», уволить сотрудника, собирающегося сменить пол, заставить своего конкурента расплакаться – пять проверок на способность отказаться от сочувствия, доброжелательности, даже просто вежливости. Из каждой ситуации Фернандо выходит победителем. Казалось бы, это герой ни перед чем не остановится, он абсолютно утратил всё моральные, этические и человеческие качества. Для получения должности он готов идти по головам: «Он ни разу не продемонстрировал ни малейшей эмпатии, но, в общем-то, это не беда» [47; 131]. Но в финале выясняется, что каждая из ситуаций была разработана с учётом личного опыта Фернандо. А в жизни он вёл себя совсем не так, как на испытании: десять месяцев в депрессии после смерти матери, болезненный развод,

³ Наталья Ванханен в сборнике «Иностранная литература»

проблемные отношения с братом-гомосексуалистом. Для этой фирмы Фернандо оказывается неподходящим сотрудником. Суть состоит в том, что миру нужен не хороший человек, который может при необходимости вести себя как мерзавец, миру нужен мерзавец, выдающий себя за хорошего человека.

Таким образом, эволюция производственной темы в европейской драматургии очевидна. От демонстрации положительного героя эпохи к герою, обезличенному и тотально несвободному от корпорации, где господствует цинизм, карьеризм и жестокость.

1. 3. Принципы «постдраматического театра» в актуальной русской и немецкой драматургии

Главное свойство современной драматургии – жанровый, родовой, а иногда и медиальный синкретизм. Пластический театр, психологический театр, публицистический театр <...> – на сегодняшний день невозможно говорить о преимуществе и первенстве какого-либо театрального направления. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия театральных форм, жанров и содержания, сходные персонажи «слабые и уязвимые ... интересуют классиков театра абсурда и постдраматической драматургии» [37; 109], а различные эстетические подходы придают картине современной театральной жизни яркость.

70-е годы XX века стали переходными от драматического театра к постдраматическому. Как пишет Ю. Рыбаков в сборнике «Современные немецкие пьесы»: «У нового поколения – новый художественный язык», но это новое поколение «отличается от старого, прежде всего, тем, сколько и каких запретов это новое поколение нарушает, тех запретов, которые для предыдущего поколения были как бы нерушимыми» [32; 386].

Сам термин «постдраматический театр» был введен в обиход известным немецким исследователем и театроведом – Хансом-Тисом Леманном, опубликовавшим в 1991 году свой труд «Театр и миф», посвященный древнегреческой трагедии. Театр древности он назвал «преддраматическим», а далее с эпохи Возрождения и на протяжении нескольких веков существовал драматический театр. Со временем чистота жанра была утрачена, и театральное искусство постепенно вступило в эпоху «пост». В 1999 году вышла книга Леманна «Постдраматический театр», в которой автор провел глубокое исследование театральной практики конца XX века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра и расширенно обозначил временные границы

постдраматического театра: от 1960-х до нового века. Таким образом, понятие «постдраматического театра» Леманн выводит из «противопоставления аттической трагедии как образца "преддраматического" театра и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст» [53; 131].

Леманн подчеркивает, что термин «постдраматический» отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. Приставка «пост», то есть «после», «указывает на то, что некая культурная или некая художественная практика вышла за пределы горизонта» [29]. Драма продолжает существовать, но «в качестве структуры ослабленной» [30], устаревшей в рамках новой театральной концепции. Постдраматический театр «охватывает собой настоящее положение / новое повторение / продолжение функционирования прежних эстетик» [29], тем самым доказывая, что то «искусство вообще не может развиваться без связи с предшествующими формами» [37; 110]. Таким образом, постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм театра, а напротив, дополняет их и реформирует.

Широкое понятие «постдраматический театр» зачастую используют в отношении характеристики театрального процесса Германии и Европы последней трети XX века. Но также «постдраматический театр» включает в себя и самые разнообразные преобразования театральной эстетики последней трети XX века, в том числе, и изменение драматической формы. Если раньше текст составлял основу пьесы, а конфликт персонажей выражался через сценическую речь, переходил в определенные действия, то в «постдраматическом театре» текст воспринимается как элемент, уровень и «материал» сценического изображения, а не как «первооснова». Действие исчезает, уступая место демонстрации телесности и звуковых эффектов, вместо диалогов появляются противоположные «звуковые поля». Термин австрийского драматурга Э. Еленек, который

свидетельствует « "против создания многомерного образа" говорящих персонажей» [31]. В постдраме отсутствует субъект действия, происходит полная дегероизация персонажей, что говорит о наличии новых возможностей к познанию человека в «постдраматическом театре». Размываются границы между жанрами. В «уже не драматическом театральном тексте» [53; 132] отсутствует «нарратив», «выпроваживают за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механическую психологию» [29], что означает отказ от драматического действия, от интриги, конфликта.

Таким образом, одним из основных принципов новой драматургии становится деконструкция: в пьесах отсутствуют цельные характеры, последовательно развивающийся сюжет, действие, традиционный конфликт, происходит изменение театрального языка.

Наряду с этим постдраматическому театру присущи: двусмысленность, внетекстуальность, монологичность, процессуальность, гетерогенность, фикциональность, прерывистость времени (перверсия, деконструкция), возможность многочисленных кодов прочтения и прочее. Новый театр отказывается от подражания здесь и сейчас происходящему событию. В «постдраматических» текстах отсутствует характеристика субъекта, заданный образ человека. «Отражая кризис самоидентичности, современная драма производит «опустошение» образа человека, согласуясь не столько с проблемой, сколько с экспериментирующими стратегиями обновления, раскрепощения театрально-зрелищных форм» [24; 342]. Актер выступает в роли действующего лица и центральной темы, он демонстрирует свое мастерство, а зритель оценивает его умения. Постдраматический театр многолик: ему не чужды мультимедийные технологии, границы его открыты для перформативных форм музыкального искусства и искусства современного танца.

Еще одна отличительная черта такого театра состоит в том, что он не предполагает наличие у зала общего знания и общей эмоции, а требует личного выбора и решения каждого зрителя. Таким образом, возникает

конфликт зрительского восприятия – конфликт ожидаемого и действительно происходящего, который начинает формироваться, как считает Е.В. Соколова, еще в модернистской драме. Герои пьес зачастую совершают необдуманные, непонятные для зрителя поступки, сбивая его с толку, лишая уверенности в правильности своей реакции, а иногда провоцирует занять позицию сторонника или противника предлагаемой теории.

Исследованию «постдраматического» театра посвящены работы таких ученых, как Х.-Т. Леманна, Э.Фишера-Лихте, Г. Пошманна и др. Представители «постдраматического театра» интересовались в большей степени театральными экспериментами, нежели социально обусловленными конфликтами, занимались больше формой, чем содержанием.

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать выводы следующие выводы:

1. Постдраматический театр визуализирует «все»;
2. Постдраматический театр неразрывно связан с предыдущими театральными эпохами, он развивает их традиции;
3. Главная примета постдраматического театра – его эмансипация от драматического действия, уравнивание в правах текста и театра;
4. Для постдраматического театра характерен конфликт зрительского восприятия.

Постдрама характеризуется теми же чертами, что и постмодернизм в целом: ей не чужды элементы деконструкции, импровизации, интертекстуальности, фрагментарности и прочего. Постдрама уходит от линейного развития действия, в ней мы чаще всего не найдем изображения какой-либо конкретной истории (так как «текст лишь базовый материал») и последовательно изложенной фабулы. Таким образом, постдраматическую пьесу можно играть в разной последовательности ее

частей – свобода в выборе последовательности эпизодов за счет фрагментарности и «коллажности» композиции.

В постдраме нет запретных тем. Напротив, на сцену выносятся все табуированное. Язык драмы передает информацию будничной разговорной речи. Зачастую он может быть жестоким, использовать ненормативную лексику, что не только шокирует зрителя, но и показывает картины жизни с «документальной» точностью.

Глава II. ПОСТДРАМАТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В ПЬЕСАХ Р. А. БЕЛЕЦКОГО «СВОБОДНОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ» и И. ЛАУЗУНД «БЕСХРЕБЕТНОСТЬ»

На сегодняшний день невозможно говорить о приоритете в театре каких-либо тем и форм. «Всеядность» – главное свойство современной драматургии. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия. «Режиссеры не желают ставить спектакли традиционно, как раньше, драматурги не хотят писать по-старому» [35; 8]. Жанровая «демократичность» позволяет различным театральным направлениям мирно сосуществовать друг с другом, взаимодополнять и развиваться.

Справедливо отметил Н. Л. Лейдерман «авторы «производственных пьес», независимо друг от друга, вскрыли новое драматическое противоречие» [27] – обнаружили, что в производстве «правила, критерии, нормы, традиции вступили в острейшее противоречие с нравственными законами, с правдой, с достоинством человека» [27]. Это замечание актуально для современной «производственной драмы».

В связи с этим обратимся к «производственным пьесам» российского драматурга Родиона Андреевича Белецкого «Свободное телевидение» и немецкого драматурга Ингрид Лаузунд «Бесхребетность», которые можно отнести к ярким образцам постдраматического театра, где игра обнажает современный мир с его жестокостью, безжизненностью и беспринципностью.

Первое, на что следует обратить внимание – особенности сюжета. В пьесе Родиона Белецкого он явно прослеживается: действие разворачивается на рабочем месте – в офисе телекомпании «Свободное телевидение», перед читателем работники телестудии и их начальство. Производственный конфликт, сосредоточенный вокруг отношений начальника и подчиненного (Боря – Валентин) и работниками

производства (Валентин – Андрей), заключается в том, что Валентин оказывается плохим работником не в силу своих профессиональных качеств, а в силу своего таланта.

В пьесе Ингрид Лаузунд сюжет отсутствует. Действие происходит в офисе: пятеро служащих перед кабинетом начальника. Все они заняты плетением интриг и войной за свое «место под солнцем». Они набрались мужества и уже готовы отправиться в кабинет начальника («ДВЕРЬКШЕФУ»). «ДВЕРЬКШЕФУ» – своеобразная дверь в «зазеркалье»: самое главное расположено за ней, там настоящая жизнь, к которой стремятся и которой боятся персонажи пьесы. Все, происходящее перед ней, на глазах у зрителя – это только «отраженный мир», хотя именно здесь действуют главные герои. Здесь мы не видим действия, а лишь его репетицию, подготовку. Все основное невидимо для глаза зрителя. Желая произвести хорошее впечатление, работники офиса долго обдумывают каждое свое слово, жест, движение, которые «продемонстрируют» там, за дверью. Само появление перед боссом продумано до мелочей – от позы до интонации. Главное – ничего не перепутать.

В качестве постдраматического приема, используемого в пьесе Белецкого, можно выделить удвоение действия и пространства, воплощенное во вставных воображаемых конструкциях («производственных иллюзиях»). Это сцены, в которых перед зрителем разыгрываются сюжеты будущих телевизионных передач. Примечательно, что «новых героев» играют все те же Валентин и Андрей – работники телевизионной компании, авторы идей. В пьесе таких сцен три: программа «Горячее и острое», в которой готовят первые блюда, а на второе рассказывают о своей интимной жизни, программа про уникальные таланты людей «Надо» и развлекательно-познавательное шоу «Свободное телевидение». Во всех трех сценах перед читателем представлено низкопробное и развлекательное шоу, с явно выраженным «желтым

намеком». Но отказ от нравственности ради карьеры оборачивается для Валентина полным крахом, а придуманные герои в итоге начинают сами диктовать правила игры.

Постдраматический прием удвоения пространства и времени использует и Лаузунд в одной из сцен пьесы с риторическим названием «И зачем ты вообще появился на свет?». Хуфшмидт («заметная личность», «прирожденный вожак», «почти добился повышения») решает обсудить со Шмитт новый и весьма перспективный проект, но проблема в том, что параллельно он слышит замечания родителей (маму играет Кристенсен, а папу – Крецки) в свой адрес: «Сколько раз тебе можно говорить!», «Сядь прямо», «Надо говорить не «чего», а «что»», «Отвечай немедленно! Какой же ты болван!» [25]. Хуфшмидт пытается сосредоточиться на своей собеседнице, но ему это не удается, он постоянно вздрагивает от родительских обвинений и пытается оправдаться. Парадоксальны при этом обе описываемые реальности: и офисная, и «воображаемая», внутренняя. Хуфшмидта отчитывают за одни и те же качества: несобранность, глупость и невнимательность, что рушит весь его первоначальный образ и перед нами предстает «затравленный школьник», неспособный постоять за себя и отстаивать свое мнение. Прием помогает Лаузунд показать насколько психологически травмировано современное общество, насколько последовательно возвращались комплексы неудачника, как старшее поколение – поколение родителей – сформировало людей, живущих в тотальном подчинении и несвободе, зависимости от них.

Но Лаузунд идет намного дальше и наряду с приемом удвоением пространства и времени использует прием внетекстуальности (параллельное сосуществование текста и подтекста), чтобы наиболее ярко изобразить лицемерие и съедающую конкуренцию в мире «белых воротничков». Прием также служит и для того, чтобы наглядно показать контраст затверженных условностей и искренних личных порывов,

противостояние офисного этикета (который составляет реальный диалог) и внутреннего монолога («реплик в сторону»):

Хуфшмидт: Доброе утро!

Шмитт: Доброе утро!

Хуфшмидт: Вы уже слышали, что нам предстоит работать вместе?

Шмитт: Да, конечно – меня от тебя тошнит – я этому очень рада.

Хуфшмидт: Может, нам с вами стоит встретиться и заранее обсудить – меня от тебя уже стошнило – наши планы?

Шмитт: Да, хорошая идея – не приближайся ко мне, ублюдок – давайте так и сделаем.

Хуфшмидт: Мне очень интересно знать ваши – ну-ка, отойди.

Шмитт: Ни на шаг [25].

Примечательно, что в какой-то момент разговора, внутреннее прорывается наружу, истина «торжествует» – Хуфшмидт как будто бы слышит этот «внутренний монолог» Шмитт, что, однако, не способствует установлению коммуникации и взаимопониманию. Ситуация становится еще более абсурдной, поскольку на очередное «замечание про себя» Хуфшмидт реагирует вслух:

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: Когда я был в Японии, мне посчастливилось...

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: ... познакомиться со знаменитым поваром – специалистом по суши.

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: Я восхищаюсь японцами, потому что они...

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: ... даже повседневные заботы они...

Шмитт: У тебя на воротнике перхоть.

Хуфшмидт: (снимает пиджак) ... превращают в настоящий ритуал – я тебе покажу, мразь ты этакая [25].

Ни один из героев не стремится к взаимопониманию. Их «внутренний монолог» не что иное, как негативная оценка другого.

Система образов в пьесе Белецкого выстроена по принципу контраста, несмотря на то что, на первый взгляд, Валентин и Андрей похожи. Они парочка молодых сценаристов-балагуров, которые вот уже не первый год работают вместе. Взгляды их зачастую сходятся, во многом ладят, одинаково шутят. Но вместе с тем герои много ссорятся и спорят, любят подтрунивать друг над другом. В такой сложной и противоречивой обстановке и происходит полет творческой мысли, совсем внезапно и неожиданно рождается вдохновение. Но вместе с этим отчетливо проявляется талант одного (Валентина) и посредственность, приспособленчество другого (Андрея). Андрей – типичный продажный телевизионщик, правда, продает он не свои идеи, а дружбу:

АНДРЕЙ: А как там, мое предложение?

БОРЯ: Могу тебя поздравить.

АНДРЕЙ: Правда?

БОРЯ: Воркутинский сегодня окончательно утвердил твой сценарий. Даже смету подписал. <...> Толька, кстати, помимо всего, назначен ведущим новой программы. Есть возражения?

АНДРЕЙ: Лучшей кандидатуры и представить себе невозможно.

БОРЯ: Уважаю гибких сотрудников. Что касается Валентина...

АНДРЕЙ: Я все улажу [3].

В духе постдраматизма герои Белецкого быстро изменяют принятые решения. Например, история с походом в ЗАГС Валентина и Инги:

ИНГА: ...Ты прекрасно знаешь, я была согласна жить с тобой без штампа в паспорте, но тебе надо было поразвлечься. И ты придумал этот поход в ЗАГС, как у «нормальных людей».

ВАЛЕНТИН: Все было серьезно

ИНГА: <...> ты сбежал вместе с бланком заявления.

<...>

ИНГА: Я тебя в последний раз спрашиваю. Идешь?

ВАЛЕНТИН: Не могу. Мне нужно рассказать идею новой программы [3].

Таким образом, зритель лишается ориентиров и точек опоры в поведении персонажей. Их отношения постоянно меняются, оказываются зависимыми как от личных решений, так и от изменения обстоятельств. Жизнь уподобляется игре, а игра – жизни.

Основной постдраматический прием в пьесе Лаузунд – гротеск, выраженный через материализованные распространенные метафоры. Например: «оторвать голову» (Крузе выходит из ДВЕРИКШЕФУ. Под мышкой он несет собственную голову. Пробирается ощупью к буфетной стойке и пытается налить себе кофе.) [25], «воткнуть нож в спину» (Кристенсен направляется к кофейной машине; из спины у нее торчит огромный нож, каким мясники разделяют мясо.) [25]. В пьесе все духовное и абстрактное получает материальное выражение, в чем отражается природа постдраматического театра, возвращая нас к традиции преддраматической литературы (например, Гомер «Илиада»: Там Ахиллесу явилась душа «несчастливца Патрокла, Призрак, величием с ним и очами прекрасными сходный» [12; 289]). Даже название пьесы – «Бесхребетность» – «говорящая» метафора, характеризующая общее состояние служащих офиса. Герои – безвольные, ограниченные, обмельчавшие, ведомые этим неизвестным и невидимым зрителю начальником. Для Лаузунд в пьесе принципиально важна мысль о том, что только человек без чести и совести с «гибким позвоночником» способен сделать блестящую и успешную карьеру.

Таким образом, мы оказываемся в мире материализованных вещей, телесности и сознательной девальвации нравственно-этической его деградации. В связи с этим Лаузунд использует сравнение своих героев с миром животных. В одной из сцен сотрудники офиса в борьбе за важную

папку сначала начинают рычать друг на друга, а потом и вовсе их лица «превращаются» в собачьи морды:

Все это время Крузе стоит спиной к коллегам. Обернувшись, он видит перед собой вместо лиц четыре собачьи морды. Крецки стал ирландским сеттером, Шмитт – ризеншнауцером, Хуфшмидт – питбулем, Кристенсен – шпицем [25].

Для гротескного, абсурдного мира характерны гротесковые типажи героев. Каждый из сотрудников офиса – это социальный тип, определенная модель поведения. Отсюда полное отсутствие развития характера и нравственного, духовного роста:

Хуфшмидт – Лидер;

Шмитт – Стерва;

Крецки – Весельчак;

Кристенсен – Хорошая мышка;

Крузе – Козел отпущения.

Но гротеск характерен и для пьесы Белецкого. За счет постоянного взаимодействия «производственных иллюзий» и их реализации в финале мы наблюдаем за тем, как придуманные во вставных конструкциях герои начинают сами диктовать правила игры. Бабушка (персонаж одной из воображаемых программ, которого играет Валентин) пытается своими силами вершить судьбу героев:

БАБУШКА: Ты мне красивое показывать должен! Сделай так, чтобы в конце без подлости, чтоб те два парня и дальше дружили крепко.

ВЕДУЩИЙ: Но подумайте, это же будет неправдой.

БАБУШКА: А мне твоя правда и не нужна. <...> Ты мне не указывай. Прощайся наперед с людьми, как положено.

ВЕДУЩИЙ: Дорогие телезрители, все хорошо, что хорошо кончается. Всего вам самого доброго. Не поминайте лихом. Пока [3].

В итоге телевизионщики сами становятся актерами, разыгрываемой ими пьесы. И все, что было показано на сцене до этого, воспринимается

теперь как фарс, направленный на обман, провокацию и игру со зрителем. А счастливый финал (Валентин и Андрей помирились, уволились с телевидения, устроились на работу шоферами) превращает все вышепоказанное в абсурдную комедию, в которой ясное определение зрительской позиции априори невозможно.

В этой связи показательно, как решает пьесу один из первых ее постановщиков – Павел Южаков. Для более сильного эффекта режиссер «ломает четвертую стену», тем самым помогает наладить контакт актеров с залом. Таким образом, зрители спектакля становятся гостями телевизионного шоу и охотно откликаются на любые провокации. Актриса, играющая Ингу, по традиции в самом начале спектакля разъясняет зрителям, как нужно вести себя в зале. И вопреки давно устоявшимся запретам предлагает не отключать звук мобильных телефонов. А если же случится так, что телефон зазвонит, то актеры с охотой на это реагируют, мастерски импровизируя.

В силу того, что постдраме не чужды перформативные формы искусства, Лаузунд, рисуя свою гротескную действительность, придает своему описанному в пьесе миру определенную музыкальность. Это проявляется как на визуальном уровне, так и на текстуальном. Автор соединяет в пьесе драматический театр с оперой и балетом, а также умело работает и с самим текстом, создавая определенный ритм, заставляя героев свои действия сопровождать определенным «па». Прием ритмичности, автоматизма на текстуальном уровне проявляется в том, что герои до совершенства пытаются оттачивать «свое мастерство», репетируют перед тем, как зайти в «ДВЕРЬКШЕФУ»: просчитывают количество шагов от двери до стола, регулируют громкость смеха, обдумывают как встряхнуть голову, как лучше положить ногу на ногу, одним словом, прокручивают в голове каждое действие:

Шмитт: План у меня в голове, мобильник выключен. Четыре ступеньки до двери. Стучу в дверь, тук-тук, жду слов «да-да, войдите»;

<...>Три шага до письменного стола. Ставлю портфель. Сажусь, сижу. Нога на ногу, лицом к нему, ничего не говорю. Кофе? Да, с удовольствием. Молоко и сахар? Да, пожалуйста. Сигарету? Да, почему бы и нет, иногда, время от времени. Дальше последует шутка. Я смеюсь. Непринужденно, но не слишком громко, вот так: ха-ха-ха, да, забавно. Так. Сигарета в левой руке, сливки в кофе, молочник на стол, сахар в кофе, сигарету в пепельницу, бумаги из портфеля; ручка в кармане пиджака, бумаги на столе...[25].

Но впоследствии все это выливается в абсурд:

Взгляд в футляр, тьфу, взгляд в глаза. Голос спокойный, голос спокойный, говорю медленно, без портфеля, говорю медленно, без паники. <...>Сигарета в левой руке, бумаги на столе, план в пепельнице, тьфу ты. Сигарету в пепельницу, сливки в кофе, тьфу. Сигарета в носу, очки в футляре. Сигарету в пепельницу, все еще смотрю в глаза, нужно кокетство, нужно кокетство...Очки в пепельницу, они туда не влезут, что-то другое в пепельницу, план...Кофе? [25].

Таким образом, пьесы Р. Белецкого и И. Лаузунд становятся одними из ярких образцов постдраматического текста, в котором игра обнажает современный мир с его «деловитостью», безжизненностью, жестокостью. Мир, в котором господствует цинизм и карьеризм, в котором в жертву приносятся человеческие связи, нравственные ценности, естественные чувства и отношения. Использование в пьесах постдраматических приемов помогает раскрыть всю пустоту и бессмысленность центрального производственного конфликта. «Офисный планктон» в гротескных картинах, созданных немецким драматургом, окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли, духовности, нравственных сил. Белецкий же создал и показал не просто картину современного телевидения, а картину целого мира, в котором ради успеха, человек готов пойти на любой обман, подлость, нарушение жизненных принципов, отказ от любви и дружбы и предательство собственного таланта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе проводилось исследование особенностей жанра «производственной драмы» в традиции русской и европейской литературы второй половины XX века – XXI век. Основные цели и задачи исследования достигнуты.

В процессе нашего исследования были выполнены следующие задачи:

1. Обозначить параметры жанра «производственной драмы» и на материале традиций русской и немецкой драматургии показать ее развитие, историю и традиции.

А) «Производственная драма» – публицистическая драма, острокритическая, отражающая конфликт героев, возникающий в социально-иерархических отношениях начальник – подчиненный (а также отношениях между работниками производства), показывающая зависимое и уязвимое положение человека на производстве.

Б) В России «производственная драма» зародилась в 1970-х годах. Сила первых текстов заключалась в достоверности и документальности, они затрагивали многие экономические, социальные и политические проблемы, были посвящены поиску нового типа руководителя: героического, борющегося за освоение производства. Драматурги изначально ставили перед собой четкие задачи: показать новый характер труда, воспитать зрителя «в духе революционной активности на производстве». С 1980-х годов характер пьес меняется: производственные конфликты, строящиеся на невыполнении плана, отсталости производства или халатности работников уходят на второй план, вместо этого в них усиливается нравственная направленность. Теперь становится важным исследовать поведение героя в «правдивых обстоятельствах», обосновать его позицию и нравственный выбор. В этот период происходит

«сращение» личной жизни и трудовой деятельности, нередко происходит так, что семейная жизнь становится продолжением производственной. Герой познается на скрещении различных координат – общественной и личной. К концу XX происходит спад производственной темы в драматургии, что связано с развалом производства, обороты набирает «политическая» драма. Но в XXI веке драматургию охватывает новый всплеск производственной темы, в которой на первый план выходят межличностные проблемы. Общественная ценность человека начинает измеряться не его деловыми качествами, а уровнем безнравственности. Новая «производственная пьеса» показывает, что развивающийся социум нуждается не в думающем и ответственном человечке, а в работнике, способном переступить через принципы, подчинить личное интересам корпорации, «коллективному духу». Становится востребованным герой, который живет не в соответствии с нравственным законом, а в соответствии с корпоративной этикой. Сюжетообразующей основой пьес остается производственный конфликт (отношения начальник – подчиненный, соперничество между работниками). Таким образом, жанр «производственной драмы» трансформируется: пьесы зачастую остро критичны по отношению к социуму, по-прежнему затрагивают злободневные социально-нравственные проблемы современности, но мы уже не видим демонстрации положительного героя времени, как это было раньше. Очерковость и документальность зачастую сохраняются, драматурги работают с реальными прототипами.

В) Среди современных русских «производственных драм» мы выделили несколько типов: первый тип – «производственные драмы», показывающие трансформацию самого понятия производства, внимание драматургов приковано к сфере торговли и бытового обслуживания, а также прессе, шоу-бизнесу. В текстах вместо привычного места действия (завода или фабрики) появляется, к примеру, телестудия. При этом сюжет основывается на производственном конфликте, но спор идет не по поводу

реального продукта, материально выраженной ценности, а некой виртуальной деятельности, которая ничего конкретного не производит. Таким образом, абсурдизируется жанр «производственной драмы», а вместе с тем и изображаемая действительность; второй тип – производственная драма, связанная с производством на заводе или фабрике, затрагивающая проблему умирания моногородов; третий тип – производственная драма, раскрывающая отношение людей к труду, что в конечном итоге приводит к проблеме столкновения поколений.

Г) В Германии «производственная драма» зародилась на фоне строительства ГДР и объективно была связана с процессами социалистических преобразований и преодоления их последствий. До середины 50-х годов XX века в немецкой драматургии преобладала антифашистская тема, пьесы помогали понять исторический смысл коренных преобразований, произошедших в Европе после Второй мировой войны. Для пьес 1950-х годов было характерно внимание к новому характеру труда и воспитание зрителей «в духе революционной активности на производстве». Драматургия Хайнера Мюллера в этой связи задает своеобразный отличительный тон немецкой «производственной драме»: она всегда остро критична как по отношению к производству, так и по отношению к герою. Драматург не дает окончательного варианта разрешения конфликта и однозначной оценки своему герою. Для пьес 1970-х годов характерно воссоздание образа современника, который деятельно участвовал бы в строительстве нового общества, драматурги пытались отобразить новые конфликты, возникающие в сфере производства. С 1980-х годов в «производственной драме» ведущей становится идея зависимости человека от корпорации, человеческие отношения сошли на нет, уступили место погоне за выгодой любой ценой. Современная «производственная драма» пришла к демонстрации обезличенного и тотально несвободного от корпорации героя, в его мире господствуют цинизм, карьеризм и жестокость.

Таким образом, несмотря на то что «производственная драма» существенно меняет свои черты, тем не менее жанр присутствует в современной литературе.

2. Определить круг художественных средств и приемов, актуальных для постдраматического театра.

Постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм и эстетик театра, а напротив, дополняет их. Постдраматическому театру присущи: интермедальность, двусмысленность, прерывистость времени (перверсия, деконструкция), внетекстуальность, импровизация, фрагментарность и много другое. Одной из основных примет такого нового театра является его эмансипация от драмы – сама драма, при этом, продолжает существовать как ослабленная структура в рамках новой театральной концепции. В постдраме мы не найдём конкретной истории (так как текст теперь «лишь базовый материал»). Она уходит от линейного развития действия: на сцене возможны фрагменты, различная последовательность эпизодов пьесы, параллельные действия и т.д. Язык драмы теперь представляется настолько живым, что передаёт информацию будничной разговорной речи.

3. Проанализировать пьесы с точки зрения жанра и проявления в них постдраматических тенденций.

Пьесы Р. Белецкого и И. Лаузунд становятся одними из ярких образцов постдраматического текста, в котором игра обнажает современный мир с его «деловитостью», безжизненностью, жестокостью. Мир, в котором господствует цинизм и карьеризм, в котором в жертву приносятся человеческие связи, нравственные ценности, естественные чувства и отношения. Драматурги используют постдраматические приемы удвоения действия, пространства и времени; внетекстуальности, материализованные метафоры, гротеск; система образов в пьесе Белецкого выстроена по принципу контраста, а у Лаузунд герои – социальные типажи. Использование в пьесах постдраматических приемов помогает

раскрыть всю пустоту и бессмысленность центрального производственного конфликта. «Офисный планктон» в гротескных картинах, созданных немецким драматургом, окончательно обезличивается и обездушивается, лишается воли, духовности, нравственных сил. Белецкий же создал и показал не просто картину современного телевидения, а картину целого мира, в котором ради успеха, человек готов пойти на любой обман, подлость, нарушение жизненных принципов, отказ от любви и дружбы и предательство собственного таланта.

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Поскольку исследуемые нами авторы не входят в курс школьного изучения литературы, но, безусловно, заслуживают ознакомления и дают широкие возможности для дидактической беседы на темы корпоративной этики, ответственности, морали и нравственности.

Мы предлагаем план факультатива, предназначенного для проведения в старшем звене в школе (10 – 11 классы):

№п/п	Название	Вид занятий	Кол-во часов
1	Вводное занятие. Общая характеристика русской и европейской драматургии на рубеже последней трети XX – XXI веков. Знакомство с понятием жанра «производственной драмы»	Лекция	1 час
2	«Производственная драма» в русской литературе рубежа XX – XXI веков	Лекция, сообщения учащихся. Просмотр отрывков спектаклей и фильмов.	4 часа
3	«Производственная драма» в европейской литературе рубежа XX – XXI веков	Лекция, сообщения учащихся. Просмотр отрывков спектаклей и	4 часа

		фильмов.	
4	Игровые стратегии «постдраматического театра»: знакомство с понятием и основными приемами.	Лекция с элементами аналитической беседы, поход в театр.	3 часа

Также можно провести профориентационный классный час, поговорить на тему «профессиональной этики». Поскольку учащиеся старшего звена стоят на пороге выбора, и актуальной для них становится проблема самоопределения и самореализации. Цитаты из драматургических текстов послужат наглядными примерами.

Конспект классного часа на тему: «У меня будет работа»

Цели.

Образовательные:

Формирование знаний о понятиях «профессия», «профессиональная этика» и «профессиональная непригодность».

Знакомство с методикой Н. С. Пряжникова «Перекресток».

Развивающие:

Развить умение высказывать и отстаивать свою точку зрения;

Проанализировать качества, обеспечивающие успешность выполнения профессиональной деятельности электрика.

Воспитательные:

Воспитание ответственности за собственный профессиональный выбор;

Воспитать культуру поведения дискуссии (умения терпимо относиться к различным точкам зрения, уважать людей независимо от их

позиции и мнений, уметь слушать, аргументировано отстаивать свою точку зрения).

Личностные:

Расширение кругозора учащихся;

Создание условий для развития умения анализировать свой выбор профессии с позиции необходимых качеств человека.

Тип классного часа: урок – аналитическая беседа

Оборудование: мультимедийная установка, раздаточный материал.

1. Актуализация внимания. ТЕСТ «Дерево с человечками».

Этот тест поможет нам определить настроение. Итак, посмотрите внимательно на рисунок. Перед вами «лесные человечки. У каждого из них разное настроение, каждый занят своим любимым делом, каждый занимает свое положение. Для начала определите, какой из них больше всего похож на вас. После этого выберите человечка, на которого вы бы хотели быть похожи.

(*) Зачитываются характеристики характеристики.

(?) Ребята, а теперь у меня к вам вопрос: соотносится ли выбранная вами позиция с выбором вашей будущей профессии?

2. Вводная часть.

(Включить видеотрегмент из презентации проекта Сабрины Карабаевой «У меня есть работа», где герои говорят о важности самоопределения в жизни).

Как мы видим, герои ролика, как и вы сейчас пытаются найти свое призвание, а также задаются вопросом: «Сможем ли мы в этой жизни сделать что-нибудь по-настоящему важное?». Этому и будет посвящен наш сегодняшний классный час.

Для эпиграфа нашего с вами классного часа я выбрала слова известного римского философа и поэта Луция Сенеки: «Когда человек не

знает, к какой пристани он держит путь, для него ни один ветер не будет попутным». Сейчас каждый из вас, так или иначе, стоит на пороге выбора. Для того чтобы немного помочь вам с выбором профессии или помочь убедиться в его правильности, я предлагаю сегодня провести активизирующий опросник «Перекресток», разработка которого принадлежит Пряжникову Николаю Сергеевичу – доктору педагогических наук, профессору кафедры возрастной психологии факультета психологии МГУ им. М. В. Ломоносова.

Но прежде чем мы начнем отвечать на вопросы опросника, я предлагаю вам поговорить о корпоративной этике.

Одним из критериев эффективности работы становится профессионализм, немыслимый без профессиональной этики. Некогда на смену партийной дисциплине пришла ответственность, профессиональный долг. Между тем, во всем мире профессиональная этика является важнейшим компонентом образования любого специалиста, определяет «философию» профессии, создает предпосылки для ее популярности и обуславливает престиж цеха, кампании, фирмы.

От качественно выполненной вами работы в будущем будет зависеть не только выполнение технологического процесса, но и жизнь окружающих людей. Пренебрежение долгом, халатность, ошибки, безразличие к человеку могут немедленно обернуться катастрофическими последствиями для конкретных людей, создадут трудности, проблемы, ведущие к потерям, авариям, сбоям.

(*) Включить отрывок из фильма Сергея Микаэляна «Премия» (по мотивам пьесы А. Гельмана). Эпизод, где Потапов «разоблачает» обман руководства строительного треста. Проанализировать ситуацию.

Профессионал сегодня – это человек, имеющий специальное образование и диплом специалиста (сертификат, лицензию, права, разрядное свидетельство и др.), выданный соответствующим образовательным учреждением, работающий по специальности, которая

является основным источником его доходов. Свидетельство об образовании даёт право на легальную деятельность в данной области и предполагает ответственность за эту деятельность. Вместе с тем, в обыденном сознании понятие «профессионал» ассоциируется с мастерством и высоким качеством деятельности, носит положительную моральную оценку и, как правило, предполагает опыт работы.

Профессиональная этика – это совокупность моральных норм, определяющих отношение человека к своему профессиональному долгу, к людям, с которыми он связан в силу характера своей профессии и, в конечном счете, к обществу в целом.

Предметом профессиональной этики выступают:

- качества личности специалиста, необходимые для выполнения профессионального долга;
- нравственные взаимоотношения специалистов и объектов/субъектов их деятельности (врач – пациент, преподаватель – студент и т.д.);
- взаимоотношения коллектива организации с обществом;
- взаимоотношения людей внутри трудового коллектива и нормы, которые их регулируют;
- цели и методы профессионального обучения и воспитания.

Основным содержанием профессиональной этики выступают нормы поведения, предписывающие определенный тип нравственных отношений между людьми, необходимый для выполнения своего профессионального долга, а также обоснование, толкование кодексов, задач и целей профессии. При этом обоснование моральных отношений в сфере труда предполагает:

- определение целей и мотивов трудовой деятельности;
- выявление нормативов и средств реализации намеченной цели;
- оценку результатов труда и их общественную значимость.

Нормы, которых должны придерживаться члены профессий, определены в их кодексах профессиональной этики. Подразумевается, что кодексы профессиональной этики регулируют профессиональную деятельность всех членов профессии, как практикующих самостоятельно, так и работающих по найму.

Уже в средневековье начали формироваться определенные системы корпоративных взглядов. Их наиболее характерными чертами были: солидарность людей одной профессии, строгая регламентация прав и обязанностей профессиональной деятельности и т.д.

Корпоративная этика оговаривает коллективные принципы поведения. Например: заботу об общих интересах организации и каждого сотрудника в отдельности, обеспечение роста ценностей организации, соблюдение норм делового общения, создание и поддержание делового имиджа и безупречной репутации организации (при этом разговоры о том, как плохо обстоят дела в организации, какой начальник, становятся этически невозможными), поддержка общей стратегии и приоритетов организации, неиспользование имиджа организации во вред ей в личных целях, конфиденциальность полученной информации и т.д.

Сейчас я вам предлагаю на основе ранее изученных текстов дать анализ «производственным ситуациям» с точки зрения правомерности действий:

- А. Гельман «Протокол одного заседания»: Потапов вместе с бригадой отказываются от незаслуженной премии;
- А. Гельман «Зинуля»: водитель Петренко нарочно подставляет свою сослуживицу.
- Р. Белецкий «Свободное телевидение»: увольнение Валентина.

(*) Деление учащихся на три группы, дать 5-7 минут на обсуждение и подготовку. После послушать выступления каждой группы, дать рецензию, ответить на возникшие вопросы.

3. Проведение опросника «Перекресток» и подведение итогов.

Как я уже говорила, для того чтобы немного помочь вам с выбором или помочь убедиться в его правильности, я предлагаю провести активизирующий опросник «Перекресток».

Сегодня мы проведем первую часть методики – «**Перекресток – 1**», предназначенную для определения наиболее предпочтительных для учащихся предметов (сфер) труда и средств труда. Это позволяет в итоге уточнить наиболее привлекательные профессии (по специальной таблице на пересечении, т.е. на перекрестке привлекательных предметов и средств труда). Методика позволит ориентировочно определить наиболее привлекательные для вас сферы производства, связанные с теми или иными предметами труда. В дальнейшем это позволит нам уточнить наиболее привлекательные для вас профессии.

Я буду зачитывать вопросы опросника, а вы в своем бланке ответов проставляете баллы, показывающие ваше желание выполнять те или иные трудовые действия. Используется шкала от 0 до 5 баллов (чем больше баллов, тем больше желания выполнять данное действие на работе; 120 вопросов + 30).

Часть 1. Оцените в баллах (от 0 до 5) свои интересы и желание выполнять на работе следующие действия (120 вопросов).

Подсчет результатов:

Сначала перед всеми баллами во второй, четвертой и шестой колонках проставляется знак «минус». Затем по каждой из двадцати строчек подсчитывается алгебраическая сумма всех баллов, и результат записывается справа от бланка (графа «Сумма баллов») – в итоге получается двадцать результатов, соответствующих двадцати сферам труда (при этом могут быть и отрицательные значения, и нули).

Далее зачитываются нормы отдельно для юношей и для девушек.

(!) После соотнесения учащимися своего результата с нормой учитель зачитывает название сферы труда, а учащийся записывает это

название в графе «Предметы (сферы) труда». Далее определяется соответствие по следующей сфере труда и т.д.

(!) В итоге получается общая картина (общий фон): по каким-то сферам труда результаты плюсовые (интерес к соответствующим сферам имеется), по каким-то - нули (интерес не выраженный), а где-то - минусы (интерес отсутствует).

Часть 2. «Перекресток – внешние и внутренние средства труда».

Проведение работы по этому опроснику аналогично только что описанной процедуре определения наиболее привлекательных предметов (сфер) труда. При этом используется нижняя часть бланка ответов.

Инструкция.

Данный опросник позволит вам ориентировочно определить наиболее привлекательные и реальные для вас внешние и внутренние средства трудовой деятельности. Это также позволит нам уточнить наиболее привлекательные для вас профессии (20 вопросов). Оцените в баллах (от 0 до 5) свои способности и недостатки, а также общую готовность выполнять следующие трудовые действия (оценивая желание, а именно способности и недостатки). После опять зачитываются нормы.

Часть 3. Уточнение привлекательности профессий для учащихся.

1. Учащиеся рассматривают таблицу «Профессии, получаемые на пересечении предметов и средств труда (ориентировочные примеры профессий)».

2. Например, учащегося интересует сфера «Техники», и он в наибольшей степени готов использовать «Коммуникативно-артистические средства труда». На пересечении этой сферы и этих средств труда получаем: бригадир на производстве, начальник смены, цеха, контролер ОТК. Все это лучше записывать на отдельном листочке.

3. Может оказаться, что некоторые профессии будут повторяться (на пересечении разных сфер и средств труда), тогда их значимость выбора («удельный вес») как бы поднимается.

4. При желании (и наличии времени) можно определить не только наиболее привлекательные профессии, но и явно противопоказанные. Например, использовать для этого те сферы труда и средства труда, которые получили в результате «минусы». При этом может оказаться, что одни и те же профессии окажутся как в числе самых привлекательных, так и в числе отвергаемых. Все это также может стать дополнительной информацией для окончательного принятия решения учащимся о выборе профессии.

Домашнее задание.

Ребята, я надеюсь, что наш сегодняшний классный был для вас полезен, а именно, помог вам с определением вашей будущей профессии.

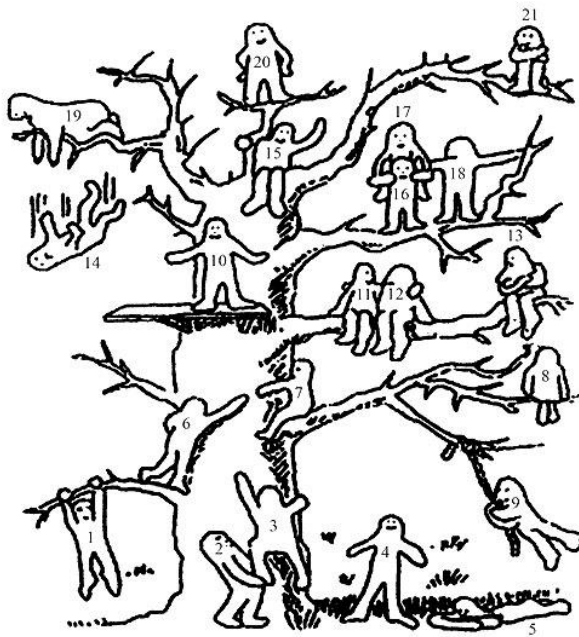
Дома вы выполните небольшое творческое задание. Каждый должен нарисовать на листке самого себя (сделать автопортрет). Рисунок должен занимать весь листок, расположен по центру, изображать нужно только лицо. Желательно нарисовать свой портрет быстро, как бы на одном дыхании. Подписывать листок не надо. На нашей следующей встрече мы перемешаем ваши рисунки, раздадим, а после каждый из вас на обратной стороне попытается для изображенного человека подобрать наиболее подходящую, по его мнению, профессию. После мы подведем итоги: в какой профессии вас видят ваши одноклассники.

МАТЕРИАЛЫ К УРОКУ

Тест «Дерево с человечками».

Расшифровка результатов теста:

Если вы выбрали позицию № 1, 3, 6 или 7, то это характеризует вас как целеустремленного человека, который не боится никаких препятствий и преград.



Если ваш выбор пал на один из следующих номеров: 2, 11, 12, 18 или 19, то вы общительный человек, который всегда окажет любую поддержку друзьям.

Выбор человечка под номером 4 определяет вас как человека с устойчивой жизненной позицией и желающего добиться всевозможных успехов без

преодоления трудностей.

Номер 5 – вы часто бываете утомлены, слабы, у вас небольшой запас жизненных сил.

Выбор пал на человечка под номером 9 — вы веселый человек, любящий развлечения.

Номер 13 или 21 – вы замкнуты, часто подвержены внутренним тревогам и избегаете частого общения с людьми.

Номер 8 – вы любите уходить в себя, размышлять о чем-то своем и погружаться в собственный мир.

Если вы выбрали номера 10 или 15 – у вас нормальная адаптация к жизни, вы находитесь в комфортном состоянии.

Номер 14 – вы падаете в эмоциональную пропасть, скорее всего, подвержены внутреннему кризису.

Позицию номер 20 обычно выбирают люди с завышенной самооценкой. Вы прирожденный лидер и хотите, чтобы люди прислушивались именно к вам и ни к кому другому.

Выбор пал на человечка № 16? Вы ощущаете себя уставшим от необходимости поддерживать кого-то, но, возможно, вы увидели на этой картинке, что номер 17 вас обнимает – в таком случае вы склонны расценивать себя как человека, окруженного вниманием.

Активизирующий опросник «Перекресток»

Вопросы для опросника «Перекресток – 1»: «Предметы (сферы).

1. Я с огромным удовольствием работал бы с животными и растениями.
2. Я хотел бы работать с механизмами, аппаратурой и приборами.
3. Меня интересуют строение человеческого тела, проблемы его красоты и здоровья.
4. Я люблю малышей, детей и подростков и готов работать с ними.
5. Меня серьезно интересует строение Земли и Космоса.
6. Я очень люблю размышлять о том, как стать богаче, как заработать много денег.
7. Меня очень интересуют жизненные проблемы конкретных людей.
8. Я готов усиленно работать над своим телом, голосом, настроением, состоянием души.
9. Я всегда люблюсь оригинальной архитектурой и красивыми сооружениями.
10. Мне интересно быть в курсе последних событий и новостей.
11. Я хотел бы превращать бесформенную заготовку в красивое и полезное изделие.
12. Я мечтаю быть преподавателем в школе, колледже или вузе.
13. Мне очень интересны судьбы разных стран и народов.
14. Я хотел бы сам управлять транспортным средством (автомобилем, локомотивом, кораблем, самолетом...).
15. Я люблю ремонтировать и настраивать технику, аппаратуру и приборы.
16. Я считаю, что настоящая элита – это те, кто способен нарушить существующий закон (элита живет по своим, «высшим» законам).

17. Я хочу заботиться о душах своих близких, прощать людям их несовершенство, помогать им стать добрее и прекраснее, помочь им мудрее и веселее относиться к жизни.
18. Я хочу, чтобы меня боялись всякие бандиты и прочая нечисть.
19. Мне приятно помогать людям (клиентам, посетителям), оказывать им добрые услуги.
20. Я считаю, что только дураки трудятся «в поте лица» своего.
21. Мне совершенно не интересны животные, растения, микроорганизмы.
22. Я не люблю изучать технику и предпочитаю лишь самые простые и доступные для понимания приборы.
23. Я считаю, что есть вещи поважнее, чем здоровье человека и красота его тела.
24. Не хотел бы я работать в школе или в каком-либо воспитательном учреждении.
25. Я считаю, что есть вещи более интересные и важные, чем природные богатства и прочие «внутренности» нашей планеты.
26. Меня возмущает, когда все в нашей жизни объясняется только через денежные отношения.
27. Мне не интересно обсуждать житейские человеческие проблемы.
28. На работе надо заниматься конкретным делом и поменьше заботиться о своей «душе» и о своем «здоровье».
29. Не хотел бы я работать на какой-нибудь стройке.
30. Я не интересуюсь склоками из жизни знаменитостей, «житейской суетой» и всем, что происходит в обществе.
31. Меня не привлекает работа на станке или каком-либо другом производственном оборудовании.
32. Я не хочу всю жизнь кого-то учить, учить и учить.
33. Мне совершенно не интересны разговоры о политике.

34. Я бы не хотел всю жизнь «крутить баранку» или штурвал, все время «куда-то ехать».
35. Мне совершенно не интересно, как производят различные машины, станки, аппаратуру, оборудование.
36. Нет ничего позорнее, чем строить свое благополучие на несчастьи других людей.
37. Мне не нравятся всякие там «философские» рассуждения об истине, красоте и счастье.
38. Я не хочу постоянно рисковать своей жизнью ради чьей-то чужой жизни и безопасности.
39. Я не хочу постоянно улыбаться на работе, все время угождать своим клиентам и посетителям.
40. Я считаю, что честный и творческий труд – это главное условие счастья.
41. Мне интересно наблюдать за животными и растениями.
42. Овладение сложной современной техникой – моя мечта.
43. Я хотел бы помогать больным и немощным людям.
44. Я считаю, что нет ничего приятнее благодарности детей и подростков за те чувства, знания и идеи, которые передают им педагоги и воспитатели.
45. Я люблю наблюдать за природными явлениями.
46. Самое интересное – это получать все более высокую прибыль, в этом – главный «азарт труда».
47. Я готов выслушивать людей, с пониманием относиться к их проблемам.
48. Чтобы стать хорошим специалистом, я готов много работать над собой, ограничивать себя от всяких «соблазнов».
49. Мне нравится проектировать новые квартиры, дома, строения и целые города.

50. Я хотел бы получать общественную информацию из первых рук, знать больше, чем знают простые люди.
51. Мне приятно видеть, как в моих руках какой-нибудь «полуфабрикат» превращается в готовое изделие.
52. Я хотел бы самостоятельно разрабатывать учебные планы и программы, писать новые учебники и книги.
53. Меня интересуют традиции, обычаи, уклад жизни и образ мыслей самых разных народов.
54. Я готов не только управлять транспортным средством, но и самостоятельно его обслуживать.
55. Я хотел бы заниматься сборкой и наладкой сложного современного оборудования.
56. Если потребуется, я готов совершить зло другим людям ради счастья и благополучия своих родных и близких.
57. Я уверен, что постоянное соприкосновение на работе с «высшими идеалами добра, красоты и истины» – это и есть счастье.
58. Я готов рисковать своей жизнью и здоровьем ради сохранения спокойствия в обществе.
59. Я уверен, что иногда бывает интересно и даже необходимо так продать товар или оказать услугу, чтобы посетитель даже не понял, что его немного обманули.
60. Я мечтаю о такой «работе», где меня никто не знает и я ни перед кем не отвечаю и никого знать не хочу.
61. Животные, растения, рыбы, насекомые часто вызывают у меня неприятные ощущения.
62. Когда я работаю с техникой, то чувствую себя каким-то «неполноценным».
63. Больные и немощные люди, их болезни и страдания вызывают у меня некоторую брезгливость.

64. Я боюсь, что дети не будут меня слушаться, боюсь, что не смогу поддерживать дисциплину в работе с ними.
65. Я считаю, что работать на открытом воздухе и в любую погоду – это не уважать самого себя.
66. Не хотел бы я всю жизнь общаться с теми, кто распоряжается большими деньгами.
67. Я скучаю от разговоров про «несчастную» жизнь, мне просто противны всякие «простофили» и «неудачники».
68. В свободное время надо только расслабляться, почаще позволять себе кое-какие слабости и шалости (надо уметь «забывать» о том, что есть какая-то там работа).
69. Я не хочу работать на открытом воздухе (под дождем, снегом или палящим солнцем).
70. Мне очень не приятны всякие общественные «сплетни» и «сенсации».
71. Я не хотел бы постоянно выполнять одни и те же трудовые действия и операции, даже если и достиг бы в этом совершенства.
72. Не хотел бы я, чтобы мои чувства, переживания и новые идеи стали известны моим ученикам.
73. Я считаю, что проблемы социальной справедливости волнуют лишь бездельников, лишь тех, кто не умеет трудиться и сам зарабатывать деньги.
74. Меня пугает необходимость производить даже мелкий (текущий) ремонт и обслуживание какого-либо транспортного средства (машины, автобуса, локомотива).
75. Я не хочу всю жизнь собирать и ремонтировать технику.
76. Мне было бы трудно выполнять многие «воровские законы» и подчиняться преступным авторитетам.
77. Я считаю, что если человек постоянно погружен в философские размышления, то он может пропустить свое земное счастье.

78. Мне сложно было бы работать в условиях суровой дисциплины.
79. Мне было бы очень неприятно все время думать на работе только о деньгах и «прибыли».
80. Я никогда не смогу унижаться и просить у какого-то «благодетеля» милостыню.
81. Я готов заботиться и ухаживать за живыми существами, за «братьями нашими меньшими».
82. Я готов просидеть целую ночь, лишь бы разобраться с каким-то новым техническим устройством или прибором.
83. Я готов внимательно выслушивать жалобы больных и старых людей.
84. Я готов передавать детям и подросткам «частички своей души».
85. Я хотел бы разрабатывать земные недра, добывать богатства Земли.
86. Я хотел бы участвовать в планировании развития фирмы, отрасли, страны.
87. Меня очень интересуют человеческие страсти и жизненные проблемы.
88. Я готов отказать себе во многих «радостях жизни», чтобы морально и психологически настроить себя на работу, чтобы всегда быть в хорошей форме.
89. Я считаю, что нет ничего приятнее, чем видеть только что воздвигнутое тобой и твоими товарищами строительное сооружение.
90. Я хочу, чтобы мое мнение, эмоциональное отношение и комментарии к различным событиям были известны тысячам людей.
91. Я хочу чувствовать себя хозяином на современном производстве (управлять сложным оборудованием и технологическими линиями).

92. Я готов снова и снова объяснять своим ученикам сложную идею или методику, даже если они сразу меня не понимают.
93. Я готов обсуждать проблемы нашей страны и всего человечества.
94. На работе я хотел бы ездить без аварий и происшествий, уверенно управляя своей машиной.
95. Мне было бы приятно видеть, как работает собранная мной машина, какое-либо оборудование или аппаратура.
96. Я считаю многие «воровские законы» и отношения в преступном мире достаточно справедливыми и естественными.
97. Я готов внимательно изучать самые сложные философские и эстетические труды.
98. Я готов смело выполнить любой приказ ради сохранения безопасности моей страны и народа.
99. Я мечтаю о том, чтобы посетители уходили от меня довольные и всегда говорили «спасибо».
100. Я мечтаю так устроить свою жизнь, чтобы нигде не работать, но чтобы другие как-то все-таки заботились обо мне.
101. Иногда я просто боюсь животных, насекомых и растений.
102. При слове «техника» я начинаю зевать.
103. Я не хотел бы брать на себя ответственность за чье-либо здоровье.
104. Я считаю, что дети и подростки – очень не благодарные и капризные существа.
105. Меня совершенно не интересуют природные богатства и «кладовые» Земли.
106. Не хотел бы я всю жизнь ломать голову над сложными финансовыми расчетами, сводить «дебет» с «кредитом».
107. Если честно, то меня мало тревожат судьбы мира и отдельных людей: я просто хочу быть богатым, здоровым и всегда иметь хорошее настроение.

108. Я считаю, что если я хороший, ценный работник, то пусть о моей душе и здоровье заботятся другие специалисты, а моя задача – делать свое конкретное дело, не щадя себя.
109. Меня несколько пугает тяжелая физическая работа и специфические отношения в строительных бригадах.
110. Не хотел бы я общаться с людьми, которые ради очередной «сенсации» готовы исказить информацию.
111. Я считаю, что работать на каком-нибудь заводе или фабрике – это ниже моего достоинства.
112. Не хотел бы я постоянно волноваться от того, что ученики могут меня не понять и вообще «плохо про меня подумать».
113. Чем меньше я буду думать о добре и зле, о проблемах социальной справедливости, тем спокойнее и богаче будет моя жизнь.
114. Не хотел бы я постоянно следить за дорогой, все время беспокоиться о том, как бы не совершить аварию.
115. Мне не хотелось бы иметь дело с техническими чертежами, проектами и компьютерными программами.
116. Моя честь и совесть для меня важнее, чем собственное благополучие и завистливые разговоры (оценки) окружающих.
117. Я не хочу иметь дело с теми, кто живет в каком-то идеальном, вымышленном мире.
118. Я считаю, что нельзя ни при каких условиях применять оружие против любого человека, даже если это злостный преступник (ведь с ним тоже можно договориться по-хорошему).
119. Я считаю, что чем больше презираешь клиента или посетителя, тем больше он тебя уважает.
120. Я считаю, что иногда можно и унизиться, если это позволит тебе получить существенные средства к существованию, даже нигде не работая.

Вопросы для методики «Перекресток – 1»: «Внешние и внутренние средства труда».

1. Мне легко даются физические нагрузки.
2. Я готов освоить самую сложную и современную технику.
3. Я знаю, что многие хотят со мной общаться.
4. Я способен использовать некоторые свои знания в решении практических проблем.
5. Я не раз замечал, что меня уважительно слушают даже тогда, когда я говорю не очень умные вещи.
6. Я недостаточно готов к физическому труду.
7. Я плохо осваиваю работу на современной аппаратуре, технике и различных машинах.
8. Я не умею производить благоприятное впечатление на разных людей.
9. У меня не получается много читать и, тем более, конспектировать прочитанное.
10. К сожалению, окружающие почти не считаются с моим мнением.
11. Я могу долго выполнять однообразную работу и не уставать от нее.
12. Я способен соблюдать правила безопасности в работе с техникой.
13. Если потребуется, я легко могу сыграть какую-нибудь роль, изобразить кого-то.
14. Я умею культурно спорить, а также спокойно объяснять другим людям их ошибки.
15. Я не боюсь даже тех, кто сильнее и влиятельнее меня.
16. У меня плохо получаются высокоточные и скоординированные движения пальцев и кистей рук.
17. Обычно я очень долго не могу понять различные инструкции по использованию техники, аппаратуры и приборов.
18. К сожалению, мне редко удается вызвать у кого-то доверие и симпатию в общении.

19. Обычно я плохо ориентируюсь в сложных задачах и различных ситуациях, требующих нестандартных подходов.
20. Мне редко удается заставить кого-то сделать так, как я считаю нужным.
21. Я быстро осваиваю работу с разными ручными инструментами и приспособлениями.
22. Я готов не только работать с техникой, но и вовремя обслуживать ее.
23. Мне не сложно подыграть своему собеседнику (когда нужно улыбнуться или, наоборот, «взгрустнуть» вместе с ним).
24. Иногда мне кажется, что я смог бы некоторые учебные предметы (или некоторые темы) объяснить более удачно, чем это делают обычно наши педагоги.
25. Я способен заставить человека сделать что-то быстрее и лучше, чем он сделал бы это без меня, самостоятельно.
26. Очень часто ручной труд вызывает у меня сильное перенапряжение (для меня проще работать головой, чем руками).
27. Для меня очень утомительно долго работать с техникой и аппаратурой.
28. Я сильно устаю, когда приходится много говорить, объяснять и доказывать что-то.
29. По сравнению со многими своими друзьями, я гораздо меньше знаю и запоминаю.
30. Мне трудно бывает сказать человеку обидную правду, покритиковать его, даже если он того заслуживает.

Примеры бланков ответов.

Таблица №1. Предметы (сферы) труда.

Предметы (сферы) труда	Сум ма балл ов	Норма	Резуль- тат	Предметы (сферы) труда
------------------------	-------------------------	-------	----------------	------------------------------

	1	21	41	61	81	101				
1								-5...+1		Живая природа
2								+4...+7		Техника
3								-3...+1		Чел. организм
4								-5...+1		Сознание людей
5								-1...+4		Неживая природа
6								+2...+8		Финанс-ые системы
7								+1...+6		Сознание взрослых
8								-1...+3		Твоя душа и тело
9								-1...+3		Строит-ые объекты
10								-1...+3		СМИ
11								-3...+3		Материал и заготовки
12								-6...-1		Наука и образование
13								-1...+3		Обществ-ые системы
14								+1...+7		Транспортные системы
15								+5...+9		Материальное производство
16								-3...+3 (-8...-4)		Антиобщественная деятельность
17								-5...+1		Духовно-эстетические системы
18								-1...+3		Безопасность и

										правопорядок
19								0...+3		Торговля, сервис
20								0...+5 (-5...-2)		Туризм
	20	40	60	80	100	120				

Таблица №2. Пример выбора профессий.

Предметы труда	Внешние и внутренние средства труда				
	Ручн. и простые прис-ния	Техн-ие	Комм-но-артистическое	Теор-ие	Организа-но-лидерские
Живая природа	Биолог; Боец; скота; Ветеринар; Доярка; Зоотехник; Лесовод; и т. д.	Тракто-рист; Водитель; Машинист комбайна; Рыбак; и т. д.	Ветеринар; Доярка; Зоотехник; Кинолог; Эколог; и т. д.	Агроном; Ботаник; Генетик; Зоолог; и т. д.	Эколог; Бригадир; Инспектор; Фермер; и т. д.

АПРОБАЦИЯ РАБОТЫ

Основные положения данной работы, а также полученные результаты исследования излагались автором в докладах и сообщениях на следующих конференциях:

IX Международная научно-практическая конференции «Язык. Культура. Коммуникация», г. Челябинск, ЮУрГУ; 19 – 20 апреля, 2014 год.

X Международная научно-практической конференция «Язык. Культура. Коммуникация», г. Челябинск, ЮУрГУ; 21 – 22 марта, 2015 год.

XI Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация», г. Челябинск, ЮУрГУ; 23 – 26 марта.

V Международная научная конференция молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки XXI века», г. Екатеринбург, УФУ Им. Президента России Б. Н. Ельцина: 12 февраля, 2016 год.

Международная научная конференция «Современная российская и европейская драма и театр», г. Казань, Казанский (Приволжский) федеральный университет; 25 – 27 октября, 2016 год.

По теме квалификационной работы опубликовано шесть работ в сборниках по итогам научных конференций Уральского региона (Челябинск и Екатеринбург), а также в научном журнале («Уральский филологический вестник под редакцией Н. В. Барковской»).

Цыкунова, О. С. «Бесхребетность» Ингрид Лаузунд как образец постдрамы / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург, 2014. – С. 175 – 184.

Цыкунова, О. С. Игровые стратегии постдраматического театра (на материале пьес И. Лаузунд «Бесхребетность», В. Леванова «Про коров»,

Ж. Гальсерана «Метод Гронхольма») / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: сборник студенческих научных статей по итогам VII Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 4 – 7 ноября 2014 г.) / отв. ред. Н. Э. Сейбель – Челябинск: изд-во ЧГПУ, 2015. – С. 148 – 153.

Цыкунова, О. С. Традиции постдраматизма в пьесе Р. Белецкого «Свободное телевидение» / О. С. Цыкунова // Язык. Культура. Коммуникация: материалы X Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Челябинск, 2016. [электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/386/575> (дата обращения 22.05.2017).

Цыкунова, О. С. «Производственная драма» в немецкой драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург, 2015. – С. 55 – 59.

Цыкунова, О. С. «Производственная драма» как жанровая форма немецкой и русской драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: сборник студенческих научных статей по итогам VIII Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия (Челябинск, 3 – 7 ноября 2015 г.) / отв. ред. Н. Э. Сейбель – Челябинск: изд-во ЧГПУ, 2016. – С. 68 – 72.

Цыкунова, О. С. «Производственная драма» как жанровая форма в русской драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сб. статей V Междунар. науч. конф. молодых ученых (12 февраля 2016 г.) / общ. ред. Ж.А. Храмушина, А.С. Поршнева, А.А. Ширшикова; Урал, федер. ун-т. – Екатеринбург: Уральский федеральный университет, 2016. – С. 289 – 294.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алперс, Б. В. Театральные очерки // Алперс, Б. В. Собрание сочинений в 2 т. / Б. В. Алперс. – М.: Искусство, 1977. – Т. 2. – С. 519.
2. Андреев, Л. Н. Театральные очерки. Письма о театре / Л. Н. Андреев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_2020.shtml (дата обращения: 21.10.2015).
3. Белецкий, Р. А. Свободное телевидение / Р. А. Белецкий [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/b/beleckiy> (дата обращения: 18.04.2015).
4. Бугров, Б. С. Русская советская драматургия. 1960–1970-е годы / Б. С. Бугров. М. Высшая школа, 1981. – С. 286.
5. Галин, А. М. Библиотекарь / А. М. Галин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/g/galin_aleksandr (дата обращения: 02.01. 2016).
6. Гальсеран, Ж. Метод Гронхольма / Ж. Гальсеран // Иностранная литература. – 2011. – № 2. – С. 78 – 136.
7. Гельман, А. И. Зинуля / А. И. Гельман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/g/gelman_a (дата обращения: 02.01. 2016).
8. Гельман, А. И. Наедине со всеми / А. И. Гельман. М. Советский писатель, 1985. – С. 185 – 230.
9. Гельман, А. И. Протокол одного заседания / А. И. Гельман. М. Советский писатель, 1985. – С. 3 – 56.
10. Гицарева, У. О спектакле «Спичечная фабрика» / У. Гицарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://ekb.urpur.ru/statya/ulyana-gicareva-o-spektakle-spichechnaya-fabrika/> (дата обращения: 12.12.2016).

11. Гицарева, У. Спичечная фабрика / У. Гицарева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/ul_ana_gicareva/spi4e4na_361/1spi4e4na_361.html (дата обращения: 12.12.2016).

12. Гомер, Илиада. Одиссея. / Гомер. М Художественная литература, 1967. – С. 289.

13. Громова, М. И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. Учебное пособие / М. И. Громова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/1183550/> (дата обращения 17.09.2016).

14. Дворецкий, И. Человек со стороны / И. Дворецкий. Л. Советский писатель, 1985. – С. 273.

15. Дмитриев, А. Драматургия. Театр и драма / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. – С. 163 – 165.

16. Дмитриев, А. Проза и драматургия / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. С. – 200 – 205.

17. Дмитриев, А. Споры вокруг драмы как жанра / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. – С. 165 – 168.

18. Драматургия ГДР. М. Искусство, 1975. – С. 590.

19. Елинек, Э. Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества / Э. Елинек [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://profilib.com/chtenie/140571/elfrida-elinek-cto-sluchilos-posle-togo-kak-nora-ostavila-muzha-ili-stolpy-obschestva.php> (дата обращения: 02.01. 2016).

20. Журчева, Т. В. Пьеса Вадима Леванов «20.30»: художественный вымысел и художественный замысел [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=18961618> (дата обращения 10. 11. 2016).
21. История немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем. Общ. ред. А. Дмитриева. М. Радуга, 1986. – С. 464.
22. Карабаева, С. Проект «У меня есть работа» / С. Карабаева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UOJoWfuf1Aw> (дата обращения 05.03.2017).
23. Карабаева, С. У меня есть работа / С. Карабаева [Рукопись].
24. Козлова, С. Безличный герой современной драмы / С. Козлова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – 2009. – № 10. – С. 341 – 356.
25. Лаузунд, И. Бесхребетность / И. Лаузунд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/1365> (дата обращения: 09.01.2015).
26. Леванов, В. Н. Про коров / В. Н. Леванов // Петербургский театральный журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drama.ptj.spb.ru/author/levanov-vadim> (дата обращения: 20. 11. 2015).
27. Лейдерман, Н. Л. Современная русская литература : 1950 – 1990-е годы (Том 2, 1968 – 1990) / Н. Л. Лейдерман [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/4416877/page:27/> (дата обращения 17.09.2016).
28. Леманн, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн; пер. с нем. Ю. Лидерман // Журнальный зал / НЛЮ. 2011. № 111 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:

<http://maga/ines.ru4s.ru/nlo/2011/11/le22-pr.html> (дата обращения 24.11.2016).

29. Леманн, Х-Т. Постдраматический театр / Х-Т. Леманн. М. ABCdesign, 2013. – С. 312.

30. Леманн, Х-Т. Постдраматический театр / Х-Т. Леманн // Современная драматургия. – 2016. – №2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2016_2/ (дата обращения: 02.05. 2016).

31. Лисенко, А. Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: автореферат диссертации ... канд. филол. наук / А. Р. Лисенко. – Казань: Изд-во Казанского (Приволжского) федерального ун-та, 2014. – С. 24.

32. Немецкая драма и российская сцена: Круглый стол участников фестиваля 3 октября 1999 // Современные немецкие пьесы / под ред. А. А. Чепурова. СПб. Библиотека Александровского театра, 2000. – С. 385 – 395.

33. Прозорова, Н. И. Философия Театра / Н. И. Прозорова. М.-СПб. Центр гуманитарных инициатив, 2012.

34. Пряжников, Н. С., Пряжникова, Е. Ю. Активизирующий опросник «Перекресток» / Н. С. Пряжников, Е. Ю. Пряжникова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.studfiles.ru/preview/2493426/> (дата обращения: 18.12.2016).

35. Роганова, И. С. Немецкая драматургия конца XX века / И. С. Роганова. М. ИПЦ «Глобус», 2007. – С. 88.

36. Руднев, П. А. Жанр «производственной драмы» / П. А. Руднев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://postnauka.ru/video/38510#!> (дата обращения 07.05.2016).

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

38. Сейбель, Н. Э. Созвездие зимнего неба / Н. Э. Сейбель [Рукопись].
39. Сейбель, Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4. – С. 270 – 273.
40. Станиславский, К. С. Сценическое искусство и сценическое ремесло // Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9 т. / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 22 – 44.
41. Тимашков, А. К. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке / А. К. Тимашков // Фундаментальные проблемы современной культурологии. Культурная динамика. – СПб. Алетейя, 2008. – Т. III. – С. 112 – 119.
42. Товстоногов, Г. А. Необычное заседание парткома // Гельман А. И. Премия: Киносценарий. М. Искусство, 1976.
43. Уилсон, П. Тест «Дерево с человечками» / П. Уилсон [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fishki.net/1676088-test-derevo-s-chelovechkami.html> (дата обращения: 18.12.2016).
44. Фишер-Лихте, Э. Немецкая драматургия девяностых годов / Э. Фишер-Лихте // Современные немецкие пьесы / под ред. А. А. Чепурова и Т. В. Загорской. СПб. Стройиздат СПб, 2000. – С. 11 – 16.
45. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. М. Изд-во МГУ, 1986. – С. 260.
46. Цыкунова, О. С «Производственная драма» как жанровая форма в русской драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : материалы V Междунар. науч. конф. молодых ученых, Екатеринбург, 12 февраля 2016 г. / Общ. ред. Ж. А. Храмушина, А. С. Поршнева,

А. А. Ширшикова. – Екатеринбург: Изд-во Урал, федер. ун-та, 2016. – С. 289 – 294.

47. Цыкунова, О. С «Производственная драма» как жанровая форма немецкой и русской драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: материал по итогам VIII Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия, Челябинск, 3 – 7 ноября 2015 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2016. – С. 68 – 72.

48. Цыкунова, О. С Игровые стратегии постдраматического театра (на материале пьес И. Лаузунд «Бесхребетность», В. Леванова «Про коров», Ж. Гальсерана «Метод Гронхольма») / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: материал по итогам VII Международной научно-практической конференции-фестиваля АРТсессия, Челябинск, 4 – 7 ноября 2014 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2015. – С. 148 – 153.

49. Цыкунова, О. С. «Бесхребетность» Ингрид Лаузунд как образец постдрамы / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская. Екатеринбург, 2014. – С. 175 – 184.

50. Цыкунова, О. С. «Производственная драма» в немецкой драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская. Екатеринбург, 2015. – С. 55 – 59.

51. Цыкунова, О. С. Традиции постдраматизма в пьесе Р. Белецкого «Свободное телевидение» / О. С. Цыкунова // Язык. Культура. Коммуникация: материалы X Международной научно-

практической конференции студентов и аспирантов. – Челябинск, 2016 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/386/575> (дата обращения 22.05.2017).

52. Шевченко, Е. Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Е. Н. Шевченко // Литература и театр. Модели взаимодействия: материалы V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия», Челябинск, 29 – 31 октября 2012 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск. Энциклопедия, 2012. – С. 38 – 67.

53. Шевченко, Е. Н. Постдраматический театр / Е. Н. Шевченко // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2(17). – С. 130–135.

54. Шиммельпфенниг, Р. Золотой дракон / Р. Шиммельпфенниг [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://docviewer.yandex.ru/?url=yaerp%3A%2F%2Fkrispen.ru%2Fshimmelpfennig_04.doc&name=shimmelpfennig_04.doc&c=560c3b46e045 (дата обращения 09.01.2015).