

НАТАЛИЯ СЕЙБЕЛЬ

Южно-Уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет
(Челябинск, Россия)

ORCID 0000-0002-6840-8286

e-mail: Seibel_ne@mail.ru

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРЕХЧЛЕННОЙ ФОРМУЛЫ СЮЖЕТА
В СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ**

**TRANSFORMATION OF THE THREE-ACT PLOT FORMULA
IN MODERN GERMAN DRAMA**

Abstract:

The article discusses transformation of the three-act plot structure that underlies the ancient drama in the history of literature and the results of this transformation in the German drama of the late twentieth – early twenty-first century. Having lost its relevance even in antiquity, the dramatic trilogy is gaining popularity in modernist literature, which is associated, firstly, with the idea of abandoning a hero who changes the world individually, and bringing back the hero dependent on the course of events, and secondly, with abandonment of action in favor of the event and situation. The further development of the trilogy in drama is associated with the rejection of the unity of the hero and linear narration, the innovations introduced by B. Brecht, H. Muller and others. *Königinnendramen* (1998) by Kerstin Specht, organized not by cross-cutting action, but by mythological parallels, motive structure, set of mythologies, is considered to be a striking example of the latest dramatic trilogy. The author concludes that the latest dramatic trilogy consists of fragments that are combined into a single ideological canvas according to

the collage principle: due to the quantitative piling up of heterogeneous episodes aimed at creating a picture of the time.

Keywords: drama, trilogy, tragedy, plot, motive, collage, B. Brecht, K. Specht

Зарождавшаяся как ритуальное действие трагедия в самой своей форме несла сакральные смыслы, ориентированные на гармонию мира, цикличность времени, вечно повторяющееся чередование порядка и хаоса. Структура „жанра, погруженного в выявление глобальных связей, взаимоотношений между человеком и мировыми божественными силами“¹, отражала идею важности происходящего как вероятного, возможного, не раз бывшего и нуждающегося в осмыслении. „Архаическая триадность, воплощающая схему *жизнь – смерть – жизнь*“² (выделено авт. – Н.Ф.), нашла своё наиболее полное воплощение в трагической трилогии, с которой начинается греческий театр. Разрушение мировой справедливости в первой части и судьба легендарного героя, вовлеченного в круговорот преступных страстей – во второй сменяются торжествующим „в конечном счете... возмездием, восстанавливающим по божественной воле нарушенный порядок вещей“³. „Три, – пишет В.Н. Топоров в энциклопедии *Мифы народов мира*, – ... образ абсолютного совершенства, превосходства..., основная константа мифопоэтического макрокосма“⁴. Формула сюжета в драматической трилогии означает движение „от текучего становления – к недвижно пребывающему бытию“⁵.

Троищность греческой трагедии – это не только три актёра, совместно с хором исполняющие трилогию, но и три автора, представляющие свои произведения на Дионисиях, три дня состязаний, связанных с культом страданий, смерти и воскрешения бога. Заложенную

¹ Виктор Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978, с. 56.

² Нина Ищук-Фадеева: *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Культурология“ 2012, № 1 (60), с. 160.

³ Виктор Ярхо: *Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978, с. 45.

⁴ Владимир Топоров: *Числа*, в: *Мифы народов мира в двух томах*. Том 2, Сергей Токарев. Москва–Минск–Смоленск 1994, с. 630.

⁵ Вячеслав Иванов: *Существо трагедии*, в: Вяч. Иванов: *Дионизм и прадионисийство*. Москва 1994, с. 296.

в основу трилогии идею равновесия наглядно демонстрирует дошедшая до нас полностью эхилоская *Орестея*, смысл которой не столько в разрешении выбора вынужденных пойти по пути преступления Клитемнестры и Ореста, сколько в исправлении последствий родового проклятия, навлеченного убившим Пелопса Танталом. Разрушенный человеческим индивидуализмом порядок восстанавливается конвенцией о прощении, установлением новых правил общежития людей и богов. Ареопаг провозглашается универсальным механизмом решения вопросов морали и религии. „Религиозная по своей сути“ „троичная формула сюжета“⁶ концентрируется не столько вокруг героя, сколько вокруг равновесия, разрушенного случайно и закономерно воссозданного.

Со временем, лежащая в основе трагедии коллизия – нарушение хода вещей в гегелианском понимании этого слова – заменяется конфликтом. „Уходя от своей почвы“, греческая трагедия „сосредотачивала действие по линии перемен судьбы центрального героя“⁷. Драма группируется вокруг образа человека героического, личным свершением меняющего мир, „стоящего во главе человечества“⁸. Концепция выдающейся личности, поставленной в центр истории, привела к постепенному разложению сакрально-троичной формулы трагедии, и уже „Аристотель писал о том, что трагедия состоит из пяти необходимых моментов: 1) „перипетия“, 2) „узнавание“, 3) „пафос“, 4) „восстановление попоранного“ и 5) „очищение“⁹.

Попытки восстановления драматической трилогии в истории литературы предпринимались (шекспировский *Генрих VI*, условно „трилогия о Фигаро“ П. Бомарше, *Смерть Иоанна Грозного*, *Царь Федор Иоаннович* и *Царь Борис* А.К. Толстого) и неизбежно содержали сверхперсональный сюжет, связанный со „смутными“ временами смены династии, политического пути страны, даже социального строя. События, объединенные воедино логикой движения времени, отодвигали на второй план волю героя, выраженную в личном действии, а за-

⁶ Нина Ищук-Фадеева: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 64.

⁷ Валентина Головчинер, Оксана Русанова: *Организация текста в драме*. „Вестник бурятского государственного университета” 2018, № 2, т. 4, с. 34.

⁸ Андре Боннар: *Греческая цивилизация в двух томах*. Том 1. Ростов-на-Дону 1994, с. 195.

⁹ Алексей Лосев: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993, с. 735.

частую и личном подвиге, как то необходимо для трагедии, например, Расина. Комментируя разрыв театра классицизма и XIX века с традицией трилогии, базирующейся на религиозной идее, Э. Бентли пишет:

Поскольку вся пьеса – это сплошной сюжет, последний работает на холостом ходу... Здесь и в помине нет „ощущения того, как что-то зарождается, развивается и умирает”. ... Мы не обнаружим там полноты драматизма, потому что в них нет всеобъемлющего Действия. Действия же там нет, потому что нет одушевляющей его динамической схемы... Они терпят фиаско не из-за интеллектуальной, а из-за эмоциональной несостоятельности¹⁰.

Драма начала XX века вновь активно возвращается к трехчленной формуле сюжета: *Род* Ф. фон Унру (1918), *Коралл, Газ и Газ*. *Вторая часть* Г. Кайзера (1917 – 1929), *Человек из зеркала* Фр. Верфеля (1922) и другие. Реставрация трилогии тесно связана, во-первых, с идеей отказа от героя, единолично меняющего мир, и реабилитацией человека, подвластного ходу событий (формирующего не мир, а самого себя). Во-вторых, новая трилогия стремится заменить действие (требовательное к составу происшествий, нуждающееся в „экстраординарных обстоятельствах, возникающих в локальном времени“¹¹, организующее симметрию „завязки и развязки драматического сюжета, независимо от жанра“¹²) событием, ситуацией и даже „атмосферой“. В XX веке трилогия, беря за основу идею роковых превратностей на пути становящегося человека, соединяет в контексте целого подчеркнуто разнородные элементы, создается путем гетерогенной выборки происшествий, перемежает разрозненные эпизоды. В основе экспрессионистской троичности лежит духовный поиск и преображение героя, прошедшего через испытания и переменчивые обстоятельства распадающегося мира, „пьеса демонстрирует веру и готовность индивида к внутреннему „перерождению“, исходя из высоких гуманистических и христианских идей“¹³. Осознание жиз-

¹⁰ Эрик Бентли: *Жизнь драмы*. Москва 2004, с. 40.

¹¹ Натан Тамарченко: *Конфликт драматический*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 104.

¹² Нина Ищук-Фадеева: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 65.

¹³ Юрий Цветков: *Природа экспрессионистской драмы Кайзера*. „Вестник Ивановского государственного университета“ 2011, № 1(12), с. 9.

ненного пути как цепи „жизнь-смерть-возрождение“ часто сопровождается апокалиптическим чувством разрушения прошлого.

Так, *Человек из зеркала (Spiegelmannsch)* Верфеля, жанр которого, по определению автора, „магическая трилогия“, состоит из частей: *Зеркало, Одно за другое, Окно*, и эпилога – структура, очевидным образом ориентированная на античную драму. Увлеченный в начале двадцатых годов идеей мировой религии, требующей от человека смирения и самоотречения, Верфель создает „восточную“ пьесу, наполненную как множеством внешних маркеров буддизма, так и несущую принципиальную для автора установку на естественное равновесие мира и воспитание смирения в человеке, мятежный дух которого способен поколебать мировую гармонию, а потому нуждается в обуздании. Столкнувшись со своим тёмным двойником – Человеком из зеркала, герой трилогии Тамал оказывается бессилён перед искушением славой, ролью спасителя государства, властью над умами. Поддаваясь тщеславным желанием, он совершает преступления, не осознавая, в отличие от зрителя, что его путь – не его собственный выбор, а набор испытаний, уготованных ему монахами-отшельниками, ведущими героя от заблуждения к прозрению. Даже когда он ошибочно мнит себя спасителем таинственной страны Холчамбры, – героем, достойным трагических протагонистов прошлого, он не властен над влекущими его обстоятельствами, направляется и остается под „присмотром“ Монаха. Нравственное возрождение героя тесно связано с осознанием ошибочности и греховности пройденного пути:

Ты сам себя судил и осудил,
А потому, в дальнейшем, за собой
Помилованья право сохранил¹⁴.

Гарант прозрения – мировое равновесие, воплощенное в композиционной триаде: ложный выбор – грехопадение – возрождение, и троичной системе образов. Сквозными персонажами трилогии являются гармонично уравновешивающие друг друга Искуситель (Человек из зеркала), Судья и Покровитель (Монах) и Испытуемый (Тамал). Воплощающие абстрактные идеологические конструкты Добра, Зла и делающего свободный выбор Человека, они соединяют

¹⁴ Франц Верфель: *Человек из зеркала*, пер. с нем. Вильгельма Зоргенфрея. Петроград-Москва 1920, с.213

пеструю ткань разрозненных эпизодов в единую систему жизненных возможностей, данных герою.

Дальнейшее развитие трилогии в драматургии связано с отказом от единства героя, линейного повествования и тщательного сепарирования „важного и второстепенного“. Б. Брехт постулирует в качестве альтернативы причинно-следственным и хронологически-линейным связям, организующих драму, единство „атмосферы... и напряжения“¹⁵, смену картин и создаваемое соединением разных техник „управляемое внимание“. На протяжении XX века среди его последователей были Хайнер Мюллер с его экспериментами в направлении „драматургии бильярдного шара“¹⁶, Петер Хакс с русской трилогией (*Самозванец. По мотивам А. Сумарокова, Битва с боярами. По мотивам Я. Княжина и Битва с ордой. По мотивам В. Озерова*). В конце XX века трехчленная формула драматургического сюжета снова обретает актуальность, но соединяет уже разнородные события, связанные общими мотивами, по-разному отражающими время и его проблемы.

Ярким примером является трилогия *Königinnendramen* (1998) Керстин Шпехт. Её организуют истории трех „королев“, каждая из которых выполняет в контексте сюжета функции своей сказочной предшественницы: Снежные королевы замораживают, лишают жизни, но и сохраняют (по крайней мере, пытаются сохранить) для вечности, Царица-Лягушка выполняет желания (своих детей и своего „царевича“ с говорящей фамилией Кёниг) до поры до времени – пока не сгорела лягушачья кожа, Червовая королева – роковая дама, упевающая мстостью и едва не разрушающая если не жизнь, то карьеру случайно встреченного мужчины. Женщины в контексте трилогии комически наделяются декадентскими чертами *femme fatale*, но „колдовство“ фарсово снижается за счет обытовления, перехода из сказочных миров в пространство кухни, искажения волшебных супер-качеств героинь. Неоцененность в общественной жизни (пьеса *Снежные королевы*), трудная судьба матери (*Царица-лягушка*) и любовное предательство (*Дама червей*) – знакомые темы феминистской литературы,

¹⁵ Бертольд Брехт: *Различные техники построения пьес*, в: Бертольд Брехт. *Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в пяти томах. Том третий*. Москва 1965, http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt (20.01.2020)

¹⁶Хайнер Мюллер: *Литература должна оказывать сопротивление театру*, в: Хайнер Мюллер *Проза. Драммы. Эссе. Диалоги*. Москва 2012, с. 423.

„однако время, когда феминистки представляли свои проблемы исключительно моралистически, прошло... пора [показать] освободительное движение женщин ... через призму комедии, надежды и черного юмора“¹⁷.

Пьеса *Снежные королевы (Schneekönigin)* К. Шпехт – гротескное, наполненное чёрным юмором переосмысление частотной и востребованной в XX веке драматургической жанровой формы „пьесы о театре“. Она сродни *Костюмеру* Рональда Харвуда, *Мы герои* Жана-Люка Лагарса и трагически возвращается к теме „преданности“ обладающего маленьким талантом человека тому великому искусству, к которому он оказался сопричастен. Это монолог о театре скромного служителя закулисья, посвятившего жизнь Мельпомене. Театр характеризуется набором банальностей, которым не противопоставлено ничего; смерть, пустота, похоть, тщеславие – пороки, так возмущающие и так привлекающие обывательское внимание. Не сделавшая, вопреки юношеским планам, театральную карьеру суфлёрша оказывается один на один с трупом звезды, пришедшей к ней „поговорить по душам“ (выговорить своё недовольство и взвалить ответственность за провальный литературный вечер) и случайно умершей от сердечного приступа. Они обе – снежные королевы, бездарности под маской артистизма. Одна „замораживала“ своим искусством, тем, что давно превратилась в помеху, „стала обузой“, „превратилась в старую рухлядь“¹⁸, в своем артистическом эгоцентризме не замечала таких людей, как преданная суфлёрша. Вторая покрывает льдом в почти прямом смысле этого слова: чтобы скрыть внезапную смерть гостыи и не навлечь на себя подозрений, решает превратить её труп в статую и спрятать под глиной и лаком, похожим на лёд. Комизм анекдотической дилеммы („Куда деть труп?“) усугубляется приведенной в дом собакой гостыи и внезапным визитом „свекра“. Перед нами три безымянных героя (фамилия Штенгер названа лишь однажды и в контексте отказа от „отвратительной фамилии“¹⁹, а пёс Анубис не то правда обладает этим именем, не то наделён им суф-

¹⁷ Birgit Haas: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003, p. 152.

¹⁸ Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 295.

¹⁹ *Ibidem*, с. 296.

лёршей, пытающейся легитимировать мумификацию скончавшейся в её комнате актрисы) перед лицом трех разрушительных катастроф: смерть актрисы, падение почти готовой статуи, разбившейся вдребезги, и выбитая дверь, обесмысливающая все попытки замаскировать проблему. Чёрный юмор организуется вокруг антитезы жизни/смерти. Перед читателем очевидная вариация близнечного мифа: актриса и суфлёрша играют одни и те же роли, находятся в зеркальной позиции по отношению друг к другу по разные стороны рамп (суфлерская будка, как известно, – аналог античного алтаря). Если в мифе, как пишет О. М. Фрейденберг:

Прохождение героев фазы смерти... породило образ двойника.... Сперва герой двоичен; затем его вторая часть, брат или друг, становится самостоятельной. Смертный герой остается в преисподней, а победитель смерти выходит снова на свет и живет²⁰,

то в пьесе отношения связанности/вражды пародируют миф: сопровождая друг друга всю жизнь, они никогда не пересекались, первый раз, когда они решили поговорить, их встреча стала „взаимоисключением“. Столкновение мифологических двойников привело к торжеству бездарности, ущемленной в своих амбициях.

Вторая пьеса трилогии *Царица-лягушка (Die Froschkönigin)* определена автором как „кухонная сказочка“²¹ и „комедия положений“²². Здесь есть и чудесное превращение (оно же обман – неожиданно ставшая успешной коммерческая авантюра) рядовой домохозяйки в модную и состоятельную гадалку, и счастливое замужество в финале (Мать вырывается из домашнего рабства и уезжает с одним из своих клиентов, оставив и тиранов-детей, и жиголо-любownika), и „наказание“ ленивцев, нахлебников, жестокосердных родственников. Однако основной событийный поворот не менее парадоксален, чем в первой пьесе: „новая жизнь“ героини, во-первых, становится результатом смерти её клиента, за которую она чувствует вину (стечение обстоятельств, как и в *Снежных королевах*, нарочито комическое, на грани фарса: героиня дала совет клиентке уйти от мужа, та нашла себе не любовника, а любовницу, и такого оскорбления покинутый супруг не вы-

²⁰ Ольга Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра*. Москва 1997, с. 210.

²¹ Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 306.

²² *Ibidem*, с. 333.

держал), во-вторых, никак не сопряжена с нравственными изменениями (в основе этого брака – обывательская мораль нахлебника-эксплуататора, лишённого чувств, но безошибочно определяющего, где выгода). Гадание, которым решает заняться уставшая от безденежья и бесконечных требований собственных детей героиня, обман, выданный за психологическую помощь. Дилетантка-мошенница, она лишь помогает каждому из клиентов столкнуться с пустотой своей жизни, ложностью идеалов и бессмысленностью целей.

В системе образов пьесы сохраняется принцип троичности. Героев шестеро: четверо из них – члены распадающейся семьи, где главным уже давно стало коммерческое партнерство, а не чувства и привязанности, а все остальные персонажи, по предложению автора, играют двумя актерами, что свидетельствует о „смазанности“ лиц и деиндивидуализации. Имя, как и в первой пьесе, оказывается несущественным и необязательным (Мать зовут Улла, но об этом никто не помнит, имя Стефана Кёнига воспринимается как обозначение цели – героиня должна пройти превращение: „Вы не пчела трудовая / Вы царица“²³ и основа интертекста: английский вариант Стивен Кинг – воплощение кошмаров, принесенных героем в жизнь семьи).

Поскольку героини К. Шпехт „идеальный пример несвободной женщины, которая посвящает свою жизнь „трём К“: Küche, Kinder, Kirche“²⁴, первая пьеса, события которой происходят на кухне, и вторая, посвященная распаду материнско-детских связей, дополняются пьесой, полной церковной атрибутики.

Пьеса *Herzkönigin*, завершающая трилогию, представляет собой чёрную эротическую комедию. На фоне разгула стихии, всё уничтожающего и всё поглощающего наводнения, встреча Женщины и Почтальона почти неизбежно должна закончиться любовным единением ради спасения жизни. Мелодраматический сюжет подчеркивается и усугубляется автором за счет церковного антуража (на заброшенном чердаке оказывается гипсовая статуя Мадонны в венке) и изначального поведения героини, которая воспринимает наводнение как кару, находит два греха, в которых нужно каяться:

Извела три желтка
Втерев их себе в волосы...

²³ Ibidem, с. 308.

²⁴ Birgit Haas: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003, p. 24.

Между рождеством и крещением
Я шила себе юбку
В это время нельзя шить²⁵.

Однако оба слишком сосредоточены на своих жизненных ошибках и планах, из бессмысленного водоворота повседневности их не может вырвать даже катастрофа. Она мечтает о мести бывшему возлюбленному, из-за которого упустила возможность эмигрировать в Канаду и с которым рассталась уже много лет назад. Он погружен в циркуляры, правила и порядок выполнения служебных обязанностей. Реальный мир вокруг кажется им иллюзорным, они не признают серьезности стихии, „море... оказывается / Колоссальным преувеличением“²⁶. Даже совместное спасение не меняет их прежних целей. Мироздание больше не способно корректировать мелочные желания и ложные ценности. Смертельные опасности и глобальные потрясения не ведут к озарению и прозрению, зрительские ожидания обмануты: жизнь не предоставляет не только героических, но и сколько-нибудь моральных финалов.

На „обман ожиданий“ нацелен и интертекст пьесы. Отсылка к знакомому сюжету (*Почтальон всегда звонит дважды*) вводится антитетически: не будет желания начать новую жизнь, попытки отказаться от прежнего бытия. Подчеркнутая интертекстуальность трилогии К. Шпехт очевидно связывает пьесы, поскольку представляет всякий раз новый способ использования „чужого“ текста. Наполненный цитатами текст первой пьесы включает некогда игравшиеся героинями трагедии (*Макбет*, *Король Лир*), европейскую классику XX века (Э. Хорват, Ф.Г. Лорка, Х. Мюллер), но поводом для встречи становится литературный вечер по творчеству Андерсена. Выбор текста предшественника явно направлен на „снижение“ ситуации: детская сказка важнее всего культурного запаса литературы и философии, героини низвергнуты с высот „искусства“ в ад детского театра. С другой стороны, сцена вороны, выбирающей сытую неволю из *Снежной королевы* – явная параллель судьбе обеих героинь. Во второй пьесе, где активно цитируются Кант, Спиноза, Ленин, Сол Беллоу, Стивен Кинг, важными становятся не только цитаты, но и ошибки при цитиро-

²⁵ Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 342.

²⁶ *Ibidem*, с. 343.

вании: „Не Он ли [Бог] изрёк “Победителей не судят”²⁷. Автор, таким образом, движется в сторону отталкивания от традиции, показывая, как искажаются смыслы и разрушаются культурные ценности – движение, завершённое в последней пьесе.

При всей непохожести пьес, составляющих трилогию, они связаны общими мотивами, возобновляющимися в каждом тексте по-своему.

Один из важнейших – мотив деградации не только коммуникации, но и её технических средств. В первой части транспортёром абстрактных истин выступает театр, во второй – кино и телевидение, в третьей – почта. Театр в первой пьесе – объект обывательского скептицизма. Он представлен почти исключительно „желтой“ его стороной:

В театре все обнимаются...
Эти театральные объятия объясняются тем
Что раньше каждый искал у каждого
Спрятанное под одеждой оружие²⁸.

Даже в редкие моменты озарения и творчества театр оказывается местом раскоммуникации и взаимного разочарования: артисты забывают о зрителе („...если бы еще не было публики“²⁹), а зритель не доверяет людям искусства („...кому нужны бессмысленные герои“³⁰). Вторая часть трилогии демонстрирует, как кино и телевидение становятся достойным зеркалом той жизни, которую ведут герои. Программа телепередач, приведенная в начале пьесы, отражает скандалёзно-скабрёзные темы как единственно востребованные, заменившие в описываемой семье любую человеческую беседу, камера становится „воспитателем“ человека (и героиня использует её на своих сеансах, чтобы показать поведенческие ошибки), она заменяет и вытесняет все прочие виды общения (именно с её помощью Мать сообщает детям о своем побеге). Объектом сарказма в первой части становится ложное правдолюбие театра. Единственная истина, которую может воплотить искусство, по мнению героини, это чернушная „куча

²⁷ Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 321.

²⁸ Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 276.

²⁹ Ibidem, с. 272.

³⁰ Ibidem, с. 288.

говна³¹. Не менее категоричны и герои *Царицы-лягушки*. Неспособные ни к добру, ни к правде, они видят вокруг себя „сплошные подделки“³², перенося свои страсти и пороки на окружающие их объекты и предметы. В заключительной пьесе искусство окончательно утрачивает доверие и объектом „посягательства“ и „осквернения“³³ становится сумка почтальона, содержание которой „счета, счета, счета“³⁴.

Еще один сквозной мотив – миграции в расширяющемся мире. В первой пьесе она лишь обсуждается в связи с судьбами Паоло и Фернандо – чилийцев, приехавших в поисках лучшей жизни и оказавшихся в ситуации тотальной неприютности:

Ведь приспособляемость
Возвращенца
К родине
Не следует переоценивать³⁵.

Во второй пьесе возникают указания на противостояние Востока и Запада после воссоединения Германии. Пьеса, написанная „по горячим следам“ падения Берлинской стены, возвращает зрителя к осмыслению жизни, ставшей бессмысленной, и ценностей, ставших ложными, по обе стороны границы. Мотив подведения предварительных итогов и неутешительных выводов о пустоте жизни, намеченный в первой пьесе, получает конкретно-историческое воплощение: перевернувшийся мир опрокинул „маленького человека“, пытающегося в этом мире выжить. Судьба – цепь повторяющихся катастроф. Для иллюстрации этой мысли активно используется троичная формула: трое разочарованных клиентов, третий инфаркт господина Бёля, типичная история, суммированная характеристикой:

Я женат в третий раз
У меня третьи зубы
Мой сын ходит в третий класс
И у меня ощущение

³¹ Ibidem, с. 280.

³² Ibidem, с. 327.

³³ Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 348.

³⁴ Ibidem, с. 347.

³⁵ Керстин Шпехт: *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 299.

Будто я и вообще
Обречен на третьесортность³⁶.

Не существует никакой действительной разницы западных и восточных немцев, но желание сохранить самоидентичность подталкивает людей „сепарироваться“, искать и находить отличия: мошенник-Кёниг выдает себя за восточного беженца, чтобы вызвать сочувствие, любое возникающее неудобство соседи списывают на разрушенные границы („Пока существовала граница/ Нас никто не трогал“³⁷), „на самом деле выиграла / От объединения страны“³⁸ только проходимость с сомнительной моралью.

События последней части трилогии происходят в польской провинции, мире стагнации, где „знают другие страны / Только по почтовым маркам“³⁹. Большой мир кажется персонажам пьесы воплощением идиллии. Во-первых, въезд в него труден, получение въездной визы в Канаду предстаёт, своего рода, инициацией: оно сопряжено с испытаниями, сопровождается отрывом от семьи (сестра – в Канаде, героиня – в Польше), вынужденным взрослением. Во-вторых, дальние страны – своеобразный аналог Элизиума для избранных („Канадцы после тюрьмы не примут“⁴⁰), от которого героиня отказалась ради любви (узнаваемый сюжет мильтоновского *Потерянного рая*), навсегда лишив себя блаженства. В-третьих, географические устремления – отражение масштаба личности:

Вечно мне хотелось на Великие озера
Не на реку
Река для меня мелка
В Канаду!
... Германия для меня мелка⁴¹

³⁶ Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 330.

³⁷ Ibidem, с. 318.

³⁸ Ibidem, с. 335.

³⁹ Керстин Шпехт: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт Петербург 2000, с. 344.

⁴⁰ Ibidem, с. 349.

⁴¹ Ibidem, с. 343.

От пьесы к пьесе мир становится всё шире и шире. Однако это не делает человека счастливее, не помогает ему обрести покой, опору, стабильность.

Наконец, не менее важным является мотив звериной сущности человека, дегуманизации, постоянного сравнения с животным. В первой пьесе собака выступает как сублимат актрисы (врага, соперника для суфлёрши). Актриса уже мертва, а собака концентрирует все противоречия: её хочется убить, но нет средств и возможностей (кончился хлороформ), она становится разоблачителем, продолжая лаять и привлекать внимание, в конце концов она – победитель, когда вскрыта дверь. Ложный эколог (прячет труп, чтобы не загрязнять окружающую среду) суфлёрша концентрирует всю свою ненависть в единственном живом объекте на сцене: актрису исполняет кукла, все оценки и реакции суфлёрши, по замыслу автора, играют через кухонную утварь, вещества и инструменты – неживые предметы. Героиня второй пьесы – Мать изначально связана с животным миром: спасительница олененка держит кур и рыбок, заботится о соседской скотине. Её перерождение сопровождается в том числе и умиранием всего живого вокруг неё – процесс, апогеем которого становится убийство кур. В художественной ткани пьесы человек устойчиво сравнивается со зверем и проходит вполне определенную эволюцию: изначально уподобление „животному“ выступает негативной характеристикой персонажей („В таком зверюге / Культурного человека/ Не сразу и распознаешь“⁴²), но чем дальше, тем очевиднее подобие опровергается, зверь реабилитируется, ставится нравственно выше человека, а люди переводятся в разряд „браконьеров“, достойных „высшей меры“⁴³. В последней пьесе случайно оказавшаяся на чердаке свинья – достойный собеседник, единственный друг, в конечном итоге – спасительница, поскольку, сожрав письма, освобождает героев от их прошлого и связанных с ним ложных обязательств. В начале пьесы она становится фарсово-гротескным двойником статуи Мадонны: героиня пытается нарядить её в бумажную шляпу (подобие венка, надетого на Богородицу), вовлечь в празднование своего дня рождения, обратиться к ней за помощью и утешением. Сарказм очевиден:

⁴² Керстин Шпехт: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. СПб 2000, с. 323.

⁴³ *Ibidem*, с. 335.

свинья – бестиарное отражение дьявола – единственный собеседник и помощник современного человека.

Новая „новая драма“ также активно берет трилогию на вооружение. Пьесы А. Хиллинг *Protection* (2005), К. Кюсперта *Правильное мышление (Rechtesdenken)*, *Защита Европы (Europaverteidigen)* и *Помоги умереть (Sterbenhelfen)*, 2016), а также другие используют трехчленную формулу сюжета. Новейшая драматическая трилогия, как правило, состоит из частей-фрагментов, в которых действуют разные герои, события происходят в различных пространствах и решаются в различной эстетике, но они соединяются в единое идеологическое полотно общим набором мотивов и создаваемой атмосферой. Троичное равновесие движется в сторону коллажа, распадается на элементы, создающие единое целое за счет количественного нагромождения разнородных картин, внутри которого многие традиционные элементы обретают смыслы, противоположные закрепившимся в культурном сознании (как миф о похищении Европы у К. Кюсперта или трагедия Троянок у С. Стоуна).

REFERENCES:

- Haas Birgit: *Modern German Political Drama, 1980–2000*. New York 2003.
- Bentley Eric : *ZHizn' dramy*. Moskva 2004 (Бентли Эрик: *Жизнь драмы*. Москва 2004).
- Bonnard André: *Grecheskaya civilizaciya v dvuh tomah*. Tom pervyj. Rostov-na-Donu 1994. (Боннар Андре: *Греческая цивилизация в двух томах*. Том первый. Ростов-на-Дону 1994)
- Brecht Bertold: *Razlichnye tekhniki postroeniya p'es, v: Bertol'd Brekht. Teatr. P'esy. Stat'i. Vyskazyvaniya v pyati tomah*. Tom tretij. Moskva 1965, http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt (20.01.2020) (Брехт Бертольд: *Различные техники построения пьес, в: Бертольд Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания в пяти томах*. Том третий. Москва 1965, http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt (20.01.2020))
- Werfel Franz: *CHelovek iz zerkala*, per. s nem. Vil'gel'ma Zorgenfreya. Petrograd- Moskva 1920 (Верфель Франц: *Человек из зеркала*, пер. с нем. Вильгельма Зоргенфрея. Петроград- Москва 1920)

- Golovchiner Valentina, Rusanova Oksana: *Organizacijateksta v drame*, „Vestnik buryatskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2018, № 2. Т. 4, s.34-42 (Головчинер Валентина, Русанова Оксана: *Организация текста в драме*, „Вестник бурятского государственного университета”, 2018, № 2, Т. 4, с.34-42)
- Ivanov Vyacheslav: *Sushchestvo tragedii*, v: Vyacheslav Ivanov: *Dionizm i prazhionisijstvo*. Moskva 1994, s. 295-307 (Иванов Вячеслав: *Существо трагедии*, в: Вячеслав Иванов: *Дионизм и пражioni-суйство*. Москва 1994, с. 295-307)
- Ishchuk-Fadeeva Nina: *Drama (rod)*, v: *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij*, Natan Tamarchenko. Moskva 2008, s. 63-65 (Ищук-Фадеева Нина: *Драма (род)*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 63-65)
- Ishchuk-Fadeeva Nina: *Novaya drama: filosofskie istoki i poeticheskie novacii*, „Kul'turologiya”, 2012, № 1 (60), s. 153-171 (Ищук-Фадеева Нина: *Новая драма: философские истоки и поэтические новации*, „Культурология”, 2012, № 1 (60), с. 153-171)
- Losev Aleksej: *Oчерki antichnogo simvolizma i mifologii*. Moskva 1993 (Лосев Алексей: *Очерки античного символизма и мифологии*. Москва 1993)
- Müller Heiner: *Literatura dolzhna okazyvat' soprotivlenie teatru*, v: Hajner Myuller *Proza. Dramy. Esse. Dialogi*. Moskva 2012, s. 418-431. (Мюллер Хайнер: *Литература должна оказывать сопротивление театру*, в: Хайнер Мюллер *Проза. Драмы. Эссе. Диалоги*. Москва 2012, с. 418-431.)
- Tamarchenko Natan: *Konflikt dramaticheskij*, v: *Poetika: slovar' aktual'nyh terminov i ponyatij*, Natan Tamarchenko. Moskva 2008, s. 104 (Тамарченко Натан: *Конфликт драматический*, в: *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, Натан Тамарченко. Москва 2008, с. 104)
- Toporov Vladimir: *CHisla*, v: *Mify narodov mira v djuh tomah*. Tom vtoroj, Sergej Tokarev. Moskva–Minsk–Smolensk 1994, Т. 2, s. 630 (Топоров Владимир: *Числа*, в: *Мифы народов мира в двух томах*. Том второй, Сергей Токарев. Москва–Минск–Смоленск 1994, с. 630)
- Frejdenberg Ol'ga: *Poetikasyuzheta i zhanra*. Moskva 1997 (Фрейденберг Ольга: *Поэтика сюжета и жанра*. Москва 1997)
- Cvetkov YUrij: *Priroda ekspressionistskoj dramy Kajzera*, „Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta”, 2011, № 1(12), s. 3-9

(Цветков Юрий: *Природа экспрессионистской драмы Кайзера*. „Вестник Ивановского государственного университета“, 2011, № 1 (12), с. 3-9)

Specht Kerstin *Snezhnye korolevy*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНепуров, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 265-306 (Шпехт Керстин *Снежные королевы*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 265-306)

Specht Kerstin: *Dama chervej*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНепуров, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 340-350 (Шпехт Керстин: *Дама червей*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 340-350)

Specht Kerstin: *Carica-lyagushka*, v: *Sovremennye nemeckie p'esy*, Aleksandr СНепуров, Tat'yana Zagorskaya. Sankt-Peterburg 2000, s. 306-339 (Шпехт Керстин: *Царица-лягушка*, в: *Современные немецкие пьесы*, Александр Чепуров, Татьяна Загорская. Санкт-Петербург 2000, с. 306-339)

YArho Viktor: *Dramaturgiya Eshhila i nekotorye problem drevnegrecheskoj tragedii*. Moskva 1978 (Ярхо Виктор: *Драматургия Эхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии*. Москва 1978)