

ББК Ч602.471  
УДК 070.1

*Е. В. Давыдова*  
*E. Davydova*  
г. Челябинск, ЧГПУ  
*Chelyabinsk, CSPU*

## КОНФЛИКТ ПОКОЛЕНИЙ В НЕМЕЦКОЙ ДРАМАТУРГИИ XX ВЕКА CONFLICT OF GENERATIONS IN THE GERMAN DRAMA OF THE 20TH CENTURY

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема памяти, взаимоотношений поколений на материале произведений немецкой драмы XX столетия. Впервые тема взаимоотношений поколений в немецкой драме начинает рассматриваться в эпоху экспрессионизма. На протяжении XX века – начала XXI века происходит постепенное развитие данной темы, связанное с изменениями, происходящими в обществе. В связи с этим выделяются три типа взаимоотношения поколений, которые описываются в произведениях немецких драматургов.

**Ключевые слова:** немецкая драма XX–XXI вв.; конфликт поколений; новая драма.

**Abstract:** The article deals with the problem of memory, relationships of generations on a material of the German drama of the XX century. For the first time the theme of the relationship of generations in the German drama begins to be seen in the era of expressionism. During the XX–XXI century is a gradual development of this theme, associated with changes in society. In this regard, there are three types of relationships of generations, which are described in the works of German playwrights.

**Keywords:** german drama XX–XXI cc.; the conflict of generations; new drama.

На протяжении истории литературы происходит постепенное развитие темы взаимоотношений поколений. Первые образцы традиционно связываются различными авторами с «Антигоной» Софокла, «Гамлетом» и «Королём Лиром» У. Шекспира. Однако необходимо иметь в виду, что в обоих случаях тема нравственного превосходства молодого над старым в этих произведениях прямо связано с вопросами власти, закона и политики. Конфликт поколений выступает здесь вторичным и гораздо менее значительным. «<...> в королевстве Лира, в самой правящей верхушке, имеются две тенденции, или два лагеря, которые разделены не только и не столько принадлежностью к различным поколениям или общественным группам. В одном лагере – те, кто принимает старый порядок, то есть в широком смысле феодальный порядок (Лир, Глостер, Кент, Олбени), им противостоят „новые люди“, индивидуалисты, для которых типично мировоззрение буржуазии (Генерилья, Регана, Эмонд, Корнуэл)» [3, с 158–159].

До определенного момента литературу не интересуют взаимоотношения поколений. Классическая комедия XVII века связывает с молодым поколением

идеи добра, красоты, любви, активности и жизни, старость же выступает как символ жадности, умирания, насмешки. Эту традицию поддерживает Мольер в своей комедии. В качестве примера можно назвать комедию «Мещанин во дворянстве». Здесь молодые герои – воплощение чести, благородства и достоинства, старые же герои становятся объектом сатиры. Однако все персонажи входят в усреднённые возрастные группы. Мольер рисует оптимистическую модель развития мира, в которой новое во всём лучше старого. Саму же тему конфликта поколений комедиограф подробно не рассматривает.

Впервые тема взаимоотношений поколений напрямую начинает рассматриваться в прозе XIX века, примером чего могут служить произведения Оноре де Бальзака «Евгения Гранде», «Утраченные иллюзии», Вильгельма Вакенродера «Иосиф Берлингер». В драматургии же эта тема становится главным объектом для рассмотрения в эпоху экспрессионизма. «Многие мотивы новейшей, в частности, немецкой, драматургии очевидным образом связаны с историей, политикой, состоянием общественного мнения, семейными и психологическими проблемами, остро выявившимися в недрах XX века» [6, с. 109], – пишет Н. Э. Сейбель в своей статье «Мотивный репертуар современной немецкой драмы».

«В начале 20 века на первый план выходит драматургия экспрессионизма, в которой одной из важнейших проблем становится конфликт отцов и детей, где отцы – представители отторгаемого временем поколения» [4, с. 17]. Тема взаимоотношений поколений в немецкой драматургии появляется ещё на рубеже веков и развивается на протяжении XX века. Проанализировав большое количество текстов, таких как, «Пробуждение весны» (1891) Франка Ведекинда, «Судья и его палач» (1950–1951) Фридриха Дюрренматта, «Отголосок» (1997) Гвидо Костера, пьесы «Огнеликий» (1998) и «Урод» (2007) Мариуса фон Майенбурга, «Куриная слепота» (2003) Дарьи Штоккер, «Ecstasy Rave» (2003) Констанции Денниг, мы предлагаем выделить три типа взаимоотношений поколений в драме XX века.

Первый тип представлен в пьесе Франка Ведекинда «Пробуждение весны», созданной на рубеже XIX – XX вв. и в пьесе Дарьи Штоккер «Куриная слепота», написанной в начале XXI века. Это тип отношений, в которых взрослые воплощают негативные силы, противящиеся движению жизни, становлению молодости. Молодое поколение выступает жертвой лицемерной, ханжеской морали, нежелания старшего поколения брать на себя ответственность.

Начало традиции положила пьеса Франка Ведекинда «Пробуждение весны» с подзаголовком «Детская трагедия», написанная в 1891 году. Ведекинд строит сюжет на пересечении историй нескольких подростков, которые ищут ответы на волнующие их вопросы, но в результате только страдают. Старшее поколение в лице родителей и учителей в силу заложенных в них убеждений не помогает своим детям пережить сложный период их жизни.

Ведекинд показывает поколений детей, которые достигли возраста полового созревания. Полная неосведомленность приводит к тому, что эти дети совершают ошибки, приводящие к трагическому исходу. Старшее же поколение вместо того, чтобы наставить детей на истинный путь, пытается всеми силами продемонстрировать правоту консервативной морали.

Так, госпожу Бергман заботит лишь то, как меняется внешний вид её дочери, но она не задумывается, какие же перемены происходят в душе ребёнка. На четырнадцатый день рождения женщина шьёт для Вендлы длинное платье, но девушка не понимает, почему она должна носить эту «хламиду». Также Вендла узнаёт, что у её сестры появился ребёнок. Но вместо того, чтобы вразумительно объяснить девушке, откуда берутся дети, госпожа Бергман говорит ей, что ребёнка принес аист.

Вендла ожидает ответа на вопрос, который терзает её душу и разжигает любопытство. Но мать лишь отмахивается от девочки и повторяет: «Только не сегодня». Но вот наступает та самая долгожданная для девушки минута, Вендла понимает, что сейчас она наконец-то узнает все ответы. Она готова ко всему, даже к самому ужасному объяснению:

«Вендла: Скорее, мама, я не вынесу.

Госпожа Бергман: Чтобы иметь ребёнка, нужно мужа, за которым замужем... любить..., понимаешь, как любят только мужа.

<...>

Госпожа Бергман: Теперь ты знаешь, какие испытания тебе готовятся!

Вендла: И это все?

Госпожа Бергман: Ей Богу!» [1].

Ведекинд показывает, какую ошибку совершила госпожа Бергман, не воспринимая свою дочь всерьёз, боясь дать ей ясные, вразумительные объяснения. Поверив словам матери и думая, что не делает ничего плохого, Вендла Бергман отдаётся своему ровеснику Мельхиору Габору. Девушка ожидает ребёнка, но госпожа Бергман даже эту правду рассказывает дочери лишь после того, как Вендла в ужасе думает, что умирает.

«Вендла: Но ведь это невозможно, мама! Ведь я же не замужем!

<...>

Вендла: Мама, зачем же ты мне не сказала?

Г-жа Бергман: Дитя, дитя, не делай нам обеим еще тяжелее. Овладей собою. Не мучай меня, дитя мое. – Сказать это четырнадцатилетней девочке! Пойми, я скорее могла подумать, что солнце погаснет» [1].

Из-за предрассудков, стеснения, нежелания открывать правду госпожа Бергман губит свою дочь. Вендла Бергман умирает вместе со своим неродившимся ребёнком. Госпоже Бергман, до последнего считающей себя жертвой сложившейся ситуации, остаётся лишь переложить всю вину на дочь, о чём свидетельствует и надпись на могиле девушки: «умерла от малокровия». Единственный, кто оплакивает бедную Вендлу – Мельхиор Габор, обвиняющий себя в смерти девушки.

Мать Мельхиора воспитывает его, позволяя сыну делать то, что он считает нужным. Для неё в первую очередь важно здоровье её ребёнка. Она любит Мельхиора, считает его добрым, невинным мальчиком и оберегает его от опасностей, прося не читать «Фауста» Гёте.

«Г-жа Габор: Ты уже настолько вырос, Мельхиор, чтобы понимать, что тебе полезно и что вредно. <...> Я хотела обратить твое внимание только на то, что

и самое лучшее может повредить, если еще не настолько зрел, чтобы правильно понять» [1].

Необходимо отметить, что, несмотря на всю свою любовь и доверие, родители Мельхиора после событий, произошедших с Вендлой Бергман, решают отправить мальчика в исправительное учреждение. Отец Мельхиора осуждает сына и все его поступки. При этом мужчина не считает себя или свою супругу причастными к тому, что сделал Мельхиор.

Ещё более трагичная судьба ожидает другого героя пьесы – Морица Штифеля. Мечтательный, чуткий мальчик никак не может смириться с теми изменениями, которые в нём происходят. Морицу кажется, что он болен, его гложут муки совести. Мальчик не чувствует никакой поддержки и со стороны родителей, которых заботит лишь его хорошая учеба. Мориц не выдерживает такого психологического испытания и кончает с собой. Трагедия усугубляется отречением родителей от сына.

«Рантье Штифель (бросая в могилу лопату земли, сдавленным от слез голосом): Мальчик был не мой. – Мальчик был не мой. – Мальчик никогда меня не радовал» [1].

Призрак Морица раскаивается в содеянном. Лишь после смерти мальчик понял, что его самоубийство оказалось глупым и бессмысленным поступком.

«Мориц: Если бы вы сказали мне это раньше! – Моя мораль погнала меня к смерти. Из-за моих дорогих родителей я схватился за орудие самоубийства. „Чти отца твоего и мать твою и долговечен будешь на земле“. На мне Писание феноменально осрамилось» [1].

Всего в пьесе Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» представлены трагические истории 12 детей. Его герои либо погибают в конце, либо их жизнь разрушена, по той причине, что родители не захотели дать им нужную информацию, закрыли глаза на естественные потребности молодого, развивающегося организма.

Тип взаимоотношений поколений, показанный в пьесе Ведекинда «Пробуждение весны», находит своё продолжение в таких произведениях, как «Нищий» (1912) Рейнхарда Зорге, «Сын» (1914) Вальтера Газенклевера, «Коралл» (1917) Георга Кайзера, «Отцеубийство» (1920) Арнольда Броннена, также в середине XX века в пьесах Петера Хакса и в начале XXI века в пьесе «Куриная слепота» (2003) Дарьи Штоккер.

Дарья Штоккер, в частности, показывает конфликт главной героини Лейлы, влюблённой в короля вечеринок и мечту всех девчонок, местного диджея, который в пьесе назван просто – Другой. Для него любовь – это насилие, обладание и полное подчинение себе другого человека. Лейле противопоставлены её родители, пытающиеся вернуть развитие дочери в мирное русло. Однако они сами не разобрались в отношениях в семье и из-за этого не могут создать обстановку мира, любви и покоя. Их ошибки становятся поводом для упрёков Лейлы, ощущающей своё нравственное превосходство над старшими. Героиня считает, что у них нет права учить её жизни, так как они не могут наладить свою собственную. Итогом можно назвать бесконечную вовлеченность главной героини в гу-

бительные и даже опасные для жизни отношения, которые она принимает за любовь и не способна разглядеть добро и искренность там, где они действительно есть.

Следующий тип отношений, в котором старшее поколение пытается каким-то образом взаимодействовать с младшим поколением, достучаться до молодых людей, реализовать свои воспитательские полномочия. Но это желание родителей неизменно заканчивается провалом, полным разрывом между поколениями. Отношения рушатся из-за того, что в младшем поколении изначально заложена разрушительная, стихийная сила, которую старшее поколение не в состоянии контролировать. Это существенно отличает второй тип отношений от первого, в котором младшее поколение не является носителем такой силы.

Второй тип представлен в произведениях Фридриха Дюрренматта «Судья и его палач», Мариуса фон Майенбурга «Огнеликий» и «Урод». В 1998 году Мариус фон Майенбург создаёт пьесу «Огнеликий», по своему трагическому конфликту схожую с пьесой Ведекинда «Пробуждение весны». Автор изображает проблемы подростков, сталкивающихся с вопросом полового созревания и изменений, происходящих в теле и душе героев.

Столкновение двух поколений зафиксировано в противостоянии подростков Курта и Ольги и их родителей. Как и у Ведекинда, в пьесе «Огнеликий» трагедия происходит из-за непонимания родителями своих детей, Курт и Ольга не могут смириться с той жизнью и тем миром, в котором живут их родители, подростки начинают протестовать, и этот протест они осуществляют с помощью поджогов.

В начале пьесы мы наблюдаем сцену, очень похожую на сцену из «Пробуждения весны» Ведекинда. Между матерью и дочерью должен состояться важный разговор, но в отличие от Ведекинда, у Майенбурга этот разговор начинает мать. В «Пробуждении весны» госпожа Бергман так и не смогла ответить на вопрос своей дочери «Откуда берутся дети?» и тем самым стала одной из причин произошедшей трагедии. Спустя почти столетие, в пьесе Майенбурга мать заботит лишь то, что Ольга может остаться одна с ребёнком на руках, но не чувства дочери.

Отношения в изображённой семье могут показаться зрителю формальными и рушатся после интимной близости Ольги и Курта, которые являются братом и сестрой. Одной из причин возникновения таких «больных отношений» мог послужить страх этих детей перед взрослой жизнью. Мир взрослых и взросление вызывают в героях отвращение. Такое понятие, как «рождение», представляется Курту и Ольге, как что-то страшное и непонятное.

«Курт: Ольга. Мне приснился сон. Он наверняка связан с моим рождением. Мне приснилась пещера „ужасов“. Я сижу в вагончике, вдруг он отрывается и с грохотом несется к двери. Дверь распаивается, пахнет затхлым, кругом черным-черно и только разноцветные лампочки светятся в глазах игрушечных призраков, которые двигаются туда и сюда. Но и теперь я знаю не больше...» [5].

Мысль о взрослении приводит Курта и Ольгу в ужас. Мир, предстающий перед ними, кажется детям пустым и холодным. Курт находит для себя то единственное, что сможет заполнить пустоту в его душе – огонь. Мальчик думает, что тепло огня сможет помочь ему. Он начинает делать взрывчатку и поджигать

дома, находящиеся в округе. Страсть к огню растёт у героя так быстро, что в конце концов он не в состоянии справиться с ней. Курт сжигает своих родителей, а затем и себя.

Ольга, в свою очередь, оказывается не готовой отдаться власти огня. К концу действия Майенбург разводит пути своих героев. Ольга, не сумев смириться со смертью родителей и испугавшись действий брата, просит помощи у своего друга Пауля. Она оставляет брата и уходит с Паулем, тем самым показав, что она выбирает путь своих родителей и решается стать взрослой.

А. Р. Лисенко в своей диссертации «Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века» о пьесе «Огнеликий» пишет следующее: «В отличие от драматургии рубежа XIX–XX веков, когда новое поколение видело в борьбе с отцами очищение пути для себя, для лучшего будущего, в пьесе Майенбурга будущего нет ни для кого. <...> Молодые люди, чувствующие себя одинокими во враждебном обществе, не находят для себя иного пути, кроме насилия. Однако их агрессивное поведение лишь подчёркивает тот факт, что, по сути, они сами являются жертвами общества, в котором родились, жертвами ослабления семейных связей» [4, с 158].

В рассмотренных типах взаимоотношений поколений основой для выяснения отношений является сексуальная жизнь. В этой сфере возникают ложь, обман, недоговорённость, всё то, что в конце концов приводит к полному распаду семьи.

Такой разрушительной основы мы не наблюдаем в третьем типе отношений, который принципиально отличается от первых двух. Здесь старшее поколение выступает носителем ценностей, моральных качеств. Младшее же поколение всеми силами пытается продвигать свои разрушительные идеи, не осознавая, что они сами – хаологическая сила. Такой тип отношений немецкие драматургии стали рассматривать в конце XX – начале XXI века. Например, Гвидо Костер в пьесе «Отголосок», Констанция Денниг – «Ecstasy rave».

Австрийский драматург Констанция Денниг в 2003 году успешно дебютировала со своей пьесой «Ecstasy Rave». Это история о том, как постепенно в обществе дискредитируются главные ценности, среди которых уважение к старости, ценность человеческой жизни, любовь. Автор представляет зрителю антиутопическую картину: 2034 год – недалекое будущее, в котором всем гражданам старше 75 лет приходится проходить экзамен. Компьютерная программа решает, достоин ли человек жить, не является ли он обузой для молодых.

Денниг показывает крупным планом пятерых героев старше восьмидесяти лет. У каждого из стариков своя история жизни, и всё же они связаны друг с другом. На протяжении всей пьесы зритель не знает, как к ним относиться. Сцена в комнате ожидания, где три женщины (среди которых инвалид) и двое мужчин пытаются понять, прошли ли они тест, смогут ли жить дальше, или общество решит избавиться от них при помощи вечеринки «Ecstasy», казалось бы, показывает героев как пример немощности и болезненности. Но эти бабушки и дедушки не готовы смириться с такой судьбой, они смогут доказать всем, что они еще способны побороться за жизнь, что их вынуждают уступить дорогу молодым, что мир в своей жестокости убивает желающего жить человека.

Система образов в пьесе строится на контрасте молодого, сильного, деятельного и суетливого, с одной стороны, и старого, болезненного, слабого, сосредоточенного на человеческих отношениях и искренних чувствах – с другой.

В пьесе К. Деннинг такой контраст-дополнение составляют Петер Мареш и Антон Лезяк. Первый – убежденный сторонник системы, посылающий на смерть участвующих в программе стариков с уверенностью в своей правоте. Он и его помощница Сузи воплощают бездушие молодости. Зритель может лишь ужаснуться той легкости и шутливости, с которой Мареш объявляет участникам шоу результаты теста на право жить. Этот герой прямо заявляет, что ненавидит стариков и сожалеет, что на государстве лежит тяжелое бремя избавления от них.

«Я не знаю, как вам, но я терпеть не могу стариков. В конце таких шоу мне всегда хочется блевануть. И этот запах мочи никогда не выветрится из нашей студии. (Кандидатам.) Вам бы повеситься всем, повеситься, как только семьдесят пять стукнет, вместо того, чтобы вешать эту проблему на государство» [2].

Второй – Антон Лезяк, как выясняется в ходе пьесы, был учителем Петера. Несмотря на очевидные различия в жизненных позициях, они оказываются двойниками: Мареш лишь повторяет тот путь, который в молодости прошел его учитель, поставивший интересы науки, профессии и пользы выше любви и счастья. Он достиг того, что считал необходимым: изобрёл ту самую роковую программу, которая и решила его дальнейшую судьбу. Мечты юного романтика, который хотел сделать мир лучше, привели к медленному разложению общества. Сам герой стал жертвой собственного детища.

Оба героя проходят в пьесе путь просветления. Оба делают свои моральные выводы. Ведущий Петер Мареш, говоривший о своей ненависти к старикам и о пользе мероприятия «Exstasy», увидев своего наставника, оказывается абсолютно сломлен осознанием ситуации. Мареш понимает всю несправедливость программы и пытается что-то сделать, но он бессилён перед системой.

«МАРЕШ. Я не могу вам выдать свидетельство. Вам – не могу! Не можете же вы уйти из жизни благодаря вашей же программе!» [2].

В пьесе «Exstasy gave» память и старость – катализаторы общественной морали. Через отношение к старикам характеризуются зрелые герои, составляющие «костяк» социума. Столкновение поколений становится для молодых своего рода путем к самим себе, к нравственным ценностям, к семье и долгу.

Тема взаимоотношений поколений ярко проявляется в немецкой драматургии XX века. На протяжении длительного времени создаются пьесы, в которых развивается данная тема. В начале XX века авторам важно было показать, как сильно молодое поколение страдает от необдуманных действий старших. Такой взгляд на данную тему достаточно долго присутствовал в немецкой драматургии. Но постепенно драматурги стали описывать младшее поколение не только как жертв, страдающих от старших, но и как носителей некой «силы», неконтролируемой стихийности, которая является одной из причин трагедии молодых людей. В конце XX – начале XXI века тема взаимоотношений поколений подвергается значительному преобразованию. На первое место немецкие драматурги начинают выдвигать стариков как носителей моральных ценностей. Они страдают от действий молодых людей, почему-то посчитавших себя теми,

кто запросто может разрушать окружающий их мир. Таким образом, отношение немецких драматургов к данной теме меняется вместе с преобразованиями, происходящими в обществе.

### **Библиографический список**

1. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны. – <http://lib.ru/PXESY/WEDEKIND/wesna.txt> (дата обращения: 26. 03. 2015).
2. Денниг, К. «Ecstasy Rave». – <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2053> (дата обращения: 26. 03. 2015).
3. Кеттл, А. От Гамлета к Лиру. Шекспир в меняющемся мире / А. Кеттл // Сборник статей. – М. : Прогресс, 1996. – С. 158–159.
4. Лисенко, А. Р. Конфликт поколений в немецкой драме XX века / А. Р. Лисенко. – Казань, 2014. – 202 с.
5. Майенбург, М. Огнеликий / М. Майенбург. – 1998 [рукопись автора].
6. Сейбель, Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109–113.