



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 860-2

DOI: 10.18287/2782-2966-2021-1-3-24-32

Дата: поступления статьи: 02.08.2021
после рецензирования: 12.09.2021
принятия статьи: 01.10.2021

Н.Э. Сейбель

Южно-уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет
г. Челябинск, Российская Федерация
E-mail: Seibel_ne@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6840-8286>

Я.О. Шебельбайн

Южно-уральский государственный
гуманитарно-педагогический университет
г. Челябинск, Российская Федерация
E-mail: Shebelbaynyao@cspu.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5218-7917>

Акустические пространства драматургических коллажей Фрица Катера

Аннотация: в статье рассматривается «ГДРовская трилогия» Фрица Катера как драматургический коллаж, отличающийся множественностью и гетерогенностью составляющих его элементов, перекодированием смыслов каждого фрагмента в контексте целого, синтезом различных драматургических и эпических техник, элементов музыки, живописи и других видов искусств. Прослеживаются отношения связи, отталкивания, параллелизма, контраста, возникающие между сценами в контексте трилогии. Описывается авторская стратегия построения аудиального образа в пьесе. На примере первой из пьес «Винета (или водомания)» (Vineta (Oderwassersucht), 2001) анализируется прописанная в авторских ремарках звуковая партитура, акцентирующая деление пьесы на две части по принципу золотого сечения. Используемый в статье мотивный анализ показывает, как построенная в духе Джона Кейджа внемузыкальная звуковая палитра пьесы выявляет и усиливает мотив потери – главный мотив первой части, а наступившая в последних сценах тишина помогает высветить возникающий в них мотив стыда. Музыкальные фрагменты пьесы ассоциированы с мифологическим образом затонувшего города, утраченного «рая», процветающей Винеты.

Ключевые слова: постдрама; фрагмент; коллаж; монтаж; саунд драма; Фриц Катер; simultaneity; интеграция.

Цитирование: Сейбель Н.Э., Шебельбайн Я.О. Акустические пространства драматургических коллажей Фрица Катера // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2021. Т. 1, № 3. С. 24–32. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-3-24-32>.

Информация о конфликте интересов: авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

© **Сейбель Н.Э., 2021** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и МОЛ, Южно-уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 454080, Российская Федерация, г. Челябинск, ул. Ленина, 69.

© **Шебельбайн Я.О., 2021** – магистрант кафедры литературы и МОЛ, преподаватель колледжа ЮУр-ГППУ, Южно-уральский государственный гуманитарно-педагогический университет, 454080, Российская Федерация, г. Челябинск, ул. Ленина, 69.

SCIENTIFIC ARTICLE

N.E. Seibel

South Ural State Humanitarian Pedagogical
University, Chelyabinsk, Russian Federation
E-mail: Seibel_ne@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6840-8286>

Ya.O. Shebelbayn

South Ural State Humanitarian Pedagogical
University, Chelyabinsk, Russian Federation
E-mail: Shebelbaynyao@cspu.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5218-7917>

Acoustic spaces of Fritz Kater's dramatic collages

Abstract: the article examines the “GDR Trilogy” by Fritz Kater as a dramatic collage, characterized by the multiplicity and heterogeneity of its constituent elements, re-coding the meanings of each fragment in the context of the whole, synthesis of various dramatic and epic techniques, elements of music, painting and other types of arts. The relations of connection, repulsion, parallelism, contrast that arise between the scenes in the context of the trilogy are traced. The author's strategy of constructing an auditory image in the play is described. On the example of the first of the plays “Vineta or Vodomania” / “Vineta or Oderwassersucht”, (2001), the author analyzes the sound score written in the author's remarks, emphasizing the division of the piece into two parts according to the principle of the golden section. The motive analysis used in the article shows how the extra-musical sound palette of the play, built in the spirit of John Cage, reveals and enhances the motive of loss – the main motive of the first movement, and the silence that occurred in the last scenes helps to highlight the shame-motive that arises in them. Musical fragments of the play are associated with the mythological image of the sunken city, the lost “paradise”, the flourishing Vineta.

Key words: post-drama; fragment; collage; editing; sound drama; Fritz Kater; simultaneity; integration.

Citation: Seibel, N.E. and Shebelbayn, Ya.O. (2021), Acoustic spaces of Fritz Kater's dramatic collages, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 1, no. 3, pp. 24–32, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-3-24-32>.

Information about conflict of interests: the authors declare no conflict of interests.

© **Seibel N.E., 2021** – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of the Department of Literature and MOL, South Ural State Humanitarian Pedagogical University, 69, Lenin Street, Chelyabinsk, 454080, Russian Federation.

© **Shebelbayn Ya.O., 2021** – Master's Degree Student of the Department of Literature and MOL, Lecturer at the SUSPU College, South Ural State Humanitarian Pedagogical University, 69, Lenin Street, Chelyabinsk, 454080, Russian Federation.

Введение

Фритц Катер – уникальная фигура в современном театре и литературе и в силу продуктивности (несколько десятков пьес за тридцать лет), известности (неоднократный «автор года» по версии «Theater heute», лауреат премии Лессинга и т.д.) и двойственности (он совмещает в одном лице режиссера Армина Петраса – 1964 г.р., ставшего известным в 1987 году после постановки мюллеровского «Волоколамского шоссе» в театре Нордхаузена, и драматурга Фрица Катера – 1966 г.р., создателя большого количества драматургических текстов). Театрально-драматический проект Армин Петрас / Фритц Катер возник в 1990 году, и два лица одного и того же художника принципиально обособлены, у каждого свои функции и область ответственности. «Двойственность, определившая его биографию, отразилась и на творчестве» (Должанский 2009, с. 8). Петрас ставит перед собой задачу дифференциации различных этапов работы над спектаклем, создания театрального представления как результата именно «коллективного творчества», в котором индивидуальный автор растворяется в энергии диалога, плюрализма, столкновения позиций (Nissen-Rizvani 2011, p. 116). Понимание природы театрального искусства как диалогической определяет не только алгоритм работы автора, но и структуру его произведений, построенных как набор фрагментов, находящихся в сложных отношениях параллелизма – связности – отталкивания – антитезы

Ход исследования

Определяя тексты Ф. Катера как драматургические коллажи, мы, с одной стороны, следуем уже сформировавшейся традиции: первые такие эксперименты появились еще в драматургии немецкого романтизма, и пьеса К.Д. Граббе «Шутка, сатира, ирония и кое-что посерьезнее» – один из ярких примеров. Драматургия зарождающегося эпического театра начала XX века прямо ориентируется на дадаистские коллажи, например, пьеса «Страх и отчаяние Третьей империи» Б. Брехта определяется литературоведами как «ряд эпизодов» (Копелев 1966, с. 249), в которых сам Брехт подчеркивал единство «атмосферы... и напряжение» (Брехт 1965), или пьеса «День России» Э. Пискатора, где сталкиваются «сценическая условность с документальной реальностью» (Соломкина 2016, с. 26), а разнородные «предположения и абстракции» (Колязин 1998, с. 170) собраны в три части при помощи комментатора. И. Чистюхин (в книге «О драме и драматургии») временем формирования коллажной драмы называет середину XX века: «Коллажная – одна из наиболее сложных композиций, но и самых интересных. В её основе лежит некий смысловой сюжет, построенный по структурной схеме (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог), но каждая часть композиции раскрывается отдельной историей» (Чистюхин 2021, с. 87). В становлении коллажной драмы в Германии особое место принадлежит Петеру Вайсу с его документальной драмой

«Дознание» (1965) о суде над палачами Освенцима и Хайнеру Мюллеру с его «Волоколамским шоссе», «Германией. Смертью в Берлине» и другими пьесами, о которых автор говорил как о драматургии «бильярдного шара» (Мюллер 2021, с. 423), соединяющей набор гетерогенных эпизодов.

С другой стороны, близость понятий фрагментарный текст, цикл, монтажный и коллажный текст требуют комментариев тем больше, чем больше драма как литературный род сопротивляется прерывистости и непоследовательности, будучи сориентирован на «телеологическое единство... цели и результата» (Фрумкин 2020, с. 50), при которой «целенаправленность сама порождает некую развернутую во времени целостность» (Фрумкин 2020, с. 56).

Коллаж как предмет рассмотрения. В качестве статифицирующих признаков коллажа необходимо выделить следующие.

Во-первых, множественность элементов, его составляющих. Если монтаж акцентирует контраст стоящих рядом фрагментов (крупный / средний план; человек / мир; верх / низ) и поддерживает, по сути, классическую гуманистическую модель искусства, базирующегося на бинарных оппозициях, то коллаж работает с ритмами, переходами одного в другое. Он косвенно основывается на бурно развивавшейся на рубеже XIX – XX вв. математической теории множеств (Георга Кантора, Бертрана Рассела и др.), базируется на «представлении о полном распаде всех иерархий, снятии бинарных оппозиций и “смерти” субъекта» (Бьюз 2016, с. 10). Коллажное искусство создает эффект бытийности, присутствия. Часто ставит зрителя в положение «фланёра» – бесстрастного наблюдателя, бесцельно обегавшего взглядом всё множество элементов и случайно погружающегося в «транс» озарения: ему предоставляется свобода «перемещения между дискурсами и ценностями», что «предельно расширяет» границы «всякой идентичности» (Кучумова 2019, с. 39–40). Определение коллажа как «конъюнктивного соединения разнородных элементов в целостный текст» (Володин, Житова 2019, с. 169) передает главный «грамматический» принцип построения коллажа – бессюжетная связь между его элементами.

Во-вторых, в отличие от монтажа, коллаж синтетичен. Ефремова даёт следующее определение коллажу: «Технический приём, при котором на холст или иную основу наклеиваются отличающиеся от них по цвету и фактуре материалы: обрывки газет, обоев, лоскутки ткани, щепки, осколки» (Ефремова 2000). Поскольку коллаж в литературе и театре зарождается как реакция на коллаж в произведениях пластического искусства, этот принцип сохраняет свою актуальность и при переносе в менее поддающиеся столкновению ве-

ществ и материалов виды искусств. Так, Пави в своем «Словаре театра» под коллажем понимает «сочетание двух разнородных элементов и материалов или же произведения искусств и реальных предметов» (Пави 1991, с. 144). Драматург имеет возможность сталкивать фрагменты различных текстов: имеющих эпическую или драматическую природу, звуковые файлы, газетные статьи, интертекстуальные фрагменты и т.д. Перенос живописных приемов на интермедийную почву происходит в XX веке и в музыке: техника коллажа активно разрабатывается, например, Джоном Кейджем, соединяющим «не только разные по стилю и происхождению (написанные им самим и другими авторами) фрагменты произведений, но и целые пьесы, звучащие одновременно друг с другом в одном перформансе, ... шумы окружающей среды (так называемую конкретную музыку), исполняемую на инструментах музыки, чтение стихов, показ картин, сценические действия участников и т. д.» (Переверзева 2018, с. 43).

В-третьих, один из базовых принципов коллажа – принцип фрагментов, которые в пределах одного нового текста в совокупности создают новые смыслы, погружающие читателя в другую систему восприятия, порождающие – по Вальтеру Беньямину – «переживание сродни религиозному прозрению» (Травников 2016, с. 703). Столкновение эмоциональных переживаний, смыслов, художественных техник создает альтернативную реальность, которой свойственна иная темпоральность проживания и осознания. Интуитивно-художественные «прозрения» реципиента при этом, хотя и подготовлены художником, но не могут быть синхронизированы и однозначно запрограммированы той или иной частью произведения: «Зияющие провалы и пустые пространства, расчленяющие их амбивалентные композиции, приглашают к открытию неясного, неопределенного, непохожего, еще не существующего» (Лашо 1999, с. 59). Отличие монтажа и коллажа в «установке на созидание целостной картины» первым «или её отсутствия» во втором (Сейбель 2017, с. 155).

Наконец, коллаж создается с принципиальной установкой на спонтанность, случайность соединения элементов, включения «трансцендентной реальности высшего порядка ... в какой-нибудь взятый наугад, случайный фрагмент настоящей, реальной действительности» (Дали 2020). Игра случая в недрах авангарда трактуется как путь раскрепощения творческих сил, познания сакрального, божественного, выявления изначального и природного: «Автоматизм, экстаз, безумие, спонтанность – всё это инструменты приближения к свободному искусству» (Бобринская 2006, с. 195), способ «зримыми представлениями намекнуть на непредставимое» (Лиотар 2008, с.

150). Постмодернизм, как констатируют многие его исследователи, подменяет утопию свободы познающего сознания «рассеиванием бесполезных элементов собственной болтовни» (Лашо 1999, с. 63) и «фрагментацию создает не из разногласия, но из консенсуса/конформизма» (Лашо 1999, с. 63) ради иллюзии всеохватности и быстрой смены тем и объектов.

Определяя драмы Фрица Катера как драматургические коллажи, мы сталкиваемся с двойной задачей: показать на материале «ГДРовской трилогии» – одного из самых значительных текстов драматурга, – как принципы коллажного искусства реализуются в его драмах, и разукрупненно продемонстрировать возможности использования различных видов искусств (в данном случае акцент будет сделан на музыке) в драматургическом коллаже.

Полученные результаты

Коллажная техника в трилогии Ф. Катера. Петрас «олицетворяет политический театр, ищущий следы прошлого в настоящем» (May 2013). Его «ГДРовская трилогия» – многосоставный текст, построенный на столкновении историй преимущественно молодых героев, чьё взросление пришлось на время застоя, распада, очередного «передела» мира и изменения европейской карты.

Принцип множественности элементов отражается уже в структуре анализируемого текста. Трилогию составляют драмы «Винета (или водомания)» (Vineta (Oderwassersucht) 2001), «время любить время умирать» (zeit zu lieben zeit zu sterben 2003), «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» (WE ARE CAMERA / jasonmaterial 2004).

Первая пьеса «Винета (или водомания)» – это 18 сцен, описывающих события 1994 года с флешбеками в 1971 и 1984, расположенных в «произвольном порядке», который автор оговаривает в ремарках, позволяя варьировать отдельные сцены по желанию постановщика. Исторический фон происходящим узколичным событиям составляет вывод российских войск с территории Восточной Германии. Фабула организуется вокруг подготовки к боксерскому поединку – последнему для тридцатидвухлетнего Стива. Его более молодые соперники еще не успели осознать, как короток спортивный век, но и им предстоит пройти через крах надежд (Франк будет изуродован в драке, а Майк окажется в тюрьме). Главный мотив пьесы – мотив потери, почти в каждой сцене звучат лейтмотивом слова «больше не было»: «Производства больше нет», «Спортзала больше не было», «пионеров больше нет», «шума больше нет». Постепенно вполне ощутимые и измеримые в физических величинах потери вытесняются утратой ценностей ментального характера: желания сражаться, дела жизни, здоровья. Мотив потери

вытесняется во второй половине пьесы мотивом стыда. Разочарование, через которое проходят герои, становится тотальным.

Вторая пьеса «время любить время умирать» – трилогия о взрослении подростков в ГДР рубежа 1970–1980-х годов. Молодые герои трех фабульно не связанных историй оказываются в ситуации нравственного кризиса: трагедии друзей, впервые пережитое предательство и поиски любви – в первой, побег отца, выбор матери между любовью к отцу и предложенной его братом заботой и опекой, собственное соперничество в любви – во второй, наблюдение за метаниями взрослых, неспособных сделать выбор между семьей и поздней любовью – в третьей. Личный кризис усугубляется государственным – общественную ситуацию герои осознают как бесперспективную и опасную. Катер подчеркивает цикличность истории, помняв лишь одну букву в названии («Zeit zu leben und Zeit zu sterben» у Ремарка и «zeit zu lieben zeit zu sterben» у Фр. Катера), автор восстанавливает одну из главных ремарковских идей: время разочарования – это время для осознания собственной нравственной ответственности за свой мир и свою семью.

Каждая из пьес тоже «распадается на элементы».

Первая часть пьесы – «Юность/хор» – представляет собой монолог юноши, проживающего на сцене время между шестнадцатью и восемнадцатью годами, соответственно, события не синхронизированы с моментом рассказывания и – скорее эпически, чем драматургически – осмысляются постфактум. Из потока речи вычленяется собственно драматическая история: неудачи в любви, испытания детской дружбы и расставание когда-то неразлучной троицы (Вольфа, Ханса и рассказчика), вероломство укравшего школьный доклад Томаса Хербинга (он получает стипендию, переезд в Америку). Эти сюжетные линии связаны между собой системой мотивов, наиболее частотный из которых – мотив поражения/аутсайдерства.

Вторая часть – «Старый фильм/группа» – «самая драматургическая драма» во всей трилогии, несмотря на отсутствие линейного действия. Фабулу пьесы организует связь трёх поколений. В прошлом два брата Боймер и Манфред, а также жена Манфреда Ева и возлюбленная Иоланта составляли сложный любовный треугольник. Манфред сбежал на Запад, а Боймер оказался в тюрьме. Повзрослевшие сыновья Евы Петер и Ральф снова оказываются в ситуации любовного треугольника и сталкиваются в борьбе за любовь Адрианы. Параллелью к истории молодых героев выступают еще несколько любовных треугольников. Таким образом, история отцов повторяется в истории детей, несколько поколений устойчиво

обретают в повествовании звериные черты (они похожи на обреченных, загнанных животных, вырванных из естественной среды обитания) и мотивы предательства и слабости, предательства и сочувствия усугублены их животным бессилием и неосознанностью борьбы.

Третья часть – «Одна любовь – Два человека» – рассказ о стареющем герое, неспособном разорвать ни любовную связь с молодой чужестранкой, ни семейный союз, где растёт так похожий на него ребенок. Наблюдатель, от лица которого ведется повествование, остается «в тени», но по нескольким оговоркам можно сделать вывод, что монолог принадлежит повзрослевшему сыну героя. Мотивы отречения и преодоления реализованы в не разделённом на эпизоды тексте, который, если считать «переключения» ракурса внимания, времени и пространства, распадается примерно на двадцать эпизодов.

Три части, таким образом, выстроены в градиционный ряд по принципу постепенного сужения состава действующих лиц, отказа от хора ради дифференциации речевых потоков и концентрации внимания на личной трагической истории.

Третья пьеса «ГДРовской трилогии» «МЫ ЭТО КАМЕРА / ясонматериал» начинается с воспоминаний о неудачной рыбалке в 1971 году, которые сменяются флешбэком 1969 года, и в дальнейшем чередование сцен осуществляется по схеме: две сцены из отдаленного прошлого (1969 г.) сменяются сценой из приближенного прошлого (1975 г.), одна сцена из 1969 года сменяется двумя сценами из 1981 года (1+2+1+1+2+1 – прошлое «уходит», его становится всё меньше, настоящего – всё больше). Ритм ускоряется, и, подобно снежному кому, события, разница между которыми в шестнадцать лет, наслаиваются друг на друга, стирая временной интервал. Большая часть событий происходит в начале 1969 года, то есть сразу после принятия Конституции ГДР, закрепившей социалистический курс страны – время, когда герои бегут на Запад. В коллаж выстраиваются события дня побега: пробуждение – отъезд – аэропорт – полёт в самолёте – регистрация в гостинице и т.д. Они описываются пятилетним Мирко, а детскому сознанию присуще воспроизведение без осмысления. Последний монолог повзрослевшего героя относится, вероятно, к 1986 году (упоминание Чернобыля, рассказ о хомяках). Центральный мотив пьесы – мотив жертвы, которой становится отец (измена матери, ранение на охоте, смерть), жертвоприношения.

При целостном прочтении трилогии становится очевидно, что принцип перекодирования смысла отдельных частей проявляется в катеровском коллаже со всей полнотой.

Во-первых, открывающая трилогию пьеса «Винета», действие которой отнесено на десятилетие

вперед по сравнению со всеми последующими, задает ретроспективный ракурс, позволяющий оценить события всех прочих частей с точки зрения того итога, к которому они привели. Стремящиеся к свободе, находящиеся в духовной оппозиции тоталитарному государству и Штази герои, оказавшиеся каждый в своей истории перед открытым финалом и неясными перспективами, получают «завершенность» в пьесе, лейтмотив которой – дождь, покрывающий потоками воды все надежды и чаяния, топящий перспективы. Танки уходят, но нового дивного мира на восточных землях не возникает. Ни радости, ни благополучия, ни даже покоя героям девяностых не даровано. Как и все их предшественники, они снова мечтают сбежать, не будучи в силах смириться с тем, что жизнь их прошла зря. «Персонажи, ставшие ‘отголосками прошлого’», характерны для немецкой драматургии, несущей в себе «энергию смены времен... Г. Костер «Отголосок», О. Буковски «Гости» и др.» (Сейбель 2013, с. 109), но «насколько хорош этот текст ... , возможно, раскрывается только сегодня, с разницей в десять лет» (Лаагес 2012). Последовательность сцен, таким образом, существенно деформирует содержание каждой из них.

Кроме того, последовательно выстроенные эпизоды выявляют развитие еще одной важнейшей сюжетной ситуации – отношения поколений – не так выраженной в каждой отдельной пьесе, но «собирающейся» в сквозной мотив при последовательном их рассмотрении. Если изначально представители старшего поколения оказываются в поле критики, сатиры, осмеяния – они безразличны (в пьесе «Юность/хор»), дурны, жестоки и расчеловечены в своей безнравственности («Старый фильм/группа»), то в двух последних пьесах они разукрупнены, их судьбы – главный предмет интереса, на их примере показаны две возможности восстановить честные отношения с детьми, поступить ‘благородно’, либо оставив семью ради непреодолимой любви-страсти («Одна любовь – два человека»), либо принося себя в жертву, закрывая глаза на измену, преодолевая все трудности ради детей («МЫ ЭТО КАМЕРА/ясонматериал»). Соответственно, меняется и позиция юных: от безразличия и обвинений – к осознанию боли и собственной вины перед старшими. Это движение фиксируют и названия пьес. Формула «Одна любовь – два человека» может быть истолкована и как акцентирующая действующих лиц рассказываемой истории: Он и Она – находящиеся в состоянии бесконечной любви-вражды, жестоко ранящей обоих, не приводящей к пониманию, миру, покою (тем более что Она говорит на чужом языке и является воплощением популярного в литературе XX века типа молчаливой женской загадочности и сексуальности, отраженном у Г. Броча «Лунатики», Г. Грина «Тихий американец» и др.

текстах). Но не менее важны отношения между сыном героя – любящим, ожидающим отцовской любви, отчужденным – рассказывающим всю историю трагической любви отца: одна любовь, вынесенная в заголовок, как оказалось, не делится на двоих: либо возлюбленная, либо сын будут ущемлены. Название «Ясонматериал» отсылает читателя к пьесе Хайнера Мюллера «Медея: материал». Тексты роднит проблема исторической вины и расплаты. Однако Фр. Катер реализует её через образ отца: жертвой измены становится мужчина. Из сцены в сцену его самоотречение реализуется в случайных травмах и страданиях. Для сына в нём концентрируется образ утраченной и поруганной родины, он расплачивается за своё и чужое предательство.

Так, каждая из пяти частей приобретает дополнительные контекстные смыслы, существенно расширяющие её собственное семантическое поле.

Коллаж Фрица Катера синтетичен с точки зрения столкновения различных нарративных структур, интертекстуальных потоков, театральной механики и элементов, составляющих аудиоряд спектакля.

Столкновение монологической и диалогической формы, Ich- и Er-Erzählung (я- и он-повествования), событий действия и событий рассказывания подробно рассматривает, например, Д. Капуста в статье «Эпические повествовательные техники в современной немецкой драме» – преимущественно лингво-коммуникативное исследование, рассматривающее драму Катера как переходное явление между эпической и монодрамой, в которой «гомодиегетический рассказчик» (Kapusta 2011, p. 147) соединяет различные способы повествования. Объектами её внимания становятся отказ от «фигуративности», исповедальность фиктивного дневника, адресация текста читателю, а не зрителю, в результате чего «узкие законы драматической формы расширены и преодолены» (Kapusta 2011, p. 150). С точки зрения соотношения типов наррации части трилогии выстраиваются в относительную симметрию. В первой и последней частях чередуются происходящее и рассказываемое, актеры «выходят» из роли, чтобы подробно описать чувства персонажа, охарактеризовать его планы, цели, его понимание ситуации, их комментарии обозначают временные пропуски и флешбэки:

«СТИВ. Все о'кей. – Я не стал рассказывать ей про два коренных зуба, которых не было, их не стало в ту ночь, когда она меня бросила, просто так. Я заказал себе «Европейском центре» мост, там наверху, с видом на «Вдовью баню», мост через великое ничто, которое я, к сожалению зубного врача, так и не дал ему заполнить» [Катер Винета].

Различие в том, что авто- и взаимокомментарий в первой пьесе тотален, в последней же слово предоставляется только детям – Мирко и Соне и постороннему человеку, связанному, работающему на шпионскую сеть, то есть людям, далеким от понимания взаимоотношений между отцом и матерью, способным не более чем к «прямому видео» происходящего.

Начальная и финальная части второй пьесы представляют собой монолог одного персонажа: в первом случае легко опознаваемого, во втором – сохраняющего инкогнито и проявляющегося лишь в оговорках. Наконец, срединная часть имеет почти классическую драматургическую форму. Как и в большинстве случаев, когда речь идет о возвращении и повторе, проявляющаяся динамика, зафиксированная в изменчивости ситуации, едва ли не важнее возникающих удвоений: в данном случае позиция комментатора становится все более растерянной, он хотел бы простить и даже взять на себя вину в страдании своих близких, но не в состоянии понять, что же именно между ними происходит, разобраться в запутанных отношениях между ними.

История каждой части последовательно расширяется за счет мифологических мотивов и образов, а также литературного интертекста.

Мотив гибнущего мифологического города расширяет семантическое поле пьесы «Винета» – дождь смывает прошлое и в расширительном плане «смывает» Восточную Германию. Созвездия, названные именами героев греческих мифов, составляют положительную альтернативу подростковым метаниям и страхам в пьесе «Юность/хор». Ветхозаветные сюжеты, возникающие на уровне ономапоэтики, составляют параллель судьбам персонажей в «Старом фильме...». Узнаваемый сюжет мифов об аргонавтах возникает в перевёрнутом виде в пьесе «Ясонматериал».

Наконец, в числе самых частотных отсылок в виде атрибутированных и неатрибутированных цитат возникают тексты авторов «потерянного поколения» (Ремарка, прежде всего), а также ясно выраженный шекспировский план.

Музыка – еще один «материал», из которого Фриц Катер делает свои пьесы. Во всех трех пьесах «ГДРовской трилогии» звучат песни, часто не только составляющие адресующий к духу времени фон, но и подводящие итог сценам, сюжетным линиям, сквозным мотивам. Это популярная, преимущественно американская музыка, несущая для автора, описывающего события в соцлагере, идею желанной и недостижимой свободы. Здесь возникают музыкальные произведения в самых разных стилях XX века (от кантри до рэпа), которые «воссоздают мощное ощущение времени и места» (Graham 2015, p. 717). Цитаты из песен появляются и в качестве эпитафий. Например, в пьесе

«Старый фильм/группа» роль эпитафии выполняет перефразированная «хип-хоп мантра» «money over bitches». Катер, меняя предлог, создает перевертыш – «money before bitches». Музыкальный интертекст возникает на уровне посвящения, например, пьеса «время любить время умирать» посвящается Джимми Дину – американскому певцу, чья биография перекликается с мотивами пьес Катера: неблагополучие, семейное насилие, тюрьма, затем путь к творчеству и свободе.

Наиболее интересно организовано акустическое пространство первой пьесы, которая открывается хором, восславляющим недостижимый город Винету, отказывающий в приюте беглецам, хотевшим, было, укрыться от жизни – ассоциативно возникает образ реки Эльбы, выплевывающей вернувшегося с войны солдата, потому что он еще не прошел все круги назначенной ему кары в «На улице, перед дверью» В. Борхерта. Утонувший город «на замке» (Катер 2003), и Стив вынужден вернуться в мир, в спорт, искать себя и свое место, а мир, в котором он жил, разрушен почти так же, как мир Бекмана в пьесе В. Борхерта. Само сравнение сегодняшнего дня с последними военными и первыми послевоенными месяцами показательны и проходит красной нитью через всю трилогию. Конец двуполярного мира (ГДР – ФРГ) так же, как полвека назад, ставит героев в положение потери смысла и ценностных ориентиров в жизни. Снова Хор возникает в 11 сцене – середина по принципу золотого сечения – где не только все персонажи поют славу Германии, но к ним присоединяются «с лиловыми от холода губами те, кто пришел с другого берега реки» (Катер 2003) – все предыдущие поколения. На легкий шуточный мотив они воспевают серые панельные дома, развлекательные телевизионные каналы, известные торговые центры. Этот совместный хор с появлением все новых и новых участников отсылает читателя к пьесе классика постдрамы Эльфриды Елинек «Облака. Дом» с той существенной разницей, что Елинек восхваляла культуру, а Катер её больше не обнаруживает, а «Родину нашу надо / любить и хранить, / Потому что она для народа / «И всем нам принадлежит» (Катер 2003). Наконец завершается музыкальная линия Хора, воспевающего Родину и как утонувшую Винету, и как сегодняшнюю Германию в 13 сцене. Хор поет о жалости к людям, утратившим что-то более значимое, чем покой и благополучие:

«Пережившие Винету больше не понимали сами себя,

потому как то, чего хотелось получить, получить было невозможно,

и не потому, что возможности не было, нет, предметы эти еще существовали: ...

просто был утрачен вкус к вечности в вещах, ... <им осталось>

блестяще с блеском во взоре ликовать по поводу собственного блеска во взоре, и знать: ага! она же все еще здесь, та собственная моя душа» (Катер 2003).

В еще большей мере организован и простроен в пьесе план немusикальных звуков, связанных с её основными мотивами. Подготовка к поединку – будущее поражение – сопровождается «звуками человеческого тела»: дыхание, пульс, кардиограмма и т.д. Попытки вновь обрести дом и семью – а героев связывают очень сложные отношения, они «отравлены расставанием» – сопровождаются включением проигрывателя, но каждый раз пластинка шипит и издает только механические звуки. Своя выраженная функция у звуков дождя, переходящего в ливень, грохота уходящих советских танков и других шумов. По сути, происходит «полная замена музыки шумами» в духе «Искусства шумов» Луиджи Руссоло (1913) и перформансов Джона Кейджа (Петров 2015). В совокупности нарастающая какофония звуков усиливает мотив потери, плотно сопрягаясь со списком разочарований и утрат. Кульминацией становится 14 сцена летнего пикника на берегу реки, где встречаются все персонажи. Все «музыкальные» линии здесь сливаются воедино: герои перекрикивают русскую речь и шум танков, крики роженицы и болельщиков, звуки серены. Если потери и расставания наполнены шумом, то возникающий в последних двух сценах мотив стыда сопровождается повторяющимися ремарками «Тишина».

Заключение

Принцип множественности и перекодировки активно работает не только в применении к вербальной стороне драмы, но и в её аудиальном строе. Акустические пространства разноплановы и создают пространственный и временной объем текста, они прямо соотносятся с основными мотивами драмы и в то же время «выводят» его далеко за пределы конкретной эпохи, делая текстом о человеке на фоне исторических катаклизмов, пытающемся сделать свой жизненный выбор в нестабильные времена, под давлением пересмотра всех норм и ценностей, определявших его мир.

Источники фактического материала

Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. Т. 1. Москва: Арт, 1965.

Дали С. Дневник одного гения. Москва: Азбука, 2020.

Катер Ф. Винета (или водомания) // Театральная библиотека Сергея Ефимова. URL: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kater> (дата обращения: 25.09.21).

Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сб. Москва: Издательство РОССПЭН, 2012.

Библиографический список

- Graham (2015), *Songs of the Century, New Literary History*, vol. 46, no. 4, pp. 715–736, DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0034>.
- Kapusta, D. (2011), *Epische Erzähl Techniken in der deutschen gegenwartsdramatik eine Untersuchung Der Gattungsaflösenden schreibverfahren, Zagreber Germanistische Beiträge*, no. 20, pp. 139–150.
- Laages, M. (2012), *Junge Sicht auf den alten Osten «Zeit zu lieben, Zeit zu sterben» am Berliner Maxim-Gorki-Theater, Deutschlandfunk Kultur*, [Online], available at: https://www.deutschlandfunkkultur.de/junge-sicht-auf-den-alten-osten.1013.de.html?dram:article_id=172970 (Accessed 17 July 2021).
- May, N. (2013), *Armin Petras wechselt nach Stuttgart, Leipziger Volkszeitung*, [Online], available at: <https://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Armin-Petras-wechselt-nach-Stuttgart-und-nimmt-Teil-der-Leipziger-Hartmann-Mannschaft-mit> (Accessed 24 July 2021).
- Nissen-Rizvani, K. (2011), *Autorenregie/Theater und Texte von Sanine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und Rene Pollesch*, Hamburg, 322 p.
- Бобринская Е.А. Русский авангард: границы искусства. Москва, 2006.
- Бьюз Т. Цинизм и постмодерн. Москва, 2016.
- Володин А.Н., Житова Д.Е. Пересоздание мира: модернистский коллаж в творчестве Орхана Вели // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского Философия. Политология. Культурология. 2019. Т. 5 (71), № 4. С. 169–178.
- Должанский Р. Армин Петрас // Коммерсантъ Weekend. 2009. № 45. С. 8.
- Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Москва: Русский язык, 2000.
- Колязин В.Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: очерки истории русско-немецких художественных связей. Москва: Издательство ГИТИС, 1998.
- Копелев Л.З. Брехт. Москва: Молодая гвардия, 1966.
- Кучумова Г.В. Немецкоязычный роман рубежа XX-XXI вв.: проблема Другого: монография. Самара: Самара, 2019.
- Лашо Ж.-М. Коллаж / Монтаж // Коллаж-2. 1999. С. 57–63.
- Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей. Москва: РГГУ, 2008. 150 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=538900&p=3> (дата обращения: 17.07.2021).
- Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991.
- Переверзева М.В. Техника коллажа в творчестве Джона Кейджа // Временник зубовского института. 2018. № 4 (23). С. 33–43.
- Петров В.О. Музыкальная тишина и шумовая музыка Джона Кейджа: принципы интеграции шума в музыкальную композицию // Актуальный вопрос. 2015. № 5 (29). С. 479–490. DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2015.5.16026>. URL: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=34818 (дата обращения: 17.07.2021).
- Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы // Филологический класс. 2013. № 3 (33). С. 109–113.
- Сейбель Н.Э. От «Железного креста» к «Мещанской свадьбе» Хайнера Мюллера: кадр, план, месседж // Вестник Челябинского государственного гуманитарно-педагогического университета. 2017. № 1. С. 152–157.
- Соломкина Т.А. Взаимодействие театра и кино в Германии первой трети XX века: автореф. на соиск. уч. степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2016.
- Травников С.К. Литературный монтаж в «Пассажах» Вальтера Беньямина // Культура и искусство. 2016. № 5 (35). С. 702–707. DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.5.16795>.
- Фрумкин К. Сюжет в драматургии. От античности до 1960-х годов. Москва; Санкт-Петербург: Нестор-История, 2020.
- Чистюхин И. О драме и драматургии. Москва: Планета музыки, 2021.

References

- Graham (2015), *Songs of the Century, New Literary History*, vol. 46, no. 4, pp. 715–736, DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2015.0034>.
- Kapusta, D. (2011), *Epische Erzähl Techniken in der deutschen gegenwartsdramatik eine Untersuchung Der Gattungsaflösenden schreibverfahren, Zagreber Germanistische Beiträge*, no. 20, pp. 139–150.
- Laages, M. (2012), *Junge Sicht auf den alten Osten «Zeit zu lieben, Zeit zu sterben» am Berliner Maxim-Gorki-Theater, Deutschlandfunk Kultur*, [Online], available at: https://www.deutschlandfunkkultur.de/junge-sicht-auf-den-alten-osten.1013.de.html?dram:article_id=172970 (Accessed 17 July 2021).
- May, N. (2013), *Armin Petras wechselt nach Stuttgart, Leipziger Volkszeitung*, [Online], available at: <https://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Armin-Petras-wechselt-nach-Stuttgart-und-nimmt-Teil-der-Leipziger-Hartmann-Mannschaft-mit> (Accessed 24 July 2021).
- Nissen-Rizvani, K. (2011), *Autorenregie/Theater und Texte von Sanine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und Rene Pollesch*, Hamburg, 322 p.
- Bobrinskaya, E.A. (2006), *Russian avant-garde: the boundaries of art*, Moscow, Russia.
- Buse, T. (2016), *Cynicism and Postmodernity*, Moscow, Russia.

- Volodin, A.N., Zhitova, D.E. (2019), Re-creation of the world: modernist collage in the work of Orhan Veli, *Scientific notes of the V.I. Vernadsky Crimean Federal University Philosophy. Political science. Culturology*, vol. 5 (71), no. 4, pp. 169–178.
- Dolzansky, R. (2009), Armin Petras, *Kommer-sant Weekend*, no. 45, p. 8.
- Efremova, T.F. (2000), New dictionary of the Russian language, *Russian language*, Moscow, Russia.
- Kolyazin, V.F. (1998), *Tairov, Meyerhold and Germany. Piscator, Brecht and Russia: Essays on the History of Russian-German Artistic Relations*, Publishing house GITIS, Moscow, Russia.
- Kopelev, L.Z. (1966), *Brecht, Young guard*, Moscow, Russia.
- Kuchumova, G.V. (2019), *German-language novel at the turn of the XX-XXI centuries: the problem of the Other: monograph*, Samarama, Samara, Russia.
- Lacho, J.-M. (1999), Collage / Montage, *Collage-2*, pp. 57–63.
- Lyotard, J.-F. (2008), *Postmodern presentation for children*, RGGU, Moscow, Russia, [Online], available at: <https://www.litmir.me/br/?b=538900&p=3> (Accessed 17 July 2021).
- Pavi, P. (1991), *Dictionary of the theater*, Progress, Moscow, Russia.
- Pereverzeva, M.V. (2018), Collage technique in the work of John Cage, *Proceedings of the Dental Institute*, no. 4 (23), pp. 33–43.
- Petrov, V.O. (2015), Musical silence and noise music of John Cage: principles of integrating noise into musical composition, *Actual question*, no. 5 (29), pp. 479–490. DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2015.5.16026>, [Online], available at: https://nbpublish.com/library_get_pdf.php?id=34818 (Accessed 17 July 2021).
- Seibel, N.E. (2013), Motive repertoire of modern German drama, *Philological class*, no. 3 (33), pp. 109–113.
- Seibel, N. E. (2017), From "Iron Cross" to "Bourgeois wedding" Heiner Müller: frame, plan, message, *Bulletin of the Chelyabinsk State Humanitarian Pedagogical University*, no. 1, pp. 152–157.
- Solomkina, T.A. (2016), *The interaction of theater and cinema in Germany in the first third of the twentieth century: author. for a job. uch. degree of candidate of art history*, St. Petersburg, Russia.
- Travnikov, S. K. (2016), Literary montage in Walter Benjamin's "Passages", *Culture and Art*, no. 5 (35), pp. 702–707, DOI: <https://doi.org/10.7256/2222-1956.2016.5.16795>.
- Frumkin, K. (2020), *Plot in Drama. From antiquity to the 1960s*, Nestor-History, Moscow, St. Petersburg, Russia.
- Chistyukhin, I. (2021), *About drama and drama*, Planet of Music, Moscow, Russia.

Submitted: 02.08.2021

Revised: 12.09.2021

Accepted: 01.10.2021