

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Фролова Анна Сергеевна

**ДРАМАТУРГИЯ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА В КОНТЕКСТЕ
ПОЛИТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ГЕРМАНИИ XX ВЕКА**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(немецкая)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук, профессор
Шарыпина Татьяна Александровна

Нижний Новгород – 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ	2
ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА....	28
1.1. Основные тенденции развития политического театра Германии первой половины XX века.....	31
1.2. Политическое измерение эпического театра Бертольта Брехта и становление Мюллера-драматурга.....	45
1.3. Постдраматический поворот в творческой практике Хайнера Мюллера	56
Глава 2. СПЕЦИФИКА РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ И СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА	73
2.1. Диалектика сознания в триптихе Хайнера Мюллера «Филоктет», «Гораций», «Маузер».....	74
2.2. Специфика художественной рецепции образа Геракла в драме-модели «Геракл-5».....	94
Глава 3. ИСТОРИЯ КАК «ДРАМАТУРГИЯ ДЕФЕКТА» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА 70-90-Х ГГ.	102
3.1. Сценическая интерпретация Хайнера Мюллера романа Федора Гладкова «Цемент» в контексте немецкой литературы социалистической ориентации.....	103

3.2. Историческая память как личная ответственность художника в поэтической практике Хайнера Мюллера («Телевидение» («Fernsehen»), «К примеру Аякс» («Ajax zum Beispiel»))	129
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	141
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	149

ВВЕДЕНИЕ

Хайнер Мюллер (Heiner Müller, 1929 – 1995) – крупнейший немецкий драматург, поэт, прозаик, эссеист, переводчик, режиссер и руководитель Berliner Ensemble (1933 – 1995), президент немецкой Академии искусств (1990 – 1993), творчество которого весьма неоднозначно оценивалось в ГДР и которое чрезвычайно популярно в объединённой современной Германии. По замечанию Гении Шульц (Genia Schulz), Хайнер Мюллер – драматург, имеющий «парадоксальный статус интегрированного аутсайдера в своем государстве»¹.

В особой творческой манере Хайнера Мюллера выражается амбивалентность его идейно-эстетической позиции: с одной стороны, за материалом своих произведений он обращается к классическому, в частности, античному наследию, осовременивая древние сюжеты и образы, с другой стороны, его творческая манера, вбирающая в себя эксперименты политического театра Эрвина Пискатора, эпического театра Бертольта Брехта, визуальные эксперименты Роберта Уилсона, пластические перформативные практики Пины Бауш, практически становится знаменем международного авангардистского театрального искусства. Так, самый заметный после Брехта немецкий драматург одним из первых в немецком театре конца XX века развивает принципы, для определения которых немецкий театровед Ханс-Тис Леман ввел термин постдраматический театр. В данной работе драматургическая практика Хайнера Мюллера анализируется в контексте политического измерения важнейших традиций XX века – эпического и постдраматического театров.

Судьба Германии и ГДР, со всем комплексом исторических и теоретических проблем, является основной темой творчества Хайнера Мюллера. Как справедливо отмечает В.Э. Биктимиров, источником вдохновения для драматурга становятся «вопросы исторического процесса и современности»².

¹ Schulz, Genia: Heiner Müller. Stuttgart: Metzler, 1980. S. 3

² Биктимиров В.Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса. Нижний Новгород: Издательство «Деком», 2018. С. 165

К темам, разрабатываемым Хайнером Мюллером, а именно, закономерностям смены мировоззренческих ориентиров человека, проблеме формирования нового типа мировоззрения в период судьбоносных исторических событий, конфликтного столкновения веры в прогресс истории, с одной стороны, и постоянного вопроса о человеческой цене этого прогресса, с другой, в своем творчестве обращаются и другие драматурги анализируемого периода: Бото Штраус (Botho Strauß), Фридрих Вольф (Friedrich Wolf), Фолькер Браун (Volker Braun), Петер Хакс (Peter Hacks). Петера Хакса и Хайнера Мюллера критики-современники нередко сравнивали с братьями Диоскурами.

Ряд исследователей (Е.Н. Шевченко³, Томас Ирмер) отмечает, что в первые годы немецкий театр не реагировал на события новейшей истории Германии сразу, «по-видимому требовалась определенная временная дистанция»⁴. Так, например, осмысление исторического поворота (Wende) и объединения Германии становятся ключевыми темами немецкой драматургии значительно позже, когда происходящее уже становится прошлым. Молодые авторы не обращаются к историческому событию непосредственно, а скорее «касаются его последствий, размышляя над тем, как выглядит современный мир»⁵: Клаус Поль (Klaus Pohl), учившаяся у Хайнера Мюллера в Берлинской высшей школе искусств Деа Лоэр (Dea Loher), Мариус фон Майенбург (Marius von Mayenburg), Роланд Шиммельпфенниг (Roland Schimmelpfennig).

Весь творческий путь Хайнера Мюллера может быть охарактеризован как последовательный поиск и разработка такой драматургической структуры, которая позволяет изобразить историю Германии «в контексте великих геополитических конфликтов XX века»⁶. Стремление к анализу и познанию современной действительности, постановке и решению антропологических

³ Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии. Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 38 – 66.

⁴ Шевченко, Е. Н. Факты немецкой истории в пьесе Мариуса фон Майенбурга "камень". Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки, 2012. С. 233

⁵ Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения Берлинской стены, 2011. С. 206

⁶ Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения Берлинской стены, 2011. С. 199

вопросов определяет художественные искания Хайнера Мюллера. В своей благодарственной речи с характерным названием «Die Wunde Woyzeck» («Рана Войцек») на вручении ему Премии Георга Бюхнера (Georg-Büchner-Preis) в 1985 году, Хайнер Мюллер емко формулирует одну из ключевых проблем современной немецкой литературы: «...сколь бесстыдна ложь о POSTHISTOIRE пред этой варварской правдой наших доисторических времен»⁷.

Одна из первых переводчиц Хайнера Мюллера на русский язык Э.В. Венгерова в своем предисловии к русскому сборнику «Драматическая поэзия Хайнера Мюллера и поэтическая драма Петера Хакса» (1983) выделяет в творчестве драматурга две тематические линии: с одной стороны – глубокий интерес к современности и стремление «померяться силами с самым «тяжелым» материалом»—агитационным, публицистическим, очерковым, фельетонным»⁸, а с другой стороны – обращение к мифологическим сюжетам, произведениям Средневековья, Возрождения. Э.В. Венгерова справедливо замечает, что выделенные линии не маркируют тот или иной период в творчества драматурга, а развиваются параллельно, активирова и подпитывая друг друга. Отметим, что зачастую эти две линии разворачиваются в одном тексте Мюллера: «его современность – это резко очерченные барельефы, фоном которых становится архаика – доклассическая, гротесковая античность»⁹.

Творческое наследие Хайнера Мюллера весьма значительно: около 60 пьес, 30 рассказов, 9717 документов в поэтическом архиве, прозаические и публицистические произведения, а также автобиография «Война без сражений. Жизнь при двух диктатурах» («Krieg ohne Schlacht. Das Leben in zwei Diktaturen», 1992). В данной работе анализируются прежде всего пьесы, материалом которых становится античный миф как организующий драматургическую модель Хайнера Мюллера на протяжении всего творческого пути. Зачастую комментарием или

⁷ Мюллер Х. «РАНА ВОЙЦЕК» (Статья, посвященная пьесе Георга Бюхнера «Войцек»)

⁸ Поэтическая драма: Сборник. М.: Радуга, 1983. С. 6

⁹ Котелевская В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х.Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 60

прологом к пьесам являются поэтические тексты, которые Мюллер пишет на протяжении всей жизни и которые также становятся предметом исследования данной работы.

В отношении **степени изученности** проблемы, следует отметить, что литературоведческие и искусствоведческие исследования в русской и зарубежной германистике¹⁰ охватывают разные аспекты творчества Хайнера Мюллера. Акценты исследований смещаются в зависимости от культурно-исторического контекста. Основными аспектами научных исследований в зарубежной германистике являются: развитие и трансформация традиций театральной эстетики Бертольта Брехта, характер историчности, проблема актуализации и интерпретации античных мифов в творчестве Хайнера Мюллера.

Первые крупные монографии, посвященные творчеству Хайнера Мюллера, были опубликованы в Германии в 1980 и 1981 годах: «Хайнер Мюллер»¹¹ Гении Шульца и «Хайнер Мюллер» Георга Вигхауса¹².

Проблеме осмысления истории в драматургии Хайнера Мюллера посвящены монографии Франка-Михаэля Раддаца (Frank-Michael Raddatz), Хельмута Фурмана (Helmut Fuhrmann)¹³, Юргена Шрёдера (Jürgen Schröder)¹⁴.

Франк-Михаэль Раддац в работе «Dämonen unterm Roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers» («Демоны под красной звездой. К философии истории и эстетике Хайнера Мюллера», 1991), которая стала классической, анализирует пьесы, написанные драматургом в 70-90-е гг., и выделяет в них три ключевых тематических блока: прошлое Германии, европейская концепция революции и период женской эмансипации. «Темнота», которая характеризует пьесы данного периода, является с точки зрения Ф.-М. Раддаца результатом «оригинального синтеза традиций авангардистской и явно

¹⁰ В 1997 году основано Die Internationale Heiner Müller Gesellschaft (Берлин).

¹¹ Genia Schulz. Heiner Müller. Stuttgart: Metzler, 1980.

¹² Wieghaus, Georg. Heiner Müller – Autorenbücher 25. München, Beck. Verlag edition text + kritik, 1981. 137 S.

¹³ Fuhrmann H. Warten auf «Geschichte»: der Dramatiker Heiner Müller. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. 182 S.

¹⁴ Schröder J. Geschichtsdramen. Die «deutsche Misere» – von Goethes Götze bis Heiner Müllers Germania. Stauffenburg Verlag Tübingen, 1994.

политической литературы»¹⁵. Неотъемлемой частью мюллеровской концепции истории по Раддацу является личный опыт, «историко-социальное развертывание автобиографических моментов с помощью соответствующих им эстетических средств»¹⁶. Маенг-Ха Ким (Maeng-Ha Kim)¹⁷ также рассматривает отражение принципов философии истории (Geschichtsphilosophie) в драматургии Хайнера Мюллера 70-х гг, отмечая, что наиболее значимой характеристикой пьес данного периода является фрагментарность, т. е. использование фрагмента как особой художественной формы. Так, монтаж фрагментов в творчестве Хайнера Мюллера и Александра Клуге рассматривается Коринной Митт (Corinna Mieth) не только как новая повествовательная стратегия, разрушающая линейное повествование, но и как особая форма противостояния «телеологическим утопиям коммунистической и капиталистической общественной форме в 1970-х годах»¹⁸ («Утопия в литературе и философии. К эстетике Хайнера Мюллера и Александра Клуге»¹⁹).

Райнер Шмитт (Reiner Schmitt)²⁰ и Юрген Шрёдер (Jürgen Schröder) рассматривают трансформацию жанра исторической драмы (Geschichtsdrama) в драматургии Мюллера.

Хелен Фехервари (Helen Fehervary) в своей работе «Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller» («Просвещение и запутанность: история и эстетика в творчестве Бертольта Брехта и Хайнера Мюллера», 1976), посвященной анализу наследования Мюллером исторической драмы Бертольта Брехта, отмечает поворот Мюллера к негативной

¹⁵ Пер. автора: Resultat einer originären Synthesis der Traditionen avantgardistischer und explizit politischer Literatur. Raddatz, Frank-Michael. Dämonen unterm Roten Stern: zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müller. Stuttgart: Metzler, 1991. S. 1

¹⁶ Пер. автора: der historisch-gesellschaftlichen Entfaltung autobiographischer Momente durch die ihnen korrespondierenden ästhetischen Mittel. Там же.

¹⁷ Kim, Maeng-Ha: Gestaltung eines ästhetischen Programms. Zur Fragmentarisierung in den dramatischen Texten Heiner Müllers der siebziger Jahre, 2000. 258 S.

¹⁸ Пер. автора: in der Auseinandersetzung mit den teleologischen Utopien der kommunistischen und kapitalistischen Gesellschaftsformen in den siebziger Jahren. Mieth, Corinna: Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges. Tübingen, 2003. S. 22

¹⁹ Mieth, Corinna: Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges. Tübingen, 2003. 403 S.

²⁰ Schmitt, Reiner E: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers Deutschland-Dramatik. Berlin, 1999. 275 S.

диалектике, которая находит эстетическое выражение в его текстах, а именно – «Германия Смерть в Берлине», «Цемент», «Битва». Тезис о влиянии негативной диалектики представляется нам особенно важным и развивается в главе, посвященной анализу пьесы «Цемент».

О развитии театральных принципов Бертольта Брехта в творчестве Мюллера писали: Вольфганг Шивельбуш («Социалистическая драма после Брехта: 3 модели, Петер Хакс, Хайнер Мюллер, Хартмут Ланге»²¹), Франк-Михаэль Раддац («План Деметриуса или как Хайнер Мюллер заполучил трон Бертольта Брехта»²², 2010), Райнер Нэгеле («Другой театр: Бюхнер, Брехт, Арто, Мюллер»²³, 2014). Ряд исследований²⁴ посвящён одному из основных замыслов Мюллера как театрального режиссера, который заключался в желании поставить незавершенную драму Бертольта Брехта «Фатцер».

Отметим, что в немецком литературоведении существует ряд работ, обращающихся к проблеме переосмысления принципов политического театра Пискатора в творчестве Хайнера Мюллера, в первую очередь – в раннем периоде развития его драматургической практики: Петер Кубичек «Исследование ранних пьес Хайнера Мюллера»²⁵. Так, в своей книге «Политическая драматургия в объединенном Берлине» («Politische Dramaturgien im geteilten Berlin», 2009) с подзаголовком «Социальные образы у Эрвина Пискатора и Хайнера Мюллера в 1960-е гг.» («Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960») Хайнер Тероерде (Heiner Teroerde) говорит о театральной практике Мюллера и Пискатора как о параллельном поиске тех социальных структур, которые не только сохранились после национал-социализма, но и определили становление новых социально-политических реальностей ГДР и ФРГ.

²¹ Schivelbusch W. Sozialistisches Drama nach Brecht: 3 Modelle, Peter Hacks, Heiner Müller, Hartmut Lange. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1974. 139 S.

²² Raddatz Frank M. Der Demetriusplan oder Wie Heiner Müller sich den Brecht-Thron erschlich, Theater der Zeit. Berlin, 2010. 240 S.

²³ Nägele R. Der andere Schauplatz: Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. Frankfurt-amMain: Stroemfeld, 2014. 174 S.

²⁴ Schmidt, Karl-Wilhelm "Fatzter": Begegnung zwischen Heiner Müller und Bertolt Brecht, 1997. In: Anja Kreutz u. Doris Rosenstein (Hg.): Begegnungen. Facetten eines Jahrhunderts. Siegen, 1977. S. 28 – 35.

²⁵ Kubitschek Peter. Untersuchungen zu frühen Stücken von Heiner Müller. Diss. Halle (Saale), 1977.

Среди трудов немецких германистов, касающихся проблем рецепции античности в творчестве Хайнера Мюллера, ключевыми являются: «Театр и миф. Категория субъекта в дискурсе античной трагедии» Ханса-Тиса Лемана²⁶, «Рецепция античности в творчестве Хайнера Мюллера» Рюдигера Бернхардт²⁷, «Мифы в драмах Хайнера Мюллера: к изменению их функций в 1958-1982-х гг.» Беттины Груббер²⁸.

В работе «Петер Хакс, Хайнер Мюллер и антагонистическая драма социализма: один спор в поле литературы ГДР» («Peter Hacks, Heiner Müller Und Das Antagonistische Drama Des Sozialismus: Ein Streit Im Literarischen Feld Der DDR», 2015) Рональд Вебер (Ronald Weber) отмечает, что в мифе Мюллер обнаруживает возможность зеркального отражения общественного устройства ГДР. Миф, таким образом, функционирует не просто как аллегория, подменяющая современную драму, а «как другой опыт, предоставляющий пространство для размышлений, как «вспомненная история», которая формирует коллективную память групп и обществ»²⁹. Миф, являясь коллективным опытом (kollektive Erfahrung), представляет собой тематическое и образное хранилище. Античность становится для Мюллера исходным диалектическим объектом³⁰, в то время как для Петера Хакса миф утратил свою историческую актуальность и «приобретает в контексте эстетики Хакса значение поэтического резервуара утопии»³¹. Исходя из этого Вебер развивает тезис об эстетических программах

²⁶ Lehmann H-T. Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler, 1991. 232 S.

²⁷ Bernhardt R. Antikerezeption im Werk Heiner Müllers. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Habil.), 1978. 404 S.

²⁸ Gruber B. Mythen in den Dramen Heiner Müllers: zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982. Die Blaue Eule, 1989. 207 S.

²⁹ Пер. автора: sondern als eine andere Erfahrung, die einen Reflexionsraum bereitstellt, als eine „erinnere Geschichte“, die das kollektive Gedächtnis von Gruppen und Gesellschaften prägt. Weber R. Peter Hacks, Heiner Müller Und Das Antagonistische Drama Des Sozialismus: Ein Streit Im Literarischen Feld Der DDR (Deutsche Literatur: Studien Und Quellen), 2015. S. 246

³⁰ Пер. автора: Die Antike wird so zum dialektischen Bezugsobjekt. Weber R. Peter Hacks, Heiner Müller Und Das Antagonistische Drama Des Sozialismus: Ein Streit Im Literarischen Feld Der DDR (Deutsche Literatur: Studien Und Quellen), 2015. S. 247

³¹ Пер. автора: Dem Mythos kommt im Kontext von Hacks Ästhetik somit die Bedeutung eines poetischen Reservoirs der Utopie. Там же. S. 247

Петера Хакса и Хайнера Мюллера как антагонистических концепциях соцреалистического театра.

В компаративном аспекте творчество Мюллера и Хакса также рассматривал Готтфрид Фишборн³² (Gottfried Fischborn), драматургию Мюллера и Фолькера Брауна – Сцильвия Гор³³ (Szilvia Gor). Верена В. Вальдов (Verena V. Waldow) в работе «Античные мифы в драматургии ГДР до и после объединения Германии: Хайнер Мюллер, Штефан Шютц, Томас Браш, Фолькер Браун и Петер Хакс» («Der antike Mythos im ostdeutschen Drama der Vor- und Nachwendezeit: Heiner Müller, Stefan Schütz, Thomas Brasch, Volker Braun und Peter Hacks»), 2009) рассматривает более широкий круг авторов, обращающихся к античному наследию. По замечанию Томаса Ирмера, в современной немецкой драме (после 1990-х гг.) фактически отсутствуют «адаптации античных сюжетов, хотя с давних времен (а не только со времен П. Хакса и Х. Мюллера) это излюбленная в немецком театре форма обсуждения проблем современности»³⁴.

Долгое время в связи с существовавшей культурно-политической цензурой в ГДР постановка пьес Мюллера на сцене была невозможной: так, анализируемые в данной работе «Маузер» и «Гораций» никогда не ставились на Востоке страны. Пьесы Мюллера воспринимались современниками исключительно в политическом контексте, поэтому его называли «последним героем ГДР», а театральный критик Герхард Штаделмаир (Gerhard Stadelmaier) писал, что «отсутствуют принципиальные различия между идеологией Мюллера и реальностью ГДР».³⁵

Наибольшее количество постановок мюллеровских пьес в Германии насчитывается в театральном сезоне 1990/1991 гг. В 1990 году во Франкфурте-на-Майне прошел посвященный Хайнеру Мюллеру фестиваль Experimenta, на котором были представлены постановки как немецких, так и зарубежных

³² Fischborn G. Peter Hacks und Heiner Müller. Essay. Verlag André Thiele, Mainz am Rhein, 2012. 184 S.

³³ Gör Szilvia. Der Deutschlanddiskurs in den Dramen von Heiner Müller und Volker Braun. Piliscsaba, 2008. 210 S.

³⁴ Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения Берлинской стены, 2011. С. 206

³⁵ Henrichs B. Asche und Dynamit. Ein Heiner Müller – Mosaik // Die Zeit, 5, 1, 1996. S. 36

режиссеров: Александр Штильмарк (Alexander Stillmark) и Вальтер Адлер (Walter Adler) показали свои версии «Задания» («Der Auftrag»), долгое время сотрудничающий с Хайнером Мюллером Хайнер Гёббельс (Heiner Göbbels) представил на фестивале «Волоколамское шоссе» («Wolokolamsker Chaussee»), «Загаженный берег» («Verkommenes Ufer»), а также радиопостановку «Человек в лифте» («Der Mann im Fahrstuhl») по мотивам «Задания». Совместно с Харуном Фароки (Harun Farocki) Хайнер Мюллер поставил свою «Гамлет-машину» («Die Hamletmaschine»).

В России первый и единственный к настоящему времени фестиваль драматургии Хайнера Мюллера и приуроченная к нему научно-практическая конференция состоялись в 2011 году в Театре Поколений (Санкт-Петербург).

В настоящее время отмечается возросший интерес к творчеству Хайнера Мюллера и на русской театральной сцене. Среди постановок последних лет особенно следует отметить спектакль Кирилла Серебренникова «Машина Мюллер» на основе пьесы «Квартет», а также писем и дневников драматурга (Гоголь-центр, 2016), а также спектакль Жирайра Газаряна по триптиху Хайнера Мюллера «ЗАГАЖЕННЫЙ БЕРЕГ МЕДЕЯМАТЕРИАЛ ПЕЙЗАЖ С АРГОНАВТАМИ» (Электротheater «Станиславский», 2019). В 2020 году в Новосибирском государственном драматическом театре «Старый дом» состоялась первая в России постановка пьесы «Цемент» (режиссер – Никита Бетехтин), сопровождаемая дискуссией «Цементирующее начало. Зачем сегодня ставить Хайнера Мюллера?».

Отметим диссертационное исследование Катрин Деттмер (Katrin Dettmer) «Прикосновение смерти: история и перформанс в драматургии Хайнера Мюллера» («Die Berührung der Toten: Geschichte und Performanz in Heiner Müllers Dramatik», 2012), в котором анализируются драматические тексты и их театральные постановки в контексте мюллеровского понимания театра как особого места – места встречи живых с мертвыми, в котором происходит диалог между ними.

Возвращающийся интерес к наследию Мюллера в XXI веке связан, по справедливому замечанию В.В. Котелевской, с «новым витком в развитии левого политического дискурса, в контексте которого пересматривается с исторической дистанции культура так называемых «соцстран»³⁶. Так, в 2017 году в издательстве «Suhrkamp» вышло издание произведений Мюллера под названием «Für alle reicht es nicht»: Texte zum Kapitalismus» («На всех не хватит»: тексты о капитализме). Составители сборника подчеркивают, что через всё творчество «диалектика» (Dialektiker) Хайнера Мюллера проходят пять фундаментальных аспектов критики «торжествующего капитализма»: «диалектика капитала, аффект отвращения, критика языка, вопрос религии, непрерывность войны»³⁷.

Одним из последних крупных исследований является книга «Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung: Fragen an Heiner Müller» («Перезагрузка классового общества и конец человеческого рода: вопросы к Хайнеру Мюллеру»), вышедшая в 2021 году и подготовленная к изданию драматургом и литературоведом Фальком Стрехловым (Falk Strehlow) и философом Вольфрамом Этте (Wolfram Ette) по материалам съезда Международного общества Хайнера Мюллера (Internationalen Heiner Müller Gesellschaft) в 2019 году. В творчестве Мюллера, по мнению исследователей, переворачивается тезис Маркса о ведущей роли классовой борьбы в историческом прогрессе: классовые отношения определяют движение человечества к гибели. Таким образом, анализируется комплекс проблем, связанных с «критикой классовости и самоубийством рода» (Klassismuskritik und Gattungssuizid) в драматургии Хайнера Мюллера.

Прозаические произведения Хайнера Мюллера и его поэзия значительно реже становятся предметом исследования германистов. Отметим работу «Поэзия

³⁶ Котелевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе "Цемент" // Литература и революция век двадцатый. Москва: ЛИТФАКТ, 2018. С. 279

³⁷ Пер. автора: die Dialektik des Kapitals, der Affekt des Ekels, die Kritik der Sprache, die Frage der Religion, die Permanenz des Krieges. Müller H. «Für alle reicht es nicht». Texte zum Kapitalismus. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. S. 3

Хайнера Мюллера: истоки и прообразы»³⁸ Катарины Эбрехт и статью «Наведение мостов, семейный альбом и материал травмы/сна – к роли прозы в творчестве Хайнера Мюллера»³⁹ Уве Шутэ.

В российской германистике эти аспекты творчества Хайнера Мюллера остаются фактически неисследованными. Существует небольшой ряд научных работ и одно диссертационное исследование «Поэтика тотальной драмы Хайнера Мюллера» (2007) М. В. Сидоровой, посвященных непосредственно творчеству Хайнера Мюллера. Так, М.В. Сидорова определяет жанр «тотальной драмы» как «синтетический жанр, основанный на мифологическом материале с привлечением суггестивных невербальных средств из других видов искусства (живописи, танца, музыки), взаимодействие которых приводит к частичной реконструкции синкретических форм искусства»⁴⁰. Такие аспекты как фрагментарная структура текстов и высокая метафоричность языка, организующая сложную систему речи персонажей, характерные для драматургии Хайнера Мюллера, рассматриваются в качестве формообразующих принципов «тотальной драмы» – драматургического жанра, актуального в постмодернистской эстетике.

Одним из основных векторов исследования драматургии Хайнера Мюллера в отечественном литературоведении может быть назван анализ формальных приемов постмодернистского и постдраматического повествования (наиболее изученная пьеса – «Гамлет-машина» («Die Hamletmaschine», 1977): работы М.В. Конториной⁴¹, И.С. Рогановой⁴², А. Майера⁴³. Так, И.С. Роганова, анализируя

³⁸ Ebrecht K. Heiner Müllers Lyrik: Quellen und Vorbilde. Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2011. 242 S.

³⁹ Schütte Uwe. Brückenschlag, Familienalbum und Traum/a-Material – Zur Rolle der Prosa im Werk von Heiner Müller. Euphorion 100, 2006. S. 461 – 488.

⁴⁰ Сидорова, М. В. Поэтика тотальной драмы Хайнера Мюллера: автореферат диссертации канд. филол. Наук. Москва, 2007.

⁴¹ Конторина, М. В. Функция метафор в драматургии Х. Мюллера / М. В. Конторина // Современная парадигма гуманитарных исследований: проблемы филологии и культурологии: сборник научных статей / Ученый совет Московского института телевидения и радиовещания «Останкино», составители: Л.П. Гогина, С.Г. Григоренко, С.В. Овсяникова. – Москва: Издательство "Перо", 2015. С. 148 – 156.

⁴² Роганова, И. С. Стилистика постмодернистского повествования: деконструкция в пьесе Хайнера Мюллера "Гамлет-машина" (немецкая литература) / И. С. Роганова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2007. № 521. С. 172a – 180.

⁴³ Майер, А. Конструктивное поражение: Поддается ли пониманию "Гамлет-машина" Хайнера Мюллера? / А. Майер // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 260 – 270.

театр Хайнера Мюллера как начало постмодернистской драматургии, отмечает разнообразный конгломерат его изобразительных средств: он совмещает пантомиму и кукольный театр, намеренно сочетая противоречивые образы и аллегории. Принципиально значимым в творчестве Хайнера Мюллера исследовательница считает интертекстуальность, использование «чужих» текстов, а также глубокую амбивалентность точки зрения драматурга в изображении действительности.

Широкий круг вопросов охватывают исследования Н.Э. Сейбель⁴⁴ и Е.Н. Шевченко⁴⁵. Так, анализируя трансформацию шекспировского сюжета в драмах Хайнера Мюллера «Макбет» (1971), «Гамлет-машина» (1977), «Анатомия Тита Случай в Риме. Комментарий Шекспира», Н.Э. Сейбель отмечает, что со временем драматург «создает всё более «дикие» и «бесформенные» тексты»⁴⁶; ключевыми темами которых становятся обреченность человека и торжество тоталитаризма, представленного Мюллером как «сложный конгломерат, состоящий не только из всевластия и диктатуры, но из мифологии, этики, дидактики»⁴⁷.

Е.Н. Шевченко уделяет большое внимание характеру историзма, или «исторического пессимизма», в драматургической модели Хайнера Мюллера, так как с её точки зрения именно история является ключевой темой пьес Мюллера. Через глубокую критику идеологии и изображение бессилия человека в борьбе

⁴⁴ Сейбель, Н. Э. Фикциональность драматургии Хайнера Мюллера: формы и функции / Научный диалог. 2019. № 12. С. 173 – 186.

⁴⁵ Шевченко Е. Н. Хайнер Мюллер и постдраматический театр // Мост/Bridge, Н.Челны / Н.Новгород, № 15 2005. С. 69 – 76.

⁴⁶ Сейбель, Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера / Литература и театр: модели взаимодействия: Сборник научных статей по итогам 4-ой Международной научно-практической конференции-фестиваля "АРТ-сессия", Челябинск, 14–16 ноября 2011 года / Ответственный редактор Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. С. 84

⁴⁷ Сейбель, Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера / Литература и театр: модели взаимодействия: Сборник научных статей по итогам 4-ой Международной научно-практической конференции-фестиваля "АРТ-сессия", Челябинск, 14–16 ноября 2011 года / Ответственный редактор Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. С. 88

властью драматург каждый раз показывает, как «архетип античной жестокости» неизменно побеждает в борьбе с прогрессом»⁴⁸.

Особенности интерпретации отдельных античных мифов и образов в драматургии Хайнера Мюллера анализируются в работах Т.А. Баскаковой, В.Э. Биктимирова⁴⁹, В.Ф. Колязина, В.В. Котелевской⁵⁰, Н.Э. Сейбель⁵¹, Е.Н.Шевченко⁵².

Т.А. Баскакова, комментируя драмы Хайнера Мюллера на античные мифологические сюжеты («Филоктет», «Геракл-5», «Горацій»), делает вывод, что драматург обращается к мифу, находясь в опале после запрета на постановку пьесы «Переселенка» и исключения Мюллера из Союза Писателей ГДР в 1961 году. Миф открывает Мюллеру возможность зашифровать разговор о ключевых проблемах современности. Так, «почти все пьесы Хайнера Мюллера представляют собой анализ диктаторских режимов в ГДР и социалистической России»⁵³ – отмечает Т.А. Баскакова. Несмотря на многообразие значимых для Хайнера Мюллер традиций, именно традиция античного театра, с точки зрения Т.А. Баскаковой, становится для драматурга определяющей, так как в античной трагедии всегда есть осознание присутствия чего-то, «стоящего *над*»⁵⁴ единичной человеческой жизнью и смертью. Структура античной трагедии, таким образом, позволяет развёртывать экзистенциальные вопросы.

⁴⁸ Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии/ Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 39

⁴⁹ Биктимиров В. Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера П. Хакса / В. Э. Биктимиров // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность - современность: коллективная монография. Нижний Новгород: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство "Деком", 2018. С. 164–175.

⁵⁰ Котелевская В.В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Мюллера. Транслит: литературно-теоретический журнал. Санкт-Петербург, 2017. С. 60-67

⁵¹ Сейбель, Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Мееде Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 11(152). С. 103-108.

⁵² Шевченко Е.Н. Рецепция античного мифа в драме Хайнера Мюллера" (нем. яз.) / *Interlitteraria*, 11.2006, vol. II. - Tartu: Tartu University Press. S. 393-401

⁵³ Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 255

⁵⁴ Там же.

Ряд статей, посвященных трудностям рецепции драматургии Хайнера Мюллера на российской сцене, принадлежит переводчикам В.Ф. Колязину⁵⁵ и Т.А. Баскаковой⁵⁶, театральному критику и театроведу М.Ю. Давыдовой⁵⁷, за которой последовал полемический текст В.Ф. Колязина «Еще раз о Хайнере Мюллере и русском театре»⁵⁸.

Обзор научных исследований в отечественном литературоведении показывает, что ракурс политической проблематики драматургии Хайнера Мюллера является малоизученным. Таким образом, можно говорить о необходимости комплексного исследования экспериментальной драматургической концепции Хайнера Мюллера в контексте тенденций развития политического театра Германии XX века.

Вокруг феномена политического театра в театроведении и литературоведении ведутся многочисленные дискуссии: с одной стороны, в связи с тем, что однозначная трактовка понятий «политический театр» и «политическая драма» отсутствует, отнесение к политическому театру каждого отдельного художественного произведения или художественной практики драматурга требует теоретического обоснования, с другой стороны, любой театр как социокультурная практика может быть назван политическим.

Так, словарная статья «политический театр» в крупнейшем «Словаре театра» Патриса Пави не дает точного определения термина «политический театр», но относит к феноменам политического театра «такие театральные жанры, как *театр агитпропа, театр народный, эпический театр БРЕХТА и после БРЕХТА, театр документальный, театр политикотерапии Боалья*»⁵⁹. Общими

⁵⁵ Колязин В. Магнитная аномалия: Хайнер Мюллер в России. ТЕАТР №4, 2011. С. 80 – 88.

⁵⁶ Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 255–258.

⁵⁷ Давыдова М. Хайнер Мюллер и русская интеллигенция. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.colta.ru/articles/theatre/10599-hayner-myuller-i-russkaya-intelligentsiya> (дата обращения: 30.08.2021)

⁵⁸ Проект COLTA.RU. Владимир Колязин отвечает Марине Давыдовой. Еще раз о Хайнере Мюллере и русском театре. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/articles/theatre/10649> (дата обращения: 30.08.2021)

⁵⁹ Пави, П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 358

чертами всех перечисленных форм является «стремление добиться торжества теории, социальное убеждение, философский замысел»⁶⁰.

Т.В. Болдырева, анализируя трактовку, предложенную П. Пави, отмечает, что речь в ней идет о «функциональной направленности политического театра»⁶¹. Функциональная направленность театра закономерно обусловлена «культурно-исторической, мировоззренческой ситуацией, типом художественно-эстетического сознания»⁶².

Представляется важным отметить, что становление политического театра Германии XX века происходит в тесной связи с традиций драматургии XIX века (экспериментальная драма Георга Бюхнера, Генриха фон Клейста, Кристиана Дитриха Граббе, впервые «соединившего драматическое действие с эпической повествовательностью»⁶³) и развивается в разных, иногда полемизирующих друг с другом, направлениях, которые также необходимо учитывать: немецкая социалистическая драматургия, пьесы политико-публицистического направления, документальная драма.

Кардинальные изменения, происходящие в европейском театре во второй половине (70-90-е гг.) XX века, с точки зрения исследователя постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана, приводят к тому, что почти все «функции», исторически называемые политическими, со временем были театром утрачены: так, современный театр в отличие от античного театра не находится в центре «полиса», и, вместе с тем, в отличие от театра 20-х годов не является орудием пропаганды (театр агитпропа). Принципиальным является тот факт, что театр как одно из средств, стремящихся обнаруживать различные формы общественных изменений уступает место более быстрым средствам массовой информации, в первую очередь, телевидению. Одним из ключевых является тезис о том, что сама

⁶⁰ Там же

⁶¹ Болдырева Т.В. Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ, 2016. С. 73

⁶² Там же

⁶³ Меньщикова М. К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70- х гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи: дис. доктора филол. Наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2019. С. 19

проблема политического театра коренным образом трансформируется в условиях современного информационного общества. Можно сказать, что «театр становится политическим не через простую тематизацию политического, но благодаря имплицитному содержанию и критической ценности избираемых им способов представления»⁶⁴.

Вопрос о соотношении политического и информационного, понимаемого в широком смысле, актуализируется не только в работах театроведов, но и в работах крупнейших философов XX века: Вальтера Беньямина, Жана Бодрийера, Ги Дебора, Жака Рансьера, Бориса Гройса и других.

Данная проблема, тесно связанная с понятием исторического события и его художественного образа, актуализируется в поздних произведениях Хайнера Мюллера (пьеса «Германия 3 Призраки у мертвеца» («*Germania 3 Gespenster am toten Mann*»), поэма «К примеру Аякс» («*Ajax zum Beispiel*»), «Телевидение» («*Fernsehen*»), в которых осмысливается объединение Германии и в которых наиболее остро стоит вопрос о соотношении реального и фиктивного. Так, в статье «Новая немецкая драма после падения Берлинской стены» (2011) немецкий теоретик театра и театральный критик Томас Ирмер отмечает, что падение Берлинской стены и «период краха ГДР»⁶⁵ стало как раз тем событием, свидетелями которого многие жители Германии и Европы стали благодаря медиуму телевидения.

Для рассмотрения драматургической модели в контексте политического театра важным является критерий «эффективности», то есть способности театра оказывать политическое воздействие, формировать и трансформировать политическое мнение зрителя. Политическое в театре заключено не только в избираемых им темах, но и в разрабатываемых формах восприятия. Политический театр ставит вопрос о том, как в самом сознании зрителя создается и формируется критическое отношение к действительности.

⁶⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 296

⁶⁵ Ирмер Т. Новая немецкая драма после падения Берлинской стены. Вопросы театра, 2011. С. 200

В работе, таким образом, исследуется функциональная направленность «драматургии дефекта» («Dramaturgie des Defekts»⁶⁶) Хайнера Мюллера, что позволяет выделить функции политического театра в культурно-исторической ситуации Германии конца XX века, а также возможное политическое измерение постдраматического театра. В эпилоге своего «Постдраматического театра» Ханс-Тис Леман, проблематизируя соотношение постдраматической парадигмы и политического измерения театра, прямо ставит вопрос о возможности существования политического театра после и без Брехта, о новых измерениях политического театра без действия и нарратива, без притчи, которую необходимо понимать в брехтовском смысле слова. Анализ драматургии Хайнера Мюллера, продолжающего и трансформирующего традиции Брехта, позволяет развить тезисы Лемана о «возможностях» постдраматического театра, что определяет актуальность данного исследования.

Говоря о политическом театре конца XX века, важно также учитывать постколониальный дискурс: сам Хайнер Мюллер часто говорил, что его симпатии обращены к странам третьего мира. В данной работе мы только отмечаем, что отдельного исследования в этом контексте требует ряд пьес Хайнера Мюллера: «Задание» («Der Auftrag»), «Воспоминание о революции» («Erinnerung an eine Revolution») и другие.

Таким образом, **актуальность выбранной темы** обусловлена рядом факторов. С одной стороны, развитие экспериментальной драматургической модели Хайнера Мюллера тесно связано с трансформацией форм и функций политического театра XX века, отражающих культурно-историческую ситуацию Германии конца XX века. С другой стороны, творческая практика драматурга служит непрерывности интеллектуальной традиции, которая становится особенно важной в условиях объединённой Германии. Заметный усиливающийся интерес современного общества к «левой идее» определяет стремление переосмыслить

⁶⁶ Helmar Schramm. Dramaturgie des Defekts. Heiner Müllers Mauser-Inszenierung am Deutschen Theater. Die Wochenpost, 20. September 1991

культурное наследие социалистического периода в истории ряда стран Европы, попытку дать объективный и беспристрастный анализ артефактам этого периода.

Так, Штефан Пабст (Stephan Pabst) в своей работе «Пост-восточногерманский модернизм. Поэтика после ГДР» («Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR», 2016) говорит о четырех фигурах, творчество которых остается значимым в новой, объединенной Германии: Дурс Грюнбайн (Durs Grünbein), Вольфганг Хильбиг (Wolfgang Hilbig), Райнхард Йиргль (Reinhard Jirgl) и Хайнер Мюллер (Heiner Müller).

Актуальность исследования также связана с комплексным анализом драматургии Хайнера Мюллера с точки зрения Античности как некоего культурного кода, который позволяет генерировать важнейшие вопросы современности, рецепция античности – одно из центральных направлений в современной науке.

Научная новизна работы заключается в том, что в работе впервые комплексно анализируется драматургия Хайнера Мюллера, в которой автор обращается к античному мифу: анализируются не только пьесы драматурга раннего периода на материале античных сюжетов («Филоктет», «Геракл-5», «Гораций»), но и выделяются ключевые сквозные мотивы и образы драматургии Хайнера Мюллера в пьесах позднего периода («Цемент», «Маузер», «Миссия», «Германия 3») и в поэтическом наследии автора (поэма «К примеру Аякс», «Телевидение»). Впервые комплексно исследуется экспериментальный триптих Хайнера Мюллера «Филоктет», «Гораций» и «Маузер».

Анализ причин обращения к мифологическим сюжетам, особенностей художественной образности и трансформации драматургической структуры позволяет говорить о специфике функциональной направленности драматургии Хайнера Мюллера, что, с одной стороны, позволяет рассматривать ее в контексте политического театра Германии XX века, а с другой стороны, уточнить само понятие «политического театра», его форм и функций в немецком театре конца XX века.

Поэтическое наследие Хайнера Мюллера практически не переведено (отдельные стихи переводили В. Колязин, А. Прокопьев, А. Филиппов-Чехов) и не исследовано в России. К особенностям трансформации жанра сонета в поэзии Мюллера обращается Т.Н. Андреюшкина. Впервые анализируемые в данной работе произведения Хайнера Мюллера (стихотворный цикл «Телевидение» и поэма «К примеру Аякс») социально-критической направленности существенно отличаются друг от друга по форме и содержанию, но при этом посвящены ключевой теме, объединяющей всё творчество Мюллера: судьба Германии и ГДР со всем комплексом исторических и теоретических проблем, законы функционирования истории, соотношение искусства и действительности; что также определяет научную новизну исследования.

Объектом исследования становятся пьесы «Филоктет» («Philoktet»), «Геракл-5» («Herakles 5»), «Гораций» («Der Horatier») «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten»), «Цемент» («Zement»), «Маузер» («Mauser»), «Германия 3 Призраки у мертвеца» («Germania 3 Gespenster am Toten Mann»), поэма «К примеру Аякс» («Ajax zum Beispiel»), «Телевидение» («Fernsehen»).

Непосредственным **предметом данного исследования** стало выявление особенностей драматургической модели Хайнера Мюллера в контексте политического театра Германии XX века. В рамках рассмотрения путей развития и трансформации форм политического театра Германии с 20-х гг. до 80-90-х гг. XX века показано становление философско-политической драматургической модели Хайнера Мюллера.

Целью работы является исследование творческого наследия Хайнера Мюллера, обращаясь к мифологическим сюжетам и образам, в контексте актуализации и трансформации политической драмы в немецком театре конца XX века.

Для достижения указанной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Проследить взаимосвязь драматургической практики Хайнера Мюллера с традициями немецкого политического театра первой половины XX века.
2. Определить традиции политической модели эпического театра Бертольта Брехта в творчестве Хайнера Мюллера.
3. Рассмотреть реализацию принципов постдраматического театра и его политического измерения в анализируемых пьесах Хайнера Мюллера.
4. Проанализировать специфику рецепции образов Геракла, Медеи, Прометея, Аякса в художественной системе Хайнера Мюллера в контексте изменившейся социокультурной ситуации и общественно-политических взглядов писателя.
5. Рассмотреть диалектическую модель в триптихе Хайнера Мюллера «Филоктет», «Гораций», «Маузер».
6. Исследовать проблему самосознания в пьесе «Цемент» в контексте немецкой литературы социалистической ориентации.
7. Рассмотреть проблему исторической памяти в поэтической практике Хайнера Мюллера («Телевидение», «К примеру Аякс»).

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1. Традицию политического театра Германии XX века с нашей точки зрения определяют несколько взаимосвязанных аспектов. Во-первых, ключевой целью политического театра является борьба за социально-политические и общественные изменения. Театр стремится выйти за пределы изображения и анализа событий, его цель – стать активным участником политической борьбы. Во-вторых, политический театр первой половины XX века характеризуется просветительской направленностью, определяемой идеей воспитания «нового человека» и перестройкой его сознания. В-третьих, в политическом театре XX века трансформируется положение зрителя. Именно политический театр стремится преодолеть исторически сложившийся «парадокс о зрителе»⁶⁷,

⁶⁷ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 7

представление о том, что быть зрителем – значит пассивно созерцать, не имея при этом возможности познавать и действовать. Задачей политического театра является формирование у зрителя собственного критического отношения к существующему социально-политическому устройству общества, а также идей о возможных путях его реформации.

2. Драматургическая практика Хайнера Мюллера, складывающаяся в 50-е гг., находится в традиции немецкого политического театра первой половины XX века, но реализует его главные задачи новыми методами. Просветительская линия политического театра, подразумевающая изложение и объяснение зрителю истины общественных отношений и средств борьбы за социально-политические изменения, логически завершается в творчестве Хайнера Мюллера.

3. Театр Хайнера Мюллера – это театр, с одной стороны, продолжающий традиции Бертольта Брехта, а с другой, оспаривающий и трансформирующий их. В особенностях актуализации мифа, поиске многочисленных параллелей и повторяющихся элементов в историческом материале Хайнер Мюллер продолжает линию Бертольта Брехта, который, осмысляя историю, искал способы понять современность. С Бертольт Брехтом Хайнера Мюллера в первую очередь сближает общее понимание цели театра, которая заключается в формировании у зрителя критического отношения к действительности; ключевые формальные и технические приёмы организации драмы: приём историзации, «социальный жест», эффект очуждения и, что наиболее важно, структурная динамика пьес. Эффект очуждения является принципиальным, так как обосновывает обращение к мифу в творчестве Хайнера Мюллера. Хайнер Мюллер значительно чаще, чем Бертольт Брехт, использует не просто хорошо известные истории, а античные мифы, воплощающие не только модели поведения людей, но и особую философию мироустройства, и, тем самым, определяющие место человека в структуре мира. Античность рассматривается Мюллером в качестве своеобразного поворотного пункта (Drehscheibe), на котором происходит переход от общества, ориентированного на семью, к классовому обществу, т. е.

как момент смены социально-политической парадигмы. Поэтому пьесы на античный сюжет можно рассматривать как историко-философскую перспективу переосмысления мифа.

4. Причислить Хайнера Мюллера к драматургам, родственным постдраматическому театру, позволяют, в первую очередь, формальные опыты в области деконструкции традиционной драматической формы, недраматическая статистика диалогов и тенденция к монологическим формам, разрушение природы драматургического текста, текста драмы. Все перечисленное в целом может быть охарактеризовано как стремление к делитературизации.

5. В анализируемом триптихе пьес «Филоктет», «Гораций», «Маузер» Хайнер Мюллер оспаривает теорию «учебной драмы» Бертольта Брехта, разрабатывая такую модель драмы, где в первую очередь снимается педагогическая логика политического театра Бертольта Брехта. В анализируемых пьесах, вскрывающих диалектическую природу лжи, диалектику революционного сознания фактически невозможно сделать однозначный выбор, как это предполагала «учебная» драма. Мюллер движется по пути, который Жак Рансьер называет интеллектуальной эмансипацией зрителя.

6. Пьесу «Цемент» можно назвать первой в ряду последующих драм-историософских моделей Хайнера Мюллера. Её конфликт выходит за рамки проблемы исторического социализма, смещаясь к проблеме свершающейся внутренней революции человека, формированию новой системы ценностей или её отсутствию, определению самого понятия человек. Пьесы разного периода объединяет то, что в них драматург выступает против тотальности, авторитаризма и иных форм нравственного и интеллектуального насилия над человеком. Осознание личной ответственности как художника всегда было этико-эстетической позицией Хайнера Мюллера. Таким образом, в его творчестве складывается философско-политическая драматургическая модель. На равных с политическими вопросами (социалистическая идеология, женская эмансипация и

др.) в ней рассматриваются онтологические и мировоззренческие вопросы, вопросы о сознании и природе человека.

7. Комплекс проблем, связанных с падением Берлинской стены 9 ноября 1989 года и последовавшим за этим изменением политики Германии на мировой арене, попытка объединенного государства перечеркнуть историю Восточной Германии, а также кризис современной технической цивилизации и проблема исторической памяти становятся центральными мотивами не только в поздней драматургической, но и в поэтической практике Хайнера Мюллера.

Методология исследования. Основу исследования составляет комплексный подход, включающий культурно-исторический, сравнительно-исторический и рецептивный методы исследования.

Теоретико-методологическую основу исследования составили работы по общим и специальным вопросам истории и теории литературы, в частности в области изучения теории и истории драмы (А.А. Аникст, Б.И. Зингерман, П. Сонди, Х.-Т. Леман), по теории и истории новейшей немецкоязычной литературы (Т. В. Кудрявцева, Н.Э. Сейбель, Т. А. Шарыпина, Е.Н. Шевченко), а также работы, посвященные тенденциям развития современной европейской драматургии и театра (Хайнер Гёббельс, Эрика Фишер-Лихте, Жак Рансьер).

Теоретическая значимость исследования связана с тем, что в работе осмысляются ключевые векторы развития театрального искусства и политического театра на рубеже XX-XXI веков, что позволяет внести свой вклад в проблему изучения взаимоотношений традиций и новаторства в современном литературном сознании, а также внести свой вклад в изучение проблемы мифологизации в современной европейской драматургии. Работа имеет не только историко-литературоведческое значение, материал исследования также имеет теоретическое значение для истории театра и театроведения. Выводы по работе позволяют уточнить наполнение понятия «политический театр» и могут быть применены к анализу творчества других режиссеров и драматургов. Проведенное

исследование имеет, таким образом, конкретное методологическое применение, что определяет его практическую значимость.

Практическая значимость также обусловлена возможностью использования материала труда в общих лекциях как по истории немецкой литературы, так и по истории зарубежной литературы XX и начавшегося XXI вв. в целом, в спецкурсах и спец. семинарах по зарубежному театру XX века и на практических занятиях.

Апробация исследования проводилась на конференциях и семинарах Всероссийского и Международного уровня таких, как V Международная научная конференция "Современная российская и европейская драма и театр" (Казань, 2016); Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2017,2019); XXVI Международная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов» (Москва, 2019); Международная научная конференция ИМЛИ РАН «Традиции в новейшей немецкоязычной и русскоязычной поэзии» (Москва, 2019); Международная конференция ИМЛИ РАН «Канон и национальная память в современной русскоязычной и немецкоязычной литературе» (Москва, 2020); Международный семинар ИМЛИ РАН «Канон и память в литературе. Типологические и сравнительно-сопоставительные аспекты» (Москва, 2021).

Структура работы соответствует цели и задачам исследования, а также отражает выявленный в ходе анализа процесс формирования и ключевые особенности (тематический комплекс, структурные доминанты драм, специфика приемов воздействия на читателя / зрителя) философско-политической драматургической модели Хайнера Мюллера. Работа состоит из введения, трех глав основной части, разделенных на параграфы, заключения и списка литературы, включающего 290 наименований, в том числе на немецком и английском языках.

Глава 1. ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ И ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА

Политическая природа театра актуализируется и развивается в немецком театре гораздо интенсивнее, чем в других странах и культурах. Литературоведы и исследователи театра объясняют этот феномен тем, что политика и революция в Германии практически никогда не происходили на улицах, местом их действия исторически был театр.

Со времен немецкого романтизма театр является местом, где публика не просто собирается вместе, а организуется в коллектив, «в активное тело народа, осуществляющее свое жизненное начало»⁶⁸. В классическом труде «Теория драмы на Западе в первой половине XIX века» А.А. Аникст подчеркивает, что на рубеже XVIII – XIX века «даже такая, казалось бы, отдаленная от политики область, как теория драмы, отразила общий ход истории»⁶⁹. Вопросы драматургии, в том числе проблемы жанров и композиции, сценической организации пьес становятся «полем борьбы различных социально-политических тенденций»⁷⁰.

Неслучайно Бертольт Брехт в речи, произнесенной на четвертом съезде писателей ГДР, «Различные принципы построения пьес», к крупнейшим политическим пьесам, по которым нам необходимо изучать принципы драматургического построения, относит «Эмилию Галотти» (1772 г.) Г.Э. Лессинга и «Валленштейна» (1799 г.) Ф. Шиллера.

В конце XVIII века не только драмы Г.Э. Лессинга («Мисс Сара Симпсон») и Ф. Шиллера («Разбойники») отражают социально-политическую проблематику, «духом непримиримой борьбы с феодальным произволом»⁷¹ были также проникнуты произведения И.В. Гёте («Клавиво», «Ифигения в Тавриде»), драматургов и поэтов «Бури и натиска» (И.Г. Мерк, И.Г. Бюргер и др.). В эпоху

⁶⁸ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 27

⁶⁹ Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. М.: Наука, 1988. С. 6

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Гугнин, А. Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей. Балтийский филологический курьер. 2003. № 3. С. 27

романтизма, связанную с развитием историзма, одним из ключевых жанров становится жанр исторической драмы (в дальнейшем жанр также развивают Карл Гуцков, Фридрих Геббель, Кристиан Дитрих Граббе, Карл Иммерман). Основой конфликта большинства исторических драм становится соотношение между исторической личностью и историческим событием.

Важный шаг в развитии социально-политического истолкования истории в драматургии XIX века делает Георг Бюхнер (1813 – 1837) в «Смерти Дантона» («Dantons Tod», 1835) и незаконченной трагедии «Войцек» («Woyzeck», 1837). Так, с точки зрения Э. Вилькома, критикующего историческую драму за созерцательность, в результате которой немецкие драматурги только конспектируют историю, а не творят её; единственным исключением из такого ряда драм должна считаться «Смерть Дантона» Бюхнера.

Неслучайно, Георга Бюхнера (наряду с драматургом и актером Ф. Ведекиндом и клоуном М. Валентином) Бертольт Брехт назовёт одним из трёх своих учителей. Отметим, что экспериментальная драма Георга Бюхнера высоко ценилась Хайнером Мюллером (ранее упоминалась речь Мюллера на вручении ему премии Георга Бюхнера «Рана Войцек»). Как отмечает М.К. Меньщикова, сопоставление пьес Бюхнера и Мюллера находит отражение не только в исследованиях⁷² теории драмы, но и в театральных постановках. Так, в 2017 году Ян Кристов, соединив драматургические тексты Бюхнера и Мюллера, поставил в австрийском театре «Schauspielhaus Graz» спектакль «Der Auftrag: Dantons Tod» («Миссия: Смерть Дантона»).

Когда в XX веке политика действительно переносится на улицы Германии: восстание спартакистов в 1918-1919 годах, конец Веймарской республики, народные выступления в ГДР в 1953, в немецком театре связь между теоретическими размышлениями о политике и искусстве драмы не ослабевает: в первой половине XX века свои этико-эстетические программы формулируют И. Бехер (возглавивший Союз пролетарско-революционных писателей Германии в

⁷² Lehmann H.-T. Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten. Berlin: Theater der Zeit, 2012. 429 S.

октябре 1928 г.), Ф. Вольф. Б. Брехт. Несмотря на расхождения принципов и основ творческого метода, их объединяет вера в театр как в действенное художественно-литературное «оружие» в политической борьбе современности. Характерно название программного доклада Фридриха Вольфа на съезде Всегерманского союза рабочих театров: «Kunst ist Waffe!» («Искусство – оружие!»), опубликовано в 1929 году).

Краткий обзор некоторых тенденций развития политического театра Германии конца XIX – начала XX века показывает исторически закрепившуюся связь между театром и попыткой решения значимых общественно-политических вопросов современности. Наследуя традиции драматургии Германии XIX века, политический театр представлен на немецкой сцене XX века несколькими вариантами, развивающимися как в диахроническом, так и в синхроническом аспекте.

Итак, политическое начало театра заключено в перформативности театрального действия, с одной стороны, и в воздействии этого действия на сознание и чувства зрителя с другой. Реформирование и актуализация двух этих фундаментальных установок определили различные пути развития театра Германии первой половины XX века: театра агитпропа, политического театра Эрвина Пискатора, социалистического театра Бертольта Брехта и Фридриха Вольфа. В период всё более распространяющейся критики социалистической идеи общественного устройства и намечающегося постдраматического театрального поворота формируется философско-политическая драматургическая модель Хайнера Мюллера.

На неразрывность своей жизни и творчества, втиснутых внутрь двух диктатур – гитлеровского и сталинского тоталитаризма, с опытом постоянного переосмысления категорий политического и идеологического, Мюллер прямо указывает в автобиографии с характерным названием – *Krieg ohne Schlacht/ Das Leben in zwei Diktaturen* («Война без сражений. Жизнь при двух диктатурах», 1992 г.).

1.1. Основные тенденции развития политического театра Германии первой половины XX века

Начало 20-х годов XX века характеризуется в немецкой театральной практике переходом от социально-политической критики натуралистов и экспрессионистов к созданию альтернативно-оппозиционного политического театра. В Германии зарождается революционная-пролетарская литература. Так, с точки зрения И. Бехера истинно революционный писатель – это тот, «кто видит мир с точки зрения революционного пролетариата и его создает»⁷³. Сложность, которую сформулировал поэт и активист Оскар Канель, заключалась в том, что «пролетарское искусство – это искусство пролетариата как правящего класса. Пока пролетариат еще не существует как правящий класс, пролетарское искусство является художественным выражением угнетенного класса и также угнетается, то есть скрывается, преследуется, запрещается»⁷⁴. Ключевыми задачами пролетарского искусства, таким образом, назывались классовая борьба и привлечение на ее сторону рабочих. Культурная деятельность левых партий Германии была в первую очередь связана с модернизацией инструментов агитации и пропаганды как способа классового просвещения пролетариата.

В 1919 году создаётся «Союз пролетарской культуры» («Bund für proletarische Kunst»). В 1920 году Эрвин Пискатор и Герман Шуллер создают «Пролетарский театр» («Proletarische Theater»), который не имел постоянного расположения, противопоставляя себя социал-демократическому «Фольксбюне» («Volksbühne»).

Политические пьесы в этот период пишут Фридрих Вольф, Мария-Луиза Фляйссер, Эрнст Толлер, Эден фон Хорват и многие другие. Для реализации

⁷³ Пер. автора: der die Welt vom Standpunkt des revolutionären Proletariats aus sieht und sie gestaltet. Becher R. Unser Bund (1928). Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten 1926-1935. Bd 1. Berlin, 1979. S. 115

⁷⁴ Пер. автора: Proletarische Kunst ist Kunst des Proletariats als herrschender Klasse. Solange das Proletariats als herrschende Klasse noch nicht existiert, ist proletarische Kunst die Kunstäußerung der unterdrückten Klasse und als solche ebenfalls unterdrückt, d-h- verschwiegen, verfolgt, verboten. Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wolfgang Beutin. Metzler Verlag, 1994. S. 358

политических постановок возникают недолговечные труппы, такие как «Трибуна» («Die Tribüne»), «Труппа 31» («Gruppe 31»), «Группа юных актеров» («Die Gruppe Junge Schauspieler»). Возникает труппа агитпроп-театра «Красный рупор» («Das rote Sprachrohr»), вдохновленная советским театральным движением «Синяя блуза».

В период 1921-1923-х гг. в Германию с гастролями приезжают Московский Художественный театр К.С. Станиславского, А.Я. Таирова, В.Э. Мейерхольда, знакомящие немецкую публику с многообразием форм русского авангардного театра и новаторскими драматургическими концепциями. Так, например, «Записки режиссера. Об искусстве театра» А.Я. Таирова, вышедшие в 1921 году, появляются в переводе на немецкий язык уже в 1923 с программным подзаголовком «Das entfesselte Theater. Aufzeichnungen eines Regisseurs» («Освобожденный театр»).

Основной темой немецкого рабочего театра становится Октябрьская революция, её причины и последствия. Так, в 1920 году Эрвин Пискатор ставит одноактную драму Лайоша Барта (Lajos Barta) «День России» («Rußlands Tag»), а в 1926 пьесу Альфонса Паке (Alfons Paquet) «Бурный поток» («Sturmflut»). Пискатор впервые вводит в спектакль фильм, созданный как из документальных, так режиссированных фрагментов. Кроме этого, Пискатор и Шуллер видели агитационный потенциал в адаптации таких пьес, как «Смерть Дантона» Г. Бюхнера, «Ткачи» Г. Гапутмана.

В 1924 году Эрвин Пискатор, вдохновившись театральными постановками под открытым небом в Советском Союзе, где постановка становится политическим событием, ставит для избирательной кампании Германской коммунистической партии ревю «Ротер Руммель» («Revue Roter Rummel»), а в 1925 году – «Вопреки всему» («Trotz alledem»), открывшую партийный съезд КПД.

Противоречивость театра агитпропа, заключающаяся в его стремлении реализовывать в художественной деятельности политическую программу того

политического курса, «победы которого оно добивается» приводит к тому, что «агитпроп полагает себя прежде всего идеологической деятельностью, а не новой артистической формой»⁷⁵. По мысли С. Третьякова, «агит-искусство – лишь полуразрушение вопроса, ибо агит-искусство пользуется «эстетическим перерывом» сознания, [...] дабы, вырвав сознание из реальной обстановки и проведя его закоулками выдумки, поставить перед тем или другим агит-утверждением»⁷⁶. Возникший стихийно и получивший широкое распространение в момент острого политического кризиса в 1920-е гг. интерес к агитпропу сходит на нет уже в 1930-е гг. XX века. Театр продолжает искать такую художественную форму драмы, которая не только бы прямо призывала к действию, а имела бы эстетическую ценность сама по себе.

В 1927 году Пискалов создает новый авангардный театр, значительно отличавшийся от «Пролетарского театра» 20-х гг. Пискалов пытается реализовать такую форму политико-просветительского театра, в котором стирается различие между буржуазным и пролетарским театром. Собственной модели и понятию политического театра, театра социального действия Эрвин Пискалов посвящает одноименную книгу «Политический театр» («Das politische Theater», 1929). Появляются первые так называемые «Piscator-Bühne» (1927-1931).

Реформа Пискалова, обращенная к природе театра как места сбора людей из народа, где они не только осмысливают свое нынешнее положение, но и могут дискутировать о своих интересах, призвана организовать действие таким образом, чтобы зритель стал живым участником процесса постановки, публика должна непосредственно участвовать в действии. Для этого Пискалов стремится расширить границы сцены: использует показ фильмов и диспозитивов, документальных хроник. За материалом своих пьес он обращается к документу, провозглашая устаревание классического драматургического материала. Так, с его

⁷⁵ Пави, П. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 344

⁷⁶ С. Третьяков. Откуда и куда. Перспективы футуризма. ЛЕФ. №1. Москва-Петроград, 1923. С. 198

точки зрения, внутренний конфликт и дилемма Гамлета не может вызвать сочувствия у публики, современники которой закидывали друг друга гранатами.

Идея переорганизации сценического пространства также подталкивает Пискатора к необходимости создания театральной площадки по собственному проекту, который он разрабатывает совместно с архитектором В. Гропиусом, но который так и не был реализован.

Осваивая «композиционные законы монтажа – нового способа мышления и творчества в искусстве XX в.»,⁷⁷ по замечанию театроведа Н.Н. Громова, Пискатор создает театр критической объективности, в котором не просто ухватываются фрагменты реальности, а представляется всеохватность реальности. Зритель, находящийся в центре этой конструкции, познавая ее, должен выработать свое собственное, критическое отношение.

Идеи, предложенные Пискатором, развиваются и углубляются в драматургической практике и теории эпического театра Бертольта Брехта, косвенно влияя, таким образом, и на становление Хайнера Мюллера-драматурга. Важно подчеркнуть, что речь идет не о прямом творческом диалоге Пискатора и Мюллера. Так, в своей книге «Политическая драматургия в объединенном Берлине» Хайнер Тироерде замечает, что наибольший интерес представляет вопрос о том, «как театральная деятельность Пискатора и Мюллера общественно ангажирована, и как они отвечали на вызовы своего времени в соответствующих исторических и политических контекстах»⁷⁸.

С приходом к власти Гитлера деятельность многих революционных писателей 20-х гг. – Э. Вайнерта, И. Бехера, Ф. Вольфа, В. Бределя – носит антифашистский характер. После 1945 года и образования ГДР в 1949 году практически во всех сферах жизни, в том числе в литературе, центральное место

⁷⁷ Громов, Н.Н. Горизонты сценографии: Художественная условность в искусстве оформления спектакля: учебное пособие. СПб.: Изд-во «Акционер и К^о», 2006. С. 153

⁷⁸ Пер. автора: wie Piscator und Müller sich mit ihrer Theaterarbeit gesellschaftlich engagierten und im jeweiligen historischen und politischen Kontext auf die Herausforderungen ihrer Zeit reagierte. Teroerde H. Politische Dramaturgien im geteilten Berlin: Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960. V&P unipress. Göttingen, 2009. S. 12.

занимает социалистическая идея. Следует отметить определяющую социализм идею конструирования нового мира и мировоззрения, воспитания «нового человека», которая становится главенствующей и в литературе этого периода.

Важным в этот период оказывается культурный диалог между странами социалистической ориентации, в первую очередь, между социалистической Россией и Германией. В Германии появляется значительное количество переводных романов социалистического реализма. Так, «Как закалялась сталь» (1934) Н. А. Островского впервые появляется в Германии в анонимном переводе уже в 1937 г., («Wie der Stahl gehärtet wurde»), романы А. Фадеева «Разгром» (1927) и «Молодая гвардия» (1946) были переведены на немецкий язык («Die Neunzehn», «Die junge Garde») в 1949 и 1950-х гг. соответственно, «Цемент» (1925) Ф. Гладкова был опубликован в Германии в 1927 году («Zement»). Переводятся также произведения Шолохова, А. С. Серафимовича, К. Федина и других авторов. Следует отметить, что многие из перечисленных произведений оказали значительное влияние на Хайнера Мюллера и в дальнейшем стали «материалом» для переосмысления в его собственном творчестве.

Нельзя обойти стороной тот факт, что проводимая культурная политика анализируемого периода во многом была политикой идеологической. В начале 1950-х гг. в ГДР создаются такие органы, как Комиссия по делам искусств (die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten), основными задачами которой были борьба против «формализма» в искусстве и популяризация произведений «стран народной демократии»; Управление по делам литературы и издательств (die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel), во многом, поддерживающее выход только той литературы, которая соответствовала идеологии СЕПГ (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands).

Итак, в основе социалистической литературы лежит важная функция жизнестроительства. Призванная активно и прямо служить делу социализма, она, с одной стороны, носила просветительский характер; а с другой стороны, с помощью морального побуждения стремилась обеспечить повышение

производительности труда. В своей работе «Gesamtkunstwerk Сталин» Борис Гройс анализирует жизнестроительный пафос социалистической литературы и, несмотря на глубокие формальные отличия художественных произведений, рассматривает соцреализм («авангард по-сталински»⁷⁹) как продолжение, а не противопоставление авангардистского проекта 1920-30-х гг. Ключевую линию преемственности он видит в том, что именно «сталинская эпоха осуществила главное требование авангарда о переходе искусства от изображения жизни к ее преобразению методами тотального эстетико-политического проекта»⁸⁰.

Ещё одной точкой сближения авангарда и марксизма становится вера в «зависимость сознания от материальной базы»⁸¹: изменение жизненных условий является достаточным для автоматической реорганизации сознания. Так, в социалистическом реализме возникает фигура «нового человека – переустроителя Земли». «Надо покончить с небоевыми темпами в работе, стряхнуть с себя ветхого Адама и начать работать так, как работали Маркс, Энгельс, Ленин, как работает Сталин»⁸² – говорит А.А. Жданов в своей фактически программной речи по поводу книги Г.Ф. Александрова «История западноевропейской философии» (1947). Схожая установка на двадцать лет раньше звучит в статье о футуризме «Откуда и куда? (Перспективы футуризма)» поэта и публициста, к тому моменту – одного из лидеров авангардистской группы «ЛЕФ» Сергея Третьякова: «Итак, не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества»⁸³.

Так, если в ведущем жанре социалистического реализма – романе, существуют авторитетные образцы, то возникший спор между Фридрихом Вольфом и Бертольтом Брехтом фактически является спором о природе

⁷⁹ Гройс Б. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. №5.

⁸⁰ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 59-60

⁸¹ Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 86

⁸² Выступление Жданова на философской дискуссии 1947. [Электронный ресурс]. URL: https://prorivists.org/doc_jdanov1947 (дата обращения: 12.02.2021).

⁸³ Третьяков С. Откуда и куда. Перспективы футуризма. ЛЕФ. №1. Москва-Петроград, 1923. С. 195

социалистической драмы и о возможных координатах марксистской театральной эстетики. С точки зрения Рональда Вебера, открытая дискуссия Вольфа и Брехта была возможна в связи с тем, что на театральном поприще у СЕПГ отсутствовал авторитетный эстетический ориентир. Следует отметить, что советская власть оценивала художественную и идеологическую ценность произведений Брехта как «очень слабую» и скорее видела в его лице «союзника протестных по отношению к ней настроений»⁸⁴.

Как и Бертольт Брехт, Фридрих Вольф отстаивает действенную и преобразующую роль театра в решении политических вопросов современности: «Настоящий *драматург* не может сегодня работать в безвоздушном пространстве или в историческом музее. Происходящее для него означает: «*Сцена становится трибуналом!*» *Театр* превращается в суд и совесть времени»⁸⁵.

Драматургические практики Фридриха Вольфа и Бертольта Брехта могут рассматриваться как параллельные поиски как новой «формы воплощения современного политического материала»⁸⁶, так и новых способов воздействия на зрителя. Если эксперименты Брехта связаны с введением в театр «поучения» и пробуждением разума зрителя, то Вольф стремится к эмоциональному воздействию на зрителя, к возвращению в театр античного катарсиса.

Так, в своем очерке «Берт Брехт», позже вошедшем в сборник «Люди одного костра» С.М. Третьяков представляет Брехта как борца с аристотелевской драматургией, сторонника «умного театра»: «Суть не в том, чтобы по-аристотелевски отпустить зрителя очищенным в бане катарсиса, а в том, чтобы отпустить его измененным, вернее, чтобы посеять в нем зерно тех изменений, которые должны быть реализованы за пределами спектакля»⁸⁷.

⁸⁴ Волощук, Е. В. Сергей Третьяков и его "неканонический" Брехт как репрессированная страница истории литературы // *Studia Culturae*. 2017. № 32. С. 72

⁸⁵ Вольф, Ф. Годы и люди. М.: Прогресс, 1988. С. 92

⁸⁶ Шарьпина, Т. А. Русская тема в жизни и публицистике Ф. Вольфа 30-х гг. XX В. (по следам забытых дат) // *Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки*. 2014. № 2 (30). С. 162

⁸⁷ Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М.: Советский писатель, 1991. С. 342

Драма по Вольфу должна быть монументальной. Достижение наибольшего эффекта воздействия на зрителя достигается в «неразрывности сцены и публики». Одним из художественных образцов для Вольфа становится метод Эйзенштейна, по поводу картин которого он пишет: «тогда и только тогда поэтическое произведение притягивает к себе, когда содержание настолько насыщено, что может увлечь на целый вечер, как это происходит с фильмами «Броненосец «Потёмкин», «Мать», с чудесной психологической кинокартиной «Третья, Мещанская»⁸⁸.

Важное значение для Бертольта Брехта имел опыт В.Э. Мейерхольда. В 1930-е гг. в Германии с гастролями оказывается театр им. В.Э. Мейерхольда, который показывает три спектакля: «Рычи, Китай!» по пьесе С.М. Третьякова, «Лес» А. Н. Островского и «Ревизор» Н.В. Гоголя. Брехт констатирует, что современники не заметили «насколько великолепно здесь поставлены на свое место все понятия... здесь существует настоящая теория общественной функции театра. Историческое место мейерхольдовского эксперимента среди опытов по созданию большого, более рационального театра представляется коллекционерам впечатлений не интересным»⁸⁹.

Фридрих Вольф призывает использовать в качестве материала пьес документы-свидетельства современности (факты статистики, газеты и др), которые, прежде чем стать предметом художественного переосмысления, должны быть тщательно изучены и проработаны. Художественным образцом такой работы драматурга является по Вольфу «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского. Брехт же стремится не к тому, чтобы «сделать конкретным и специфическим материал, из которого произведение искусства лепится, он хочет сделать конкретным действие произведения искусства на людей»⁹⁰. Как точно отмечал Осип Брик, драмы Брехта представляют своего рода судебные процессы.

⁸⁸ Вольф Ф. Годы и люди. М.: Прогресс, 1988. С. 95

⁸⁹ Брехт Б. Театр: В 5 т. Т. 5/ 2. М., 1963–1965. С. 50

⁹⁰ Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. М.: Советский писатель, 1991. С. 341

В становлении знаменитой теории эпического театра Бертольта Брехта важную роль занимает творческий диалог с уже упоминавшимся Сергеем Третьяковым, публицистом, драматургом и переводчиком. С. Третьяков подготовил, преодолевая сопротивление цензуры, первое в России издание пьес Бертольта Брехта под названием «Эпические драмы» (1934).

Вопрос об истоках эпической драмы представляет собой отдельный для изучения вопрос. Так В.Е. Головчинер говорит «о приоритете русского опыта в истории эпической драмы как направлении поисков в европейском искусстве XX века»⁹¹. Рассмотрение традиции эпической драмы с её точки зрения необходимо начинать с таких пьес как «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «На дне» М. Горького. В своем «Политическом театре» Эрвин Пискатор также отмечает, что эпические драмы создают ещё греки, Шекспир и Гёте, «пишутся они и сейчас (все документальные драмы эпичны), например “Рычи, Китай!” Третьякова, “Первая конная” Вишневого и т.д.»⁹².

Нам важно подчеркнуть тесную связь поэтики социалистической драматургии Германии с эстетическими принципами русского авангарда. Т.А. Шарыпина в статье «Концепции «документального эпоса» русского авангарда и становление театральной практики Бертольта Брехта», анализируя влияние сценической практики С. Третьякова на разрабатываемую в это время теорию эпического театра Бертольта Брехта, отмечает, что «именно интернациональное, общечеловеческое зерно, заложенное в концепции русского авангарда, и оказалось чрезвычайно притягательным для немецких социалистических писателей, вышедших из рядов экспрессионизма»⁹³.

Итак, этико-эстетические программы Бертольта Брехта и Фридриха, демонстрируя два противоположных способа организации читательского и

⁹¹ Головчинер, В. Е. Сергей Третьяков - учитель Бертольта Брехта // Сибирский филологический журнал. 2014. № 2. С. 118

⁹² Пискатор Э. Политический театр. М.: ГИХЛ, 1934. С. 65

⁹³ Шарыпина, Т. А. Концепция "документального эпоса" русского авангарда и становление театральной практики Бертольта Брехта // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2016. № 3(156). С. 72

зрительского опыта, занимают важное место в развитии политического театра Германии первой половины XX века.

Несмотря на то, что для художественных исканий Хайнера Мюллера, более значимыми оказываются драматургические опыты и открытия, сделанные Брехтом, важно отметить, что творческое наследие Вольфа дает импульс «для развития немецкой драматургии 1960–1970-х гг., в частности для пьес нового политико-публицистического направления, так называемого «документального» театра»⁹⁴.

Значительные изменения, тесно связанные с изменением политической обстановки в ГДР во второй половине 50-х гг. XX века («контрреволюционный путч» 1954 года), происходят и в литературном процессе. Этот период, иногда называемый переходным (Übergangsperiode), ознаменован появлением нового поколения драматургов. В их числе Хайнер Мюллер и Петер Хакс.

Говорить о продолжительной «оттепели» в ГДР после событий 1953 года не представляется возможным. Вальтер Ульрихт её не допустил, а с приходом к власти в 1971 году Эрнста Хоннекера, сменившего Ульбрихта, внутренняя цензура ужесточилась.

Прекращение существования Комиссии по делам искусств в январе 1954 года несколько расширило свободу деятельности крупнейших театров, до этого находившихся в ведении Комиссии. Новым государственным органом становится Министерство культуры (das Ministerium für Kultur), которое возглавил Иоганнес Р. Бехер, сторонник либерально-коммунистических позиций.

В тоже время на Конференция СЭПГ по культуре (die Kulturkonferenz), состоявшейся в октябре 1957 года официально принято понятие «социалистической культурной революции». А в комиссии по культуре, которую возглавлял Альфред Курелла, возникает новый орган цензуры, в чьи обязанности входил координационный контроль всех культурных мероприятий.

⁹⁴ Шарыпина, Т. А. Русская тема в жизни и публицистике Ф. Вольфа 30-х гг. XX В. (по следам забытых дат). Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2014. № 2 (30). С. 165

В этот период появляются первые театральные тексты Хайнера Мюллера: «Die Morgendämmerung löst das Ungeheuer auf» (1948), «Die Schlacht» (1951), «Die Reise» (1951). Эти тексты уже не могут рассматриваться в рамках социалистического реализма, они во многом критически осмысляют соцреалистический проект. В связи с чем пьесы Мюллера практически сразу оказываются в прямой оппозиции к власти.

Таким образом, рассмотрев развитие разных форм театра Германии XX века, можно сделать следующие выводы. Содержательный критерий является недостаточным для определения феномена политического театра. Постановка и анализ общественно-политических вопросов возникают на тематическом уровне на протяжении всей истории развития театра и драматургии.

Как отмечалось ранее, само определение «политический театр» появляется в XX веке и восходит к одноименной работе Эрвина Пискатора. Традицию политического театра XX века с нашей точки зрения определяют несколько взаимосвязанных аспектов. Во-первых, ключевой целью политического театра является борьба за социально-политические реформы и преобразования. Можно говорить о том, что политическое преобладает над эстетическим и определяет возникновение новых форм и принципов театрального действия, а также форм драмы. Ведется поиск такой художественной формы, которая обеспечивала бы возможность борьбы за общественные изменения. Таким образом, в XX веке не просто актуализируется социально-преобразующая функция театра, совершается своеобразная интервенция театра в политический процесс. Театр стремится выйти за пределы изображения и анализа событий, его цель – стать политическим действием. Художественное высказывание отождествляется с политическим.

Такая ключевая цель политического театра прямо соотносится с общим пафосом и установками искусства XX века. Так, Ю. Н. Гирин, рассматривая авангард как явление 1900-1930-х гг. отмечает, что «революция художественная

(весь авангард) и революция политическая (весь комплекс общественно-исторических событий) были явлениями одного порядка»⁹⁵.

Реформа Брехта также направлена на непосредственное включение театра в общественную и политическую сферу. Отметим, что в 2020 году в Берлине прошли «Дни Брехта» (Brecht-Tage 2020) с характерным названием «Брехт и театр интервенции» («Brecht und das Theater der Intervention»). Речь, таким образом, идет о политическом интервенционистском театре (das interventionistische Theater).

Ярким примером осмысления новых задач, с которыми столкнулась литература в XX веке, становится и эссе Жана-Поля Сартра «Что такое литература?» (1947 г.). В ответ на распространившуюся критику политической ангажированности литературы французский философ-экзистенциалист пытается определить феномен такой литературы, ответив на фундаментальный вопрос, «что значит писать» в XX веке. Так, ангажированный писатель работает с ясным осознанием того, что слово равнозначно действию. Желание «разоблачить», таким образом, становится «намерением изменить»⁹⁶ общество, разбудив в читателе политическую активность. Кроме этого, важно отметить, что в эссе речь идет о критике буржуазной среды. Сартр подчеркивает невозможность какого-либо словесного творчества в отрыве от экономической борьбы и борьбы за социализм, конечная цель которого – это свобода человеческой личности.

Выявленной общей идеей художественной практики авангарда и социалистического реализма является построение нового общественного строя, воспитание «нового человека» и перестройка его сознания. В связи чем, можно выделить вторую особенность политического театра анализируемого периода. Это глубокая просветительская суть политического театра и драматургии первой половины XX века. Так, проводимое политико-идеологическое и социальное

⁹⁵ Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 21

⁹⁶ Сартр Ж. Что такое литература? / Ж. Сартр – «Издательство АСТ», 1947 – (Философия – Neoclassic), 2020. С. 15

просвещение человека было направлено на конструирование новой ментальности. Такая задача тесно связана с развитием тезиса о том, что общественные изменения возможны, если изменится человек. Для ее решения требовалось выработать новые художественные средства и приемы, переопределяющие роль и участие зрителя в театральном действии.

Таким образом, третий важный аспект, позволяющий говорить о специфике политического театра XX века, это трансформация положения зрителя. Именно политический театр стремится преодолеть исторически сложившийся «парадокс о зрителе»⁹⁷. Так, быть зрителем – значит быть пассивным созерцателем, «обделенным как способностью познавать, так и способностью действовать»⁹⁸. Задачей политического театра является формирование у зрителя собственного критического отношения к существующему социально-политическому устройству общества, а также представлений о возможных путях его реформации.

Безусловно, новаторским этапом развития политического театра XX века является творческая деятельность Бертольта Брехта, который в этом отношении продолжает эксперименты, начатые Эрвином Пискатором. Со зрителя в театре снимается "ярлык" пассивного наблюдателя, он становится активным участником театрального и как следствие политического действия. Отметим, что и актер в эпическом театре Бертольта Брехта играет политическую роль. Он должен не просто исполнять (*darstellen*) отведенную ему роль, а иметь о ней и о состоянии современного ему мира личное (критическое) представление. Его роль и работа также должны способствовать изменению общественных отношений.

Следует также отметить, что вопрос о зрителе становится одним из центральных в теории искусства XX века и определяет дискуссию о связи искусства и политики. Так, в одном из наиболее значимых эссе XX века «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» («*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*», 1935) Вальтер

⁹⁷ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 7

⁹⁸ Там же. С. 7

Беньямин также замечает, что в новую капиталистическую эпоху (изменения происходят и в другие исторические эпохи) меняется не только способ производства и бытования художественных произведений, но и чувственное восприятие человека. Так, для восприятия скрытого политического потенциала фотографий Атже «свободно скользящий созерцающий взгляд»⁹⁹ не просто недостаточен, но и «неуместен»¹⁰⁰, по мысли Беньямина. Зритель выводится из состояния равновесия, он должен выработать другой подход к произведению искусства. Речь, таким образом, идет о новом типе зрительского восприятия и чувственности. Отметим, что одним из наиболее значимых мыслителей для Вальтера Беньямина на протяжении всей жизни был Бертольт Брехт, идеи которого пересекаются и с реагирующими на политическую повестку представителями левой интеллигенции, формирующейся в это время Франкфуртской школы (прежде всего, Т. Адорно, М. Хоркхаймера, Г. Маркузе).

Вопрос о читателе, реципиенте словесного художественного произведения, выходит на первый план и в теории литературы в середине XX века (Р. Ингарден, Г. Гадамер, Х.Р. Яусс и др.). Следует оговорить, что в данной работе анализируются драматические тексты Хайнера Мюллера, а не их театральное воплощение или собственная режиссерская деятельность Мюллера. В работе рассматривается, как в связи с новыми задачами театра трансформируется драматический текст, его структурные элементы, избираемые автором художественные средства. Хайнер Мюллер неоднократно подчеркивает, что он всегда пишет тексты с установкой на их театральное воплощение, о чем свидетельствует и проведенный в исследовании анализ комментариев и примечаний к текстам пьес.

Итак, художественные искания разных тенденций политического театра XX века объединяет поиск новых средств воздействия на зрителя. Это и прямой призыв к действию, агитация и просвещение театра агитпропа, дидактические

⁹⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго. М.: Медиум, 1996. С. 33

¹⁰⁰ Там же

«учебные» или «диалектические» драмы Бертольта Брехта и катарсическая «оптимистическая трагедия» Фридриха Вольфа. Собственный метод взаимодействия с читателем / зрителем в новых социокультурных и политических условиях вырабатывает и Хайнер Мюллер.

1.2. Политическое измерение эпического театра Бертольта Брехта и становление Мюллера-драматурга

Хайнер Мюллер на протяжении нескольких лет (1992-1995) был руководителем одного из самых знаменитых театров Германии «Берлинский ансамбль» (Berliner Ensemble, создан в 1949 году). Театр, получивший мировую известность благодаря постановкам пьес Бертольта Брехта, его основателя, стал «брехтовской академией», монументальным воплощением его теории эпического театра. Эмблемой театра, размещённой на его занавесе, был голубь мира Пабло Пикассо, так как борьбу за сохранение мира Бертольт Брехт считал важнейшей задачей любого художника.

Театр Хайнера Мюллера – это театр, который во многом продолжает традиции Бертольта Брехта. Его задача – «вовлечь зрителя в комплексное размышление о прошлом»¹⁰¹, закономерностях развития истории и человеческой сущности, направлениях движения истории, её героях и жертвах. Активность жизненной позиции, нашедшая прямое выражение в творчестве, сближает Хайнера Мюллера с Бертольттом Брехтом: оба они предпочитают свободу личных убеждений принадлежности правящей партии. Так, Ханс-Тис Леман, крупнейший немецкий исследователь Хайнера Мюллера, отмечает, что местом обитания драматурга было «везде и нигде»¹⁰².

Хайнер Мюллер в Германии воспринимается не просто как драматург, а скорее, как общенемецкий мыслитель. Как и для Бертольта Брехта, для него мало

¹⁰¹ Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 256

¹⁰² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 34

объяснить мир и показать причины возникновения социокультурных и политических идей XX века зрителю, а важно стимулировать его на активные действия и изменение реальности. Для достижения этого необходимо воздействовать на сознание публики. В этом контексте представляется важным проанализировать в творчестве Бертольта Брехта, а вслед за ним и Хайнера Мюллера, особенности актуализации античного наследия как истока основополагающих идей общества.

В интервью Хайнер Мюллер противоречиво объясняет причины обращения к мифу. Он заявляет в беседе с Сильвером Лотрингером, что он сам никогда не хотел «писать никаких обработок античных мифов»¹⁰³. В реальности шестидесятых годов писать пьесы о сталинизме не представлялось возможным, в то время как в таких пьесах-«моделях» была возможность говорить о насущных проблемах, которые зрители расшифровывали очень быстро.

В 1985 году в интервью для «Sinn und Form» Ульриху Дицелему Хайнер Мюллер, объясняя причины обращения к мифу, говорит, что греческая трагедия с мифологическим сюжетом находится «в центре исторического вращения: в переходе от ориентированного на клан общества к классовому, от семьи – к государству, к полису. Из этого рождается конфликт, из этого рождается трагедия. Старые конфликты можно увидеть по-новому. И это чрезвычайно важно и продуктивно»¹⁰⁴.

Е.Н. Шевченко, анализируя современную немецкую драматургию, приходит к выводу, что в центре творчества Х. Мюллера находится осмысление истории Германии XX века, непрерывно связанных с ней тенденций социального и духовного развития Германии, а также круг следующих проблем: механизмы насилия, приводящие к жизни в условиях диктатуры, различные формы несвободы, универсальный конфликт власти и личности, власти и интеллигенции. Таким образом, Мюллера интересует весь процесс движения истории.

¹⁰³ Müller H. Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. Frankfurt (Main) 1986, S. 98

¹⁰⁴ Müller H. Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. Frankfurt (Main) 1986, S. 167

Изображение исторического – это одна из эстетических концепций эпического театра Бертольта Брехта. Хайнер Мюллер считал себя преемником Брехта и поэтому отмечал, что его творческий путь начинается именно там, где закончил Бертольт Брехт.

Исследователи творчества Х. Мюллера неоднократно подчеркивают его «исторический пессимизм»¹⁰⁵, в совокупности объединивший в себе неверие как в идею прогресса, так и в идеи истории, а также критическую позицию по отношению к идеологии, радикальную мысль «о перерождении истории человечества в историю манипуляций, осуществляемых дельцами, о бессмысленности сопротивления и неизбежности поражения личности в борьбе с властью».¹⁰⁶

Историческая ситуация интересует драматурга с точки зрения её повторяемости, архитипичности. Более того, Хайнер Мюллер признаётся, что его интерес к постоянному воссозданию одного и того же связан с желанием бунтаря «взорвать непрерывный ход событий»¹⁰⁷.

Подобная цель тесно связана с театром «массового воздействия» политической направленности – эпическим театром Бертольта Брехта, противопоставленного по своему назначению традиционному, «аристотелевскому» театру. С точки зрения Х.-Т. Лемана брехтовская проблематика – это «присутствие и осознание самого процесса представления» (Darstellung)¹⁰⁸.

Со времён Аристотеля считается, что эпическая и драматическая форма в корне отличается друг от друга (поэтому термин эпический театр может показаться внутренне противоречивым). Но в XX веке противоречия между эпическим и драматическим утратили свою безусловность. Повествовательные

¹⁰⁵ Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Литература и театр: Модели взаимодействия. Сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.). Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 39

¹⁰⁶ Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Литература и театр: Модели взаимодействия. Сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.). Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 39

¹⁰⁷ Müller H. Gedichte und Material [Текст] / H. Müller. Rostock: Universität, 1997. S. 131

¹⁰⁸ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 54

элементы легко вводятся в драматургическую форму благодаря достижениям научно-технического прогресса (например, усовершенствованное оборудование сцены, воспроизводящее окружающую среду, элементы кинематографа). Это принципиально важно для возможности показать зрителю общественную среду во всей её значимости. В эпическом театре статус самостоятельного элемента приобретает общественная среда: сцена, таким образом, начинает повествовать. В драматической форме театра сцена воплощает событие, а в эпической форме – она рассказывает о событии. Всё, что происходит на сцене, должно стремиться не просто объяснить мир, а изменить его. Бертольт Брехт отмечает, что, когда на сцене возникает философия, вслед за ней появляется и поучение. Такая эстетика Брехта стала возможной благодаря появлению эффекта очуждения (*Verfremdungseffekt, V-Effekt*).

С точки зрения Брехта, очуждение события или характера нарушает его естественное, непосредственное восприятие, сменяющееся удивлением и как следствие интересом, любопытством. Приём очуждения – один из определяющих в концепции драматурга – интуитивно используется Брехтом ещё в первом драматургическом опыте, посвящённом интерпретации библейского сюжета о Юдифи. Необходимо «вывернуть исходный материал наизнанку и свести к заложенной в нём материалистической сущности»¹⁰⁹. Содержание Библии, Ветхого и Нового заветов воспринимается Брехтом, как совокупность захватывающих сюжетов, наполненных вечными, неразрешимыми конфликтами (любовные драмы, борьба между отцами и детьми). Так, впоследствии, мифологические сюжеты использует и Хайнер Мюллер. Обращаясь к материальности мифа, он реализует заложенный в них изначальный потенциал.

Обращение к традиционным, хорошо знакомым сюжетам у Брехта имеет фундаментальное значение, укорененное в самой природе эпического театра. Принципиально важна установка эпического театра на рассказывание события с

¹⁰⁹ Новикова В.Г., Шарыпина Т.А. Очерки по истории зарубежной литературы XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. С. 58

заранее известным концом, а не на показ и интригу. С точки зрения Брехта так формируется критическая позиция по отношению к происходящему на сцене. Сцена ставит зрителя в положение наблюдателя и, тем самым, стимулирует его активность и заставляет принимать решения, а не «изнашивает» его активность, вовлекая в действие.

Зритель должен видеть, что каждый человек таков («добр» он или нет), потому что таковы обстоятельства: социальные и материальные условия его бытия. У Хайнера Мюллера ни одна трагедия не происходит в отрыве от действительности: так, основа трагедия Медеи в пьесе «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten») – это разрыв брака с Ясоном, социальное неравенство мужчины и женщины; именно ради выгодного социального положения Ясон вынужден пойти на предательство Медеи; а одна из мотиваций Геракла в пьесе «Геракл-5» всё-таки совершить непосильный подвиг – материальная выгода, выраженная в тезисе «число волов равно числу трудов», что с экономической точки зрения объясняется как наёмный труд. Брехт отрицает возможность нравственного самосовершенствования человека и следующего за ним катарсиса. Этический тезис экспрессионистов «человек добр» не может быть реализован в «волчьем обществе». Однако человек мог бы стать другим, если изменить обстоятельства.

В своём неаристотелевском театре Брехт противопоставляет катарсису как принципу традиционного театра принцип очуждения. Брехт был убеждён, что катарсис, очищающий зрителя от страха, ужаса и аффекта путём подражания действию, возможен только при психическом акте вживания зрителя в события, разворачивающиеся на сцене театра. А в жизни эффект очищения страстей ведёт к пассивному принятию несовершенной действительности, примирению с ней.

Назначение театра Брехта, вслед за ним и театра Хайнера Мюллера, принципиально иное: апеллируя к разуму, театр социально и нравственно просвещает зрителя, воздействует на глубины сознания зрителя, побуждая к

активным действиям. Цель нового театра – это педагогика, диктантный контакт между зрителем и сценой.

Так, в особенностях актуализации мифа, поиске многочисленных параллелей и повторяющихся элементов в историческом материале Х. Мюллер продолжает линию Бертольта Брехта, «для которого осмысление истории – это путь к пониманию современности»¹¹⁰.

Бертольт Брехт осмысляет миф в системе координат современного человека. Его театр всегда соответствует исторической ситуации. В эпическом театре принципиально важна социально-критическая позиция. В основе всех событий лежит «социальный жест». Под «социальным жестом» подразумевается «выражение в мимике и жесте социальных отношений, которые существуют между людьми определённой эпохи»¹¹¹. Это ещё один технический приём театра Бертольта Брехта, имеющий решающее значение – историзация.

Всякое событие должно быть изображено как историческое. «Историческое событие – это событие преходящее, неповторимое, связанное с определённой эпохой».¹¹² В разные эпохи взаимоотношения людей отличаются специфичностью, и они могут подвергаться критике с точки зрения последующей эпохи. Непрерывное развитие цивилизации отчуждает нас от поступков людей, живших до нас, и остаётся только духовная реальность, лишённая времени.

В критических замечаниях Хайнера Мюллера по поводу режиссуры своих пьес присутствуют комментарии, актуализирующие прием историзации. Так, после берлинской постановки «Цемент» драматург, комментируя позицию пьесы по отношению к истории и действительности, ещё раз замечает, что его

¹¹⁰ Шевченко Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Литература и театр: Модели взаимодействия. Сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «Артсессия» Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. С. 43

¹¹¹ Брехт Б. Теория эпического театра. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/brecht5_2_1.txt (дата обращения 10.05.2018).

¹¹² Там же.

пьеса скорее соотносится с революцией, чем со средой: «речь идет не об этнологии, но о (социалистической) интеграции»¹¹³. Поэтому сценическое оформление, в том числе костюмы, должно указывать не на исторический период, а отражать реальность современного мира.

Для дальнейшего исследования важно отметить, что первыми опытами Бертольта Брехта на пути к созданию эпического театра была разработка такого жанра, как «Lehrstück» (английский эквивалент learning-play, русский вариант – «учебная» или «поучительная пьеса»). По мнению А.С. Чиркова, именно эксперименты в данном жанре были своеобразной лабораторией эпического театра. Важно, что здесь взгляды Хайнера Мюллера с Бертольттом Брехтом будут расходиться. Это показывает анализ триптиха «Филоктет», «Гораций», «Маузер», в котором драматург оспаривает теорию «учебной» драмы.

Таким образом, отметим, что пьесы Хайнера Мюллера, обращенные к античному материалу, имеют два пласта: конкретно-исторический, то есть аллегория вполне узнаваемого исторического события, и общефилософский, связанный, прежде всего, с универсальными моделями поведения участников исторического процесса, в которых за частными конфликтами угадываются трагические коллизии и глобальные проблемы истории человечества.

Важно отметить, что начало творческого пути Бертольта Брехта совпадает с господством экспрессионизма в Германии, направления, которое зарождается именно в русле немецкой эстетической концепции.

В начале XX века в немецкой драматургии отчетливо сложилось новое направление – экспрессионизм – косвенно отразившее протест молодых литераторов, деятелей культуры и кино против социальных условий в империалистической Германии. Драма экспрессионизма, первоначально показывающая «вечный» конфликт поколений как метафизическое противоречие, позднее (пьесы Вальтера Газенклевера, Георга Кайзера) стала отражать реалистическую немецкую действительность – противоречия буржуазного

¹¹³ Х. Мюллер. Цемент/ Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 10

общества. Это «эмоциональный, этический *«взрыв»*, *«крик»*, порождённый глубоким кризисом эпохи»¹¹⁴. Экспрессионизм, мыслящий себя антибуржуазным искусством, восстает против устоявшихся социальных и политических институтов и критикует политическое и государственное устройство, несправедливость и жестокость человеческого существования.

Бертольт Брехт начинает как экспрессионист, принимая формальные новации экспрессионистов. Однако драматург резко отрицает этический тезис «человек добр», таким образом, по-новому осмысляя взаимовлияние человека и действительности.

Впоследствии Брехт будет изучать диалектический материализм – «учение о мышлении и его законах – формальная логика и диалектика». Одним из своих учителей в области марксистской идеологии Брехт считал С.М. Третьякова. Диалектический материализм рассматривает мир как движущую материю, которая как объективная реальность является несотворенной, как следствие вечной и бесконечной. Подобное определение подходит и мифу (миф, как универсальная модель, как духовная реальность, лишенная времени). Как материи, миру свойственны всеобщие формы существования, такие как движение (универсальный способ существования материи, вне движения материи не существует), пространство и время.

Первые экспериментальные пьесы Б. Брехта должны были помочь ему выработать новый творческий метод, соответствующий проблемам современности и новой «сверхзадаче» театра. Экспрессионистская драма – это первый опыт сотворения драмы «представления», противопоставленной «психологическому» театру («театру переживания»). Она диктует другой принцип выражения авторского сознания: удаление от личного, воззвание к субстанциональным, неизменным, основам бытия.

¹¹⁴ Новикова В.Г., Шарыпина Т.А. Очерки по истории зарубежной литературы XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 2005. С. 40

Принципиально важно, что экспрессионизм как явление мировоззренческое является гуманистическим по своей сути. Произведениям экспрессионистов свойственен, прежде всего, общечеловеческий, а не политический пафос. Представители этой гуманистической мысли верили в духовное возрождение человечества: они хотели изменить человека, способствовать появлению духовного раскрепощения с помощью «эмоционально взрыва». Отметим, что эпический театр Бертольта Брехта таким гуманистическим не является: с точки зрения Брехта, нужно возродить не человека, а, в первую очередь, изменить условия его существования. Экспрессионизм, по замечанию Бертольта Брехта, несомненно, обогативший театр более других направлений средствами выразительности, продемонстрировал своё неумение «объяснить мир как объект человеческой практики. Познавательная ценность театра свелась к нулю»¹¹⁵.

Со структурой пьес Бертольта Брехта, их темпоральностью и глубинным смыслом неразрывно связано понятие диалектики. По замечанию французского философа-неомарксиста Луи Альтюссера, время драмы или «драматическое время» – это такое время, в котором всегда присутствует история, поэтому оно является диалектическим практически по своей природе.

В своем эссе «Пикколо, Бертолацци и Брехт (Заметки о материалистическом театре)», посвященном опыту постановки режиссером Джорджо Стрелером пьесы Карло Бертолацци «El Nost Milan. La povera gent» в итальянском театре «Пиколло», Луи Альтюссер приходит к выводу что обнаруженная им в пьесе Бертолацци «неявная диссимитрически-критическая структура, структура маргинальной диалектики»¹¹⁶ представлена уже в крупнейших пьесах Брехта, таких как «Мамаша Кураж» и «Смерть Галилея». Такая структура обнаруживает разрыв между формами темпоральности (временем драмы и «временем народа», то есть диалектической и недиалектической темпоральностями), которые

¹¹⁵ Называть вещи своими именами. Прогр. Выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 336

¹¹⁶ Альтюссер Луи. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 205

принципиально не могут совместиться друг с другом: то есть они сосуществует и могут сходиться и соединяться, но никогда не объединяются. Динамика этой структуры разворачивает критику идеологии и определяет возможности настоящей критики иллюзий сознания, которые позволяют вызвать у зрителя зарождение нового, критического сознания. В этом, с точки зрения Луи Альтюссера, и заключался ключевой переворот, произведенный Брехтом в проблематике классического театра. Брехт исключает из пьесы самосознание, которое в классическом театре отражал центральный персонаж, герой пьесы, в связи с чем «ни один персонаж так таковой не является «моралью истории»¹¹⁷.

Именно такая структура, отмечает Х.-Т. Леман, воспроизводящая опыт разрыва «между двумя временами – временем субъекта и временем исторического процесса – и составляет сердцевину политического театра»¹¹⁸.

Размышления Луи Альтюссера о внутренней структуре брехтовских пьес приводят его к важному уточнению тезисов Брехта об эффекте очуждения: так, дистанция неким образом должна быть намечена и совершаться уже внутри самой пьесы, чтобы стало возможным возникновение дистанции между пьесой и её зрителем.

Большинство исследователей рассматривает творчество Хайнера Мюллера (в том числе пьесы на античный сюжет) как реакцию на современные драматургу процессы, происходящие в Германии (анализ строительства социализма в Восточной Германии, реакция на политические режимы в ГДР и Советской России). Однако драматурга интересуют глубинные процессы движения истории, её закономерности, «цикличности» и люди как категории истории. Задача Хайнера Мюллера не просто дать реалистическую картину действительности, выразив негативное отношение к ней, а вызвать критическое отношение к этой действительности и желание её изменить.

¹¹⁷ Альтюссер Луи. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 209

¹¹⁸ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 302

Таким образом, с Бертольтом Брехтом Хайнера Мюллера в первую очередь сближает общая цель театра, ключевые формальные и технические приёмы организации драмы: приём историзации, «социальный жест», эффект очуждения; и, что наиболее важно, структурная динамика пьес.

Эффект очуждения является принципиальным, так как даёт обоснование причин обращения к мифу в творчестве Хайнера Мюллера (использование сюжета с заранее известным концом). Хайнер Мюллер, в отличие от Бертольта Брехта, использует не просто хорошо известные истории, а античные мифы, воплощающие не только модели поведения людей, но и особую философию мироустройства, определяющие место человека в структуре мира. Поэтому пьесы на античный сюжет можно рассматривать как историко-философскую перспективу переосмысления мифа. Обращение к античным традициям даёт возможность «при помощи мифологических моделей и архетипов познать тип и суть человеческой природы и определить предназначение человеческой жизни»¹¹⁹.

Также анализ предшествующих Бертольту Брехту литературных направлений и художественных течений начала XX века в немецкой эстетической системе позволяет сделать вывод, что концепция театра Хайнера Мюллера находится в рамках развития общефилософской мысли Германии.

Теория эпического театра Бертольта Брехта, возникающая из необходимости решения новых задач, которые перед театром установило само время – время политических и социальных потрясений – и последующих за ними переменами, разработала новые художественные формы и средства. В сходную эпоху глобальных исторических перемен начинает творческий путь и Хайнер Мюллер, поэтому обращение к традициям Бертольта Брехта предстает вполне закономерным.

Осознание личной ответственности как художника и изображение современности всегда было этико-эстетической позицией Хайнера Мюллера.

¹¹⁹ Шарыпина Т.А. История зарубежной литературы XX века. М.: Высшая школа, 2009.

Театр может и должен проводить подлинные изменения в мировоззрении человека, а не создавать представление о том, что всё изменится. Хайнер Мюллер, как и Бертольт Брехт, исходил, из важнейшей просветительской функции театра: искусство может сделать многое. И в этом отношении Хайнер Мюллер полемизирует с Максом Фришем, который утверждал, что Просвещение – кончилось, нет, по ходу его движения образовались многочисленные преграды, от которых необходимо освободиться, и это одна из ключевых задач драматурга. Такая конечная цель театра больше, чем сходство наборов художественных средств, употребляемых драматургом для создания своих произведений, объединяет Хайнера Мюллера с традицией Бертольта Брехта, Фридриха Вольфа. Такая этико-эстетическая позиция Хайнера Мюллера позволяет нам включить его в ряд не только великих реформаторов драматических приёмов, но и значимых драматургов-мыслителей конца XX века.

1.3. Постдраматический поворот в творческой практике Хайнера Мюллера

Ханс-Тис Леман, анализируя изменения в театральной практике Европы последнего тридцатилетия XX века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра, приходит к выводу, что его сущность заключается в стремлении театра преодолеть зависимость от литературы, то есть в делитературизации. С целью систематизировать многообразие форм, моделей и приемов современного театра, Леман вводит в научный оборот термин постдраматический театр, который разрабатывает в одноименной книге «Postdramatisches Theater» («Постдраматический театр», 1999) – «театрального Евангелия современности», как называет её Е.Н. Шевченко.

В германоязычном пространстве это явление представлено такими именами, как Айнар Шлееф (Einar Schleef), Хайнер Гёббельс (Heiner Göbbels), Пина Бауш (Pina Bausch), Франк Касторф (Frank Kastorf) и др. К авторам, чье творчество

родственно постдраматической парадигме помимо Райнальда Гётца (Rainald Götz), Эльфриды Елинек (Elfriede Jelinek), Леман причисляет и Хайнера Мюллера.

«Постдраматический театр» – наиболее известный труд Ханса-Тиса Лемана в русскоязычном литературоведении, в то время как авторству Лемана принадлежит значительное количество театроведческих исследований, предметом которых становится драматургия Хайнера Мюллера: «Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten» («Политическое письмо: эссе о театральные текстах», 2002), «Heiner Müller-Handlung: Leben, Werk, Wirkung» («Справочник по Хайнеру Мюллеру: жизнь, творчество, влияние», 2003), «Müller/ Hamlet/ Grüber/ Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung» («Мюллер/ Гамлет/ Грюбер/ Фауст: Интертекстуальность как проблема постановки», 1985).

В данном параграфе рассматривается понятие постдраматического театра Ханса-Тиса Лемана, анализируются и систематизируются изменения, связанные с доминантой постдраматических театральные знаков, в драматургической практике Хайнера Мюллера, а также предпринимается попытка определить политический потенциал постдраматической театральной модели.

Одной из характеристик драматического текста является такое исторически изменчивое понятие, как сценичность. Это «некая система эффектов, сознательно заложенная драматургом в свою пьесу для вовлечения зрителя в действие, чтобы вызвать у него эмоциональный отклик»¹²⁰. Каждая эпоха и эстетическая система выдвигают свои требования к драматургии.

Е.Н. Шевченко, анализируя творчество драматургов последнего порубежья, делает вывод, что «новейшая немецкая драматургия не просто несценична, а антисценична»¹²¹, если рассматривать традиционное понятие, где сценичность – это гармонизация между словом и действием. Приметами подобной уже постдраматической практики (и драматургии Хайнера Мюллера в

¹²⁰ Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) / Современная российская драма. Казань: Школа, 2008. С. 66

¹²¹ Шевченко Е.Н. Проблема сценичности новейшей немецкой драматургии / Литература и театр: Модели взаимодействия. Сборник научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.). Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. С. 95

том числе) являются тотальная «эпизация» драматического текста (продолжение традиции Бертольта Брехта, отмеченной ранее), использование вместо полноценных характеров масок и типажей (так, в пьесе «Филоктет» исполнитель роли Филоктета появляется на сцене в клоунской маске), фрагментарная структура текста и конфликта, приводящая к его распадению на ряд локальных ситуаций, утрата поэтической кантилентности языка, его обособление.

Но если анализировать данные приёмы в контексте постдраматического театра Х.-Т. Лемана – это всё равно «театр драмы»¹²² («Theater des Dramas»), «театр как таковой». Такие стилистические черты, как гетерогенность стиля, фрагментация стиля, гипер-натуралистические и нео-экспрессионистские элементы действительно являются типичными для постдраматического театра, но их же можно выделить в постановках, созданных по модели драматического театра. И только «взаимосогласованное соединение элементов»¹²³ (Konstellation) определяет, может ли отдельный стилистический элемент рассматриваться как принадлежащий постдраматической эстетике, то есть как элемент, разрушающий сам жанр «драмы».

К драматургам, родственным постдраматическому театру, Хайнера Мюллера позволяют причислить формальные опыты в области деконструкции традиционной драматической формы (абсолютными «рудиментами» здесь можно признать деление пьесы на 5 действий, прологи, которыми открываются многие шекспировские трагедии с целью «настроить» зрителя на грустный или весёлый лад).

Особенно интересны опыты с языком (синтаксическая структура, пунктуация, вульгаризация слога, интимная лексика). Так, Александр Клуге (Alexander Kluge), немецкий режиссёр, один из идеологов «нового немецкого кино» говорит о речевой составляющей текстов драматурга: «Он моторик. Когда он пишет, у него задействовано все тело. Он стоит у книжного пульта. Он колотит

¹²² Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 35

¹²³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 41

по клавишам своей железной пишущей машинки, очень громкой машинки. И так — моторно — создаются его тексты»¹²⁴. Драма Мюллера представляет собой не прозаический или поэтический текст, игнорирующий общепринятые и стилистические нормы, а «текст телесный».

Хайнер Гёббельс, немецкий композитор, режиссёр музыкального театра, некоторые радиоспектакли которого построены на основе текстов Хайнера Мюллера в статье «Эстетика отсутствия» отмечает, что драматург словно стремится в своих текстах заставить звучать языковую синтаксическую структуру своих текстов, так чтобы не только синтаксис, но и пунктуация могли быть различимы и услышаны зрителями.

На особенности художественного языка и звуковой организации текстов Хайнера Мюллера обращают внимание и отечественные исследователи. Так, в статье «Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Хайнера Мюллера» В.В. Котелевская отмечает, что «звуковая фактура» мюллеровских пьес «была разработана уже на элементарном для постдраматического театра текстовом уровне»¹²⁵.

Перечень инструментов, комбинация изобразительных средств в пьесах Хайнер Мюллера многогранна: он комбинирует кукольный театр, пантомиму, элементы клоунады (Еще в пьесе «Филоктет» Хайнер Мюллер интегрировал образы античности и смешивал аллегории, ввёл фигуры клоунов, объясняя в статье «Три тезиса к Филоктету», что только клоун может поставить цирк под сомнение).

Х.-Т. Леман, составляя классификацию приёмов и знаков, свойственных «постдраматической реальности», также говорит о тяге нового театра к цирку, варьете, к несерьёзным жанрам и площадным развлечениям.

Принципиальным в постдраматической практике становится «смерть автора» и отказ от эстетики мимесиса, то есть подражания искусства

¹²⁴ Kluge A. Es ist ein Irrtum, daß die Toten tot sind: Kalkfell, Theater der Zeit, Berlin, 1996.

¹²⁵ Котелевская В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Транслит: Санкт-Петербург, 2017. С. 60

действительности. Но для Хайнера Мюллера трактовка исторического развития немецкой истории – неотъемлемая часть творческой мысли. Авторскую позицию в его драмах практически невозможно определить, потому что его театральная модель ключевой задачей видит представление возможности толкования реципиенту (еще от принципов апелляции к разуму зрителя, задачи «поучения» Бертольта Брехта), таким образом, происходит формирование третьего смысла и в некоторой степени и «смерть автора».

Постмодернизм, как и постструктурализм, отрицает возможность единственно правильной интерпретации текста. В рассматриваемых нами пьесах сочетается деструкция мифа, героя, текста, и только в совокупности создаётся единая динамика текста. В одном из своих интервью в 1982 году Хайнер Мюллер сказал: «Мой главный интерес при написании пьес направлен на то, чтобы разрушать вещи. <...> Немецкая история была другой моей одержимостью, и я попытался сломить и её, - всё в комплексе. Я думаю, что моя самая сильная страсть – добраться до скелета вещи, сорвать с неё покров и кожу, и тогда можно понять её суть»¹²⁶.

В пьесах происходит трансформация языка в духе постмодернизма. Друг на друга налагаются внутренняя речь и речь как элемент коммуникации. Человек одновременно находится один на один с самим собой, со своей внутренней проблемностью, и в тоже время один на один с внешним миром. Из диалога речь превращается в монолог, резко характеризуется отсутствием адресата – референта, бессвязностью и внезапным исчезновением смысла. Так, в пьесе «Геракл-5» обращение Геракла к фиванцам сменяется обращением ко льву или к своему симулякру. Кроме этого, в речь Геракла включены метаязыковые элементы, финальная реплика не просто обрывается, а заканчивается выражением «и так далее», указывая на сам процесс речи.

Говоря о поэтике пьес Хайнера Мюллера, следует отметить, что в поздних пьесах (например, «Медея-материал») организующей единицей пьес выступают

¹²⁶ Muller H. Rotwelsch. Berlin: Merve, 1978.

монологи, «развивающиеся по лирическим, а не драматическим законам, следовательно, требующие иного подхода»¹²⁷; в диалогах же зачастую исчезает адресат речи. Так, в композиции пьесы «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами» центральное место занимает монолог Медеи, который составляет большую часть текста пьесы. Мюллер оставляет за Ясоном только 6 односложных реплик (не даётся психологическая мотивировка его поступков). Монолог Медеи – это сплошной текст, не обрамлённый знаками препинания и не выдержанный ни в одном из литературных размеров. Хайнер Мюллер превращает речь Медеи в бессвязный разорванный фрагментарный поток: «спасибо за твоё предательство/ оно вернуло мне глаза/чтобы увидеть те картины что я видела Ясон/ которыми ты нарисовал сапогами/своей команды на моей Колхиде»¹²⁸.

В пьесе «Геракл-5» в чувствах Геракла смешиваются жажда Гебы, экстаз от борьбы с Зевсом и отвращение от мерзкой работы. Для изображения подобного состояния Мюллер использует сниженную лексику, грубый жаргон. Яркую выраженную вульгаризацию слога прослеживаем в речи Медеи из одноименной пьесы Хайнера Мюллера: «я твоя потаскуха/я ступенька на лестнице твоей славы/вымазанная твоими испражнениями кровью твоих врагов»¹²⁹.

Отметим также, что недраматическая статистика диалогов и тенденция к монологическим формам – это шаг на пути к постдраматическому театру. У Хайнера Мюллера в качестве сущности театрального текста больше не рассматривается «текст ролей». Текст существует как поэзия, которая соответствует внутренней «поэзии» театра, как утверждает Ханс-Тис Леман.

Также следует отметить, что подобные языковые эксперименты в пьесе реализуют сентенцию В. Шкловского о том, что задача художественного текста состоит в замедлении и затруднении его восприятия. Когда произнесённая фраза

¹²⁷ Сейбель Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии). Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2018. С. 79

¹²⁸ Мюллер Х. «Медея. Материал». [Электронный ресурс]. URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/6502.html> (дата обращения 01.06.2016).

¹²⁹ Мюллер Х. «Медея. Материал». [Электронный ресурс]. URL: <http://leonidluchkin.livejournal.com/6502.html> (дата обращения 01.06.2016).

или из-за синтаксического, или из-за грамматического построения до конца не понятна, это активизирует рефлексию зрителя, он пытается анализировать новую закономерность, обосновать для себя новую систему. Причем новое восприятие должно быть быстрым и остроумным. Подобные приёмы также реализуют и задачи брехтовского театра, апеллирующие к разуму зрителя, а не к чувству (в отличие от традиционного драматического театра, цель которого в своей «Поэтике» определил Аристотель, как катарсис, очищающий зрителя от страха, ужаса и аффекта путём подражания действию, вызывающие эти чувства). Хайнер Мюллер был действительно одержим театром, для него принципиально важно было, что его пьесы ставят, а, следовательно, они выполняют своё предназначение, как единственно возможное средство воздействия.

Экспериментальная природа языка в драматургии Хайнера Мюллера, таким образом, носит не только формально-игровой характер, а оказывается концептуально связана с разрушением природы драматургического текста, текста драмы (фактическое отсутствие диалогов, текста ролей), приводящем к возникновению противоположного ему «театрального текста». Новый театральный текст согласно Х.-Т. Леману перестаёт быть драматическим, исчезают «принципы нарративности и фигуративности»¹³⁰. Мы приходим к «автономизации языка»¹³¹.

Комментируя роль героя, актера в творчестве Хайнера Мюллера, Х.-Т. Леман отмечает, что актеры лишены индивидуальных признаков и свойств, каких бы то ни было характеристик, они являются носителями дискурса.

Так, по мнению М.В. Сидоровой, именно в мифе постмодернистам удастся открыть «главное условие конструирования персонажа-гибрида, который к

¹³⁰ Poschmann Gerba. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. Tübingen, 1997. S. 177

¹³¹ Там же.

настоящему времени функционирует в мировой литературной традиции как культурный знак»¹³².

В одном из своих вопиющих обращений к фиванцам исполнитель Геракла говорит о герое только как о проходящем симулякре (копии, не имеющим оригинала в действительности) его личности (если рассматривать с точки зрения постмодернистских инструментов происходит «смерть героя», разрушается и герой, и роль). Геракл сначала вопрошает о сущности Геракла, а затем провозглашает, что Геракл съеден им же самим, а последним воплем Геракла, пока тот не заблудился во внутренностях, и вовсе было признание, что он – немейский лев. Теперь перед нами тело, лишенное имени, то есть куча навоза, утратившее лицо.

Складывается ощущение, что Геракл не исполняет свою роль в истории, а играет роль на сцене. Геракл представляет пустую скорлупу, ложную форму, чем и является симулякр. Здесь срабатывает постмодернистский приём двойного кодирования – Геракл Мюллера говорит о Геракле – герое (античный миф), а о Геракле Мюллера – говорит исполнитель роли Геракла. Здесь, следуя за Гегелем, Х.-Т. Леманом следует отметить перформативный характер драмы, как таковой, возникновение различия между «сделанным» и «деланием», которое проявляется в момент представления таким образом, что «настоящие, реальные люди («актёры») надевают на себя маски героев, то есть «персон», и представляют последних «в действительной, не повествующей, собственной речи»¹³³. Здесь же срабатывает принцип «дистанцирования», позволяющий актёру выразить своё отношение к персонажу (актёр не должен перевоплощаться в своего персонажа, он не Геракл, не Филоктет, не Медея, он этих людей показывает), как у Бертольта Брехта.

¹³² Сидорова, М. В. Поэтика тотальной драмы Хайнера Мюллера: автореферат диссертации канд. филол. Наук. Москва, 2007. [Электронный ресурс] URL: <https://cheloveknauka.com/poetika-totalnoy-dramy-haynera-myullera> (дата обращения: 17.10.2019)

¹³³ Гегель Г. Феноменология духа. М.: Наука, 2000. С. 371

Для Ханса-Тиса Лемана, говорившего об актёре на сцене, важными являются такие категории, как момент «абсолютного присутствия» и момент «абсолютного настоящего». Настоящее время нельзя мыслить концептуально, оно ощущается только лишь как непрерывное саморасщепление нашего «сейчас» на «ещё не» и «только что». Настоящее скорее соотносится со смертью. Хайнер Мюллер, рассматривая театр как место встречи с мертвыми, одновременно с этим говорил, что уникальность пространства театра заключена в том, что перед нами не совсем живой актер, а актер, который имманентно умирает.

Деконструкция традиционной драматургической формы также связана с анализом границ и возможностей современного театра, с его близостью перформансу и церемониалу. Для постдраматического театра принципиально сместить акценты к театру как представлению, театру как зрелищу, для которого литературная основа – это всего лишь одна из возможных подставок.

Петер Сонди в своей книге «Теория современной драмы. 1880-1950» (Peter Szondi, «Theorie des modernen Dramas. 1880-1950»), вышедшей в свет в 1987 году, впервые ставит вопрос о кризисе привычной нам, классической драмы, построенной по аристотелевским канонам, но Сонди ещё укореняет весь театр в литературе. Тогда как, по мнению Х.-Т Лемана, тектонические сдвиги в природе драмы XX века куда более глубинны.

Х.-Т. Леман пишет, что драматический театр невозможен без «создания иллюзии»¹³⁴ и важнейшим для него было соблюдение принципа: воспринимаемое в театре может восприниматься как «мир». Таким образом, модель «драмы» составляют полнота, иллюзия, представление мира. Только когда перечисленные элементы больше не составляют регулирующего принципа театра, театр перестает быть драматическим. Для Хайнера Мюллера действительно встаёт вопрос о возможностях, стоящих за пределами драмы. В своей драматургической модели он аккумулирует постдраматические приёмы и открытия.

¹³⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 36

Уже модернистский театр в значительной степени отказывается от широко распространённой модели драмы. В ответ на ключевой вопрос, что приходит ей на замену, многие исследователи, например, Петер Сонди, Ролан Барт, определяют форму, эстетику «эпического» театра Бертольта Брехта, в которой появляются новые текстуальные формы, «дистанция между знаком и тем, на что этот знак указывает». Анджей Вирт, изучая изменения структуры драмы, также указывает на «эпизацию» Бертольта Брехта. Например, в текстах Хайнера Мюллера «новую модель эпических отношений» - составляет «разъём диалога»¹³⁵. Анджей Вирт также пишет, что «Брехт называл себя Эйнштейном новой драматической формы»¹³⁶. Такая собственная оценка может быть расценена весьма критически в то время, как теория эпического театра действительно является опциональным изобретением, действенность которого сложно переоценить.

Но Х.-Т. Леман, анализируя «театр после Брехта» приходит к выводу, что брехтовский театр, несмотря на стремление реконструировать положения классической драматургии, по-прежнему их осуществляет. Постдраматический театр – это театр постбрехтовский, так как он наступает после эпохи тотального господства авторитарного смысла, культ которого был значимым в концепции Бертольта Брехта.

Эпический театр, безусловно, использует тексты, которые изнутри взрывают рамки драматической и повествовательной логики, но доминантой совокупности новых средств, всё равно, остается представление «некоего фиктивного и иллюзорного текста-космоса»¹³⁷, в то время как постдраматический театр стремится отказать и от него.

Поэтому одна из ключевых задач постдраматического театра разрушить принцип построения драмы на основе действия, в котором распадается прежний персонаж драмы – герой. Классическое понимание драмы заключается в критерии

¹³⁵ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 36

¹³⁶ Preface Le Theatre postdramatique, Paris, 2002. S. 17

¹³⁷ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 87

«напряжения», эпитет «драматический» неизбежно включает в себя происходящее событие, действие или способ этого действия (отметим, что это находит выражение и в обыденной речи, например, в восклицании: «Ну что за драма!»). «События» и «ситуации» следует рассматривать, как таковые, граница между «означающим» и «означаемым» стирается. В постдраматическом театре акцент с действия смещается на способ его осуществления.

Сложность вытеснения драмы, ориентированной на действие, из её привилегированного центрального положения в театральной эстетике заключается в том, что связь театра с «настоящими» человеческими отношениями является слишком прямой. Поэтому в классической эстетике по мнению многих исследователей, «абстрактное действие» становится значимым только в каких-то «экстремальных ситуациях»¹³⁸.

В «Постдраматическом театре» Х.-Т. Леман также посвящает отдельную главу соотношению драмы и диалектики, близость которых в театроведческой мысли отмечалась неоднократно и о которых речь шла в первом параграфе. В классической драме всегда присутствует осмысленная перспектива: драма всегда сулит диалектику. Именно поэтому Хайнер Мюллер или, например, Самюэль Беккет избегали обычной драматической формы, так как она неизбежно предполагает «историко-телеологические импликации»¹³⁹, то есть построение внутри содержания неких смысловых бинарных связей, к тому же направленных к определённой цели, к перипетии и её разрешению. Таким образом, та «диссимметрически-критическая структура, структура маргинальной диалектики», сделавшая возможной брехтовский эффект очуждения, распадается; осуществляется движение в сторону перформанса, церемониала.

Можно сказать, что драматургия Хайнера Мюллера на уровне структуры воспроизводит травматический опыт, в первую очередь травматический опыт

¹³⁸ Esslin M. An Anatomy of Drama, New York, 1997.

¹³⁹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 64

истории Германии второй половины XX века, организуя опыт зрителя так, что он фактически переживает эту травму.

Принципиально важным композиционно образующим принципом в его драматургии является использование техники фрагмента, приемов монтажа и коллажа. Многие исследователи Мюллера отмечали, что для драматурга характерно использование не столько приема монтажа, сколько техники коллажа. Мария Владимировна Сидорова в главе об эстетике фрагментарности в пьесах Хайнера Мюллера пишет, что «главным различием между монтажом и коллажем является влияние на смысловую целостность действия: монтаж собирает и организует ее, в то время как коллаж инициирует смысловую рассеянность».

Французский философ Жак Рансьер в своей поздней работе «Эмансипированный зритель» называет коллаж художественной формой, характерной для критической традиции в искусстве. Художественную и политическую силу коллажа (и фотомонтажа) составляет столкновение различных и противоположных элементов на одной поверхности, чем и обусловлено его воздействие. Так, марксизм использовал коллаж, чтобы «сделать ощутимым насилие классового господства [...]. В этом также состоял принцип брехтовского очуждения»¹⁴⁰.

Н.Э. Сейбель в статье «Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии)» также замечает, что Мюллер часто отдает предпочтение коллажу, «говоря, что система случайных связей и нагромождение событий – путь к новым смыслам»¹⁴¹. Действие в таких драмах не развивается, а регулярно прерывается, размывая понятие конца пьесы, финального напряжения. Так, например, «Медея-материал» представляет собой одноактную пьесу, эта пьеса-«модель», сцена, то есть фрагмент, который, в сущности, играет роль интермедии. В замечании к пьесе «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами», составной частью которой и является «Медея» Х. Мюллер

¹⁴⁰ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 64

¹⁴¹ Сейбель Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии). Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2018. С. 78

подтверждает предыдущую мысль, говоря, что «Загаженный берег» может быть сыгран как часть любой другой постановки. В архиве Мюллера также сохранился отрывок-монолог «MEDEASPIEL» (1974 г.), с одной стороны, тематически связанный с пьесой «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами», с другой стороны, рассматриваемый как одна из не вошедших «античных вставок» в пьесе «Цемент».

Такая структура иначе акцентирует внимание зрителя, требует постоянного перемещения внимания между частным и целым. В такой форме восприятия, увеличивающемся разрыве между частями и целым, и заключен, на наш взгляд, политический потенциал постдраматического театра. Эрика Фишер-Лихте также замечает, что весь процесс «постдраматизации» оказывается особенно важным «в контексте действий ГДР», где «он имел огромное политическое значение», так как «воспринимался как отказ от признания абсолютной незыблемости уже осмысленного культурного наследия»¹⁴².

Постдраматический театр должен отказаться и от трагического элемента, представляя ряд «состояний», а не искусно сконструированных действий (отрицается возможность развития сюжета). Следует отметить, что, используя термин постдраматический театр, Х.-Т. Леман в первую очередь анализирует изменения не в театральном тексте, а в театральном средстве её выражения (элементы жестикуляционного, визуального). Так, Эдвард Гордон Крэг говорил, что текст обладает принципиально «своим» поэтическим измерением и собственными качествами, ему следует «отодвинуться прочь от театра». Так, Крэг в своём «Первом диалоге» из «Искусства театра» (Art of Theatre) объявляет, что великие пьесы Шекспира однозначно не следует ставить.

По мнению Х.-Т. Лемана, для XX века существует проблема в возможностях театра: многие драматурги опережают развитие театра, создавая такие тексты, для которых не существует театра. В одном из своих интервью

¹⁴² Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир. Германия XX век: модернизм, авангард, постмодернизм. Москва: РОССПЭН, 2008. С. 489

Хайнер Мюллер прямо говорил, что театральный текст бывает действительно хорош только в том случае, если его невозможно поставить в существующем сейчас театре.

Также Хайнер Мюллер отказывается от устаревшей идеи непрерывного построения самого театрального представления: так, драматург иногда включает в действия случайно сказанные на репетиции реплики актёров; форма его произведений не замыкается внутри своих собственных границ и осуществляется некий поворот к перформативному акту.

Одним из элементов постдраматического театра является церемония. Так, Хайнер Мюллер, считая античный театр «заклинанием мертвецов»¹⁴³, смотрел на него как на церемонию, которая отличается от классического сюжета тем, что сама по себе являет знаменательный, решающий момент.

Рассматривая стилистические особенности постдраматического театра Х.-Т. Леман вводит определение «театральные знаки» (близкое по значению «иероглифам» Зигмунда Фрейда), то есть предполагаемые определенные критерии и категории описания. Восприятие должно быть открыто и разделено на фрагменты. Фрагментарная сборка событий напоминает нам структуру и мышление сна, где отсутствует иерархия образов, слов, движений. Ещё раз отметим, принципиальным является отсутствие логически выстроенного развития событий, отсюда часто применяемые в постдраматическом театре приёмы монтажа и коллажа. Поэтому постдраматический театр можно назвать театром «восприимчивости».

Особенно важны изменения, происходящие со структурой «текста представления» постдраматического театра. «Он становится скорее «присутствием», чем представлением, <...> скорее манифестаций, чем обозначением, скорее энергетическим импульсом, чем информацией»¹⁴⁴. Новая, лишённая иерархической связи структура выразительных средств основана на

¹⁴³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.113

¹⁴⁴ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.138

паратаксисе в отличие от классической системы, основанной на гипотаксисе. В постдраматическом театре все употребляемые изобразительные средства (перформанс, танец, игра, предметы, язык) обладают одинаковым удельным весом, поэтому зрителю в своём восприятии необходимо быть очень быстрым. Как следствие, происходит изменение в отношении зрителей к происходящему: это «умение не понимать вещи сразу»¹⁴⁵. Отметим, что З. Фрейд, описывая способ, каким аналитик слушает своего пациента ввёл термин «равномерно парящее надо всем внимание», что соотносится с новым способом восприятия в постдраматическом театре. Способ организации знаков по принципу паратаксиса приводит к опыту одновременности, плотности, а иногда осознанной перегруженности. Так, Хайнер Мюллер прямо заявлял, что ему так много хочется вывалить на своих читателей и зрителей, что они, по всей вероятности, окажутся просто не в силах это переработать.

Убедившись, что художественной практике Хайнера Мюллера (в анализируемых нами пьесах) действительно свойственно использование экспериментальных постдраматических театральных знаков, мы отмечаем новые причины обращения Хайнера Мюллера к мифу: миф даёт возможность осуществить «переход в сферу события»¹⁴⁶ и перформанса.

Так, в упомянутом ранее диссертационном исследовании «Прикосновение смерти: история и перформанс в драматургии Хайнера Мюллера» Катрин Деттмер замечает, что для Мюллера в момент перформанса встречаются прошлое, настоящее и будущее. Театр, определяемый Мюллером как лаборатория социального воображения (*Laboratorium sozialer Fantasie*), является пространством, где можно заниматься историей. В связи с этим, продолжает Деттмер, Мюллер использует такую модель драмы, в которой история разворачивается в момент настоящего (т.е. также в момент перформанса). В этот

¹⁴⁵ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 141

¹⁴⁶ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 170

момент, следуя образу Angelus Novus Вальтера Беньямина, настоящее соприкасается с прошлым и будущим.

Выделив и проанализировав основную линию трансформации немецкого политического театра от 20-30-х гг. (театр агитпропа, «политический театр» Эрвина Пискатора) до 40-50-х гг. (социалистический театр Фридриха Вольфа, Бертольта Брехта) и рассмотрев политический потенциал формирующегося постдраматического театра (70-е гг. XX века), в заключении данной главы, можно сделать следующие выводы. Драматургическая практика Хайнера Мюллера, складывающаяся в 50-е годы, находится в традиции политического театра XX века, но реализует его главные задачи собственными методами. Просветительская линия политического театра, подразумевающая изложение и объяснение зрителю истины общественных отношений и средств борьбы за социально-политические изменения, находит логическое завершение в творчестве Хайнера Мюллера.

Таким образом, можно говорить, о совершающемся переходе от театра высокого модернизма к постмодернистскому (постдраматическому) театру эпохи позднего капитализма. Приемы постдраматического театра, которые начинают разрабатываться в драматургии Хайнера Мюллера, во-многом определили развитие европейского театра конца XX – начала XXI века. Творческое наследие Хайнера Мюллера, таким образом, может быть охарактеризовано не только как глубоко самобытное, но и как важное звено в формировании современного политического театра.

Возможность изображения «политического», которая заново переосмысливается в современном театре после 1990-х гг., тесно связана с развитием таких перформативных форм, как хэппенинг (Happening), перформанс (Performance), сценическая инсталляция и др. Ханс-Тис Леман приводит ряд примеров, в котором политическое воздействие на публику оказалось возможным. Это спектакль Питера Брука о войне во Вьетнаме «US» (в оригинале – одновременно «Мы» и «США», 1966), соединяющий документальный театр и хэппенинг; политический танцевальный спектакль Джо Фэбиана «Виски и

флаги» («Whisky and Flags», 1994); а также работы Йоганна Кресника («Paradise?», 1968; «Ulrike Meinhoff», 1990), развивающего традицию немецкого танцевального театра (Tanztheater).

Важным этапом развития политического театра Германии второй половины XX века является актуализация формы документального театра (das dokumentarische Theater), ключевыми представителями которого были Петер Вайсс (Peter Weiss) и Хайнар Кипхардт (Heinar Kipphardt). Документальный театр переосмысляет понятие исторического события и его свидетельства (документа), соотношение реального и фикционального, механизмы «производства» истины.

Таким образом, выбор материала при изображении событий и социально-политических реалий современности – это важный аспект, который проблематизируется в политическом театре. В связи с этим вопросом в следующих главах подробно анализируются причины обращения Хайнера Мюллера к мифологическим сюжетам, с одной стороны, и к произведениям социалистического реализма, с другой.

Глава 2. СПЕЦИФИКА РЕЦЕПЦИИ АНТИЧНЫХ СЮЖЕТОВ И ОБРАЗОВ И СТАНОВЛЕНИЕ ФИЛОСОФСКО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА

За сорок лет непрерывной творческой деятельности Хайнера Мюллера следует говорить об определённой эволюции его творческого метода, существенные изменения происходят как в мировоззрении самого автора, так и в его драматургической модели, как следствие, изменяется и материал, используемый для создания пьес.

Существующие в российском литературоведении попытки периодизации творчества Хайнера Мюллера (В.Ф. Колязин, Н.Э. Сейбель, Сидорова М.В.) по-разному определяют время и причины обращения драматурга к античным мифам.

В периодизации германиста и переводчика В.Ф. Колязина первый этап творчества Хайнера Мюллера (50-60-е гг.), основу которого составляют пьесы социально-критической направленности («Рвач» («Der Lohndrucker», 1957) «Десять дней, которые потрясли мир» («Zehn Tage, die Welterschütterten», 1956), «Поправка» («Die Korrektur», 1958), сменяется периодом, характеризующимся экспериментами в духе постдраматизма (70-80-е гг.), к которым относятся и пьесы на материале античных сюжетов.

В подходе М.В. Сидоровой выделяется отдельный этап в творчестве Хайнера Мюллера, характеризующийся обработкой античных сюжетов (1960-е гг.). Причиной обращения Хайнера Мюллера (наряду с Петером Хаксом и Фолькером Брауном) к интерпретации античных мифов в первую очередь становится наметившийся с 1960-х годов конфликт с официальной властью (Исключение из Союза Писателей, запреты на публикацию).

С шестидесятых годов Хайнер Мюллер напрямую начал обращаться к античным сюжетам «Филоктет» («Pfiloktet») 1958-1964 г., «Геракл-5» («Herakles 5») 1966 г., «Софокл / Эдип-тиран» («Sopfokles / Ödipus Tyrann») 1967 г., «Гораций» («Der Horatier») 1968 г., «Прометей» («Prometheus») 1968 г., «Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes

Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten») 1982 г. Самостоятельные пьесы «Филоктет», «Гораций» и «Маузер» Хайнер Мюллер помещает в один блок, которые, таким образом, могут организовывать взаимосвязь, становясь пьесой-циклом, триптихом. Т.А. Баскакова замечает, что такие пьесы Мюллера, как «Филоктет», «Гораций», становятся началом отдельного направления в драматургии ГДР – «неоклассицизма»¹⁴⁷.

В данной работе мы подчеркиваем, что пьесы, материалом которых становятся античные и мифологические сюжеты и образы не ограничиваются тем или иным периодом, а перерабатываются на протяжении всего творческого пути драматурга. Наиболее близкой в таком случае оказывается периодизация Н.Э. Сейбель, которая справедливо отмечает, что основным для периодизации драматургии Хайнера Мюллера следует считать тематический критерий.

2.1. Диалектика сознания в триптихе Хайнера Мюллера «Филоктет», «Гораций», «Маузер»

Написанные в разное время самостоятельные пьесы «Филоктет» («Philoktet», 1958/1964 г.), «Гораций» («Der Horatier», 1968 г.) и «Маузер» («Mauser», 1970 г.) представляют собой экспериментальный триптих крупнейшего немецкого драматурга Хайнера Мюллера (1929-1995). Для постановки в театре Мюллер предлагал объединить пьесы. В основе анализируемых произведений лежит весьма разноплановый материал: от мифологического сюжета о Филоктете до «Поднятой целины» и «Тихого Дона» Михаила Шолохова. Включенные в цикл пьесы ранее по отдельности становились предметом исследования германистов: Е.Н. Шевченко («Филоктет»), Л.О. Федоренко и Т.Ю. Ващенко («Гораций»), В.В. Котелевской («Маузер»), а также Н.Э. Сейбель, обратившей внимание на эксперимент по объединению пьес в единый блок.

¹⁴⁷ Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 256

Театральный критик Хельмар Шрамм (Helmar Schramm), рассматривая драматургию Мюллера как эксперимент, ключевая задача которого заключается в том, чтобы сделать осязаемыми историю (Geschichte) и темпоральность/временность (Zeitlichkeit), говорит о формировании в его творчестве своеобразной «драматургии дефекта» (Dramaturgie des Defekts), результатом которой становится такой ритм спектакля и драмы, который нарушает повседневное чувство времени и ритм общественной жизни. Драма Мюллера, таким образом, прерывает течение настоящего, проблематизируя наше понимание исторического времени и соотношение современности с прошлым и будущим.

Модель истории, представленная в триптихе, «носит цитатный характер»¹⁴⁸. Изображенные события: Троянская война, сражение Рима и Альба-Лонги, эпизоды Октябрьской революции, проецируемые на сцену в финале пьесы «Филоктет» картины и образы самых различных войн повторяют и комментируют друг друга. Композиционно организующим приемом становится коллаж: действие в триптихе скорее не развивается, а регулярно прерывается, размывая понятие конца пьесы и финального напряжения. Именно такая структура, отмечает Х.-Т. Леман, воспроизводящая опыт разрыва «между двумя временами – временем субъекта и временем исторического процесса – и составляет сердцевину политического театра¹⁴⁹.

Трагедия «Филоктет» («Philoktet») написана Хайнером Мюллером в период с 1958 по 1964 год на основе одноименной драмы Софокла, сюжет которой существенно трансформируется. Так, Фолькер Ридель (Volker Riedel) называет «Филоктета» Мюллера репликой к произведению аттического поэта.

Впервые, за восемь лет до написания трагедии, Хайнер Мюллер обращается к образу изгнанного на Лемнос героя в своем стихотворении «Philoktet 1950». В

¹⁴⁸ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 414

¹⁴⁹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. С. 302

нём Филоктет ещё близок герою Софокла: он – «Beherrscher des Eilands»¹⁵⁰/ «повелитель острова». Когда на десятый год безуспешной Троянской войны на острове появляются Неоптолем и Одиссей, он демонстрирует гордость и стойкость эпического героя.

Художественным пространством пьесы также становится остров Лемнос, где разворачивает конфликт между тремя протагонистами: Филоктетом, Одиссеем и Неоптолемом. Питая ненависть друг к другу, Одиссей и прежде обманутый им Неоптолем прибывают забрать оставленного на Лемносе Филоктета, без которого грекам не одержать победы над Троей. Теперь Неоптолем должен обмануть Филоктета, чтобы получить его лук. Ложь, которая всегда была излюбленным приемом Одиссея, рассматривается в драме Мюллера как феномен индивидуального и общественного сознания. Так, Хельмут Флашар (Hellmut Flashar) в своей работе, посвященной анализу специфики инсценировки античных сюжетов на современной сцене (с 1585 по 1900 гг.), отмечает, что пьеса Мюллера основана на стремительном развороте ситуаций в диалектике лжи и на следуемым за ними триумфе общественного.

Действие, событие заменяется монологичными диалогами персонажей, в которых развивается ключевой мотив: череда обманов приводит всех троих в то положение, в котором каждый не хочет делать то, что делает. Так, Одиссей говорит Неоптолему: «Неоптолем, ты далеко не первый, / Кто против воли должен поступать. / Мы тоже через это все прошли»¹⁵¹. В пьесе неоднократно подчеркивается, что Одиссей и Неоптолем оказываются включенными в политические события своего времени не по своей воли. Во всех пьесах анализируемого триптиха представлены социально-политические обстоятельства, на фоне которых происходят экзистенциальный конфликт человека.

Грань между обманутым и обманывающим истончается, ложь, определить точку начала которой невозможно, не только подчиняет себе действия Одиссея и

¹⁵⁰ Müller H. Gedichte 1949-1989. Berlin: Alexander Verlag, 1992. S. 18

¹⁵¹ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 187

Неоптолема, но парадоксально-трагическим образом определяет самоидентификацию Филоктета, отказывающегося от самого себя: «Но Одиссей был лжец. Коль это ты, / То, значит, лжешь, и я – не Филоктет»¹⁵².

Наиболее существенная трансформация сюжета драмы Софокла происходит в тот момент, когда Неоптолем убивает Филоктета ударом в спину. Финальная ложь завершает пьесу, Одиссей рассказывает историю о том, как они с Неоптолемом стали свидетелями убийства Филоктета троянцами: «Мы собственными видели глазами, / Как он с семьёю троянцами сражался. / (Нас не пускал прибор.) Восьмой троянец / Подкравшись, в спину меч ему вонзил. [...] / Картина эта врезалась нам в память»¹⁵³. Так, с точки зрения Сцильвии Гор (Szilvia G6r) Мюллер рационализирует античность и ложь становится ключевым выводом рационального мира.

Другой крупный драматург ГДР Петер Хакс (Peter Hacks) в небольшой заметке «Unruhe angesichts eines Kunstwerks» («Волнение перед лицом художественного произведения»), говорил о совершенстве стиха мюллеровского «Филоктета», внутреннее напряжение и красота которого отражает фактическое варварство мира. Стих пьесы Мюллера «utopisch und aber zugleich archaisch, anmutig und düster, ungeheuer in beiden Bedeutungen des Worts»¹⁵⁴/ «утопичен и одновременно архаичен, изящен и мрачен, чудовищен, в обоих значениях этого слова». Отметим, что все пьесы анализируемого триптиха написаны ритмизованным белым стихом, в котором можно выделить регулярные повторы ключевых слов и строк: так, в пьесе «Маузер» постоянным рефреном (8 повторений) звучат слова о назначении революции и смерти её врагов.

В примечании к пьесе Мюллер акцентируют внимание на выборе, осуществляемом зрителями в ходе постановки. Антракт становится не паузой, а перформативным действием: два клоуна, исполняющие роли Неоптолема и Одиссея остаются в зале и фехтуют между собой мечами, в то время как двери

¹⁵² Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 203

¹⁵³ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 215 – 216.

¹⁵⁴ Поэтическая драма: Сборник. М.: Радуга, 1983. С. 72

зала не закрыты, публика сама решает смотреть действие антракта или нет, выйти или остаться.

Пьеса Мюллера «Гораций» («Der Horatier») не только тематически связана с пьесой «Горации и Куриации» («Die Horatier und die Kuriatier», 1934 г.), завершающей цикл «учебных» или «поучительных» пьес (Lehrstück), написанных Брехтом в 30-е гг. XX века, но и является ее жанровой модификацией.

Как и Бертольт Брехт, Хайнер Мюллер заимствует сюжет пьесы у древнеримского историка Тита Ливия, рассказывающего о войне между городами Римом и Альба-Лонга, на которую каждый город выставил по три воина. Но если в пьесе Брехта речь идет о битве между целыми войсками, воплощенными в трёх фигурах куриацианских и горацианских полководцев: лучников, копейщиков и мечников, то в пьесе Мюллера жребий определяет на сражение одного Горация от Рима и одного Куриация от Альбы-Лонги.

В статье «Heiner Müller vs. Bertolt Brecht: „Der Horatier“ und „Die Horatier und die Kuriatier“ als „Lehrstück“-Dramatik» Л.О. Федоренко и Т.Ю. Ващенко, анализируя пьесу Мюллера в традиции постбрехтовского театра (Post-Brecht-Theater), отмечают близость примечаний, сделанных драматургами к своим пьесам. Так, все указания Брехта по устройству сцены, декорациям и игре актеров отличаются «ein hohes Maß an Abstraktion und Stilisierung des Handelns»¹⁵⁵ / «высокой степенью абстракции и стилизации действия», характерных для жанра «учебной» пьесы, и направлены на отчуждение действия (Verfremdungseffekt) и привлечение внимания зрителя к экспериментальному характеру сюжета. Кроме этого, по замечанию авторов статьи, в первом издании пьесы содержались дискуссионные диалоги между хором и зрителями, комментирующие и анализирующие разворачивание событий и направляющие мысль зрителей к определению основной идеи пьесы, которую Ханс Майер (Hans Mayer) сформулировал следующим образом: "Умение мыслить важнее материального

¹⁵⁵ Fedorenko L., Vashchenko T. Heiner Müller vs. Bertolt Brecht: „Der Horatier“ und „Die Horatier und die Kuriatier“ als „Lehrstück“-Dramatik. Probleme de filologie: aspecte teoretice și practice, conf. șt. 2019, Bălți, 2020. S. 233

превосходства. Временные победы не должны располагать к преждевременному ликованию, все дело в окончательной победе. И поражения могут быть обращены в победы"¹⁵⁶.

Финальная победа Горация-мечника достигается за счёт его умения мыслить диалектически, что находит отражение и в формальной структуре драмы, состоящей из III частей, каждой из которой соответствует битва: «БИТВА ЛУЧНИКОВ», «БИТВА КОПЕЙЩИКОВ» и «БИТВА МЕЧНИКОВ». Так, несмотря на последовательное поражение Горациев в первых двух битвах, они наносят своим противникам – Куриациям урон и победа выводится из диалектики, суммы этого урона, которая обнаруживается в заключительном сражении и в финальной части драмы соответственно.

Важным примечанием к пьесе является указание на организацию темпоральности действия: «Все происходит очень медленно словно под увеличительным стеклом времени»¹⁵⁷, интенсивность которого изменяется в драме Мюллера.

Степень стилизации действия в пьесе Хайнера Мюллера также возрастает: в качестве реквизита появляются маска сестры, маски собак, маски римлян и жителей Альба-Лонги; актеры на протяжении всего времени не покидают сцену, меняясь ролями: так, актер, исполняющий роль Горация после убийства, должен быть заменен на куклу, превышающую человеческий рост, а два римских солдата исполняют роль ликторов. Подчеркнутая в примечаниях взаимозаменяемость персонажей, отчуждение личности, сведение ее к «роли» в событии, истории составляют основные мотивы пьесы Мюллера.

Примечания Мюллера, таким образом, демонстрируют близость к «учебной» пьесе Брехта: так, к обозначенной ранее высокой степени стилизации организации действия и сцены, следует добавить, что для реализации приема

¹⁵⁶ Mayer H. Bertolt Brecht und die Tradition. EA, Pfullingen, Neske, 1961. S. 93-94

¹⁵⁷ Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. Собрание сочинений: в 5 томах. Москва, 1963; Т. 2. [Электронный ресурс]. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/brecht2_2.txt_with-big-pictures.html (дата обращения: 10.11.2021).

отчуждения оба драматурга обращаются к атрибутам и элементам не европейского, а китайского и японского театров.

Ключевым отличием драмы Хайнера Мюллера «Гораций» является то, что она не излагает, а проблематизирует понятие диалектики. Гораций в пьесе совершает двойное убийство: сразив в поединке Куриация, который является врагом и женихом его сестры одновременно, он приносит победу Риму. Продолжая действовать в защиту Рима, он убивает свою сестру, неверную римлянку, оплакивающую Куриация, но таким образом нарушает закон, убивая без необходимости (*Notwendigkeit*). Такая последовательность поступков Горация продиктована возведенным в абсолют гражданским долгом: «Но Гораций закричал: / Моя невеста – Рим»¹⁵⁸; «Он сказал: / Ступай к нему, он тебе дороже Рима. / И да будет так с каждой римлянкой, / Оплакивающей врага»¹⁵⁹.

Н.Э. Сейбель отмечает, что действие в «Горации» и «Анатомии Тита» («*Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*», 1984) неизбежно приводит к возникновению конфликта интересов Рима, «тоталитарной империи»¹⁶⁰ и интересов семьи, который закономерно разрешается в пользу государства.

Вслед за Мюллером можно сказать, что Античность представляет собой своеобразный поворотный пункт (*Drehscheibe*), где происходит переход от общества, ориентированного на семью, к классовому обществу. В пьесе, таким образом, возникает аналогия со сменой социально-политической парадигмы и формированием новых принципов и ценностей социалистического государства ГДР.

Семейные связи истончаются и распадаются. В «Горации» разрыв семейных связей подчеркнут трагедией отца: «И последний Гораций, со следами / Дважды

¹⁵⁸ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 230

¹⁵⁹ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 231

¹⁶⁰ Сейбель, Н. Э. Образ имперской столицы в драматургии Хайнера Мюллера (Рим/Берлин) / Литература и театр: модели взаимодействия: Сборник научных статей по итогам 5-ой Международной научно-практической конференции-фестиваля "АРТ-сессия", Челябинск, 29–31 октября 2012 года. Челябинск: Энциклопедия, 2012. С. 153

пролитых слез на лице, сказал: / [...] Забудьте же убийцу, как за был его я, Хотя моя утрата – самая тяжелая»¹⁶¹. Таким образом, в пьесе не просто представлен конфликт индивидуальных и государственных интересов, а смена исторической парадигмы и как следствие – смена идеологии. Так, с точки зрения Т.А. Баскаковой ключевой темой и «Филоктета», и «Горация» необходимо считать вопрос, «правомерно ли жертвовать человеком (обманывать его, убивать) ради коллективного блага»¹⁶².

Об исторических эпохах, в рамках которых политика может быть безнравственной, Мюллер говорил как о «предыстории» человечества. С наступлением социализма, по словам драматурга, «человечество вступило в «историческую» фазу своего развития – в мире появилась реальная возможность сблизить политику и нравственность, но она реализуется не автоматически, а через противоречивые человеческие поступки»¹⁶³.

Суд над Горацием пытается ответить на ключевой вопрос: как следует определять «одного и того же человека, / Свершившего столь различные деяния»¹⁶⁴. Должен ли Рим полноправно признать его победителем (Sieger) и увековечить в памяти народа его заслугу (Verdienst) или наоборот, назвать убийцей (Mörder) и помнить его вину (Schuld). Решение, вынесенное судом, представляет собой беспрецедентный, первый «пример / Чистого разделения вины и заслуги»¹⁶⁵.

Сложность такого разделения отражается в механизме его исполнения: Гораций сначала увенчан лавровым венком победителя, а затем обезглавлен

¹⁶¹ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 235

¹⁶² Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 256

¹⁶³ Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т.2. Вторая половина XX века – начало XXI века: учебник для среднего профессионального образования / В.М. Толмачев [и др.]; под редакцией В.М. Толмачева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2020. С. 268

¹⁶⁴ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 233

¹⁶⁵ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 236

топором как убийца; разрубленное тело Горация собирается в «тело победителя»¹⁶⁶ и возлагается с почетом на щиты воинов, а затем бросается псам.

Обнажая конфликт пьесы, Хайнер Мюллер обращается и к визуальной составляющей текста, к его экстралингвистической природе, которая изнутри разрушает логику единства «тела» текста, создавая возможность двойного, нелинейного прочтения строки, и наглядно демонстрирует парадоксальность совместимости в Горации двух сущностей.

Сама графическая дистанция, значимый разрыв между словами победитель и убийца вступает в противоречие со смысловым содержанием фразы, манифестирующей неделимость, цельность (unteilbar):

«Не свершая другого,
 победитель убийца
 Ибо и суть один человек,
 убийца победитель

Должны ли мы не совершать ни того, ни другого?»¹⁶⁷.

Отметим, что такой формальный эксперимент с особенностями графического построения не типичен для драматических текстов, но находится в русле тенденций развития немецкоязычной поэзии анализируемого периода: 60-70-е годы XX века характеризуются в Германии и Австрии интересом к экспериментально-авангардистской поэзии, отражающей в первую очередь послевоенный скепсис языка («конкретная поэзия» Ойгена Гомрингера, эксперименты «Венской группы»).

Мюллер, таким образом, актуализирует вопрос о слове как языковом знаке, различении означаемого и означающего. Так, Катрин Деттмер (Katrin Dettmer) в диссертационном исследовании «Прикосновение смерти: история и перформанс в драматургии Хайнера Мюллера» («Die Berührung der Toten: Geschichte und Performanz in Heiner Müllers Dramatik», 2012) замечает: «Durch die Dopplung des

¹⁶⁶ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 234

¹⁶⁷ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 233

Signifikats soll in Rom paradoxerweise dir Reinheit der Signifikanten gewährleistet werden»¹⁶⁸ / «С помощью удвоения означающего в Риме парадоксальным образом должна гарантироваться чистота означаемых».

Номинация тесно связана с работой исторической памяти, пьесу завершает вопрос о том, «как следует называть Горация перед потомками?»¹⁶⁹. Слова, оставаясь чистыми (rein), призваны сделать историю и события «узнаваемыми или неузнаваемыми. / А неузнаваемое смертельно для человека»¹⁷⁰.

В примечаниях к завершающей триптих пьесе «Маузер» («Mauser»), написанной в 1970 году по мотивам «Мероприятия» (Die Maßnahme, 1930) Бертольта Брехта, романов М. Шолохова и «Конармии» И. Бабеля, Хайнер Мюллер прямо указывает на изменившуюся в драме функцию смерти, «на просветлении которой в трагедии или вытеснении – в комедии – базируется театр индивидов»¹⁷¹, теперь она «рассматривается как одна из функций жизни, как производство, как работа, организованная коллективом, организующая коллектив»¹⁷².

Убийство без необходимости, за совершение которого судят Горация, в «Маузере» становится убийством, выполненным революционером не по заданию, не по приказу партии, что нарушает порядок, логику революционного процесса и также подлежит смертельному наказанию.

Пьеса «Маузер», которую также относят к «мифологическому циклу» и к анализируемому триптиху – пьеса о революционном насилии, написанная в 1970 году, представляет собой вариацию проблематики шолоховского романа «Тихий Дон», является важной для анализа в рамках рассмотрения вопроса о человеческой цене революции, о сознании «нового человека», которое неожиданного для теоретиков революции и социализма становится камнем

¹⁶⁸ Dettmer K. Die Berührung der Toten: Geschichte und Performanz in Heiner Müllers Dramatik. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy in the Department of German Studies at Brown University. Providence, Rhode Island, 2012. S. 79

¹⁶⁹ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 236

¹⁷⁰ Там же

¹⁷¹ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 250

¹⁷² Там же

преткновения. Человеческое сознание оказалось не столь гибким, как предполагалось раньше, когда считалось, что достаточно изменить условия жизни человека и автоматически изменится сознание. С другой стороны, продолжало оставаться очевидным, что сознание является единственным основанием и гарантом свершения революции и построения социализма.

Пьесой «Маузер» Хайнер Мюллер словно призывает зрителя помнить о погребенных под обломками революции и «снова и снова» погребаемых. В интервью перед премьерой «Маузера» в «Дойчес театер» (Берлин, 1991г.) Хайнер Мюллер отметил: «Нужно выкапывать мертвых, снова и снова, ибо только с ними мы обретаем будущее».

В 1976 году пьеса впервые появилась в американском переводе в «New German Critique» и осенью того же года в западноберлинском журнале «alternative». В ГДР пьеса так и не была опубликована.

Сложность и противоречивость революционного процесса выражается и в названии пьесы «Маузер», которое соотносится с маркой револьвера, фактически ставшего символом революции (название отсылает и к «Левому маршу» (1918 г.) Владимира Маяковского), в то время как имя героя обозначено в пьесе одной буквой А.

Речь в пьесе идет о телесной трансформации, сращении тела человека с «машиной» революции, револьвер становится частью руки, ртом, значком солдата революции А. Индивидуальное сознание, «я» А оказывается помещенным в пространстве «между моим пальцем и курком»¹⁷³, в котором не должно обнаруживаться сомнений и вопросов.

Трагедия А заключается в том, что он должен сознательно осуществлять насилие, при этом, не зная цели революции. Ему говорят, что он всего лишь совершает свою каждодневную работу, убивает не человека, а врага, так как человек ещё не определён и только когда революция одержит беспрецедентную победу во всех городах можно будет узнать, что такое истинный человек. Сама

¹⁷³ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 242

революция приравнивается к работе познания, она – способ познания (Erkenntnismittel). Пока же человек спрятан под маской, под коростой истории, которую способна сорвать революция во имя познания человеком самого себя. Ключевым выводом является тезис хора о том, что индивидуальная смерть ничего не значит.

По форме текст «Маузера» – это стихотворение по ролям (Rollengedicht), диалог между хором и А. Текст представляет собой механический непрерывный, не обрамленный знаками препинания, безжалостный речевой поток. В статье «Хор машин и голос индивида: производственная музыка в «Цементе» Хайнера Мюллера» В.В. Котелевская, анализируя звуковую организацию мюллеровского стиха, отмечает, что в «Маузере» «настойчиво – тоническим стихом, намеренно архаизирующим и патетически возвышающим стиль, – обнажается абсурд ситуации: дело жизни – это «работа смерти»»¹⁷⁴.

Сложный неоднозначный синтаксис выражает временную путаницу: события разворачиваются в обратном порядке, и две формы палача А и Б пересекаются друг с другом. Это также создает ощущение хаотичности происходящего. «Маузер», таким образом, представляет собой драматизированный доклад: вся пьеса представляет собой сцену смерти, замыкающую саму себя.

А в пьесе теперь уже стоит сам перед трибуналом, раньше он убивал по приказу партии «врагов революции», к которым принадлежал Б, его предшественник. А по началу испытывает сомнения во время своей работы, но в определённый момент превращается в механически убивающего палача. В этот момент потери самосознания, партия причисляет его самого к «врагам революции», и он должен быть расстрелян, но прежде, должен дать на это своё согласие. Смерть должна быть принята сознательно (как в аналогичной ситуации в «Цементе» Сергей Ивагин и Поля Мехова должны принять исключение из

¹⁷⁴ Котелевская В. В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 61

партии), здесь она «как одна из функций жизни, как производство, как работа, организованная коллективом, организующая коллектив»¹⁷⁵.

Задача, миссия, которая стоит перед А почти неразрешимая: он должен одновременно выступать в роли орудия убийства партии, выполнять только свой долг в том месте, в котором его определила революция, с другой стороны, он не должен терять разницы в своём собственном субъективном ощущении во время убийства. Только аппарат, машина может быть бесчувственным, индивидуум – нет (Эта же проблема ставится Х. Мюллером в «Цементе», в 6 сцене «Аппарат или Христос Тигр», в которой Глеб Чумалов впервые приходит к председателю исполнительного комитета, Бадьину с вопросом о восстановлении производства, а также становится невольным свидетелем, как заходит попрощаться Макар, девятнадцатилетний мальчик, отправленный партией на смерть, но также добровольно принявший ей. Сцена представляет собой противостояние революционера Глеба, стремящегося к активному действию, и двух типов победоносной революции, ключевых частей аппарата партии: Бадьина, управляющего и организатора, и Чибиса, непримиримого палача на службе революции, напоминающих исторические образы Сталина и Берии соответственно. В этой сцене «Цемент» Мюллер демонстрирует таким образом, как ЧК становится сообществом смерти, в котором аппарат – распределителем выживания. Революционный пафос Глеба не достаточен против аппарата, и Бадьян прекращает разговор аргументом о том, что шрамы здесь показывать нет необходимости, так как и у самого у него они есть; после чего Чумалов погружается в молчание. В тот момент, когда А становится частью аппарата, он теряет моральное сознание, мертвые по метафоричному выражению Мюллера, больше не давят на его голову. И его работа сначала превращается в привычку, не требующую рационального контроля со стороны А, а затем выходит из-под контроля и А начинает свой трагический танец – чечётку на мертвеце, топча всё, что он убил, он провозглашает победу революцию, с которой убийства должны

¹⁷⁵ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 250

наконец прекратиться, исчезнуть, чтобы у следующего поколения была возможность начать всё с нуля.

Как отмечает Гения Шульц, в этот момент А похож на фашистского палача, которого рисует Теодорно Адорно в «Диалектике Просвещения» («Dialektik der Aufklärung»).

«Маузер» – это также пьеса о диалектике (один из ключевых вопросов в творчестве Мюллера). Так, Гения Шульц пишет о том, что пьесу следует читать как пьесу о диалектике просвещения, в которой жертва наделяется собственным голосом. Отметим, что в пьесе «Гораций» сам Гораций фактически лишен голоса, произнося лишь несколько реплик, в пьесе Маузер А в прямом смысле обретает голос. Гения Шульц также ставит вопрос следующим образом, можно ли считать попытку освободить историю от её естественной исторической детерминированности, попыткой вернуться к природе?

Отметим, что «Диалектика Просвещения» – это труд Теодора Адорно, написанный вместе с М. Хоркхаймером в 1946 году, разрабатывающий новую модель субъективности и критикующий принцип рациональности, так как рациональность в первую очередь направлена на обладание и практическое использование природных объектов.

Потеря сознательной рациональности А как раз и приводит к катастрофе. В тот момент, когда А приходит к упразднению разума, верх берет торжество иррациональности, природного в нём (А начинает бессмысленное жестокое насилие, свободное убийство). По мысли Теодора Адорно потеря рациональности и заключает в себе опасную возможность возвращение к варварству «и опасность фашистского рецидива»¹⁷⁶. Задавая вопросы, продиктованные рациональностью системе, аппарату (хор), А не получает ответа на них и теряет уверенность в будущем.

Патологии, сокрытые в самой социально-исторической обстановке, системе связаны с патологиями мышления индивидуума, отдельной личности.

¹⁷⁶ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 250

Образовавшийся изъян в сознании А и приводит к страшной вспышке насилия. Насилие, предстает как элемент архаики, на самом деле присущий любому человеку. Архаика освобождает А от морального бремени и высвобождает скрытое желание убивать. Именно сомнения в сознании человека становятся стержнем учебной драмы «Маузер».

Многие вопросы, намеченные в «Маузере», Мюллер развивает в пьесе «Цемент». В «Цементе» склонность к насилию присуща интеллектуалу Сергею Ивагину, он фетишизирует её сознательно. Подробно описывая, как советская власть освобождала его дом от всех нажитых материальных ценностей, он рассказывает, что его отец, Иван Арсеньевич Ивагин, культработник, образованный человек сам помогал складывать свои самую большую его ценность, книги. Но в тот момент, когда он увидел, как рабочий вырывает из книги страницу чтобы сделать самокрутку, с ним и происходит рецидив, неосознанная вспышка насилия.

Следуя данной логике, размышления Хайнера Мюллера уже в «Маузере» можно рассматривать в рамках негативной диалектике, вскрывающим взаимосвязанные патологии мышления и общества. Здесь Хайнер Мюллер открыто спорит с теорией «учебной драмы» Бертольта Брехта.

Одновременно с этим А лишён уверенности в смысле своей работы, в ее историческом значении для будущего: закончатся ли смерти и убийство тогда, когда революция одержит победу и как долго ждать её победы, что в революции есть человек. Революция, а следом за ней, социалистический реализм ориентируется на то, чего ещё нет, но что должно быть создано. Таким образом, А находится в пустом пространстве, между естественным (животном прошлом) и пустой картиной будущего нового человека.

Трагедия человека (тотальное обезличивание человека, лишение имени, какой – либо истории, даже маски) заключается в том, что А должен сознательно осуществлять насилие, при этом, не зная цели революции. Ему говорят, что он всего лишь совершает свою каждодневную работу, убивает не человека, а врага,

так как человек ещё неопределён и только когда революция одержит беспартизанную победу во всех городах можно будет узнать, что такое истинный человек. Революция приравнивается к работе познания, она – способ познания (Erkenntnisstmittel). Пока же человек спрятан под маской, под коростой истории, которую способна сорвать революция во имя познания человеком самого себя. Ключевым тезисом в таком случае является мысль о том, что сама по себе смерть ничего не значит.

У А нет никаких знаний, никаких знаний о новом человеке, у него есть только революционная практика, задание, смертоносное и смертельное. Его место – это неопределённость, поэтому он - прорыв не только на фронте революции, прорыв происходит в первую очередь в сознании А. Без осознания смысла, без уверенности в будущем, как рука революции, как часть машины А идентифицирует себя с машиной с ее насилием и происходит деперсонализация человека. Он принимает чисто негативный образ человека: человек является только тем «во что стреляют / Пока человека не восстанет из руин человека¹⁷⁷».

В тот момент, когда А начинает свой танец на мёртвом, партия обвиняет его в том, за что несёт ответственность сама.

Постоянным рефреном в пьесе проходят следующие слова (повторяются 8 раз), характеризующие систему массового уничтожения людей, как естественного закономерного процесса:

«Зная что насущный хлеб революции

Это смерть её врагов

Зная что нужно полоть траву чтобы она оставалась зеленой¹⁷⁸.

Смерть является определяющим целостность системы, ее движение.

Именно работа революции – то, что должно произвести нового человека. Огромный аппарат революции может жить с парадоксом и продолжать растить траву, чтобы она оставалась зелёной. Так, анализируя парадоксы

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 239

коммунистической системы, Мерло Понти в работе «Гуманизм и террор» («Humanismus und Terror») пишет, что сокрытие насилия не просто не делает его привычным, но институализирует его. Только назвав его по имени и искоренив удовольствие революционера, можно изгнать насилие из истории.

В рамках уже не раз отмеченного мотива воскрешения мёртвых, принципиальным становится задание, что «враги революции» должны быть не только мертвы, но и уничтожены для памяти.

Пьеса демонстрирует, как революционер осуществляет насилие по заказу, террор без перспективы, не зная ни своего исторического предназначения, ни куда движется история. Так, с точки зрения Геня Шульц пьеса «Маузер», а и более поздняя пьеса «Цемент» Мюллера может быть рассмотрена, как марксистский ответ на концепцию Канта об историческом знаке (Geschichtszeichens).

В примечаниях к пьесе «Маузер» Хайнер Мюллер прямо указывает на политический потенциал своей драматургической модели: так, вариативность распределения текста драмы по ролям «зависит от политического решения, которое каждый раз нужно принимать заново»¹⁷⁹. «Маузер» представляет собой редкий случай не репертуарной пьесы; её постановка возможно только при условии непосредственной включенности зрителей в представление: публика должна контролировать верность игры исполнителей, сверяя её с текстом драмы или сама произносить часть текста, оставаясь в неведении относительно ответных реплик. Так, по замечанию Т.А. Баскаковой спектакль превращается «чуть ли не в коллективное ритуальное действие, в *речевой контрапункт*»¹⁸⁰.

Таким образом, проанализировав поэтологические и структурные особенности триптиха Х. Мюллера, можно сделать следующие выводы. Эксперименты Хайнера Мюллера с формой драмы находятся в русле движения к

¹⁷⁹ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 250

¹⁸⁰ Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 257

намеренному усложнению зрительского восприятия: действие в его традиционном понимании отсутствует, полностью переносится в диалог или монолог. Если в «Филоктете» в диалогах ещё сохранены реплики персонажей, то «Гораций» представляет собой непрерывный текст, в котором отсутствуют дидактические реплики хора, разделение текста на диалоги. Традиционная структура одноактной «учебной» драмы Бертольта Брехта, представляющей собой практическое упражнение в диалектике с выведением морали в финале пьесы, таким образом, распадается.

В анализируемых пьесах, вскрывающих диалектическую природу лжи, диалектику революционного сознания, фактически невозможно сделать однозначный выбор, как это предполагала «учебная» драма. Анализируемый триптих Хайнера Мюллера полемизирует с теорией «учебной» драмы Бертольта Брехта. Мюллер разрабатывает такую модель драмы, где в первую очередь снимается педагогическая логика политического театра Бертольта Брехта.

Создавая собственную модель политического театра, Мюллер движется по пути, который французский философ Жак Рансьер называет интеллектуальной эмансипацией зрителя. В логике педагогического отношения роль, исполняемая учителем, как отмечает Жак Рансьер, заключается в том, чтобы ликвидировать дистанцию «между своим знанием и знанием невежды»¹⁸¹. В таких отношениях учитель-невежда, драматург-зритель, по мысли Рансьера интеллектуальная эмансипация зрителя, предполагающая равенство умов, невозможна. Она начинается тогда, когда со зрителя снимается роль незнающего, зрители смотрят, воспринимают, соотносят и складывают собственное сочинение.

Так, если «учебная» драма Брехта преподносит зрителям готовый логический вывод из контекста одного исторического события, то драматургическая структура Хайнера Мюллера, экспериментальная форма триптиха, фиксирует разновременные исторические события на одной плоскости и представляет зрителю концепцию нелинейного исторического времени.

¹⁸¹ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 12

Переосмысление традиционной модели линейного исторического времени сближает Хайнера Мюллера с идеями Вальтера Беньямина, разработанными им в поздней работе «О понятии истории» («Über den Begriff der Geschichte», 1942). Так, по Беньямину, в каждом моменте настоящего заключен потенциал «освобождения» прошлого, возможность осуществить то, что не получилось реализовать в прошлом. Драма Мюллера словно решает главную, с точки зрения Беньямина, задачу историка. Она стремится прервать, взрывая изнутри, линию исторического времени, чтобы обрести будущее.

В заключение отметим, что разрабатываемые в триптихе приемы построения драмы используются и развиваются Мюллером в более поздних пьесах, таких как «Германия смерть в Берлине» (*Germania Tod in Berlin*, 1971), «Сон мечта крик Лессинга» («*Leben Gundlings Friedrich von Preßen Lessings Schlaf Traum Schrei*», 1976), «Битва» (1975).

Так, в драме Хайнера Мюллера «Германия. Смерть в Берлине» перед читателем / зрителем предстает калейдоскоп исторических событий и сцен. Эти картины, серии снимков смешивают самые разные времена, культуры, религии, пространства. Например, сцена «Братья 2», повествующая о встрече в тюрьме кровных братьев, у которых нет имён (они выведены как «Нацист» и «Коммунист») развёртывается сразу после сцены «Братья 1», в которой на реке Визургий ведут диалог Арминий, который «когда-то служил в римском войске, начальствуя над своими соотечественниками»¹⁸² и его брат Флав, служивший под началом Тиберия; Сцена «Хвала Сталину 2», вполне реалистичные события которой происходят между хозяином, обывателями, проститутками и продавцом черепов в пивной в современной драматургу Германии разворачивается после картины «Хвала Сталину 1», где Наполеон кидает Цезарю обглоданную руку, а Нибелунги рубят друг друга на куски. В драме поднимается характерный для поздних пьес Мюллера вопрос о соотношении реальности и фантазии; исторические и мифологические фигуры и образы переплетаются: Наполеон,

¹⁸² Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 317

Цезарь, Гитлер, нибелунги Гунтер, Хаген, Фолькер и Гернот, Геббельс, Арминий, три волхва с Запада. Драматург словно хочет показать нам «панораму из всей человеческой истории образов»¹⁸³.

Рольф Реннер в своей книге «Конец субъекта и истории: Хайнер Мюллер» справедливо замечает, что «посредством фантазии автор в своих текстах взрывает исторический континуум»¹⁸⁴. Реннер, как и многие другие исследователи, подчеркивает «исторический пессимизм» Мюллера в изображении сложной «смешанной действительности»¹⁸⁵.

Здесь фрагментарный характер истории также становится подчёркнутым и эксплицитно выраженным с помощью композиции драмы и приема монтажа. Драма Хайнера Мюллера действительно глубоко трагична, потому что она больше не выполняет компенсаторную функцию традиционной драмы, которая дополняла реальный хаос неким структурным порядком (выраженный в действии, развертывании сюжета). Кроме этого, одной из ключевых проблем, поднимаемых в этих драмах, является вопрос о соотношении истории и мифа.

Немецкий филолог Петер Бюргер в книге «Теория авангарда», анализируя функции и феномен монтажа как приёма построения текста, приходит к следующему выводу: «Введение фрагментов действительности в произведение искусства коренным образом его изменяет. Художник не только отказывается от изображения образного целого, но и придает картине иной статус, потому что ее части теперь относятся к действительности не так, как это было характерно для органического произведения: они больше не отсылают к фактам действительности – они и есть действительность»¹⁸⁶.

По мысли Теодора Адорно, оригинальность неорганического произведения искусства, работающего с принципом монтажа, также заключается в том, что оно

¹⁸³ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С. 129

¹⁸⁴ Renner R. Ende des Subjekts und der Geschichte: Heiner Muller // Renner R. G. Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg in Br.: Rombach Verlag, 1988. S. 323

¹⁸⁵ Renner R. Ende des Subjekts und der Geschichte: Heiner Muller // Renner R. G. Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg in Br.: Rombach Verlag, 1988. S. 329

¹⁸⁶ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-F-C press, 2014. С. 122

больше не создаёт видимости примирения человека с природой. Сам Хайнер Мюллер в «Письме Мартину Линцеру» 1975 года выражает схожую мысль: «Я не верю, что сюжет, логически продуманный «от начала до конца» (фабула в классическом смысле) ещё отражает действительность»¹⁸⁷.

2.2. Специфика художественной рецепции образа Геракла в драме-модели «Геракл-5»

Пьеса «Геракл-5» („Herakles 5“, 1964 г). – короткая остроконфликтная, сатирическая пьеса (Satyrspiel), «остроумный фарс, наполненный глубоким философским смыслом»¹⁸⁸, обрабатывает сюжет пятого подвига Геракла, а именно, очищения Авгиевых конюшен. Данную пьесу Хайнер Мюллер пишет в тот же год, что и текст «Стройки» («Der Bau»), и в год окончания работы над пьесой «Филоктет» («Philoktet»).

Основная проблематика пьесы – это противоречивое течение культурного процесса, эмансипация человека, вопросы свободного труда. Одновременно с этим пьеса может рассматриваться как сатира на героев социалистического труда, героев, работающих для развития цивилизации.

Итак, для реализации своего замысла Хайнер Мюллер выбирает такую форму драмы, как пьеса-«модель». В.Э. Биктимиров, анализируя особенность интерпретации мифа о Геракле в драме Мюллера, отмечает, что текст Мюллера не лишен связи с традициями античного театра, в тоже время деканонизации и значительному упрощению подвергается традиционная модель древнегреческой трагедии.

Важным представляется отметить близость пьесы «Геракл-5» к пьесам-«моделям» Бертольта Брехта («Антигона» (1947г.), «Гувернер» (1950г.), «Кориолан» (1951-1953г.), «Дон Жуан» (1952г.)), которые служили для

¹⁸⁷ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 416

¹⁸⁸ Биктимиров В.Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса. Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность - современность. Коллективная монография. Нижний Новгород, 2018. С. 167

реализации дидактических целей его театра, как и более ранние «учебные» пьесы (переосмысление жанра «учебной» драмы в творчестве Хайнера Мюллера подробно анализируется в предыдущей главе).

Миф о Геракле у Мюллера, как и интерпретация античных сюжетов у Брехта обретает острое политическое и прежде всего, социальное наполнение, с одной стороны. С другой стороны, у Хайнера Мюллера «модель» не представляет собой нечто застывшее, раз и навсегда данное»¹⁸⁹, т.к. ««моделям», слишком явно связанным с конкретными политическими аналогиями и историческими ситуациями не суждена долгая жизнь»¹⁹⁰. «Геракл-5» не утрачивает своего философского звучания: пафосом пьесы становится вневременной конфликт противостояния индивида и толпы, бунт героя против законов мироустройства.

Согласно античному мифу «Геракл проломил в двух местах каменную стену, окружавшую конюшни, а затем повернул ближайшие реки Алфей и Пеней, или Мений, так, чтобы их потоки устремились через скотный двор, начисто вымыли его и понесли дальше, смывая навоз с загонов для овец и пастбищ в долине»¹⁹¹. Хайнер Мюллер также очень подробно описывает действия Геракла, для которого борьба с природой носит более радикальный характер и становится борьбой с любым природным началом.

Геракл в «Геракл-5» должен очистить Авгиевы конюшни по просьбе фиванцев, для которых конюшни – источник желаемого и необходимого мяса, и в тоже время нежелательной и невыносимой вони. Желание народа – это мясо без вони, что следует рассматривать как метафору драматурга. Вонь может быть описана как своеобразный «аффект отвращения» (*der Affekt des Ekels*): «Пятый подвиг сверши, осчастливь нас, о благодетель, / Авгия стойла грозят нам смертью от грязи. Спаситель! / Фивы от смрада избавь, воняет кормушка мясная»¹⁹².

¹⁸⁹ Шарыпина Т.А. К проблеме «очуждения» принципов «Аристотелевского» театра в художественной практике Б.Брехта // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2005. № 1. С. 54

¹⁹⁰ Там же.

¹⁹¹ Грейвс Р. Мифы Древней Греции. Екатеринбург: У-Фактория, 2005. С. 359

¹⁹² Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 219

Распространяющаяся непобедимая вонь (Gestank) связывает «Геракл-5» с пьесой «Филоктет». Вонь, исходящая от раны Филоктета, из-за которой он не может покинуть остров, неоднократно описана в пьесе: «Пускай чума от смрада задохнется. / Для их носов ты больше не воняешь. / Ты что, нога? Не хочешь на корабль? Уж десять лет, как нет у нас другой. / Другого нет. Другого и не будет»¹⁹³.

С одной стороны, это абстрактное понятие, поэтому против нее так сложно найти средство борьбы. Геракл, пытаясь обнаружить зловоние, призывает его обрести форму, показать свое лицо: «Зловоние, где ты? Выйди из бесформенности, покажи / свою рожу. Ты живешь в пустоте? Я насажу тебя на / стрелы. Если ты – везде, я везде найду тебя»¹⁹⁴. Отметим, что в античной вставной конструкции в сцене «Освобождение Прометея» в пьесе «Цемент», вонь также становится одним из основных препятствий на пути освобождения титана: Геракл в течение трех тысяч лет не может подобраться к Прометею, испытывая отвращение к стойкой вони. Только сила стихии, дождь, дующийся пять сотен лет, позволил Гераклу подойти ближе, но, отвращенный стеной вони, ещё три тысячи лет он кружил вокруг, приблизившись только на расстояние полета стрелы. Страшнее то, что к вони можно привыкнуть, главное не закрывать нос, говорит Авгий, и если в первое время будет казаться, что вонь разрушает и разрывает тело на куски, то спустя три дня без нее уже невозможно будет дышать.

Навоз (Mist) – это остаток, неотделимый от производства выращивания коров, часть естественного жизненного процесса, а в более общем смысле, это неизменный элемент всего процесса развития цивилизации. Излишек, напоминающий культурному человеку о естественном происхождении его благ и, как следствие, о его собственной природе. Без отжившего нет диалектики. «Где плоть, там и грязь. Она – последняя форма всякой плоти. Из общества, извергающего грязь, выход только в демократию мертвых»¹⁹⁵.

¹⁹³ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 201 – 202.

¹⁹⁴ Поэтическая драма: Сборник. М.: Радуга, 1983. С. 78

¹⁹⁵ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 221

В результате получается замкнутый круг: фиванцы не хотят есть траву, они желают получать всё больше мяса, и с этим закономерно больше возникает навоза и вони от него. Не случайно, Авгий вспоминает Сизифа как воплощения напрасного и бесполезного труда: «А ты знал Сизифа? Слышишь, как извергают навоз мои коровы?»¹⁹⁶.

В начале пьесы показано, как неуклюже Геракл сначала с оружием, которое он использовал в предыдущих подвигах (стрелы, лук, булава) и с ведром и лопатой, которые дал ему Авгий, пытается победить навоз. Далее от бессилия Геракл просит освобождения от своей работы, демонстрируя слабость своих рук, которые даже не в силах поднять оружия. Работа, возложенная на Геракла, как он прямо говорит, оказывается ему не по силам. Это одна из ключевых реплик в речи Геракла, она напрямую соотносится с просьбой А из «учебной» пьесы «Маузер» об освобождении от участия в революционном процессе: «Слушайте меня, фиванцы! Вы видите мою слабость – избавьте меня от этой работы, она оказалась мне не по силам. Посмотрите на мои руки, им не поднять этого орудия»¹⁹⁷.

В этот момент в пьесе ставится главный вопрос, вопрос самоопределения человека: «Кто такой Геракл? Неужто это я – тело без имени, куча навоза без лица?»¹⁹⁸ Геракл не только готов отказаться от своих четырех предыдущих подвигов, которые он выполняет по заказу, уже «втиснутый» в процесс революции, чтобы сохранить свою идентичность, но и стремится вырваться за пределы своей собственной телесности. Но исторический процесс требует осознанного самоубийства личности («Геракла втискивают в Геракла»¹⁹⁹). Геракл пытается бунтовать и отказывается продолжать выполнять свое поручение: он призывает само время остановиться, немейского льва вернуться назад в свою шкуру, а гидру заново вырастить головы. Но запущенный механический процесс революции не может быть остановлен личным бунтом.

¹⁹⁶ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 221

¹⁹⁷ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 222

¹⁹⁸ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 222

¹⁹⁹ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 223

Толпа фиванцев не проявляет к герою сочувствия, как и хор к А в «Маузере». Более того, трагедия Геракла очуждается. Фиванцы воспринимают монолог Геракла, как выступление актера на сцене: *«Аплодисменты усиливаются. Голоса: Видите его маску? / Вот это стиль»*²⁰⁰. Аплодируя, они указывают на диалектический ход его мыслей, признавая самого Геракла мыслителем.

Насмешка фиванцев над Гераклом выражает мысль о необратимости запущенного процесса, его нельзя «отвезти» или «принять обратно». Диалектика самого Геракла, как и других героев Хайнера Мюллера заключается в том, что субъект сам становится объектом, он берет на себя задание, а затем переживает непредсказуемый непредвиденный процесс саморазрушения, и сам становится объектом этого процесса, будь то революция, строительство социализма, или общий процесс развития цивилизации, речь о котором идет в данной пьесе-«модели».

По точному замечанию Биктимирова В.Э., Геракл Мюллера находится во власти самой системы государственного управления. Несмотря на то, что он полубог, он не способен освободиться от господства фиванцев над его собственной волей, перенаправить развитие собственной судьбы; в тоже время он является единственным, кому доступно трансформировать «традиционный привычный уклад, преобразовать Хаос в Космос»²⁰¹.

«Геракл-5» – сатирическая пьеса, так Зевс предлагает новую цену за работу: на облаке проплывает обнаженная богиня юности, Геба. Подвластный обычным плотским желаниям, Геракл готов вновь взяться за подвиг. Более того, теперь подобно Фаусту (языком которого он начинает говорить), герой пытается овладеть природой разумом, а не силой: «О, красота труда! О аромат дерьма! / Стремленье к высшей цели сводит нас с ума!»²⁰².

²⁰⁰ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 222

²⁰¹ Биктимиров В.Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса. Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. Коллективная монография. Нижний Новгород, 2018. С. 168

²⁰² Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 224

Принципиально важным становится попытка Геракла бунтовать против Богов и против мироустройства по высшим законам, он провозглашает, что и сам способен управлять водами. Когда река замерзает, Геракл срывает солнце, чтобы её растопить, но при этом сжигает руку. Конюшни Авгия Геракл берет себе в награду, а самого Авгия разрывает и бросает половинки в реки, герой сам спускает небо, чтобы забрать ещё одну обещанную награду, богиню Гебу. Финальная ремарка пьесы гласит, что «Геракл сворачивает небо и прячет его в карман»²⁰³. Это триумф Геракла над силами природы, и следующие подвиги будут происходить уже без вмешательства божества. Но в тоже время, очевидно, что только радикальными и нечеловеческими методами возможно контролировать и подчинить себе законы природы (в пьесе, не раз подчеркнуто, что Геракл – полубог). Что остается неизменным, так это растущая потребность общества, фиванцев, которые в конце пьесы уже говорят о шестом подвиге.

Таким образом, «Геракл-5» – это утопическая комедия об эмансипации человека от природы, к которому так стремится «новый человек» социалистического проекта, и которая оказывается под силу только полубогу, или полу-машине.

Среди анализируемых пьес на античные сюжеты, именно в пьесе «Геракл-5» стихия мятежа царит наиболее ощутимо. Можно говорить о перформативном характере пьесы.

В тоже время по замечанию В.Ф. Колязина «символически-утопический мотив мифа о Геракле, побеждающего Гидру, которую драматург понимает символически как монстра, превратившего время в кучу отбросов в пространстве, монстра, подлежащего уничтожению»²⁰⁴ – один из центральных мотивов в творчестве Хайнера Мюллера. Геракл Хайнера Мюллера вписан в историю современной Германии, в действительность. Одна из задач драматурга – показать

²⁰³ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 229

²⁰⁴ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 12

героя-индивидуалиста, который становится жертвой системы тоталитарного государства.

Образ Геракла развивается в образной системе драматурга: так, в пьесе «Цемент» для создания мужского образа «нового человека», Глеба Чумалова, Хайнер Мюллер вновь обращается к античной образности. Фигура «нового человека» вырастает из образа Геракла. В текст пьесы «Цемент» также включена самостоятельная античная вставка «Геракл 2 или гидра».

Таким образом, в заключении данной главы необходимо сделать следующие общие выводы: обращение к античному мифу в творчестве Хайнера Мюллера имеет комплекс причин. Невозможность говорить о современности в ситуации культурно-политической цензуры в ГДР может быть охарактеризована как внешний импульс обращения к Античности.

Античность рассматривается Мюллером как своеобразный поворотный пункт (Drehscheibe), где происходит переход от общества, ориентированного на семью, к классовому обществу, как момент смены социально-политической парадигмы. Речь, таким образом, идёт не только об аналогии, которая, несомненно, важна – формировании новых принципов и ценностей социалистического государства. Миф, пересказанный в определенный исторический момент, не только сам подвергается трансформациям и изменениям, но и трансформирует прошлое. Крупнейший немецкий философ второй половины XX века Ханс Блюменберг (Hans Blumenberg) в своем труде «Работа над мифом» («Arbeit am Mythos, 1979»), подчеркивает это свойство мифа. Мифические истории «не могут и не должны выражать какую-то окончательную и общезначимую истину – главное, чтобы рассказывание таких историй продолжалось, ибо «работа над мифом» – это и есть работа над культурой»²⁰⁵ и можно добавить, над историей.

²⁰⁵ Ханс Блюменберг. Львы. Фрагмент книги. Перевод Алексея Огнева. Иностранная литература. Немецкие литературные премии, 2021. № 3. С. 201

Важно отметить, что анализируемый период характеризуется общим интересом авторов ГДР к античному мифу, художественная интерпретация которого встречается значительно чаще, чем обращение к национальной мифологии. Назовём наиболее известные из этих произведений: «Амфитрион» («Amphitryon», 1967), «Омфала» («Omphale», 1969) Петера Хакса, «Ифигения на свободе» («Iphigenie in Freiheit», 1992) Фолькера Брауна.

Анализируемые в главе пьесы 60-70-х гг. XX века могут быть рассмотрены как становление драматургической модели Хайнера Мюллера. В 80-90-е гг. развитие художественной практики драматурга связано с усложнением художественной образности, с одной стороны, и нарастанием «исторического пессимизма» с другой.

В следующей главе нами рассматривается специфика обращения Мюллера к материалу утопического проекта социалистической литературы и его сплетения с античным мифом, обнажающее временной разрыв, в который вмещаются размышления драматурга о современности.

Глава 3. ИСТОРИЯ КАК «ДРАМАТУРГИЯ ДЕФЕКТА» В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКЕ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА 70-90-Х ГГ.

Важное место в становлении Мюллера-драматурга занимает советская литература. Произведения советских писателей: Горького, Gladkova, Серафимовича, Фадеева, – переводятся на немецкий язык очень быстро. Так, совместно с Жинкой Чолоковой (Ginka Tscholakowa) сам Мюллер также переводил драму Чехова «Чайка», комедию Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина», трагедию Владимира Маяковского «Владимир Маяковский» (Заметим обширный интерес к творчеству Маяковского среди немецких драматургов и поэтов. Иоганнес Бехер, например, переводит поэму «150 000 000» Маяковского в 1923-1924 гг.).

В 1973 году Мюллер обращается к роману Федора Gladkova «Цемент». Как отмечает В.В. Котелевская, такой выбор вполне закономерен. «С одной стороны, чужой, советский, материал позволял, в обход реалий ГДР и, соответственно, слишком пристального внимания цензуры эпохи Хонеккера, открыто выразить сомнение в эффективности расчеловечивающей "работы" социализма»²⁰⁶.

В «освоении» Хайнером Мюллером материала соцреалистического производственного романа ярко выраженной становится критика языка, языковые эксперименты, основанные на столкновении разных дискурсов, а основными темами оказываются анализ и критика социалистической идеологии, её проникновение в сознание человека, соотношение реального и фиктивного, вопрос исторической и культурной памяти.

Организация времени драмы и структура пьес Хайнера Мюллера в 70-90-е гг. XX века усложняется, а коллаж по праву может быть назван одним из основных приемом драматурга. Так, Рюдигер Шапер, анализируя пьесу «Маузер» заключает, что экспериментальные тексты Мюллера скорее вредят самому театру,

²⁰⁶ Котелевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе "Цемент". Литература и революция век двадцатый. Москва: ЛИТФАКТ, 2018. С. 280

на сцене предстаёт «коллаж как бесконечный цикл, бесконечная петля. Мюллер – это сверхдраматург, который душит режиссера»²⁰⁷.

Зачастую комментарием или прологом к пьесам являются поэтические тексты, которые Хайнер Мюллер пишет всю жизнь и которые фактически впервые анализируются нами в отечественном литературоведении.

Первый сборник стихов Хайнера Мюллера был опубликован в издательстве Suhrkamp уже после смерти автора, в 1998 году (стихотворения собраны в первом томе многотомного издания всего творческого наследия Хайнера Мюллера «Werke»). Так, один из крупнейших немецкоязычных поэтов современности Дурс Грюнбайн, считающий себя учеником Мюллера, говорит о том, что стихи Мюллера – это «не нежное искушение, не смутная надежда на изменение мира, это – плохие новости, которые приводят мир в движение»²⁰⁸.

Своеобразным эпиграфом данной главы может стать стихотворение самого Мюллера 1978 года: BEIM WIEDERLESEN VON ALEXANDER FADEJEWS DIE NEUNZEHN / In einer Nacht mit Wodka / DER HIMMEL VOLL MADEN / Schreibt er sein Bild fest / mit dem Revolver im Blitzlicht / Des letzten Parteitags / als die Denkmäler bluten²⁰⁹.

3.1. Сценическая интерпретация Хайнера Мюллера романа Федора Гладкова «Цемент» в контексте немецкой литературы социалистической ориентации

²⁰⁷ Пер. авт.: Auf der Bühne gibt es die Fortsetzung des Programmhefts mit anderen Mitteln, die Collage als Endlosschleife. Müller, der Überdramaturg, erstickt den Regisseur. Rüdiger Schaper. Der Kitsch als revolutionäres Element. Heiner Müller inszeniert Mauser und andere eigene Texte am Deutschen Theater Berlin. Süddeutsche Zeitung vom 16. September 1991.

²⁰⁸ Пер. автора: Nicht die zarte Versuchung, die vage Hoffnung auf eine veränderte Welt, es ist die schlechte Nachricht, die es in Gang setzt. Müller H. Ende der Handschrift. Suhrkamp Verlag. Berlin, 2000. S. 12

²⁰⁹ ПЕРЕЧИТЫВАЯ РАЗГРОМ АЛЕКСАНДРА ФАДЕЕВА /Ночью с водкой твердь кишит червями/ Пишет рукой своей крепкой рукой с револьвером/ Вспышки последнего съезда когда монумент кровоточит Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С.122

Пьесу «Цемент» Хайнер Мюллер написал в 1972 году по заказу «Берлинского ансамбля» (Berliner Ensemble) по одноименному роману Фёдора Гладкова, который изображает Советский Союз к концу Гражданской войны 1920/1921 годов: революция, интервенция, гражданская война, военный коммунизм, голод и начало НЭП-политики находят отражение в произведении. Роман вышел в свет в 1925 году, в 1927 году был переведён на немецкий язык Ольгой Хальперн. После 1945 года «Цемент» был самым читаемым романом в Германии, в котором были выявлены проблемы строительства социализма.

В автобиографии «Война без сражений. Жизнь при двух диктатур» («Krieg ohne Schlacht/ Das Leben in zwei Diktaturen», 1992 г.) Мюллер называл «Цемент» «слишком поздно написанной пьесой», отмечая, что «в сравнении с содержанием текст вышел очень спокойным, отстраненным». Вечером перед премьерой постановки в ГДР в 1973 году Хайнер Мюллер дал интервью, в котором отметил жизнерадостный пафос первого прочтения романа. Драматург отметил, что план его пьесы почти такой же старый, как и первый выпуск романа в ГДР, но разработка некоторых планов требуют продолжительного времени, иногда десятилетий, пока для них не созрела ситуация или сам автор.

Не в последнюю очередь незаинтересованность театров была причиной длительной инкубации замысла пьесы. Премьера в ГДР состоялась в годовщину Октябрьской революции во многом благодаря главе Berliner Ensemble Рут Бергхауз, которая также режиссировала пьесу (она возглавила театр в 1971 году после Хелены Вайгель, жены Бертольта Брехта). Первая постановка в ФРГ была осуществлена в 1975 году театром Schauspiel Frankfurt (реж. Петер Палич).

В архиве (Heiner Muller Archiv, Akademie der Künste Berlin) сохранилось множество комментариев к пьесе: «На материале некоторых мотивов, опустив другие, я попытался сделать из романа Гладкова пьесу, попытался показать, как революция вмешивается во взаимоотношения между людьми, в отношении человека к самому себе»²¹⁰, отмечает Хайнер Мюллер.

²¹⁰ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 10

Пьеса «Цемент» состоит из 14 сцен, количество сцен в черновиках варьируется от 11 до 24. На первый взгляд, это историческая пьеса. Так, во всяком случае можно понять по описанию произведения в программе премьер Berliner Ensemble за 1973 год. В замечаниях к пьесе по поводу режиссуры Хайнер Мюллер пишет: «Пьеса написана не о среде, но о революции, речь идёт не об этнологии, но о (социалистической) интеграции, русская революция изменила не только Новороссийск, но весь мир, декорации и костюмы должны отображать не историческую обстановку, а служить эскизом того мира, в котором мы живём»²¹¹.

В основу соцреалистического романного полотна Фёдора Гладкова легли его собственные впечатления пребывания на цементном заводе в Новороссийске в 1918-1919 годах. Задача Гладкова нарисовать широкую панораму жизни советского народа, показать сложность переходного периода от гражданской войны к мирному строительству социализма. Роман пронизан верой в торжество трудового социалистического строя. В основу романа была положена тема коллективного освобожденного труда, труд рабочих, вышедших на дорогу самостоятельного творчества.

Заглавие романа «Цемент» подчёркивает и символизирует идею роста коллективизма в новых условиях жизни и труда. Чтобы строить новую жизнь, необходимо объединиться в целеустремленный коллектив (Х. Мюллер уже четко представит этот коллектив как механизм, машину). Это становится возможным только для свободных тружеников в изменившихся экономических условиях. Эта мысль выражена в образе цемента. Первостепенную роль в романе играет именно образ рабочего коллектива. Подчёркивается, насколько велика и важна роль самосознания и самоопределения. В одной из массовых сцен собрания заводской партийной ячейки Глеб Чумалов произносит следующую речь: «Мы – производители цемента. А цемент – это крепкая связь. Цемент – это мы, товарищи, рабочий класс. Это надо хорошо знать и чувствовать»²¹².

²¹¹ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 10

²¹² Гладков Ф.В. Цемент: Роман. М.: Профиздат, 1983. С. 75

Главный пафос романа – показать начало великого исторического процесса освобождения личности от тяжелых последствий капиталистического рабства, процесс рождения трудового коллектива в целом. Сплочение, мобилизация, освобождение от пассивности и отчаяния – ключевые лейтмотивы романа.

В произведении Гладкова картины труда занимают одно из центральных мест. Ф. Гладков поэтизирует труд, возводя его в ранг основы жизни и основы моральных достоинств человека. Через труд человек растёт и делается непобедимым. Когда исчезает старая привычка смотреть на труд с точки зрения подневольного человека, резко возрастает производительность труда.

Глеб Чумалов выступает в романе главным борцом за труд, за активное действие. Так, восстановление разрушенного завода символизирует процесс строительства социализма. Любые другие занятия Глеб объявляет бездельничанием и «козьими интересами»²¹³.

Роман открывается и завершается картиной рабочей массы, но в различных состояниях. Картина торжественного празднования четвертой годовщины Октября и приуроченного к ней пуска восстановленного цементного завода завершает полотно. Роман – ода мирному созидательному социалистическому труду. Социалистический рабочий предстаёт здесь как истинный творец истории.

В романе противостояние природы и индустриальной цивилизации показано очень наглядно. Каждая глава открывается описанием приморского пейзажа, но который будет побежден «музыкой машин». Победа машины, завода над природой становится ещё одним пафосом романа.

Как отмечает В.В. Котелевская, Хайнер Мюллер, создавая сценическую интерпретацию романа, отказывается от описания лирических черноморских пейзажей не только потому, что так диктуют ему условия жанра, он создаёт такую драму, жесткую по ритму, которая сама «своей композицией» имитирует «каркас индустриального сооружения»²¹⁴.

²¹³ Гладков Ф.В. Цемент: Роман. М.: Профиздат, 1983. С. 75

²¹⁴ Котелевская В.В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 63

Сцена 1, озаглавленная «Сон машин», первоначально была второй сценой, но выступает в качестве пролога и экспозиции. В отличие от романа Гладкова, где на первый план выведено мимолетное свидание Глеба Чумалова с его женой Дашей, пьеса открывается встречей Чумалова, солдата Красной армии, вернувшегося домой, с Машинистом, который лишен имени. В сцене изображено, как Чумалов показался старому приятелю сначала очередным бандитом, который, как и все пытается разграбить завод. Мотив узнавания – один из ключевых в пьесе. Отметим, что в античном театре узнавание/ неузнавание играло важную роль в организации фабулы пьесы и было тесно связано с категорией трагического, так как с его помощью происходил переход от незнания к знанию своей судьбы, к счастью или несчастью персонажа, вокруг которого сконцентрировано действие. Таким образом, драматург обращается не только к античной образности, а также использует характерные приемы греческой трагедии на уровне структурной организации пьес. В пьесе «Геракл-5» Хайнер Мюллер прибегает к такому сюжетному элементу, как *deus ex machina*, подвергая его деконструкции и, таким образом, «развенчивает представления о сакральной власти, богах и классическом героизме, что характерно для писателей XX столетия»²¹⁵.

Итак, не случайно следующая сцена названа «Возвращение Одиссея». Но если Одиссей сознательно стремится некоторое время сохранять инкогнито, то Глеб Чумалов такой цели не ставит. В мифе об Одиссее актуализируется важность изменений, в первую очередь внутренних и как следствие внешних, произошедших с героями, и с теми, кто был на фронте, и с теми, кто оставался в тылу, отчаянное положение которых ещё более велико. Время отсутствия античного Одиссея составляет 20 лет, изменения, произошедшие с ним, таким образом разворачиваются во времени и обусловлены также естественными законами природы. Время пребывания на фронте Глеба Чумалова составляет три

²¹⁵ Биктимиров В.Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса. Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность - современность. Коллективная монография. Нижний Новгород, 2018. С. 168

года. Трагичность временного разрыва между прощанием и встречей намеренно очуждается, на первый план выводится травма, нанесенная историей, революцией самой сущности человека. Машинист, впервые встретив Чумалова, замечает, что он не только не похож на прежнего слесаря, а даже не похож на его призрак, так как на нем нет следов ни от сажи, ни от масла, никаких других знаков работы слесаря.

Отметим, что в романе Гладкова подчёркнут естественный ход времени. Глеб Чумалов возвращается домой в ноябре, переходный месяц от осени к зиме, таким образом сохраняется соотнесенность пейзажа с душевным состоянием человека. Запуск цементного завода состоится весной, что ещё раз отмечает пафос рождения, расцвета новых сил и нового человека, весной вместе с природными звуками первого пения птиц будут слышны и первые удары орудий о горные породы. В пьесе Хайнера Мюллера отсутствуют какие – либо указания на природное время. Рождение нового человека рисуется оторванным от природы.

Сцена 1 анонсирует негативную диалектику, ту модель, которая будет руководить изображением революции у Мюллера. Гения Шульц отмечает, что в пьесе революционный процесс приводит к результатам, прямо противоположным тем, которые были намечены. Чумалов находит машины во сне. Революция свершилась, она отменила старые производственные отношения, но для машин это равносильно гибели, они остановились. «Смерть зелена», произносит Машинист. Что может быть расшифровано как природная смерть машин, они зарастают мхом, и весь город превращается в деревню (вместо громоздких описаний пейзажей Гладкова достаточно одной ремарки «крик петуха»²¹⁶ у Мюллера, чтобы нарисовать противоестественную картину запустения завода и морального разложения человека на его фоне, потому что и сам «Чумалов кричит петухом»²¹⁷). Революционные преобразования равноценно губительны и для недушевленных машин, и для Машиниста. Коммунистическая утопия стремится

²¹⁶ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 13

²¹⁷ Там же. С. 13

внести изменения в саму природу, как неодушевленного, так и одушевлённого (человек). Это принципиально важный аспект советского эксперимента, главная цель которого, по замечанию Бориса Гройса, заключалась в том, чтобы разрушить, ликвидировать какую бы то ни было связь с природой, в том числе с природой человеческой, с целью «построить новое общество, представляющее собой полностью искусственную конструкцию»²¹⁸. В этом заключается принципиальное отличие советского проекта (отметим, что социалистическое общество ГДР к началу 1970-х годов является параллелью к послереволюционной России) от других революций. Французская буржуазная революция апеллировала к идее «естественного человека» и «естественного права», в то время как советская власть демонстрировала «глубокое, почти инстинктивное отвращение ко всему естественному»²¹⁹ от искоренения традиционной привязанности к земле у крестьянства до анатомии человеческого тела. Утопией становится превращение «потенциального ничто» (Б.Гройс) в «тело - машину». Разрыв с естественностью станет ключевым мотивом и на уровне взаимоотношений между людьми, в первую очередь между мужчиной и женщиной.

Итак, революционный процесс несет в себе противоречия. Революция, то есть поворот, только останавливает движение истории, как это происходит с заводом, который перестает работать, но не приводит колесо истории в движение (модель негативной диалектики).

Революция никак не изменит сам механизм работы машины («Но красны или белы, машины суть машины»²²⁰). Важен процесс, который происходит с человеком, который эту машину запускает. Человеческое существо становится чем - то, лишь получая определенную функцию, роль в процессе социалистического производства. Он сам должен стать машиной, механизмом для запуска, но что принципиально важно, должен сделать это сознательно. Мюллер не рисует безграничную веру в свободный труд, он вскрывает абсурдные

²¹⁸ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk* Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 168

²¹⁹ Там же. С. 168

²²⁰ Х. Мюллер. *Цемент. Стихотворения*. М.: libra, 2017. С. 12

противоречия освобождения от предыдущей капиталистической эксплуатации. Осознание свободного труда должно превратить человека не в творца, а в инструмент. В 1 сцене заключён основной лейтмотив пьесы, выраженный словами Машиниста: «среди машин и сам я стал машиной»²²¹. Единственная задача нового человека-машины работать на дело коммунизма.

«Сон Машин» — это автоцитация Мюллера из учебной драмы о революционном насилии «Маузер», написанной в 1970 году по мотивам романов Шолохова («Тихий Дон», «Поднятая целина»). Речь в пьесе идёт о насильственной ликвидации большевика, который должен сам убить себя из своего же «маузера» в тот момент, когда он превратился из механически убивающего палача, когда нарушена работа героя как безотказной «машины» революции. Герой умоляет хор: «Я человек Человек не машина <...> Дайте мне сон машины»²²².

Место, которое остается человеку, ничтожно мало, в «Цементе» это пространство между рукой и машиной, момент запуска машины. Это продолжает ключевой мотив пьесы «Маузер», где акцентировано мгновение, заключенное в пространстве между курком и пальцем: «МГНОВЕНИЕ МЕЖДУ ПАЛЬЦЕМ И КУРКОМ / Было твоим временем и нашим / Зазор между рукой и револьвером / Был твоим местом на фронте революции / Но когда твоя рука слилась с револьвером / А ты со своей работой / И когда ты перестал сознавать / Что она должна быть сделана здесь и сегодня / Чтобы никому и никогда не пришлось делать её / Твоё место стало прорывом нашего фронта / И для тебя нет места больше в наших рядах»²²³.

В этом мгновении, крошечном зазоре заключен потенциал сознания, которое развертывает работу революции. Оно же может стать тем самым прорывом фронта революции. Ещё одна ключевая мысль о беспредметности

²²¹ Там же. С. 12

²²² Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 249

²²³ Мюллер Х. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Москва: РОССПЭН, 2012. С. 249

задания будет наиболее полно раскрыта в пьесе, «Миссия» («Der Auftrag»), которую драматург напишет в 1979 году.

В сцене 2 «Возвращение Одиссея» намечен основной конфликт пьесы. Одна из главных тем мюллеровского «Цемент», доминирующая также в четвертой и десятой сценах («Постель», «Медея комментар.») – это проблема эмансипации женщины. Глеб Чумалов – символ миссии, он – коллективный человек. Совершенно другой принцип самореализации человека – это образ Даши.

Свобода женщины, как и всё в революции, возможно только через акт самоотречения. Революция в душе Даше совершается постепенно. После ухода мужа на фронт, она организует «женский фронт», в объяснении перед Глебом в сцене «Медея комментар.» она говорит: «не знала я ни красных и ни белых. Ты - революция»²²⁴. Её действия обусловлены любовью к мужу и остаются в рамках традиционных отношений. Это роднит образ героини с античной Медеей, поступки которой (убийство собственных детей и Главки) – это реакция на предательство Ясона. Причина дальнейших преобразований героини не зависит от внешних факторов, мотивы становятся более глубокими: это осознание себя вне женского рода как индивидуальности, в отрыве от мужчины, даже от любимого мужчины, связь с которым предполагает «обладание», зависимость. Поэтому и любовь отрицается, потому что новых форм её выражения не существует. Радикальность поступков, на которые готова пойти Даша Чумалова ради нового мира и новой себя – также ключевая параллель с античной Медеей.

Важно то, что Даша всё ещё любит Глеба. Это неоднократно подтверждается словами героини: «Тебя люблю, но я не знаю больше/ Что есть любовь. Раз всё теперь перевернулось. / Нам предстоит ей научиться, любви нашей»²²⁵. Но невозможны старые формы её проявления, она «больше не принадлежит ему». Даша аргументирует невозможность сексуальной близости через метафору владельца, её отказ – это пафос разрушения старого мира. Как

²²⁴ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 70

²²⁵ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 76

следствие становятся невозможными любые формы проявления заботы, нежности, естественных составляющих отношений между мужчиной и женщиной.

Новые отношения мужчины и женщины, как и всё, строятся по законам социалистического проекта и из личных должны приобрести форму связи «коммунистки» и «героя социалистического труда». С одной стороны, такие отношения основаны на равноправии.

С другой стороны, вновь демонстрируется амбивалентность преобразования: признается только необходимость затвердения человека (символ цемента у Мюллера распространяется, таким образом, на любые человеческие взаимоотношения), она должна стать основой новых взаимоотношений, которые как следствие тоже превращаются в искусственную конструкцию.

В сцене 10, «Медея комментар», в которой Даша выступает открыто, также является комментарием женщины к революции, потому что цена, которую должна внести женщина за революции нового человека выше, чем мужчины. Необходимо последовательно разложить свою идентичность на части: мать, возлюбленная, революционерка и бескомпромиссно «вырвать» всё лишнее:

«Чумалов: Смерть есть смерть.

Но жизнь к концу ещё не подошла

И если ты ребёнка хочешь.

Даша: Замолчи или я закричу....

Я не хочу быть женщиной. Я вырвать бы хотела

Все органы её»²²⁶.

Глеб в сцене «Постель» разговаривает с Дашей образностью «животной» сексуальности («И так. И так. У тебя ещё есть грудь. / Она волнуется. Под сколькими ж руками. / Бедрa пылают, нужно сбросить пар. / И не бесплодно лоно, нужно плугом/ Пройтись по полю.»²²⁷) и тем самым подтверждает обвинение

²²⁶ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 72

²²⁷ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 33

Даши против мужчин: «звери вы все». Удар, нанесенный Дашей самой себе, разбивает образ женщины, но ещё не приводит к рождению новой идентичности. В этом ключевая трагедия Даши – Медеи. Она становится загадочным Сфинксом и для себя, и для других. В этой трагедии Женщины – символ сложности и противоречивости всего революционного процесса. Именно женщина устанавливает связь от общественного переворота к человеческой эмансипации. Даша окончательно оставляет Глеба и отрицает материнство. Дочь Даши и Глеба погибает в детском доме: из-за отсутствия пищи в голодном 1921 году, с одной стороны, но в тоже время из-за отсутствия любви. Когда Глеб пытается указать Даше на её материнские обязанности, она отвечает, что у неё на это нет времени. Но и Глеб не возвращает дочь, так как он борется за восстановление завода. Это отличает Глеба от античного героя Ясона, который был готов сыновей в новую семью, и ещё раз акцентирует внимание на сущности Глеба, как человека душой, преданного социалистической мечте. Оба революционера, и мужчина, и женщина, готовы заплатить за строительство нового мира страшную цену: старая любовь, общий ребёнок.

Смерть ребёнка и дальнейшее принципиальное нежелание Даши иметь общих детей в данном случае также носит символический характер: только отказ от естественного рождения может обеспечить рождение нового человека. Но самое главное – в пьесе остается неопределённым, действительно ли это рождение означает новую жизнь. Так, не только для того чтобы акцентировать внимание на трагичности ситуации, а также, чтобы продемонстрировать иную модель женского поведения и вновь напомнить читателю/зрителю о природе человека Хайнер Мюллер вводит в сцену «Медея комментар.» беременную Мотю Савчук сразу после момента объявления смерти Нюрки: «Про мой живот, соседка, что ты скажешь? / Такое чувство, будто снова родилась./ Я чувствую, как движется. – Прости меня./ Я обо всем забыла, только о себе»²²⁸.

²²⁸ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 66

В сознании Глеба верность жены, её обязанности беречь дом и очаг – это само собой разумеющееся. Но если образ Глеба ещё соотносится с историей Одиссея (Поля Мехова, например, просит его рассказать о приключениях на фронте), то образ Даши строится на антитезе Пенелопе.

«Чумалов:

Где Даша. Ждёт она меня.

Мотя:

Давно её одну оставил воин.

Где Даша... Ждёт она меня...

А где ей быть. Должно быть у своих.

Спроси у партии про красную вдову»²²⁹.

Если в первой сцене, Глеб остается неузнанным, здесь происходит кардинальный переворот – теперь и сам Глеб не узнаёт жену. Вернувшись домой с войны, Глеб находит только поле обломков прежней жизни. А вместо жены – вдову, коммунистку.

Такое же разочарование он переживает и в сцене 3, «Эх, яблочко, куда ты котишься», где он находит хаос, в котором прибывает и заводской комитет, а именно бедность, дезорганизация политического сознания, единственная жажда рабочих – это жажда выживания и утоления голода.

Сцена 5, «Освобождение Прометей» показывает встречу Глеба со своим бывшим смертельным врагом, инженером Клейстом, который когда-то предал его и ещё троих большевиков белым и выдал. Но вместо личной мести торжествует революционный рассудок: Клейст должен остаться в живых и предоставить свою интеллигентность для строительства завода, нового общества.

«И Капров. И Медведев. И Суварин.

Здесь собрались они, в моих руках,

В моём мозгу одною мыслью живы

И три уж года как один лишь видят сон»²³⁰.

²²⁹ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 15

Далее следует авторская ремарка «*Чумалов кладёт руки на горло инженера. Тот кричит. Титры*». Но для Чумалова Клейст неприкасаемый, «меня за руку тащат десять тысяч рук и отвести ее хотят от вашей шеи»²³¹, так как новый человек социалистического государства не должен иметь никаких личных стремлений. Противостояние эмоционального и рационального ещё раз подчеркивает конфликт естественного человека и нового человека социалистического проекта. Желание отомстить, таким образом, становится проявлением животного, которое подлежит уничтожению. Это пережиток архаичных отношений. Эту мысль точно подчеркивает введённый после ремарки прозаический текст, в котором «В Илиаде слепой Гомер рассказывает, как четыре тысячи лет назад Ахиллес отомстил под стенами Трои за смерть своего друга Патрокла от рук троянца Гектора, убившего его в сражении»²³². Способ мести описан подробно, с намеренной жестокостью («Ахиллес воткнул ему между лопаток копьё, вырезал из мышц сухожилия, сплел из них веревку, пронзил ступни, протянул через них веревку и закрепил её на колеснице. Затем он три раза протащил мертвого вокруг осажденного города»²³³). Важно отметить, что постоянное введение в пьесу мифических образов акцентирует внимание на вопросе о том, насколько сильно влияет на человека архаическое представление о силе, власти, о взаимоотношении полов и других типов человеческих взаимоотношений, и какова вероятность архаичной регрессии.

В «Цементе» границы человеческого размываются. Но Хайнер Мюллер не выносит свой собственный приговор, оставляя право читателю/ зрителю решать, что является наиболее естественным.

Само имя инженера Клейста (*нем. чужой*). подчеркивает его происхождение, социальное положение («буржуй вы, Клейст») и самое главное, его принципиальное отвращение к социалистическому проекту и его «героям», он

²³⁰ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 38

²³¹ Там же.

²³² Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 38

²³³ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 38

открыто признается, что совершал многократные предательства и будет их совершать во имя ненависти революции и советской власти. А с другой стороны, имя также становится характеристикой главной фигуры мюллеровской коммунистической утопии – Глеба Чумалова, заводского слесаря, который, по точному замечанию Веры Котелевской, «фигура, пограничная между инженером (немцем Клейстом, т.е. чужим) и простым рабочим, который думает лишь о хлебе насущном, а не всеобщем будущем»²³⁴.

В сцене 11, «Семеро против Фив» показано, что Клейст уже полностью идентифицирует себя с работой по социалистическому строительству и фактически, перестает быть чужим. Вместе с заключительным этапом «Освобождение мёртвых» эта линия взаимоотношений демонстрирует, как социалистическому проекту удастся подчинить своей воли личные мотивы взаимоотношений и поставить на службу, превратить в производственные силы всё, в том числе и контрреволюционные энергии.

Завершает пятую сцену античная вставная конструкция, она не прерывает повествование, потому что отсылка к мифу возникает ранее на уровне образа. Важно, что Клейст – интеллигент, и он сам идентифицирует себя и свой путь с историей Прометея: «Мы словно бы прикованы к Кавказу, каждый. / Орлы слетаются на нас и их дерьмо Есть наше собственное тело, / Которое они клюют всю нашу жизнь. / Вся ваша власть советов мира не изменит, / Чумалов. Каждый новый день что прежний, / Потом наступит полдень, дальше ночь. / Лишь дайте умереть в моих цепях, я не хочу / Чтобы меня освобождали»²³⁵.

Клейст до последнего готов бороться за личные чувства, даже если это ненависть к революции и Чумалову, как одному из её творцов (в отличии, например, от Глеба которые подавляет все личные чувства ради общего дела, миссии), поэтому в отличии от Прометея он не ждёт освобождения, а презирает его. В тоже время Прометей предстает перед нами как заблуждающийся в своей

²³⁴ Котелевская В. В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 64

²³⁵ Там же.

неволе, но самое главное, не желающий освободиться от заблуждения («Однако благодаря отчаянным рывками прикованного цепи стали различимы. Как оказалось, их давно разъела ржавчина и они соединились с телом лишь в причинном месте, поскольку Прометей, по крайней мере, в первые две тысячи лет на скале, иногда мастурбировал. Впоследствии он забыл и свой пол»²³⁶), так как оно является последней связью Прометея с богами. Хайнер Мюллер таким образом интерпретирует миф, что Прометей только даровал людям молнию, но не научил их, как направить её против Богов, «поскольку сам принимал участие в божественной трапезе, - а будучи разделенной с людьми, она могла оказать куда более скудной»²³⁷.

Миф о Прометее представлен, как акт последнего сопротивления титана герою Гераклу, заранее предвидевшего своё поражение: «Более подвижный в цепях, чем обычно, он обругал своего освободителя убийцей и попытался плюнуть ему в лицо»²³⁸. И если позиция Прометея – это выражение позиции Клейста, то, таким образом, в пьесе впервые возникает образ Глеба Чумалова – Геракла. Освобождение Прометея не входит в число двенадцати подвигов Геракла, которые совершены им подневольно, когда он находится на службе у Эврисфея. Этот мотив разработан в более ранней пьесе Мюллера «Геракл-5», в основе которой пятый подвиг Геракла, очищение Авгиевых конюшен (1964 год). Так, Образ Геракла переживает эволюции внутри сценического мира драматурга. Здесь Геракл, как воплощение и непобедимой физической силы, герой, которого невозможно остановить, ценой нечеловеческих усилий («Спуск к людям длился ещё три тысячи лет») он борется до конца и освобождает Прометея. Новый человек, таким образом, рисуется не только в этой пьесе, образ последовательно выстраивается на протяжении творческого пути Мюллера.

²³⁶ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 42

²³⁷ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 41

²³⁸ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 42

Конфликт интеллигента и рабочего в схватке Чумалова и Клейста не является ключевым, он перенесен из социальной сферы в личную, и более важную для замысла Хайнера Мюллера.

Чумалов произносит ключевые слова своей позиции: «Вы позабыли, а буржуй тот Клейст/ Идёт пусть к черту, голова же наша./ Ведь нету ни господ и ни рабов»²³⁹.

В сцене 7, «Женщина на дереве» изображается, как Даша поймана контрреволюционерами и перед ней стоит выбор: быть изнасилованной или умереть. Она выбирает смерть и неожиданно освобождается белыми офицерами именно из-за своей стойкости. К этому времени Бадьин и его войска прибывают к освобождению и расстреливают казаков.

Самостоятельное решение о смерти Даши – это также символ её эмансипации. Смерть – больше не является привилегией мужчины. И на реплику Чумалова «забыла ты, откуда я пришел. / Смерть перед глазами»²⁴⁰ Даша имеет право ответить: «Все привилегии, солдат, / Давно отменены и смерть одна для всех»²⁴¹. Если раньше только революционер, воюющий на фронте имел «смерть перед глазами», то теперь и самостоятельная женщина, не как любовница или мать, в образе Даши обретает для себя право на смерть.

Хайнер Мюллер демонстрирует, что только бескомпромиссность обеспечивает внутреннюю революцию Даши и становится символом освобождения. Но в конце «Медея комментар.», *Даша собирает свои вещи в узел*, и революционерка окончательно отказывается от Глеба, но эта решительность оборачивается символом радикального непонимания и неприятия самой себя, а не символом разумного освобождения:

«Даша: Я не хочу себя такой, как стала, принимать, Глеб.

Да и тебя не стану. Я решилась, уйду.

Чумалов: Куда пойдешь ты. И когда вернешься.

²³⁹ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 41

²⁴⁰ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 27

²⁴¹ Там же.

Даша, зачем. Ну объясни. Не понимаю.

Даша: Я не могу сказать того, чего не знаю»²⁴².

В сцене «Медея комментар.» также раскрывается трагедия ещё одной женщины Поли Меховой, революционерки, романтизирующей войну, которая воевала на фронте («Зачем ты изображаешь стальную деву. Она думает, что если стреляла на фронте в мужчин, то больше не может лечь с ними в постель. Она считает мужчин по зарубкам на прикладе»²⁴³) и её отношений с Сергеем Ивагиным, интеллектуалом, бывшим буржуа и меньшевиком. Поля также отказывается от любви Сергея, но не необходимое одиночество, которое связано не с решительностью коммунистки, а с заблуждениями и непониманием пути, по которому идет революция и строительство социализма и отсутствием осознания своего места в новом мире.

Таким образом, символ освобождения у Х. Мюллера конкретизируется в образах женщин, способных к радикальным поступкам (Даша Чумалова), к радикальной ненависти (Медея), в образах женщин на грани сумасшествия, как например Офелия в более поздней пьесе «Гамлет-машина». «Alle diese Frauen in Müllers Werk kommunizieren miteinander: die Verstoßung der einen wird in der Rache der anderen aufgehoben, die Lebenstüchtigkeit und Vorbildlichkeit einerseits durch die rücksichtslose Individualität bis hin zur Persönlichkeitsspaltung andererseits»²⁴⁴ («Все эти женщины в творчестве Мюллера общаются друг с другом: неприятие одной из них отменяется мстостью другой, жизненная сила и образцовость, с одной стороны, безжалостная индивидуальность до степени расщепления личности – с другой»).

Диалог Поли и Сергея встроен в диалог Даши и Чумалова, таким образом сцена «Медея комментар.» является ключевой для вопроса о возникающем непреодолимом отчуждении между мужчиной и женщиной, между людьми.

²⁴² Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 78

²⁴³ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 84

²⁴⁴ Schulz, Genia: Heiner Müller / Genia Schulz. [Mit Beitr. v. Hans – Thies Lehmann]. Stuttgart: Metzler, 1980.

«Подходит к Поле, она отстраняется к Ивагину, который отстраняется от нее. Она идет назад. Чумалов подходит к жене, она стоит, он идет назад, встает лицом к стене.

Чумалов: Останься, Даша.

Поля: Мне жаль, Сергей, что я не могу тебе помочь.

Даша: Я не могу, Глеб»²⁴⁵.

Сергей Ивагин в этой сцене также является воплощением человека, который болезненно стремится разорвать связь со своим естественным рождением: «которым он хочет заглушить боль рождения, что разрывает ему сердце, словно кесарево сечение»²⁴⁶. Презрение к своему происхождению он выражает через ненависть к матери, которую, по его собственным замечаниям, интересовала только салонная мебель и наглаженное белье, и всё это в ней является вековым жизненным принципом, унаследованным ею от своей матери, и так далее, назад в поколения. Как следствие, ему становится противна роль женщины как матери и продолжательницы рода: «Никогда не видел своей матери такой всё время пытался представить себе, что был когда-то яйцом внутри этой ошалевшей наседки, и не мог. [...] ЖЕНЩИНА ЧТО МНЕ С ТОБОЙ ДЕЛАТЬ ПРИДУШИ СЕБЯ ПУПОВИНОЙ»²⁴⁷. Модель поведения Даши его восхищает, и именно он впервые на образном уровне и прямо называет Дашу Медей, поясняя, что в тот момент, что, когда в ногах мужчины оказались его собственные дети, сквозь блистание возлюбленной и раны матери впервые обнажилось лицо женщины.

В следующей сцене, «Крестьяне» Бадьин, как прежде Даша, находится в похожей ситуации: он окружен крестьянами, которые опускают оружие в тот момент, когда Бадьин объявляет о прекращении политики принудительной сдачи продовольствия и провозглашает начало НЭП - политики. Начальник райотдела милиции, тот который ещё несколько минут назад выполнял свои обязанности, не

²⁴⁵ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 84

²⁴⁶ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 82

²⁴⁷ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 80

зная о новом указе, позволяет Бадьину арестовать себя, потому что только действующая власть легитимна, у аппарата и партии не может быть ошибок.

В этот момент пьеса прерывается, так как сцена 9 «Геракл 2 или гидра» — это интермедия, прозаический текст, косвенно связанный с пьесой, в тоже время он может быть извлечён из истории пьесы как самостоятельный текст. В сцене нет изображения битвы, победы Геракла над гидрой, важен не факт подвига героя, это бесконечная схватка, которая началась уже давно и у нее нет конца. Лес превращается в мифическое пространство и сцену можно интерпретировать как борьбу Геракла – Глеба Чумалова – машины революции (превращение в которую произошло в сцене «Освобождение Прометея») против гидры исторических условий. Это схватка с природными силами, историческим процессом вообще. «Однако он не продвинулся ни на шаг, лес держал темп, он остался в тисках, что сжимались вокруг него и давили внутренности и кости, как долго он ещё сможет вынести это давление, он понял в нарастающей панике: лес и был зверем, давно уже лес, по которому он только думал, что шел, был зверем, что нес его в темпе его шагов, колебания земли были его дыханием, а ветер, выдыхаемый воздухом, след, по которому он шел, был его собственной кровью, из которой лес, что был зверем, с каких пор, столько крови в человеке, брал пробу; и что он всегда знал его только не по имени»²⁴⁸ В тоже время это схватка героя с самим собой, который отчуждается от самого себя. В сцене, таким образом, вновь ставится вопрос самоопределения индивида под гнётом растущих внутренних противоречий, тотальности одиночества и отчуждения человека. Обращение к мифу выводит конфликт за рамки конкретной исторической ситуации и подчёркивает его вневременность. Здесь Геракл, как и герой пьесы «Маузер», мечтает о паузе от «работы смерти», о «сне машин»: «иногда он решал не восстанавливаться, алкая полного уничтожения с надеждой на ничто, бесконечную паузу, или из страха перед победой, достичь которой можно было лишь полностью уничтожив зверя, который воплощал собой его существование и

²⁴⁸ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 64

за пределами сражения с которым его или никого, может быть уже поджидало ничто; в белом молчании, знаменовавшем начало последнего раунда, он научился читать постоянно меняющийся план машины, которой он был перестал быть был по-другому с каждым взглядом захватом шагом, и что он мыслил его менял писал подчерком своих подвигов и смерти»²⁴⁹.

Отметим также, что прозаические монодраматические фрагменты о Прометее и Геракле радикально отличаются по ритмико-интонационной и синтаксической форме от основного текста пьесы, представляющего собой сплетение вариаций ямба с бытовой натуралистической речью. Как замечает В. Котелевская оба фрагмента «пронизаны явным контрреволюционным, индивидуалистическим духом, ибо здесь Герой направляет свой метафизический бунт (А. Камю) даже не к богам, а к коллективному порядку вещей, при котором его тело и сознание вовлечены в нескончаемую, бессмысленную работу»²⁵⁰ (вызов Геракла мироустройству по законам Богов совершается ещё ранее в пьесе «Геракл-5»).

Сцена 11 «Семеро против Фив» отсылает нас к трагедии Эсхила, истории о двух враждующих братьях из рода Лабдакидов Этеоклу и Полинику, на которых лежит родовое проклятье, из-за которого они вступили в междоусобную войну. Согласно античному мифу, после прошедшего года правления старший брат, Этеокл, отказывается уступить место брату, что и приводит к походу «Семеро против Фив».

В сцене у Х. Мюллера встречаются Сергей Ивагин и его родной брат, выведенный в пьесу без имени, как «Однорукий», который не занимался классовым предательством, а как сын буржуазии пошел к белым. Сергей, интеллигент, фетишизирует террор и именно в нем видит основу революции: «Я новый человек, позорное пятно моего рождения станет всего лишь примечанием в истории сегодняшней революции, я сам вписал его в пыль истории сапогами,

²⁴⁹ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 64

²⁵⁰ Котелевская В. В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 65

которые мне одолжил пролетариат. [...] Но будучи интеллектуалом, скажу вам следующее: что столь же необходимо, как жестокость по отношению ко всему отжившему, и что есть революция для бывшего меньшевика, а я именно что он, если она не пробирает меня до самого нутра, как топор, как новое рождение, как смерть. Мы, интеллектуалы, обязаны следить за тем, чтобы советская власть не ослабела из-за самоубийственного добродушия рабочих масс. Смерть семьи, раковая опухоль, что пожирает живые клетки человечности. (*смеется, поднимает руку*) Я поднял руку против отца и матери, и она не отсохла»²⁵¹. Сергей Ивагин обладает превосходством, его сторона находится в большинстве, и он готов применить насилие. Однорукий просит брата застрелить его сразу, чтобы избежать пытки. Он также предлагает брату совместный побег из человечества, к волкам, животным, где ещё обитает свобода. Но Сергей на все отвечает отказом. Так, Гения Шульц замечает, что революционеры, арестовывая революционеров, выводят политический конфликт из семьи, точно таким образом, мифическая сфера клана и семьи оттесняется в античной трагедии.

Как отмечалась ранее, Сергей Ивагин воплощает стремление разорвать какую-либо связь со своей естественностью, брат для него – призрак ненавистного ему детства, и он готов вырвать эту часть своей жизни (братство должно определяться высшей идеей борьбы за освобождение всего человечества). В диалоге между братьями о детских воспоминаниях даже игра в прятки становится частью трагедии отчуждения людей друг от друга (игра в прятки не только ассоциируется с поиском собственного места, укрытия, но и с отворачиванием друг от друга, нахождением у стены; в данном случае каждый образ становится значимым, воспроизводящим травму), исходом которой может стать даже смерть.

Встреча родных по крови, но разных по идеологии братьев, превратившихся в марионетки истории, является лейтмотивом во всём творчестве Хайнера Мюллера. Битва двух враждующих братьев в аналогичной конструкции

²⁵¹ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 78

изображается в образцовой сцене в «Битве», а также в пьесе «Германия. Смерть в Берлине», где появится ещё одна отсылка к Арминию и его брату Флаву.

В данной сцене сложно точно определить образную соотнесенность Сергея и его брата, Однорукого, с античными братьями Полиником и Этеоклом. Так, Хайнер Мюллер, с одной стороны, подчеркивает вневременный характер данного конфликта. С другой стороны, действия его героев обусловлены скорее не родовым проклятием, а реальной причинностью и необходимостью исторического выбора каждого, на чьей стороне в революции оказаться. Это сближает мюллеровскую интерпретацию с драмой-моделью Бертольта Брехта «Антигона» (1947г.), где также «далёкий от философии рока драматург-рационалист стремится к снятию или значительному «очуждению» ситуации и поступков, объясняемых в древней трагедии фаталистически»²⁵².

Сцена 13, «Окно в будущее» открывается ремаркой о шумном празднике, посвященном долгожданной сдаче цементного завода в эксплуатацию. В романе Ф. Гладкова эта массовая сцена является заключительной, символизирующей огромную, нечеловеческую победу в борьбе за строительство социализма. Здесь же происходит чествование Глеба Чумалова, как самоотверженного героя не только на полях сражения, а также на фронте труда.

В «Цементе» Х. Мюллера сцена только открывается ремаркой о шуме толпы и прерывистой, отрывистой, состоящей из отдельных фраз речи Бадьина. Эта зарисовка выступает лишь в качестве фона, на котором разворачивается трагедия отдельного человека, а именно, трагедия двух романтиков революции, Поли Меховой и Сергея Ивагина, которые исключены из партии. Партия – это отточенный механизм, нерушимая инстанция, против которой не может быть никакой индивидуальной истины. Исключение из партии фактически означает гибель человека: «Что остается нам. Лишь солидарность мертвых»²⁵³. Требования

²⁵² Шарыпина Т.А. К проблеме «очуждения» принципов «Аристотелевского» театра в художественной практике Б.Брехта // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. 2005. № 1. С. 56

²⁵³ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 102

партии неразрешимо противоречивы: «беспартийный» — это непоправимое клеймо. В тоже время новый человек должен принять это не как личное поражение, разрушающее его идентичность, потому что само понятие индивидуум – старое и отжившее («До дня вчерашнего я говорила мы. Но кто я»²⁵⁴). Необходимо принять это исключение как свою собственную смерть. Это, определенно, является продолжением ключевого мотива пьесы «Маузер», анализируемой ранее.

Пьеса «Цемент» – одно из самых сложных и многоплановых произведений Мюллера с точки зрения организации синтаксиса, композиционного членения (чередование стихов и прозы), ритмозвуковой структуры пьесы.

Первый диалог Глеба Чумалова с Машинистом представляет собой обмен краткими, энергичными репликами, написанными пятистопным ямбом. Это обнажает конфликт пьесы: «схватка между своими и чужими, рабочими и крестьянами, мужчиной и женщиной, истинными революционерами и «попутчиками», судебнo-риторическая модалность «чисток» - все эти коллизии выражены ямбом»²⁵⁵.

Один из наиболее ярких примеров употребления этого размера в сцене «Медя комментар.», где в четкий ритмичный диалог между Глебом, дающим оптимистический отчет о запуске завода, и Дашей органично вмонтирована фраза о смерти дочери: «Нюрка мертва». Чумалов: «О чем ты говоришь. Мы завтра начинаем / Не будет больше порт наш голодать. / Мертва, сказала. Нюрка...»²⁵⁶. Даша продолжает разговор о начале работ: «Схоронили. / Ты напугал там всех специалистов, / Я женщин подбивала в деревнях»²⁵⁷. «Здесь неумолимый ход «машины» - машины революции, истории, голода и смерти – формально привязан к чеканной, почти насильственной работе ямба, не считающейся с частным – с личными чувствами героев, потерявших дочь». Таким образом, главенствующая

²⁵⁴ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 104

²⁵⁵ Котелевская В. В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Х. Мюллера. Санкт-Петербург, 2017. С. 62

²⁵⁶ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 66

²⁵⁷ Х. Мюллер. Цемент. Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 66

функция ямба – работа огромного механизма. Механическое тело завода оживает, а одушевленное тело – человека- погибает.

Монолог Даши Чумаловой – Медеи о своих прегрешениях в отсутствии мужа также написан пятистопным ямбом.

Мотив невозможности обличить в слова происходящие с человеком изменения намечен уже в романе Гладкова, новый человек не может выразить рождающееся в нем словами, что также подчеркивает противоестественность этих преобразований. У Мюллера это, с одной стороны, перерастает в проблему языка: разрушение старых отношений между мужем и женой показано и через призму языка, разрыв и невозможность коммуникации («Ты как буржуй заговорил, Глеб»²⁵⁸). Даша обращается к Глебу «товарищ». «Что за «товарищ», а. Дурак я что ли». «Остынь, хозяин. Ты по какому букварю учился основам коммунизма», произносит Даша. «Хозяин» – это старый человек, то, что должно остаться в прошлом: «товарищ, знай, коль и владеет кто-то здесь мной, то это я сама»²⁵⁹. Разговор между Дашей и Глебом эротизированы. Телесное, есть сущность природного начала в человеке, которое также, как и любые личные устремления должно быть уничтожено и подчинено: «Но говорит иначе твоё тело. Не слышит Твоих коммунистических речей»²⁶⁰.

А с другой стороны, открывает широкое поле для экспериментов. Его театр, это уже не театр текста, сценическая интерпретация имеет гораздо больше возможностей выражения. Как сказал сам драматург в интервью 1994 года, театр является своеобразным развитием литературы другими средствами, в таком случае театральная постановка – это продление письма другими средствами.

Важным в этом отношении является более поздний прозаический текст «MEDEASPIEL», датированный 1974 годом. Отрывок отсылает к «Цементу», вероятно он должен был войти в пьесу в качестве одной из «античных вставок». Фрагмент также тематически связан с пьесой «Verkommenes Ufer Medeamaterial

²⁵⁸ Гладков Ф.В. Цемент: Роман. - М.: Профиздат, 1983. С. 30

²⁵⁹ Гладков Ф.В. Цемент: Роман. - М.: Профиздат, 1983. С. 30

²⁶⁰ Гладков Ф.В. Цемент: Роман. - М.: Профиздат, 1983. С. 33

Landschaft mit Argonauten» («Загаженный берег Медея-материал Ландшафт с аргонавтами»). Прозаический текст написан скорее, как инструкция к драматической постановке. Хайнер Мюллер включает в него различные возможности медиа, что позволяет определить данный текст уже как эксперимент для постдраматического театра.

Ещё один способ деструкции мифологического образа встречаем у Хайнера Мюллера в поэтической поэме «К примеру Аякс» (1994 год).

В поэме встречается фрагмент, непосредственно отсылающей к «Цементу: «Из Гулага Гитлера слышит через четыре дня марша / Из выбитого окна крик жены / Видит солдата доблестной Красной армии / Который бросает ее на кровать забыв азбуку / Коммунизма проламывает товарищу освободителю / Череп Выступает с самокритикой в разговоре с мертвым / Не обращая внимания на все ещё кричащую жену»²⁶¹ Одна из центральных проблематик пьесы «Цемент», а именно эмансипация женщины продолжает оставаться в поле творческих интересов драматурга практически до конца жизни.

Постмодернистское обращение с мифом в данном поэме подтверждаются различными черновыми заглавиями поэмы, одно из которых ARS POETICA POSTMODERN.

Пьеса «Цемент» Хайнера Мюллера в первую очередь о человеческой цене строительства социализма, о рождении нового человека ценой вырождения всего человеческого, лишенная пафоса, веры, вскрывающая абсурдность и противоречия рождения нового человека, которое противоестественно в своей идеи, о самой страшной цене любой революции – тотальном отчуждении человечества: «Снаружи голо, революция кашляет в блокаде, а мы тут стоим кружком и тоскуем, что не можем прижать друг к другу нашу плоть, но воздух между нами словно бетон»²⁶².

²⁶¹ Х. Мюллер. Цемент/ Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 147

²⁶² Х. Мюллер. Цемент/ Стихотворения. М.: libra, 2017. С. 147

В одном из интервью 1990 года Хайнер Мюллер говорит о необходимости создания для человека заповедной зоны. Важно, что эта тема является сквозной на протяжении всего творческого пути драматурга, идет ли речь о сохранении человека во время революции, строительства социализма или в контексте идеи прогресса и повсеместной механизации.

Ещё раз отметим, что для Гладкова ключевым является образ нового трудового коллектива, то для Мюллера важнее проблема каждого отдельного человека, внутренняя революция. Финальная сцена пьесы отличается от финала романа, изображающего запуск завода, «гиганта республики» – «металлического тела будущего». Несмотря на то, что Глеба отмечают званием героя труда, сам он ощущает себя пылинкой в «этом океане человеческих жизней»: «Зачем говорить, когда всё ясно без слов? Ему ничего не надо. Зачем говорить, когда язык и голос его не нужны здесь. Нет у него слов и нет жизни, отдельной от этих масс». Хайнер Мюллер в отличие от соцреалиста Гладкова сохраняет право героя обрести индивидуальный голос, изображая внутреннюю реальность мыслящего слесаря Чумалова, вырастающего до фигуры Геракла. Финальное чеканное, обращение пьесы о подчинении человека машине социализма к сдавшимся белогвардейцам произносит другой герой, Чибис. Хайнер Мюллер оставляет для Глеба возможность внутренней революции.

Финальная сцена пьесы «Освобождение мертвых» ярко характеризует советскую реальность и советское отношение к истории («социалистический реализм, для которого история кончилась»²⁶³), где прошлое выступает как склад мёртвых вещей, из которых в любой момент можно взять всё, что окажется полезным. Чибис произносит заключительные слова с требованием сдать все имеющиеся силы советской власти, завершающие тотальность системы.

Пьесу «Цемент» можно назвать первой в ряду последующих «драм-историософских моделей» Хайнера Мюллера. Конфликт её выходит за рамки проблемы исторического социализма, смещаясь к проблеме свершающейся

²⁶³ Гройс Б. *Gesamtkunstwerk Сталин*. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 74

внутренней революции человека, формированию новой системы ценностей или её отсутствие, определение самого понятие «человек». Хайнер Мюллер демонстрирует различные способы интерпретации мифа и включения его в структуру пьесы. Текст остаётся актуальным сегодня, что также отличает пьесу от романа Ф. Гладкова, практически неизвестного читателям.

3.2. Историческая память как личная ответственность художника в поэтической практике Хайнера Мюллера («Телевидение» («Fernsehen»), «К примеру Аякс» («Ajax zum Beispiel»))

Комплекс проблем, связанных с падением Берлинской стены 9 ноября 1989 года и последовавшим за этим изменением политики Германии на мировой арене, попытка объединенного государства перечеркнуть историю Восточной Германии, а также кризис современной технической цивилизации становятся центральными мотивами в драматургической и поэтической практике Хайнера Мюллера 90х гг., совпавшей с заключительным периодом творческого и жизненного пути автора. В. Ф. Колязин в своем предисловии «Меж двух миров: рождение духа свободы» отмечает, что «этическое кредо драматурга вытекает из идеи активной исторической памяти»²⁶⁴.

Небольшой стихотворный цикл с характерным названием «Телевидение» («Fernsehen»), написанный в 1989-1990 году в условиях только что воссоединённой Германии состоит из 4 частей: 1 ГЕОГРАФИЯ, 2 DAILY NEWS ПО БРЕХТУ 1989, 3 САМОКРИТИКА, 4 ДЛЯ ГЮНТЕРА РАМБОВА 1990 (1 GEOGRAFIA, 2 DAILY NEWS NACH BRECHT 1989, SELBSTKRITIK, 4 FÜR GUNTER RAMBOW) и эпитафия на английском языке – представляет собой историко-философское размышление Х. Мюллера.

²⁶⁴ Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. М.: РОССПЭН, 2012. С. 11

По замечанию самого автора, произведение было написано под впечатлением телевизионных изображений сцен массового бегства через венгерскую границу незадолго до падения Берлинской стены, где пролегал самый короткий путь из Восточной части Германии в Западную. Телевидение интересует Х. Мюллера, как медиум, транслирующий ход истории (как происходит фиксация непрерывного процесса движения истории, как осуществляется оценка/переоценка поворотных исторических событий; как событие становится образом) и определяющий его восприятие зрителем.

В эпиграфе Мюллер проблематизирует связь медиа-пространства и реальной действительности, которые очевидно не являются равнозначными. При определении функции телекоммуникации ключевым является то, что в процессе трансформации действительности пространственное и непосредственно угрожающее превращается в плоское и дистанцированное, таким образом, происходит пространственно-временное искажение: «Outside lives man the beast / On the screen at least / It is flat and doesn't watch you»²⁶⁵. Также отметим, что для изображения на экране телевизора Х. Мюллер не случайно использует слово «die Bilder» – «образы, картины», указывая на своеобразный перевод действительности в её знак.

Такая характеристика телевидения оказывается созвучной идеям одного из ключевых исследователей медийного общества, французского философа Жана Бодрийера, констатирующего факт создания телевидением альтернативной действительности, изменяющей исторический и социальный статус того или иного события. «Здесь события, история, культура представляют понятия, которые выработаны не на основе противоречивого реального опыта, а произведены как артефакты на основе элементов кода и технической манипуляции медиума»²⁶⁶. Транслируемый на экране образ или знак, с одной стороны, лишь отсылает к тому или иному эпизоду действительности, а с другой,

²⁶⁵ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 124

²⁶⁶ Бодрийер Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. Москва: Республика; Культурная революция, 2006. С. 164

представляется как «зрелище» с целью наиболее интенсивного воздействия на сознание человека и формирования у него иллюзии присутствия в «происшествии». Так, в цикле «Телевидение» ставится вопрос об особенностях производства и потребления массовой культуры, состоящей из «продуктов», то есть знаков и образов, определяющих и специфику обращения к мифическому в поэме «К примеру Аякс» («Ajax zum Beispiel»).

Эпиграф цикла «Телевидение» Хайнер Мюллер пишет на английском языке, актуализируя следующий немаловажный вопрос о функционировании слова и исследовании языковых возможностей в эпоху капиталистической идеологии и средств массовой информации, который к завершению цикла перерастёт в вывод об обесценивании слова и поэтического искусства, когда автору фактически недоступно искусство создания высокой трагедии. Вопрос этот остро стоит в немецкой поэзии фактически с 1945 года и особенно важен в условиях объединенной Германии, когда речь заходит об истоках вновь создаваемой культурной общности и поиске национальной идентичности, проблеме, которая «приобрела новую остроту, поскольку на повестку дня встал вопрос о миропонимании немцев разных поколений, а также о возможности взаимопонимания людей, долгое время разделенных Берлинской стеной»²⁶⁷.

Легко узнаваемыми политическими и рекламными лозунгами, которые продуцируют медийные технологии, а также тиражируемыми продуктами массовой культуры переполнен текст поэмы «К примеру Аякс». Со свойственной Х. Мюллеру циничностью перефразирована, например, надпись на воротах некоторых нацистских концентрационных лагерей «Работа делает свободным» («Arbeit macht frei»): «Die Staatsgewalt geht vom Geld aus / Geld muß kaufen Arbeit macht unfrei Heimat ist / Wo die Rechnungen ankommen sagt meine Frau»²⁶⁸. Первая

²⁶⁷ Шарыпина Т.А., Кудрявцева Т.В. К проблеме изучения немецкой идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX – XXI вв. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. С. 298

²⁶⁸ Государственная власть идет от денег Деньги/ Должны покупать Работа делает несвободным Государство/ Это куда поступают счета говорит моя жена. Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 146

строка в данной цитате также представляет собой парафраз одной из ключевых статей Веймарской конституции 1919 года и 20 статьи современной конституции Германии, определяющей источником государственной власти народ («Известен также афоризм Брехта, продолжившего эту фразу: «Но куда она идет?»²⁶⁹ – справедливо замечает переводчик поэмы на русский язык). В таком круговороте Мюллер создает лозунг, определяющий, характеризующий новую объединенную Германию.

Новая историческая ситуация всегда связана с переосмыслением карты мира, смещением границ. Так, заголовок первой части цикла «Телевидение» назван «ГЕОГРАФИЯ» («GEOGRAFIE»). География - научное описание земли в целом, отличающееся точностью и объективностью. Хайнер Мюллер, намеренно смещая, нарушая горизонт читательских ожиданий (Erwartungshorizont), конструирует собственное метафорическое изображение вместо описания картин объединённой Европы: «Напротив ЗАЛА НАРОДА/ Памятник мертвым индейцам/ У ВРАТ НЕБЕСНОГО СПОКОЙСТВИЯ/ След гусениц танка»²⁷⁰.

Уже первый пространственный образ может быть истолкован двояко. Так, в вышедшем на русском языке в 2017 году переводе в издательстве libra в примечаниях отмечается, что Зал народа – это «также Зал Славы»²⁷¹; отсылая к невоплощенному проекту Альберта Шпеера, который должен был располагаться в новой столице Третьего Рейха – Германии и стать символом превосходства немецкого народа над другими нациями. Именно этот образ возникает у читателя, не знающего исторической телевизионной картинки, которая в мае 1989 года транслировала другой Зал Народа – здание на площади Тяньаньмэнь в Пекине, где выступающие за демократию студенты были расстреляны Китайской Народной армией с танками. Напротив него расположен «памятник мертвым индейцам», образ расшифровывается не сразу, но скорее всего речь идет о статуе свободы. Статуя свободы в Гавани Нью-Йорка является устоявшимся образом,

²⁶⁹ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 146

²⁷⁰ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 124

²⁷¹ Там же.

символом свободы и американской независимости, но Хайнер Мюллер вскрывает, обнажает противоположную сторону образа, представляя его как памятник жертвам, так как завоевание американского континента привело к истреблению коренных индейцев. Так, статуя свободы становится памятником жертвам истории в широком смысле, а Хайнер Мюллер интегрирует в текст важнейшую тему исторической памяти и, что немаловажно, актуализирует вопрос о субъекте поэтического высказывания.

Таким образом, монтаж пространства, совмещение картинок воедино в этой части цикла подчинено строгой авторской метафоричности: идея исторической памяти, двигаясь по пути насилия, нарушая пространственные реалии, объединяет мир (Германия, Нью-Йорк, Пекин). Ассоциативное соединение образов формирует новое мировое пространство, связанное воедино через «след гусениц танка». Таким образом, выстроенный Мюллером «путь насилия» становится метафорой насильственной политики (по мнению автора) слияния двух пространств ГДР и ФРГ и общей мировой политики с идеей единой Европы.

Осмысление пространства оказывается важным и в поэме «К примеру Аякс», текст которой начинается с указания на местонахождение субъекта, лирического «я» в транзитной локации и схожем эмоциональном состоянии: «в отеле в Берлине нереальной столице»²⁷². Автор констатирует ситуацию крайнего отчуждения в своей стране. Т.Н. Андреюшкина в статье «Берлин в немецкой поэзии: демифологизация мегаполиса» отмечает, что в немецком сознании Берлин, «разделённый, как и страна, пополам, представлял в миниатюре двухполярную Германию со всеми её противоречиями»²⁷³. Берлин – это, прежде всего, фронтовой город, который непосредственно участвует во всех исторических событиях, происходящих в Германии и Европе до и после падения Берлинской стены. Х. Мюллер фактически лишает Берлин его

²⁷² Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 143

²⁷³ Андреюшкина Т.Н. Берлин в немецкой поэзии XX века: демифологизация мегаполиса. Вестник Волжского университета имени В.Н. Татищева. 2014. С. 17

истории/историчности, определяя его «нереальным». Берлин оказывается вымышленным пространством, а Германия несуществующей страной.

Историческая память в мировоззрении Х. Мюллера неразрывно связана с культурной, что четко прослеживается во второй части цикла «Телевидение» - «DAILY NEWS по Брехту 1989», реализующей нарративные стратегии, легко соотносимые с новостным форматом. Здесь возникает один из ключевых для Х. Мюллера вопросов о содержании поэтического высказывания, и противопоставленного ему понятия информационного повода. Этот мотив неоднократно разрабатывался автором. Так, в пьесе «Германия 3» и в поэме «К примеру Аякс» Х. Мюллер рассказывает историю о насильственной смерти мужчины в Сталинштадте, который после новости о смене власти в Москве молча снимает портрет Сталина со стены, чтобы покончить с жизнью на освободившемся крюке, но его смерть не становится информационным поводом.

Так, в «DAILY NEWS по Брехту 1989» чрезвычайно сжатая история Венгерской коммунистической партии, представленная ретроспективно в конкретной временной отсечке – 1956 год, когда тайно арестован и расстрелян лидер венгерского народного восстания Имре Надь, совпадающей также с годом смерти Бертольта Брехта, переходит в культурную память. В структуре текста объективный отчет об исторических событиях сменяется цитатой Б. Брехта: «МЫ ЧТО ВОЗДЕЛЫВАТЬ ЗЕМЛЮ ХОТЕЛИ ЗА ДРУЖБУ»²⁷⁴ – это цитата из знаменитого стихотворения Бертольта Брехта «An die Nachgeborenen» («К потомкам»), написанное в эмиграции между 1934 и 1938 годом. В этом тексте Б. Брехт высказывается против поэтов, продолжавших писать в традиционных для лирики жанрах и при этом молчавших о преступлениях фашизма: поэзия должна была искать новые темы и новый язык, этически приемлемые в современном мире.

При выстраивании новостей «По Брехту» Хайнер Мюллер словно воплощает поэтическую программу знаменитого предшественника,

²⁷⁴ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 125

придерживаясь и той формы высказывания, которая, как отмечают исследователи, была достигнута Брехтом: «нерифмованная лирика с рваными ритмами»²⁷⁵. Таким образом, Х. Мюллер вписывает себя в поэтическую традицию, подтверждая своё знаменитое утверждение о том, что он начал свой творческий путь там, где закончил Брехт. Всё творчество, как поэтическое, так драматическое, Х. Мюллера – это скрытый, полемичный диалог с Б. Брехтом. Но вот программа по подготовке почвы для доброты оказывается невыполненной и становится мюллеровским признанием вины.

Историческое чувство вины индивидуализируется в третьей части поэмы «САМОКРИТИКА» («SELBSTKRITIK»), в которой возникает лирическое «я». Для Мюллера, как представителя поэтов бывшей ГДР, «переоценка ценностей» в условиях объединённой Германии становится рефлексией собственного творческого пути, соотнесенного с судьбой Германии. В отличие от многих поэтов, Мюллер не дистанцируется от своей страны, её прошлого, а полностью идентифицирует себя с её судьбой.

В произведении даются размышления автора, как об ошибках исторической эпохи в целом, так и о личных заблуждениях («Мои издатели роются в старых текстах/ Когда я сам их читаю у меня холодеет затылок/ Это я написал В ОБЛАДАНИИ ПРАВДОЙ»²⁷⁶), выражается трагическая идея о том, что «потеря прежней эстетико-идеологической основы»²⁷⁷, связанная с новым политическим курсом Германии, фактически означает для Х. Мюллера крушение его историко-философского мышления. Одной из ключевых тем цикла «Телевидение», таким образом, становится проблема личной ответственности художника. Особенно остро эта тема поставлена и в поэме «К примеру Аякс».

В качестве эпиграфа к поэме Х. Мюллер использует псевдонародную мудрость «контрацептивов гниль и чары Аякс для раковины и ванны»²⁷⁸, в

²⁷⁵ Brecht B. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993. S. 364

²⁷⁶ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 125

²⁷⁷ Гройс Б. Политика поэтики. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 17

²⁷⁸ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 143

которой название популярного в ГДР моющего средства созвучно имени греческого героя Аякса, участвовавшего в осаде Трои. Также демифологизации подвергается Полидор, ещё один участник Троянской войны, имя которого носит фирма грампластинок. А в интервью Александру Клуге, посвященному разбору поэмы, Мюллер также вспоминает о пищевой добавке Креон. В иронической манере, Х. Мюллер фактически демонстрирует, как мифологический образ становится «продуктом», который мы потребляем, обнажая один из режимов функционирования современного искусства: «в современных условиях искусство может быть создано и представлено публике одним из двух способов: либо как предмет потребления, либо как политическая пропаганда»²⁷⁹.

Не случайно также обращение Х. Мюллера к лиро-эпическому жанру поэмы, занимающему маргинальные позиции в новейшей немецкой поэзии и существенно трансформируемому в традициях постмодернистского письма. Для поэмы, несмотря на большое количество разновидностей (от героической до дидактической), характерными жанровообразующими признаками являются: выстраивание повествования вокруг события (для Мюллера таким структурообразующим событием становится объединение Германии) и ярко выраженная позиция лирического «я».

Здесь отметим ещё один важный вопрос, интересующий Хайнера Мюллера, о том, как и кем создаётся, пишется история, которая кружится в танго. Прибегая к излюбленному приёму монтажа, Х. Мюллер демонстрирует, как история «переструктурируется», складывается из разрозненных фрагментов (прослеживается связь истории Германии с историей Рима), что является отражением происходящих в действительности событий, когда неудобное новой идеологии или новому политическому курсу может быть вычеркнуто, стёрто из памяти всего народа. В поэме также возникает упоминание масс-медиа. Не случайно рядом со слоганом телерадиовещательной компании ARD «С НАМИ

²⁷⁹ Гройс Б. Политика поэтики. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 10

ВЫ ВСЕГДА СИДИТЕ В ПЕРВОМ РЯДУ»²⁸⁰ в памяти лирического субъекта всплывает другой «Первый ряд» («Die erste Reihe»), название сборника очерков Штефана Хермлина, известного писателя ГДР.

С горькой иронией Мюллер замечает: «Сегодня я могу написать продолжение К/ Французской революции в Наполеоновских войнах/ Социалистическому недоноску в Холодной войне/ С тех пор история танцует танго/ Экскурс о революции и стоматологии»²⁸¹. Равноположенными образами революции и стоматологии, автор определяет цену истории и искусства, которые фактически оказываются на службе у бытовых нужд. В упомянутом ранее интервью Александру Клуге, Мюллер рассказывает, что первый гонорар от режиссерской постановки на Западе он полностью потратил на свой первый зубной протез.

Трансформацию переживает и лирический субъект поэмы. Образ Аякса не случайно выбран автором. Аякс, противоречивая фигура в античной мифологии, лишённая героического ореола, судьба которого оценивается и трактуется неоднозначно. Проиграв в споре с Одиссеем, которому покровительствовала Афина, когда греки присудили доспехи Ахилла не ему, а Одиссею, замыслил ужасное мщение, впал в безумие и перерезал скот, принимая его за греков. Придя в себе, Аякс покончил с собой, бросившись на меч, подаренный Гектором.

Лирический субъект, легко соотносимый с автором, нарочито (цитируемые строки выделяются графически заглавными буквами) сравнивает себя с Аяксом, жертвой двойного обмана, и его судьбой: «Я АЯКС ЧТО КРОВЬ ПРОЛИВАЕТ/ НА СОБСТВЕННЫЙ МЕЧ КОРЧАСЬ У БЕРЕГОВ ТРОИ»²⁸². С одной стороны, в контексте той самокритики творчества и мировоззрения, которое переживает Х. Мюллер после объединения Германии, когда окончательно рушатся социалистические иллюзии, «собственный меч» расшифровывается как творчество, созданное в период безумия, где сам автор - «жертва двойного

²⁸⁰ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 149

²⁸¹ Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 144

²⁸² Мюллер Х. Цемент. Стихотворения. Москва: libra, 2017. С. 149

обмана», прежде всего обмана истории. С другой стороны, ирония лишает «я» трагичности. Таким образом, в связи с трансформациями субъекта (демифологизация, тотальная ирония) и деформацией структуры описания события (принцип монтажа, фрагментация) перед нами скорее «антипоэма» в соответствии с «принципом тотальной пародийности»²⁸³.

Отметим, что одно из черновых заглавий поэмы «ARS POETICA POSTMODERN (напр. Аякс)», прочитывается как метатекст, указывая на попытку Хайнера Мюллера обнажить и продемонстрировать принципы постмодернизма, что одновременно оборачивается и его критикой.

Итак, тяжелый творческий кризис, переживаемый автором после падения Берлинской стены, определяет ту иронию, которая появляется у Мюллера в обращении с мифологическим материалом, которую, на наш взгляд, не следует относить к постмодернистской. Т.В. Кудрявцева, рассматривая художественное сознание поэта в современную эпоху, отмечает, что «холодная рассудочность внеисторического постмодернистского интеллектуализма не позволяет лирическому герою открыто выражать эмоции»²⁸⁴, что не может быть применимо к анализируемым произведениям Мюллера, где проблема личной ответственности художника выходит на первый план.

Таким образом, переосмысление прошлого Германии и попытка принятия настоящего оказывается для художника личной травмой. Стихотворный цикл «Телевидение» обращается в связи с обозначенной проблематикой к актуальным проблемам функционирования произведения искусства в эпоху средств массовой информации, взаимосвязи искусства, поэзии и политики. А в поэме «К примеру Аякс», написанной за год до смерти автора, нагроможденные друг на друга ироничные и трагические, современные и вневременные образы смешиваются и

²⁸³ Brecht B. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993. S.139

²⁸⁴ Кудрявцева Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1990–2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. Москва: ИМЛИ РАН, 2008. С. 21

сливаются в единый эмоциональный поток, который становится метафорой исторического пути Германии и экзистенциальной проблемы художника.

Последняя пьеса Хайнера Мюллера, полное название которой «*Germania 3 Gespenster am Toten Mann*» («Германия 3 Призраки у мертвеца»), написана в период с 1990 по 1995 год и опубликована в 1996 году.

Цифра 3, возникающая в названии пьесы определяет некоторую перспективу, из которой пишет драматург. Это уже не взгляд из ГДР («второй» Германии), а взгляд из новой объединенной Германии.

Уже в первой сцене «*Germania 3*» «*Nächtliche Heerschau*» («Ночной парад»), Тельман и Ульбрих охраняют Берлинскую стену и подводят итог социализма: «*Das Mausoleum des deutschen Sozialismus. Hier liegt er begraben*»²⁸⁵ («Мавзолей немецкого социализма. Здесь он лежит, захороненный»). В конце сцены появляется Роза Люксембург.

Возникает историческое несоответствие. Эрнст Тельман, один из политических оппонентов Гитлера, погибший в концентрационном лагере в 1944 году встречается с Вальтером Ульбрихтом, руководителем ГДР, по чьему приказу началось возведение Берлинской стены лишь в 1961 году. К моменту написания пьесы в 1995 году разрушенная Берлинская стена тоже существует как образ, символ. В сцене, таким образом, происходит состыковка разрозненных во времени фигур и пространства, одновременность их равно-несуществующих, принадлежащих реальности прошлого, подчеркивает их принципиальную однородность. Процедура коллажа, таким образом, призвана здесь обнаружить несуществующую реальность «*Germania 3*», государства «населенного призраками».

Метод коллажа используется не только на уровне организации образов, но и на уровне организации языка. В девятой, заключительной сцене, названной «*DER ROSA RIESE*». В заключительный монолог немецкого серийного убийцы Беате (Вольфганга) Шмидт о круговороте насилия, личной и исторической месте

²⁸⁵ Müller H. *Germania 3 Gespenster am toten Mann*. Köln, 1996. S. 121

оказываются включенным узнаваемые цитаты из детских сказок Братьев Гримм: *Ach wie gut dass niemand weiß dass ich Rumpelstilzchen heiß* (сказка Братьев Гримм «Румпельштильцхен»). Здесь состыковка языковых элементов подчеркивает их принципиальную разнородность, которую мы наблюдаем и на уровне графической организации текстов.

Заканчивается сцена и пьеса «Germania 3» перевернутыми первыми словами Юрия Гагарина в космосе: «Dunkel Genossen ist der Weltraum sehr dunkel»²⁸⁶, которая переводит место действия за пределы земли, в космос, по ту сторону человека. Такая концовка пьесы соотносится с финалом речи Хайнера Мюллера на вручении ему премии Георга Бюхнера: ««И пока история не кончится, имеет смысл лишь общая гибель на холоде энтропии, или, говоря политически коротко, во вспышке атомной бомбы, которая станет концом всех утопий и началом реальности по ту сторону человека»²⁸⁷.

²⁸⁶ Müller H. *Germania 3 Gespenster am toten Mann*. Köln, 1996. S. 129

²⁸⁷ Мюллер Х. «РАНА ВОЙЦЕК» (Статья, посвященная пьесе Георга Бюхнера «Войцек»). [Электронный ресурс]. URL: <https://mygolod.com/2018/10/15/hajner-myuller-rana-voiczek-statya-pos/> (дата обращения: 23.11.2021)

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе впервые в отечественном литературоведении изучены особенности философского-политической драматургической модели Хайнера Мюллера в контексте тенденций развития политического театра Германии XX века.

Рассмотренная линия трансформации немецкого политического театра от первой половины XX века (Эрвин Пискатор, Бертольт Брехт, Фридрих Вольф) ко второй (Хайнер Мюллер, Фолькер Браун, Петер Вайс), позволила выявить ряд взаимосвязанных аспектов, определяющих традицию политического театра Германии XX века.

Во-первых, реформирование политического театра XX века направлено на непосредственное включение театра в общественную и политическую сферу с целью борьбы за социально-политические изменения. Можно говорить о том, что политическое преобладает над эстетическим и определяет возникновение новых форм и принципов театрального действия, а также форм драмы. Художественное высказывание отождествляется с политическим. Во-вторых, политический театр первой половины XX века является просветительским по своей сути. Выявленная общая идея художественной практики авангарда и социалистического реализма – это построение нового общественного строя, воспитание «нового человека» и перестройка его сознания. Так, проводимое политико-идеологическое и социальное просвещение человека было направлено на конструирование новой ментальности. В связи с чем требовалась выработка новых художественных средств и приемов, переопределяющих роль и участие зрителя в театральном действии. Таким образом, в-третьих, политический театр XX века трансформирует положение зрителя. Со зрителя в театре снимается "ярлык" пассивного наблюдателя, он становится активным участником театрального и как следствие политического действия. Задачей политического театра является формирование у зрителя собственного критического отношения к существующему социально-политическому устройству общества, а также представлений о возможных путях его реформации.

Итак, художественные искания разных тенденций политического театра XX века объединяет поиск новых средств воздействия на зрителя. Это и прямой призыв к действию, агитация и просвещение театра агитпропа, дидактические «учебные» или «диалектические» драмы Бертольта Брехта и катарсическая «оптимистическая трагедия» Фридриха Вольфа. Собственный метод взаимодействия с читателем / зрителем в новых социокультурных и политических условиях вырабатывает и Хайнер Мюллер.

Ключевая задача драматургии Хайнера Мюллера – это дешифровка современности через осмысление исторического опыта Германии XX века. Стремление к всестороннему анализу и познанию современной действительности, постановке и решению антропологических вопросов определяет художественные искания Хайнера Мюллера. Осваивая приемы эпического, диалектического театра Бертольта Брехта, а затем полемизируя с его формами (жанр «учебной» драмы) и функциями (педагогическая логика), Хайнер Мюллер вырабатывает собственную поэтику политической драмы.

Драматургическая практика Хайнера Мюллера, складывающаяся в 50-е годы, находится в традиции политического театра XX века, но реализует его главные задачи собственными методами. Просветительская линия политического театра, подразумевающая изложение и объяснение зрителю истины общественных отношений и средств борьбы за социально-политические изменения, находит логическое завершение в творчестве Хайнера Мюллера. Таким образом, можно говорить, о совершающемся переходе от театра высокого модернизма к постмодернистскому (постдраматическому) театру эпохи позднего капитализма.

В результате рассмотрения традиций эпического театра в работе выявлены и охарактеризованы ключевые формальные и технические приемы организации эпического театра Бертольта Брехта (приём историзации, «социальный жест», эффект очуждения), трансформация и дальнейшая критика которых

обуславливает формирование собственной драматургической модели Хайнера Мюллера.

На основании анализа особенностей рецепции античных сюжетов и образов в драматургии Хайнера Мюллера делается вывод о том, что невозможность говорить о современности в ситуации культурно-политической цензуры в ГДР необходимо рассматривать только как внешний импульс обращения драматурга к Античности.

Так, Античность рассматривается Мюллером как своеобразный поворотный пункт (Drehscheibe), на котором происходит переход от общества, ориентированного на семью, к классовому обществу. Это может осмысляться как момент смены социально-политической парадигмы. Речь, таким образом, с одной стороны, идёт о проявленной в драматургии Мюллера аналогии мифа и современности – формировании новых принципов и ценностей социалистического государства ГДР. С другой стороны, миф, пересказанный в определенный исторический момент, не только изменяется сам, но и трансформирует прошлое. Попытка разрушить исторический континуум находит отражение как в тематике пьес Хайнера Мюллера, так и в их структуре. Драма Мюллера прерывает течение настоящего, проблематизируя наше понимание исторического времени и соотношение современности с прошлым и будущим.

В особенностях актуализации мифа, поиске многочисленных параллелей и повторяющихся элементов в историческом материале Хайнер Мюллер продолжает линию Бертольта Брехта, который, осмысляя историю, искал способы понять современность. Хайнер Мюллер значительно чаще, чем Бертольт Брехт, использует не просто хорошо известные истории, а античные мифы, воплощающие не только модели поведения людей, но и особую философию мироустройства, определяющие место человека в структуре мира. Поэтому пьесы на античный сюжет можно рассматривать как историко-философскую перспективу переосмысления мифа. Обращение Мюллера к Античности также находится в русле общего интереса авторов ГДР к античному мифу,

художественная интерпретация которого встречается значительно чаще, чем обращение к национальной мифологии.

С Бертольтом Брехтом Хайнера Мюллера также сближает общая цель театра, призванная сформировать у зрителя критическое отношение к действительности. В ходе рассмотрения художественной реформы Эрвина Пискатора делается вывод о том, что политический театр 20-30-х гг. XX века, ещё близкий театру агитпропа в его стремлении к прямому действию и призыву, смещает акцент на формирование у зрителя собственного отношения к социально-политической действительности. В театральном представлении Пискатор стремится к всеохватности реальности, чтобы зритель, находящийся в центре этой конструкции, познавая ее, мог выработать свое собственное, критическое отношение. Использование композиционных законов монтажа становится одним из ключевых структурообразующих принципов театра критической объективности Эрвина Пискатора. Идеи, предложенные Пискатором, развиваются и углубляются в драматургической практике и теории эпического театра Бертольта Брехта, косвенно влияя, таким образом, и на становление Хайнера Мюллера-драматурга.

В ходе комплексного анализа экспериментального триптиха Хайнера Мюллера «Филоктет», «Гораций» и «Маузер» мы делаем вывод о том, что в драматургической модели Хайнера Мюллера трансформируется форма взаимодействия со зрителем. Мюллер разрабатывает такую модель драмы, в которой в первую очередь снимается педагогическая логика политического театра Бертольта Брехта.

Создавая собственную модель политического театра, Мюллер двигается по пути, который французский философ Жак Рансьер называет интеллектуальной эмансипацией зрителя. В логике педагогического отношения роль, исполняемая учителем, как отмечает Жак Рансьер, заключается в том, чтобы ликвидировать

дистанцию «между своим знанием и знанием невежды»²⁸⁸. В таких отношениях как учитель-невежда и драматург-зритель, по мысли Рансьера, интеллектуальная эмансипация зрителя, предполагающая равенство умов, невозможна. Она начинается тогда, когда со зрителя снимается роль незнающего: зрители смотрят, воспринимают, соотносят и складывают собственное сочинение.

В анализируемых пьесах, вскрывающих диалектическую природу лжи, диалектику революционного сознания, фактически невозможно сделать однозначный выбор, как это предполагала «учебная» драма. Так, если «учебная» драма Брехта преподносит зрителям готовый логический вывод из контекста одного исторического события, то драматургическая структура Хайнера Мюллера, экспериментальная форма триптиха, фиксирует разновременные исторические события на одной плоскости и представляет зрителю концепцию нелинейного исторического времени.

Эксперименты Хайнера Мюллера с формой драмы в анализируемом триптихе находятся в русле движения к намеренному усложнению зрительского восприятия: действие в его традиционном понимании отсутствует: оно полностью переносится в диалог или монолог. Традиционная структура одноактной «учебной» драмы Бертольта Брехта, представляющей собой практическое упражнение в диалектике с выведением морали в финале пьесы, таким образом, распадается.

Анализ реализации приемов постдраматического театра в творчестве Хайнера Мюллера позволяет заключить, что художественной практике драматурга действительно свойственно использование экспериментальных постдраматических театральных знаков: он стремится создать новую форму драмы, освободить её от доминанты литературного кода, тексты изнутри взрывают рамки драматической и повествовательной логик. Хайнер Мюллер отказывается от устаревшей идеи последовательного выстраивания театрального действия.

²⁸⁸ Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. С. 12

Новая, лишённая иерархической связи структура выразительных средств постдраматического театра основана не на гипотаксисе, как классическая система, а на паратаксисе. Способ организации знаков по принципу паратаксиса приводит к опыту одновременности, плотности, а иногда – осознанной перегруженности. Как следствие, происходит изменение в отношении зрителей к происходящему: это «умение не понимать вещи сразу»²⁸⁹. В увеличении разрыва между частями и целым заключен, на наш взгляд, политический потенциал постдраматического театра, развиваемый Хайнером Мюллером.

Приемы постдраматического театра, которые начинают разрабатываться в драматургии Хайнера Мюллера, во многом определили развитие европейского театра конца XX – начала XXI века. Творческое наследие Хайнера Мюллера, таким образом, может быть охарактеризовано не только как глубоко самобытное, но и как важное звено в формировании современного политического театра. В работе, таким образом, выявлены предпосылки формирования нового этапа функционирования политического театра.

В работе делается вывод о том, что в творческой практике Хайнера Мюллера находит развитие «неявная диссимитрически-критическая структура, структура маргинальной диалектики»²⁹⁰. В ней обнаруживается разрыв между формами темпоральности (временем драмы и «временем народа», то есть диалектической и недиалектической темпоральностями). Динамика этой структуры разворачивает критику идеологии и определяет возможности подлинной критики общественно-политических иллюзий, что позволяет вызвать у зрителя зарождение нового, критического сознания. Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что драматургия Хайнера Мюллера на уровне структуры воспроизводит травматический опыт. В первую очередь травматический опыт истории Германии второй половины XX века, организуя опыт зрителя так, что он фактически переживает эту травму. Принципиально важным композиционно

²⁸⁹ Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. С.141

²⁹⁰ Альтюссер Луи. За Маркса. М.: Праксис, 2006. С. 205

образующим принципом в его драматургии является использование техники фрагмента, приемов монтажа и коллажа.

Анализ специфики обращения Хайнера Мюллера к материалам советской литературы (Ф. Гладков, М. Шолохов) позволяет сделать вывод о том, что при создании сценической интерпретации романа «Цемент» Ф. Гладкова главной целью драматурга было вскрыть комплекс противоречий и трудностей становления «нового человека». Пьесу «Цемент» можно назвать первой в ряду последующих драм-историсофских моделей Хайнера Мюллера. Конфликт её выходит за рамки проблемы исторического социализма, смещаясь к проблеме свершающейся внутренней революции человека, формированию новой системы ценностей или её отсутствию, определению самого понятие человек. Пьесы разного периода объединяет то, что в них драматург выступает против тотальности, авторитаризма и иных форм нравственного и интеллектуального насилия над человеком.

В работе также впервые были проанализированы поэтические произведения Хайнера Мюллера «Телевидение» и «К примеру Аякс», являющиеся в первую очередь реакцией автора на объединение Германии, которая свойственна большинству представителей старшего поколения поэтов из бывшей ГДР. Комплекс проблем, связанных с падением Берлинской стены 9 ноября 1989 года и последовавшим за этим изменением политики Германии на мировой арене, попытка объединенного государства перечеркнуть историю Восточной Германии, а также кризис современной технической цивилизации и проблема исторической памяти становятся центральными мотивами не только в поздней драматургической, но и в поэтической практике Хайнера Мюллера.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что историко-философские размышления автора о судьбе Германии XX века, совпадающие с рефлексией собственного творческого пути, с одной стороны, определяют выбор художественной формы и её существенные трансформации в традициях постмодернистского письма (обращение к лиро-эпическому жанру поэмы «К

примеру Аякс»), а с другой, специфику художественной образности. Историческая память в мировоззрении Хайнера Мюллера неразрывно связана с культурной, поэтому проблема личной ответственности художника выходит на первый план.

Таким образом, анализ этико-эстетической позиции Хайнера Мюллера, эволюции его творческого метода, связанного с непрекращающимся поиском новой художественной формы и трансформацией предшествующих традиций; исследование особенностей материала, избираемого автором для своих пьес, и специфики структуры драматургических произведений позволяют говорить о формировании в творчестве Хайнера Мюллера уникальной философско-политической драматургической модели.

Основные перспективы развития темы, по нашему мнению, связаны с продолжением изучения особенностей драматургической модели, предложенной Хайнером Мюллером. Также важным представляется анализ других пьес Хайнера Мюллера, материалом которых становится сплав Античности и социалистической литературы. В первую очередь, это пьеса «Волоколамское шоссе» («Wolokolamsker Chaussee»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Тексты и источники:

1. Brecht B. Ausgewählte Werke in sechs Bänden. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997. – 400 S.
2. Hacks P. Das Poetische: Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. – 146 S.
3. Müller H. Gedichte und Material / H. Müller. – Rostock: Universität, 1997. – S. 118–144.
4. Müller H. Gesammelte Irrtümer 1. Interviews und Gespräche. – Frankfurt am Main, 1986. – 98 S.
5. Müller Heiner. Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen. – Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992. – 432 S.
6. Müller H. «Für alle reicht es nicht». Texte zum Kapitalismus. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017. – 389 S.
7. Müller H. Ende der Handschrift. – Berlin: Suhrkamp Verlag, 2000. – 120 S.
8. Müller H. Stücke. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1988. – 184 S.
9. Müller H. Die Hamletmaschine // Mauser. – Berlin: Rotwelsch, 1978. – 97 S.
10. Müller H. Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York // Müller H. Rotwelsch. – Berlin: Merve. 1978. – S. 90–99.
11. Wolf F. Dramen. – Berlin: Aufbau-Verlag, 1960. – 432 S.
12. Брехт Б. Ме-ти. Книга перемен // Брехт Б. Собрание избранных сочинений. М.: «Логос-Альтера», «Ессе homo», 2004. Т. 1: Проза. – 224 с.
13. Брехт Б. Театр: Пьесы; Статьи; Высказывания. В 5 т. / Сост. и вст. ст. и. Фрадкина. – М.: Искусство, 1965. – Т. 1.
14. Вольф Ф. Годы и люди. М.: Прогресс, 1988. – 374 с.
15. Вольф Ф. Искусство – оружие. Статья. Очерки. Письма / Ф. Вольф. – М.: Прогресс, 1967. – 431 с.

16. Гладков Ф.В. Цемент: Роман. – М.: Профиздат, 1983. – 264 с.
17. Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Х. Мюллер; пер. с нем.; [сост., автор предисловия и коммент. В.Ф. Колязин]. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – 528 с.
18. Мюллер Х. Цемент / Стихотворения. – М.: libra, 2017. – 165 с.
19. Поэтическая драма: сборник / сост. Э.В. Венгерова. – на нем. яз. – М.: Радуга, 1983. – 496 с.

Литература по теории и истории вопроса:

20. Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. Ред. П.С. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – 512 с.
21. Андреюшкина, Т. Н. Амбивалентный образ Берлина в немецкой поэзии второй половины XX века / Т. Н. Андреюшкина // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты: материалы V Международной научной конференции, Тольятти, 15–17 апреля 2015 года. – Тольятти: Тольяттинский государственный университет, 2015. – С. 102-111.
22. Андреюшкина, Т. Н. Берлин в немецкой поэзии XX века: демифологизация мегаполиса / Т. Н. Андреюшкина // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. – 2014. – № 4(17). – С. 17-27.
23. Альтюссер Л. За Маркса. – М.: Праксис, 2006. – 392 с.
24. Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века: Учеб. для вуз Л Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова и др.; ред. Л. Г. Андреев. 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. п. 2004. – 559 с.
25. Аникст А.А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. – М.: Наука, 1988. – 506 с.
26. Базанов, В.В. Техника и технология сцены / В.В. Базанов. – Л.: Искусство, 1976. – 326 с.
27. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / пер. с фр., сост. Г. К.

- Косиков. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
28. Баскакова Т. «Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером [Рец. на: Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги / сост. В. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. 528 с.] // Современная драматургия. 2013. № 1. С. 255–258.
29. Бахтин М. Эпос и роман. – СПб.: Азбука, 2000. – 304 с.
30. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / Под. ред. Ю.А. Здороваго — М.: Медиум, 1996. – 240 с.
31. Беньямин В. О понятии истории // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 81–90.
32. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М.: Искусство, 1978. – 367 с.
33. Биктимиров В. Э. Особенности интерпретации античного мифа о Геракле в драмах Х. Мюллера и П. Хакса / В. Э. Биктимиров // Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность - современность: коллективная монография / Ответственные редакторы Т.А. Шарыпина, И.К. Полуяхтова, М.К. Меньщикова; Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Общество с ограниченной ответственностью "Издательство "Деком", 2018. – С. 164–175.
34. Биктимиров, В. Э. Синтез античности и современности в драме П. Хакса "Омфала" / В. Э. Биктимиров, Т. С. Нипа // XVII Красноярские краевые Рождественские образовательные чтения "1917-2017: уроки столетия", Красноярск, 16–18 января 2017 года. – Красноярск: Общество с ограниченной ответственностью Издательский дом «Восточная Сибирь», 2017. – С. 366-373.
35. Блок В. Диалектика театра: очерки по теории драмы и ее сценическое воплощение / В. Блок. – М.: Искусство, 1983. – 294 с.

36. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. А. Качалова. – М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015. – 240 с.
37. Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. – Москва: Республика; Культурная революция, 2006.
38. Болдырева, Т. В. Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ / Т. В. Болдырева // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 72–77.
39. Бюргер П. Теория авангарда. – М.: V-F-C press, 2014. – 200 с.
40. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Советский писатель, 1960. – 338 с.
41. Волощук, Е. В. Сергей Третьяков и его "неканонический" Брехт как репрессированная страница истории литературы / Е. В. Волощук // Studia Culturae. – 2017. – № 32. – С. 64-80.
42. Герой художественной прозы: Социалистические страны Европы. – М.: Наука, 1973. – 398 с.
43. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
44. Гаспаров М.Л. МЕТР И СМЫСЛ. – М.: Фортуна ЭЛ, 2012. – 416 с.
45. Гегель Г. Феноменология духа. – М.: Наука, 2000. – 495 с.
46. Гирич Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.
47. Глумова-Глухарева Э.И. Драматургия Б. Брехта. – М.: Высшая школа, 1962. – 86 с.
48. Головчинер, В. Е. Сергей Третьяков - учитель Бертольта Брехта / В. Е. Головчинер // Сибирский филологический журнал. – 2014. – № 2. – С. 118-125.
49. Грабарь-Пассек М.Е. Античные сюжеты и формы в западноевропейской литературе. – М.: Наука, 1966. – 316 с.

50. Гройс Б. Политика поэтики. – Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 400 с.
51. Гройс Б. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. №5.
52. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин / Борис Гройс. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 168 с.
53. Гугнин А.А. Современная литература ГДР. – М.: Высшая школа, 1987. – 108 с.
54. Гугнин, А. Основные этапы истории немецко-русских и русско-немецких литературных связей / А. Гугнин // Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 3. – С. 258 – 311.
55. Гулин И. Сумерки стройки. Мессианические аспекты советской производственной драмы. Транслит: литературно-теоретический журнал. 2019; №22. – С. 44 – 49.
56. Дебор Г. Общество спектакля. Пер. с фр. / Пер. С. Офертаса и М. Якубович. – М.: Издательство «Логос» 1999. – 224 с.
57. Зарубежная литература XX века. В 2 т. Т.2. Вторая половина XX века – начало XXI века: учебник для среднего профессионального образования / В.М. Толмачев [и др.]; под редакцией В.М. Толмачева. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство Юрайт, 2020. – 362 с.
58. Зачевский, Е.А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. – СПб.: Крига, 2017. – 528 с.
59. Земляной С. Этика Бертольта Брехта // Этическая мысль. – М.: ИФ РАН, 2004. Вып. 5. С. 37 – 53.
60. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. – М.: Наука, 1979. – 395 с.
61. История Германии XX века в новом измерении: источники, статистика, художественные документы: Пособие для учащихся средних и старших

- классов школ, гимназий, лицеев, студентов, учителей / Сост. Бюлов И. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. – 688 с.
62. История зарубежной литературы XX века / под ред. Т.А. Шарыпиной. – М.: Высшая школа, 2009. – 315 с.
63. История литературы Германии XX века. Т. 1 1880–1945 в 2 кн. Кн.1. – М.: ИМЛИ РАН, 2016. – 864 с.
64. История литературы ФРГ [Текст] / [И. М. Фрадкин, Л. М. Юрьева, Н. С. Павлова и др.; редкол.: И. М. Фрадкин (отв. ред.) и др.]. – Москва: Наука, 1980. – 867 с.
65. История литературы ГДР / [Х. Хаазе, Н. П. Банникова, Л. М. Юрьева и др.; Редкол.: А. Л. Дымшиц (отв. ред.) и др.]. – М.: Наука, 1982. – 543 с.
66. История литературы Германии XX века. Том 1. 1880-1945 гг. Книга вторая. Литература Германии между 1918 и 1945 гг. / Отв. редакторы-составители: Т.В. Кудрявцева, В.Д. Седельник. – М.: ИМЛИ РАН, 2018. – 984 с.
67. История немецкой литературы [Текст]: В 5 т. / [Под общ. ред. Н. И. Балашова и др.]; [Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького]. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1962-1968. Т. 5: 1918-1945 / Редколлегия: И. М. Фрадкин и С. В. Тураев. – 1976. – 695 с.
68. История западноевропейского театра: Уч. пос. для театроведч. фак. высш. театр. учеб. заведений / Под общ. ред. А.Г. Образцовой, Б.А. Смирнова. – М.: Искусство, 1985. – Т. 7.
69. Ирмер, Т. Новая немецкая драма после падения Берлинской стены [Текст] / Т. Ирмер // Вопросы театра. – 2011. – № 3-4. – С. 199-218.
70. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. – М.: «Наука», 1971. – 227 с.
71. Кельнер Х., Зофнер Х.-Г. Культурная глобализация в Германии // Многоликая глобализация: культурное разнообразие в современном мире / Под ред. П. Бергера, С. Хантингтона. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – С. 131 – 157.

72. Кениг Х. Будущее прошлого: национал-социализм в политическом сознании ФРГ / Хельмут Кениг; [пер. с нем. Л.Ю. Пантиной]. – М.: РОССПЭН, 2012. – 164 с.
73. Колязин В. Ф. Краткие сведения о постановках: «Гамлет-машина» Хайнера Мюллера / “Hamlet-Maschine” // Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 363 с.
74. Колязин В.Ф. Меж двух миров: Рождение духа свободы // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. – 528 с.
75. Колязин В.Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера - между реализмом и постмодернизмом (этюды) // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – М.: РОССПЭН, 2008. – 480 с.
76. Комлева А.В. Эстетика театральной педагогики режиссера политического театра Эрвина Пискатора / А. В. Комлева // Гуманитарное знание: Сборник научных статей / под общ. ред. В.Г. Егоркина. – Санкт-Петербург: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2009. – С. 86 – 89.
77. Копелев Л.З. Брехт.: Молодая Гвардия, 1966. – 432 с.
78. Котелевская В.В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе "цемент" / В. В. Котелевская // Литература и революция век двадцатый / Печатается по постановлению редакционно-издательского совета филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. – Москва: ЛИТФАКТ, 2018. – С. 279-287.
79. Котелевская В.В. Хор машин и голос индивида: революционно-производственная музыка в «Цементе» Мюллера. Транслит: литературно-теоретический журнал. – Санкт-Петербург, 2017. – С. 60-67.
80. Ключев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М., 1966. – 184 с.
81. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. №1. – С. 97 – 124.
82. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1994. №5. – С. 44 – 47.

83. Кудрявцева, Т.В. К определению исторических границ национальной литературы (немецкая литература) / Т.В. Кудрявцева // «Проблемы культурного пограничья». Памяти Валерия Борисовича Земскова (1940-2012). – Москва, ИМЛИ РАН. 2014. С 210 – 238.
84. Кудрявцева Т.В. Новейшая немецкая поэзия (1990—2000-е гг.): основные тенденции и художественные ориентиры. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. – 343 с.
85. Кудрявцева, Т.В. О новой концепции истории немецкой литературы XX века 2010. / Т.В. Кудрявцева // Романо-германская филология в контексте гуманитарных наук. Международный научный сборник. Отв. редакторы А.А. Гугнин и Д.А. Кондаков. Полоцк, 2010. – С. 42 – 51.
86. Кудрявцева, Т. В. Особенности немецкоязычного литературного пространства в условиях интегрирующейся Европы / Т. В. Кудрявцева // Вопросы филологии. – 2004. – № 1(16). – С. 5-9.
87. Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. –288 с.
88. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
89. Липовецкий М.Н., Боймерс Б. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «Новой драмы». – М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 230 – 249.
90. Лиотар Ж.-Ф. Постмодерн в изложении для детей: Письма: 1982-1985 / пер. А.В. Гараджи. – М.: Рос. гос. гуманит. ун-т, 2008. – 145 с.
91. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. Н.А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 160 с.
92. Лотман Ю.М. Заметки о художественном пространстве // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: «Александра», 1992. Т. 1. – С. 448 – 463.
93. Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. и др. Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. - 5-е изд., дораб. – М.: ЧеРо, 1997. – 543 с.
94. Лосев, А. Ф. История античной эстетики (в 8 томах). – Т. 1.: Ранняя

- классика [Текст] / А. Ф. Лосев. – М.: Фолио; АСТ, 2000. – 624 с.
95. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. – М.: Мысль, 1993. – 959 с.
96. Лотман Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста // Ю. М. Лотман, Избранные статьи. Т.1. – Таллин, 1992. – С. 129 – 132.
97. Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1970. – 108 с.
98. Липовецкий М., Боймерс Б. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы». – М.: НЛЮ, 2012. – 475 с.
99. Литература Германской Демократической Республики: Сб. статей/ Редкол.: Р.М. Самарин, В.И. Стеженский, С.В. Тураев. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 575 с.
100. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 341 с.
101. Майер, А. Конструктивное пораженчество: Поддается ли пониманию "Гамлет-машина" Хайнера Мюллера? / А. Майер // Балтийский филологический курьер. – 2007. – № 6. – С. 260 – 270.
102. Матузова Н.М. У истоков немецкой литературы социалистического реализма: художественная публицистика Ф.К. Вайскопфа / Н. М. Матузова . – Киев: Наукова думка, 1967. – 404 с.
103. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, 1986. – 319 с.
104. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М.: Институт востоковедения РАН, 2006. – 407 с.
105. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе. – М.: РГГУ, 2000. – 168 с.
106. Меньщикова М. К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30-70- х гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи: дис. доктора филол. Наук: 10.01.03. Нижний Новгород, 2019. – 352 С.
107. Меньщикова, М. К. Национальный миф в немецкой драматургии 30-

- 70 гг. XIX века / М. К. Меньщикова // Российский гуманитарный журнал. – 2016. – Т. 5. – № 1. – С. 52-57.
108. Меньщикова, М.К. Античный код в мифопоэтической системе Фридриха Гёльдерлина / М. К. Меньщикова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2012. – № 1(2). – С. 162 – 165.
109. Меньщикова, М. К. Философский дискурс немецкой драматургии 30-70 гг. XIX века / М. К. Меньщикова // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2018. – № 3(23). – С. 27-36.
110. Мюллер-материал: режиссерские интерпретации разных лет. ТЕАТР №4, 2011. С. 108 – 119.
111. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986. – 640 с.
112. Немецкая драма и российская сцена: Круглый стол участников фестиваля 3 октября 1999 // Современные немецкие пьесы / под ред. А. А. Чепурова. СПб. Библиотека Александровского театра, 2000. – С. 385 – 395.
113. Нефедова, Е. Г. Организация художественного времени в пьесе Мариуса фон Майенбурга "Камень" / Е. Г. Нефедова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2016. – № 1. – С. 117-120.
114. Онегина Т.А. Проблема конфликта в новой немецкой драме. Автореферат канд. дисс-ции. – Казань, 2013. – 22 с.
115. Отрега-и-Гассет Хосе. «Восстание масс». – М., Издательство АСТ, 2008. – 352 с.
116. Очерки по истории зарубежной литературы XX века: учеб. пособие / В. Г. Новикова, Т. А. Шарыпина; Федер. агентство по образованию, Нижегород. гос. ун-т им. Н. И. Лобачевского. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. Госуниверситета, 2005 – (Н.Новгород: Тип. Нижегород. гос. ун-та). Ч. 1. – 2005. – 315 с.; Ч. 2. – 2008. – 233 с.

117. Пави П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
118. Павленко А.Н. Теория и театр / А.Н. Павленко; Ин-т философии Рос. акад. наук. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2006. – 234 с.
119. Потебня А. А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – 624 с.
120. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
121. Потеемина, М. С. "Остальгия" в литературе объединенной Германии / М. С. Потеемина // Балтийский филологический курьер. – 2007. – № 6. – С. 237-249.
122. Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика: учеб. Пособие по курсу «Теория драмы» для студентов театроведч. и режис. фак. театр. Вузов Мин-во культуры РСФСР: ГИТИС им. А.В.Луначарского. – М., 1980.
123. Рансьер, Жак. Эмансипированный зритель. – Нижний Новгород: Красная ласточка, 2018. – 128 с.
124. Рихтер Т. К истории Союза пролетарско-революционных писателей Германии: Статья / Пер. с нем. Л.М. Бродской / Том 81: Из истории Международного объединения революционных писателей (МОРП) / АН СССР. Ин-т мировой лит. Им. А.М. Горького. – М.: Наука, 1969. – С. 77 – 104.
125. Роганова И.С. Немецкая литература конца XX века и актуализация постмодернистской парадигмы. М.: Рудомино, 2007. – 416 с.
126. Роганова, И.С. Немецкая драматургия конца XX века / И.С. Роганова. - М.: ИПЦ «Глобус», 2007. – 88 с.
127. Роганова И.С. Интертекстуальность и лексические особенности постмодернистского повествования в пьесе Хайнера Мюллера «Гамлет-машина»: внутри- и внетекстовые составляющие // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – Вып. 532. – М.: Рема, 2007. – С. 190 – 208.

128. Роганова, И. С. Стилистика постмодернистского повествования: деконструкция в пьесе Хайнера Мюллера "Гамлет-машина" (немецкая литература) / И. С. Роганова // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2007. – № 521. – С. 172а – 180.
129. Рыбина П.Ю. Западная драматургия XX века // Зарубежная литература XX века. – М., 2003. – 388 с.
130. Сартр Ж. Что такое литература? / Ж. Сартр – «Издательство АСТ», 1947 – (Философия – Neoclassic), 2020. – 448 с.
131. Сахновский – Панкеев В. ДРАМА. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 231 с.
132. Сейбель, Н. Э. Власть и страсть в трагедиях о Медее Х. Мюллера и Л. Разумовской / Н. Э. Сейбель // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2014. – № 11(152). – С. 103-108.
133. Сейбель, Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия: Сборник научных статей по итогам 4-ой Международной научно-практической конференции-фестиваля "АРТ-сессия", Челябинск, 14–16 ноября 2011 года / Ответственный редактор Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Энциклопедия, 2011. – С. 80 – 91.
134. Сейбель, Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии) / Н. Э. Сейбель // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени: материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции словесников, Екатеринбург, 30–31 марта 2018 года. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2018. – С. 75 – 83.
135. Сейбель, Н. Э. Образ имперской столицы в драматургии Хайнера Мюллера (Рим/Берлин) / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия: Сборник научных статей по итогам 5-ой Международной

- научно-практической конференции-фестиваля "АРТ-сессия", Челябинск, 29–31 октября 2012 года. – Челябинск: Энциклопедия, 2012. – С. 147 – 154.
136. Сейбель, Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4. – С. 270 – 273.
137. Сейбель, Н. Э. Фикциональность драматургии Хайнера Мюллера: формы и функции / Н. Э. Сейбель // Научный диалог. – 2019. – № 12. – С. 173 – 186.
138. Сейбель, Н. Э. Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 259 – 268.
139. Сидорова М.В. Поэтика тотальной драмы Хайнера Мюллера / М.В. Сидорова // Идеино-художественное своеобразие зарубежной литературы нового и новейшего времени: Межвузовский сборник научных трудов. Часть 7. – М.: МГОУ, 2006. – С. 146 – 161.
140. Современная российская и немецкая драма и театр. – Казань: РИЦ «Школа», 2011. – 232 с.
141. Тойнби А. Исследование истории. – М.: Астрель, 2011. – 670 с.
142. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект пресс, 2001. – 334 с.
143. Третьяков С. Откуда и куда. Перспективы футуризма. ЛЕФ. №1. Москва-Петроград, 1923. – С. 192 – 203.
144. Третьяков С. Страна-перекресток. Документальная проза. – М.: Советский писатель, 1991. – 576 с.
145. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с.
146. Федоренко Л. О., Ващенко, Т. Ю. Heiner Müller vs. Bertolt Brecht: „Der Horatier“ und „Die Horatier und die Kuriatier“ als „Lehrstück“-

- Dramatik. Probleme de filologie: aspecte teoretice și practice (Ediția VI). – 2020. S. 231 – 240.
147. Фишер-Лихте Э. Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век: модернизм, авангард, постмодернизм / ред. В. Ф. Колязин. — Москва: РОССПЭН, 2008. — С. 481—501.
148. Фишер-Лихте, Э. Немецкая драматургия девяностых годов / Э. Фишер-Лихте // Современные немецкие пьесы / под ред. А. А. Чепурова и Т. В. Загорской. СПб. Стройиздат СПб, 2000. – С. 11 – 16.
149. Фрадкин И.М. Предисловие// Бертольт Брехт. Стихотворения. Рассказы. Пьесы/ сост., вступ. ст. и прим. И. Фрадкина. – М.: Художественная литература, 1972. С. 9 – 24.
150. Фрадкин И.М. Литература новой Германии: статьи и очерки / И. М. Фрадкин. – Москва: Советский писатель, 1961. – 507 с.
151. Фрадкин И. Творческий путь Брехта-драматурга/ И. Фрадкин // Б. Брехт. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5т. Т.1. – М.: Искусство, 1963. – 533 с.
152. Фролова А.С. Тема философского осмысления истории в драматургии Хайнера Мюллера (70-90-е гг). / А.С. Фролова // Коллективная монография Национальные коды европейской литературы в диахроническом аспекте: античность – современность. – Нижний Новгород. Деком. – 2018. – С. 343 – 348.
153. Фролова А.С. Постдрама в театральной практике Германии конца XX века ("опыты" Хайнера Мюллера) / А.С. Фролова // Коллективная монография Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского госуниверситета им. Н.И. Лобачевского. – 2017. – С. 156 – 162.
154. Фролова А.С. Интерпретация мифологических сюжетов в драматургии Хайнера Мюллера в контексте традиций «эпического» и

- «постдраматического» театров / А.С. Фролова // Коллективная монография Современная российская и европейская драма и театр. – Казань: редакционно - издательский центр «Школа». – 2017. – С. 252 – 258.
155. Фролова А.С. Бертольт Брехт и Хайнер Мюллер: трансформация принципов эпического театра / А.С. Фролова // Бюллетень научных студенческих обществ ННГУ им. Н.И. Лобачевского. – 2015. – №6. – С. 123 – 126.
156. Фролова А.С. Особенности интерпретации античного сюжета в пьесе Х. Мюллера "Медея-материал" / А.С. Фролова // Бюллетень научных студенческих обществ ННГУ им. Н.И. Лобачевского. – 2014. – №5 – С. 70 – 74.
157. Хализев В. Драма как явление искусства. – М.: Искусство. 1978. – 504 с.
158. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
159. Хоркхаймер М., Адорно Т. Диалектика просвещения. Философские фрагменты. / Перевод с немецкого М. Кузнецова. – М.-СПб.: Медиум, Ювента, 1997. – 312 с.
160. Шарыпина, Т. А., Казакова П.Д. Русско-немецкий литературный трансфер 30-х-40-х гг. XX в. (С. Третьяков, Ф. Вольф, Б. Брехт) / Т. А. Шарыпина, П. Д. Казакова // *Studia Litterarum*. Т. 5. – № 2., 2020. – С. 146 – 161.
161. Шарыпина Т. А., Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов: диссертация ... доктора филологических наук: 10.01.05. – Нижний Новгород, 1998. – 532 с.
162. Шарыпина Т.А. «Что остается...»: «мифический элемент» в литературе ГДР// История зарубежной литературы XX века. Шарыпина Т.А., Новикова В.Г., Кобленкова Д.В. М.: Высшая школа, 2009. – С. 427 – 442.

163. Шарыпина Т.А. История зарубежной литературы XX века. М.: Высшая школа, 2009. – 315 с.
164. Шарыпина, Т. А. К проблеме "очуждения" принципов "аристотелевского" театра в художественной практике Б. Брехта / Т. А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2005. – № 1. – С. 51 – 57.
165. Шарыпина Т.А., Кудрявцева Т.В. К проблеме изучения немецкой идентичности в контексте европейской ментальности на рубеже XX – XXI вв. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. – С. 296 – 303.
166. Шарыпина, Т. А. Концепция "документального эпоса" русского авангарда и становление театральной практики Бертольта Брехта / Т. А. Шарыпина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2016. – № 3 (156). – С. 67 – 73.
167. Шарыпина, Т. А. Русская тема в жизни и публицистике Ф. Вольфа 30-х гг. XX В. (по следам забытых дат) / Т. А. Шарыпина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2014. – № 2 (30). – С. 157 – 166.
168. Шарыпина Т.А., Фролова А.С. Сценическая интерпретация Х. Мюллера романа Ф. Гладкова «Цемент» в контексте мифа о новом человеке в немецкой литературе социалистической ориентации // Мир науки, культуры, образования. – 2018. – №5 – С. 487 – 489.
169. Шахматова Т. Некоторые размышления о сценичности современной драмы (на примере пьес братьев Дурненковых) [Текст] / Т. Шахматова // Современная российская драма. – Казань: Школа, 2008. – С. 65 – 70.
170. Шевченко, Е.Н. Исторический факт в драматургической концепции Хайнера Мюллера / Е.Н. Шевченко // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве. Казань, 2007. С. 294 – 299.

171. Шевченко, Е.Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии/ Е.Н. Шевченко // Литература и театр: Модели взаимодействия: сборник научных статей по итогам V Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 29–31 октября 2012 г.) / отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2012. – С. 38 – 66.
172. Шевченко, Е.Н. Постдраматический театр / Е.Н. Шевченко // Новый филологический вестник. – 2011. – №2 (17). – С. 130 – 135.
173. Шевченко, Е. Н. Постдраматический театр" в современном немецком и российском культурном пространстве / Е. Н. Шевченко // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 312 – 318.
174. Шевченко, Е.Н. Проблема сценичности новейшей немецкой драматургии/ Е.Н. Шевченко // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия» (Челябинск, 14–16 ноября 2011 г.) // отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. С. 91 – 103.
175. Шевченко Е.Н. Рецепция античного мифа в драме Хайнера Мюллера" (нем. яз.) / Е.Н. Шевченко // *Interlitteraria*, 11.2006, vol. II. - Tartu: Tartu University Press. – S. 393-401.
176. Шевченко, Е. Н. Факты немецкой истории в пьесе Мариуса фон Майенбурга "камень" / Е. Н. Шевченко // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2012. – Т. 154. – № 5. – С. 232-236.
177. Шумахер Э. Жизнь Брехта. – М.: Радуга, 1988. – 352 с.
178. Эткинд Е.Г. Бертольт Брехт. – Л.: Просвещение, 1971. – 184 с.

179. Barnett D. Literature versus Theatre. Textual Problems and Theatrical Realization in the Later Plays of Heiner Müller. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998. – 289 S.
180. Barnett, David. Heiner Müller as the End of Brechtian Dramaturgy. Theatre Research International 27/1. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – S. 49 – 57.
181. Becher R. Unser Bund (1928). Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten 1926-1935. Bd 1. – Berlin, 1979. – S. 112 – 117.
182. Benjamin W. Autor als Produzent // Gesammelte Schriften. – F/M., 1991. 2 Band. 2 Teil. – S. 683 – 701.
183. Benjamin W. Versuche über Brecht. Hrsg. von Rolf Tiedemann. – Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978. – 210 S.
184. Bernhardt R. Antikerezeption im Werk Heiner Müllers. – Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Habil.), 1978. – 404 S.
185. Besson J-L. Hellsicht und Undurchsichtigkeit im Werke Heiner Müllers, in: Buck, Valentin (Hgg.), Heiner Müller, S. 117 – 130.
186. Blumenberg H. Arbeit am Mythos. – Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. – 699 S.
187. Brecht Bertolt. Me-ti. Buch der Wendungen. – Aufbau-Verlag: Berlin, 1975. – 260 S.
188. Brecht B. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. – Berlin; Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1993. – 711 S.
189. Brecht-Lexikon. Ana Kugli / Michael Opitz (Hrsg.). Stuttgart-Weimar, 2006. – 289 S.
190. Brunssen F. Das neue Selbstverständnis der Berliner Republik. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2005. – 169 S.
191. Büsche J. Einer räumt auf // Die Neue Gesellschaft Frankfurter Hefte. 1996. No. 9. S. 775 – 777.

192. Caruth C. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History.* – Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 1996. – 154 S.
193. Colombo D. *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf / D. Colombo.* – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009. – 251 S.
194. *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band.* – Berlin: Volk u. Wissen, 1968. – 768 S.
195. Dietzel U. *Männer und Masken. Ein Tagebuch. Kunst und Politik in Ostdeutschland.* – Leipzig: Faber & Faber 2003. – 391 S.
196. Domdey H. *Die Tragödie des Terrors. Heiner Müller - letzter Poet der Klassenschlacht. Ein Essay // Theater heute, Jahrbuch 1991.* – 102 S.
197. Domdey H. *Produktivkraft Tod. Das Drama Heiner Müllers* – Köln, 1998. – S. 265 – 86.
198. Ebrecht K. *Heiner Müllers Lyrik: Quellen und Vorbilde.* Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2011. – 242 S.
199. Eckardt T. *Der Herold der Toten. Geschichte und Politik bei Heiner Müller.* – Frankfurt a.M. u.a. Lang 1992. S. 193 – 204.
200. Enzensberger H. M., *Büchner Prize Speech,* Stuttgart: Reclam, 1972. –126 S.
201. Ette W., Strehlow F. *Klassengesellschaft reloaded und das Ende der menschlichen Gattung. Fragen an Heiner Müller.* – Berlin: Theater der Zeit, 2021. – 220 S.
202. Esslin M. *An Anatomy of Drama.* – New York, 1997. – 125 S.
203. Ferguson, Marc Andrew: *Alienation effects and politics in the works of Richard Foreman and Heiner Müller.* Diss. Washington University. St. Louis, 2003. – 294 S.
204. Fischborn G. *Stückeschreiben. Claus Hammel, Heiner Müller, Armin Stolper.* Akademie-Verlag, Berlin (DDR), 1981. – 237 S.
205. Fischborn G. *Peter Hacks und Heiner Müller. Essay.* Verlag André Thiele, Mainz am Rhein, 2012. – 184 S.

206. Flashar H. Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990. – München, 1991. – 407 S.
207. Francine Maier-Schaeffer, Utopie und Fragment. Heiner Müller und Walter Benjamin. – S. 19 – 28.
208. Fuchs E., Leverett J. Back to the Wall: Heiner Müller in Berlin. In: Village Voice (New York) Nr. 29 vom 18.12.1984. – S. 62 – 67.
209. Fühmann F. Das mythische Element in der Literatur. Vortrag // Fühmann F. Erfahrungen und Widersprüche. Versuche über Literatur. – Rostock, 1975. – 223 S.
210. Fuhrmann H. Warten auf «Geschichte»: der Dramatiker Heiner Müller. – Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. – 182 S.
211. Georg, Sabine: Modell und Zitat. Mythos und Mythisches in der deutschsprachigen Literatur der 80er Jahre. – Aachen: Shaker, 1996. – 325 S.
212. Gnam A. Das Interview bei Alexander Kluge. Präzision und Unbestimmtheit. In: Weimarer Beiträge 54 (2008), H. 1, S. 134 – 142.
213. Górn Szilvia. Der Deutschlanddiskurs in den Dramen von Heiner Müller und Volker Braun. – Piliscsaba, 2008. – 210 S.
214. Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart [Текст]. – Berlin: Volk u. Wissen, 1979. – Bd.6, 7.
215. Gruber B. Mythen in den Dramen Heiner Müllers: zu ihrem Funktionswandel in den Jahren 1958 bis 1982. Die Blaue Eule, 1989. – 207 S.
216. Hauschild J-C. Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel. Eine Biographie. – Berlin, 2001. – 560 S.
217. Helen Fehervary. Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller. In: New German Critique 8, Spring 1976. – S. 80 – 109.
218. Hecht, W. Brechts Weg zum epischen Theater. Beitrag zur Entwicklung des epischen Theaters 1918 bis 1933/ W. Hecht. – Berlin: Das europäische Buch. 2005. – 172 S.

219. Kluge A. Es ist ein Irrtum, daß die Toten tot sind. – Berlin: Theater der Zeit Verlag, 1996. – 145 S.
220. Kluge H. Geschichte der deutschen National-Literatur [Текст] / H.Kluge. – Altenburg: Bonde, 1911. – 502 S.
221. Knopf J. Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten. München: Carl Hanser Verlag, 2012. – 560 S.
222. Krabiel, K.-D. Brechts Lehrstücke: Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps, Stuttgart, Weimar, Metzler, 1993. – 472 S.
223. Kim, Maeng-Ha: Gestaltung eines ästhetischen Programms. Zur Fragmentarisierung in den dramatischen Texten Heiner Müllers der siebziger Jahre, 2000. – 258 S.
224. Kubitschek Peter. Untersuchungen zu frühen Stücken von Heiner Müller. Diss. Halle (Saale), 1977.
225. Lehmann H-T. Das politische Schreiben: Esseys zu Theatertexten. Theater der Zeit, 2002. – 383 S.
226. Lehmann H-T. Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler, 1991. – 232 S.
227. Lehmann H-T. Müller/ Hamlet/ Grüber/ Faust: Intertextualität als Problem der Inszenierung. Theater der Zeit, 2012. – 429 S.
228. Lehmann H-T., Groß M. Theater der Zeit. Recherchen. Verlag Theater der Zeit GmbH, 2012. – 245 S.
229. Lehmann H-T. Trägödie und dramatisches Theater. Alexander, 2013. – 734 S.
230. Lerhmann H-T., Primavesi P., Heiner Müller-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. J.B. Metzler, 2003. – 552 S.
231. Lehmann H-T. Theater und Mythos: die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. J.B. Metzler, 1991. – 232 S.
232. Lerhmann Hans–Thies. Dramatische Form und Revolution in Georg Büchners «Dantos Tod» und Heiner Müllers «Der Auftrag». In: Peter von

- Becker, «Dantos Tod». Die Trauerarbeit in Schonen. Ein Theater-Lesebuch. Frankfurt am Mein, 1980. – S. 106 – 121.
233. Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, 2015. – 432 S.
234. Löschner S. Geschichte als persönliches Drama. Heiner Müller im Spiegel seiner Interviews und Gespräche. – Frankfurt, 2002. – 270 S.
235. Meister Anja. Heiner Müller: Germania 3 – Geschichtsphilosophische Betrachtung: „Es ist ein Irrtum, dass die Toten tot sind“, Suche nach einem Sozialismus mit „menschlichem Antlitz“? / Anja Master – GRIN Verlag, 2001. – 36 S.
236. Mieth, Corinna: Das Utopische in Literatur und Philosophie. Zur Ästhetik Heiner Müllers und Alexander Kluges. – Tübingen, 2003. – 403 S.
237. Nägele R. Der andere Schauplatz: Büchner, Brecht, Artaud, Heiner Müller. – Frankfurt-am-Mein: Stroemfeld, 2014. – 174 S.
238. Obad V. Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen // Material / Heiner Müller. Hrsg. von Frank Hörnigk. – Göttingen: Steidl, 1989. – S. 157 – 163.
239. Peter J. Brenner: Neue deutsche Literaturgeschichte: vom «Ackermann» zu Günter Grass. – Niemeyer, Tübingen, 1996, (2., aktualisierte Aufl. 2004). – 285 S.
240. Piscator E. Schriften. Bd. 1. Das politische Theater. – Berlin: Henschel Verlag, 1968. – 131 S.
241. Poschmann Gerba. Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse. – Tübingen, 1997. – 177 S.
242. Raddatz, Frank-Michael. Dämonen unterm Roten Stern: zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müller/ Frank-Michael Raddatz. – Stuttgart: Metzler 1991. – 214 S.
243. Raddatz Frank M. Der Demetriusplan oder Wie Heiner Müller sich den Brecht-Thron erschlich, Theater der Zeit. – Berlin, 2010 – 240 S.

244. Renner R. Ende des Subjekts und der Geschichte: Heiner Müller // Renner R/ Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. – Freiburg in Br.: Rombach Verlag, 1988. – S. 319 – 330.
245. Riedel N. Heiner Müller – Auswahlbibliographie der Werke und der neueren Sekundärliteratur (1986-1996). Text + Kritik. Heiner Müller, H. 73. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Neue Fassung. München: Text+Kritik 1997- S. 196 – 211.
246. Seghers. A. Über Kunstwerk und Wirklichkeit. – Berlin, 1970. – 154 S.
247. Schaper R. Der Kitsch als revolutionäres Element. Heiner Müller inszeniert Mauser und andere eigene Texte am Deutschen Theater Berlin. Süddeutsche Zeitung vom 16. September 1991.
248. Sharypina T., Ivlieva P. Das chinesische Thema in der deutschen Dramaturgie der dreißiger bis vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts (Friedrich Wolf, Bertolt Brecht) // Akten des XIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), Shanghai 2015. Germanistik zwischen Tradition und Innovation. Band 9. Frankfurt am M. etc.: Peter Lang. (= Publikationen der Internationalen Vereinigung für Germanistik 28). – S. 143 – 147.
249. Scherer W. Geschichte der Deutschen Litteratur / W. Scherer. – 10. Aufl. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905. – 827 S.
250. Schivelbusch W. Sozialistisches Drama nach Brecht: 3 Modelle, Peter Hacks, Heiner Müller, Hartmut Lange. Darmstadt; Neuwied: Luchterhand, 1974. – 139 S.
251. Schottlaender R. Heiner Müllers 'Philoktee und Peter Hacks' 'Frieden'. WZ Jena, Gesellschafts- und Sprachwiss, 1969. – S. 67 – 70.
252. Schmidt, Karl-Wilhelm "Fatzler": Begegnung zwischen Heiner Müller und Bertolt Brecht, 1997. In: Anja Kreutz u. Doris Rosenstein (Hg.): Begegnungen. Facetten eines Jahrhunderts. Siegen, 1977. – S. 28 – 35.
253. Schmitt, Reiner E: Geschichte und Mythisierung. Zu Heiner Müllers

- Deutschland-Dramatik. – Berlin, 1999. – 275 S.
254. Steinweg R. Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. – Frankfurt a. M.: SuhrkampVerlag, 1976. – 520 S.
255. Schröder J. Geschichtsdramen. Die «deutsche Misere» – von Goethes Götz bis Heiner Müllers Germania. – Stauffenburg Verlag Tübingen, 1994.
256. Schulz, Genia: Heiner Müller / Genia Schulz. [Mit Beitr. v. Hans – Thies Lehmann] – Stuttgart: Metzler, 1980. – 203 S.
257. Schulz, G. Abschied von Morgen. Zu den Frauengestalten im werk Heiner Muellers [Text] / G. Schulz, A. Heinz-Ludwig // Text & Kritik. – München, 1982.
258. Schütte Uwe. Brückenschlag, Familienalbum und Traum/a-Material – Zur Rolle der Prosa im Werk von Heiner Müller. Euphorion 100, 2006. S. 461 – 488.
259. Teroerde H. Politische Dramaturgien im geteilten Berlin: Soziale Imaginationen bei Erwin Piscator und Heiner Müller um 1960. V&P unipress. Göttingen, 2009. – 347 S.
260. Theweleit K. Heiner Müller. Traumtext. – Frankfurt/Main, Stroemfeld 1996. – 78 S.
261. Töteberg M. Vorgeschichte eines Autors. Über Heiner Müllers Anfänge. Journalistische Arbeiten, frühe Lyrik, in: Text & Kritik 73, 1982. – S. 2 – 9.
262. Töteberg M. Medienmaschine. Publikationsstrategien und Öffentlichkeitsarbeit oder: Wer bedient wen? in: Text & Kritik 73, 1997. S. 179 – 95.
263. Vormweg Heinrich. Sprache – die Heimat der Bilder Vorschläge zur Annäherung an Heiner Muller // Text & Kritik, H 73 Heiner Muller München, 1982 – 26 S.
264. Waldeck G. Heiner Müller// Literatur der DDR. Einzeld arstellungen von einem Autorenkollektiv under Leitung von Hans Jurgen Geerds und Mitarbeit

- von Heinz Neugebauer. Band 2.- Berlin.: Volk und Wissen Volkseigener Vorlag, 1979. – 214 S.
265. Waldow V. Der antike Mythos im ostdeutschen Drama der Vor- und Nachwendzeit: Heiner Müller, Stefan Schütz, Thomas Brasch, Volker Braun und Peter Hacks. – GRIN Verlag, 2009. – 108 S.
266. Weber R. Peter Hacks, Heiner Müller Und Das Antagonistische Drama Des Sozialismus: Ein Streit Im Literarischen Feld Der DDR (Deutsche Literatur: Studien Und Quellen), 2015. – 706 S.
267. "Wende" und "Einheit" im Spiegel der deutschsprachigen Literatur: Ein Handbuch / Frank Thomas Grub. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2003. – 689 S.
268. Werner H. Im Namen des Verrats. Heiner Müllers Gedächtnis der Texte, Würzburg, 2001. – 335 S.
269. Wieghaus, Georg. Heiner Müller – Autorenbücher 25. München, Beck / Verlag edition text + kritik, 1981. – 137 S.
270. Wolf C., Überlegungen zum 1. September 1939. – Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990. – S. 72.
271. Wolf Ch. Selbstversuch. Traktat zu einem Protokoll // Unter den Linden. Drei unwahrscheinliche Geschichten). Brl-Weimar: Aufbau-Verlag. – S. 97 – 133.
272. Zimmermann H. Der Wahnsinn des Jahrhunderts. Die Verantwortung der Schriftsteller in der Politik, Stuttgart 1997. – S. 86 – 96.
273. Zwischen Kunst und Wissenschaft: Jakob Michael Reinhold Lenz [Текст]. –Bern (etc.): Lang, 2006. – 307 S.
- Электронные ресурсы:**
274. Арто, А. // Журнал «Сеанс». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/artaud/> (дата обращения: 3.01.2019)

275. Брехт Б. Теория эпического театра [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt (дата обращения: 10.05.2018)
276. Брехт Б. Различные принципы построения пьес. [Электронный ресурс] // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 тт. М.: Искусство, 1965. Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Breht/T5_1/ (дата обращения: 25.09.2020)
277. Выступление Жданова на философской дискуссии 1947. [Электронный ресурс. Режим доступа: https://prorivists.org/doc_jdanov1947/ (дата обращения 12. 02. 2021)
278. Давыдова М. Немцы и эстетика безобразного. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.openspace.ru/theatre/projects/139/> (дата обращения: 30.08.2021)
279. Давыдова М. Хайнер Мюллер и русская интеллигенция. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/theatre/10599-hayner-myuller-i-russkaya-intelligentsiya> (дата обращения: 5.11.2021)
280. Клименко В.А. Театр Медеи. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://klimteatr.narod.ru/medea.htm>. (Дата обращения: 11.09.2018)
281. Мюллер Х. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/10599> (Дата обращения: 19.11.2016)
282. Мюллер Х. «Геракл-5» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.litres.ru/hayner-muller/gerakl-5/chitat-onlayn/> (Дата обращения: 11.09.2018)
283. Мюллер Х. «РАНА ВОЙЦЕК» (Статья, посвященная пьесе Георга Бюхнера “Войцек”) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://mygolod.com/2018/10/15/hajner-myuller-rana-voiczek-statya-pos/> (Дата обращения: 23.11.2021)

284. Мюллер Х. Стихи из разных книг / Пер. с нем. // Иностранная Литература. №10. 2009. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/inostran/2009/10/stihi-iz-raznyh-knig.html> (Дата обращения: 25.08.2020)
285. Проект COLTA.RU. Владимир Колязин отвечает Марине Давыдовой. Еще раз о Хайнере Мюллере и русском театре. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.colta.ru/articles/theatre/10649> (Дата обращения: 30.08.2021)
286. Колязин В. Магнитная аномалия: Хайнер Мюллер в России. ТЕАТР №4, 2011. С. 80 – 88. Режим доступа: <http://oteatre.info/magnitnaya-anomalija-hainer-muller-v-rossii/> (Дата обращения: 8.05.2020)
287. Райкова-Мерц Е. От политического театра Пискатора к театру реальных людей Rimini Protokoll. Режим доступа: <https://ptj.spb.ru/archive/97/aesthetic-memory-of-the-theater/otpoliticheskogo-teatra-piskatora-kteatru-realnyx-lyudej-rimini-protokoll/> (Дата обращения: 28.08.2020)
288. Шевченко Е.Н. Трансформация как основная эстетическая категория современного театра Германии и немецкой драмы. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ksu.ru/%E2%80%A6publications/newdrama> (Дата обращения: 08.01.2020)
289. Goethe institut. Lutz Seiler. A literary late-starter. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://www.goethe.de/en/kul/lit/20440634.html> (дата обращения: 3.04.2017)
290. Deutsches Wörterbuch von Jakob Grimm und Wilhelm Grimm. Режим доступа: http://woerterbuchnetz.de/DWB/wbgui_py (Дата обращения: 5.08.2020)