

## ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

УДК 821.112.2-2(091) ББК Ш33(4Гем)64-462

Н. Э. Сейбель  
Челябинск, Россия

### МОТИВНЫЙ РЕПЕРТУАР СОВРЕМЕННОЙ НЕМЕЦКОЙ ДРАМЫ

**Аннотация.** На широком материале немецкой драматургии 1990–2000-х годов в статье рассматриваются традиционные мотивы социальных и экономических потрясений, отразившихся на семейных ценностях, способностях молодых героев к коммуникации и нравственных ориентирах современного общества.

**Ключевые слова:** новая новая драма, постдраматический театр, мотив, ценностная система, немецкая драма XX–XXI в.

N. E. Seibel  
Chelyabinsk, Russia

### THEMED REPERTOIRE OF MODERN GERMAN DRAMA

**Abstract.** In the article on a large material of German drama 1990–2000 years we can see usual motives of social and economic shock, that affecting family values, communication abilities of young characters and moral principles of modern society.

**Keywords:** new new drama, postdramatic theatre, motif, value system, german drama XX–XXI cc.

Существенные изменения системы жанров современного театра обсуждаются активно и всесторонне в театро- и литературоведении разных стран. Новая «игровая эстетика, которая не воспринимает всеобъемлющих театральных условностей» [Фишер-Лихте 2008: 482], разрушение «замкнутости» театральной «конструкции» [Szondi 1963: 35], наполнение «театральной метафоры метафизическими коннотациями» [Прозорова 2012: 18], «восстание литературного текста» [Журчева 2006: 65] становятся объектом сомнения и изучения. Развернутая теория «постдраматического театра», данная Х.-Т. Леманном, концепция «медиативного» театра Э. Фишер-Лихте (Германия), саморефлексия «метадрамы», описанная Р. Коном и М. Джоном (Англия), «театр разговора» в определении Ж.-П. Ренгара (Франция) – явления, представляющие драматургию в ее динамике. Однако утверждая новаторство современного театра в поиске форм общения со зрителем, актуализации внимания, создания информативных потоков, каждый из них, так или иначе, констатирует: «Искусство вообще не может развиваться без связи с более ранними формами. Обсуждать можно только уровни, степень осознанности, проявленность или уникальность этих связей» [Леманн 2011]. Можно сколько угодно провозглашать: «Авторы пьес проигнорировали Станиславского» [Шмидтке 2000: 391], глубинные связи новой драмы с историей мировой литературы не исчезнут. Если на уровне формы традиция иногда выявляется трудно, то в мотивно-тематическом плане современная драма прямая наследница «классики». 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.

Несмотря на активно провозглашаемый политический нейтралитет, а подчас и моральную индифферентность, театр продолжает оставаться «мо-

ральным институтом и открытым форумом, на который должны быть вынесены самые насущные проблемы времени» [Фишер-Лихте 2000: 11]. Энергия смены времен, трудностей перехода в новое политическое и экономическое состояние определяет движение фабулы в пьесах Г. Костера «Отголосок» (1997), О. Буковски «Гости» (1999), Л. Хюбнера «С Днем рождения!» (1998).

В одном из интервью Гвидо Костер говорит о своем удивлении «силе и энергии, которые необходимы обществу для перемен» [Шмидтке 2000: 391]. В «Отголоске» он создает замкнутый, обреченный мир людей, выброшенных с поезда истории. Вокзал рухнет, имущество завтра пойдет с молотка, некогда бывший центром веселья «прилавок напоминает гигантский гроб» [Костер 2000: 21], часы стоят «в знак протеста» [Костер 2000: 24]. Автор собирает в одном месте персонажей, ставших «отголосками прошлого», потерявших жизненные цели и ориентиры, не способных изменить себя и живущих, потому, только воспоминаниями. Г. Костер настаивает на комичности происходящего: его герои гордятся любовными подвигами и бывшим благополучием, в то время как поезда проходят мимо, не останавливаясь. Он прямо реализует метафору «запрыгнуть в уходящий поезд»: почти клоунадой выглядит эпизод, когда его герои пытаются это сделать, понимая, что их мир рухнул, и все надежды на будущее могут быть связаны только со сменой – места, образа жизни и т.д. Они не держатся за прошлое, готовы меняться: «Раньше, по крайней мере, нас не заставляли... но запомнить не сложно» [Костер 2000: 24]. Однако они не понимают, как должен измениться мир и они в нем. Поэтому снова и снова пересказывают друг другу «анекдоты» из собственной жизни, по сути, и составляющие «сквозное действие» пьесы. Растерявшемуся от отсутствия внятной фабулы читателю автор помогает смутным намеком, данным в определении жанра: *Deutsche Farzetten* (в рус. переводе «фарсетки») – вымышленный жанр, не то

«фасетки» – скошенные грани, неточно отражающие, деформирующие предмет, не то «Фацетии» – собрание ренессансных новелл фривольно-сатирического содержания. В пьесе Г. Костера актуальны обе ассоциации: его герои, осознав, что в социальном плане их жизнь обесценена, акцентируют в своих рассказах любовные похождения, матримонийные подвиги, свою сексуальную востребованность. Любовные истории с засильем физиологии и черным юмором не дают представления о характере – перед нами маски, к тому же ущербные. Но именно эти комически деформированные личины составляют набор типов, важнейших для немецкой истории XX века: исполнительный и до последнего ответственный немец, иудей, феминистка, русский, приспособленка – снова и снова всплывают ассоциации с нацистским, советским, разделенным прошлым. Общество составляют «лишенные свободы твари, испытывающие бессмысленные мучения» [Костер 2000: 39], но, несмотря на все пороки и противоречия, они – единственная сила, способная удержать и преобразовать рушащийся мир, а потому в финале они, как атланты, держат потолок старого вокзала.

Пьесы Оливера Буковски снова и снова возвращают читателя к проблеме самоощущения человека в ситуации кризиса. Течение времени не ослабляет проблему, напротив, в поздних своих пьесах драматург концентрирует ее до состояния «критической массы» (название пьесы О. Буковски 2009 года). Если пьеса «Гости» – злой фарс, показывающий, до какой бесчеловечности доведены кризисом, спадом производства и беспросветной бедностью люди, то «Критическая масса» становится концентрированной метафорой взрывоопасности современного общественного состояния. Мечта, взлелеянная в первой пьесе хозяевами будущего отеля о гостях (а не постояльцах), деревенском уюте, экологически чистом отдыхе, рассыпается не только об экономические проблемы, но и о человеческую жадность, о желание всего и сейчас. Гордое заявление Эриха в начале пьесы: «Отель “У Катрин” варит по-немецки» [Буковски 2000: 55] заставляет воспринимать всё описанное как персонификацию современной Германии. Каждый из соседей «тянет одеяло на себя», экономические и политические проблемы приходят в противоречие с личными интересами. Деревня не хочет выживать сообща: всем нужно счастье только для себя, часто с приправой чужого горя. Даже трагедия самоубийства беременной героини вызывает не человеческую, а «экономическую» реакцию: «Ах, ты так! Ты всё... всё... сломала... Это не гостеприимно! ... На вывеске твое имя. Твое! Ты не имела права!» [Буковски 2000: 82]. Однако отчаяние «Гостей» сменяется через десять лет ощущением надвигающихся изменений в «Критической массе». В очереди на биржу труда встречаются мать-одиночка и писатель, разорившийся хозяин мелкой забегаловки и шопоголичка – люди разные по уровню образования, возрасту, национальности представляют палитру членов немецкого общества, которых объединяет принадлежность к «критической массе». У них давно кончилось терпение, они

понимают, что необходим взрыв, но будет ли это взрыв гражданского неповиновения или карнавално-гротесковый праздник, во что выльется их бунт, куда его можно и нужно направить – вопросы, на которые ответа у автора нет.

Гротескная картина Германского кризиса нарисована и в пьесе Фритца Катера «Heaven (к «Тристану)» (2007), вечное ожидание экономического подъема и культурного расцвета «закольцовывает» время: пьеса насыщена пангерманской символикой, культурными и историческими реминисценциями, поэтизирующими провинциальный быт деталями, которые с определенного момента становятся самодостаточными и самодовлеющими. Все осязаемое чувство, что человеческая жизнь сама по себе, в отрыве от ассоциаций, навеянных вагнеровской оперой, не важна и не интересна.

Основным полем политического, экономического, национального, религиозного конфликтов оказывается семья. Здесь концентрируются противоречия, завязываясь в трагически неразрешимые узлы («Татуировка» Д. Лоэр, «Огнееликий» М. фон Майенбург). Распад семьи, вытеснение любви агрессивными чувствами собственника, непреодолимость бытовой рутины – основные темы пьесы С. Берг «Собака, женщина, мужчина» (2001). «Человек человеку – волк» – метафора, реализуемая в форме текста: рассказ собаки о жизни своих хозяев, кажущихся ей такими же неприкаемыми, как и она. Соединяет социальное и семейное и О. Круг (пьеса «Фабрика искусственной кожи», 2011). Общество потребления, каким его рисует автор – мир глубоко несчастных людей, постоянно сталкивающихся с цинизмом, потерявших все моральные ориентиры, живущих в состоянии перманентной вражды друг с другом и сами с собой. «Картина обесценивания любви в наше меркантильное время» [Шевченко 2012, Самара: 120] объединяет различные по форме и способу общения со зрителем пьесы. Но на территории семьи происходит и примирение. «С Днем рождения!» (1998) Л. Хюбнера в этом смысле почти единичный пример. Члены семей, раздираемых конфликтом поколений и поставленных в трудную ситуацию подростковым снобизмом дочерей (Алины и Надины), всё же находят силы, великодушие и причины для взаимного примирения. Потеря работы родителями заставляет девочек пересмотреть представления о ценностях, научиться радоваться жизни, не покупая друзей, не утверждаясь в среде «золотых одноклассников». Если изначально ими движет страх потерять репутацию в классе и на этой почве происходят конфликты с родителями и «социально непрезентабельными» приятелями, то в финале ими усвоены уроки взаимного уважения, заботы и поддержки. Однако такой благостный путь выхода из социального и семейного кризиса нетипичен не только для современной немецкой драмы в целом, но и для самого Лутца Хюбнера, спустя несколько лет выступившего с одной из самых известных своих драм «Дело чести» (2005). Ясно очерченная история радостной воскресной прогулки, закончившейся убийством, ставит две важнейших проблемы: меж-

национальных отношений в стране, утратившей былую монокультуру, и неспособности молодых людей (почти подростков) к общению, неумению слушать, формулировать свои мысли, стремления к безоговорочному «доминированию». Каждый из четырех главных героев – двое юношей-турков (Сэм и Зинан) и две девушки-немки (Элена и Улли) – уверен в том, что честь налагает на него и других определенные обязательства. Дело чести для Сэма – не дать Элене манипулировать им, руководить его поступками. Дело чести для Зинана – не бросить друга в сложной ситуации, остаться на его стороне. Дело чести, как считает Улли, чтобы мальчишки оберегали их и благополучно доставили домой, что бы ни произошло. Сталкиваются не просто люди, но представители разных культурных традиций, конфликт которых усугубляется тем, что для мальчиков рай – в Турции, откуда родители вынуждены были уехать на заработки, а здесь – временное пристанище, в котором можно вести себя как угодно. Детективная форма обостряет конфликт и судебный психолог Коберт, изначально выполняющий в пьесе функцию «объективного взгляда», постепенно втягивается в историю, взрывается от потока недопонимания, случайностей, ошибок, ложно истолкованных действий, принятых за провокацию, уязвленной чести и отстаиваемого достоинства, на которое никто не посягал:

**К о б е р т.** Я передам дело другому эксперту, попрошу, чтобы меня от этой работы освободили; у меня больше нет желания попусту время с тобой тратить, ты достал меня своими закидонами, надоело.

**С э м.** Но ты должен.

**К о б е р т.** Ничего я не должен.

**С э м.** Это твоя работа.

**К о б е р т.** Тебя уведомят, когда придёт новый эксперт. Пока.

**С э м.** Подожди-ка.

**К о б е р т.** Ну? Хочешь рассказать про то, как Элена после тридцати ножевых ранений покончила жизнь самоубийством? Или как Улли сама на нож напоролась, потому что она тоже шлюха?

**С э м.** Чё ты гонишь эту хренотень! Я же не знал, как может обернуться, понятия не имел. Это была самооборона.

**К о б е р т.** Не желаю этого больше слушать! [Хьюбнер 2008]

Однако смысловый объем пьесе придает мощное эмоциональное наполнение: Сэм и Элена любят друг друга и невозможность договориться, страх попасть под влияние другого становятся для них настоящей трагедией.

Мотив «раскоммуникации» в молодежной среде, отсутствия общего языка, неспособности выразить чувства, разрыва с поколением родителей объединяет пьесы Й. Розельта «Трюфели» (1992), Д. Доббро «Леголэнд» (2000), Т. Вальзер «Бродячие шлюхи» (2004), Д. Штоккер «Куриная слепота» (2005).

Едва ли не центральный мотив «Трюфелей» Йенса Розельта – мотив измельчания мечты: Штефан мечтает о машине, Петра – о шоколадных конфетах, Анка – о том, чтобы вся дискотека виде-

ла её успех. За каждым материальным желанием скрывается тоска по любви, душевному теплу и вниманию, но они привыкли ждать от мира обмана, и взрослый мир постоянно оправдывает эти ожидания. Старшие врут и недоговаривают в семье: мать, «поманив» рассказом о выигрыше в лотерею, устранилась, отказавшись помочь Штефану. Они используют молодых в политических целях: фоторепортер «стряпает» горячие снимки о национальной ненависти, за умеренную плату предлагая одному из героев ударить на камеру прохожего: «Ведь это же для хорошего дела. Мы же против ненависти к инородцам» [Розельт 2000: 212]. Профессиональный рост оказывается возможен только для проницательных, хитрых приспособленцев. Человеческие связи разрушены настолько, что даже вспомнить друзей, родных, приятелей, добрых знакомых, когда неожиданно предоставляется возможность поприветствовать их через телевидение человек не в состоянии:

**О т е ц.** Одну секунду, могу я кому-нибудь передать привет?.. Да, итак... я передаю привет...

*Отец долго раздумывает, по всей видимости, ему никто не приходит в голову, кого бы он мог поприветствовать. Он возбужденно обводит глазами ванную комнату и замечает мать, которая возбуждена не меньше его.*

**О т е ц (решительно).** Да, тогда я передаю привет моей жене!.. [Розельт 2000: 213].

Печальный итог пьесы – разрушение трепетно начинавшейся любовной истории в самом ее зародыше. Штефан и Петра – единственные, кто находит в пьесе общий язык, кто в способен проявить заботу, благодарность, искренность. Однако Петра делает выбор в пользу безымянного персонажа (Друг), агрессивного, жесткого, лживого, преследующего ее своей ревностью. Она не хочет нового начала, не хочет перемен, не хочет опасностей и непредсказуемости новых отношений. Трюфели – знак зарождающегося чувства, рассыпаются по земле и втаптываются в грязь, а героиня одновременно отказывает и извиняется, принимает решение и раскаивается в нем.

Цветные кубики детского конструктора (лего) становятся метафорой современности в пьесе Дирка Доббро, который «рассыпает» и разрушает мир построенной из «кубиков» блочной многоэтажки на неприкаянных подростков и взрослых, каждый из которых одинок и безответственен. Источник молодежных проблем он ищет в безответственности и озлобленности старшего поколения. Человечность – давно забытое чувство, умение выслушать и почувствовать – атавизм, забота и внимание – утраченные категории.

«Куриная слепота» Д. Штоккер – фабульно очень близка пьесе Розельта: юная героиня – Лейла – выбирает между Моэ и Другим. Тот, Другой – ди-джей, мечта девчонок, воплощение успешности и мечты о хорошей жизни, романтический принц из девичьих снов. Но он – садист, избивающий Лейлу и охраняющий свою собственность от любых посягательств. Роман с ним для неё одновременно и ис-

точник гордости, и вызов обществу и семье, и путь к разрушению ориентиров «нормальности». Её юное сознание постепенно начинает путать любовь и жестокость, поиски собственного пути и разрушение семьи, дома, покоя. Неспособность постоять за себя она компенсирует вызовом своим «домашним»: разоблачает неверность отца, провоцирует агрессию брата, обличает безразличие матери. Пьеса «Куряная слепота» – пьеса подросткового протеста, рожденного ощущением своего морального превосходства над взрослыми своего права судить и выносить приговор. Я.О. Глембоцкая, анализируя сходные проблемы на материале русской драмы, пишет: «Оппозицией смеху в его коммуникативной и игровой ипостаси является скука, как невозможность обретения персонального смысла. Неслучайно именно в подростковом возрасте ощущение скуки, (неприкаянности, пустоты бытия, одиночества) принимает наиболее мучительные формы и даже иногда доводит подростков до самоубийства. Социально-психологические объяснения подросткового синдрома скуки, по-видимому, заключаются в двух неустраняемых противоречиях жизни юношей и девушек в современном городе: 1 – субъективное ощущение *взрослости* и объективная зависимость (материальная и дисциплинарная) от родителей, учителей; 2 – острая потребность в осмыслении «последних вопросов бытия» (смерть, любовь, свобода) и сугубо формальные требования со стороны общества (дисциплина, успеваемость, вежливость)» [Глембоцкая 2013: 74]. Будучи не в состоянии разобрататься в своих собственных проблемах, Лейла «исправляет» мир своей семьи, внося в дом враждебность и дисгармонию. Положительной альтернативой, светлым пятном, иным выходом в ее распадающемся мире становится скромный автомеханик Моэ. Сложность выбора, неспособность сделать однозначный шаг в сторону «нормы», неразрешимость внутреннего конфликта определяют судьбу героини тем больше, чем больше негативных примеров взрослых она видит.

Находит корни девальвации любви во взрослом мире и Терезия Вальзер. Герои пьесы «Бродячие шляхи» принадлежат к поколению тридцатилетних. Детство, однако, не кончилось, инфантилизм выражается в скепсисе, нежелании дела, отсутствии целей. Несмотря на зрелость, герои по-пубертатски путают любовь и желание, душевное тепло и потребность в сексе. Где уж подростку разобраться в вопросах, в которых запутываются те, кто в погоне за жизненным успехом уже, казалось бы, преодолел границы и юности и даже молодости?! Промежуточное положение между юными персонажами Добро, Хюбнера, Штоккер и зрелыми – Вальзер занимают герои пьесы Юлиане Канн «Оставайся моим трепещущим сердцем» (2010). В наивно-подростковом ожидании, когда, наконец, начнется жизнь, они проводят год за годом и не успевают заметить, как уходит время. За решением сугубо прагматических вопросов они упускают собственную молодость и с удивлением замечают, как один за другим закрываются перед ними жизненные пути, захлопываются двери, исчезают возможности, кото-

рыми они так и не воспользовались. Даже вырастая из собственного детства, они не вырастают из своего презрения к своей семье, своим родителям, они продолжают винить в своих бедах старших, не замечая, что давно пришло их собственное время, что пора брать ответственность на себя.

Еще один важнейший мотив – мотив памяти и утраты. Как общую тенденцию его формулирует Е.Н. Шевченко: «Молодые немецкие авторы, пришедшие в драматургию в 90-е годы, начинают все чаще обращаться к истории своей страны» [Шевченко 2012, Челябинск: 39]. Речь при этом идет не только о конкретных исторических фактах, но и о традициях, составляющих «бытовую культуру» народа: отношение к труду, понимание достоинства, порядка, представление о правах и обязанностях различных групп населения и государства по отношению к ним. Яркий пример – пьеса Деи Лоэр «Третий сектор» (2001), которая построена на игре смыслами «служить / прислуживать»: её герои работают в «третьем секторе» (секторе услуг). Они не служат высокой цели, а прислуживают неизвестной хозяйке (Германии?), которая в пьесе так и не появляется. Ассоциации со страной способствуют и настойчиво акцентированный концепт дома (единого дома), и указание на то, что прислуживающая там всю жизнь (все, за исключением иностранки-уборщицы). Безразличие госпожи к своим слугам в этом контексте становится особенно страшным. У них нет надежды, нет будущего. Они оставлены один на один со своей большой душой и своими страхами. «Фирма благодарит» Лутца Хюбнера (2011) пьеса о том, как разрушаются представления о труде, субординации, порядке, дисциплине (в этом смысле Хюбнер – продолжатель темы, рассмотренной в нашумевшей пьесе «Бесхребетность» И. Лаузунд). Под напором «новой модели поведения» рушится привычный мир руководителя отдела Адама Крузенштерна. Новая экономика – развлекательный аттракцион, молодые и успешные руководители, захватившие фирму, подменяют деловой обед флиртом и игрой в гольф. Адам становится первопроходцем, первооткрывателем «неизвестной земли» – нового способа ведения дел. Разрыв между поколениями оказывается почти смертельным. Адам по привычке ищет смысла в действиях нового начальства и не может допустить, что его просто нет. Чувство ответственности за себя и людей, работающих под его руководством, мешает ему воспринять происходящее как должное. В то время как новая политика и экономика дошли до той грани цинизма, у которой никакие интересы, кроме сиюминутных удовольствий руководства не имеют значения.

Так или иначе, все рассмотренные мотивы – семьи, начала нового времени, судьбы человека на фоне политического и экономического кризиса, поиска себя и «раскоммуникации» в молодежной среде – связаны, как с главным, с мотивом разрыва поколений. Столкновение различных ценностных систем, различных моделей поведения и традиций оказывается обоюдодопасным и взаимно разрушительным.

**ЛИТЕРАТУРА:**

*Szondi P.* Theorie des modernen Dramas. – Leipzig: Edition Suhrkamp, 1963

*Буковски О.* Гости / пер. А. Рыбниковой // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 52–82.

*Глембоцкая Я.О.* Изображая скуку: Минисис скуки в новой драме // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: миметическое / антимиметическое: материалы V научно-практического семинара, посвященного памяти Вадима Леванова 20–21 апреля 2012 г., г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Инсома-пресс, 2013. С. 73–83.

*Журчева О.В.* Авторские стратегии в новейшей драматургии // Литература и театр: материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелова. – Самара: Самарский университет, 2006. С. 60–70.

*Костер Г.* Отголосок / пер. Т. Загорской // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 17–50.

*Лемани Х.-Т.* Постдраматический театр / пер. Ю. Лидерман // Журнальный зал / НЛЮ. 2011. № 111 [Электронный ресурс] <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/111/le22-pr.html> (дата обращения 24.11.2012)

*Прозорова Н.И.* Философия театра. – М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2012.

*Розельт Й.* Трюфели / пер. А. Рыбниковой // Современные немецкие пьесы / под ред. И. Беляевой и И. Алексеевой. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 199–238.

*Фишер-Лихте Э.* Немецкая драматургия девяностых годов // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 11–16.

*Фишер-Лихте Э.* Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в мир // Германия XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм / ред.-сост. В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН, 2008. С. 481–501.

*Хюбнер Л.* Дело чести / пер. О. Качковского. – М., 2008 [Электронный ресурс] <http://www.theatre-library.ru/authors/h/hubner> (дата обращения 30.03.2012).

*Шевченко Е.Н.* Архетипические герои в драматургии Деи Лоэр («Синяя Борода – надежда женщины» и «Манхэттенская Медя») // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема героя: материалы IV научно-практического семинара, 23–24 апреля 2011, г. Самара / сост. и науч. ред. Т.В. Журчева. – Самара: Самарский университет, 2012. С. 115–127.

*Шевченко Е.Н.* Новейшая история в современной немецкой драматургии // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник науч. ст. по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 38–67.

*Шмидтке Ш.* Со-прикосновение и со-причастность // Современные немецкие пьесы / под ред. А.А. Чепурова и Т.В. Загорской. – СПб.: Стойиздат Спб., 2000. С. 383–394.

**Данные об авторе**

Сейбель Наталия Эдуардовна – доктор филол. наук, доцент, профессор кафедры литературы и методики преподавания литературы Челябинского государственного педагогического университета (Челябинск).

Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69.

E-mail: seibel@yandex.ru

**About the author**

Seibel Nataliya is a Doctor of Philology, Associate Professor Chelyabinsk State Pedagogic University (Chelyabinsk).