

Томас ИРМЕР

## НОВАЯ НЕМЕЦКАЯ ДРАМА ПОСЛЕ ПАДЕНИЯ БЕРЛИНСКОЙ СТЕНЫ

Сегодня никто не возьмется оспаривать тот факт, что умерший более пятнадцати лет назад Хайнер Мюллер (09.01.1929–30.12.1995) – самый значительный после Брехта немецкий драматург и, скорее всего, самый законный его наследник<sup>1</sup>. Хотя он никогда не был его прямым учеником, но искал возможности стать его *Meisterschüler* – как сказали бы сегодня, стажером. Х. Мюллер всегда был удивительно последовательным. Даже в его ранних произведениях, если внимательно к ним приглядеться, уже можно обнаружить качества будущего постмодерниста и философа-нигилиста Мюллера.

Драматург остался верен своим главным темам и после воссоединения Германии, а в своей последней пьесе «Германия-3» (1995) он эти темы предельно заострил, вновь обратившись к своей излюбленной эстетике фрагмента. Крушение социализма и воссоединение Германии Мюллер рассматривал в контексте великих геополитических конфликтов XX века, в котором Гитлер и Сталин были ключевыми фигурами. В предыдущих пьесах Мюллера («Битва», 1974; «Германия. Смерть в Берлине», 1977) Гитлер и Сталин представляли клоунами вселенского трагифарса XX века, в «Германии-3» они выглядят наконец реальными историческими персонажами, не лишенными, правда, трагифарсовых черт. События, потрясшие Германию в 1990-е годы,



рассматривались драматургом как закономерное следствие и итог XX века. В «Германии-3» – многоплановой фреске послевоенной европейской истории – конечно, нашли свое отражение и предшествующие исторические события 1989–1990-х годов. Мюллер искал более глубокие причины краха надежд на демократизацию ГДР изнутри самой ГДР и краха социалистической альтернативы в целом, что невозможно было понять, изображая лишь исторический Поворот<sup>2</sup> и воссоединение Германии. До конца своей жизни драматург спорил с «призраками прошлого». Без этого спора, без выяснения того, какую роль эти призраки играют в сознании и поступках наших современников, понимание новой истории было для него немислимо.

Конечно, воссоединение Германии было и остается крупномасштабной темой немецкого театра и немецкой драматургии. Однако фактически пьес, столь же

Х. Мюллер

<sup>1</sup> Если говорить по справедливости, то «самых значительных» после Брехта немецких драматургов, в Германии все-таки два: Хайнер Мюллер, «осси» на актуальном немецком жаргоне, и Бото Штраус, «весси» (р. 1944). Впрочем, и то, и другое мнение спорно, так как игнорирует ряд не менее талантливых авторов старшего поколения, как среди «осси», так и среди «весси».

<sup>2</sup> *Wende* (Поворот) – общепринятый термин со скрытым многозначным символическим смыслом для характеристики событий в ГДР в короткий период накануне падения Берлинской стены и после него, – период, полный великих, но не оправдавшихся надежд.

*Pro настоящее*


масштабных и талантливых, как пьесы Мюллера, так и не появилось, а те, что появились, принадлежали, в основном, драматургам старшего поколения, получившего признание в прежние десятилетия. Время новой драматургической генерации наступило лишь в конце 1990-х годов.

Если смотреть из сегодняшнего дня, относительно понятно, насколько трудно было драматургам найти соответствующие слова и значимые драматургические структуры, чтобы одновременно широко охватить исторические события в Германии и отразить самые разные точки зрения на них в обществе. Редко когда литература и театр поспевают сразу за развитием исторических событий. При этом следует иметь в виду две-три принципиальные проблемы. Во-первых, для большинства людей период краха ГДР явился, прежде всего, событием, отложившимся в их сознании через телевидение. Уже поэтому надо было рассмотреть их в хронологической последовательности, что не обязательно означает обнаружение более глубоких исторических связей.

Во-вторых, население Восточной и Западной Германии, «осси» и «весси», всем этим по причине слишком различных взглядов на жизнь были не только глубоко озадачены, но и разобщены, как вскоре выяснилось, множеством противоречий из-за традиционного различия взглядов на жизнь на Востоке и на Западе. Углубление этих противоречий все еще продолжается, поскольку выявляются все новые и новые различия «осси» и «весси» (в системе ценностей, образе жизни, понимании демократии, наконец, в уровне заработной платы).



Б. Штраус

В-третьих, вряд ли кто-нибудь был подготовлен к этим событиям, не говоря уже о том, чтобы сразу садиться за стол и писать о них пьесы. Это объясняет, почему в первые годы после воссоединения Германии на эту тему было написано так мало крупных пьес, да и вряд ли от драматургов в подобные времена можно требовать высокого уровня.

Самую, быть может, важную пьесу с западной перспективы на тему Западной Германии накануне 9 ноября 1989г., дня падения Берлинской стены, создал Б. Штраус в 1991г. Название ее символично – «Финальный хор». Штраус описывает сверхиндивидуализированное общество благосостояния как общество, совершенно не подготовленное к воссоединению и в массе своей абсолютно к нему равнодушное. Гротескным апогеем этой ситуации представляется сцена, в которой накануне падения Берлинской стены два восточных берлинца забредают в западноберлинский ресторан и своим появлением прерывают ведущиеся за разными столиками беседы. Тут болтают о путешествиях за границу, о сопротивлении нацизму времен Третьего рейха в

## Европа и Россия

самом рейхе – и при этом не терпят никаких возражений двух «психов» из другой части города.

Когда в 1992г. пьесу поставили в мюнхенском «Каммершпиле» (реж. Дитер Дорн), а затем в берлинском «Шаубюне ам Ленинерплатц» (реж. Люк Бонди), было еще не ясно, в чем фактически состоит отчуждение между двумя частями немецкого общества и насколько оно глубоко. «Финальный хор» и по сей день остается одной из тех уникальных пьес Штрауса, в которой он в психологически-реалистических приемах отразил разные социальные ментальности. Замечу, что позднее «весси» Штрауса окрестили «великим антиподом Мюллера в немецкой драматургии».

Иной тип пьесы после Поворота представляет собой очень популярная в свое время драма актера и драматурга Клауса Поля (р. 1952) – «Каратэ Билли возвращается домой» (1992). Речь в ней идет о конфликте жителей маленького восточно-немецкого городка со «штази»<sup>3</sup>. Спортсмен по кличке Каратэ Билли, на которого некогда донесли в момент его попытки сбежать на Запад, возвращается после падения Берлинской стены в родной городок, чтобы констатировать: почти все из его старого окружения виновны в случившемся с ним. Пьеса сконструирована по драматургическому образцу ибсеновской драмы, где обычно вина, корни которой – в прошлом, предстает неразрешимой проблемой в настоящем. Эффектная актуальная драма на острейшую по тем временам тему «штази»... Тем не менее, автора ее часто критиковали за огульное осуждение восточных немцев – тем более что написана она «весси», западным немцем.

Бросается в глаза, с каким трудом давались новые темы драматургам из Восточной Германии. Самый крупный из «осси» после Мюллера, Фолькер Браун (р. 1939) попытался в своей драме «Богемцы у моря» (1992) истолковать исторические события в контексте общего краха левых, как на Западе, так и на Востоке. Подобной драме трудно было выдержать конкуренцию с «хорошо сделанной» остроактуальной пьесой а ля Клаус Поль, затрагивающей на театре множество серьезных вопросов.

Всемирно известный драматург Рольф Хоххут (род. 1931), один из создателей жанра документальной драмы, тоже написал пьесу на тему «после Поворота» в свойственной ему ранее манере. В его «Весси в Веймаре» (1993) на один стержень нанизаны сцены, в которых затрагиваются экономические и социальные последствия воссоединения. Хоххутовская тема – могущественные западногерманские учреждения (банки и специально основанные правительством объединенной Германии «Ведомства по управлению государственной собственностью»<sup>4</sup>) приватизируют разваленную ГДР и вмонтируют ее в новые экономические структуры. Эта пьеса стала прямым обвинением западногерманскому чиновничеству и привлекла к себе особо пристальное внимание, благодаря скандальной постановке в «Берлинер ансамбле» (реж. Айнар Шлееф; талантливейшая личность, жизнь которой оборвалась так рано, в начале нового столетия, на 57 году жизни). При этом литературные и театральные недостатки пьесы, скорее, препятствовали дальнейшему развитию жанра политического документального театра.

<sup>3</sup> «Штази» – в просторечии Министерство государственной безопасности (слово образовано из двух первых букв слов «государственный» и «безопасность» на немецком языке).

<sup>4</sup> «Ведомство по управлению государственной собственностью», или «Общество доверительных операций» (по нем. Treuhandanstalt) – основанное в период распада ГДР общегерманское Федеральное агентство, в задачу которого входила приватизация «народных предприятий», обеспечение их экономической эффективности или, если это невозможно, их закрытие.

## *Pro настоящее*

Как видно из этих немногих примеров, новые темы, которые вряд ли можно обозреть из-за их обилия, решались, прежде всего, в испытанных драматургических структурах. В актуальной пьесе а ля Штраус, в монтажах по типу документальной драмы, а также в последней драме Х. Мюллера вполне можно усмотреть развитие драматургической техники Ибсена, а именно монтажа сцен-фрагментов. Надо иметь в виду, что после воссоединения Германии главными формами в литературе стали эссе и публицистика, зачастую – стихи, впоследствии – роман. А драматургия вообще, на мой взгляд, чужается непосредственного участия в крупных общественных переменах.

В то время, как немецкий театр на Востоке и Западе первых десятилетий после окончания Второй мировой войны вновь обрел европейскую известность (не в последнюю очередь благодаря влиянию швейцарских и австрийских драматургов), 1990-е годы не стали для новой немецкой драмы великим временем. Театр и драма в гораздо большей степени, чем литература, зависят от смены поколений. Вышедшие на первый план в 1970-е годы новые драматурги западно-германского театра, Б. Штраус и Франц-Ксавер Крётц (р. 1946), австрийцы Томас Бернхардт (1931–1989) и Петер Хандке (р. 1942) и другие уже были, так сказать, «квазиприватизированы» в момент написания новых пьес. Их пьесы ставились в крупных театрах преимущественно крупными режиссерами их же поколения, уже выдержали не одну постановку, игрались снова и снова. Х. Мюллер, «драматург обеих Германий», должен рассматриваться как исключительное

явление. В сезоне 1990/1991гг. он пережил пик числа своих постановок, а в 1990г. во Франкфурте-на-Майне в его честь был даже устроен персональный фестиваль.

В эти годы в немецкоязычной драме подобно комете взошел лишь австриец Вернер Шваб (1958–1994, умер от отравления алкоголем)<sup>5</sup>, обогативший традицию народной драмы, героями которой были уродливые мещане с органически присущей им страстью к насилию. Как у современника Брехта Эдена фон Хорвата или современного «неонатуралиста» Крётца, эти драмы написаны на чрезвычайно действенном в условиях Германии локальном (баварском) диалекте. Собственно, «злые фарсы» Шваба мало что общего имели с актуальной политикой – он, идя вслед за своими соотечественниками, Т. Бернхардтом и Эльфридой Елинек (р.1946, лауреат Нобелевской премии 2004г.), разрабатывал в своих пьесах тему скрытого или, говоря языком Фрейда, вытесненного фашизма в локальной социальной среде Австрии, тему банальности зла.

Новую драматургию, что примечательно, ставят сегодня, по большей части, студийные или просто экспериментальные театры. Небольшое количество постановок, небольшое число зрителей – это малопривлекательно для театров, хотя на разных форумах призывы создавать новую драматургию для нового времени звучат бесконечно. Первую половину 1990-х годов для новой драмы следует определить как инкубационный период: молодые авторы в это время пишут свои первые пьесы и набираются опыта, но пока еще не могут добраться до широкой публики. В этом есть некий парадокс,

<sup>5</sup> В. Шваб был автором шестнадцати пьес. «Пуповиной» связан с течением «неонатуралистической драмы» (Крётц, Шперр, Фассбиндер), писал языком, стилизованным под уличный слэнг. Наиболее известные из его пьес: «Уничтожение человечества» (1991; премия Мюльхаймского фестиваля, русский перевод опубликован в в сб. «Новая пьеса»-2000, выходившем под эгидой Британского совета), «Мезальянс» (1992), «Порногеография» (1993). Наиболее популярный из его «злых фарсов» – «Президентши», о трех женщинах, коротающих время в клетке мещанской комнатухи, пьеса прошла по сценам всего мира. В России ее ставили в новосибирском Театре «Красный факел» в 1999 г. (реж. О. Рыбкин; показ на фестивале NET) и в екатеринбургском Театре «а.ха» в 2010 г.

## Европа и Россия

ведь в сферу задач немецких театров, получающих дотацию от государства, так или иначе входят постановки новой драматургии. Также в свое время обстояло дело и с пьесами хорошо известных сегодня драматургов, но для молодых места не было, соответственно, не было места для новейшей драмы.

Ситуация кардинально изменилась в сезоне 1996/1997 гг., благодаря двум тесно связанным друг с другом событиям, имевшим далеко идущие последствия. Выпускнику режиссерского курса берлинской Высшей театральной школы им. Э. Буша Томасу Остермайеру (р. 1968) вместе с его единомышленниками был отдан барак, сохранившийся после ремонтных работ в «Дойчес театр». Он и стал автономной студийной площадкой для экспериментальных постановок Остермайера и его команды. Барак так барак, скоро и сцену эту стали величать театром «Барак». Молодая труппа первой осуществила постановки пьес молодых англичан Сары Кейн и Марка Равенхилла, выразителей духа и настроений «новых рассерженных». В ниспровержении английского общества времен Тэтчер в Англии «Барак» Остермайера обнаружил потенциал для новой немецкой социальной драмы и сделал для себя протестную тенденцию программной. Правда, «Барак» с технической точки зрения был оснащен гораздо хуже большинства других немецких студийных театров, но именно отсюда «проект молодой драмы», получивший столь широкий резонанс, шагнул в другие немецкие театры.

Вторым шагом Остермайера стал переход от пьес молодых британцев к пьесам нового поколения

немецких драматургов. Этим авторам тогда еще не было и тридцати. Помимо Берлина, новая драма – то ли с помощью «Барака», то ли иными путями – устремилась на сцены театров небольших городов типа Ганновер, Маннхайм и Дрезден. Скоро премьеры новой драматургии стали не просто спектаклями на репетиционных площадках, о которых сообщали в своих заметках второразрядные рецензенты местных газет, но и непременной частью репертуара больших немецких театров. Задачу драматурга режиссер Остермайер видел в том, чтобы «протянуть пуповину к действительности», к непосредственной живой действительности, отразить которую с помощью классического репертуара, по его мнению, было тогда невозможно. Симбиоз театра и новой драматургии, с точки зрения Остермайера, в полной мере отвечал требованию познания современной действительности на театре.

В прежние «скудные» на новые имена годы в театрах немецкоязычного региона выходило до ста премьер в год, и большая часть их не вызвала особого общественного резонанса или простору оставалась незамеченной. Однако среди авторов уже тогда было десятка два имен известных драматургов, чьи пьесы вызвали широкий резонанс и воспринимались, как знак надежды, если иметь в виду авторов-последователей Штрауса, Хандке, Мюллера. В сезоне 2001/2002 гг. восемьдесят драматургов были моложе сорока лет, и их пьесы ставились, как минимум, в трех театрах. Театральные издательства стали в буквальном смысле слова охотиться за этими авторами (здесь нужно отметить,



Т. Остермайер

## Pro настоящее

что театральные издательства Германии, как и в Англии, играют роль и театральные агентств). Это была уже настоящая волна. Появление ее – отнюдь не какая-то загадка, если иметь в виду, что драматурги писали для театра с расчетом на общественный резонанс и признание у публики, а театр надеялся приобрести публику, интересующуюся, прежде всего, проблемами современной немецкой действительности. Тем самым, Остермайер, если хотите, сформулировал просветительский принцип нового театра и новой драмы.

В 1999г. Остермайера позвали в «Шаубюне ам Ленинер платц». Позвали в самый трудный момент его реорганизации, обусловленной уходом Петера Штайна и сменой профиля театра: отныне в нем появилась группа «нового танца» во главе с Сашей Вальц. С сентября 2007г. Остермайер стал художественным руководителем театра. Нынешний «Шаубюне» с полным основанием можно назвать лабораторией новой драмы. Не случайно Остермайер привел с собой в литературную часть впоследствии ставших именитыми авторов, Роланда Шimmelпфеннига (завлит «Шаубюне» в сезоне 1999/2000 гг.) и Мариуса фон Майенбурга, пришедшего в литчасть «Шаубюне» в 1999г. и «подарившего» театру с момента своего прихода более десятка пьес<sup>6</sup>.

Итак, ситуация в немецком театре и драматургии коренным образом изменилась. Насколько можно видеть сегодня, это не имело ничего общего с большой темой Поворота, воссоединения Германии и вставших в связи с этим на повестку дня структурно-экономических реформ. Был, конечно, промежуток времени, когда новаторский пыл



Сцена из спектакля «Золотой дракон». Театр им. Ф. Волкова. Ярославль, 2011

<sup>6</sup> И Шimmelпфенниг, и фон Майенбург, труд которых в Германии оценен огромным количеством премий, достаточно хорошо известны русскому зрителю, не в последнюю очередь благодаря беспримечной и не имеющей аналогов активной просветительской работе российских филиалов Гёте-института. Переводы пьес подающих надежд немецких авторов были опубликованы в сборниках новой немецкой драмы «ШАГ», издаваемых Гёте-институтом с 2001г. («ШАГ-2» – 2005; «ШАГ-3» – 2008; «ШАГ-4» – 2010). При финансово-информационной поддержке того же Гёте-института в Москве и в России в целом регулярно ставятся пьесы молодых немецких драматургов. В 2002г. на фестивале NET была показана «Арабская ночь» Шimmelпфеннига (Мастерская Г. Тараторкина, реж. А. Назаров), в 2011г. она же поставлена в тольяттинском Театре «Колесо». В 2008г. в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина вышла «Женщина из его прошлых времен» (реж. И. Селин), в 2009 г. в РАМТе – «Под давлением 1-3» (реж. Е. Перегудов), в 2011г. в Волковском театре в Ярославле – «Золотой дракон» (реж. С. Карпов). Фон Майенбург, которого в Германии уже называют классиком новой драмы, представлен на русской сцене более скромно. Его пьеса «Огнеликий» (премия Клейста, 1997; премия Франкфуртского фонда авторов 1998г.; русский перевод под названием «Лицо в огне» опубликован в сб. «Новая пьеса» – 2000) была представлена О. Коршуновасом на фестивале NET-2001. В 2002г. Ж. Монтивилайте показала в ЦИМе «Паразитов». «Урод» ставился в целом ряде театров: в 2010г. – в норильском Драмтеатре (реж. М. Кальсин), в 2011г. – в Плятом театре в Омске (реж. О. Еремин) и в Волковском театре в Ярославле (реж. Н. Шрайбер). Реакция нашей прессы на «Паразитов» Майенбурга весьма показательна для характеристики нашего восприятия немецкой драмы и отношения к ней в целом. Если часть критиков принимают «на ура» все, что приходит сегодня из Германии в сфере новой драмы, мало задумываясь о ее социальных функциях, о ее месте в развитии немецкой драмы в целом, в борьбе ее различных тенденций, то другие относятся к ней весьма критично и суперскептически, а некоторые – даже убийственно уничижительно. Приведем в качестве примера отклик В. Никифоровой на упомянутых «Паразитов», оцененных в Германии, как своего рода «эталон» нового реализма. Для В. Никифоровой же они пример нового витка неонатурализма, не ведающего выхода в иные миры, чуждого русской традиции всеохватного взгляда на общество и человека. «Молодая немецкая драма, – пишет наблюдательный и пристрастный критик, – специализирующаяся на скандальных темах, любит писать про инцест, убийства, шизофрению... Пресс-релиз добавляет жару: "Это – информация. Нетронутым отсюда не выбраться". Пережив такое, хорошо выйти на свежий воздух, вздохнуть полной грудью и сказать себе: "Случилось чудо. Я видел «Паразитов» и остался жив» («In out». 2002, 9 окт.). Это свидетельствует, что мы пока не задумываемся о функции новой немецкой драмы в развитии нашего театра и драматургии и находимся в плену захлестывающих критический разум эмоций. Видимо, в русском сознании есть нечто, противящееся надрывной, тотально-ниспровергающей и нигилистически-антипоэтической ноте неонатуралстической драмы, тенденции которой в сегодняшнем немецком театре чрезвычайно сильны.

## Европа и Россия

драматургов несколько поостыл, и «инкубационный период» в развитии молодых талантов подпитывался, скорее, искрой извне, из Англии, откуда пришли «новые рассерженные», С. Кейн и М. Равенхилл.

Когда я, в прошлом редактор журнала «Theater der Zeit» и непосредственный участник этих событий, называю сегодня огромное количество имен и пьес, мне ясно, что немецкому театру нужен не переизбыток, не восемьдесят новых имен, а, быть может, дюжина драматургов, о которых далее можно было бы говорить всерьез. Времена, в которых столько новаторской страсти и столько талантов, отважно атакуемых со всех сторон, снова могут кануть в Лету, а таланты – поблекнуть и растеряться. Я говорю об этом лишь потому, что сам всегда был захвачен этим вихрем, когда для драматурга из ничего возникал колоссальный шанс. Правда, я еще помню времена, когда всего лишь один-единственный телефонный звонок из какой-нибудь инстанции сводил этот шанс на «нет». В условиях раскаленного спроса периода после Поворота и объединения драматург нередко оказывался перед другой опасностью: пьеса как текст для спектакля и пьеса как литература могли оцениваться совершенно по-разному. В условиях немецкой традиции немаловажен и такой аспект: пишешь ли ты пьесу для конкретной постановки по заказу связанного с тобой театра или пишешь для вечности. Если думаешь только о вечности, тогда имей в виду: известность как драматург ты можешь обрести лишь в том случае, если твои следующие пьесы будут ставиться, а вдобавок еще и будут опубликованы. Канонизация

путем привлечения внимания общества и масс-медиа стала для новой немецкой драмы чрезвычайно важным моментом. Что я понимаю под канонизацией? Фестивали с премиями, публикации в журналах и театральных программках – в соответствии с давней немецкой традицией, а впоследствии – в антологиях, а потом еще – заказ театров на пьесу и переводы на иностранные языки. Историю драмы определяет не только рынок постановок, но и распространение драмы как текста.

...Почти сто премьер в сезон – со времени бума новой немецкой драмы, пришедшегося на вторую половину 1990-х. (А пророк: к премьерам в Германии относят и сценические адаптации романов и кинофильмов.) Ведь это около тысячи новых пьес. Звучит весомо, но, согласитесь, и несколько пугающе.

С другой стороны, это не более пяти-десяти новых пьес в сезон, которые благодаря дальнейшим постановкам в крупных театрах или у наиболее известных режиссеров фактически утверждаются на сцене и, не забудем об этом, благодаря переводам находят путь на сцены зарубежных театров. Это по-прежнему имеет большое значение, если учесть, что на оценку современной немецкой драмы за рубежом огромное влияние оказывает разрыв между признанными во всем мире классиками 1950–1980-х гг. и современными авторами. То есть между великими, Б. Брехтом, М. Фришем, Ф. Дюрренматтом вплоть до Т. Бернхардта, П. Хандке, Ф.-К. Крётца, Б. Штрауса и Х. Мюллера – и современными авторами, скажем, Деа Лоэр, Терезией Вальзер, Вернером Фричем, Мариусом фон Майенбургом, Роландом

*Pro настоящее*

Шиммельпфеннигом и Моритцом Ринке.

Символизируемый этими драматургами разрыв (или, быть может, новая глава в развитии немецкой драмы?) заслуживает того, чтобы поставить вопрос: так это и есть то новое поколение, которое решило отгородиться стеной от своих предшественников? Да, именно! Но только признание этого факта объясняет не слишком много. Может быть, немецкоязычная драма неизбежно должна была сделать небольшую паузу в начале 1990-х, когда «производство» драм несколько замедлилось? Такая точка зрения не выдерживает критики, ведь великие авторы поколения предшественников новой немецкой драмы (например, П. Хандке, Б. Штраус или Э. Елинек) продолжали и дальше писать масштабные пьесы в то время, как за описываемый период в ранг крупномасштабных авторов молодого поколения выдвинулся один лишь В. Шваб, талант которого стремительно вспыхнул и угас, как свеча.

Но, быть может, именно этот разрыв между эпохами, столь явно обозначившийся в сезоне 1989/1990гг., и помог немецкому театру и его публике сформулировать насущные проблемы и требования к себе? Здесь мы гораздо ближе к сути дела. Вряд ли мы найдем хотя бы одну пьесу среди драм упомянутых молодых авторов, посвященную теме этого исторического события – падения Берлинской стены и объединения Германии, но все они так или иначе касаются его последствий, размышляя над тем, как выглядит современный мир.

Молодым драматургам, о которых идет речь, сегодня уже около сорока. В течение, по меньшей мере,

десяти лет они непрерывно пишут пьесы, олицетворяя собой новое поколение современных немецких драматургов. Каждую их пьесу ждут с нетерпением. Ждут постановки и глубокого решения таких острых тем, как война, социальный распад, безработица или стремительные изменения на рынке труда, миграция и исследование личной позиции человека в современном мире. Но и позиции самого театра, принимающего участие в решении проблем современного немецкого общества, не имея возможности влиять на них прямым путем.

В современной немецкой драме вряд ли обнаружишь осмысление исторического материала в форме притчи. Очуждение современности в «сказочной» форме – тоже, скорее, исключение, чем правило. Бросается в глаза и то, что сегодня среди немецких пьес очень редко встречаются адаптации античных сюжетов, хотя с давних пор (а не только со времен П. Хакса и Х. Мюллера) это излюбленная в немецком театре форма обсуждения проблем современности.

Новая немецкая драма стремится, прежде всего, к одному – дать реалистическую картину своей эпохи и одновременно парадоксальным образом «отстраниться» от нее путем гротескного преувеличения проблемы или ее новой трактовки. По моему мнению, это обусловлено тем, что процесс развития драмы с конца XIX века вновь создал предпосылки для критики натурализма и психологического реализма. Принципиально новые типы драмы XX века (эпический театр как наследие брехтовской традиции, французский театр абсурда, немецкий документальный театр 1960-х годов) не являются больше для современного



## Европа и Россия

поколения авторов прямыми образцами, даже если эти драматурги (что естественно) вполне осведомлены об их драматургической технике. Я здесь имею в виду драматургов, которые уже с начала 1970-х искали свои собственные пути по ту сторону «созвездия» современного театра – Б. Штрауса, в пьесах которого современные сцены являются лишь частью метафорического или мифологического монтажа, Б.-М. Кольтеса с его героями-аутсайдерами, ополчившимися против верхушки общества, а также возвращение к традиции социально-критического «народного театра» с его предельно приближенным к жизни реализмом, заложенной Э. фон Хорватом и продолженной таким «неонатуралистом», как Ф.-К. Крётц.

Общее у молодых драматургов с названными авторами то, что в основу картины общества положено изображение человеческой личности, а не некая концепция или абстракция. Этот момент кажется мне очень важным, ибо речь идет не о неспособности драматургов дать более широкую общественную картину, а о сомнении в том, что это вообще возможно сделать средствами театра. Содержит ли в себе пьеса нечто большее, чем то, о чем повествует ее сюжет, побуждает ли пьеса, манера ее изложения зрителя к тому, чтобы соотнести мир драмы со своим собственным – это вопрос, конечно, символически-поэтического масштаба этой драмы. Можно возразить: но ведь о драме всегда судили по таким критериям. Очень важно понять, что новая немецкая драма ставит перед собой задачу анализа природы возникающего на наших глазах нового общества с иным социальным расслоением, исходя из притяия

или неприятия этого общества. Это уже социологическая сторона реализма новой драмы, исследующей межчеловеческие взаимоотношения, которые сегодня чрезвычайно быстро меняются.

Другая сторона такого отношения драматурга к еще не познанному объекту гораздо более интересна. В какой форме быстрее всего удастся его отразить? Будет ли социальное содержание драмы сочетаться с определенным поэтическим уровнем? Эти вопросы могут показаться наивными или старомодными. Но без осмысления тенденций противопоставления содержания и формы, темы и техники, реализма и отказа от него мы не сможем двинуться вперед и избежать опасностей, подстерегающих драму на этом пути.

Некоторым из русских читателей, видимо, уже известен теоретический труд Х.-Т. Лемана<sup>7</sup>, в котором он охарактеризовал феномен «постдраматического театра», то есть описал все те формы, творцы которых более не считают драматургический текст центральной категорией театра. Эта книга появилась как раз тогда, когда в развитии новой немецкой драмы столь же весомую роль стал играть своего рода «антипроект постдраматического театра». Развитию постдраматического элемента в новой драме противостоит релитературизация театра (тенденция возвращения к традиционным литературным формам драмы).

На этом мне хотелось бы закончить несколько затянувшийся и схематичный историко-теоретический экскурс и обратиться к анализу нескольких важнейших пьес последнего десятилетия. Они подобраны так, чтобы читатель мог

<sup>7</sup>См. дискуссию по поводу этой книги на страницах нашего журнала: «Вопросы театра», № 1-2, 2011. С. 86

## Pro настоящее



представить себе пространство новой драмы в странах немецкого языка и с содержательной, и с формальной точек зрения.

Речь пойдет об имеющих уже довольно внушительную сценическую историю пьесах: «За дверью бушует мрачная цифра» Катрин Рёглы, «Хлеб насущный» Гезины Данквартс, «Автобус» Лукаса Берфуса, «Дайте нам мессию сейчас» Францобеля, «На Грайфсвальдской улице» Р. Шиммельпфеннига и «Удар» Андреаса Вайельса.

**Катрин Рёгла** (р. 1971, Зальцбург) пишет свои пьесы для театра, опираясь на опыт документальной драмы, на своего рода исследования каждой конкретной темы (мир бизнеса, СМИ, рекламы). Для пьесы «Мы не спим» (2004) она, так сказать, с головой погрузилась в исследуемую среду – проинтервьюировала целую группу предпринимателей и работающих вместе с ними экспертов, а также приняла участие в их семинарах.

В своих текстах она использует профессиональный и локальный жаргон в качестве «речевого материала». В мире денег и карьерной конъюнктуры, как свидетельствует драматург, главную роль играет подчеркнута оптимистический жаргон экономистов, маскирующий фактические и, прежде всего, личностные отношения на производстве. Там личность не более чем функция. Конкретных психологических персонажей на фоне реалистического действия в пьесе Рёглы нет, хотя за речевыми шаблонами угадываются социальные типы и даже индивидуумы. В пьесах Рёглы всегда сталкиваешься с парадоксом, о котором мне уже приходилось говорить вначале: драматургу удается стилизовать

документальный социологический материал, придать своим «высказываниям-исследованиям» форму, как бы абстрагированную от личности и конкретной реальности. У нее менеджер или практикантка говорят как бы от имени всех остальных менеджеров или практиканток. И все же в их идиомах находит выражение направляемое извне нормативное поведение того или иного социального типажа. Цель метода Рёглы – не только документально зафиксировать, говоря языком Маркса, отчуждение, господствующее в мире труда и явно воспринимающееся на всех уровнях с восторгом, но и демистифицировать отчуждение, как язык, раскрывающий определенные отношения.

И оказывается, что героиня пьесы – это новый человек, которым вполне мог бы командовать гулаговский коммунизм, слабое, ни с кем тесными узами не связанное, верующее только в роль функции существо. Драматург изображает этого нового человека с большой долей юмора.

Герой другой драмы Рёглы «За дверью бушует мрачная цифра» (2005) попал в долговую ловушку. В этой пьесе, открытой по своей



К. Рёгла



Сцена из спектакля «Мы не спим»

## Европа и Россия

форме, могут быть заняты любые актеры – профессионалы, любители. Текст ее – «речевая партия», тема – долги, деятельность специализированных банков для должников, цель которых – ни в коем случае не допустить погашения задолженности клиентами. Тут нет никаких социальных различий, ибо банковская экономика, как показывают указания к списку действующих лиц, уравнивает всех: «Этот персонаж может быть показан как безработный, как студент среднего строительного учебного заведения, как некредитоспособный человек, потерявший трудоспособность рабочий». Начальная ремарка, оригинальная по своей образности и полная юмора, совершенно абсурдна: «Пьеса функционирует, как колесо, как конвейер, как испорченный кубик Рубика. Сцены тесно не связаны друг с другом. Их можно разделить на эпизоды, демонтировать, а затем составить заново. Играть следует с подъемом, без перерывов, скреплены должны быть лишь отдельные фрагменты, пока не возникнет примерное повествование, метаповествование, которое придаст всему поучительно-моральный смысл. При этом обязательно что-нибудь должно быть опущено. Как в настоящей жизни».

Это уже почти акт недоверия театру и сомнения в его возможностях общественной критики. Вместо метарассказа, вместо четкого и ясного выражения критической позиции автора его устами – игра с языком и условностями драмы. Разве нет в этом некоторых признаков постдраматического, о котором говорит Леман? Правда, в мире героев Рёглы жить никто не захочет, да и никто там уже, по

существу, и не нуждается в чьем-нибудь мнении или послании. Но Рёгла, тем не менее, настаивает на дискуссии о затронутых ею проблемах. Как случилось, что эти люди попали в долговую ловушку? Ошибка системы? Всепожирающая болезнь Молоха? Есть ли на свете вообще «здоровый капитализм»?

В пьесах Рёглы выделяются персонажи, предстающие символами современных типизированных конфликтов, социальных отношений. Моббинг, например, из пьесы «Мы не спим», восстает против своих коллег, демонстрирующих коллективное презрение к безработному, исключенному из традиционных экономических структур. «Мрачную цифру» поставил в 2006 г. на сцене берлинского Театра им. М. Горького режиссер Штефан Мюллер, выдвинув на первый план огромный декламационный хор, имеющий в немецком театре давние и глубокие традиции. Одетые в униформу актеры создавали своего рода коллективную хореографию, которая выразительно давала понять: такое может случиться с каждым. Текст, в котором об индивидуумах нет и речи, в свою очередь, служил тому подтверждением: динамика современного капитализма «финансовых услуг» в отдельно взятом клиенте усматривает ничтожно малую цель. Разрушение жизни маленьких должников – это маргинальный гешефт, а вершащееся на биржах разрушение их рабочих мест – явление более высокого порядка.

Кокетливый отказ от гиперболизированного метаповествования об экономическом строе ФРГ, на самом деле, есть способ поставить вопрос о нем. В этом огромный плюс остроумной пьесы Рёглы, но одновременно и минус, ведь

## Pro настоящее



подобная пьеса на столь критическую тему вряд ли сможет пробиться на подмостки большого количества театров. Отдадим себе отчет в том, что драматург обращается к публике БЕССИЛИЯ, осознающей в театре собственное БЕССИЛИЕ. Угрожающий распад среднего класса сегодня – один из важнейших социальных и политических процессов в Германии, последствия которого для демократии следует оценить, как катастрофические.

Героям пьес **Гезины Данквартс** (р. 1969, Эльмсхорн под Любеком), действующим мнимо суверенно, отводится в текстах ее драм несколько иное место. Ее героям в гораздо меньшей степени, чем персонажам пьес Рёглы, присуще тотальное приспособленчество, героев этих вряд ли объяснишь на основе одной этой черты. И все же между угрюмыми типажками «Мрачной цифры» Рёглы и двадцати-двадцатипятилетними героями Данквартс, затерявшимися в трудовых буднях эпохи высоких технологий, есть все же кое-что общее.

Несмотря на свою молодость, Данквартс успела основать свой театр в Берлине, поработать в театрах Вены, Мюльхайма, Гамбурга, снять фильм «Ради Твоей Жизни» (2009) о судьбе шести безработных женщин, все время находящихся на грани истерики, и получить за этот фильм престижную премию Мюнхенского фестиваля. В театре известность ей принесла пьеса «Girlsnightout» (1999), явившаяся реакцией на популярный сериал «Секс в большом городе». Успешностью и стремительностью развития Данквартс чем-то напоминает свою ровесницу **Терезию Вальзер**<sup>8</sup>, дочь крупнейшего немецкого романиста Мартина Вальзера, без которой портрет

молодой немецкой драмы был бы не полон. Очевидно, стремительность восхождения и необычайно высокая творческая «плодовитость» – типичные черты новейшего поколения немецких драматургов.

В «Хлебе насущном» Данквартс (2001) – пять персонажей, все вместе они – продукт самоновейшего неокapитализма, где именно кризис на рынке свободного рабочего труда дает им шанс на выживание. Персонажи пьес Данквартс, как у Чехова, все время говорят мимо друг друга. Все время охвачены страхом за самих себя всего лишь оттого, что прозевали нужное явление в газете. Критики часто высказывают мнение, что нищета нынешних «белых воротничков» мало чем отличается от нищеты служащих эпохи кризиса 1920-х годов, как ее описал Зигфрид Кракауэр. Как бы нам сегодня пригодился новый Кракауэр, новый Вальтер Беньямин! Вот что я добавил бы от себя.

Однако в 1920-е годы в молодых женщинах, устремившихся из деревень в городские конторы на должности секретарш, в крупные сетевые универмаги на места продавщиц, была острая потребность. Сегодня спроса на них нет. Берлин сегодня – город студентов, часто блуждающих без цели и компаса, которые потом устремятся в так называемые медийные профессии, и – поскольку ничего более серьезного не попадает им под руку – будут прожигать свои лучшие годы на должностях практикантов в частных телестудиях. Пьеса Данквартс 2001г. про пятых подобных персонажей, наших современников, знаменовала собой приход на сцену театра нового социального слоя медийного пролетариата, поэтому о ней невозможно было не вспомнить.



Т. Вальзер

<sup>8</sup> Перевод на русский первой пьесы Т. Вальзер «Оставшаяся пара» (1996) можно найти в интернете (автор перевода не указан). Наиболее успешная и «жестокая» пьеса Т. Вальзер «King Kongs Tochter» (1998) посвящена жизни одиноких стариков в Доме для престарелых и жестокости молодых санитарок по отношению к ним. Автор пьесы была отмечена в том же 1998г. журналом «Театер хойте» как «драматург года». На русский язык эта пьеса, к сожалению, все еще не переведена.

## Европа и Россия

За «Хлебом насущным» Данквартс и сериалом «Хайди Хо-3» Рене Поллеша (р. 1962, Дорнхайм, земля Гессен) потянулась целая цепочка новых пьес о жизненных проблемах новых рабочих. Если в 1990-е драматурги, в основном, разрабатывали тему семьи (наиболее известный пример – «Огненный лик»<sup>9</sup> Мариуса фон Майенбурга), то после них на театральные сцены хлынули пьесы типа «Хлеба насущного», драматургически и театрально осваивающие жизненный опыт нового рабочего или же опыт безработного, а также тему «самоэксплуатации» людей свободных профессий. Наверное, ни в одной из европейских стран эта тематика так не захватывает воображение драматургов, как в Германии. Но здесь не следует забывать, сколь всегда популярна была в немецкой драме социальная тематика, особенно, разговор о жизни пролетариев (вспомним «Ткачей» Г. Гауптмана, «Гоп-ля, мы живем!» Э. Толлера, «В чаще городов» и «Махагоны» Б. Брехта, «Ни рыба, ни мясо» Ф.-К. Крётца). Почти каждый из пишущих сегодня драматургов создал, по меньшей мере, одну пьесу на эту тему: М. Ринке – «Республику Винету», а не так давно «Кафе Умберто», Р. Шimmelпфенниг – «Под давлением 1–3», Дж. фон Дюфель – «Сцены на балконе».

В этих пьесах речь идет вовсе не об изображении низших слоев немецкого общества, а о проблемах и страхах молодого среднего слоя этого общества в нынешние времена, когда тема социальной неуверенности современника стала восприниматься драматургами как область наиболее мощных драматичных конфликтов. Безработица и

утрата рабочим всяческих экономических основ для существования, как и в 1920-е годы, оказалась одной из самых тяжелых социальных и политических проблем немецкого общества. Тут бушует уже нечто большее, чем «мрачная цифра», то есть то, что официальная статистика осмыслить не в состоянии. Новая немецкая драма со своим взглядом на этот феномен, своего рода социологической рекогносцировкой, оказалась в состоянии гораздо полнее отразить общественную проблематику, чем эстетически продвинутый постдраматический театр с его исследованием мира как реального театра (подчас заслуживающим большого внимания).

Сказанное выше относится и к пьесам Р. Шimmelпфеннига, которые я бы отнес к иному жанру – поэтическому реализму. Драматург пытается найти антипод жестокой действительности; придавая сказочный ореол деталям повседневной жизни, утверждая высшие ценности бытия, пытается помочь своим героям подняться вверх с «мрачного дна».

**Роланд Шimmelпфенниг** (р. 1967, Гёттинген) сегодня – автор более чем тридцати пьес и наиболее часто ставящийся драматург современного немецкого театра. Шесть постановок по его новым пьесам приглашались на престижный Мюльхаймский фестиваль новой драмы. Действие его пьесы «На Грайфсвальдской улице» (2006) происходит в тех районах Берлина, где нет особенного шика, но все же не встретишь и полной нищеты. Более полусотни персонажей, сплетение маленьких историй, столь же плотное, как в знаменитом фильме Р. Альтмана «Short Cuts»<sup>10</sup>, – это панорама жизни большого города, в

<sup>9</sup> В других переводах – «Огнелик», «Лицо в огне».

<sup>10</sup> «Short Cuts» (1993) – фильм известного американского кинорежиссера Роберта Альтмана (1925 – 2006), снятый по нескольким новеллам Раймонда Карвера и повествующий о жизни обитателей небогатых кварталов Лос-Анджелеса в течение нескольких дней. Фильм имел огромный успех («Золотой лев» Венецианского кинофестиваля, номинация на «Оскар» за лучшую режиссуру, 1993).



Р. Шimmelпфенниг

## *Pro настоящее*

котором все гораздо больше связаны друг с другом, чем может показаться на первый взгляд. Одиноким мужчина, с утра и до полуночи ищущий сбежавшую от него собаку...

Три девушки, возвращающиеся с праздника (тут свой микросюжет: одну подменяет на ее рабочем месте в овощной лавке подружка, а хозяин лавки мгновенно и до смерти в нее влюбляется)... Одновременно по улице шныряют три мелких мошенника-румына, строительные рабочие ремонтируют трамвайные пути и происходит многое другое, чем примечательна обычная жизнь большого города. Драма функционирует, как тонко сплетенная конструкция и является своего рода примером магического реализма: сбежавший пес неожиданно превращается в волка; любовь хозяина овощной лавки становится загадочно-непостижимой силой, способной приостановить даже заход солнца; такая же загадочная сила побуждает мошенников-румын стрелять из пистолета в зависшее, как им показалось, на башне храма солнце. Шimmelъфеннига менее всего занимает область социологии. Хотя многое в его наблюдениях точно именно с социологической точки зрения, его гораздо больше занимает чудесный цветок на асфальте Грайфсвальдской улицы. Любовные чары служат поэтическому превращению будничной повседневности, которое происходит тут же, на глазах у зрителя, как в его лучшей пьесе «Арабская ночь». Но любовные чары в этой конструкции будней, собственно, нельзя воспринять всерьез. Основной творческий принцип Шimmelъфеннига я бы назвал «преодолением реализма» («realistisches Setting»). Однако, в отличие от Рёглы, формально

модернистский монтаж «речевых перформансов», исполненных социально актуальной мощи, Шimmelъфенниг прибегает к романтическим топосам. Они-то и делают его взгляд на мир не созерцательным, а действенным, «конструктивным».

Без сомнения, Шimmelъфенниг пишет под влиянием Б. Штрауса, актуализирующего древние мифы. Но в «Грайфсвальдской улице» драматург не достигает эмоциональной насыщенности и проницательности штраусовского языка. Современный секуляризованный человек в драмах Штрауса, будь это торговец овощами или владелец бойцовой собаки, всегда, выражаясь берлинским атеистическим языком, верит рассказам об «исходном стабилизирующем капитале». Уровень критически-философской позиции Штрауса для Шimmelъфеннига пока недостижим.

Что же касается существа и возможной альтернативы западному материализму, о котором сегодня ведутся острые дискуссии, на эту тему лучшую и наиболее востребованную пьесу в последние годы написал швейцарец **Лукас Берфус** (р. 1971, Тун) – «Автобус» («Снаряжение святого», 2005). Путь его начался с основания театра «400asa», для которого он написал гротеск «Смерть Майенбурга». Пьеса для Базельского театра «Сексуальные неврозы наших родителей» (2003)<sup>11</sup>, переведенная более чем на двенадцать языков, сделала его широко известным, что не так просто для швейцарских авторов.

Наставленная Господом на путь истинный, героиня «Автобуса» Эрика отправляется в паломничество в

<sup>11</sup>Спектакль по этой пьесе был поставлен в Центре драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина в сезоне 2004/2005гг. реж. Г. Жено.

## Европа и Россия

польский город Ченстохову, но по ошибке садится в автобус, который следует на курорт. Пассажиры автобуса вбили себе в голову, что ченстоховские эскулапы – как раз те самые врачи, которые излечат их наконец от всех недугов. Эта комическая ситуация для Берфуса – лишь повод поставить перед зрителями вопрос: так что же, Эрика – страстная верующая, а все остальные, так сказать, фундаменталисты потребительского общества, пекущиеся только о себе? Утверждение было бы слишком простым ответом. Далее Эрика, которую пассажиры, уставшие от ее нескончаемых евангелических проповедей, высаживают из автобуса в горах, встречается с одним из «экологических пророков», владельцем стоящей в отдалении автозаправки «Рапс-Дизель», на которой, впрочем, заправляться никто не хочет. После столкновения с курортниками Эрика переживает новое испытание. Сможет ли она обратиться в свою веру такого же в прошлом верующего, но давно уже впавшего в пессимизм и отчаяние человека?

Меж тем автобус с паломниками в город целителей терпит аварию, в живых остается лишь ворчливый водитель Герман, готовый последовать за Эрикой в Ченстохову. Там некая старуха принимает Эрику то ли за мусульманку, то ли за еврейку, во всяком случае, за носительницу ничтожно малой веры, силу которой давно уже не сравнить с верой последователей Мохаммеда. Старуха считает ислам лживым до основания учением, хотя Мохаммед для нее – по сравнению с Эрикой – образец респектабельности. Пьеса кончается спором о фигурке святой Софии, купленной старухой, – святой, в

святости которой Эрика сомневается. И еще раз – это уже третье испытание – Эрика должна принять вызов своей вере в том месте, которое ей будет указано.

Берфус далек от какого бы то ни было богохульства. В его пьесе ставится вопрос о том, что представляет собой сегодня личная христианская вера как ценность и в то же время как вызов. Разумеется, вся конструкция путешествия «святой» Эрики, от автобуса до нагорной проповеди и полного бессилия в храме, где покупка реликвии, соревнование религий значит гораздо больше, чем собственно вера, – конструкция чисто поэтическая. Пьеса Берфуса – не теологический трактат, а, прежде всего, пьеса о том, какова цена веры для молодой женщины, которая в современном мире не может не сомневаться в этой вере. Есть ли она у искателей исцеления во имя вечной жизни, у «экологического пророка», борющегося за незагрязненную природу, у сторонников псевдорелигиозного фольклора, лишенного всякой ценности? Эрика из пьесы Берфуса – жертва современного духовного скепсиса, решившая довериться. Вопрос о природе этого скепсиса чрезвычайно современен. Без ответа на него мы не поймем, кто же мы сами. До сих пор эта тема не затрагивалась так остро ни в одной немецкой пьесе. В данном случае вы слышите искреннее признание того, кто сам вырос рядом с Грайфсвальдской улицей в восточном Берлине и воспитывался в атеистическом духе.

Почти полная противоположность пьесе Берфуса – пьеса весьма успешного австрийского драматурга **Францобеля** (р. 1967; Францобель – это псевдоним,

*Pro настоящее*

настоящее имя – Франц Штефан Грибль), который в своей пьесе «Дайте нам мессию сейчас» тоже возвещает о пришествии святого и даже самого Христа. Но в духе типично австрийской нигилистической традиции здесь выставляется профаном один святой ради пришествия в наш лишенный святости мир другого, истинного провозвестника. Весьма интересно сравнить обе пьесы. Берфус предлагает открыть дискуссию о том, как сегодня может утвердиться вера, Францобель подвергает сомнению саму возможность пришествия новой веры в наши дни и готов над ней иронизировать.

Конечно, «современная легенда» Францобеля, написанная в расчете на католиков, на протестантском севере вряд ли могла бы иметь какое-либо воздействие, в противоположность «Святой Эрике» Берфуса. Профанация Христа и святого семейства у Францобеля, дополненная типажом мусульманки, имеет под собой резкое расхождение нашей повседневности и воцерковленной жизни. В рамках статьи я не могу подробно останавливаться на этой проблематике. Скажу лишь, что у Францобеля Христос появляется на Грайфсвальдской улице, а для него, по всей вероятности, это равносильно венскому Нойштадту<sup>12</sup>. Бытовой реализм обретает в «Мессии» форму типично австрийского гротеска, в котором реальность и реальные образы воссоздаются через дробные фрагменты. «Мессия» Францобеля не слишком далек от гротескных «Президентш» В. Шваба о трех женщинах, запертых в своем затхлом, порочном, мещанском неонатуралистическом мире. Обе пьесы сближает и трактовка вопросов

веры. Профанация веры – не важно, ставит ли Берфус в своей пьесе эти вопросы серьезно, или Францобель ставит эти вопросы под сомнение, – остается большой современной проблемой, за которую сегодня берется театр.

Особый тип нового театра представляет собой документальная пьеса, точнее сказать, документальный театр. Данный театр имеет в Германии давнюю жанрообразующую традицию. Благодаря пьесам Р. Хоххута, П. Вайса, М. Вальзера и Х. Киппхардта, начавшим дискуссию о немецком прошлом, о феномене фашизма в Германии, о немецкой истории и современности, немецкая драма достигла высочайшего уровня и признания во всем мире. По существу, Хоххут с его «Наместником» (1963), Вайс с «Дознанием» (1965), Вальзер с «Черным лебедем» (1964), Киппхардт с «Делом Роберта Оппенгеймера» (1964) определили направление и содержание споров об истории и современности в театре, положив в основу своих пьес настоящие самостоятельные исследования масштабных, трудно охватываемых разумом событий XX века (Освенцим, атомная бомба, экспансия нового милитаризма). В лучших постановках этих пьес на сцене немецких театров, осуществленных, прежде всего, такими режиссерами, как Пискатор, Литцау, Барлог, зрителю предьявлялось требование самому стать исследователем затрагиваемых тем. Тридцать лет спустя возник новый документальный театр, основанный, в отличие от прежнего, преимущественно на авторском тексте, на материалах исследователя, автора-документалиста. Последний часто выступает и режиссером, соавтором спектакля или проекта. Новые документалисты

<sup>12</sup> Венский Нойштадт – главная резиденция Габсбургов в XV в., промышленный городок в 50 км от Вены, сильно пострадавший от бомбежек во время Второй мировой войны.



## Европа и Россия

отличаются от старых тем, что объектом своих исследований избирают не прошлое, а непосредственную живую современность.

Они вторгаются, по существу, в неизвестные нам до сих пор зоны современности. Поскольку они не декларируют себя авторами, опирающимися на знакомый всем нам реализм, их тексты, чаще всего, не похожи на традиционные драматургические тексты. Авторы (повторяю, очень часто выступающие и постановщиками) новой документальной драмы причисляют себя к сторонникам постдраматического театра.

Документальное исследование драматурга и кинорежиссера-документалиста **Андреаса Вайеля** (р.1959) «Удар»<sup>13</sup> мало похожа на пьесы документалистов 1960-х гг. Автор, кроме всего прочего, подал пример, как в условиях почти полной закрытости можно достаточно оперативно создать столь четкий текст об исключительно тяжком преступлении. Юношу из деревни в федеральной земле Бранденбург жестоко пытали и убили таким же способом, как в кинофильме «Американская история Икс»<sup>14</sup> об американских неонацистах, – бордюрным камнем. Это было жесточайшее убийство среди серии подобных, прокатившихся по этой новой федеральной земле несколько лет спустя после воссоединения Германии. Пьеса Вайеля стала обвинением фашистoidному одичанию. В ней прозвучало требование серьезно заняться изучением социальных противоречий между «культуривированным» немецким Западом и немецким «нецивилизованным» Востоком. На Востоке существует огромное количество брошенных деревень, в которых целое поколение обречено на отсутствие перспектив и жалкое существование. Помимо

длительной безработицы тут еще и отсутствие всякой возможности завершить профессиональное образование; за всеми этими фактами кроется желание крупных монополий устранить с рынка обременительных конкурентов. Тут уж, в самом деле, неистовствует «мрачная цифра» социальной запущенности. В изображении Вайеля эта история – выразительный знак тревоги, неблагополучия общества. И сделано это всего-то с помощью двух актеров, играющих сразу всех персонажей этой кровавой драмы (родителей, друзей и самих преступников), взрывая тем самым простую форму документального реализма. Зрителя не поучают, как это делал Хоххут, его «вводят» в новый социальный материал с разных точек зрения, побуждая их к собственному анализу. Эту пьесу я бы назвал «гвоздем» нового документализма, заложившего традицию театрального исследования доселе еще не исследованной действительности.

Когда известный еженедельник «Шпигель», подводя в конце 2010 года итоги прошедшего десятилетия, т.н. «нулевых годов», выделил важнейшие художественные тенденции в искусстве Германии, в числе прочих был назван новый документальный театр, а в пример приводилась театральная группа, которая иначе, чем кинодраматург Вайель, но тоже разрабатывает эстетику и форму нового документального театра, – «Римини протокол»<sup>15</sup>. Это название, придуманное тремя создателями театра, своей деловитостью напоминает международное соглашение. Коллектив работает – и это принципиально – не с профессиональными актерами и традиционной драматургией. Здесь на сцену приглашаются



А. Вайель

<sup>13</sup> Пьеса «Удар» переведена для чтения на фестивале «Террорория»–2011 Клариссой Столяровой.

<sup>14</sup> Фильм «Американская история Икс» о зверском убийстве чернокожих бандой скинхедов снят в 1998 г. в США режиссером Тони Кэем.

<sup>15</sup> Москвичи имели возможность познакомиться с работой «Римини протокол» на примере спектакля-«телефонного проекта» «Cutta In a Vox» на фестивале NET (2008). Игра в телефонные разговоры с жителями Калькуты была воспринята публикой и критикой довольно тепло. Во второй раз «Римини протокол» приезжал на фестиваль «Террорория» в 2011 г. со спектаклем «Карл Маркс. Капитал: том 1» (реж. Х. Хауг, Д. Ветцель). Д. Гюдер писала об этом в статье «Марксов сюртук» несколько скептически: «Дробно, пестро, не слишком стройно, но благодаря тому, что истории и люди были настоящие, нескучно»// [www.stengazeta.net](http://www.stengazeta.net), 2011, 13 авг.

## Pro настоящее

«эксперты будней» по определенной теме, чьи рассказы по форме и по сути представляют собой «разведку боем» по большей части мало известных феноменов нашей действительности.

«Римини протокол», бесспорно, одна из самых новаторских театральных групп в Германии последних десяти лет. Своими спектаклями на такие темы, как трансплантация сердца, новейшие информационные агентства, компьютерные игры или «что значит сегодня “Капитал” Маркса», «Римини протокол» значительно расширил возможности театра, хотя и не создал пьес, которые могли бы ставиться и в других театрах. «Римини протокол» – подлинный дети постдраматического театра, недавно получившие даже весьма престижную Мюльхаймскую премию за новую драматургию.

...Мюльхаймская драматургическая премия была учреждена в 1976г. как награда за лучшую новую немецкоязычную пьесу прошедшего сезона. Пьесы, претендующие на эту премию, выбирает жюри в ходе публичной дискуссии, после чего важнейшие премьеры сезона – сегодня это семь или восемь спектаклей – показывают, как на обычном фестивале. Таким образом, пьеса оценивается как текст, поставленный театром, а не только как литературный текст, написанный для театра, что часто, как в случае с «Римини протоколом», становится предметом дискуссии. Значение этой премии для публики и театра Германии бесспорно. Кстати, одним из первых (после Ф.-К.Крётца, Г. Райнсхаген и М. Шперра) премию в Мюльхайме получил Х. Мюллер в 1979г. за пьесу «Германия. Смерть в Берлине» (к ней восходит нумерация последней пьесы Мюллера «Германия-3»).

В Берлине уже сорок семь лет существует фестиваль «Театральные встречи», который ежегодно в мае представляет десять лучших постановок сезона немецкоязычного региона. Фестиваль в Мюльхайме – своего рода «Театральные встречи» новой драмы. Но уже в течение десяти лет и на «Театральных встречах» существует «рынок пьес» («Stückenmarkt»), где первоклассные актеры в форме читок представляют новые пьесы, которые потом обсуждаются при участии публики. Жюри отбирает лучшие пьесы примерно из пятисот текстов, присылаемых на конкурс. Последние четыре года на фестивале читают и зарубежные пьесы, так что новые пьесы драматургов из других стран в немецком переводе тоже могут попасть в число отмеченных престижной Мюльхаймской премией. Сегодня государственная поддержка оказывается не только немецкоязычной драматургии, процесс приобрел интернациональный характер. Это можно было бы назвать «третьей волной» – после первой волны пьес из Англии, вслед за которой на сцену хлынула новая немецкая драма.

Всему этому предшествовало создание Танкредом Дорстом, известным драматургом старшего поколения (р. 1925), Биеннале под названием «Новые пьесы из Европы» (1992). С 2004г. новые спектакли со всей Европы показывают в Висбадене. У Дорста сложились хорошие личные отношения с А. Казанцевым, М. Рощиным и В. Славкиным. Все это существенно стимулировало международный обмен между нашими странами. В Висбадене впервые были показаны немецкому зрителю пьесы Я. Реза и Дж. Фоссе,



Д. Лоэр

## Европа и Россия

а также московская постановка «Кислорода» И. Вырыпаева. Биеннале усилило в немецком театре понимание того, что, когда говорят о новой драме, речь не идет исключительно о немецкой драме.

Самый последний пример отношений немецкого театра и новой драмы – открытие «рынка драмы» в Гейдельбергском театре, где показывают зарубежные пьесы из одной заранее выбранной страны. Так что, немецкий театр сегодня работает не только над новым «каноном» современности, но и пытается рассматривать и ставить новую немецкую драму в общем контексте с драматургией других стран.

Наряду с этим последние двадцать лет были отмечены усилиями, как государства, так и различных негосударственных фондов по поддержке талантов и приданию их развитию определенной системы. Это касается не только всевозможных мастерских, классов, но и создания факультетов драматургии в берлинском Университете искусств и в лейпцигском Литературном институте, представляющих собой нечто совершенно новое (по сравнению с бытующей в Германии традицией обучаться искусству драмы в университетах или институтах театроведения<sup>16</sup>). Надо иметь в виду, что убеждение, будто по определенной системе можно научить человека писать, до сих пор оставалось чуждо немецкой культуре – в противоположность множеству курсов «креативного письма» («creative writing-Kurse»), уже несколько десятилетий существующих в Америке. Возможно, поэтому открытие класса «Сценическое письмо» в Берлине рассматривалось некоторыми берлинскими театральными деятелями, как курьезный эксперимент.

Миссию преподавателя одного из первых наборов довелось выполнить Х. Мюллеру, именно в этой группе вырос, быть может, один из самых ярких сегодня драматургов среднего поколения – **Деа Лоэр** (р. 1964, Траунштайн), которая гораздо больше получила от личных советов мастера, чем от «системно-го изучения» метода.

Сейчас в течение уже нескольких лет этим классом, открывшим дорогу в драматургию и другим новичкам, руководит **Оливер Буковски** (р. 1961, Коттбус), который еще в середине 1990-х, до начала новой волны, создал ряд талантливых пьес, ставших известными и за рубежом. Их отличала личная авторская манера в изображении типажей «осси», проигравших в борьбе за утверждение идеалов Поворота.

Один из важнейших авторов среднего поколения, **Мориц Ринке** (р. 1967, Ворпсведе) является сегодня профессором драмы в Лейпциге. Его пьеса «Республика Винета» была признана лучшей немецкой пьесой 2001г., а пять лет спустя по ней сняли фильм<sup>17</sup>. Кроме того, этот всесторонне одаренный автор написал роман и сам снял несколько фильмов. Как он не раз высказывался в прессе, главное для него – осмыслить, как вообще в процессе написания пьесы находят ключ к изображению действительности.

Сегодня авторитет классов «сценического письма» чрезвычайно высок. Их выпускники хвалят классы за то, что там учат не тому, как стать драматургом, а тому, как набраться смелости и предстать перед своими коллегами с собственными текстами, что для работы драматурга с театрами до некоторой степени все-таки полезно.



М. Ринке

<sup>16</sup> Так, скажем, Б. Брехт учился на семинаре мюнхенского театроведа Артура Кучера. Основанный им семинар позднее посещал Э. фон Хорват. Знаменитые швейцарцы Ф. Дюрренматт и М. Фриш изучали в Бернском и Цюрихском университетах германистику и историю искусств. Точно так же путь драматурга послевоенного поколения Р. Хоххута пролегал через посещение университетов в Гейдельберге и Мюнхене, а Т. Дорст изучал германистику и историю искусств в Бамберском университете. Многие драматурги в XX веке, впрочем, начинали не с университетов, а с работы в театре, как Э. Толлер.

<sup>17</sup> «Винета», 2006, реж. Франциска Штюнкель, производство Kaminski J.H. Film, NNDR, Creado Film.

*Pro настоящее*


Само собой разумеется, что – при всем уважении к руководителям классов Буковскому, или Ринке, или драматургу **Вернеру Фричу** (р. 1960), пишущему для театра и радио, которого непременно следует упомянуть в этом контексте, – не существует никакой модели идеальной драмы. Писать драмы по рецепту – дело безнадежное. Сегодня в Германии нет никакой идеологии, и точно так же в театре и драматургии нет никакой господствующей эстетики или нормативных тенденций. Правда, в немецком театре сегодня – и это не впервые в его истории – существует тенденция отвергать английскую «хорошо сделанную пьесу» («well-made play») как слишком простую и поэтому необязательную модель. Это, надо заметить, не всегда идет на пользу немецкой драме. Сетуют на то, что она слишком интеллектуальна, что хороших комедий немцы писать не умеют и т.д. Тогда что же главное для новой драмы? Еще более десяти лет назад Т. Остермайер, говоря о задаче драматурга («протянуть пуповину к действительности»), назвал принципиальной связью театра с героями изображаемых им реальных историй. Если социально-критическая драма предшествующего поколения действительно отжила свое, то новая драма может родиться только на почве нового реализма.

Новой немецкой драме многого удалось добиться в этом направлении, но куда более сложным образом, чем можно было предположить. Так, нельзя не заметить, что пьеса Рёглы, о которой шла речь, находится в русле традиции немецкой драмы, идущей от «Поношения публики» П. Хандке до пьес Р. Поллеша. Это направление трактует социальную критику как критику

современной культуры. Можно сказать, что и Р. Шimmelпфенниг унаследовал от Б. Штрауса вместе с многослойностью художественной канвы и динамичной темпоритмикой развития действия пристальное внимание к кризисным явлениям в современной культуре.

Но, будем честны, эпоха великой актуальной общественно-критической драмы в Германии все же не наступила. Быть может, причина в том, что мы живем во времена, когда человечество стоит перед все более растущим количеством проблем, когда основополагающие конфликты больше не могут быть осмыслены и осознаны великими сообществами людей, а только отдельными феноменально одаренными умами. Но ведь именно осознание массами основных конфликтов эпохи, как говорил Пушкин, «судьбы человеческой, судьбы народной» является предпосылкой большой драмы. Другая проблема, на которую указывал Х. Мюллер, окидывая взором свое творчество, – это исчезновение индивидуума в постиндустриальном обществе, идущее рука об руку с утратой коллективного опыта. В новой драме это противоречие между распавшимся старым обществом с его социальными связями и возможностью обрести индивидуальный опыт в условиях распада становится все более очевидным. Именно с этим противоречием, по всей вероятности, немецкие драматурги еще достаточно долго будут иметь дело.

**Берлин, 2011**

*Авторизованный перевод  
с немецкого и комментарии  
Владимира Колязина*



В. Фрич