



ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА I. КУЛЬТУРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПОЛИТИКА

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

ГЕРМАНИИ

2.1 Актуальные проблемы современной драматургии

Актуальные проблемы современной драматургии

(на материале шорт-листов драматургических фестивалей России и

Германии)

2.2 Психология творческого процесса

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

код, направление

2.3 Направленность программы бакалавриата

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Форма обучения очная

2.4 Проверка на объем заимствований

Проверка на объем заимствований:-

82 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

« 4 » июня 2020 г.

зав. кафедрой литературы и МОЛ

Т.Н. Маркова Маркова Т. Н.

Выполнила:

Студентка группы ОФ-515-075-5-1

Шебельбайн Яна Олеговна

Научный руководитель:

д-р филол. наук, профессор

Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2020

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. КУЛЬТТРЕГЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФЕСТИВАЛЕЙ НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ.....	19
1.1 Возможности проблемно-тематического анализа в работе с художественными текстами	19
1.2 Национальные и интернациональные фестивали: Россия и Германия ..	24
ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ШОРТ-ЛИСТОВ ФЕСТИВАЛЕЙ РОССИИ И ГЕРМАНИИ).....	35
2.1 Актуальные проблемы новейшей драматургии: статистика и типология	35
2.2 Общие темы российской и германской драмы	50
2.2.1 Пьеса-антиутопия в шорт-листах драматургических конкурсов	50
2.2.2 Семейно-подростковая драма	58
2.3 Национальная специфика современной драмы России и Германии: проблемно-тематический уровень	70
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	81
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	87
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Методические материалы для использования в работе над итоговым сочинением в 11 классе	100

ВВЕДЕНИЕ

Новейшая драматургия находит различные формы реализации, зачастую отказываясь от классических путей: постановки на сцене и печати в виде «книжной пьесы». Одной из таких форм являются фестивали драматургии, дающие возможность авторам представить своё творчество большой аудитории и обратить внимание на актуальные, с их точки зрения, проблемы и неожиданные художественные эксперименты.

Рассматривая новейшую драму как важный проблемно-тематический индикатор современности, мы не можем не оттолкнуться от классической теории драмы, возникшей в древней Греции и эволюционировавшей от Аристотеля к Гегелю и Чехову. Аристотель утверждал, что через трагедию личности проявлялся трагизм всего мира, Гегель основной действующей силой называл разумную волю, Чеховская раскрывал внутренний мир персонажа.

Драма развивалась из ритуального действия и несла сакральные смыслы и ритуально-магическое значение. Аристотель не был основоположником теории драмы, но был первым, кто систематизировал имеющиеся знания.

Центральное место теория драмы занимает в «Поэтике» Аристотеля – первом дошедшем до нас систематическом трактате. «Для Аристотеля не существовало обособленной теории», он рассматривал драму «как один из родов поэзии» [1; с. 18]. На первый план из форм поэзии Аристотель выдвигает трагедию: «Трагедия есть подражание важному и законченному, имеющий определенный объём при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной; посредством действия, а не рассказа, совершающее путём сострадания и страха очищение подобных аффектов» [4; с. 56]. Поэтика Аристотеля приравнивает понятия «подражание» и «действие», так как трагедия становится подражанием действию.

В «Поэтическом искусстве» Буало третья песнь содержит кодекс

драмы. Буало не выводит новых принципов и законов жанра, он суммирует опыт разных времен. По мнению Буало, драма строится на единстве действия, времени и места и правдоподобию. «Интрига должна развиваться с самого начала драмы и быть стремительной в своём движении, завершаясь заранее подготовленной и логичной развязкой» [1; с. 258]. Одним из основных принципов драмы исследователи считают единства тона, – «обязательное для достижения эстетического впечатления» [1; с. 259].

Особое место в истории развития теории драматического искусства занимает Гегель. Он «усвоил все положительное содержание предшествующих учений о драме и создал наиболее стройную систематизированную теорию драматического искусства», также дополнив её своими выводами [2; с. 28]. Теория Гегеля, как и Аристотеля, имеет универсальный характер, но отражает взгляды и принципы уже другой эпохи и имеет непосредственную связь с «историей развития общества, развитием идеологии и искусства вообще» [2; с. 29], психологией, отражающей глубокое знание душевной жизни человека. В теории драмы Гегеля было выдвинуто три положения: во-первых, она была проникнута идеологией Аристотеля. Второй важный фактор – историзм, проходящий через всю систему и имеющий философский характер. Третий аспект – связь теории с общей системой эстетики.

В конце XIX – начале XX века классические теории отчасти утрачивают свою актуальность в связи с процессами формирования «новой драмы», эпического театра, драмы абсурда и постдраматического театра. «Стало очевидно, что законы рода, его теория, воспринятые со времен Аристотеля и до XIX века включительно, уже не соответствуют тем новым процессам, которые произошли в мировой драматургии XX в. и продолжают происходить в XXI в.» [23; с. 4].

В российской науке в XX веке появились труды, осмысляющие драму в динамике её развития, такие как работы А. Аникста, В. Хализева,

М. Полякова, Н. Ищук-Фадеевой. Однако до сих пор продолжают споры и «поиски основополагающих координат драматургии» [38; с. 424]. Лейдерман определяет драму как «род литературы, который эстетически осваивает борение между субъективным миром человека и объективным ходом жизни» [38; с. 425]. Человек в драме выступает как Личность, обладающая самосознанием и «волением». Драма «обнаруживает сферу несовместимости, противоположности между свободной волей человека и объективными процессами действительности» [38; с. 425].

Исследователь античного театра В.Н. Ярхо пишет, что термин «драма» обозначает «действие как проблему, охватывающую отрезок времени, когда человек решается на действие, выбирает линию поведения и вместе с тем принимает на себя всю ответственность за сделанный выбор» [87; с. 73]. Следовательно, драму нужно характеризовать как напряженную ситуацию, когда человек «не только осознает несовместимость своего счастья с течением жизни, но – главное – совершает выбор между покорством этому течению и утратой при этом своего “самостоянья” как Личности или противостоянием суровой норме бытия ради сохранения своих личностных приоритетов» [38; с. 425]. Важнейшие качества драматического произведения, по определению Лейдермана, *концентрированность, напряженность и динамизм*. Выделяя принципы драматургии, Н.Л. Лейдерман опирается на правило трех единств Никола Буало – единство места, времени, действия. Единство действия – устойчивый принцип драматургии, получающий свое выражение в драматическом сюжете.

Слово в драме – это главное орудие действия, «способ, выражения воления героя, поиска решения в ситуации выбора, противоборства с иной позицией» [38; с. 426]. Диалог является «наиболее явственной формой драматического столкновения» [38; с. 427]. Язык рассматривается как средство «социальной коммуникации, инструмент идеологии, манипулирующий сознанием не только отдельного человека, но и

общества, что приводит к обесмысливанию и девальвации слова» [85]. С помощью диалога передается борьба позиций, выбор вариантов действия, убеждение и переубеждение.

Диалогичность можно считать «основным структурным принципом драматической поэтики» [38; с. 427]. В драме диалогическое столкновение бывает между словом и жестом, словом и музыкальным фоном и активно используется драматургами для «столкновения позиций героев, выбора вариантов действия, убеждения и переубеждения» [38; с. 427]. Однако в современном театре рамки понятия «диалог» расширяются. Эрика Фишер-Лихте в своей работе о современном театре «Эстетика перформативности» пишет: «Минимальным предварительным условием для того, чтобы театр был театром, является ситуация, при которой человек А показывает X в то время, как человек S смотрит на это» [70]. Опыт современного театра наглядно показывает возможность диалога со зрителем в спектакле, в котором отсутствуют актёры. Например, в спектакле Ромео Кастеллучи по антиопере Мортон Фельдмана на либретто Сэмюэля Беккета *Neither* диалог со зрителем организуется за счет мебели на сцене: «четыре кресла, куча стульев, два стола, зеркало, кувшин с растением, огромная кровать – все они по разным траекториям и с не синхронными паузами двигаются почти по-человечески <...> Без всяких людей создаётся театральная ситуация: что-то происходит, и это что-то вызывает острые чувства» [27; с. 164].

В классической трактовке Аристотеля выделяется шесть основных составляющих драматического произведения: «... Сказание <...>; характеры <...>; речь <...>; мысль <...>; зрелище <...> и музыкальная часть [3; с. 120-121]. Совокупность указанных элементов драматического произведения вызывает у зрителя катарсис через «страх и сострадание». Это эстетический эффект, который «запланирован» автором в драматическом тексте и реализуется посредством влияния живой речи, пластики движения, живописной сценографии на сцене. «Установка на катарсис как

цель драматического представления выводит эмоциональный пафос на роль доминантного аспекта жанрового содержания драматических произведений» [38; с. 431].

Зарождение нового интеллектуального театра Европы приходится на 1930-е годы, и связано с драматургическими экспериментами Б. Брехта, Ж. Ануя, Л. Пиранделло, Ж. Кокто и др. Их новаторские идеи в области эпического, жестокого и игрового театра подготовили возникновение театра абсурда и постдраматического театра в 1950-е годы.

В середине 20-х годов Бертольд Брехт создал новую теорию драмы, назвав её «эпической». Она имела ряд отличий от теории драматического театра. Главная роль отводилась не действию, а рассказу. По ходу спектакля сцена оставалась сценой (а не условным местом действия), а артист – артистом, критически оценивающим происходящее вокруг (в драматическом театре актёр перевоплощался в героя).

Драматическая форма театра эмоционально вовлекает зрителя в действие, делает соучастником происходящих событий, эпическая – ставит в положение стороннего, рационально мыслящего наблюдателя, и противопоставляет его происходящим событиям. Брехт не принимал учения Аристотеля о катарсисе, но утверждал значение влияния искусства: «Мы должны быть не только зеркалом, отражающим истину вне нас. Если мы приняли предмет в себя, то прежде, чем он снова от нас отделился, к нему должно прибавиться нечто, – а именно критика, положительная или отрицательная, которую данный предмет должен испытать со стороны общества...» [11; с. 192-193].

На основе традиций эпического театра формируется «театр абсурда», отличающийся своим стремлением к интеграции содержания и формы. Нарушается логика повествования, зачастую читатель или зритель бывает сбит с толку. Впервые термин употреблен в книге Мартина Эсслина «Театр абсурда» в 1961 году. Эсслин пишет, что театр абсурда возник на традициях античного театра, средневекового театра, Шекспира, Мольера,

сюрреализма, театра жестокости Арто, пьес Чехова, раннего Брехта и т.д. Основное место в театре абсурда отводится «комическому, переплетающемуся с трагическим, и смеху, ведущему к освобождению от комплексов тревоги и страха» [85; с. 9]. Незначительные диалоги и интриги показывают зрителю мелочность и бессмысленность собственных жизненных интриг.

Театр абсурда – «явление интернациональное, и вклад в него внесли все культуры». Например, английский театр «помещает человека в конкретные социальные условия, свойственные английскому укладу» [85; с. 5]. Во французском театре «человек почти всегда абстрагирован от конкретных условий жизни, заключен в рамки общих для всех условий существования» [85; с. 5]. В немецком театре человек отчуждён и изолирован от общества. Однако, несмотря на утверждение Эсслина, практика показала, что процессы становления драмы в разных национальных литературах шли не синхронно и тяготели в Англии – к театру жестокости и метадраме, в Германии – к постдраматическому театру.

Театр абсурда также оказал свое влияние на драматургию «сердитых» молодых людей и более позднюю новую «новую драму». «Новая драма» отождествляется с гипернатурализмом, сформировавшимся под влиянием английской драмы. В середине 60-х ситуация изменилась. Приемы и методы драматургов абсурда со временем перестали шокировать и удивлять публику. Драматурги 60-х годов научились использовать эти приемы. Например, пришедший в литературу Джон Осборн, начал свою пьесу «Неподсудное дело» (1964 г.) сценами сновидений. Публика не была удивлена, «новации театра абсурда интегрировались в мейнстрим драматургической техники» [85; с. 442]. В Британии с именем Дж. Осборна связывают появление целого ряда социально-ориентированной разновидности драматических произведений. Пьеса «Оглянись во гневе» считается основополагающей «новой волны» драматургии: «образ героя

запечатлел черты нового социального типа, став выражением умонастроений английской молодежи 50-х годов, неприятие социальной регламентации» [34; с. 320].

Драматурги «театра абсурда» не объединены общей школой, каждый из них «личность, считающая себя одиноким, посторонним, обрезанным и изолированным от мира, существующим в собственной сфере» [85; с. 14]. Человек в драме абсурдистов, всегда стоит перед выбором, это основная ситуация его существования, независящая от исторической эпохи, внешних обстоятельств или социального статуса. Общество в таких пьесах подвергается шоковой терапии: перед нами публика, находящаяся в конфронтации с гротесковой искаженной картиной мира. Публика сталкивается с персонажами, «чьи мотивы и поступки по большей части непонятны» [85; с. 425] и идентифицироваться с ними невозможно.

Содержание спектаклей театра абсурда составляет «сокровенная и личная ситуация, опирающаяся на интуицию поэта, чувство бытия, видение мира» [85; с. 414]. Он стремится к концентрации и глубине поэтического образа, отказываясь от психологии, от тонкости словесных образов. Протяженность пьесы во времени в таком поэтическом произведении не имеет значение.

Поскольку психологическая реальность, с которой имеет дело театр абсурда, выражена в «образах, зримо проецирующих состояние сознания, страхов, снов, кошмаров и внутренних конфликтов автора, то драматическое напряжение отличается от тревоги, вызванной ожиданием», а также от театра, раскрывающего характеры персонажей через повествование. В таком театре развитие действия (экспозиция, конфликт, развязка) «отражают восприятие мира, <за счет узнаваемости зрителем модели объективной реальности, что позволяет> «делать выводы о цели и нормах поведения, приведших к этому конфликту» [85; с. 426].

В драматургии абсурда поднимаются вопросы мироощущения человека, вступающего в противостояние с жизненными обстоятельствами.

Абсурдисты стали известны в конце 50-х – начале 60-х и оказали сильное влияние на молодых драматургов. В 50-е годы одним из представителей «театра абсурда» являлся Самюэль Беккет – ирландский писатель, писавший по-английски и по-французски. В его пьесах проявлялось «стремление проникнуть в сознание, сконцентрироваться на единственном, но многогранном образе с особой силой» [85; с. 27]. Беккета критикуют за то, что в его пьесах недостает сюжета, отсутствует линейное развитие.

Артюр Адамов – автор нескольких пьес, формулирующий эстетику абсурда. В своих произведениях он создает «первоклассно документированную историю поглощенности навязчивыми идеями, запечатлев в пьесах бессмысленный, brutальный мир кошмаров» [85; с. 95].

Также представителями театра абсурда являются: Эжен Ионеско, который для достижения катарсиса сознательно ставит зрителя в критическую ситуацию; Жан Жене, сталкивающий зрителя с жестокими реалиями жестокого мира. Театр Жене – «мир фантазий отверженных, исследующий условия человеческого существования, отчуждение человека, его одиночество, тщетные поиски смысла и реальности» [85; с. 239].

Эпоха Брехта и театра абсурда несомненно оставили в распоряжение следующему поколению драматургов расширенный лексикон драматургической техники.

Обращаясь к практике немецких драматургических фестивалей, мы, естественным образом, сосредотачиваем своё внимание на постдраматическом театре. «Постдраматический театр – это театр постбрехтовский <...> он располагается в пространстве, заданном брехтовской проблематикой присутствия и осознания самого процесса представления, протекающего в том, что перед нами представлено, равно как и внутри требования развивать новое «искусство видеть» у зрителя»

[39; с. 54].

Со второй половины XX века до рубежа XX-XXI жизнь драмы характеризуется экспериментами, поисками новых форм. Появляются различные новые направления в западноевропейской драматургии. Меняется принцип взаимодействия исполнителя со зрителем.

У драматургов 60-70-х годов появляется интерес к театру жестокости. Но понимание жестокости меняется. Если А. Арто понимал под ним «безусловную строгость и крайнюю концентрацию всех сценических средств» [5; с. 100], то проблематикой новой драмы становится насилие, диссоциативное поведение, панический страх и взаимная ненависть. Лейдерман определяет отношение к литературной «чернухе» конца 1980-х годов как к «своего рода беллетризованной публицистике на прежде запретные темы», показавшей «народный мир как концентрацию социального ужаса, ставшего бытовой нормой» [38; с. 560]. Распространенными темами становятся «фашистские или империалистические устремления современных государств, влияние капитала на частую жизнь, политические интриги» [42; с. 5]; освещаются прежде запретные темы: «армейская дедовщина, ужасы тюрьмы “химии”, быт бомжей и лимитчиков, проституция» [38; с. 560], а также «целый ряд тематических комплексов, жестко табуированных в высокой культуре <...>; смерть и её физиология, болезнь, эротическое вождение <...>, изнанка семейной жизни, сексуальная неудовлетворенность, аборт <...>, бедность и борьба за физическое выживание» [25; с. 198-199].

Драматургия становится полем экспериментов. Драма реагирует на «отверждение новой социальности, прежде неоформленной и открытой для перемен» [40]. В драматургию XX века стали чаще включаться сцены насилия, избиения, жестокости, давая повод читателям задуматься об агрессии современного общества.

Время «Новой драмы» в Британии связано с «In-Yer-Face Theatre» (театр вам-в-лицо). Термин впервые введен А. Сиерцом и характеризует

драматического и театральное искусство 90-х – начала 2000-х гг. Пьесы содержат шокирующий материал и провокационные сюжеты. Это драма, которая «берет аудиторию за загривок и трясет до тех пор, пока она не воспримет посыл» [97; с. 4]. Часто такая драма использует «ударную» тактику или шокирует своими экспериментами, потому что она отличается по структуре от того, к чему привыкла публика. Драматурги провоцируют аудиторию, стараясь нарушить личное пространство зрителя и привычный взгляд, подвергая сомнению представления о том, что является нормальным, что естественно и реально, что значит быть человеком. Авторами данного направления являются: М. Равенхилл, М. Макдонах. С. Кейн и др.

В работе Сиерца говорится о влиянии окружающей атмосферы конца XX века: «Девяностые были беспокойным и жестоким десятилетием. День за днем в средствах массовой информации появлялись новости о войнах и убийствах: террористические бомбардировки. Этнические зачистки, массовая гибель проводили неизгладимое впечатление на общественное сознание» [97; с. 206]. Драма «использовала тактику шока или поражала, поскольку она является новой по тональности или структуре, или потому что она смелее и носит более экспериментальный характер чем тот, к которому зрители привыкли. <...> Она обращается к более примитивным чувствам, ломает табу, упоминает запрещенное, создавая этим дискомфорт» [97; с. 4]. Но насилие не было заявлено как норма жизни для героев. Наоборот, сцены насилия считались эксцессом и вызвали травму у зрителя, «они вторгались в процесс “нормальной” коммуникации, обнажая фиктивность или полную невозможность “нормы”, подрывая дискурс и открывая дорогу для бессознательного» [40; с. 17]. Драматурги Марк Равенхилл, Сара Кейн «испытывают зрительские нервы, не просто перечисляя, но показывая едва ли не все известные формы злоупотреблений по отношению к человеческому естеству» [21; с. 256]. Такой театр заставляет нас взглянуть в глаза нашим страхам, увидеть

чувства, которые казались нам неприятными или пугающими.

В 80-90 годы формируется новое поле эксперимента, связанное с такими понятиями как постдрама, метадрама, театральный проект. Одним из способов создания многоуровневой реальности пьесы становится использование понятия метадрама (драма о драме). Она активно использовалась в литературных и театральных экспериментах XX века. Метадрама «игра и как тема, и как прием, и как структурообразующий принцип» [83; с. 32]. Метадраму можно рассматривать как обращенность театра к самому себе.

Э. Фишер-Лихте в своей работе «Эстетика перформативности» связывает зарождение новых форм с «перформативным поворотом»: «Возникла ситуация, в которой два соотношения, являющиеся основополагающими как для эстетической теории герменевтики, так и для эстетической теории семиотики, были определены заново: во-первых, соотношение между субъектом и объектом, между наблюдателем и предметом наблюдения, зрителем и актёром, и, во-вторых, соотношение между телесно-материальным и знаковым аспектом элементов, между означающим и означаемым» [70; с. 28]. Пьесы деформируются, теряют классическую форму: уходят обязательные элементы (реплики, ремарки, деление на акты и т.д.).

В середине 90-х годов XX века в Германии возникает драма «нового реализма», которая становится основой процесса реставрации драматического текста, действующего героя и действия, как движущей силы театрального произведения. Представителями драматургии «новой волны» являются: О. Буковски, М. фон Майенбург, Ф. Рихте, Д. Лоэр и др. Для обозначения этого направления также существуют термины «молодая драма» (“junges Drama”), «новейшая драматургия» (“die jüngste Dramaturgie“). Немецкий режиссер Томас Остермайер характеризует их вклад в литературу как «попытку восстановить перерезанную пуповину» [27], которая связывает драматическое искусство с остро актуальными

темами социального и политического характера.

Драматургия характеризуется отказом от развивающегося классическим образом сюжета, экспериментальной основой построения композиции, нарушением единства формы и содержания. Исследователь новой немецкой драмы Е.Н. Шевченко выделяет следующие её отличия [82; с. 8]:

1. Обострённое чувство реальности.
2. Роль документа/факта.
3. Разнообразие инновационных художественных средств и приёмов.
4. Родовой и жанровый синкретизм.
5. Диалог с традицией.

В немецкой драматургии происходят существенные изменения: «больше нет никаких правил, каноны исчезли» [22; с. 8].

Процессы становления новой драмы в советской и российской драматургии связаны с именами как «классиков» российского театра, так и драматургов «новой волны».

Советская драматургия 60-70-х годов связана с именами Александра Володина, Виктора Розова, Михаила Рощина и др. Основное влияние на дальнейшее развитие драматургии оказал Александр Вампилов. Под его влиянием стали известны молодые авторы, часто именуемые «поствампиловской» волной: Л. Петрушевская, А. Соколова, Л. Разумовская, А. Казанцев, А. Галин, В. Арро и др.

90-е годы XX века в России считаются временем отчуждения театра от современной драматургии. В репертуар новых театров входили преимущественно пьесы зарубежных авторов, русской и западной классики. Российский театр был не готов к постановке современных пьес, особенно тех, которые «не следовали классическим канонам построения драматического конфликта и зачастую были лишены внешнего действия и психологической динамики характеров» [40; с. 8]. Психологическая

техника, опирающаяся на систему Станиславского, как магистральное направление театра этого времени, вступает в конфронтацию с эстетикой абсурдизма. В это время возникает и развивается социокультурный феномен, назвавший себя «Новая драма». Первая волна «Новой драмы» началась с 1992 года и связана с фестивалем «Любимовка».

Большое влияние на развитие «Новой драмы» оказал Евгений Гришковец. Он заострил внимание на личности человека с его проблемой самоопределения, возродив жанр моноспектакля. Монологи героя строятся на столкновении двух противоположных позиций: «узнаваемость обыкновенных мгновений» [40; с. 15], позволяющая объединить автора и всех зрителей на «прустовском» уровне: уровне интонаций, запахов и телесных ощущений. И второе, поднимается философский вопрос «что такое “я”?». Кроме Евгения Гришковца в этой области «перформансов идентичности» известны М. Курочкин, Е. Исаева, И. Вырыпаев, А. Федорова и др. От этой техники отталкивается и «самый репертуарный автор младшего поколения “Новой драмы”» – Ярослава Пулинович.

2000-е годы часто называют более спокойным временем, когда «все вернулось на круги своя – стали чаще появляться пьесы, в которых мир представляется обыкновенным, разумным, постижимым, вполне приятным местом для существования» [6]. Но именно это время отмечено мощным подъемом драматургии. К концу 90-х стали ослабевать или вовсе закрываться многие театральные студии, неготовые к экспериментам. Весомое влияние на развитие и продвижение современной драматургии оказали конкурсы и фестивали.

С конца 90-х годов можно говорить о драматургических фестивалях как важном институте становления драмы и популяризации творчества драматургов. Кроме того, проходя отбор и становясь объектом обсуждения коллег-драматургов, режиссеров и артистов, драмы-участники фестивалей отражают уже не только личные искания отдельных авторов, но и «магистральные» направления развития национальной драматургии. Это

дает возможность в данной работе рассматривать материал драматургических конкурсов и фестивалей как репрезентативный по отношению к современному драматургическому процессу в целом.

Соответственно, *материал нашего исследования* – драмы, вошедшие в шорт-листы российских фестивалей «Евразия» и «Любимовка» и германских фестивалей «ФИНД» и фестиваля немецкой драмы в Мюльхайме с 2010 по 2019 год. Мы рассмотрели «массив текстов» в составе: 73 пьесы, входящих в шорт-листы немецкого фестиваля драмы в Мюльхайме, 237 пьес конкурса современной драматургии «Евразия».

В работе с этим обширным массивом использовались методы сплошной выборки (фестиваль «Евразия» с 2010 по 2018 год), гетерогенной выборки (по материалам российского фестиваля «Любимовка» и немецких – ФИНДа и фестиваля в Мюльхайме с 2010 по 2019 год) и репрезентативной выборки (пьесы, относящиеся к определенным, уже выделенным, тематическим группам, целенаправленно выбирались из всего числа не подвергнувшихся сплошной выборке текстов).

Объектом исследования стала поэтика новейшей драмы, востребованной фестивальным движением и прошедшей апробацию на международных конкурсах.

В качестве *предмета исследования* рассматриваются проблемно-тематические и жанровые особенности пьес, входящих в шорт-листы, и те элементы художественности, которые могли сделать тексты востребованными у фестивальной аудитории.

Цель исследования: системно представить спектр наиболее актуальных проблем современной драматургии и способов их решения, предложенных в драмах-победительницах российских и немецких драматургических фестивалей.

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

1. Определить актуальные аспекты проблемно-тематического

анализа и его возможные стратегии в применении к современной драме.

2. Дать обзор драматургического фестивального движения, выявить функции фестивалей в современном литературно-драматическом процессе, определить круг принципов, организующих драматургический фестиваль как явление.

3. Подробно рассмотрев пьесы «Галатея Собакина» И. Васьковской, «На луне» И. Яковлева, «Мёртвая собака в химчистке: сильные» А. Лидделл, «Норвегия.сегодня» И. Бауэршима, «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» Ф. Катера, «Портреты наших вождей» Ю. Ионушайте, выявить способы решения актуальных драматургических проблем в конкретных художественных текстах.

4. Дать рекомендации по способам применения материалов дипломной работы в практике школьного изучения литературы.

Материалы работы были апробированы в ходе участия в следующих конференциях:

1. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 9.02.2018).

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

3. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 8.02.2019).

4. Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 11.04.2019).

5. Международный научный форум «Язык и культура» (Грузия, 31.05-2.06.19).

6. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 7.02.2020).

7. Международная научно-практическая конференция «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, 11.04.2020).

8. Всероссийская научно-практическая конференция «Культурные

коды зарубежной литературы» (Уфа, 2018).

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

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

Список публикации автора прилагается.

ГЛАВА 1. КУЛЬТУРЕГЕРСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ФЕСТИВАЛЕЙ НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ

1.1 Возможности проблемно-тематического анализа в работе с художественными текстами

В работе используется проблемно-тематический принцип типологии рассматриваемых пьес. Мы исходим из того, что «ценность каждого произведения определяется значительностью поставленных в нём проблем» [66; с. 146], решение которых зависит от времени, позиции писателя и читательского опыта реципиента. В произведении «каждый образ, каждая жизненная ситуация <...> несет в себе своеобразную тему» [66; с. 142].

Проблемно-тематический анализ – одно из популярных направлений литературоведения. Оно берет начало в классической литературной критике, поскольку первичный анализ, осуществляемый современниками непосредственно после публикации (обнародования) текста, как правило, рассматривает его, преимущественно, на проблемно-тематическом уровне. В XIX веке критики В.Г. Белинский, Д.И. Писарев, Н.Г. Чернышевский рассматривали, прежде всего, идеологию произведений. Так, например, рассматривая «Грозу» А.Н. Островского, Добролюбов в статье «Луч света в тёмном царстве» акцентирует внимание на темах семейной коммуникации, деспотическому укладу жизни, личностного протеста. В.Г. Белинский в статье «Борис Годунов» на фоне основной темы (исторической) выделяет отношения власти/государства и человека/личности, «идеал русского народа, проблемы нравственности и совести» [8].

Гегель ввел само понятие «содержания», подразумевая под ним «саму душу поэта» [65], нечто духовное, а под «формой» материальное выражение содержания. «В XIX веке форма рассматривалась как нечто менее важное по сравнению с содержанием», – пишет Г.Н. Пospelов.

В соединении с герменевтикой проблемно-тематический анализ был одним из наиболее популярных направлений литературоведения в советский период. Так, В.Ф. Переверзев и Г.Н. Пospelов, в отличие от представителей «формализма» (В.Б. Шкловского, В.В. Кожина, Г.Д. Гачева), говоривших о содержательности художественной формы, разделяют понятия «форма» и «содержание», понимая под последним «не отвлеченную мысль, а конкретную *психологическую* устремленность определенной общественной группы в определенный момент ее развития» [65]. Содержание литературы для представителей социологического направления литературоведения исторически обусловлено и тесно связано с общественными процессами, отраженными в художественном тексте.

Не менее важна категория содержания, реализуемая через тему и идею художественного текста для И.И. Виноградова. В книге «Проблема содержания и формы литературного произведения» автор сводит содержание к субъективным идейным позициям художника, а форму к средству конкретизации его идей. Виноградов делает вывод, что «категории, называемые обычно при характеристике идейного содержания (тема, проблема, «жизнь»), не являются категориями идейного содержания» [16; с. 84].

В обоих случаях очевидно, что «идейно-тематическая основа представляет собой стержень произведения» [66; с. 145] и опирается на идейную позицию писателя и культурную эпоху. Писатели, поднимающие в текстах те или иные темы и проблемы, опираются на мировоззрение своей эпохи, собственную идеологическую позицию, жизненный опыт и взгляды. В соответствии с этим «постановка вопроса в художественном произведении есть результат идейной оценки писателем жизни» [66; с. 144].

Важным шагом в развитии проблемно-тематического подхода к анализу художественных текстов становится исследование антрополога Морриса Оплера (1945 г.), который назвал определение темы «ключевым

шагом в анализе культуры» [89; с. 3]. Он вывел три принципа тематического анализа: во-первых, темы определяются только через выражение в тексте и их воплощение бессмысленно без контекста; во-вторых, есть темы, которые очевидно актуализируются и находят своё выражение в культуре, а есть темы «более тонкие, символические и своеобразные» [89; с. 4]; в-третьих, тема, проявляется в тексте или любом произведении искусства, изображая реальные объекты, субъекты, явления и концепты.

Теоретики, говоря о темах и их выражениях, употребляют синонимичные теме определения, такие как «категории» [92], «коды» [95], «ярлыки» [89].

В конце XX века проблемно-тематический анализ отходит на второй план, но начиная с рубежа XX-XXI вв. снова обретает популярность и становится наиболее продуктивно в тех случаях, когда аналитическая работа ведётся с большим массивом текстов. Тематический анализ позволяет описать художественные тексты как отражение общих социальных тенденций, выявить круг наиболее актуальных на сегодняшний день проблем. Например, в современном литературоведении появились такие работы как «Тематические списки литературы, выполненные в СБО БАН: комплексный анализ» Н.А. Сидоренко [62], разработанная для систематизации и проведения единой методики комплексного анализа фонда библиотеки; «Тематическая организация жанра Small talk в XXI в. (на материале английского языка)» И.В. Кожуховой, в которой автор выделяет «основные тематические группы речевого жанра Small talk в английском» [32; с. 254], используя материал современной художественной литературы.

Мы анализируем тематику драматургии фестивалей России и Германии, систематизируем тексты по тематическому принципу и представляем их условную классификацию. Теоретической основой нашего исследования являются труды Н.Д. Тамарченко «Теория

литературы», «Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий» и В.Е. Хализева «Теория литературы».

Тема – «(о чём говорится) является единством значений отдельных элементов произведения» [65; с. 176]. Вслед за Тмарченко мы понимаем тему как характеристику произведения, обобщающую мысль и высказывание автора.

Хализев выделяет несколько важных аспектов в категории «тема». Первый аспект – это антологически познавательный, логический, рациональный, который «характеризует не элементы структуры, а содержательную сторону произведения [72; с. 85]. Тема, по Хализеву, «фундамент художественного творения – <...> всё, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки [72; с. 85].

Второй важный аспект – эмоционально-художественный, реализующийся через эмотивное содержание текста и те художественные особенности, которые «запоминаются и узнаются» [72; с. 85]. Хализев выделяет три уровня проблематики художественного текста.

Во-первых, онтологические и антропологические универсалии, или «вечные темы»: «собственно духовные начала человеческого бытия с их антиномиями (отчужденность и причастность, гордыня и смирение <...>), <...> сферу инстинктов, связанную с душевно-телесными устремлениями человека (жажду власти, стремление к материальным вещам), <...> то, что в людях определяется их полом (мужество, женственность) и возрастом (детство, юность, зрелость), <...> надэпохальные ситуации человеческой жизни» [72; с. 86].

Во-вторых, локальные культурно-исторические явления. К этому аспекту относятся черты народов и наций, менталитет, ритуально-обрядовая сторона жизни и т.д. Культурно-исторический аспект «определяет целостный облик, формальную организацию, структуру произведения» [72; с. 91].

В-третьих, феномены индивидуальной жизни, т.е. духовно-

биографический опыт самих авторов. Произведения выступают как «самопознание, <...> акт сотворения художником собственной личности» [72; с. 91].

Тамарченко дополняет это понимание темы не только «важностью специфического предмета речи», но и интенцией, ценностной установкой говорящего (объект говорящего и ...). В связи с этим для него важно формулировки «трагическое значение любви», «поток безличной жизни», «трагедия жизни», «неизбежность утрат и одиночества» [65; с. 399].

Смысловые пределы темы, по Тамарченко, «включают на одном полюсе абстрактные понятия (толерантность, гуманность), на другом – обозначение различных “эстетических модальностей”» [47; с. 262].

Соответственно, он выделяет модусы художественности с минимальной характеристикой, выраженные формулой:

1. Героика, состоящая в «совмещении внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности (ролевая граница, сопрягающая и размежевывающая личность с миропорядком)» [65; с. 56].

2. Сатира – «эстетическое освоение неполноты личностного присутствия “я” в миропорядке, <...> несовпадение личности со своей ролью», «недостаточность внутренней данности бытия (“я”) относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 59].

3. Трагизм или трагическая ситуация, «есть ситуация чрезмерной свободы “я” внутри себя», «избыточность внутренней данности бытия (“я”) относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 62].

4. Комизм – «дивергенция внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 64].

5. Идиллика – «конвергенция внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 68].

6. Элегизм – «недостаточность внутренней данности бытия (“я”) относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 70].

7. Драматизм – «избыточность внутренней данности бытия (“я”)

относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 74].

8. Ирония – «дивергенция внутренней данности бытия (“я”) и его внешней заданности (ролевой границы)» [65; с. 76].

Путь анализа, который считает наиболее продуктивным Хализев – это анализ взаимодействия «различных граней тематики», воплощенных «в произведении или открыто, программно, эксплицитно» или «опосредованно, косвенно, “подтекстово”» [72; с. 94-95]. Часто они реализуются через наличие в тексте смысловых оппозиций, столкновение частей антитезы или противоположных модулей художественности (высокое/низкое, доброе/злое). Важнейшие объекты анализа, которые необходимо учитывать при разговоре о тематике текста по Н.Д. Тмарченко – это, во-первых, «фиксация в тексте авторской рефлексии», воплощенной в ЗФК, метрики стиха и рамочных элементов текста. Во-вторых, соотнесенность текста с традицией жанра, «жанрово-стилевыми ожиданиями» и вычленения жанров на тематической основе: «авантюрная литература, автобиографическая проза, эпистолярная проза» [47; с. 262].

1.2 Национальные и интернациональные фестивали: Россия и Германия

Современная драматургия выполняет важную социальную роль – обращаясь к широкой зрительской аудитории, она языком действия/события говорит о состоянии общества, намечает жизненные сценарии, «проигрывая» разнообразные варианты.

Инерция театра, начавшая проявляться еще в эпоху Гёте, когда возникла первая волна «засилия классики» на сцене, выражается в том, что им руководят «великие старики», что его репертуар определяется не «потребностями времени и качеством постановок, а вкусами режиссеров» [93; с. 15], что зачастую новая экспериментальная драма отталкивает зрителя непривычностью формы или устоявшимся предвзятым мнением о

её «чернушности», под которой скрывается как выбор материала и суть конфликта, так и просто вкусовая полемика. Драматургические конкурсы и фестивали наоборот отдают предпочтение пьесам, написанным современным языком на волнующие общество темы. В этом плане фестивальное движение решает возникшие проблемы писательской коммуникации с потенциальным читателем: молодой драматург имеет возможность высказаться, апробировать свою пьесу и получить отклик зрителей.

Драматургические фестивали становятся массовым явлением по всему миру. Они бывают тематические, жанровые и свободные в смысле отбора материала; очные, заочные и очно-заочные по форме проведения; могут предусматривать сценическое воплощение текста в виде эскиза спектакля, актёрской читки или разбор текста членами закрытого жюри.

Так, с 1976 года Мюльхайм-ан-дер-Рур стал центром немецко-говорящей современной драмы. Организатором фестиваля являются Театральное и концертное управление города Мюльхайм-на-Руре и Министерство культуры и науки штата Северный Рейн-Вестфалия. Цель фестиваля – оценивать и продвигать немецкоязычную драму разных по происхождению и национальности авторов, и поддерживать художественно состоятельную, отобранную, в первую очередь, по эстетическим критериям, драматургию. К участию допускаются пьесы, написанные только за прошедший год. В рамках фестиваля проходит премьера наиболее востребованных и актуальных постановок по пьесам современных авторов. Но основное внимание уделяется именно тексту. Состав отборочной комиссии меняется каждый год, но, как правило, в неё входят театральные и литературные критики, журналисты, драматурги. Закономерно, что несколько раз становились победителями пьесы, в которых исторические события, трагедии войны переплетаются с личными трагедиями. Пример – творчество драматурга Райнальда Гётца – лауреата литературной премии «Журавля с камнем», премии Генриха Бёлля, премии

Вильгельма Раабе и др., дважды побеждавшего на фестивале в Мюльхайме с пьесами о войне (Rainald Goetz «Krieg»). Кроме того, пьесы-победители рисуют картину механизированного мира, где человек созерцает себя подобно герою романа «Тропик Рака» Г. Миллера (1939 г.), «Похоти» Э. Елинек (1989 г.) и др. как механическую игрушку, где жизнь с куклой комфортнее жизни с человеком. Так, пьесы австрийского драматурга Эльфриды Елинек (лауреат премии Гериха Гейне, Премии Генриха Бёлля, Премии Франца Кафки и Нобелевской премии) трижды удостаивались первого места фестиваля. Они поднимают глобальные, общемировые социальные проблемы, в которые тесно вплетаются личные: одиночество, внутренняя эмиграция. Не менее значимым автором фестиваля является Вольфрам Хёлль (премия Гейдельбергского театра для дебютантов, берлинская премия «Театральный текст как радиопередача», литературная премия кантона Берн), который в своих пьесах демонстрирует людей в моменты счастья, в борьбе со своими слабостями, в ситуациях страдания и ужаса. А также показывает ретроспективу детства, вращающуюся вокруг опыта потери: потеря матери, страны, социальной роли.

Уже перечисление имен показывает, что фестиваль в Мюльхайме стал важным этапом в творческом развитии значимых на сегодняшний день авторов, прославленных драматургов.

Одним из самых необычных фестивалей считается Международный фестиваль древнегреческой драматургии (International Festival of Ancient Greek Drama), проводимый на Кипре. Фестиваль существует с 1997 года и ставит перед собой цель – дать древнегреческой драме более широкое распространение в обществе. Организатором фестиваля стал Совет директоров Кипрского центра Международного театрального института. По его убеждениям, древнегреческая драма составляет основу современной европейской драмы и элемента мирового культурного наследия, и имеет прямое отношение к ее современному состоянию. В фестивале принимают участие драматурги и режиссеры всех стран мира.

Каждый год фестиваль растёт и на сегодняшний день признан одним из самых важных культурных проектов Греции. В шорт-листе представлены и «адаптации», и «переделки», и интертекстуальные пьесы.

Функция сохранения традиций – не самая очевидная, когда речь идет о фестивальном движении, однако данный проект успешно работает в это направлении.

Западное фестивальное движение способствовало активному привлечению внимания к Новой драме и к молодым драматургам, в частности. Так, благодаря фестивалям и драматургическим конкурсам сформировалось поколение драматургов, ныне именитых и известных по всему миру: Хайнер Мюллер, Мариус фон Майенбург, Оливер Буковски, Роланд Шиммельпфеннинг и др.

С новым поколением драматургов возникает и новое поколение читателей и зрителей. Именно зритель в большей мере формирует судьбу пьесы – от его выбора зависит, что войдёт в репертуар и будет востребовано. В последние годы сформировалось направление «зрительской драматургии» – «тип режиссуры, при котором произведение непосредственно зависит от зрителя» [15; с. 18]. При этом можно говорить о трансформации зрителя, «в частности смены его рационального восприятия, происходящего в чувственное» [15; с. 52], желанием узнать и прочувствовать театральную «кухню» на себе: «больше недостаточно быть зрителем – ему хочется быть участником и активно влиять на ту реальность, которая перед ним находится» [15; с. 52]. Но когда персонажи «не понимают ни себя, ни другого, ни происходящего с ними <...>, зритель оказывается сбит с толку <...>, лишен уверенности в правильности своей реакции <...> – возникает конфликт зрительского восприятия» [80; с. 46], то есть происходит провокация через разрушение ожидаемого.

Драматургия и театр постепенно движутся к индивидуализированному зрителю: например, в проекте британской компании Rotozaza задействованы всего два зрителя – они же актёры. Два

незнакомых человека садятся друг напротив друга за стол и произносят текст, диктуемый в наушниках. Спектакли-перформансы немецкой театральной группы RiminiProtocoll делают зрителя главным участником представления. Участники бегают по городу в поисках указанных мест, готовят пироги в чужих квартирах, «угоняют» автомобили. Зритель получает задание через наушники и планшет: он может оказаться военным фотографом, корреспондентом, охранником, врачом и т.д.

В России фестивали и конкурсы так же оказали огромное влияние на развитие и продвижение современной драматургии.

С 1986 года в Москве проходит фестиваль молодой драматургии «Любимовка», главная цель которого, открыть миру новых талантливых авторов. Организаторы дают возможность молодым драматургам показать себя, лично взаимодействовать с публикой и получить отклик в обществе. Не менее важной целью является обогащение театра качественными новыми пьесами, актуальными для современного зрителя. Фестиваль проходит на базе «Театра.doc» при поддержке фонда Михаила Прохорова. Программа фестиваля состоит из двух частей: приём и отбор пьес и режиссёрские читки с последующим обсуждением. По мнению Виктора Славкина, «на каждом фестивале должна быть гениальная пьеса, должны быть хорошие, обычные – а одна должна быть ужасная!» [43]. В 90-х годах в рамках фестивалей читки по своим первым пьесам показывали Алексей Слаповский, Мария Арбатова, Александр Железнов. На фестивале начинали свой творческий путь такие ныне известные драматурги, как Ксения Драгунская, Евгений Гришковец, Олег Богаев, Василий Сигарев, Ольга Мухина. Выросшее поколение драматургов присоединилось к руководству и перешло в состав жюри. Фестиваль стал «оживленным перекрестком мнений и взглядов, в центре которого – новые пьесы, говорящие о сегодняшних реалиях и ценностях, которые составляют основу жизни современного человека и общества» [76].

В 1994 году был создан «как попытка восстановления единого

театрального пространства в России» [40; с. 10] фестиваль «Золотая маска». Специальная номинация «Новация» была ориентирована на экспериментальные работы. Благодаря этой номинации стали известны имена Александра Пономарева, Евгения Гришковца и др.

Организаторы фестиваля «Новая драма», проводимого ежегодно (с 2002 года) в Москве, считают, что современная драматургия недостаточно востребована театром, поэтому в программу фестиваля включены исключительно современные пьесы. Он придуман продюсером и режиссером Эдуардом Бояковым и Еленой Греминой и проходит с 2001 года. Структуру фестиваля составляют основная и специальная программы, которые претерпели множество изменений за время существования. С 2007 года фестиваль изменил свой формат. Теперь он состоит из читок по десяти пьесам, выбранным экспертами на основе анализа крупных драматургических конкурсов в стране. Одними из самых громко прозвучавших имен фестиваля стали Людмила Петрушевская с пьесой «Бифим», Лаша Бугадзе (Грузия) с «Политической пьесой» и Екатерина Ковалева с пьесой «Мой голубой друг». Большая часть пьес, составляющих шорт-лист, обращает на себя внимание продюсеров и режиссеров еще до начала самого фестиваля. Так пьеса «Глиняная яма» Ольги Погодиной-Кузьминой легла в основу сценария фильма Алексея Балабанова. По мнению Михаила Угарова, одного из основателей фестиваля, за время существования «Новая драма» значительно изменила репертуар большинства современных российских театров.

Еще большую роль сыграли «малые» фестивали, ориентированные только на молодую драматургию. «Современный фестиваль активизирует культурную жизнь, способствует поиску дебютантов» [75]. Это возможность для молодого зрителя находиться в обществе «своих», а для автора «апробировать» свой текст. Например, фестиваль «Sib-Altera» проводимый в Новосибирске с 2000-го года главным критерием отбора выдвинул нетрадиционную творческую идею.

В 2003 году стартовал конкурс русскоязычной драматургии «Действующие лица». Он проводится ежегодно и результатом работы становится публикация десяти лучших пьес в сборнике «Лучшие пьесы конкурса “Действующие лица”». Среди учредителей – театр «Школа современной пьесы», Российская государственная библиотека искусств, Радио «Культура», журнал «Современная драматургия». Ограничений для участия в конкурсе нет, помимо того, что пьеса должна быть русскоязычная.

Еще один известный российский конкурс современной драматургии – «Время драмы». Проводится непрерывно в течение всего года с целью выявления новых интересных современных пьес и талантливых авторов. Конкурс проходит в трех номинациях: «Пьеса», «Пьеса малого формата, монопьеса», «Пьеса для детского театра». Организаторами конкурса являются создатель и главный редактор интернет-портала «Театральная библиотека Сергея Ефимова» Сергей Ефимов, театральный и кинорежиссер Павел Карташов и руководитель челябинского театра «У Паровоза» им. З.А. Александровой Денис Стрельцов. Они же составляют жюри конкурса.

С 2016 года в России существует проект «Кульминация» – объединенный конкурс драматургии. Создан Союзом Театральных Деятелей РФ для развития и популяризации современной драмы. В проекте принимают участие российские конкурсы современной драматургии («Евразия», «Время драмы», «Действующие лица», «Баденвейлер» и др.). По правилам жюри каждого конкурса выдвигает не более трех пьес, из чего формируется лонг-лист. Далее независимая экспертная комиссия формирует шорт-лист, из которого выбираются три пьесы-победительницы. Организаторы конкурса ставят перед собой задачу собрать в единую базу и проанализировать пьесы-победительницы действующих драматургических конкурсов, представив их обществу. В состав жюри входят представители всех действующих конкурсов

драматургии. Цель конкурса выявить и донести до профессионалов и любителей театра наиболее яркие пьесы России, организовать диалог современного театра и широкой общественности.

Все русские фестивали, как и зарубежные, ориентированные на стимулирование новой драматургии и её постановок, способствовали появлению новых, ныне знаменитых, драматургов, развитию современной драматургии и постепенному вытеснению классических произведений из репертуара театров. Показательно, что фестивали возникли, примерно в одно и то же время. Данный факт свидетельствует о всплеске драматургии, выходящей на первый план в жанрово-родовой системе новейшей литературы. Связанно это с тем, что в театре открыто обсуждаются проблемы современного мира. Повестку разговора определяет само общество, а драматурги выражают как свою, так и общественную позицию.

Возникновению Новой драмы и, в частности, всплеску драматургии в 90-х годах способствовала окружающая обстановка – социально-политические экономические и общественные изменения. Молодые драматурги в своих пьесах отражали актуальные проблемы времени: государственную диктатуру («Мёртвая собака в химчистке: сильные» А. Лидделл, «Галатhea Собакина» И. Васьковская, «Чихуахуа» И. Андреев), утрату семейных ценностей («Дом Ибсена» С. Стоун, «Соколы» В. Печейкин), подростковые проблемы («Нирвана» А. Зайцев, «Бзик» А. Макейчик), проблемы самоидентификации («Дятел» А. Житковский, «Секс, насилие, драм-н-бейс» И. Витренко, «Изображая жертву» Пресняковы).

В статье «Темы современной пьесы» российский театровед Павел Руднев выделяет шесть основным кругов тем, востребованных современным театром, объединяя российскую и западную драматургию [50]:

1. Глобализация, культура мегаполиса, денационализация,

исчезновения коллективного мышления, распад целостного мировоззрения «нации», «государства» на отдельно существующие в мегаполисе «племена» и «диаспоры».

2. Проблема самоидентификации. Человек и виртуальная реальность.

3. Проблема современного ритма. Культура мегаполиса, вызывающая к ускорению мыслительного процесса, к принятию скорейших решений. Убыстрение жизни. Исчезновение границ пространственных и временных.

4. Секс как духовная проблема. Сексуальная культура в обстоятельствах полной свободы, открытости и фактического отсутствия моральных запретов.

5. Апокалиптика современного мира. Человек в ожидании вселенской катастрофы, проблема «последнего поколения».

6. Кризис культуры. Усталость от культуры.

Руднев приходит к мысли о том, что «механический мир разрушил культуру» [50], она необходима современному обществу и возможность её вернуть есть.

Таким образом, деятельность фестивалей драматургии направлена на:

1. Открытие молодых талантливых драматургов.
2. Поиск пьес, актуальных современному обществу.
3. Развитие и распространение по всему миру современной драматургии.
4. Организацию диалога современного театра и широкой общественности.
5. Открытие нового поколения читателей и зрителей.

Несколько отличается круг задач фестивалей, представляющих национальную драматургию иноязычной и инокультурной публике и дающих возможность для межкультурной коммуникации.

Так, фестивали современной немецкой драмы популярны в России. Периодически они проходят в Санкт-Петербурге и Омске. Большинство присылаемых пьес незнакомо российской публике и переводятся специально для фестиваля. Несмотря на разное социальное и национальное положение авторов, выделяется общий круг волнующих их тем: психологическая и языковая агрессия, насилие, тотальная разобщенность общества. Эти и другие проблемы ставятся на материале раскола в семье, любви, дружбе, и неважно, сколько лет персонажу, пусть это подросток или пожилая пара.

В Омском театре драмы в 2000-ом году проходила акция под названием «Современная немецкая драматургия на российской сцене». Фестиваль состоял из чтоток и постановки эскизов спектакля. Центральная персонажем акции стал австрийский драматург, пишущий на немецком языке, Вернер Шваб, чье «языковое пространство его пьес агрессивно по отношению к читателям» [69]. Основная особенность акции – взаимодействие немецкой драматургии с русским театром. Как заявляют организаторы, приоритет при отборе отдавался пьесам, где количество экстремальных ситуаций превышало все остальные. Организаторы ставили перед собой задачу показать, что современная драматургия направлена на развитие театральной техники, освоению молодыми режиссерами приемов и принципов театра-зрелища.

Подобная акция прошла и в Санкт-Петербурге в 2015 году. Александрыйский театр провёл фестиваль-акцию современной немецкой драматургии на российской сцене. Большое количество пьес было переведено специально для фестиваля. Драматурги принадлежали к разным возрастным категориям и социальным группам, но при этом в своих пьесах поднимали схожие остроактуальные проблемы: социальное и психологическое насилие, агрессия, тотальная некоммуникабельность, разрушение семейных ценностей. На фестивале были представлены пьесы «Огнеликый» М. фон Майнбурга, «Трюфели» Й. Розельта, «Зарницы»

Д. Калля.

В рамках программы «Новая пьеса» фестивалями «Золотая маска» и «Любимовка» был организован партнёрский проект – «Перепост» (2013 г.). Фестиваль проводит читки иностранный пьес на актуальные для современной России темы. Организаторы данного проекта ставят перед собой цель внести в репертуар российских театров актуальные и востребованные произведения зарубежных драматургов, а также привлечь внимание к острым мировым проблемам. Не менее важной задачей считается возможность обратить пристальное внимание русских авторов на проблемы современности. В программе принимали участие драматурги из Германии, Канады, Финляндии, Мексики, Великобритании, Чехии и других зарубежных стран. Проблемы, поднимающиеся на фестивале, касаются социально-политической несправедливости («Исповедь мазохиста» Романа Сихора), человеческих страстей, преломлённых через призму консьмеризма («Любовь и деньги» Денниса Келли), трагедии терактов и вечного вопроса «Кто виноват?» («Норд-Ост» Т. Бухштайнера), межнациональных конфликтов и толерантности («Ненавижу сраных мексиканцев» Луиса Энрике Гульеррес Ортис Монастерио; «Вишнёвые мартенсы» Дэвида Гау), пересечения религии и человеческих судеб («Фундаменталисты» Юха Йокела), также важными для фестиваля являются темы исторической памяти и тоталитарного мышления, кризиса моральных авторитетов и гендерной идентичности. Фестивали имеют большое значение для развития национальной культуры. С каждым годом они расширяются, вовлекая новых талантливых драматургов, открывая новые пьесы. Ежегодно выпускаются сборники пьес победителей драматургических фестивалей. И если в 90-х это были малоизвестные малотиражные издания, то с середины 2000-х книги современных драматургов стали издаваться крупными коммерческими издательствами.

ГЛАВА 2. ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ (НА МАТЕРИАЛЕ ШОРТ-ЛИСТОВ ФЕСТИВАЛЕЙ РОССИИ И ГЕРМАНИИ)

2.1 Актуальные проблемы новейшей драматургии: статистика и типология

Так называемый «театральный кризис», – пишет в своей книге «Политическая драма Германии 1980-1990-х гг» Б. Хаас, – «горячо обсуждался в течение последних двадцати пяти лет <...> Горе по поводу смерти литературы, стало профессией горстки культурно заинтересованных критиков» [93; с. 2-3]. В начале нового тысячелетия ситуация усугубилась потерей «автономии искусства», «признания обществом кардинального различия между искусством и действительностью» [70; с. 308]. Перформативные эксперименты с разрушением ясной границы между сценой и зрителем, абсурдистские игры, самоцитирование и самоирония лишили драматургов их былой неприкосновенности и сделали объектом остракизма, что явно отразили театральные афиши конца прошлого столетия: приоритет классики, отказ «великих стариков» [93; с. 7] от любого текста, который нарушал бы авторитет и незыблемость классической драмы, «подавление любой возможности появления новых молодых талантов» [93; с. 5].

Уже в 1985 году критик Петр фон Беккер настоятельно рекомендовал «реалистичный и популярный театр как противоядие от немецкого театрального кризиса» [88; с. 27-38]. С начала нового столетия «там, где раньше безраздельно властвовал постдраматический (постмодернистский) театр, сегодня прочно утверждается новая, “драматическая драма”» [20], которая «стремится, прежде всего, к одному – дать реалистическую картину своей эпохи и одновременно парадоксальным образом “отстраниться” от неё путём гротескного преувеличения проблемы» [27; с. 206].

Многие аналитики театра констатируют, что новое поколение драматургов появилось одновременно с плеядой новых, молодых режиссеров. Обе эти творческие группы заинтересованы в поиске новых художественных решений, в обсуждении насущных проблем современности и возвращении в театр заинтересованного зрителя, остро реагирующего на поставленные вопросы. В контексте их исканий обретает важность фестивальное движение, которые отдают предпочтение пьесам, написанным современным языком на волнующие общество темы.

Фестиваль современной немецкой драматургии в городе Мюльхайме, проводится с 70-х годов XX века. Организаторы поставили цель, обратить внимание общества на актуальные тенденции современной немецкой драмы. Эльфрида Елинек, Лутц Хюбнер, Сибилла Берг, Рене Поллеш, Роланд Шиммельпфенниг, Хайнер Мюллер – одни из самых известных драматургов Германии регулярно принимают участие со своими пьесами. Каждый год в шорт-лист входит 7-9 лучших пьес. Работа с пьесами велась методом сплошной выборки. Исследуемый в ходе работы материал составляют 73 пьесы за десять лет – с 2010 по 2019 год.

Анализ драматургических произведений, выбранных нами за период с 2010 по 2019 год, показывает, что в качестве основных можно выделить следующие три проблемно-тематических блока, отражающих актуальную социокультурную реальность: человек и общество, отцы и дети, свое и чужое.

Основную часть (60 %) составляет группа, описывающая отношения человека и общества. В центре внимания проблемы национальной, культурно-исторической и общечеловеческой самоидентичности, потеря и обретение человеком своего «Я». Во многих пьесах через историю одной семьи показан крах государства, социальной системы и общества в целом. Герои, в основном, представители социально уязвимых групп населения: низшие служащие, безработные, маргиналы. Человек, сталкиваясь с агрессией современного мира, его проблемами и

угрозами, зачастую оказываясь побеждённым, не оставляет попытки к противостоянию. «Жестокость становится всеобщей: каждый использует ту крупицу власти, которая досталась ему волей социальной машины, чтобы крушить дома и жизни в своих корыстных интересах» [56; с. 44]. К данной группе можно отнести пьесы «Immer noch Sturm» Peter Handke (2012 г.), «Kill your Darlings! Streets of Berladelphi» Rene Polleshh (2012 г.), «Muttersprache Mameloschn» Marianna Salzmann (2012 г.).

Вторая по величине группа (24 %) – семейно-поколенческая драма. На фоне всеобщего кризиса показан кризис частный, происходящий в ограниченном пространстве существования одной семьи. Авторы сталкивают поколения в вопросах отношения к труду, взглядах на искусство и культуру. Представители старшего поколения выступают за сохранность духовно-нравственных традиций, моральных ценностей и формирования ответственности младшего поколения. Вторые, в свою очередь, смотрят на те же вещи, находясь в другом культурно-историческом времени, и имеют свою точку зрения, стараясь устранить «старое», построив на его месте «новое». Одним из самых сложных оказывается вопрос ценности (или цены) сломанной детской жизни. «Безответственность, безынициативность, жизненная пассивность взрослых» [53; с. 84] приводит к разрушению детского мира, замкнутости и враждебности. Ко второй группе можно отнести пьесы «Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind» Franz Xaven Kroetz (2004 г.), «Faustln and out» Elfriede Jelinek (2011 г.), «Qualitätskontrolle» Helgard Haud and Daniel Wetzl/Rimini Protocoll (2014 г.), «Drei sind wir» Wolfram Höll (2016 г.).

Третий блок, составляющий 15 %, касается вопросов «Третьего мира». «Несмотря на активно провозглашаемый нейтралитет, а подчас и моральную индифферентность, современный немецкий театр продолжает оставаться» [53; с. 270] «моральным институтом и открытым форумом, на который должны быть вынесены самые насущные проблемы времени» [70; с. 11]. Национальные конфликты, вопросы миграции, возвращение в

доисторический мир – основные темы и мотивы пьес «Alltag & Ektase» Rebekka Kricheldorf (2014 г.), «Die Schutzbefohlenen» Elfriede Jelinek (2014 г.), «The Situation» Yael Ronen (2016 г.).

Ландшафт новейшей драматургии подтверждает, что «политическая драма всегда была оплотом немецкоязычной литературы» [93; с. 2]. Молодых драматургов интересует история своей страны и связанный с ней спектр проблем – «власть и личность, жизнь в условиях диктатуры, механизмы насилия, формы несвободы, интеллигенция и власть и т.д.» [81; с. 233].

Обращаясь к проблемно-тематическому анализу текстов, мы исходим из того, что «проблемный анализ – это обобщенный разбор произведения, синтезирующий его осмысление, опирающийся на целостный анализ, сопутствующий индивидуальному чтению, ... при этом возникает потребность в четком выделении обсуждаемых проблем» [33; с. 78]. Определение темы «“схватывает индивидуальные явления..., принимая во внимание общие признаки”, что необходимо предполагает сравнение» [47; с. 262]. Таким образом, наша задача не только выделение параметров каждого текста в отдельности, но и построение целостной системы их общих, связанных со временем, эпохой и контекстом национальной культуры характеристик.

Выделенные нами проблемно-тематические блоки, соответственно, не являются однородными. Так, в первом – отражаются различные формы столкновение человека и общества. Авторы рассматривают радикальные изменения, произошедшие с человеком на фоне политических событий, и их причины: «Крушение общественных формаций и государственных систем, изменение шкалы ценностей, <...> объединение и глобализация, с одной стороны, распад и разобщение, с другой» [46; с. 118]. Конфликты происходят на культурно-исторической почве, поднимаются проблемы вины и ответственности, анализируется влияние распада ГДР. Драматурги пытаются широко охватить исторические события Германии, отразить

состояние общества и положение в нём человека. Пьесы «снова и снова возвращают читателя к проблеме самоощущения человека в ситуации социально-политического кризиса» [57; с. 270].

Современные проблемы объединенной Европы осмысляются в широком историко-мифологическом контексте, как в пьесе «Защита» Константина Кюсперта. Вынесенная в заголовок установка на оправдание внутренней и внешней европейской политики – безусловный сарказм. Европа показана местом непрекращающихся войн и конфликтов и столкновение позиций представителей разных поколений только усугубляет чувство, что война не прекращаема и неостановима. «Жертва Европа» («Opfer Europa»), «Крепость Европа» («Festung Europa»), «Мать Европа» («Mutter Europa»), части, соединяющие миф (о похищении и насилии над ливанской царевной – насилии, стоящем в самом начале истории и предвещающем цепь бесконечных бед), историю (от морских и сухопутных побед римских легионеров до ностальгических воспоминаний 96-летнего героя о военной молодости) и современность (нескончаемые конфликты, потопленные лодки с беженцами и т.д.). Столкновение «своё»-«чужое» каждый раз оборачивается искажением фактов, лукавством, порожденным «короткой памятью»: насилие над Европой – жестокость Зевса, но и неосторожность, любопытство, прихоть скучающей царевны, забывшей о возможной опасности (она легкомысленно выкладывает фото в инстаграм, где её и замечает царь Богов), враждебность Ближнего востока не оправдана, но находит объяснение в римских завоеваниях, крестовых походах, сырьевых войнах и т.д., а история мигрантки-школьницы достраивает эту неоднозначность восприятия национального конфликта как такового. Каждый раз чужое – это прибывшее из-за мифопоэтической водной границы: моря, несущего угрозу, водного хаоса, антитетичного европейскому порядку, разваливающемуся на глазах у зрителей. Сознание демонизирует представителей иной культуры, а между тем, экскурс в прошлое доказывает, что европейская история бесчеловечна и в ней были

периоды, когда «не может быть ни шуток, ни песни, ни смеха, никогда» (перефраз, тем не менее, дает опознать слова Адорно, связанные с первыми послевоенными годами). Фрагменты пьесы соединяют документальное, историческое и художественное «создавая целую пьесу, которую лучше всего описать как смесь набросков и политического письма редактору» [98].

Эльфрида Елинек принимала участие в фестивале более двадцати лет, с 1986 по настоящее время, и несколько раз становилась лауреатом мюльхаймской премии. В пьесе «Рехниц» исследует природу жестокости, насилия, агрессии в человеке. В основе повествования лежит реальная история убийства еврейских рабочих группой пьяных местных жителей. В 1945 году, к концу Второй мировой войны, около двухсот евреев были убиты людьми, направляющимися на вечеринку к графине Тиссен. По одной из версий, убийство было организовано нацистским командиром. В пьесе Елинек пытается разобраться, почему человек получает удовольствие и наслаждение от убийства другого, и что заставляет его, как и в доисторические времена руководствоваться звериными инстинктами выживания.

Гротескная версия конца света по вине человека представлена в пьесе «Уничтожение» молодого немецкого драматурга Ольги Бах. Картина, открывшаяся читателю с первых страниц, прямо противоположна названию: райский сад, клумбы с цвета, утренняя роса, туман. В этот искусственно созданный сад Эдема попадают четыре человека. Дезориентированные в пространстве,двигающиеся без видимой мотивации, ведущие бессмысленные разговоры другом, они пытаются избавиться от повседневной скуки и однообразия. Употребление наркотиков, беспорядочные половые связи, вечеринки и танцы: вскоре праздный образ жизни и способ уйти от эмоциональной усталости приводит героев к саморазрушению. Через театральные мизансцены автор пытается показать, что конец света начинается с вырождения самого

человека: эмоционального холода, культа тела, употребления наркотиков, унижения женщин.

С разных позиций авторы описывают крах семейных ценностей и разрушение института семьи. Так, в пьесе «Отклонения» Клеменс Дж. Сец, пытаясь выяснить насколько искусство способно изменить реальность, создаёт параллельный мир, ставший для людей угрозой в реальности. Самоубийство уборщицы становится толчком к обличению нескольких, на первый взгляд, счастливых семей. Автор «предлагает ясный анализ общества через призму гротеска и абсурда» [93; с. 9]. В доме Дженнифер найдено девять мини-копий квартир, в которых она работала. Уборка в неясном сознании героини обретает почти мифологические смыслы очищения, обновления, она считает своим долгом исправить несовершенный мир, поэтому Дженнифер внесла в идеальные копии небольшие «отклонения», которые замечают её бывшие клиенты. «Обновлённые» мини-дома создают ощущение паранойи, становятся скрытой угрозой и вносят раздор в «идеальные» отношения семей.

Единение семьи через потерю и трагедию описывает в пьесе «Нас трое» Вольфрам Хёлль. Ещё не родившемуся ребёнку молодой супружеской пары поставлен приговор: лишняя хромосома и всего год жизни. Маленький ребёнок, названный Весной, становится центром внимания и заботы семьи. Неминуемая смерть – повод начать жить: отправиться в путешествие, воплотить мечты, примериться и жить в согласии четыре сезона. Вольфрам Хёлль создаёт историю медленного «исчезновения» человека, которая побуждает задуматься, какую цену имеет и что значит родительская любовь, семейное счастье и жизнь.

По-разному рассматриваются драматургами вопросы миграции и национальных конфликтов. Пьеса «Соучастники» Энис Маки соединяет три преступления, произошедшие в разных частях света: первое происходит во Флориде, где подросток Тейлер Хэдли, чтобы собрать друзей на вечеринку, убивает родителей, второе – в Турции, где Невин

Йилдирим пытается добиться осуждения домашнего насилия в своей семье, третье – в Германии, где молодой человек из «нормальной семьи» Нильс Донат, примыкает к суннитской (салафистской) общине, выбирая путь радикализма. Характеризуя социальные нравы, сформировавшие героев, Э. Маки подчеркивает обстановку анонимности (потери человеческих связей в мире многоквартирных домов, перехода на исключительно письменную коммуникацию в WhatsApp и т.д.), бесперспективности жизни в провинциальных городках, оторванных от прогресса, погруженных в атмосферу духовного застоя.

Сцены для автора объединены единством планеты, по принципу «сложности тождеств»: отсюда вступительная характеристика, дающая географические координаты каждой части: «27 ° 20'01.6 "N 80 ° 20'40.9" W. ПОРТ ST. Люси, штат Флорида, США... 38 ° 08'40.0 "N 31 ° 13'28.1" E Konyaka Köyü, Yalvaç, Испарта, Турция, Азия ... 51 ° 35'07.4 "N 6 ° 45'29.6" E. DINSLAKEN-LOHBERG, Германия, Европа», отсюда сочинительная связь эпизодов, в совокупности создающих картину «больного», зараженного агрессией мира. Мир сужается, пространства легко преодолимы, на всех континентах царит сходная агрессия, порожденная страхом упущенных возможностей, психозом пресыщения и подмены ценностей. «Зрители, – пишет Карин Фишер, – больше не следят за сюжетом, потому что все происходит одновременно. Они смотрят «на постановку, как путешественник в пейзаже» [90].

Все рассмотренные темы и проблемы – отношение человека и государства, власти и личности, мироощущение человека, семейно-поколенческие отношения, вопросы миграции и национальных конфликтов – имеют общий социально-политический фон. Экономические, политические, социальные конфликты мирового масштаба сужаются и показаны через жизнь, переживания и чувства одной семьи или личности.

Конкурс драматургов «Евразия» был задуман «как проект, расширяющий границы познания» [49; с. 15]. Пьесы, отобранные на

фестиваль, представляют новые идейно-художественные стратегии. Каждый разделен на несколько номинаций по принципу целевой установки и ориентированности на определенного зрителя. Устойчиво сохраняются номинации «Пьеса для большой сцены» и «Пьеса на свободную тему (эта номинация продержалась 12 лет и была снята в 2015 году). Однако есть и ротация – в шорт-листах: с 2003 по 2006 фигурировала также «Пьеса-сказка», в 2003 и 2006 – «Комедия», в 2004 – «Пьеса о подростках» и «Радиопьеса», в 2005 – «Комедия в одном действии»,

Работа с материалом велась методом сплошной выборки. Исследуемый в данной работе материал составляют 237 пьес из представленных номинаций, исключая «Пьесу для детского театра». Анализ драматургических произведений показывает, что в качестве основных тематических блоков можно выделить следующие пять.

Самая большая в процентном соотношении группа (32 %) включает в себя пьесы, описывающие столкновение человека и общества. Поднимаются проблемы свободы и тирании, приспособленчества, цены успеха, пустоты мещанской жизни и вещизма, ставших для современного человека формой реакции на общественные катаклизмы и потрясения. К таким темам относятся пьесы «Кофейный блюз» Алексея Зайцева, «Не театр» Алексея Иванова, «Как муравьи» Николая Ермохина.

Семейно-поколенческая драма – вторая по величине группа (25 %). В пьесах данной темы «основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов оказывается семья» [57; с. 271], осмысляются проблемы распада отношений, неспособности выразить чувства, сталкиваются взгляды и позиции поколений. Неуверенность подростков в себе, своих силах, неумение слушать и слышать – неполный список, снова и снова возникающих упреков. Ко второму блоку относятся пьесы «Замыкание» Марии Малухиной, «Фредзона» Олжаса Жанайдарова, «Мизантроп» Алексея Житовского.

Три оставшихся проблемно-тематических блока находятся

примерно в одинаковом процентном соотношении. Метафизическая драма занимает 17 %. Пьесы посвящены вечным ценностям – размышлениям о смысле жизни, мечтах и тотальном одиночестве, действие происходит в космических сферах, абстрактном пространстве, в качестве героев появляются абстрактные персонажи олицетворяющие аксиологические предпочтения автора, вечные образы мировой литературы и т.д. Пьесы: «Иди к чёрту, Джейн Остин» Алексея Олина, «Раненая рыба» Игоря Швецова, «Балерина из фаст-фуда» Светланы Баженовой.

Четвёртый блок, составляющий 14 %, включает в себя мелодраматические сюжеты. Основное содержание этой тематической группы включает любовные мотивы, сомнения, недоразумения, измены, состояния выбора в отношениях. Сталкиваются любовь и война, любовь и жертвенность. К таким пьесам относятся: «В запасе» Алексея Тюжина, «Уроки сердца» Ирины Васьковской, «Харакири для возлюбленной» Алексея Зайцева.

Последний блок – псевдоисторическая драма – занимает около 12 %. В его состав входят интертекстуальные пьесы, имеющие в основе классический сюжет, пьесы-антиутопии, а также драма, ставящая узнаваемого персонажа литературы и искусства в условия XXI века. Марк Липовецкий считает, что в большинстве случаев «классический сюжет становится для драматургов тяжким бременем, с которым тот не может сладить» [40; с. 22], что происходит не всегда. Случаются удачные эксперимент: автор на основе классического сюжета создаёт новую, индивидуальную историю. В эту группу входят «Медея. Эпизоды» Алексея Никонова», «Концлагеристы» Валерия Шергина, «Галатhea Собакина» Ирины Васьковской.

Эти тематические группы не являются однородными, и каждая из них включает в себя пьесы, основной конфликт которых, организуется вокруг различных аспектов указанных проблем. Тема рассматривается «со стороны специфического предмета речи («о чем говорится», по

Б.В. Томашевскому) и с точки зрения интенции, “ценностной установки” (А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов)» [47; с. 262] и обретает различное эмоционально-оценочное наполнение: «героическое, трагическое, элегическое, ироническое или сатирическое» [47; с. 262].

Так, например, блок, отражающий столкновения общества и человека, государства и личности, выдвигает на первый план проблемы бунта и конформизма, общественного давления и пропаганды, лишаящих человека нравственных ориентиров и заставляющих оценивать самого себя в категориях успешности и «продаваемости», выдвинувшихся на первый план ценностей достатка, успеха, материального благополучия.

Например, одной из ведущих линий пьесы Ильгиза Зайниев «Бросок крысы» становится попытка ответить на вопрос, почему человек превращается в зверя.

Страшнее, когда расплатой за человеческую жадность становится жизнь, как в пьесе Ксении Жуковой «Всем миром». За объявление в интернете о сборе средств на операции тяжело больным детям скрываются: бессилие родителей, равнодушие государства, корыстолюбие и отсутствие моральных границ мошенников. И заплатить за ложь и обман придётся большую цену.

Пустота мещанской жизни – ещё один частотный мотив в указанном тематическом блоке. Авторы пишут «о страшном феномене, заметном нам в современном быте, – об имитации жизни» [50; с. 5]. В эпоху виртуального мира и массовых коммуникаций человек потерял волю и интерес к жизни и стал болен «вещизмом». В основе пьес «Диван», «В жёлтом платье вроде ничего», «А это я на Новый год текилой обездвижена» и «Питомец» Натальи Гапоновой лежит история о том, как человек существует в обществе потребления: «диван за 50 тысяч» становится центром внимания, виновником испорченных отношений и разрушенных репутаций и знаком недоступности красивой жизни.

Человек XXI века в мире информационного насилия оказывается

полностью зависим от мучительного давления общественного мнения, как и герой пьесы «Рвущаяся нить» Алексея Зайцева. Главный герой потерял память и единственный вопрос, до конца пьесы остающийся без ответа – «А кто я?». Автор поднимает болезненную проблему современного общества – потерю человеком права и свободы быть собой.

Семейно-бытовая драма распадается на темы, которые сатирически осмысливают проблемы родственных отношений. Доминантный модуль связан с инфантилизмом взрослых, их подростковым поведением. Такой герой показан в пьесе «Секс, насилие, драм-н-бейс» Игоря Витренко. Павел Чашкин на пороге сорокалетия переосмысливает свою жизнь и попадает в состояние «вечной молодости»: живёт без нравственных границ, отказывается от личной ответственности, превращая свою жизнь в игру. Финал пьесы символичен: «Петя Чашкин улетает в Нэвэрленд» – сказочную страну Питера Пена, где можно всегда оставаться ребёнком

С другой стороны, в ряде пьес трагически описываются трудности взросления, опасности и проблемы пубертатного периода. Я.О Глембоцкая отмечает: «В подростковом возрасте ощущение скуки, (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) приобретает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства» [19; с. 74]. Так герой пьесы Алексея Зайцева «Счастье», пятнадцатилетний подросток, оставшийся без любви и внимания самых близких людей, видит единственный возможный выход – самоубийство. Пьеса построена в виде монолога-исповеди подростка, тонущего в безразличии взрослого мира.

Не менее трагически описывается раскоммуникация между родственниками в пьесе Дмитрия Богославского «А если завтра нет». Равнодушие самых близких людей – родителей, одиночество, состояние полной безысходности толкают шестнадцатилетнего Антона на отчаянный шаг – прыжок с балкона. Молодой человек брошен родителями и живет с лежачим дедом-инвалидом, за которым вынужден ухаживать практически в одиночку. До середины пьесы читатель уверен, что дед Антон Антонович,

немой старик, заложник собственной беспомощности, вынужденный проводить круглые сутки в четырех стенах. Но его молчание – это протест семье, которой он стал не нужен. В пьесе создается страшная картина равнодушия и безответственности, когда «взрослый меняется местами с ребёнком, возлагает на него взрослые проблемы» [53; с. 84]: родители Антона отдыхают за границей и совсем не интересуется ни сыном, ни дедом.

Последний тематический блок «Евразии» – метафизическая драма распадается на пьесы об одиночестве, смысле жизни, мечтах. В пьесе «Балерина из фаст-фуда» Светланы Баженовой мечта рассыпается не только об экономические проблемы, но и о человеческие страхи, неуверенность в себе и своих силах. История о том, как случайная встреча может изменить всю жизнь и как важно не сомневаться в себе и сделать первый шаг навстречу мечте.

Размышлениям о смысле жизни предаётся герой пьесы «Иди к чёрту, Джейн Остин!» Алексея Олина. Монопьеса представляет собой «джазовый монолог шести возрастов»: от ребёнка лет до взрослого человека. Герой рассказывает о переломных моментах своей жизни, отражающих переход на другую ступень жизненного пути: первые поражения, обиды, предательства, первая любовь, неудачи, успехи.

Одним из ведущих сюжетов шорт-листов «Евразии» становятся трагическая любовь, разрывающие сердца страсти, перипетии приватной жизни, реализованные в мелодраматических темах. Гендерные конфликты показаны в самых разных проявлениях. В пьесе «Жертва» Николай Ермохин пытается ответить на вопрос, на что способен человек и что из себя представляет «любовь-жертва». Герои пьес поставлены в ситуацию сложнейшего выбора: что важнее, личный душевный комфорт или комфорт любимого человека. Саша, главная героиня, переступает через себя ради любимого человека – на выяснении мотивов данного поступка строится основной конфликт пьесы.

Подтип мелодраматической драмы «любовь-выбор» показывает Алексей Тюжин в пьесе «В запасе»: отношения сравниваются с футбольным матчем, а основной конфликт заключается в том, кого выберет футболист Андрей. С одной стороны, спокойствие, поддержку и доверие в образе Тани, или предательство и меркантильность Насти, с другой.

Вариант виртуальных отношений демонстрирует в пьесе «Я девушка, ищу парня» Надежда Щербакова. Автор рассказывает историю юной девушки, которая пытается найти «настоящее» личное счастье через виртуальный мир. В пьесе представлена галерея человеческих типажей и пороков: образы молодых людей, «отобранных» для главной героини, гротескно преувеличены. Например, поэт-эротоман, страдающий позёрством. Второй молодой человек – жадный до денег учитель начальных классов, исчезает, как только приносят счёт за ужин. Третий герой с первого взгляда воплощает идеального мужчину: изучает историю и мифологию Древней Ирландии, ведёт здоровый образ жизни, соблюдает древние ритуалы. Но от своей спутницы требует полного подчинения его правилам жизни. Автор пытается ответить на вопрос, нужно ли ломать себя ради другого человека и как не потерять при этом свою личность.

Псевдоисторическая драма, отличающаяся тем, что авторы заимствуют классический сюжет или узнаваемого персонажа, перерабатывая их в соответствии со временем, социальной обстановкой и личным видением. Блок распродается на пьесы-антиутопии, которые отражают «будущее зашедшее в тупик – социальный, экономический, политический и моральный» [77; с. 210]. В пьесе «Портреты наших вождей» Юлия Йонушайте создаёт образ затерянной России и «замкнутый, обречённый мир людей, выброшенных с поезда истории» [57; с. 270]. В пьесе происходит столкновение механического/механистического мира с жизнью. Автор приходит к печальному выводу: государственная машина не работает в вымирающих деревеньках. Человек нужен государству только для осуществления политических процедур (в данном случае, чтобы отдать

голос на выборах). Урна для пепла соотносится с урной для голосования: жизнь человека – жизнь от урны до урны.

Другим типом псевдоисторической драмы становятся интертекстуальные драмы, перерабатывающие классические сюжеты, драмы-«адаптации», «пьесы по пьесам» [52] или инсценировки, отсылающие зрителя к сюжетам классической прозы. Авторы «используют классический текст, чтобы на его материале построить свою концепцию социума, универсальную модель взаимоотношений государства и человека» [58; с. 263]. В пьесе «Медея. Эпизоды» Алексей Никонов создаёт современный вариант мифа о колхидской царевне. Многообразие смыслов, кроющихся в нём, даёт широкие возможности для интерпретации: «мужчины и женщины, верность и предательство, пути к власти через верность слову или через преступление, месть или смирение» [52; с. 103]. Колхида превращается в Грузию нашего времени с актуальными противоречиями, связанными с обретением независимости, потерей стабильности, ощущением утраченных иллюзий и неясности исторического пути. Медея в этом контексте предстаёт современной женщиной, эмигранткой, выдворяемой из-за отсутствия отметки в паспорте. Исповедь колхидской царевны схожа с плачем сошедшей с ума матери, потерявшей сыновей в локальных войнах XX века.

Ещё одна подтема псевдоисторической драмы – драма, помещающая известного персонажа в новые условия XXI века. К этой группе можно отнести пьесу «Яна – это Аня наоборот» Насти Кузнецовой. В самом названии автор отсылает нас к роману Л.Н. Толстого «Анна Каренина». Ситуация травестийно снижена: главная героиня – сороклетняя Яна, пытается из-за любви покончить с собой под колёсами – но не поезда, а пригородной электрички. Муж Яны Славик поёт в переходах, зарабатывая на хлеб. Третий участник любовного треугольника – Сергеич, также пародийно переосмысленный статный граф Вронский. Фоном основного действия становится «хор» пассажиров

электрички, состоящий из женских трагикомичных историй любви: «девушку с красными волосами» бросил молодой человек, потому что наелся шурпы, девочка-подросток собирается повеситься на шарфе своего возлюбленного, который в настоящий момент уходит от неё. Коллаж трагифарсовых картин на втором плане усиливает и даже усугубляет историю главной героини.

Так как «театр – сегодня – снова, как в лучшие времена своей истории, – служит общественным форумом, искусством общественной дискуссии» [31; с. 9], то все рассмотренные темы шорт-листов драматургического конкурса «Евразия»: отношения человека и общества, семейно-поколенческая драма, мелодраматические сюжеты, метафизическую и псевдоисторическая драма – служат современному обществу повесткой для размышлений.

2.2 Общие темы российской и германской драмы

2.2.1 Пьеса-антиутопия в шорт-листах драматургических конкурсов

Футуристические проекты (утопические, антиутопические, фантастические) в новой драме чаще всего становятся формой отражения социальных проблем европейской демократии. Потерявшийся в новых социальных отношениях и утративший ценностные ориентиры человек, сталкивается с новой реальностью, в которой теряет часть свободы, что может трактоваться как объективный процесс, ставший результатом развития техногенной цивилизации, или итогом конспирологических процессов.

Три основных базовых модели, которые разрабатываются социологами и философами и обосновывают новую «несвободу» человека, выработаны философией XX века:

Человек и разделение труда (теория масс): человек «технический» выступает как носитель идей, обладающий узким кругозором знаний,

касающихся специализированного вида деятельности.

Человек и потребление – раб своих (и навязанных ему) желаний и страхов. Такая система действует в классических произведениях «О дивный новый мир» Хаксли, «451 градус по Фаренгейту» Бредбери и др. Виной диктатуры зачастую служит сам человек, трусливо приспособливающийся к лживости системы. «Перед грязью человеческих желаний любой тип социального порядка колеблется [94; с. 35] – испытывать желание доставить себе удовольствие (еда, питье, прелюбодеяние), для человека значить протестовать .

Человек и пропаганда (симулякры): государство внушает человеку ложные ценности, путём убеждения, запугивания, пропаганды в СМИ. Спустя время становится трудно отличить правды от вымысла.

Человек становится рабом системы и теряет индивидуальность. Однако в новой антиутопии виной тому не только лживость системы, но и сам персонаж, приспособливающийся к любым обстоятельствам и проявляющий свои худшие качества – «герои в пьесах больше не противостоят враждебному миропорядку, но сами становятся частью хаотичного бытия» [46]. Конформизм в нарисованных авторами условиях антигуманного будущего становится опасен, разрушителен и бесчеловечен.

Таких проектов новая драма даёт множество: «Портреты наших вождей» Ю. Ионушайте, «Чихуахуа» И. Андреев, «120-й штат» Ю. Новгородцевой и др.

Сравнение пьес-антиутопий «Галатей Собакина» (2014 г.) Ирины Васьковской, вошедшей в шорт-лист драматургического фестиваля «Евразия», и «Мёртвая собака в химчистке: сильные» (2001 г.) Ангелики Лидделл, победившей в 2017 году на берлинском фестивале Новой драмы, наглядно показывает пути, какими идет футуристическая мысль в российской и европейской драме.

Лидделл рисует мир, в котором немало общего с картинами классических антиутопий Е. Замятина, Дж. Оруэлла, О. Хаксли.

«Антиутопия социоцентрична» [9; с. 145], она рисует мир строгих социальных норм и правил, организующих тесные взаимосвязи между вовлеченными в общественные отношения людьми. Её героини зависимы от обстоятельств и превращены в винтики общественного механизма. В антиутопиях («Мы», «1984», «О, дивный новый мир» и др.) показана картина замкнутого мира с тоталитарной формой правления. В большинстве случаев это строгая вертикальная модель, в которой вождь-тиран недоступен и часто воспринимается маленьким человеком как мистическое лицо (Большой Брат, например), верхние ступени занимают те, кто обладает силой и властью. Государство подавляет, а если нужно, и «ломает» человека, требуя полного. Пьеса Лидделл вписывается в «целый поток литературы, в которой областью авторского вымысла становится близкое будущее страны, преимущественно – политические аспекты» [73; с. 270].

В европейской антиутопии Лидделл главный акцент сделан на теме пропаганды, страхов, человека-жертвы, в связи с чем активно возникает библейский интертекст, находящегося на пороге «взрыва» и преодоления своих страхов (поэтому так важны параллели с Великой французской революцией, Дидро и т.д.). В русской антиутопии картины распада, жестокости, страха имеют культурные корни: интеллектуальное и культурное расслоение общества – основа гуманитарной антиутопии Васьковской.

Васьковская изображает общество, в котором культура стала религией, а образованность – средством насилия. Перед нами недалёкое, по мнению автора будущее, охваченное «пандемией массового безумия». Общество расслоилось на интеллектуалов-тиранов и деградировавших до скотского состояния «пролов», живущих низшими потребностями и животными страстями.

Обе пьесы имеют интеллектуальную основу. В основе пьесы «Галатее Собакина» лежит миф о Пигмалионе и Галатее, по сюжету

которого, царь Кипра Пигмалион вырезал из драгоценной слоновой кости статую женщины и назвал её Галатеей. Главные герои пьесы: Виктор Собакин, ассоциирующийся с творцом Пигмалионом, и Санька, выступающий в роли Галатеи. Однако происходит слом классического мифа: во-первых, творец не создаёт статую и не вдыхает в неё жизнь, а производит трансформацию тела молодого человека (не искусство оживляется, а жизнь трансформируется). Во-вторых, в мифе Галатея олицетворяет духовную чистоту, искренность и красоту, в то время как Галатею Васьковской интересуют только материальные блага.

Выстраивая свой фантасмагорический мир, Лидделл активно использует интертекстуальные заимствования из «Племянника Рамо» Дидро, «Общественного договора» Руссо, библейской и утопической литературы, произведений эпохи Романтизма и XX века, новостных и кинематографических источников. Важный для автора контекст связан с историко-социальными событиями: «публицистическим обсуждением легитимности современной демократии, с одной стороны, обращением к конкретным фактам, событиям, цифрам периода 1990-2007 годов – с другой, и, наконец, с отражением интереса к Франции XVIII века» [77; с. 101]. Следующий источник интертекста, связанный и переплетающийся с личными историями героев – новостной. Пьеса построена на реальных «несчастных случаях»: «война в Боснии (1992-1995 гг.) и последующее мародерство, смерть двух подростков в следствии погони полиции, повлекшая беспорядки по всему Парижу (2005 г.), скандал в аргентинской школе в связи с вскрывшимися незаконными связями между учителями и несовершеннолетними учениками (2007 г.), гибель детей в результате школьного автобуса в фургоном в Испании (2007 г.)» [77; с. 102].

В отличие от классических образцов жанра, в пьесе Лидделл перед читателем не целостная картина государства, а отдельные черты и элементы, доступные пониманию тех героев, которые показаны крупным планом. По сюжету пьесы в химчистке встречаются пять маргинальных

существ, в чьих историях процесс унижения, исключения их из общества и ощущение вины показан в грязных и отталкивающих подробностях: Октавио – владелец химчистки, убивший собаку; страдающий паническими атаками бывший хранитель музея Лазар; учитель-педофил Хадевейх; сестра ОктавиоГецемани, продающая свое тело. Автор собирает в одном месте людей разных по возрасту, социальному статусу, по своим убеждениям и ценностям, но в данный момент находящихся в абсолютно равных условиях – они рабы своего государства. Если Оруэлл («1984») и Юнг («Гелиополь») могут представить целостную картину государственного устройства в силу того, что их герои занимают положение интеллектуалов на службе общества, «насквозь рациональный мир» Хаксли [67; с. 325] подробно освещен через взгляд «постороннего» персонажа, то Лидделл показывает государство глазами человека униженного, забитого и неспособного понять всех взаимосвязей.

Васьковская в пьесе «Галатее Собакина» рисует недалёкое, по её мнению, будущее, в котором культура стала навязанной религией, а образованность – средством насилия. Искаженное политическое состояние государства выражено через нечеловеческое безжалостной отношение героев друг с другом. Мир охватила «пандемия массового безумия». Общество разделено на интеллектуалов-тиранов и деградировавших до скотского состояния «пролов», живущих низшими потребностями и животными страстями. Система образов представлена двумя враждующими мирами: «просветители» – мнимые интеллигенты с высокими моральными ценностями, к ним так же относятся «инквизиторы» – служители культуры, применяющие более жестокие методы; «непросвещенные» – бескультурные и бездуховные люди, живущие лишь животными инстинктами. Эти два класса отражают и усиливают минусы друг друга, «Просветители» жестоки и циничны, но лицемерны в своём «просвещении», «гопники» вовсе не лишены чувств, но из-за непросвещенности трактуют их искаженно. Их миры разделяет

пропасть, и примирение, по мнению автора, невозможно.

В пьесе Лидделл перед нами разворачивается картина общества с четким разделением служебных обязанностей и социальных ролей. Человек чувствует себя личностью только благодаря статусу. Потерять работу – потерять всё. Идея обеспеченности становится ведущей: «Вы больше заботитесь о своей прибыли, чем о своей свободе. И гораздо меньше боитесь рабства, чем страдания» [94; с. 34]. Именно поэтому так терзает себя учительница Хадевич, выгнанная из школы за свои развратные действия. Вслед за Хаксли Лидделл рисует абстрактную Америку (о чем свидетельствует упоминание Гуантанамо, Пентагона, Национального театра Вашингтона) и, как у Хаксли, с его «эрой Форда», в её «новом мире» центральной идеей является конвейер, непрерывная работа ради обогащения, а любое бездействие – «грех против этики капиталистической работы» [94; с. 34].

Если у Васьковской «управление» городским устройством осуществляется через Государственную службу Просвещения – «Православный просвещенный патриотизм», которая занимается отловом бескультурных граждан и насильно «оглушает их культурой», то государственное управление у Лидделл представлено несколькими организациями. Надзор за жизнью граждан, их мнимую охрану осуществляет полиция, взаимодействие с которой граждан жестко прописаны, которая не преследует преступников (ведь объявлена «фаза безопасности» и полное их истребление), а наблюдает за гражданами с целью разделения на «своих» и «чужих». Не случайно одержимые страхом люди, чтобы не быть зачисленными в преступники, предпочитают быть жертвой: повальные попытки ранить себя названы в пьесе «эпидемией» («Существует много людей с заболеваниями такого типа, с тех пор как началась Безопасность»). Основной инструмент пропаганды – СМИ: изобретен «враг» (мигранты), «сохранение» которого «несовместимо с сохранением государства» [94; с. 60]. А тот, кого убивают, по всеобщему

признанию, «меньше похож на гражданина, чем на врага» [94; с. 60]. Пугающе звучит из уст Комбефёра: «Раньше мы знали, кто был враг. Враг был общий. Было право наказать. Но теперь враг может быть кем угодно» [94; с. 36].

В обществе Лидделл разрешается испытывать два вида чувств: любовь к государству и чувство вины. «Я никого не убивал, но я убийца» [94; с. 38], потому что позволил себе испытать иное чувство. В пьесе постоянно возникает оппозиция «любовь и политика». Сталкиваются: личные чувство и любовь к государству, грязное свадебное платье и выглаженные чистые белые рубашки политиков. «Электричество в операционной – любовь, антибиотики – любовь, шприцы и сывороточные мешки – это любовь» [94; с. 34] – «любовь» государства к народу – это ресурсы, потраченные властью на обычных граждан. Герои Лидделл ограничены в получении этих ресурсов.

В государстве Васьковской так же действует запрет на проявление чувств: милосердие и терпимость считаются «ложными чувствами», а любовь и вовсе провозглашаются заразной для окружающих болезнью. Размывается понятие гендерной идентификации: мужчины плачутся в материнскую жилетку, а женщина обретает мужские черты и характер. Разрушается понятие института семьи. Отношения строятся на «дрессировке» партнёра и практической выгоде. Людей, «заражающихся» любовью, отправляют в клетку зоопарка на перевоспитание.

Герои пьесы Лидделл – люди, предпочитающие смириться. Постепенно, в конце пьесы, химчистка начинает заполняться газом. В её обитателях побеждают верноподданные, и они воспринимают свою смерть как «истребление» опасного элемента. Воля подавлена и характер сломлен государством: «Забудьте об инстинкте самосохранения. Подумайте о контракте» [94; с. 69]. У Васьковский конец не менее печален – попытка, единственного способного на искреннее чувство влюблённости героя, изменить сложившийся порядок вещей, идя против системы, заканчивается

поражением. В качестве перевоспитания он помещен в клетку зоопарка и вынужден читать Бродского по расписанию, и развлекать толпу попытками суицида.

В пьесе «Галатея Собакина» «просветители» насильно окультуривают общество. Они используют для просвещения литературу: легкой литературой считаются Михалков, Есенин и Асадов, а в список запрещенной входят Эзоп, Гомер, Пастернак и вся проза. В государстве действует Устав, согласно которому, например, «пункт 46 запрещает применять к лицам младше 25 лет литературные произведения, внесённые в печенье № 20» [13].

В отличие от Васьковской в государстве Лидделл на сферу творчества распространяется тотальный контроль. Стихи, которые пишут заключенные тюрьмы Гуантаномо, конфискуют, потому что Пентагон считает их опасными для национальной безопасности. Любовь и вдохновение – те искони приватные сферы, контролируя которые, государство окончательно лишает человека свободы: «Жизнь человека – это подарок государства, его состояние. Чтобы умерло государство, должен умереть сам человек» [94; с. 29]. Если за пределами фабулы функция философского комментария отдана «персонажам от театра» Комбефёру и Рамо, то внутри истории до философских вопросов поднимается продажная женщина Гецемани: «Могу ли я быть рабом с правами?». На что получает моментальный ответ – слова «рабство» и «право» противоречивы, они исключают друг друга. По мысли Гецемани, человек рождается свободным, он хозяин самого себя, и никто не имеет права подчинять его себе. Но власть диктует другие условия. Чтобы организм (государство) работал продуктивно, необходим мониторинг и контроль. Человек живет, ест благодаря послушанию и счастлив благодаря послушанию. «Послушание – это рай» [94; с. 46]. Комбефёр – герой, в чьи монологи вкладываются основные философские размышления, утверждает, что деньги вкладываются в защиту только потому, что человек –

производственная сила. Это истинная причина, по которой власть обеспечивает видимую защиту. Человек имеет промышленную ценность. Граждане – политические куклы общества. Из монологов Комбефёра мы узнаем, что большую часть мигрантов не депортировали, а просто уничтожили. Разница точек зрения Комбефёра и Гецемани – разница взгляда на несвободу извне и изнутри. Глядя со стороны, первый видит, что его герои живут в плену лжи, угнетения и обмана. Изнутри ситуации Гецемани оказывается «заражена» неким подобием «стокгольмского синдрома»: она встает на позицию угнетателей, оправдывает государственную систему, показывая, тем самым, как легко смиряется человек.

В европейской антиутопии Лидделл главный акцент сделан на теме пропаганды, страхов, человека-жертвы, в связи с чем активно возникает библейский интертекст, находящегося на пороге «взрыва» и преодоления своих страхов (поэтому так важны параллели с Великой французской революцией, Дидро и т.д.). В русской антиутопии картины распада, жестокости, страха имеют культурные корни: интеллектуальное и культурное расслоение общества – основа гуманитарной антиутопии Васьковской.

2.2.2 Семейно-подростковая драма

Тема детства и юности – появляется в литературе достаточно поздно (примерно на рубеже XVIII-XIX вв: «Отверженные» Гюго, «Оливер Твист» Диккенса и др.) и изначально опознаётся как социально значимая в художественной литературе. Судьба ребёнка становится индикатором благополучия и здоровья общества. Беды и несчастья бедноты, несправедливость по отношению к «сырым и убогим» отражаются в наивных глазах несчастного ребёнка в литературе романтизма:

«Ребенок простодушный, чей

Так легок каждый вдох,

В ком жизнь струится, как ручей,
Что знать о смерти мог?» [17].

Открытость миру и способность дивиться человеку и природе, бедность в сочетании с добротой – объект восхищения поэтического реализма и бидермайера:

«О, милые плуты! Кто часто их видел,
Тот, верю я, любит крестьянских детей;
Но если бы даже ты их ненавидел,
Читатель, как «низкого рода людей», —
Я всё-таки должен сознаться открыто,
Что часто завидую им:
В их жизни так много поэзии слито,
Как дай Бог балованым деткам твоим» [45].

Муштра и лишение человека уже в детстве права на свободную мысль, «казёнщина» школы, взаимная ненависть и недоверие детей и взрослых становятся объектом сатиры в реалистической литературе XIX в. («Очерки бурсы» Н.Г. Помяловского).

Начало XX века ставит новые вопросы и поднимает новые проблемы:

1. Взаимоотношения отцов и детей окрашиваются трагическими фрейдистскими тонами: «Малютка родила бы отлично. Она была превосходно сложена. Она умерла от abortивных средств старой кузнечихи, к которой её отправила мать» [14].

2. Мотивами подросткового бунта, мятежа, бесприютности, напряженного поиска себя, бескомпромиссности, нежелания мириться с ложью и лицемерием: «У меня будет такое правило – никакой липы в моём доме не допускать. А чуть кто попробует разводить липу, пусть лучше сразу уезжает» [64].

Переходный возраст, ставший главным предметом внимания в «подростковой драме», – время мировоззренческих изменений, поиска

героем своего места в мире, борьбы с самим собой и обществом. На подростков «повсеместно обрушивается тотальное одиночество и неспособность к коммуникации с близкими» [48; с. 11].

Пьеса для детей включает в свой читательский круг самих детей, пьеса о детях наоборот – не рассчитана на детскую аудиторию. Пьеса о подростках, возникающая во второй половине XX века, адресована взрослым. Её появление сопряжено с процессом становления «театра жестокости», «театра вам в лицо», так называемой «чернушной» драмы, цель которой исследовать поведение подростка как один из симптомов социального неблагополучия. Она рассматривает молодого героя в ситуациях конфликта со взрослыми, асоциального поведения, диссоциации. Фиксирует как одну из тенденций времени смещение в подростковом сознании реального и виртуального миров. В ней зачастую рассказывается о мире детства через призму взрослого восприятия. Герой-ребёнок «по воле автора решает “взрослые” вопросы, и проблематика, заявленная в таких произведениях, является философской, глобальной, вечной для всех поколений и во все времена» [30; с. 153].

Среди отличительных признаков драмы о подростках:

1. «Система образов (наличие среди главных героев ребенка, подростка или взрослого, которого отличается детская модель поведения <...>)» [42; с. 42].

2. Конфликт, построенный вокруг «подростков, формой протеста которых становится асоциальное поведение, нарушение общепринятых морально-этических норм» [79; с. 288].

3. Инфантилизм, «безответственность, безынициативность, жизненная пассивность взрослых» [53; с. 84], который приводит к крушению детской мечты.

В Германии традиция подростковой пьесы была заложена в конце XIX – начале XX века Франком Ведекиндом («Пробуждение весны», 1891 г.).

Частотность появления пьес о подростках активизируется в 60-е гг двадцатого века. Героями становятся подростки и молодые люди, сломленные войной, лишённые уверенности в будущем, не понимающие, что такое жизнь без войны. В это время появляются пьесы, в основе которых конфликт отцов и детей: «Чёрный лебедь» («Der schwarze Schwan», 1964 г.) М. Вальзера, «Тень девушки» («Schatten eines Mädchens», 1961 г.), «Его дети» («Seine Kinder», 1965 г.) Р. Керндля, «В девять у аттракциона “Русские горы”» К. Хаммеля («Um neun an der Achterbahn», 1964 г.).

В конце XX – начале XXI века появляются новые аспекты темы, такие как: детская травма как следствие семейного насилия («Татуировка» Д. Лоэр, 1992 г.); неспособность к общению и «раскоммуникация» («Трюфели» Й. Розельта, 1992 г.); трудности взросления и неприятие жестокого мира взрослых («Огнеликий» М. фон Майенбруга, 1998 г.); «превращение детской мечты во взрослое разочарование» [53; с. 84] («Леголэнд» Д. Доббро, 2000 г.); самоубийство как единственный возможный ответ миру («норвегия.сегодня» И. Бауэршима, 2001 г.); вопросы отсутствия ценностных ориентиров и разрушений патриархальных структур во взаимоотношениях, любви и сексе («Сексуальные неврозы наших родителей» Л. Бэрфуса, 2003 г.), важной и разрушительной стратегией поведения становится копирование детьми аморального образа жизни взрослых: безосновательной агрессии, пьянства, психологических и поведенческих проблем, связанных с безработицей.

В России, как и в Германии, пьесы, поднимающие подростковые и молодежные проблемы, появляются в театре XX века всё активнее и активнее. Если в середине века героями пьес становятся преимущественно интеллигентные молодые люди студенческого возраста: «Прощание в июне» (1964 г.) «Старший сын» (1967 г.) А. Вампилова, «Чёрный апрель (Прочь от него вперед по улице)» (1968 г.) М. Яблонской, «Гнездо глухаря» (1978 г.), «Кабанчик» (1980 г.) В.С. Розова. То девяностые годы – время

активного обращения авторов к подростковой драме и внимания к героям-подросткам. Целью становится показать актуальные проблемы времени сквозь увеличительное стекло пубертатных проблем, например, «Собиратель пуль» (2006 г.), «MONOTEIST» (2007 г.) Ю. Клавдиева, «Клинч» (2011 г.) А. Слаповского.

Сплошная статистическая выборка, проведенная по шорт-листам рассматриваемых в данной работе фестивалей, показывает, что подростковая тема – одна из самых важных и актуальных на сегодняшний день, к ней обращаются как маститые авторы (как Дея Лоэр, например), так и начинающие писатели (Алексей Зайцев).

В программе драматургических фестивалей пьесы о подростках встречаются регулярно. Большинство пьес немецкого фестиваля новой драмы Festival Internationale Neue Dramatik (FIND) основано на реальных событиях и фактах. Так, в шорт-листе FINDa в 2018 году испанский драматург и режиссёр Ангелика Лидделл представила пьесу «И что мне делать с этим мечом?» («Que hare yo con esta espada?», 2015 г.) в основу которой, легла реальная история убийства японским студентом его однокурсницы.

В 2019 Марко Лайера – преподаватель драмы и режиссер из Чили – продемонстрировал спектакль по пьесе «Неокрашенные пейзажи» («Paisajes para no colorear»), написанной от лица девяти подростков в возрасте от 13 до 17 лет, ставших жертвами насилия. Перед читателем, девять кругов нового Ада в духе Данте: главный итог – став жертвой, молодой человек утрачивает критическое отношение к самому факту жестокости, герои демонстрируют свой взгляд на мир и насилие, и некоторые пытаются оправдать и найти объяснение своим палачам. В основу легли реальные истории ста сорока чилийских подростков (юношей и девушек), ставших жертвами агрессии и насилия.

В 2020 году на фестивале был показан спектакль Майло Рау, поставленный по пьесе «Семья» Кармен Хорнбостел. Пьеса основанная на

самоубийстве в 2007 году в Кале семьи с двумя детьми (дочерьми-подростками). Мотивы данного поступка не были найдены, но в СМИ была информация о травле девочек. Хорнбостел воссоздаёт обычный вечер обычной семьи – просмотр телепередач, приготовление ужина, уборка – и пытается выяснить истинные мотивы страшного поступка.

Драмы, в центре которых герой-подросток, прошедший путь разочарований и пытающийся найти своё место в мире, широко представлены и в шорт-листах немецкого драматургического фестиваля современной драмы, проводимого в Мюльхайме-на-Руре. Многие известные пьесы начали свой путь именно с этого фестиваля, так как его условие – пьеса не должна быть ранее опубликована. В разные годы в шорт-листы фестиваля входили пьесы о подростках: «Татуировка» («Tätowierung», 1993 г.) Д. Лоэр в 1993 году, «Огнеликий» («Feuergesicht», 1998 г.) М. фон Майенбурга в 1999 году, «Удар» («Der Kick», 2005 г.) А. Фейля и Г. Шмидт в 2006 году, «Куриная слепота» («Nachibblind», 2006 г.) Д. Штоккер в 2007 году, «Корабль не придёт» («Kein Schiff wird kommen», 2010 г.) Н.-М. Штокманна в 2010 году. Кроме того, для детских пьес предусмотрена отдельная номинация, а в отборе текстов принимает участие особое подростковое (13-17 лет) жюри.

Подростковые проблемы активно поднимаются и российскими драматургами. Так, цифры подтверждают, что тема болезненных отношений подростка с окружающим миром и самим собой – одна из доминирующих в шорт-листах драматургического конкурса «Евразия». Драматурги поднимают вопросы сложных семейных отношений и домашнего деспотизма («Коля против всех» (2016 г.) С. Давыдова); нонконформизма подростков во взаимоотношениях со старшим поколением («Мизантроп» (2015 г.) А. Житовского, «Бог ездит на велосипеде» (2016 г.) И. Васьковской); самоубийства как радикального ответа миру («Счастье» (2015 г.) А. Зайцева, «Дима любит таблеточки» (2016 г.) И. Сенило). Авторы пытаются разрешить сложности

взаимоотношения полов и понять трагедию неразделенной любви («Френдзона» (2015 г.) О. Жанайдарова); рисуют «лишних людей» XXI века: пьянство и наркотики («Бзик» (2016 г.) А. Макейчика, «Утомленные спайсом» (2014-2016 гг.) А. Демченко), фанфаронство, паразитизм, бесцельность («Мама, мне оторвало руку (2017 г.) М. Конторович).

В 2004 году организаторы «Евразии» единственный раз за историю конкурса выдвинули номинацию «Пьеса о подростках». Первую премию завоевала пьеса «Дембельский поезд» А. Архипова, «практически единственный текст о современных войнах» [51]. Это – жестокая история о трех мальчиках-инвалидах (в духе Дос Пассоса и Ремарка), искалеченных как физически, так и морально. Автор «рисует портрет поколения провинциальных мальчиков, уничтоженных бессмысленной государственной машиной» [51]. Еще один номинант – А. Валов в жестокой социальной драме «Рецидив трусости» рассказывает историю разочарования и отказа от изначальных убеждений подростка с романтическим взглядом на жизнь. Страшный финал: «Плохие не наказаны, положительные не в почете. Всё как в жизни» [24], – становится итогом пути сдавшегося идеалиста.

Одиночество и общественное пренебрежение нередко заставляют подростков-героев современной драмы испытывать чувство печали, тоски и скуки. Скука – страшный симптом неблагополучия, она непобедима и неистребима: «Неслучайно именно в подростковом возрасте ощущение скуки (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) принимает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства» [19; с. 74]. В новейшей драме самоубийство зачастую становится формой протеста против окружающей действительности. По статистике «самоубийство является второй по значимости причиной смертности молодых людей после автомобильных аварий. [...] Смерть и депрессия считаются лейтмотивами поп-культуры, которые особенно очаровывают молодёжь» [90].

Острота этой проблемы, насущная потребность осмыслить болезненную глубину подобного протеста, жестокая прямолинейность авторов в обсуждении табуированной темы – легитимируют суицид как объект исследования подростковой драмы. Так, например, в 2001 году Игорь Бауэршима получил приз зрительских симпатий на мюльхаймерском фестивале немецкой драмы за пьесу «норвегия. сегодня», рассказывающую о проблемах двух подростков.

Герои пьесы – Юлия и Август – находят друг друга для совместного самоубийства через интернет. Сначала предварительные переговоры, а затем совместная поездка в Норвегию, чтобы покончить с собой составляют два основных события пьесы, поданных в их хронологически упорядоченной последовательности. Пьеса основана на реальной истории двойного самоубийства в Норвегии, где в сентябре 2000-го года двое молодых людей – 25-летний норвежец и 17-летняя австрийка покончили жизнь самоубийством, прыгнув с High Rock Prekestolen. Расследование ничего не дало, мотивы не были установлены. Но по записям в интернете удалось восстановить путь подготовки молодых людей к прыжку. Спустя девять месяцев после реально произошедшего события по пьесе Игоря Бауэршима в Дюссельдорфе был поставлен спектакль.

Пьеса состоит из пяти частей: действие первой части происходит в интернете (виртуальном пространстве), остальные – в реальном месте (у подножье горы в Норвегии), в реальное время. Само название драмы отсылает нас к виртуальному интернет-миру: «С одной стороны, “норвегия.сегодня,, (строчными буквами и с точкой вместо пробела “norway.today”) напоминает интернет-язык. С другой стороны, название играет с фонетически похожими словами “нет способа умереть,,» (“no way to die”) [91]. Автор пытается ответить на вопросы: что толкает молодых людей к отчаянному шагу. И «виртуализация» мира становится одной из важных причин: утрата чувства реальной опасности, игра словами и буквами, заменившая и вытиснившая живую жизнь, потеря осознанного

разделения на «своих» и «чужих», выражающееся в недоверии и отсутствии коммуникации с родными, но потребность в «душевном стриптизе» перед всем миром – причины, возникающие в тексте драмы как важнейшие.

Конфликт пьесы организует столкновение двух героев с разными позициями и взглядами на мир. Юноша – Август – застенчивый, нерешительный, с гуманитарным складом ума, рефлексирующий романтик, зависимый от чужого мнения. Он мыслит критически, мир интернета для него фальшивый и искусственный, но он не в силах найти альтернативное «поле коммуникации», друзей, людей с родственными взглядами. К середине пьесы мы узнаём, что молодой человек чувствует себя абсолютно одиноким, отрешенным от мира. Семья, в которой не принято откровенничать, не имеет представления о его намерениях: Август сказал, что уезжает на пару дней к другу. Юлия – его случайная спутница и автор идеи совместного суицида – напротив, красивая, успешная, получающая от жизни всё, что хочет. Девушка провозглашает экзистенциальное кредо, в котором слышны искаженные идеи Сартра и Камю, но без такой важной для классиков ответственности, она стремится к абсолютной свободе: «Ты свободен больше абсолютно ничего не делать. Бесконечная абсолютная свобода» [7]. «Самость» заслонила для неё все другие ценности. Героиня утверждает, что «никому не принадлежит» [7] и – обратная сторона этой свободы – никто не будет её искать – так, образ абсолютно счастливой семьи, который возникает из её рассказов, оказывается разрушен. Одиночество, «бесполезность», «ненужность» – то, что объединяет подростков в решимости совершить отчаянный шаг.

Выбор имён персонажей не случаен. Июль (созвучно с Юлией) и Август – два самых теплых месяца лета, ассоциирующиеся у подростков с каникулами, приятными воспоминаниями, «свободной жизнью». В пьесе картина прямо противоположная – герои находятся одни среди холодной и снежной Норвегии. Их «забросило» туда, где им не место. Свобода

оказалась ловушкой. Они в плену чувства бессмысленности, ненужности, пустоты жизни.

В пьесе большую роль играет окружающая природа. Мысли о самоубийстве, поиск «напарника», выбор места – эти решения были приняты в социальных сетях. Оказавшись на природе, один на один с пейзажами Норвегии, звездным небом и Северным сиянием подростки постепенно отказываются от суицидальных мыслей. Финал пьесы открытый:

ЮЛЯ. Давай уйдём отсюда

АВГУСТ. Давай.

В отличие от реально разыгравшейся драмы, автор оставляет читателям надежду на счастливый финал, опускает занавес, когда они, кажется, приняли решение жить. Постепенно молодые люди объединяются и находят в себе, друг друге смыслы, которых искали. Август швыряет с обрыва камеру со всеми запечатленными размышлениями и прожитыми воспоминаниями. Камера цепляется за ветку и повисает, на что Юлия рассуждает: «Могло случиться, что и нас постигло бы такое же счастье, от которого мы не так быстро пришли бы в себя» [7].

Принцип «виртуализации» повествования используется в российской драматургии о подростках.

Пьеса российского драматурга Игоря Яковлева «На Луне» была представлена на драматургическом фестивале Любимовка-2017. Пьеса, основанная на прямых эфирах из социальных сетей и видеоблогах, рассказывает о невозможности реального разговора, о том, как дети играют во взрослую жизнь, пытаясь подражать увиденному в кино. Документальный материал делает её стилистику пластичной и разнообразной, а описываемое в ней – пугающим и жестоким.

В пьесе полностью отсутствует реальный мир (школа, улица, двор), всё действие происходит в виртуальном пространстве и обо всех событиях читатель узнаёт из интернет-переписки. Главный герой Макс –

четырнадцатилетний подросток – страдает от неразделённых чувств. Его прямой эфир – это публичное самоубийство, он прилюдно пытается порезать себе вены из-за разочарования в первой любви. Свой эфир подросток начинает со слов «Прощайте. Прощайте все. <...> Сегодня я умру. <...> В прямом эфире. Развлекайтесь» [86]. Всё действие выглядит как продуманный спектакль. Герой моделирует ситуацию демонстративного (или шантажного) суицида, как определяют психологи, – одна из частотных форм девиантного поведения подростка, направленная на то, чтобы с помощью демонстрации попытки самоубийства разрешить свои проблемы. Автор последовательно подчеркивает «артистизм» героя, демонстративность его жестов и действий: «Выдвигает лезвие. Всё время следит, чтобы его действия были хорошо видны на дисплее телефона» [86].

Однако сочувствия он не получает. Для его аудитории самоубийство – шоу, интерактивная игра. Жестокость, безразличие, цинизм подростков показаны через реакцию на прямой эфир Макса, отраженные в комментариях: «Давай скорей уже!», «Че не дала: АХАХАХ», «Я сам сдохну пока жду», «Это не нож тупой. Это ты тупой идиот», «Да! Да! Давай глубже [смайлики]» [86]. Попытка самоубийства оборачивается позорной неудачей.

Трудная душевная работа по определению своей собственной позиции по отношению к миру и по умению брать на себя ответственность за собственную жизнь начинается после позорного провала. Герой вынужден честно посмотреть на себя и задаться вопросом, кто он такой. Показательна одна из финальных сцен пьесы, построенный на многократных повторах внутренний монолог, отражающий надломленное психологическое состояние героя: «...Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Я ненавижу своё лицо. Когда-нибудь я сдеру эту кожу. Я сдеру со своего лица эту кожу. Я сдеру её. Я сдеру её. Я сдеру её. Я ненавижу своё лицо» [86]. Эта сцена, описанная в физиологических подробностях,

показывает неспособность подростка к принятию себя, одиночества и отсутствие поддержки близких людей. В результате внутренней борьбы подросток отвечает на вопрос, заданный самому себе: он должен принять свою внешность, свою жизнь, свою судьбу, что совсем непросто.

Сцена с зеркалом, как и с попыткой суицида, повторяется несколько раз на протяжении пьесы и организует ритм прямо противоположный тому, которой дает Бауэршима. В пьесе «норвегия. сегодня» только события первой сцены происходят в виртуальном мире, а остальное действие – в реальном. У Яковлева наоборот: финал отличается от предыдущих событий пьесы переносом места действия из сети в реальность – страшная метафора встречи с реальным насилием оборачивается трагедией. Если на протяжении всей пьесы Макс встречался только с виртуальным насилием (оскорбительные комментарии в социальных сетях), то в последней сцене возникает реальное: подросток разбивает зеркало и пытается содрать кожу с лица «...Режет своё лицо. От лба, по щеке, до подбородка. <...> По прыщам. Гной из воспалившихся прыщей смешивается с кровью. <...> Режет по-настоящему. Кричит от боли» [86]. Мобильный телефон также разбивается вдребезги. «Глядя на своё разбитое отражение, начинает сдирать кожу с лица» [86].

Демонстративное поведение сменяется реактивным. Нарочитый пафос – неспособностью принять своё поражение перед недостижимым идеальным образом, созданным подростковой фантазией. Чувство «Я – неудачник» возникает из безусловного приоритета внешних (насаждаемых обществом) ценностей – красоты, богатства, успешности – над внутренними (духовными), несформированными в герое. Ощущение поражения в жизненном соревновании толкает его к самоуничтожению.

Точки зрения немецких и российских драматургов совпадают. Подростковый мир выглядит калькой с мира взрослого: шаблонные фразы из плохого кино, безалкогольные коктейли, обценная лексика, сцены сексуального характера.

Подростки оказываются жертвами взрослого мира: их агрессия, немотивированная жестокость – следствие дефицита внимания и заботы, «они привыкли ждать от мира обмана и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания. <Но, несмотря на это, в каждом из них> скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию» [55; с. 111].

Пьесы «На луне» и «норвегия. сегодня» объединяет подмена реальной жизни виртуальным пространством. Интернет зависимость вызывает у подростков усталость от общения, сверстников, родителей и нередко приводит к мыслям о суициде. Страх перед собственным решением вызывает потребность в зрителях как «соучастниках» поступка. Одобрительные или осуждающие комментарии помогают косвенно переложить ответственность за свои действия на плечи окружающих. Реальность, восторгаясь в жизнь подростков, разрушает их планы и показывает степень опасности действительности.

Драматурги рисуют героев-инфантов и героев, отказывающихся от детства. Первые боятся взрослеть и нести ответственность за свои поступки, поэтому предпочитают и дальше смотреть на мир с детской наивностью. Вторые – наоборот, сознательно лишают себя детства и беззаботности, копируя поведение взрослых, зачастую аморальное.

2.3 Национальная специфика современной драмы России и Германии: проблемно-тематический уровень

Российская и немецкая драматургия имеют ряд существенных отличий на проблемно-тематическом уровне. Так, немецкая драматургия основное внимание уделяет отношениям человека и общества: в центре внимания проблемы национальной, исторической, общечеловеческой самоидентичности. Человек сталкивается с агрессией современного мира и пытается противостоять системе. Однако если набор тем: глобализация современного общества, проблема самоидентификации и современного ритма, столкновения человека и общества, личности и государства, кризис

культуры, конфликт отцов и детей – более или менее общий для разных национальных литературных процессов, то специфически немецкими, как показывает анализ современной драмы, становятся темы, связанные с войной как «существенно необходимого экзистенциального опыта человека» [37; с. 154].

Национальные особенности немецкой драматургии связаны с её политической и исторической ориентированностью, с особым подходом к работе с национальным травматическим опытом, не попадающим в «табуированную зону», как во многих других национально-литературных системах, а активно обсуждаемым и переосмысляемым. «Опыт травмы, т. е. опыт утраты, потери, разрыва, превращается в повествовательную матрицу, придающую логику связного сюжета раздробленным фактам индивидуальной или коллективной биографии» [68; с. 9]. Драматурги, чьи пьесы входят в число лучших на немецких театральных фестивалях поднимают проблемы «макрополитики, волнующие переживающий глобализацию мир: миграция, новые национальные конфликты, военные столкновения, гримасы современной демократии» [77; с. 207], «авторы, пришедшие в драматургию в 90-е годы начинают всё чаще обращаться к истории своей страны» [81; с. 39]. «Современные авторы обращаются к культурно-исторической реконструкции экзистенциального опыта, в котором отражается процесс аккумуляции решения личностью фундаментальных проблем существования» [37; с. 155]. Даже в драме с традиционным мелодраматическим сюжетом, где любовные недоразумения, ревность и каждодневные тревоги «не оставляют места для представлений о коренных противоречий бытия, ... коренного неблагополучия всей жизни и непостижимости губительных загадок» [35; с. 177-178], наблюдаются существенные отличия. Немецкие драматурги обращаются к любовно-бытовому, построенному на отношениях «он и она» сюжету редко и только в контексте исторических и политических событий. В то время, как в современной российской, например,

драматургии напротив, гендерным столкновениям посвящено большое количество текстов.

Фритц Катер – немецкий драматург и режиссёр, постоянный участник Мюльхаймерского конкурса драмы: «3 из 5 миллионов» (2005 г.), «Мы кровь» (2011 г.), «Книга (5 ингредиентов...)» (2016 г.), обладатель Мюльхаймерской премии за пьесы «Время любить, время умирать» (2003 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (2004 г.), премии Фридриха Хеббеля за «Небо (к Тристану)» (2008 г.). Пьесы Катера насыщены «пангерманской символикой, культурными и историческими реминисценциями, поэтизирующими провинциальный быт деталями, которые с определенного момента становятся самоценными и самодовлеющими» [57; с. 271]. Одно из самых известных произведений Фритца Катера – гэдээровская трилогия, рассказывающая частные истории людей на фоне исторических событий. Она состоит из пьес «Винета (Или тяга к воде Одера)» (Vineta (Oderwassersucht)) (2001 г.), «Время жить, время умирать» (Zeit zu lieben zeit zu sterben) (2002 г.), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial) (2003 г.). Это три истории рядовых немцев, чья приватная жизнь оказалась тесно связана с историей ГДР от её становления (часть событий трилогии происходит в начале 1969 года, то есть сразу после принятия Конституции ГДР, закрепившей социалистический курс и политическую модель страны, возглавляемой Президиумом Совета министров и Секретарем СЕПГ), к застою рубежа 70 – 80-х годов (времени правления Эриха Хонеккера) и к падению режима после 1989 года. Если в первых двух пьесах читатель движется вглубь истории: от современных впечатлений человека, вернувшегося после длительного отсутствия на родину, к временам штازی, то последняя организована по принципу смешения времен и эпох и в ней чередуются сцены из всей гэдээровской истории.

Действие пьесы «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» отражает период от 1969 года до конца XX века, основная часть происходит в трёх

временных отрезках: новогодняя ночь 31 декабря 1969 г., жизнь после распада ГДР и смерть отца в 1979 году, падение Берлинской стены в 1989 году. Сюжет пьесы «строится как моментальные снимки из семейного фотоальбома» [61; с. 144]. Частная история семьи имеет в основе политическую историю – «Картина Германии в виде семейного пазла» [99].

Пьесу отчасти можно назвать автобиографической: семья Фритца Катера переселилась из Западной Германии в Восточную в 1970 году. Писателю на тот момент было пять лет, столько лет в пьесе Мирко – сыну главного героя, чьими глазами зритель, собственно, видит день побега в Финляндию, страх, суету, семейную измену, ставшие началом конца.

Название «МЫ ЭТО КАМЕРА/ясонматериал» адресует нас к античному мифу о Медее и Ясоне. Побег с Колхиды, побег из Иолка, побег из Коринфа – каждый раз проклятый и бесприютный человек оставляет после себя пепелище. И ответственность тут взаимная: человек дисгармонизирует своими страстями мир, в котором оказался, но и мир снова и снова встречает его жестокостью и обманом. Ф. Катер восстанавливает многие мифологические смыслы и со многими играет: здесь и чувство, что стража гонится за героем, обреченным на бегство и чувствующим, насколько преступно и бессмысленно решение бежать; здесь и измена – правда, совершенная женой, но на потерю дома и детей всё равно обречен муж, ставший жертвой её мести. Подобно Ясону и Медее, замыслы, надежды и цели героев Катера обрываются в одну ночь. Действие в пьесе происходит по принципу «здесь и сейчас», герои пьесы «ясонматериал» не имеют воспоминаний. Мы видим лишь короткие фрагменты жизни на старой и новой родине.

Пьеса совмещает в себе две проблемы. Первая, это распад немецкого мира, разрушение целостности национального сознания, связанного с бесприютностью человека, который не может ассоциировать себя с одной страной, домом, местом. Германия предстаёт в сознании человека «военной машиной» [37; с. 160]: немецкий мир разделён на ГДР и ФРГ, «в состоянии

холодной войны... совершенно очевиден процесс давления, манипуляции, слежки, тотальной зависимости человека» [59; с. 252] – и для героя «потеря» родины и единства равнозначны утрате смысла жизни. Вторая проблема личная/частная – распад семьи, утрата ребёнком чувства стабильности, защищённости. Обе проблемы выражены через упоминание возникающих на «заднем плане» конкретных исторических фактов (Министерство государственной безопасности ГДР, падение Берлинской стены, побег и разведка) и фактов приватной семейной истории (измена матери, алкоголизм и уход отца).

Пьеса «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» представляет собой воспоминания пятилетнего мальчика Мирко, построенные на чередовании различных по времени фрагментов. Основное рассказываемое событие – это история побега семьи из ГДР в Финляндию 31 декабря 1969 года (год принятия конституции). Рассыпанные по пьесе и чередующиеся с более поздними событиями приключения этого дня выстраиваются во временной коллаж: «пробуждение – сборы и отъезд – дорога в аэропорт – полёт в самолёте – регистрация в гостинице – ужин – попытка детей заснуть и рассуждения о поведении взрослых». Все события описываются пятилетним Мирко, а детскому сознанию присуще романтическое видение ситуации, эмоциональная сопричастность и, в то же время, воспроизведение без осмысления, разрыв происходящих событий на отдельные, не связанные между собой «кусочки».

До последнего монолога никакой шпионской темы не возникает. Чувствуется, что поездка для детей выдаётся напряженной, нервной. Дети видят, что родители ссорятся, разговаривают на повышенных тонах. Это настроение непонятное ребёнку, но создающее в детском сознании дискомфорт.

Последний монолог – это якобы объяснение сложившейся ситуации трехлетней летней девочки пятилетнему брату. Возникает смысловое двоение. С одной стороны, перед нами пьеса, которая опирается на

традиции постдраматического театра, значит, детские персонажи играют взрослыми актёрами, что даёт возможность воспринимать диалог о шпионах штази как свидетельство, объяснение тайны. С другой стороны, перед нами – дети. Значит, «шпионская тайна», возможно, не более, чем детская фантазия, продиктованная холодной войной, конфликтной ситуацией. Дети, не понимающие взрослых отношений, придумывают шпионские игры, и гарантировать, что родители действительно были шпионами, а не просто мигрантами, нельзя. В ситуации военного и политического накала маленький человек зависим от государства, и не являясь сексотом. По своей или чужой воле, но он вынужденно расплачивается своей семьёй за то, что стал невольным участником холодной войны. Двойственность финального эпизода подтверждается и усугубляется дальнейшим повествованием.

Из всей семейной истории Мирко выбирает те сцены, когда семья, в которой уже есть трещина (мы не видим скандала, но чувствуем нарастающее напряжение), пытается сохранить свои отношения. Это путь от попыток связать семью до её окончательного распада. Символом единения становится рыба: «мы всегда заказывали рыбу» [39]. Ребёнок запечатлевает в памяти события, вызывающие у него положительные эмоции, ощущение защищенности, комфорта и спокойствия. Семейные обеды, рыбалка, попытка спасти купленного карпа – все это сцены об ускользающем счастье, распадающемся единстве, утрачиваемом чувстве найденной самоидентичности и вновь остро встающем вопросе: кто я, и за что я несу ответственность? Рыба (ихтис – ἰχθύς) в христианстве – аббревиатура греческой формулы «Иисус Христос, божий сын, спаситель» [44; с. 878], и «символ веры, чистоты, девы Марии» [44; с. 878]. В семье Мирко была традиция каждый Новый год – ужинать карпом. Для детей это событие – маленький ритуал. В сцене 31 декабря 1981 года Соня впервые отказывается от карпа, потому что семейный ритуал разрушен: в отношениях трещина, отца больше нет.

В нарушение драматургического закона единства действия сцены в пьесе Фр. Катера «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» расположены не в хронологическом порядке. История начинается с воспоминаний о неудачной рыбалке в 1971 году: события 1971 года сменяются флешбэком 1969 года и в дальнейшем чередование сцен осуществляется по схеме: две сцены из отдаленного прошлого (1969 г.) сменяются сценой из приближенного прошлого (1975 г.), одна сцена из 1969 года сменяется двумя сценами из 1981 года (1+2+1+1+2+1 – прошлое «уходит», его становится всё меньше, настоящего – всё больше). Ритм ускоряется, и подобно снежному кому события, разница между которыми в шестнадцать лет, наслаиваются друг на друга, стирая временной интервал.

Прошлое становится точкой отсчёта для последнего монолога повзрослевшего Мирко, удаленного по времени от всей истории.

Субъективизм рассказывания актуализирует еще один интертекстуальный план, указанный в названии «Ясонматериал» ассоциативно отсылает читателя к названию «Медея материал» Мюллера. Проблема исторической вины и расплаты роднит пьесы. Фр. Катер на новом этапе возвращается к вопросам мюллеровской пьесы. Проблемы предательства и вины реализуются в пьесе «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» через образ отца. В мюллеровском варианте мифа жертвой оказывается Медея: «Измена мужа соотносима с ее собственной изменой Колхиде» [54; с. 104]. Пьеса Фритца Катера становится «перевёртышем» знакомого сюжета: жертвой оказывается глава семейства, которому изменила жена. Во вставных сценах пьесы Катера, реализующих мотив «ошибка на охоте», отец снова и снова оказывается случайной жертвой обстоятельств: охотились на карпа – рана у отца, Мирко играет в стрелялку в виртуальном мире – в реальном у отца возникает рвота, дети случайно устроили дома взрыв – вновь травмировался глава семьи. Для сына в нём концентрируется образ утраченной и поруганной родины, он расплачивается за своё и чужое предательство.

Последняя сцена – своеобразный эпилог – не ограничена конкретным временным промежутком. Создаётся впечатление, что это продолжение сцены 31 декабря 1969 года. Упоминание Чернобыля («вообще грибы в первый раз попробовал после Чернобыля они тогда дешевые стали» [39]) даёт возможность предположить, что действие происходит в 1986 году. Мирко, которому в 1986 году около 22-х лет, в первой части своего монолога делится детскими воспоминаниями о пяти хомяках, каждого из которых именовали Ромео, хронология их смертей также укладывается в примерно пятнадцати- семнадцатилетний отрезок. Хомяки становились невинными жертвами случайных обстоятельств. Очевидна параллель между отцом семейства и хомяками Мирко – все они становятся случайными жертвами независимых от них обстоятельств.

Вторая часть монолога посвящена воспоминаниям об увлечении отца выращивать грибы, которое никто больше не разделял: «И это были плесневелые грибы соню всегда от них воротило а уж маму то тем более». После смерти отца мама встала на его место и занялась выращиванием: «Позже мама тоже стала разводить грибы <...> я ни разу ни одного не попробовал никто кроме мамы их не ел» [39]. Грибы как «заплесневелое прошлое» остаются в их жизни. Призрак уходящего мира продолжает влиять на их жизнь и семья не отказывается от этого.

Таким образом, каждый раз история семьи связана с событиями холодной войны. Наиболее устойчивый мотив – мотив побега. Фритц Катер на фоне политических и исторических изменений создаёт историю крушения и распада частной жизни.

Авторы современной русской драматургии активно обращаются к теме деревенской жизни, опираясь на традиции 60-х годов XX века. Писатели-«деревенщики» зачастую сами были выходцы их деревни, и главным объектом внимания в их произведениях становился облик вымирающей провинции. Писателей объединяло внимание к духовно-нравственным проблемам человека, не способного подстроиться под ритм

цивилизации. В XX веке в литературе возникли новые сюжеты: «крестьянство в Гражданской войне, коллективизация и раскулачивание, социалистические преобразования на селе, конфликт “городского” с деревенским, гибель “неперспективных” деревень» [26; с. 89].

С каждым годом современное общество всё больше стремится к комфорту, материальному благополучию. «Возникает отчуждение материального от духовного, истинной культуры от внешних её атрибутов» [74; с. 10]. Анализ современной русской драматургии показывает, что в произведениях активно возникают картины разрушающегося мира, иногда патриархальные утопии с их ностальгией по «потерянному раю», мечтой вернуть тот, свой мир, каким он был когда-то, и осознанием невозможности движения вспять. Действие многих современных пьес происходит в деревне: «провинция производит культурные и духовные ценности» [74; с. 10], но «российская деревня живёт едва ли не на уровне бытовой цивилизации XVII века, провинциальный город воспроизводит нравы XIX столетия, обитатели столиц и индустриальных центров уверенно существуют в третьем тысячелетии, и в пространстве неработающей экономики и информационных технологий» [36; с. 76].

Юлия Ионушайте в пьесе «Портреты наших вождей» создаёт образ затонувшей в «безвременье» России и «замкнутый, обреченный мир людей, выброшенных с поезда истории» [55; с. 109]. Действие происходит в деревенском доме «на маленькой, Богом забытой станции, у которой даже названия нет, лишь номер – 832-й километр» [81]. Картина, описываемая автором, вполне из «наших дней»: жизнь простой деревенской семьи в вымирающей, затерянной российской провинции. Ионушайте «собирает в одном месте персонажей, ставших “отголосками прошлого” <...> не способных изменить себя» [55; с. 109]: старика и двух его дочерей с семьями.

Эпиграфом к пьесе служат строчки из «Белой гвардии» Михаила Булгакова: «Велик был год и страшен год по Рождестве Христовом 1918, от

начала же революции второй». Начало новой эпохи не принесло ничего, кроме трагических и неотвратимых последствий.

Пьеса написана в жанре чёрной комедии: основная сюжетная линия связана со смертью старухи. Дорога так занесена снегом, что родственники не могут вызвать транспорт для расчистки и участкового для оформления справки о смерти, чтобы похоронить мать, лежащую в сарае. По утверждению автора, пьеса основана на реальных событиях: «В основе пьесы – реальный случай: женщину не могли похоронить, потому что во всей стране были выборы» [69].

Внешняя история пьесы – отражение общественных пороков. Время на «Богом забытой станции» замерло, и даже проносящиеся мимо поезда больше не останавливаются: «Машинист, пролетая мимо станции, подаёт противный, протяжный гудок» [69]. У героев пьесы свой ритм жизни, например, 60-летней старик живет от урожая до посадки: «Надо морковку садить, надо морковку выкапывать» [69]. Герои медленно утрачивают интерес к жизни и становятся заложниками своего дома и хозяйства: «Они повторяют это слово снова и снова. Шепчут его. Как молитву. Как заклинание. Как обещание. И швейная машинка, прокладывая торопливую строчку, вторит им: “Наш дом, наш дом, наш дом, наш дом”» [69]. Единственное, что нарушает этот «ритм остановившейся жизни» – выборы с требованием стопроцентной явки. Ради «проявления гражданской позиции» участковый наконец-то приехал в этот забытый всеми дом, но только чтобы собрать голоса. Происходит столкновение «классического типа: носители зла, люди из “города” являются для жителей <...> персонификацией чуждого монетизированного образа жизни» [60; с. 55].

За всеми событиями, происходящими в доме, безмолвно со стены наблюдают портреты «в потемневших и растрескавшихся от времени рамках» вождей и святых: «Смотрят. Молчат» [69]. По мнению автора пьесы, портреты правителей годятся только для того, чтобы маленькие дети нарисовали им рожки. Государственная машина не работает в

вымирающих деревеньках. Вывод печальный: человек нужен государству только для того, чтобы отдать свой голос на выборах. Урна для пепла становится на один уровень с урной для голосования: жизнь от урны до урны.

Внутренняя история пьесы – история одной семьи, центром которой является покойница мать. Сёстры ссорятся из-за жилплощади, кому оставаться в доме, а кому уезжать; по деревне ходят слухи, что старик-вдовец скоро уйдёт к соседке. Старшие сыновья не могут (или не хотят) приехать на похороны к матери, потому что заняты на работе. Автор создаёт гротескную картину смеха рядом со смертью: все по очереди ходят в сарай к матери, жалуются, советуются, предаются воспоминаниям.

С каждым действием пьесы семья объединяется и отгораживается от внешнего мира. Когда все справки получены, они в полном составе, сохраняя своё единство, отправляются в неизвестном направлении. И звучат финальные строчки из детской песни: «И хотя нам прошлого немного жаль, лучшее, конечно, впереди».

Таким образом, чернушная комедия Юлии Ионушайте продолжает традицию деревенской прозы 60-х годов и создаёт картину жизни простой деревенской семьи в условиях гибели «неперспективных» деревень.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

Особое внимание уделено изменению театральной эстетики XX века. В современном театре расширяются рамки понятия «диалог»; сцена остается сценой (а не условным местом действия), а артист – артистом; театр стремится к интеграции содержания и формы; расширяются границы реальности (сцены сновидения, фантасмагория, кинодискурсы); появляется театр жестокости; провокация становится новой жанрово-видовой модификацией. Сделан вывод о том, что новейшая драматургия характеризуется отказом от развивающегося классическим образом сюжета, экспериментальной основой построения композиции, нарушением единства формы и содержания. К концу XX века произошли радикальные изменения театральной эстетики, казалось бы, приведшие к отказу от базовых категорий драматургии и театра: герой, катарсис, действие и т.д.

Однако в рассматриваемые к работе 2000-е годы «все вернулось на круги своя – стали чаще появляться пьесы, в которых мир представляется обыкновенным, разумным, постижимым, вполне приятным местом для существования» [6]. Это время отмечено мощным подъемом драматургии. Весомое влияние на развитие и продвижение современной драматургии оказали конкурсы и фестивали. С конца 90-х годов можно говорить о драматургических фестивалях как важном институте становления драмы и популяризации творчества драматургов.

Для систематизации материала о развитии и бытовании современной драмы в работе используется проблемно-тематический принцип

типологии, в основе которого идея взаимосвязи ценности каждого произведения и значительности поставленных в нём проблем. В качестве этапных рассматриваются труды Переверзева, Пospelова, Виноградова. Особое внимание уделяется принципам тематического анализа Морриса Оплера и работам, которые становятся основой исследования: Хализев с его трех уровневый принцип проблемно-тематического анализа, Тмарченко с идеей синтеза логического и эмоционально образного в анализе темы и Тюпа с его поэтикой художественной модальности.

С опорой на эту теоретическую базу, в дипломной работе изучается история и типология фестивального движения в России и Германии. Характеризуются самые известные театральные проекты, дается типология фестивалей, которые бывают тематические, жанровые и свободные в смысле отбора материала; очные, заочные и очно-заочные по форме проведения; могут предусматривать сценическое воплощение текста в виде эскиза спектакля, актёрской читки или разбор текста членами закрытого жюри. Подробное внимание уделяется деятельности немецкого фестиваля драмы в Мюльхайме и конкурсу современной драматургии «Евразия». Выделяются следующие функции театрального движения:

1. Открытие молодых талантливых драматургов.
2. Поиск пьес, актуальных современному обществу.
3. Развитие и распространение по всему миру современной драматургии.
4. Организацию диалога современного театра и широкой общественности.
5. Открытие нового поколения читателей и зрителей.

Проанализировано порядка 315 пьес, материал систематизирован по ведущим темам, которые представлены в современной драматургии. Новейшая драма рассматривается как важный проблемно-тематический индикатор современности.

Далее в работе подробно проанализированы пьесы, отражающие

сходные социальные, мировоззренческие и эстетические процессы, такие как А. Лидделл «Мёртвая собака в химчистке: сильные» и И. Васьковкой «Галатее Собакина» – воплощение антиутопических моделей в гротескной форме отражающих основные социальные проблемы современности. В европейской антиутопии Лидделл главный акцент сделан на теме пропаганды, страхов, человека-жертвы, в связи с чем активно возникает библейский интертекст. В русской антиутопии картины распада, жестокости, страха имеют культурные корни: интеллектуальное и культурное расслоение общества – основа гуманитарной антиутопии Васьковской. Интертекстуальный план составляет миф о Пигмалионе и Галатее, отсылки к классической литературе: Эзоп, Гомер, Пастернак. Герои пьесы Лидделл – люди, воспринимающие свои чувства как проявление слабости и предпочитающие смириться, и попытка изменить сложившийся порядок вещей, нарушая законы системы, заканчивается поражением. В государстве Васьковской действует запрет на проявление чувств: милосердие и терпимость считаются «ложными чувствами», а любовь и вовсе провозглашаются заразной для окружающих болезнью.

Второй тематический блок, рассмотренный в работе подробно – семейно-поколенческая драма, в которой судьба ребёнка становится индикатором благополучия и здоровья общества. Пьеса о подростках, возникающая во второй половине XX века, адресована взрослым. В конце XX – начале XXI века появляются новые аспекты темы, такие как: детская травма как следствие семейного насилия («Татуировка» Д. Лоэр, 1992 г.); неспособность к общению и «раскоммуникация» («Трюфели» Й. Розельта, 1992 г.); трудности взросления и неприятие жестокого мира взрослых («Огнеликий» М. фон Майенбруга, 1998 г.); «превращение детской мечты во взрослое разочарование» [53; с. 84] («Леголэнд» Д. Доббро, 2000 г.); самоубийство как единственный возможный ответ миру («норвегия.сегодня» И. Бауэршима, 2001 г.); вопросы отсутствия ценностных ориентиров и разрушений патриархальных структур во

взаимоотношениях, любви и сексе («Сексуальные неврозы наших родителей» Л. Бэрфуса, 2003 г.), важной и разрушительной стратегией поведения становится копирование детьми аморального образа жизни взрослых: безосновательной агрессии, пьянства, психологических и поведенческих проблем, связанных с безработицей. Общими проблемами в подростковой драме России и Германии (И. Яковлев «На Луне» и И. Бауэршима «Норвегия.сегодня») становятся максимализм подростка, который выражается в попытке самоубийства как единственном способе решения проблемы.

Итог пьес в обоих случаях: трудная душевная работа по определению своей собственной позиции по отношению к миру и по умению брать на себя ответственность за собственную жизнь начинается после позорного провала. Герой вынужден честно посмотреть на себя и задаться вопросом, кто он такой. Демонстративное поведение сменяется реактивным. Нарочитый пафос – неспособностью принять своё поражение перед недостижимым идеальным образом, созданным подростковой фантазией. Чувство «Я – неудачник» возникает из безусловного приоритета внешних (насаждаемых обществом) ценностей – красоты, богатства, успешности – над внутренними (духовными), несформированными в герое. Ощущение поражения в жизненном соревновании толкает его к самоуничтожению.

Далее в работе рассмотрены проблемы, которые являются не повторяющимися – специфичные для того и другого национального процесса. Сделан вывод о том, что национальные особенности немецкой драматургии связаны с её политической и исторической ориентированностью, с особым подходом к работе с национальным травматическим опытом, не попадающим в «табуированную зону», как во многих других национально-литературных системах, а активно обсуждаемым и переосмысляемым. Рассматриваем проблемы национальной самоидентичности и переосмысление исторического прошлого на примере пьесы Ф. Катера «МЫ ЭТО КАМЕРА /

ясонматериал».

Пьеса совмещает в себе две проблемы. Первая, это распад немецкого мира, разрушение целостности национального сознания. Вторая проблема личная/частная – распад семьи, утрата ребёнком чувства стабильности, защищённости. Прошлое становится точкой отсчёта для удаленного по времени от всей истории монолога автобиографического героя Мирко, который анализирует историю семьи на фоне исторических событий. Субъективизм рассказывания актуализирует интертекстуальные планы: библейскую символику, отсылки к «Медее» Еврипида и «Медее: материал» Хайнера Мюллера.

Российские драматурги активно обращаются к теме деревенской жизни, опираясь на традиции 60-х годов XX века. Действие многих современных пьес происходит в деревне: «провинция производит культурные и духовные ценности» [74; с. 10], Юлия Ионушайте в пьесе «Портреты наших вождей» создаёт образ затонувшей в «безвременье» России. У героев пьесы свой ритм жизни. Семья, которая оказалась на грани распада, после трагического события объединяется для переосмысления отношений. Портреты вождей и святых: «Смотрят. Молчат». Урна для пепла становится на один уровень с урной для голосования: жизнь от урны до урны. Таким образом, комедия Юлии Ионушайте продолжает традицию деревенской прозы 60-х годов и создаёт картину жизни простой деревенской семьи в условиях гибели «неперспективных» деревень.

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

Методической частью работы является разработка методических материалов для использования в работе над итоговым сочинением в 11 классе (приложение 1). За образец были взяты пособие Марины Мещеряковой «Литература в таблицах и схемах» и книга Катарины

Маренхольц «Литература! Кругосветное путешествие по миру книг».

Материал составляют восемь пьес русских и зарубежных авторов:

1. «Норвегия.сегодня» И. Бауэршима. Разработка представлена на рисунке 2.

2. «CREEPS» Л. Хюбнер. Разработка представлена на рисунке 3.

3. «С тобой покончено навсегда» М. Равенхилл. Разработка представлена на рисунке 4.

4. «Экспонаты» В. Дурненков. Разработка представлена на рисунке 5.

5. «Наташина мечта» Я. Пулинович. Разработка представлена на рисунке 6.

6. «Фото topless» Н. Блок. Разработка представлена на рисунке 7.

7. «Ливия 13» К. Риндеркнехт. Разработка представлена на рисунке 8.

8. «На луне» И. Яковлев. Разработка представлена на рисунке 9.

Общая структура работы: информация об авторе, аннотация к пьесе, круг проблем и набор цитат, которые могут быть использованы при подготовке.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аникст А. А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. А. Аникст. – Москва : Наука, 1967. – 454 с.
2. Аникст А. А. Теория драмы от Гегеля до Маркса / А. А. Аникст. – Москва : Наука, 1983. – 288 с.
3. Аристотель и античная литература / отв. ред. М. Л. Гаспаров. – Москва : Наука, 1978. – 230 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель ; пер. с древнегреческого В. Аппельрота, Н. Платоновой. – Санкт-Петербург : Азбук-классика, 2010. – 346 с.
5. Арто А. Театр и его двойник. Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / А. Арто. – Москва : ADCdesign, 2019. – 406 с. – ISBN 5-89091-123-6.
6. Асланян А. Марк Равенхилл : Британский театр похож на советское хозяйство // Культурный дневник : [сайт]. – 2010. – URL: <http://www.svoboda.org/a/2125820.html> (дата обращения: 18.03.2019).
7. Бауэршима И. «Норвегия. сегодня» / пер. с нем. Рыбикова Алла // Театральная библиотека Сергея Ефимова : [сайт]. – 2019. – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/b/bauershima> (дата обращения: 27.08.2019).
8. Белинский В. Г. Борис Годунов / В. Г. Белинский // Lib.ru : [сайт]. – 2019. – URL: http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_0210.shtml (дата обращения: 01.02.2020).
9. Белокурова С. В. Словарь литературоведческих терминов / С. В. Белокурова. – Санкт-Петербург : Паритет, 2007. – 320 с.
10. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина ; послесл. Д. Урнова. – Москва : Искусство, 1978. – 368 с.

11. Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 1. Пьесы : Круглоголовые и остроголовые ; Горации и Куриации ; Страх и нищета в Третьей империи / Б. Брехт. – Москва : Искусство, 1965. – 527 с.
12. Валов А. Рецидив трусости / А. Валов // Урал. – 2003. – № 11. – URL: <http://uraljournal.ru/work-2003-11-449> (дата обращения 21.07.2019).
13. Васьковская И. Галатея Собакина // Ирина Васьковская : драматург : [сайт]. – 2014. – URL: <http://litteratura.org/dramaturgy/2673-irina-vaskovskaya-galateya-sobakina.html> (дата обращения: 15.02.2019).
14. Ведекинд Ф. Пробуждение весны / Ф. Ведекинд // lib.ru : [сайт]. – 2019. – URL: <http://lib.ru/PXESY/WEDEKIND/wesna.txt> (дата обращения: 07.03.2020).
15. Вилисов В. Нас всех тошнит : как театр стал современным, а мы этого не заметили / В. Вилисов. – Москва : Изд-во АСТ, 2019. – 336 с. – ISBN 978-5-17-111460-2.
16. Виноградов И. И. Проблема содержания и формы литературного произведения / И. И. Виноградов. – Москва : Изд-во МГУ, 1958. – 216 с.
17. Вордсворт У. Нас семеро! / У. Вордсворт // РуСтих : стихи классиков : [сайт]. – 2020. – URL: <https://rustih.ru/uilyam-vordsvort-nas-semero/> (дата обращения: 07.03.2020).
18. Глембоцкая Я. О. Изображая скуку : Мимесис скуки в новой драме / Я. О. Глембоцкая // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое : материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова / сост. и науч. ред. Т. В. Журчева. – Самара : Самарский университет. – 2006. – С. 60–70.
19. Глембоцкая Я. О. Изображая скуку : Мимесис скуки в новой драме / Я. О. Глембоцкая // Новейшая драма рубежа веков XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое. – Самара : Инсома-пресс, 2013. – С. 73–83.

20. Городецкий С. И. Проблема художественной структуры пьес Роланда Шиммельпфеннига : дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / Городецкий Святослав Игоревич ; науч. рук. Н. С. Павлова ; РГГУ. – Москва. – 2011. – 176 с.
21. Доценко Е. Г. Молодая британская драматургия в послебеккетовском пространстве / Е. Г. Доценко // Вестник Тюменского государственного университета, 2006. – № 2. – С. 254–266.
22. Дюрр К. Новые театральные тексты // ШАГ 2. Новая немецкоязычная драматургия. – Москва : Немецкий культурный центр им. Гёте, 2005. – С. 8–9.
23. Журчева О. В. Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Журчева Ольга Валентиновна ; СГУ. – Самара, 2009 – 43 с.
24. Заславский Г. На полпути между жизнью и сценой / Г. Заславский // Октябрь. – 2004. – № 7. – С. 100–119.
25. Зорин А. Круче, круче, круче... История победы : Чернуха в культуре последних лет / А. Зорин // Знамя. – 1992. – № 10. – С. 198–199.
26. Иванова И. Н. Деревенская проза в современной отечественной литературе: конец мифа или перезагрузка? / И. Н. Иванова // Филологические науки. – 2013. – № 6 (24). – С. 88–94.
27. Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения берлинской стены / Т. Ирмер // Вопросы театра. – 2011. – № 3–4. – С. 199–218.
28. Ирмер Т. О состоянии немецкой драматургии для детей и юношества / Т. Ирмер // Шаг 11+ : Новая немецкоязычная драматургия. – Москва : Гете-институт, 2015. – С. 15–17.
29. Катер Ф. МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал / пер. А. Кулиева, А. Рыбиковой // Театральная библиотека Сергея Ефимова : [сайт]. – 2019. – URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kater> (дата обращения: 04.02.20).

30. Киприна С. В. Развитие темы детства в английской литературе второй половины XX века / С. В. Киприна // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В. П. Астафьева. – 2011. – №1. – С. 153–158.
31. Ковальская Е. Предисловие / Е. Ковальская // Антология современной швейцарской драматургии. – Москва : Новое литературное обозрение, 2017. – С. 5–9.
32. Кожухова И. В. Тематическая организация жанра Small Talk в XXI в. (на материале английского языка) / И. В. Кожухова // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах : материалы VIII Международной научной конференции. – Челябинск : Изд-во «Энциклопедия». – 2016. – С. 254–255.
33. Кон И. С. В поисках себя. Личность и её самосознание / И. С. Кон. – Москва : Просвещение. – 1984. – 185 с.
34. Коренева М. Джон Осборн // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / под ред. А. П. Саруханян. – Москва : ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2005. – С. 320.
35. Кошелева Г. С. Эволюция романтической драмы Людвиг Тика / Г. С. Кошелева // Вопросы истории и теории литературы : сб. ст. – Челябинск : ЧГПИ, 1968 – № 4. – С. 175–196.
36. Криушина В. А. Противоречия и конфликты постсоветской действительности в художественном мире Николая Коляды / В. А. Криушина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2018. – Т. 1. – № 3. – С. 72–81.
37. Кучумова Г. В. Немецкоязычный роман рубежа XX-XXI вв.: проблема Другого : монография / Г. В. Кучумова. – Самара : САМАРАМА, 2019. – 216 с. – ISBN 978-5-6043678-0-3.
38. Лейдерман Н. Л. Русская литература XX века : (1950-1990-е годы) : учебное пособие для студентов. В 2 т. Т. 2. 1968-1990-е годы /

Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – Москва : Академия, 2013. – 684 с. – ISBN 978-5-7595-9945-3.

39. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – Москва : ADCdesign, 2013. – 311 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.

40. Липовецкий М. Перформансы насилия : Литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – Москва : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с. – ISBN 978-5-86793-943-4.

41. Лисенко А. Р. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Лисенко Анжела Рафизовна ; науч. рук. Е. Н. Шевченко ; КФУ. – Казань, 2014. – 202 с.

42. Ловцова О. В. Типология детских образов в британской драме : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Ловцова Ольга Валерьевна ; науч. рук. Е. Г. Доценко ; УрГПУ. – Екатеринбург, 2018. – 227 с.

43. Матвиенко К. Новая драма в России: Краткий экскурс в недавнее прошлое и эскиз настоящего / К. Матвиенко // Петербургский театральный журнал. – 2008. – № 2 (52). – URL: <http://ptzh.theatre.ru/2008/52/92/> (дата обращения: 29.01.2020).

44. Мифы народов мира : Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. К-Я / гл. ред. С. А. Токарев. – Москва : Большая российская энциклопедия, 2003. – 671 с.

45. Некрасов Н. А. Крестьянские дети / Н. А. Некрасов // Библиотека Андрея Комарова : [сайт]. – 2019. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1118/p.1/index.html> (дата обращения: 07.03.2020).

46. Онегина Т. А. Кризис идентичности в драматургии Альберта Остермайера / Т. А. Онегина, Е. Н. Шевченко // Филология и культура. – 2012. – № 1 (27). – С. 118–124.

47. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Intrada, 2008. – 358 с. – ISBN 978-5-903955-01-5.

48. Райкина М. О дерзости, о зависти, о смерти / М. Райкина // ШАГ 11+ : Новая немецкоязычная драматургия. – Москва : Гете-институт, 2015. – С. 11–14.
49. Руднев П. Все тенденции и стили для будущего отечественного театра / П. Руднев // Урал. – 2004. – № 4. – С. 15–25.
50. Руднев П. Темы современной пьесы / П. Руднев // Петербургский театральный журнал : [сайт]. – 2010. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/> (дата обращения: 15.02.2018).
51. Руднев П. У Архипова вышла книжка пьес в Екатеринбурге // Livejournal : [сайт]. – 2011. – URL: <https://pavelrudnev.livejournal.com/1198413.html> (дата обращения 30.08.2019).
52. Сейбель Н. Э. «Смерть Сенеки» П. Хакса: визуальное и аудиальное / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 137–142.
53. Сейбель Н. Э. «Страх взросления» в немецкой драматургии начала XXI века / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2017. – Т. 5. – № 1. – С. 84–87.
54. Сейбель Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Медее Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11 (152). – С. 103–108.
55. Сейбель Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109–113.
56. Сейбель Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия : сб. науч. ст. по итогам VI Междунар.

научно-практической конференции-фестиваля «Арт-сессия». – Челябинск, 2013. – С. 36–47.

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

58. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста в интеллектуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 259–268.

59. Сейбель Н. Э. Полилингвизм романа Уве Йонсона «Предположения об Ахиме» / Н. Э. Сейбель // Мова і культура – Вып. 16. – Т. VI (168). – Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка ; Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 250–256.

60. Селютина Е. А. Социальные страхи «провинциального городка»: о пространстве пьесы В. Дурненкова «Экспонаты» / Е. А. Селютина // Литература в контексте современности : жанровые трансформации в литературе и фольклоре : сб. материалов VIII Всероссийской научной конференции с международным участием. – Челябинск : Энциклопедия, 2015. – С. 52–55.

61. Семьян Т. Ф. Разрушение визуальных канонов в тексте современной драмы / Т. Ф. Семьян // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – №1. – С. 142–146.

62. Сидоренко Н. А. Тематические списки литературы, выполненные в СБО БАН: комплексный анализ / Н. А. Сидоренко // Библиотеке академии наук 290 лет : материалы научной конференции. – Санкт-Петербург : Изд-во ФГБУН Библиотека Российской академии наук. – 2006. – С. 54–67.

63. Соколянский А. О свежей крови / А. Соколянский // Профиль. – 2003. – № 43. – С. 40.

64. Сэлинджер Дж. Д. «Над пропастью во ржи» / Дж. Д. Сэлинджер. – Москва : Эксмо, 2016. – 272 с. – ISBN 978-5-699-82043-6.
65. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тмарченко. – Москва : «Академия», 2004. – 512 с. – ISBN 5-7695-14-13-2.
66. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев. – Москва : Изд-во «Просвещение», 1966. – 475 с.
67. Толмачев В. М. Зарубежная литература конца XIX – начала XX : учебное пособие / В. М. Толмачев. – Москва : Academia, 2003. – 496 с.
68. Ушакин С. «Нам этой болью дышать?» : О травме, памяти и сообществах / С. Ушакин // Травма: пункты : сборник статей. – Москва : Новое литературное обозрение, 2009. – 903 с.
69. Фестиваль «Современная немецкая драма» // Петербургский театральный журнал : [сайт]. – 2015. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/21/chronicle-21/festival-sovremennaya-nemeckaya-drama-valeksandrinke/> (дата обращения: 10.06.19).
70. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – Москва : Play&Play : Канон-плюс. – 2015. – 375 с. – ISBN 978-5-88373-443-3.
71. Форма и содержание // Введение в литературоведение / под ред. Г. Н. Поспелова. – Москва : Высшая школа, 1988. – 528 с. – ISBN 5-06-00139-7.
72. Хализев В. Е. Теория литературы : уч. для студ. высш. учеб. заведений / В. Е. Хализев. – Москва : Академия, 2009. – 432 с. – ISBN 5-7695-5814-6.
73. Чанцев А. Фабрика антиутопий / А. Чанцев // НЛЮ. – 2007. – № 86. – С. 270.

74. Черноземова Е. Н. Обоснование необходимости приоритета культуры в жизни общества и защиты её хранителей / Е. Н. Черноземова // Образ провинции в русской и английской литературе. – Екатеринбург : Издательство «Урал», 2011. – С. 9–15.

75. Четина Е. М. Актуальные проблемы отечественной драматургии 2000-х годов / Е. М. Четина // Литература и театр: модели взаимодействия : сб. научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» / отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск : ООО «Энциклопедия», 2011. – С. 145–157.

76. Что такое Любимовка // Фестиваль Любимовка : [сайт]. – 2014. – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/61/slovarnyi-zapas-61/temy-sovremennoj-pesy/> (дата обращения: 15.02.2018).

77. Шебельбайн Я. О. Пьеса-антиутопия в шорт-листах драматических конкурсов «Евразия» и FIND / Я. О. Шебельбайн // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей VII Международной научной конференции молодых учёных. – Екатеринбург : ООО «Издательство УМЦ УПИ». – 2018. – С. 207–214.

78. Шевченко Е. Н. Жанр трагедии в новой немецкой драме / Е. Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков: проблема жанра : сб. научных статей. – Самара : Изд-во СГУ, 2015. – С. 42–52.

79. Шевченко Е. Н. Лисенко А. Р. Les enfants terribles немецкой драматургии (на материале пьес Ф. Венекинда, К. Манна и М. фон Майенбруга) / Е. Н. Шевченко, А. Р. Лисенко // Вестник Челябинского педагогического университета. – 2013. – № 9. – С. 287–299.

80. Шевченко Е. Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Е. Н. Шевченко // Литература и театр: модели взаимодействия : сб. науч. статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «Арт-сессия». – Челябинск : Энциклопедия, 2012. – С. 38–67.

81. Шевченко Е. Н. Факты немецкой истории в пьесе Мариуса фон Майенбурга «Камень» / Е. Н. Шевченко // Ученые записки Казанского университета. – 2012. – Т. 154. – № 5. – С. 232–236.
82. Шевченко Е. Н. Новая немецкая драма. Конспект лекций / Е. Н. Шевченко. – Казань : КФУ, 2014. – 84 с.
83. Шилова Е. Н. Методрама в творчестве К. Черчилл : дис. канд. филол. наук : 10.01.03 / Шилова Евгения Николаевна ; науч. рук. Е. Г. Доценко ; УрГПУ. – Екатеринбург, 2011. – 250 с.
84. Эмбервилл М. Эссе Место театра в современном мире / М. Эмбервилл // Проза.ру : [сайт]. – 2017. – URL: <https://www.proza.ru/2009/03/11/837> (дата обращения: 04.11.2019).
85. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин ; пер. с англ. Галины Коваленко. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с.
86. Яковлев И. На луне / И. Яковлев // Конкурс новой драматургии «Ремарка». – URL: <http://remarka-drama.ru/file.php/id/f6065-file-original.doc> (дата обращения: 05.09.2019).
87. Ярхо В. Н. Образ человека в классической греческой литературе и истории реализма / В. Н. Ярхо // Вопросы литературы, 1957. – №5. – С. 63–81.
88. Becker P. Der berühmte Unbekannte – ein Molière der Middleclass? / P. Becker // Theater heute. – 1987. – № 3. – S. 27–38.
89. Dey I. Qualitative data analysis : A user-friendly guide for social scientists / I. Dey. – London : Routledge Kegan Paul, 1993. – 309 p. – ISBN 0-203-41249-4.
90. Fischer K. Die Schuld der Mitwisser // Deutschlandfunk : [сайт]. – 2019. – URL: https://www.deutschlandfunk.de/dramatikerin-enis-maci-die-schuld-der-mitwisser.911.de.html?dram:article_id=447813 (дата обращения: 25.12.19).

91. Freund A. Fake ist total real : Das Theater von Igor Bauersima. Fassung / A. Freund. – Marburg : Tectum Verlag, 2007. – 196 s. – ISBN 978-3-8288-9348-1.
92. Glaser B. G., Strauss A. The discovery of grounded theory : Strategies for qualitative research / B. G. Glaser, A. Strauss. – New York : Aldine, 1967. – 272 p.
93. Haas B. Modern German political drama, 1980-2000 / B. Haas. – New York : Copyright, 2003. – 239 p. – ISBN 1-57113-285-6.
94. Liddell A. Perro muetro en tintoreria: los Fuertes // Diderot D. El. Soltino de Rameau. – Madrid : Nordica libros, 2008. – P. 5–100.
95. Miles M. B., Huberman A. M. Qualitative Data Analysis : An Expanded Sourcebook / M. B. Miles, A. M. Huberman. – Thousand Oaks, CA : SAGE, 1994. – 338 p. – ISBN 0-8039-4653-8.
96. Pelka A. De gustibus disputandum est oder kein Plädozer für Einseitigkeit // Universität Wien : [сайт]. – 2015. – URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ej fz/PDF-Downloads/pelka.pdf (дата обращения: 10.02.20).
97. Sierz A. In-Yer-Face Theatre : British Drama Today. – London : Faber & Faber, 2000. – 256 p. – ISBN 978-0-5713-1849-0.
98. Thamm A. Die Raubyüge der Pappenheimer // nachtkritik.de : [сайт]. – 2016. – URL: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13080:europa-verteidigen-konstantin-kuesperts-neues-stueck-fuer-das-bamberger-theater-sucht-seine-verstaendigung-ueber-europa-in-mythos-historie-und-facebook-lamento&catid=38:die-nachtkritik-k&Itemid=40 (дата обращение: 20.12.2019).
99. WE ARE CAMERA / jasonmaterial // Goethe Institute : [сайт]. – 2019. – URL: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/kat/stu/ru5054860.htm> (дата обращения: 04.02.2020).

Список публикаций автора

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

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

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

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

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

105. Шебельбайн Я. О. Пьеса о подростках в шорт-листах драматургических фестивалей России и Германии (2001-2019) /

Я. О. Шебельбайн // Уральский филологический вестник. – Серия : Драфт : Молодая наука. – Екатеринбург : Изд-во УрГПУ. – 2019. – С. 42–52.

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

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

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Методические материалы для использования в работе над итоговым
сочинением в 11 классе



Рисунок 1 – Обложка методических материалов

Норвегия.сегодня

Германия, 2000



ИГОРЬ БАУЭРШИМА

- немецкий драматург
- архитектор, музыкант, режиссёр
- основатель независимой театральной группы OFF-Bühne

НАГРАДЫ И ПРЕМИИ

- лучший спектакль на фестивале «Импульзе»
- «Мюльхаймерский театральный фестиваль»
- лучший молодой автор сезона 2001-2002 г.г.

ПЬЕСЫ

- «Plane thoughts» (1994)
- «Tourist Saga» (1995)
- «Snobs» (1997)
- «Mixed» (1997)
- «Forever Godard» (1998)
- «Context» (1999)
- «Exil» (2000)
- «Norway.today» (2000)
- «Factory» (2001)
- «Futur de Luxe» (2002)
- «Tattoo» (2002)



Сюжет: Шекспир
«Ромео и Джульетта»

О ЧЁМ?

Уставшая от жизни Жюли ищет в интернете единомышленников, желающих вместе с ней покончить жизнь самоубийством. На ее поиски откликается молодой Август, и они встречаются на занесенном снегом крутом утесе в Норвегии, чтобы вместе прыгнуть вниз и покончить с жизнью. Жизнь для ребят означала все время лишь «быть живыми» и никогда – «жить полной жизнью».

ЦИТАТЫ

- «Каждый делает вид, что он нечто, являясь при этом чем-то совсем другим»
- «Если хочешь, мы можем и помолчать. Нет ничего замечательнее, чем молчание вдвоём. Кроме молчания наедине с собой, наверное»
- «Но всю жизнь идти к одному этому моменту и потом пропустить его – это, по-моему, самое глупое, что можно себе представить»
- «Не могла понять, что существует только один путь, чтобы овладеть всем – ничего не требовать. И есть лишь один способ обладать всем – ничего не требовать»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Смешение в подростковом сознании реального и виртуального миров
- Тотальное недоверие и ежесекундная готовность к травле
- Неспособность молодых людей к общению и неумение слышать, формулировать свои мысли
- Самоубийство как единственный возможный ответ миру
- Природа как отражение душевного мира человека

МНЕНИЕ

«Высокоморальная пьеса о двух симпатичных молодых людях, пьеса, приглашающая к размышлению и одновременно увлекающая неожиданными поворотами»

Доротее Хаммерштайн

Рисунок 2 – Пьеса «Норвегия.сегодня» И. Бауэршима

CREEPS

Германия, 2000



ЛУТЦ ХЮБНЕР

- немецкий драматург
- режиссёр
- имеет актёрское образование
- изучал германистику, философию, социологию

НАГРАДЫ И ПРЕМИИ

- Германская премия
- Премия им. Гюнтера Рюле
- Премия Международной ассоциации театров для детей и юношества

ПЬЕСЫ

- «Слёзы родины»
- «Последний раунд»
- «Сердце боксёра»
- «Гретхен 89 и далее»
- «Всего хорошего»
- «Выход сердца»
- «Creeps»
- «Энциклопедия Франклина»
- «Черта»
- «Мастер-умелец»
- «Чрезвычайное положение»
- «Дело чести»
- «Сбой»
- «Госпожа Мюллер должна уйти»
- «Фирма благодарит»

О ЧЁМ?

Музыкальный канал проводит кастинг на роль ведущей молодежного телешоу «Creeps». Победительница конкурса станет образцом стиля для молодых, модных, красивых людей. Школьницы Лилли, Марен и Петра дошли до финального раунда, приглашены в студию и должны продемонстрировать перед камерой и друг перед другом свой стиль и способности в различных жанрах. Конкуренция раздражает девушек, ведь у каждой из них есть тайна, и неудача на кастинге может обернуться для них ужасными последствиями. Так что каждая всеми правдами и неправдами пытается превзойти других, конкурентки доводят друг друга до истерики, но по ту сторону телеобъектива происходит нечто скрытое от них, чему они могут противостоять только вместе.

ЦИТАТЫ

- «Нам нужна жизнь, как она есть, люди, у которых есть собственный яркий стиль»
- «Театр — дело хорошее: быть кем-нибудь другим»
- «Как в обществе, так и в людях, с которыми имеешь дело, важно обращать внимание не только на поверхность; важно выяснить, что это за человек, важно узнать себя, освободиться от страхов и стараться заглянуть под маску»
- «Определись, в чём твоя тема. Определись и продвигай это свое, продавай, отстаивай, вот что важно»
- «Пусть оно бездарно, глупо, ниже плинтуса — и всё равно: только мое»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Конкуренция как причина жестокости, бесчеловечности, отказа от своего пути и своей судьбы
- Ложные ценности
- Мечта и её достижимость

МНЕНИЕ

«Лутц Хюбнер, продуктивный автор молодежных пьес, обладающий социально-критическим инстинктом и склонностью к злободневным дискуссиям и темам»

Андреас Вилинк

Рисунок 3 – Пьеса «CREEPS» Л. Хюбнера

С тобой покончено навсегда

Англия, 2003



МАРК РАВЕНХИЛЛ

- английский драматург
- актёр и журналист
- изучал драматургию и филологию

ПЬЕСЫ

«Fist» (1995)
«Shopping & Fucking» (1996)
«Faust Is Dead» (1997)
«Some Explicit Polaroids» (1999)
«Product» (2005)
«Pool (no water)» (2006)
«Citizenship» (2006)
«Shoot / Get Treasure / Repeat» (2008)
«Over There» (2009)
«The Experiment» (2009)
«Ten Plagues» (2011)



Интертекст: Мольер
«Смешные жеманницы»

О ЧЁМ?

В комедии «С тобой покончено навсегда» четыре подружки, мечтающие о красивой звездной жизни, представление о которой они черпают из глянцевого журнала и телевидения, решительно отвергают своих бойфрендов, считая их бесперспективными на пути к личной славе. Молодые люди пытаются отомстить весьма необычным способом: с помощью своих друзей из театрального кружка они разыгрывают своих экс-подруг, которые искренне поверили в грядущий успех созданной ими группы «Обалденные».

ЦИТАТЫ

- «Важна личность, а не иллюзии, которыми люди себя дурачат»
- «Я чувствую, что хочу прожить с тобой всю жизнь»
- «Я не хочу быть как все. Хочу быть особенной. Выделяться»
- «И мне придётся выбирать. Миллионы фанатов. Моё лицо повсюду. Известность на весь мир. Или я выбираю тебя»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Цена успеха
- Мечта
- Ложные ценности
- Гордость, тщеславие, стремление к славе, разрушающие дружбу и любовь

МНЕНИЕ

«Само поколение, и его восприятие себя и мира чрезвычайно пассивны: они сами превращают себя даже не в покупателей, а в покупки, поэтому отсутствие ярких, да и вообще сколь либо убедительных характеров в данном случае – заслуга Равенхилла»

Е.Г. Доценко, профессор

Рисунок 4 – Пьеса «С тобой покончено навсегда» М. Равенхилла

Экспонаты

Россия, 2008



ВЯЧЕСЛАВ ДУРНЕНКОВ

- российский драматург
- сценарист
- автор более 20 пьес
- представитель тольяттинской школы современной драматургии

НАГРАДЫ И ПРЕМИИ

- «Действующие лица»
- «Долг. Честь. Достоинства»
- «Свободный театр»
- «Новая драма-2005»
- «Новая драма-2008»

ПЬЕСЫ

- «Голубой вагон» (2001)
- «Mutter» (2001)
- «В чёрном-чёрном городе» (2001)
- «Медный пряник» (2001)
- «Внутренний мир» (2002)
- «Мир молится за меня» (2005)
- «Дзюдо» (2007)
- «Экспонаты» (2008)
- «Сухие завтраки» (2009)
- «Север» (2011)
- «Антикафе» (2015)
- «Ситком» (2016)

О ЧЁМ?

Русская глубинка приобретает символический статус: город, в котором происходит действие, хотят превратить в музей, а все местное население — в экспонаты. Герои поставлены перед выбором: отказаться от жизни «под колпаком» и сохранить гордость, или за приличные деньги украсить экспозицию «музея под открытым небом»

ЦИТАТЫ

- «Ну, я понимаю, гордость, все дела, но тихо откажись, отойди, другие пусть возьмут»
- «Сейчас жизнь такая, когда все от человека зависит»
- «Человек должен знать, что он от жизни хочет»
- «Ты, главное, ничего не бойся. Ты не боишься, и я не боюсь»
- «Чтобы были силы всё заново начинать. Вот так, с пустого места»
- «Но самое главное, это идти ночью с кем-то по улице и ничего не бояться. Понимаешь?»
- «Я до конца пойду»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Гордость и смирение
- Ощущение страха провала, социального неблагополучия
- Цена успеха и вопросы морали
- Конфликт поколений

МНЕНИЕ

«Очень человеческая история история о современных событиях, жизненных, настоящих, ибо и город этот, и герои списаны с реальных»

Алексей Жиряков, режиссёр

Рисунок 5 – Пьеса «Экспонаты» В. Дурненкова

Наташина мечта

Россия, 2008



ЯРОСЛАВА ПУЛИНОВИЧ

- российский драматург
- сценарист
- ученица Н. Коляды
- стипендиат Союза театральных деятелей

НАГРАДЫ И ПРЕМИИ

- «Евразия»
- «Дебют»
- «Голос поколения»
- «Новая драма»

ПЬЕСЫ

- «Карнавал заветных желаний» (2005)
- «Учитель химии» (2006)
- «Мойщики» (2007)
- «За линией» (2008)
- «Наташина мечта» (2008)
- «Облако счастья» (2009)
- «Победила я» (2009)
- «Трефовая невеста» (2010)
- «Бесконечный апрель» (2010)
- «Как я стал» (2012)
- «Жанна» (2013)
- «Сомнамбулизм» (2013)
- «Хор Харона» (2014)
- «Земля Эльзы» (2015)

О ЧЁМ?

«Наташина мечта» — рассказ от имени девочки-подростка, воспитанницы провинциального детского дома, о короткой истории её влюблённости в журналиста местной газеты.

ЦИТАТЫ

- «Это такое мое, что это в карман не засунешь, и не выкинешь, и не надоеет никогда. Это что-то прям мое-мое-мое, и все тут. И не объяснишь даже как мое. Просто мое и все»
- «А потом Валера меня спросил: "Наташа, а какая у тебя мечта?" Тут я и поняла, что это он. Потому что до этого меня никто еще не спрашивал, какая у меня мечта. А он вот так вот просто взял и спросил. Я ему говорю: "Валера, мы с вами взрослые люди, какая мечта, работать надо!"»
- «И загадала такое желание — хочу любви. Чтoб с фатой и шоколадными конфетами. И чтоб все девки наши за нами шли и нам завидовали. Только это не самое главное. Главное, чтобы он меня любил, чтоб он подошел ко мне и сказал: "Наташа — ты самая реально клевая девчонка на земле, выходи за меня замуж". Я бы тогда сразу пошла»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Первая влюбленность
- Жестокость, порожденная невниманием взрослых к детям
- Социальная иерархия
- Отсутствие равноправия
- Мечты

МНЕНИЕ

«В пьесе «Наташина мечта» Пулинович встает на защиту маленького человека, ощущая себя ни много ни мало частью великой русской литературной традиции»

Павел Руднев, театральный критик

Рисунок 6 – Пьеса «Наташина мечта» Я. Пулинович

Фото topless

Украина, 2015



НАТАЛЬЯ БЛОК

- украинский драматург
- сценарист
- режиссёр
- постоянный участник фестивалей драматургии

ВИДЕО АРТЫ

- «Мама и папа»
- «Невероятная жизнь одиноких детей»
- «Странная девушка и инопланетянин Жан-Поль»
- «Оливье»

ПЬЕСЫ

- «А есть ли женщины» (2002)
- «Счастье в детях» (2003)
- «Мясо», «Зона» (2013)
- «Улица Декабристов» (2014)
- «Фото topless» (2015)
- «Своё-чужое» (2016)

О ЧЁМ?

«Фото topless» – история о подростках, которые в общении друг с другом пока еще очень неловко пытаются нащупать грань дозволенного. Кира и Артем нравятся друг другу. Не без помощи друзей они договариваются о свидании, а после него через соцсети мальчик просит подругу выслать ему свое фото топлесс...

ЦИТАТЫ

- «Мне кажется, что двери открыть или сумку понести — это нормальное мужское поведение»
- «Тебе не интересно, о чем я думаю, что чувствую, что хочу вообще. Да никому не интересно»
- «Тут (показывает на правое ухо) ты ещё маленькая, а тут (показывает на левое ухо) тут же большая, поэтому должна думать. А там, где маленькая (снова показывает на правое ухо) тут ты ничего не соображаешь. Но должна хорошо учиться и слушаться родителей. И соображать больше — большая уже. Но ничего нельзя. Маленькая же»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Самоубийство как единственный возможный ответ миру
- Травля и проблемы во взаимоотношениях со сверстниками
- Смешение в подростковом сознании реального и виртуального миров
- Одиночество и отсутствие поддержки близких людей

МНЕНИЕ

«Эта пьеса о вечном в современных предполагаемых обстоятельствах, о подростковом буллинге, о противостоянии личности и толпы»

Олег Липовецкий, режиссёр

Рисунок 7 – Пьеса «Фото topless» Н. Блок

Ливия 13

Швейцария, 2017



КРИСТИНА РИНДЕРКНЕХТ

- швейцарский драматург
- содиректор Gubconpany
- член общества «ADC»

ПЬЕСЫ

- «Ich wett, dass en Flügel bricht» (1990)
- «Bruchstein» (1991)
- «Die Mitgift» (1993)
- «Laune der Natur» (1999)
- «Petit Bodel» (2001)
- «Helden der Arbeit» (2006)
- «Livia, 13» (2007)
- «Multiple option» (2009)
- «Stressfaktor» (2012)

О ЧЁМ?

Пьеса о насилии, изоляции, дружбе и власти цифровых миров. Тринадцатилетняя Ливия впервые попадает на шумную вечеринку, где впервые напивается и теряет сознание. Пока она лежит без сознания, участники вечеринки снимают на камеру свои сексуальные фантазии, и на следующий день по всей школе курсируют порнографические фотографии, снятые на сотовый. Что на самом деле произошло на вечеринке и почему никто не вмешался?

ЦИТАТЫ

- «Тринадцать, прекрасный возраст»
- «Ещё неделю назад все было в порядке, а теперь всё иначе. Рядом никого. Все смотрят в сторону или топчут ее, как грязь»
- «Сегодня ее день рождения, и ей становится ужасно страшно, что ее подруги не придут, что они больше знать ее не хотят»
- «А ведь раньше, когда ей было лет восемь или девять и мы по воскресениям ходили вдвоем есть мороженое, мы отлично друг друга понимали. Мы вместе кормили уток на пруду или ходили в зоопарк к слоновнику»
- «Все хотят, чтобы я была красивой. А потом вдруг оказывается, что я слишком красивая. И все меня за это ненавидят»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Самоубийство как единственный возможный ответ миру
- Подростковая травля и проблемы во взаимоотношениях со сверстниками
- Конфликт поколений
- Одиночество и отсутствие поддержки близких людей
- Смещение в подростковом сознании реального и виртуального миров
- Нарушение границ личного пространства

МНЕНИЕ

«Я вспоминаю свои подростковые проблемы и думаю, что бы я смог сказать себе тому, что избавиться от ряда своих ошибок, совершённых в юности»

Михаил Патласов, режиссёр

Рисунок 8 – Пьеса «Ливия 13» К. Риндеркнехт

На луне

Россия, 2017



ИГОРЬ ЯКОВЛЕВ

- российский драматург
- автор научных публикаций о поэзии и прозе Серебряного века

НАГРАДЫ И ПРЕМИИ

- «Действующие лица»
- «Любимовка»
- «Свободный театр»
- «Маленькая премьера»
- «ЛитоДрама»

ПЬЕСЫ

- «Две истории о потере невинности и только одна о любви»
- «Победитель»
- «На луне»
- «Время сбора плодов»

О ЧЁМ?

Пьеса «На луне» обращается к остросоциальной проблеме взросления и формирования подростков. Мы знакомимся с главным героем, четырнадцатилетним Максом, страдающим от неразделенной любви. Мы наблюдаем за его жизнью со стороны, погружаемся в этот мир и сталкиваемся с его физиологией. История о детях, которые играют во взрослую жизнь, они хотят, в первую очередь себе самим, казаться «взрослыми». Соприкосновение со взрослым миром происходит через подражание увиденному в кино. Для них по-прежнему остается важной сказка «про рыцарей, бьющихся на поединке за сердце прекрасной дамы», но в то же время они пытаются выразить себя через физиологическую подробность взрослого мира.

ЦИТАТЫ

- «Я ненавижу своё лицо»
- «Зачем? Что я делаю не так? Ведь я же люблю тебя! Ведь я же люблю! Никто больше не будет любить тебя так! Ну почему так? Что мне делать? Что мне делать? Что я делаю не так? Ведь мне же даже сказать некому! Никого нет! Никого! у кого-нибудь! Ну пожалуйста! Ну за что? Мне никто больше не нужен! Никогда! Только она! Только она! Ну почему так? Ну почему?! Так?! Ну, пожалуйста!»

КРУГ ПРОБЛЕМ

- Роскоммуникация в подростковой среде и конфликт поколений
- Попытка детей «играть» во взрослую жизнь
- Смешение в подростковом сознании реального и виртуального миров
- Внутренняя борьба
- Неспособность к принятию своей внешности в мире навязанных стандартов
- Одиночество и отсутствие поддержки близких людей
- Неразделённая любовь

МНЕНИЕ

«Есть ощущение, что это не только про подростков. Эти переживания легко переносятся на себя: неудовлетворенность собственным телом, своим внешним видом, вопросами интеграции с обществом»

Мария Дадыченко, драматург

Рисунок 9 – Пьеса «На луне» И. Яковлева