



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

«РУССКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА (НА
МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС «ЦЕМЕНТ» И «ВОЛОКОЛАМСКОЕ ШОССЕ»)»

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.04.01 Педагогическое образование

Направленность программы магистратуры

«Филологическое образование»

Проверка на объем заимствований:
78,23 % авторского текста

Работа рекоменд. к защите
рекомендована/не рекомендована

« 8 » июня 2019 г.
зав. кафедрой литературы и МЛ
(название кафедры)

Т. Маре
ФИО

Выполнил (а):

Студентка группы ОФ – 215/122 – 2 – 1
Цыкунова Оксана Сергеевна

Научный руководитель:

Доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск

2019 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ОСНОВА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	18
1.1. Интертекст: теоретические основы исследования	18
1.2. Понятие постдраматического театра в истории драматургии XX века	24
1.3. Место творчества Х. Мюллера в контексте постдрамы.....	32
ГЛАВА II. ПОЭТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПЬЕС Х. МЮЛЛЕРА: НЕМЕЦКИЙ ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ РУССКИХ СЮЖЕТОВ	44
2.1. Амбивалентность истории: сюжет романа Ф. В. Гладкова «Цемент» в осмыслении Х. Мюллера	44
2.2. Пьеса Х. Мюллера «Волоколамское шоссе» и повесть А. Бека «Волоколамское шоссе»	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	70
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	74

ВВЕДЕНИЕ

Хайнер Мюллер (1929 – 1995) – немецкий драматург, поэт и режиссёр – одна из наиболее значительных и противоречивых фигур в литературном процессе Германии второй половины XX века. Его творческое наследие насчитывает около 60 пьес, более 80 стихотворений, 30 рассказов, 14 переводов. Об авторе написано значительное число научных работ, освещающих разнообразные аспекты его деятельности, однако тема русского интертекста, заявленная в нашей диссертации, возникая в отдельных статьях и обзорах в связи с другими аспектами исследования, еще не привлекала отдельного внимания.

Источников, содержащих сведения о жизни драматурга, немного. Автобиографичной является его книга «Война без сражений. Жизнь при двух диктатурах» («Krieg ohne Schlacht. Das Leben in zwei Diktaturen», 1992), в которой автор указывает на жизненные факты, сыгравшие значительную роль в формировании его как драматурга. В этой книге он пишет о своих родственных и творческих связях, о литературных влияниях, о дискуссиях вокруг его писательской и режиссёрской деятельности.

Немецкого прошлого, немецких судеб не изгнать из творчества Хайнера Мюллера, как не изъять их из истории самопознания немецкого драматурга, жившего и писавшего «на границе между двумя мирами, между двумя эпохами» [19; 462]. Биография драматурга и многих героев его пьес началась с «апокалиптического оцепенения перед ужасом и позором исторической катастрофы Германии» [19; 462]. Тени прошлого тревожили сознание драматурга на протяжении всего его пути.

Хайнер Мюллер родился в саксонской деревне Эппендорф в семье Курта Мюллера, служащего функционера Социалистической рабочей партии и портнихи Эллы Мюллер. В Восточном Берлине поселился уже

после того, как в 1951 году его родители эмигрировали в Западную Германию.

Тяжелым детским воспоминанием для драматурга стал арест штурмовиками отца и последующее заключение его в лагере Заксенхаузен в 1933 году за социал-демократические убеждения: «Когда мой отец попал в тюрьму, потому что никак не мог свыкнуться с новым порядком, говорил: почему он не держит язык за зубами, нужно помалкивать, этого от нас требуют» [47; 33]. Позднее это событие ляжет в основу пьесы «Битва» («Die Schlacht», 1975), которая состоит из пяти эпизодов, посвященных немецкой истории, где автор пытается ответить на вопрос, как в стране с тысячелетней историей мог зародиться фашизм. В каждой из этих частей («Ночь длинного ножа», «Были у меня товарищи», «Мещанская свадьба», «Мясник и женщина», «Простыня, или Непорочное зачатие») представлены события от захвата власти нацистами до вступления советских войск в Берлин. Автор показывает деградацию человека под влиянием страха, моральное разложение в семьях, безнравственность, трусость, предательство: брат убивает брата, муж – жену и дочь. В интервью Х. Мюллер говорил по этому поводу: «Человек, который до сих пор в глазах ребенка был всемогущим, подвергается унижению, его избивают, <...> для ребенка это подспудно означает, что и он беззащитен, потому что отец не в состоянии его защитить» [47; 326].

После возвращения отца в 1938 году семья переезжает в Мекленбург, где Мюллер, «будучи саксонцем и сыном коммуниста, считался, по его словам, иностранцем [54]. Во время войны он попадает в «лагерь перевоспитания» в Висмаре, где вместе со своими друзьями изготавливает в окопах фугасы. Как позднее вспоминает драматург: «Танки нас игнорировали и исчезали, не останавливаясь. Единственным ранением были мозоли: моя война была без боя» [54].

По окончании войны Мюллер возвращается в Мекленбург. Там он сначала занимается денацификацией библиотек, а затем становится

чиновником местной администрации и разъясняет крестьянам смысл земельной реформы. Свой опыт, накопленный в то время, драматург позже обобщает в пьесе «Переселенка, или Крестьянская жизнь» («Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande», 1961). В 1947 году семья переезжает во Франкенберг, где Хайнер Мюллер посещает курсы писательского мастерства и становится членом «Культурного объединения». Мюллер работает библиотекарем и, будучи членом СЕПГ, активно занимается литературной критикой, а также начинает писать первые пьесы.

Социалистический выбор Х. Мюллера был осознанным и выношенным решением. В 1952 году Хайнер Мюллер переезжает на постоянное жительство в Восточный Берлин. Он ведет активную пропагандистскую деятельность, будучи убежден, что «говорить об истории нужно глазами человека эпохи будущего, будущего социализма» [20; 467]. В этот период Х. Мюллер был склонен делить всемирную историю на варварство и коммунизм, на «предысторию», «ледниковую эпоху» и будущее разумного человека, познавшего смысл истории. Свой путь в театре он начинает как «драматург-хроникер утопии социалистического строительства» [47; 13]. «"Стахановцы" немецкого социализма – герои его первых "производственных" пьес ("Рвач", "Корректур", "Стройка"), призванных зажигать зрителя "борьбой, которая завершится победой нового"» [47; 13]. За «Рвача» драматургу и его соавтору Инге Мюллер была присуждена премия им. Г. Манна. Но очень скоро современникам стало ясно, что драмы, «старательно втискиваемые в прокрустово ложе социалистического реализма, оказались социалистическими трагедиями» [47; 13]. «Корректур» подвергли резкой критике, аргументируя тем, что автор слишком увлекся «негативными сторонами действительности, упустив желаемую перспективу» [47; 14]. Важно понять, что драматург никогда не выступал против целей социалистического общества, но и не прибегал к методу позитивного

реализма, который превращал искусство в государственную пропаганду. Все его творчество – попытки осмыслить исторический опыт Германии (общий с Россией): войну, социализм и послеперестроечную реальность.

В течение нескольких лет Хайнер Мюллер работает в редакциях различных журналов и газет («Зоннтаг», «Юнге Кунст»), его публикации появляются в журнале «Нойедойче литератур», в 1953 году вступает в Союз писателей ГДР, знакомится с Брехтом и другими немецкими писателями. В Берлине он сотрудничает с театром имени М. Горького.

Выступает с постановками в Берлине, Кёльне, Дрездене, Мангейме. В 1992 году, после отставки Манфреда Векверта, Мюллер был приглашён в театр «Берлинер ансамбль» в качестве одного из членов коллективного руководства, в 1995 году стал его единоличным художественным руководителем. Здесь он поставил свой последний спектакль «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» по пьесе Б. Брехта.

После тяжелой болезни 30 декабря 1995 года Хайнер Мюллер умирает в Берлине. Несколько дней актеры, сменяя друг друга, безостановочно читают в верхнем фойе Берлинского ансамбля произведения драматурга.

В литературоведческих исследованиях есть несколько подходов к периодизации творчества Хайнера Мюллера.

В. Ф. Колязин делит творчество драматурга на три периода:

Первый период составляют социально-критические пьесы 50-х – 60-х годов (до съезда СЕПГ 1961 года, на котором было принято решение об исключении автора из Союза писателей). К пятидесятым годам относят автобиографические и социально-критические тексты. Таковы пьеса «Рвач» («Der Lohndrucker» 1957; первое произведение Хайнера Мюллера, написанное в соавторстве с Ингой Мюллер и получившее в 1959 году премию имени Генриха Манна), «Десять дней, которые потрясли мир» («ZehnTage, die die Welterschütterten», 1956), «Поправка» («Die Korrektur», 1958), «Падение моста» («Die Brückefalltaus»).

Второй период – 70-е – начало 80-х гг., когда Мюллер пишет пьесы в духе постдраматизма, он – глава целого драматургического направления, образец для подражания, объект полемики и учитель для таких известных писателей как Эльфрида Елинек, Фриц Хохвельдер, Петер Хакс. Еще в шестидесятые годы Хайнер Мюллер начинает активно обращаться к античности «Филоктет» («Pfiloktet», 1958–1964), «Геракл 5» («Heraldes 5», 1966), «Прометей» («Prometheus», 1968), «Софокл / Эдип-тиран» («Sopfokles / ÖdipusTyran», 1967), «Гораций» («Der Horatier», 1968), а позже «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами» («Verkommenes Ufer Medeematerial Landschaftmit Argonauten» 1982). Это так называемые пьесы-модели, которые являются первыми опытами драматурга по созданию «тотальной драмы». В качестве столпа постдраматического театра Мюллер становится главным объектом изучения Х. Т. Леманна в его классической книге.

Третий период – 80 – 90-е гг. – время, когда Хайнер Мюллер в большей степени выступает уже не как драматург, а как режиссер, работает в Дойчестеатер, где осуществляет постановки пьес «Рвач» (1988), «Гамлет-машина» (1990), «Маузер» (1991).

Другой подход отражен в работах *Сейбель Н. Э.*, которая *считает основным критерием не время, а темы*. Автор выделяет в творчестве драматурга четыре «магистральных потока»: пьесы на материале восточно-немецкой и русской (шире, советской) истории XX века, пьесы на мифологические сюжеты, исторические пьесы и пьесы на сюжеты наиболее значительных писателей прошлого, ставших знаковыми фигурами в истории литературы (Шекспир, Лессинг, Шадерло де Лакло). С каждым новым десятилетием «появление новых тем и мотивов не основание, чтобы говорить об исчерпанности проблемы... <раз появившиеся в творчестве мотивы> не ограничены хронологическими рамками одного периода» [51; 82].

Третий подход формулирует *Сидорова М. В.*, которая в своей диссертации предлагает иную периодизацию творчества драматурга, опираясь на западных литературоведов (Г. Форм, Г. Шульц, Р. Бернхардт, А. Келлер).

Первый период – ученический – (1950-е – 1961 годы; до выхода в свет пьесы «Переселенка, или Жизнь в деревне»). В этот временной промежуток драматург, следуя установкам эпического театра, создаёт в основном «производственные» пьесы: «Рвач», «Корректур», «Падение моста», «Десять дней, которые потрясли мир».

Второй период – обработка античных сюжетов – (1960-е годы). После исключения Мюллера из Союза писателей ГДР и запрета на постановку «Стройки» драматург обращается к интерпретации античных мифов. В этот период вышли пьесы «Филоктет», «Геракл 5», «Эдип-тиран», «Гораций», «Прометей».

Третий период – работа над пьесами, посвящёнными истории Германии (первая половина 70-х – 1980-е года). В произведениях этого периода драматург подвергает острой критике историческое прошлое Германии. Данный период творчества писателя, особенно вторая половина 70-х годов, ознаменован влиянием постмодернизма. На данном этапе творчества Мюллером созданы следующие пьесы: «Германия смерть в Берлине», «Гамлет-машина», «Жизнь Фридриха Прусского», «Квартет», «Медея-материал».

Четвёртый период – режиссёрский (вторая половина 80-х годов – 1995). Драматург отходит от писательской деятельности и посвящает себя режиссёрской работе.

Для нас важно, что исследуемые нами тексты, «Цемент» (1972) и «Волоколамское шоссе» (1984 – 1988) отражают разные периоды творчества, что особенно очевидно, если учитывать контекст (пьесы, написанные одновременно с указанными), а следовательно фиксируют

позицию писателя в эволюции и вбирают в себя черты и социально-критических пьес, и «постдраматического театра».

Творчество Мюллера охватывает почти четыре десятилетия и в Германии оценивается по-разному.

Мюллер, по мнению современных исследователей, изучает миф: его природу, его воздействие на сознание. «Речь идет о мифе советском, создаваемом новой системой, строящемся на мощном футуристическом проекте, залог успешности которого жертвенность и самоотречение в настоящем» [51; 81]. Он идеализирует социалистическую модель социального устройства, считая СССР своего рода лабораторией по созданию еще не сформированного будущего справедливого мира: «Существование СССР – предпосылка истории, предпосылка будущего» [47; 445]. Такой подход к социалистической идее как к утопическому футуристическому проекту, далёкому от реализации вызывал обвинения восточногерманских исследователей: Мюллер «слишком интеллектуальным, слишком радикальным, слишком безжалостным и слишком элитарным» [47; 7]. Другие западногерманские критики квалифицировали ранние пьесы как «страшную безвкусицу и антиколониаторский романтизм»; «героическую историю благородного заблуждения» [54].

На Востоке его тексты воспринимались исключительно в историческом контексте. Г. Штаделмайр, например, считает, что отсутствуют принципиальные различия между идеологией Мюллера и реальностью ГДР.

В немецком ежегоднике «Театр сегодня» (1991 год) драматурга называют «последним героем ГДР», «личностью, чье государство погибло, <...> частью истории ГДР, которая не смогла укорениться в государственной системе страны» [54].

Поворотной в биографии писателя становится пьеса «Переселенка, или Жизнь в деревне» («Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande»,

1961), отразившая опыт работы автора в качестве чиновника местной администрации. Он констатирует наличие огромной пропасти между лежащей в основе нового мира идеей социальной справедливости и объективно наличествующим принудительным социализмом, отказывающим человеку в правах и свободах. Пьеса была расценена как выпад против государства и послужила поводом для исключения драматурга из Союза писателей ГДР в 1961 году. Так начался конфликт писателя с властью.

На постановку пьесы «Стройка» («Der Bau», 1964) был наложен запрет. Каждое произведение драматурга, вышедшее после «Переселенки», вызывало в ГДР шквал критики. Мюллера обвиняли в «излишне субъективном подходе к изображению реальности, в аморальности (после постановки «Макбет»), неверии в историю и формализме» [54]. В 1965 году на пленуме ЦК СЕПГ Э. Хонеккер (в ту пору ставший одним из секретарей) устроил разнос пьесам П. Хакса, Х Мюллера и Ф. Брауна, назвав их «поклепом» на социалистическую действительность.

Но были и те, кто заметил уникальность драматурга. По мнению литературоведа Гении Шульц, Мюллер был «одним из самых значительных немецких драматургов наряду с Бертольдом Брехтом, сумел продемонстрировать другое обращение к истории: показал обратную сторону социального оптимизма, противоположный полюс красоте в литературе» [54].

В Советском Союзе имя автора упоминается только в энциклопедиях по немецкой литературе и кратких журнальных обзорах. Так, в книге «История немецкой литературы» (1986) под общей редакцией А. Дмитриева драматургу посвящен небольшой параграф: «Наряду с Брехтом и Хаксом Хайнер Мюллер является одним из зачинателей драматургии ГДР. Играя в ней определяющую роль с первых лет ее существования, он в то же время до сих пор не стал таким автором, пьесы которого охотно играют в театрах» [10; 391]. Первое издание переводов

(пьеса «Рвач» в переводе Е. Якушкиной) вышло в 1975 году в сборнике «Драматургия ГДР». «Емкая композиция», «полнокровные персонажи», «своеобразный независимый стиль» – то, что подчеркивает в своем послесловии К.Х. Шмидт [38; 579].

Лишь в XXI веке Хайнер Мюллер приобрёл известность в нашей стране как режиссёр, чья школа стала пользоваться авторитетом у современных отечественных постановщиков (А. Васильев, М. Брусникина, К. Серебренников др.). Сам драматург объяснял отсутствие своей популярности в СССР тем, что «русские давным-давно сделали выбор в пользу Станиславского, а не Мейерхольда, потому и театр у них однобокий» [11; 78]

С конца шестидесятых годов драматург остро начал ощущать, что стал «объектом наблюдения». Все это побудило Хайнера Мюллера, так же как и Петера Хакса, отойти от современной темы и обратиться к мифологическим сюжетам, переводам и обработкам классики (Шекспир, Мольер, Сухово-Кобылин, Чехов). История остается главной темой в творчестве, автор, анализируя ошибки прошлого, теперь переосмысляет его через миф. 1973 год ознаменовался для Хайнера Мюллера сотрудничеством с «Берлинер Ансамбль», где ставилась его пьеса «Цемент» («Zement», в 1972), написанная по одноимённому роману Ф. Гладкова.

Позже получает Национальную премию за оригинальную обработку советского производственного романа. В этот период драматург испытывает влияние постмодернизма, идеи которого воплощает в своих произведениях: элементы деконструкции, импровизации, интертекст и т. д. По этому поводу Хайнер Мюллер говорит в беседе с Хорстом Лаубе: «Сегодня речь идет вот о чем: представлять театр без особых усилий. Я все чаще замечаю, что когда прихожу в театр, мне становится всё скучнее следить за одним-единственным развитием действия за целый вечер. Меня это больше не интересует. Когда же в первой картине начинается одно

действие, во второй продолжается совершенно другое, а затем еще третье и четвертое – вот это развлекает, это приятно» [47; 423]. В этот период наиболее показательными считаются пьесы «Германия Смерть в Берлине» («*Germania Tod in Berlin*», 1971), «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга. Страшилка» («*Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf TraumSrei. Ein Greuelmärchen*», 1976), «Гамлет-машина» («*Hamletmaschine*», 1977) и др. В 1975 году в берлинском театре «Фольксбюне», который возглавлял в то время Бенно Бессон, пьесы Мюллера «Битва» и «Трактор» поставил Манфред Карге, известный своими злободневными сатирическими постановками. В том же году Мюллер получил премию Лессинга.

К началу 1980-х Хайнер Мюллер становится одним из самых популярных немецких писателей. Его пьесы занимают две трети репертуара театральных фестивалей (например, в 1990 году во Франкфурте или в 1991 в Авиньоне), они переведены на пятнадцать иностранных языков. В это же время Хайнер Мюллер постепенно отходит от писательства, погружается в режиссуру, которой он успешно занимается в театре «Берлинер Ансамбль». Несмотря на репутацию диссидента и нарушителя социалистического спокойствия, Мюллер очень тяжело пережил падение Берлинской стены, и годы его популярности стали для самого драматурга годами тяжелого творческого кризиса.

Сразу после смерти Мюллера прошли две больших международных конференции, посвященные его творчеству: Немецко-французский коллоквиум (*Deutsch-Französisches Kolloquium über Heiner Müller*; Paris, 1995) и Симпозиум о проблемах и перспективах изучения творчества Мюллера (*Internationales Symposion Der Fall Heiner Müller:Problemeund Perspektiven*; Bath, 1998).

В 1970 – 1980-е годы в Германии и США появляется несколько диссертаций, исследующих рецепцию политического театра Пискатора-Брехта в творчестве Мюллера (Дж. Чарльз Боттерман «Конец истории в

театре Мюллера» (Botterman, John Charles. *Hegemonie and The Subaltern: End of History in Heiner Müllers Theater*. Diss. o. O. 1988), Петер Кубичек «Исследование ранних пьес Хайнера Мюллера» (Kubitschek, Peter. *Untersuchungen zu frühen Stücken von Heiner Müller*. Diss. Halle (Saale) 1977), Клаус-Рюдигер Май «Тема революции в новых текстах Мюллера» (Mai Klaus-Rüdiger. *Das Thema Revolution in neueren Texten Heiner Müllers*. Diss. Universität Halle 1990), Франк-Михаэль Радцац «Демоны под красной звездой»: к эстетике Хайнера Мюллера» (Raddatz Frank-Michael. *Dämonen unterm roten Stern. Zu Geschichtsphilosophie und Ästhetik Heiner Müllers*, Metzler-Verlag: Stuttgart 1991). Данные работы всесторонне освещают раннее творчество писателя и его эстетическую программу в период создания «производственных» и «бригадных» пьес.

Герда Баумбах в своей диссертации «Драматическая поэзия для театра» (Baumbach Gerda. *Dramatische Poesie für Theater: Heiner Müllers "Bau" als Theatertext – Dissertation zur Promotion A, Leipzig, 1978*) рассматривает пьесу «Стройка» как образец театрального текста. В работе представлен обширный библиографический список. Наиболее интересными являются главы о структурных особенностях этого произведения и соотношениях в пределах одного монолога рифмованных и нерифмованных стихов.

Также есть ряд исследований, касающихся античных моделей Хайнера Мюллера. Эти работы интересны прежде всего тем, что позволяют проследить мотивы обращения драматурга к мифологическим сюжетам. Это диссертация Рюдигера Бернхарда «Рецепция античности в творчестве Х. Мюллера» (1978) и его книга «Новое значение "Прометея" Хайнера Мюллера» (1980), а также статья «Смерть Одиссея – жизнь Прометея: античные мифы в литературе ГДР» (1983). Автор приводит сопоставительный анализ пьес драматурга и мифов с целью представить новое звучание проблем античности в современном обществе с точки

зрения писателя, показывает глубокую связь идей драматурга с глобальными политическими и социальными проблемами человечества

Начиная с 2000-х годов, творчество Мюллера становится объектом «большого» литературоведения. Первыми книгами об особенностях художественной структуры драм Мюллера стали исследование Томаса Буххольца «Три фрагмента асаррелла. По текстам Хайнера Мюллера» и монография Х.-Т. Леманна «Посдраматический театр». Первый исследует эксперимент Мюллера в области структуры его текстов и подчеркивает связь «фрагментарной драмы» с музыкальными жанрами: сонатой, мессой и др. Второй – эксперименты в области театра.

Объектом исследования становятся также интертекст у Мюллера (Н. Э. Сейбель «Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера» и «Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса», В. В. Котелевская «Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе "Цемент"»). Изучаются мировоззренческие, эстетические и контекстные связи творчества Мюллера с драматургией его современников. Яркий пример – книга Рональда Вебера «Петер Хакс, Хайнер Мюллер и антология социалистической драмы: Полемика в литературном поле ГДР», в которой подчеркивается связь авторов на уровне брехтовской традиции, нарочитого дидактизма и веры в нравственное воспитание нового человека. С другой стороны, Вебер противопоставляет комику и ориентированность на классицистические традиции Хакса нарочитой телесности, «сновидчеству», эстетической перегруженности пьес Х. Мюллера.

Появляются литературоведческие работы, посвященные творчеству драматурга. М. В. Сидорова «Поэтика тотальной драмы», где автор исследует понятие «тотальная драма» Хайнера Мюллера в контексте драматургических опытов XX века. М. В. Конторина «Постмодернистские тенденции в драматургии Х. Мюллера 1970 – 1980 годов», где автор

прослеживает влияние постмодернизма на творчество Мюллера, которое отразилось на структуре его пьес, построенных при помощи коллажей и демонтажа сцен.

Масштабно в России вплоть до выхода в 2012 году книги «Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги» не изучалось. Целостная картина творчества драматурга была за пределами внимания литературоведов, хотя сам он неоднократно приезжал в страну и в своих пьесах нередко перерабатывал сюжеты русской литературы.

Так, пьеса «Цемент» написана по мотивам одноименного романа Гладкова; «Маузер» – по мотивам романов Шолохова и рассказа Бабея; первые две части «Волоколамского шоссе» – на основе двух глав из одноименного романа Александра Бека; трагедия «Владимир Маяковский» – по тексту Маяковского.

Наиболее известные постановки пьес Мюллера в России: «Квартет» (1993) и «Медея. Материал» (1994) Аллы Демидовой; «Машина» (по «Гамлет-машине») Кирилла Серебренникова (2009); первые два фрагмента из «Волоколамского шоссе» в постановке Т. Кюннелль (2011; показывались один раз в Театре поколений, в рамках Фестиваля Хайнера Мюллера в Петербурге); моноспектакль Анатолия Васильева «Медея. Материал» (2001) с французской актрисой Валери Древилль (произносящей текст Медеи по-французски).

Несмотря на очевидно возросшее в последние двадцать лет внимание к творчеству драматурга, русский интертекст, как видим, не становится материалом отдельных исследований. Исключение составляет статья В. В. Котелевской, принципиально важная для нашей работы. Автор делает акцент на «амбивалентности образа мертвого прошлого и живого будущего» [24; 279], воплощенного в цементном заводе у Мюллера. Выделяются и акцентируются те элементы художественной системы пьесы, которые помогают автору показать грандиозность осмысления революции не как конкретно-исторического факта, а как мифологической

модели развития мира, становления утопии: работа с мифологемами и архетипами, абстрактность визуального облика декораций и костюмов, обращенных не столько в прошлое, сколько в будущее, «греко-советская стилистика» первоисточника.

В июле 2011 года в Театре Поколений состоялась научно-практическая конференция и фестиваль пьес Хайнера Мюллера «Хайнер Мюллер: опыт русской сцены». В работе конференции приняли участие специалисты по Мюллеру из России и Германии, среди которых известнейшие переводчики-германисты Владимир Федорович Колязин и Элла Владимировна Венгерова, Томас Ирмер – один из крупнейших современных немецких театральных критиков и теоретиков театра. Томас Ирмер показал недавно выпущенный на немецком телевидении документальный фильм о Хайнере Мюллере.

Материалом нашей работы являются пьесы «Цемент» и «Волоколамское шоссе».

Нужно отметить, что советская литература привлекала Мюллера: его основная тема – это столкновение утопически-романтических чаяний с реальностью. Поэтому Х. Мюллер обращался к советской литературе в поисках аутентичных носителей коммунистической мечты.

Опорой работы являются исследование культурно-исторического и культурно-социологического характера – коллективная монография по изучению истории немецкой литературы под руководством К. Бретхер и Г. Ю. Геердтс «История немецкой литературы». И книга Ханса-Тиса Леманна «Постдраматический театр». А также литературно-художественный сборник «Хайнер Мюллер. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги» под редакцией Е. Ю. Кандрашина и Я. Я. Федорова. В процессе исследования русского интертекста в драматургии Х. Мюллера использовали методику интертекстуального анализа (Р. Барт, Ю. Кристева, Н. А. Фатеева).

Объект исследования в данной работе: поэтика драматических текстов Х. Мюллера, написанных с опорой на русскую (советскую) классику.

Предмет: функционирование русского интертекста и принципы комбинирования его с другими интертекстуальными источниками в драмах «Цемент» и «Волоколамское шоссе».

Цель: выявить и описать характер функционирования русского интертекста в драматургии Х. Мюллера.

Задачи:

- уточнить значение терминов «интертекст» и «интертекстуальность»;
- выявить русский интертекст и определить его функцию.

В диссертации используются методы, выработанные в рамках системно-структурного подхода к литературному произведению в сочетании с элементами сравнительно-исторического анализа, позволяющего рассмотреть произведение художественной литературы в его многоаспектных связях с эпохой, в обусловленности конкретно-исторической ситуацией. А также используется интертекстуальный анализ выбранных пьес.

Структура работы включает: введение, две главы, заключение, методическое приложение и список используемой литературы.

Основные положения данной работы, а также полученные результаты исследования излагались автором в докладах и сообщениях на следующих конференциях:

- VII Международная научная конференция молодых ученых «Актуальные вопросы филологической науки XXI века», г. Екатеринбург, УФУ Им. Президента России Б. Н. Ельцина: 9 февраля, 2018 год.
- X Всероссийская научная конференция «Литература в контексте современности», г. Челябинск, ЮУрГГПУ: 14 декабря, 2018 год.

ГЛАВА I. ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ОСНОВА СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

1.1. Интертекст: теоретические основы исследования

Современное литературоведение воспринимает художественный текст как результат коммуникации между автором и читателем. Причем смыслом произведение наделяет не только автор, но и читатель. Текст художественного произведения не меняется, смысл становится другим, так как является результатом взаимодействия опыта читателя (слушателя, зрителя) и автора. «Восприятие произведения идет в режиме диалога читателя и текста» [6; 362]. Одной из форм такого диалога становится интертекст.

Начало изучению явления интертекстуальности положил М. М. Бахтин, выдвинувший положение о «диалогичности» художественного текста и утверждавший, что понять текст можно только при условии его соотнесения с другими текстами. Эти положения получили развитие в трудах Р. Барта и Ю. Кристевой.

Сам термин «интертекстуальность» был введен Ю. Кристевой («Бахтин, слово, диалог и роман») в 1967 г. и стал затем одним из основных принципов постмодернистской критики. «Мы назовем интертекстуальностью <...> текстуальную интеракцию, которая происходит внутри отдельного текста. Для познающего субъекта интертекстуальность – это признак того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в нее» [26; 115]. Опираясь на концепцию диалогичности и «чужого слова», выраженную в труде М. М. Бахтина «Слово в романе», и полемизируя с ней, Кристева считает, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста. Тем самым на место

понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности...» [26; 117].

Истоками теории интертекстуальности уже традиционно считаются исследования анаграмм Ф. де Соссюра, учение о пародии Ю. Н. Тынянова и теория диалогизма или полифонического повествования М.М. Бахтина (В. Руднев, М. Ямпольский).

Исследователь Н. А. Кузьмина считает этот список источников теории интертекста неполным и связывает его со сравнительно-историческим литературоведением А. Н. Веселовского и трудами А. А. Потебни. Веселовский вводит такие термины, как «странствующие сюжеты», а также «словарь типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или иного содержания» [8; 499]. Он пишет о работе фантазии, которая не создает образы, а воспроизводит их из глубины «памяти о личном прошлом либо об образах, созданных фантазией других поэтов» [8; 102]. В своем фундаментальном труде «Мысль и язык» Потебня рассматривал процесс формирования поэтического образа, который «каждый раз когда воспринимается и оживляется понимающим, говорит ему нечто иное и большее, чем то, что в нем непосредственно заключено» [45; 341]

Ю. Тынянов подошел к проблеме интертекста через изучение пародии. Он (как и Бахтин) видел в пародии фундаментальный принцип обновления художественных систем, основанный на трансформации предшествующих текстов. Пародия выступает как двуплановый текст, сквозь который «сквозит», по его выражению, текст-предшественник. По существу весь смысл пародии возникает при ее соотнесении с предшествующей традицией, которая обязательно включается в чтение пародического текста. При этом ученый различал два типа интертекстуальных отношений – стилизацию и пародию: «Стилизация близка пародии. И та и другая живут двойной жизнью: за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый. Но в

пародии обязательна неувязка обоих планов, смещение их; пародией трагедии будет комедия (все равно, через подчеркивание ли трагичности или через соответствующую подстановку комического), пародией комедии может быть трагедия. При стилизации этой неувязки нет, есть, напротив, соответствие друг другу обоих планов: стилизующего и сквозящего в нем стилизуемого» [56; 291].

Анаграммы в древней поэзии (зашифрованные божественные имена угадываются в особом подборе звуков и букв), исследованием которых занимался Ф. де Соссюр, не только трудно доказуемы, но и приводят к многозначности прочтения одного и того же текста. Что для постструктуралистов становится своеобразным образцом взаимодействия текстов, то есть интертекстуальных отношений.

Р. Барт характеризует текст как воплощение множества других текстов, «переплетение множества голосов, многочисленных кодов, одновременно перепутанных и незавершенных» [4; 413], т. е. – как интертекст. Интертекстуальность у Р. Барта является непрременной реальностью текста, и сам текст «существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [4; 413]. Само понятие литературовед сформулировал следующим образом: «Каждый текст является интертекстом: другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [55]. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний: «она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить,

бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» [4; 418].

Согласно теории Кристевой на рубеже XIX – XX вв. случился «разрыв» преемственности эстетических, социальных и этических ценностей. Наиболее яркое выражение этот «разрыв» получил в литературе в качестве перехода от репрезентативности к интертекстуальности, то есть к автономному функционированию текстов, образующих единственную реальность. Ю. Кристева доказывает, что сквозь любой художественный текст проходят оси: горизонтальная, показывающая связь автора и читателя, а также вертикальная, которая соединяет этот текст с другими. Исследователь приходит к выводу: любое прочтение текста зависит от «множества синхронно существующих текстов, трансформацией которых данный текст и является».

Французский критик Ж. Женетт выделил несколько видов интертекстуальности, которые взаимосвязаны и часто неразделимы. По его мнению, первый вид – это сама *интертекстуальность*, которая сводится к «фактическому присутствию одного текста в другом» [32]. Она может быть выражена цитатами, плагиатом, аллюзиями. Затем *метатекстуальность*, которая заключается в том, что один текст становится «комментарием» к другому тексту. Далее *архитекстуальность*, которая включает в себя жанровые, модальные, тематические и изобразительные ожидания читателей. *Паратекстуальность*, включающая те элементы, которые лежат вне основного текста и помогают направить и контролировать восприятие текста его читателями: перитекст (названия, заголовки глав, предисловие и примечания) и эпитекст (интервью, публичные заявления, рецензии, частные письма и т.д.). Отдельно Ж. Женетт вводит понятие *гипертекстуальности*, выраженную отношениями, объединяющими данный текст и предшествующий текст, куда входят, кроме комментария, пастиш, пародия, травестия, карикатура [32].

Лингвист и филолог Н. А. Фатеева считает, что классификация, приведенная французским критиком, «носит довольно общий характер и не раскрывает всевозможных комбинаций дифференциальных признаков межтекстовых взаимодействий» [57; 280]. В своей работе она объединяет исследования П. Х. Торопа, И. П. Смирнова и Ж. Женетта и предлагает свою классификацию интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественных текстах.

Прежде всего, Н. Фатеева выделяет *собственно интертекстуальность*, образующую конструкции «текст в тексте». К ним относятся цитаты с точной и расширенной атрибуцией; цитаты без атрибуции; атрибутивные и неатрибутивные аллюзии; центонные тексты. Следующий вид межтекстовых взаимодействий – *паратекстуальность*, или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию. Третий вид – *метатекстуальность*, под которой понимается пересказ и комментирующая ссылка на претекст, такие как интертекст-пересказ, вариации на тему претекста, дописывание «чужого» текста, языковая игра с претекстами. Автор выделяет *гипертекстуальность* как осмеяние или пародирование в одном тексте другого текста. Пятый вид – *архитекстуальность*; понимается как жанровая связь текстов.

Отдельно описывает интертекст как троп или стилистическую фигуру; интермедиальные тропы и стилистические фигуры; звуко-слоговой и морфемный типы интертекста; заимствование приема, под которым понимается заимствование техники построения фразы, строфы или целостной композиции.

Таким образом, интертекстуальность – термин, введенный для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут разнообразными способами явно (или неявно) ссылаться друг на друга. Интертекстуальность выступает как воплощение тотального знания о мире и о человеке. Автор стремится «вскрыть», деконструировать важнейшие

«мифы» современного мира, лишить их однозначности и власти над личным сознанием субъекта, утвердить равноценность различных традиций и культурных языков и создать свой собственный миф.

1.2. Понятие постдраматического театра в истории драматургии XX века

Главное свойство современной драматургии – жанровый, родовой, а иногда и медиальный синкретизм. Пластический театр, психологический театр, публицистический театр <...> – на сегодняшний день невозможно говорить о преимуществе и первенстве какого-либо театрального направления. Драматурги давно начали отстаивать идею разнообразия театральных форм, жанров и содержания, сходные персонажи «слабые и уязвимые ... интересуют классиков театра абсурда и постдраматической драматургии» [52; 109], а различные эстетические подходы придают картине современной театральной жизни яркость.

70-е годы XX века стали переходными от драматического театра к постдраматическому. Как пишет Ю. Рыбаков в сборнике «Современные немецкие пьесы»: «У нового поколения – новый художественный язык», но это новое поколение «отличается от старого, прежде всего, тем, сколько и каких запретов это новое поколение нарушает, тех запретов, которые для предыдущего поколения были как бы нерушимыми» [41; 386].

Сам термин «постдраматический театр» был введен в обиход известным немецким исследователем и театроведом – Хансом-Тисом Леманном, опубликовавшим в 1991 году свой труд «Театр и миф», посвященный древнегреческой трагедии. Театр древности он назвал «преддраматическим», а далее с эпохи Возрождения и на протяжении нескольких веков существовал драматический театр. Со временем чистота жанра была утрачена, и театральное искусство постепенно вступило в эпоху «пост». В 1999 году вышла книга Леманна «Постдраматический театр», в которой автор провел глубокое исследование театральной практики конца XX века с целью выявить эстетическую логику развития нового театра и расширенно обозначил временные границы

постдраматического театра: от 1960-х до нового века. Таким образом, понятие «постдраматического театра» Леманн выводит из «противопоставления аттической трагедии как образца «преддраматического» театра и современного театра, основу которого, по мнению автора, уже не составляет собственно драматический текст» [71; 131]. В книге Леманна 12 глав: «Пролог», «Драма», «Предыстория постдраматического театра», «Панорама постдраматического театра», «Перформанс», «Текст», «Пространство», «Время», «Пластика», «Тело», «Медии», «Эпилог». В них автор много внимания уделяет театроведческим описаниям, «иллюстрируя» то или иное теоретическое положение конкретными примерами. По его мнению, эстетику постдраматического театра можно увидеть в творчестве следующих драматургов. В немецкоязычном культурном пространстве это Айнар Шлиф, Хайнер Гёббельс, Юрген Мантей, Ахим Фрайер, Клаус Михаэль Грюбер, Пина Бауш, Райнхильд Хоффман, Юрген Крузе, Франк Касторф, Уве Менгель, Ханс-Юрген Зиберберг и др. Сюда же он относит бесчисленные «театры действия», художников перформанса, хэппенинга. Среди театральных деятелей более молодого поколения Леманн называет Стефана Пухера, Хелену Вальдман, Рене Поллеша, Михаэля Симона и др. К авторам, чье творчество родственно постдраматической парадигме, Леманн причисляет Хайнера Мюллера, Райнальда Гётца, Венскую школу, Петера Хандке, Эльфриду Елинек.

Леманн подчеркивает, что термин «постдраматический» отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. Приставка «пост», то есть «после», «указывает на то, что некая культурная или некая художественная практика вышла за пределы горизонта» [28]. Драма продолжает существовать, но «в качестве структуры ослабленной» [30], устаревшей в рамках новой театральной концепции. Постдраматический театр «охватывает собой настоящее положение / новое повторение / продолжение функционирования прежних

эстетик» [28], тем самым доказывая, что то «искусство вообще не может развиваться без связи с предшествующими формами» [52; 110]. Таким образом, постдраматический театр не отменяет ни одну из предыдущих форм театра, а напротив, дополняет их и реформирует. Свою задачу автор определяет, как попытку вскрыть «эстетическую логику нового театра» [71; 132]. В создании концепции «постдраматической театральности» Х-Т. Леманом руководило убеждение, что «начиная с 1970 года, то тут, то там стали появляться новые полиморфные дискурсивные театральные формы, которые следовало бы определить как постдраматические <...>. Развивавшийся уже со времен исторического авангарда язык форм становится в постдраматическом театре арсеналом жестов, способным дать ответ театра на изменившуюся социально-коммуникативную ситуацию в эпоху стремительного совершенствования информационной технологии» [21; 88].

Леманн обращается к истории европейской театральной традиции. «Веками в европейском театре господствовала парадигма, существенно отличавшаяся от неевропейской. В то время как, например, индийский Катакали или японский театр структурированы совершенно по-другому и слагаются преимущественно из танца, хора и музыки, стилизованных церемоний, эпических и лирических текстов» [71; 132]. Европейский театр – это представление на сцене речи и действия посредством имитирующей драматической игры. Театр негласно считается театром драмы, так как его основу составляет собственно драматический текст, а спектакль – «иллюстрацией драмы». Теоретическую основу его составляют категории «подражание» и «действие» в их естественном единстве – «подражание действию», согласно определению Аристотеля. Музыка, танец, жест, сценическое движение – важные невербальные компоненты, но главную роль играет сценическая речь. Хор, рассказчик, прологи и эпилоги, театр в театре, интермедии могут присутствовать, но не носят принципиального характера.

Широкое понятие «постдраматический театр» зачастую используют в отношении характеристики театрального процесса Германии и Европы последней трети XX века. Но также «постдраматический театр» включает в себя разнообразные преобразования театральной эстетики и изменение драматической формы.

Если раньше текст составлял основу пьесы, а конфликт персонажей выражался через сценическую речь, переходил в определенные действия, то в «постдраматическом театре» текст воспринимается как элемент, уровень и «материал» сценического изображения, а не как «первооснова». Неотъемлемой составляющей жанра становятся невербальные средства. Леманн обращает внимание на то, что необходимо различать, «уровень вербального текста, уровень текста спектакля и уровень "текста перформанса"» [21; 89]. Повсюду царит «текст как предложение смысла» [21; 89], все прочие театральные средства призваны служить именно ему. В постдраматическом театре текст, данный театру письменно или устно, и «текст постановки» (где учитываются актеры, костюмы, свет, пространство, паралингвистические средства, сокращения, деформация языкового материала) рассматривается в новом свете. Текст больше не является сердцем театра, «текст, который ставится на сцене, является лишь равноправным элементом жестикулятивного, музыкального, визуального взаимосвязанного целого» [21; 89].

В постдраматическом театре вместо последовательного развития действия (сюжета) доминирует сквозной монтаж. «Новому театру присуща категория не действия, а состояний, где главное – изображение, а не история». По словам Леманна, Х. Мюллер отмечал, что «основным элементом театра и драмы является превращение, трансформация; при этом смерть выступает последним превращением» [21; 90], поэтому театру всегда приходится иметь дело с символикой. «Существование в театре – это превращение. Умиротворение. И страх перед этим последним превращением является всеобщим, на него можно положиться, на нем

можно строить» [29; 75]. Новому театру присуща категория не действия, а состояний. Театр намеренно отрицает или оттесняет на задний план «все еще присущую ему как искусству возможность "развертывания фабулы"» «Состояние – это вид "эстетической игры" театра, демонстрирующего, скорее, изображение, чем историю, хотя в ней играют живые актеры» [21; 90]. Таким образом, постдраматический театр – это театр состояний и сценически-динамических изображений.

В постдраме отсутствует субъект действия, происходит полная дегероизация персонажей, что говорит о наличии новых возможностей к познанию человека в «постдраматическом театре». Размываются границы между жанрами. В «уже не драматическом театральном тексте» [71; 133] отсутствует «нарратив», «выпроваживают за дверь сюжет, а с ним и плоскую, механическую психологию» [71; 133], что означает отказ от драматического действия, от интриги, конфликта.

Постдраматический театр меняет роль драматурга, режиссера, актера. Так, драматург отказывается от необходимости опровержения предыдущих интерпретаций, по сути, его текст пишется в момент создания спектакля. Замысел спектакля создается всеми сегментами с нуля. Актер перестает быть исполнителем, он становится соавтором. В центре – его личность, передача его личных рефлексий зрителю: «Актеры следуют своей собственной телесной логике: скрытым импульсам, энергетической динамике и механике самого тела, а также его моторике» [29; 52]. Режиссер выполняет роль медиума: «театр постепенно превращается как бы в некий инструмент, посредством которого «автор» («режиссер») напрямую обращает свой «дискурс» к публике [29; 51].

В «постдраматических» текстах отсутствует характеристика субъекта, заданный образ человека. «Отражая кризис самоидентичности, современная драма производит «опустошение» образа человека, согласуясь не столько с проблемой, сколько с экспериментирующими стратегиями обновления, раскрепощения театрально-зрелищных форм»

[17; 341]. Актер выступает в роли действующего лица и центральной темы, он демонстрирует свое мастерство, а зритель оценивает его умения. «Актер постдраматического театра – зачастую больше уже не исполнитель роли, а создатель перформанса, представляющий на обозрение публики свое бытие на сцене <... >. В перформансе, равно как и в постмодернистском театре, на первый план выдвигается "liveness", провокативное присутствие человека вместо воплощения образа» [21; 93].

Если в традиционном театре пространство целиком поставлено на службу «семантики текста», то в постдраматическом театре пространство соотнесено с текстом или музыкой «в свободной параллельной композиции» [21; 90]. В постдраматическом театре (как в театре «нового текста», «театре без привычного текста») одним из основных принципов драматургии становится деконструкция: в пьесах отсутствуют цельные характеры, последовательно развивающийся сюжет, действие, традиционный конфликт, происходит изменение театрального языка.

Наряду с этим постдраматическому театру присущи: двусмысленность, внетекстуальность, монологичность, процессуальность, гетерогенность, фикциональность, прерывистость времени (перверсия, деконструкция), возможность многочисленных кодов прочтения и прочее. Новый театр отказывается от подражания здесь и сейчас происходящему событию. Постдраматический театр многолик: ему не чужды мультимедийные технологии, границы его открыты для перформативных форм музыкального искусства и искусства современного танца.

Еще одна отличительная черта такого театра состоит в том, что он не предполагает наличие у зала общего знания и общей эмоции, а требует личного выбора и решения каждого зрителя. Постдраматический театр дает картины, предоставляя зрителю возможность измениться самому. Конфликт не разыгрывается на сцене, а переносится в сознание зрителя. «Театр как набросок и продвижение смысла, театр как синтез, – а вместе с ним и возможность синтезирующего, обобщающего истолкования, – всё

это осталось в прошлом. Остались только «work in progress» <...>, запинаящиеся ответы, частичные перспективы» [29; 42]. Таким образом, возникает конфликт зрительского восприятия – конфликт ожидаемого и действительно происходящего, который начинает формироваться, как считает Е.В. Соколова, еще в модернистской драме. Герои пьес зачастую совершают необдуманные, непонятные для зрителя поступки, сбивая его с толку, лишая уверенности в правильности своей реакции, а иногда провоцирует занять позицию сторонника или противника предлагаемой теории. «На долю театра выпадает задача научить зрителя обращению с крайностью аффекта (посредством "эстетики риска") » [21; 88], иными словами, у театра все же остается некая поучительная миссия, как считал Брехт. Под «эстетикой риска» Леманн понимает следующее: «Еще Брехт ставил перед театром задачу <...> поднимать чувства "на высшую ступень" и способствовать развитию чувств любви к справедливости и возмущения бесправием <...> Эта способность театра играть с границей "зрительный зал – сцена" подвигает его к тем актам и акциям, в которых не столько формулируются "этическая" реальность или этические тезисы, сколько возникает ситуация, в которой зритель вступает в схватку с неизмеримыми страхами, стыдом, эскалацией агрессивности» [21; 88].

Исследованию «постдраматического» театра посвящены работы таких ученых, как Х.-Т. Леманна, Э.Фишер-Лихте, Г. Пошманна и др. Представители «постдраматического театра» интересовались в большей степени театральными экспериментами, нежели социально обусловленными конфликтами, занимались больше формой, чем содержанием.

Подытоживая все вышесказанное, можно сделать выводы следующие выводы:

1. Постдраматический театр визуализирует «все»;
2. Постдраматический театр неразрывно связан с предыдущими театральными эпохами, он развивает их традиции;

3. Главная примета постдраматического театра – его эмансипация от драматического действия, уравнивание в правах текста и театра;

4. Для постдраматического театра характерен конфликт зрительского восприятия.

Постдрама характеризуется теми же чертами, что и постмодернизм в целом: ей не чужды элементы деконструкции, импровизации, интертекстуальности, фрагментарности и прочего. Постдрама уходит от линейного развития действия, в ней мы чаще всего не найдем изображения какой-либо конкретной истории (так как «текст лишь базовый материал») и последовательно изложенной фабулы. Таким образом, постдраматическую пьесу можно играть в разной последовательности ее частей – свобода в выборе последовательности эпизодов за счет фрагментарности и «коллажности» композиции.

В постдраме нет запретных тем. Напротив, на сцену выносятся все табуированное. Язык драмы передает информацию будничной разговорной речи. Зачатую он может быть жестоким, использовать ненормативную лексику, что не только шокирует зрителя, но и показывает картины жизни с «документальной» точностью.

1.3. Место творчества Х. Мюллера в контексте постдрамы

Вторая половина 1960-х годов в творчестве Х. Мюллера ознаменована влиянием постдраматизма. В этот период драматургом были созданы произведения, по структуре значительно отличающиеся от пьес, написанных на раннем этапе творчества, который был отмечен следованием эстетике «эпического театра». Два десятилетия оказались весьма плодотворными для драматурга, в это время создавались и инсценировались его лучшие пьесы: «Геракл 5» (1966), «Прометей» (1968), «Гораций» (1973), «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами» (1974), «Битва» (1975), «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга» (1977), «Гамлет-машина» (1977), «Германия смерть в Берлине» (1978).

В 1960-е годы в Германии формировался «постдраматический театр». Сам термин ввёл в обиход немецкий театровед Х.-Т. Леманн для обозначения культурного явления. Его работа не только классифицирует и дает определения, она направлена в будущее. Основой ее была сценическая практика. Принципы «постдраматического театра» воплотились в драматургической эстетике Хайнера Мюллера.

Прилагательное «постдраматический» описывает театр, который отказывается от драматического действия, от интриги, конфликта, его время определяется как время, «следующее» за временем, определяемым драматической парадигмой. Так, Хайнер Мюллер называет свой постдраматический текст «Описанием изображения(й)», «Ландшафтом по эту сторону от смерти», «Взрывом воспоминаний в застывшей структуре драмы»[54].

В интервью с Хорстом Лаубе Хайнер Мюллер говорит о возможности создать «театр с минимальной драматургией или почти безо всякой драматургии». Речь идет вот о чем: как представлять театр без особых усилий. «Я замечаю, что когда я прихожу в театр, мне становится

всё скучнее следить за одним-единственным развитием действия за целый вечер. Меня это больше не интересует. Когда же в первой картине начинается одно действие, во второй продолжается совершенно другое, а затем еще третье и четвертое, – вот это развлекает, это приятно, однако тут у нас не будет больше, как прежде, некой совершенной пьесы» [54]. В этой связи Хайнер Мюллер жалуется на то, что метод коллажа недостаточно используется в театре. Хайнер Мюллер отказывается от «последовательного выстраивания театрального представления», иногда даже включает в действия случайно сказанные на репетиции реплики актеров.

Главной особенностью пьес, написанных в 1960–1970-е годы, является **фрагментарность**, тяготение к открытой драматической форме, отказ от фабулы как связующего элемента, и предпочтение свободному соединению сцен. Интерес Х. Мюллера к подобному типу построения пьес объясняется стремлением решить художественные задачи, непосредственно связанные с его замыслом – эффективнее воздействовать на зрителя: «творчество Мюллера саморазрушительное. Он уничтожает автора в его традиционной форме. Он становится всего лишь инициатором определённых процессов, но не тем, кто эти процессы осуществляет. Эту роль он отводит читателям и зрителям» [14].

Также фрагментарность драматургических произведений Хайнера Мюллера объясняется стремлением автора предоставить каждому фрагменту самостоятельное существование, которое позволяет выбирать количество фрагментов в постановке, менять их расположение. Например, в замечании к пьесе «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами», состоящей из трёх сцен, драматург пишет: «"Запущенный берег" может играть в ходе другой постановки, например, в пип-шоу» [14], т.е. фрагмент выполняет функцию интермедии.

В одном из своих писем Х. Мюллер отметил, что ни одна литература так не богата фрагментами, как немецкая. По воле автора фрагмент может

входить в структуру другого произведения, но при этом не терять своей самостоятельности. Неожиданно яркие сцены, вмонтированные отдельными кадрами в события и ситуации, дают возможность, по мнению Мюллера, «выделить фрагмент, так как разбивка события на фрагменты подчёркивает его временной характер, не скрывает процесс осуществления идеи в воплощённом результате, активизирует мысль зрителя» [54]. В театре, имеющем дело с мышлением в пространстве сцены, монтажность включает в работу ассоциативную память зрителя. Фрагментаризация действия, как отмечал сам Мюллер, «подчеркивает в нём характер процесса, предотвращает исчезновение творческого момента в художественном продукте, делает изображение полем опыта, в котором может соучаствовать зритель» [54].

Многие пьесы Х. Мюллера строятся с применением техники *коллажа*. Главным различием между монтажом и коллажем является влияние на смысловую целостность действия: монтаж собирает и организует её, в то время как коллаж инициирует смысловую рассеянность. Исследователь творчества Мюллера Владо Обад характеризует пьесы, созданные с использованием коллажа, как «часто сюрреалистические, хаотично построенные произведения, состоящие из кажущихся классическими пассажей, из жанровых картин, цитат, кукольных театров, фантазмагорий, из элементов ритуалов театра Арто» [54]. Фрагменты пьес, построенных с использованием коллажа, расширяют игровое пространство, переносят действие из Потсдамского сада в сумасшедший дом, из дворца умирающего прусского правителя на пашню, с заросшего берега на сцену театра (пример – «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга»).

Фрагментарность, и коллажность композиции позволяет театру сохранять свободу в выборе последовательности эпизодов. Постдраматическую пьесу можно играть в разной последовательности фрагментов, что не нарушает общего смысла.

Использование *параллельных или переплетающихся сцен*, взаимовлияние двух и более сюжетных линий является одним из приемов построения текстов Х. Мюллера. Например, в пьесе «Германия смерть в Берлине» драматург к каждой из исторических сцен подбирает параллельную из современности. В сцене «Первое почитание Сталина» Нибелунги рассуждают о бессмысленности своих сражений:

Гернот: Я всё ещё не пойму, почему мы здесь бьёмся с гуннами?

Фолькер: Если тебе нужна причина борьбы, значит ты сам гунн.

Хаген: Мы бьёмся с гуннами, потому что никак не можем выбраться из котла.

Гернот: Чтобы не было больше котла, мы первыми должны это прекратить [36; 286].

Во «Втором почитании Сталина» Пьяница произносит те же слова, что и Гернот, но с проекцией на современность: «Закажи мне водки, приятель. Ты пролетарий, и я пролетарий. Мы должны вместе бороться против капитализма. И против социализма тоже <...> они меня варили в Сталинградском котле» [36; 259].

Такая техника позволяет противопоставить несколько эпох в жизни Германии: прусская Германия, возникновение ГДР, поражение рабочего движения в демократической стране.

В пьесах Мюллера зачастую фигурируют двойники действующего персонажа (куклы-манекены), которые существуют не только в реальности, но и в «зеркальном» мире. *Зеркальность* – это способ организации художественной действительности, который разделяет и отражает друг в друге вещи, явления, персонажей, и, посредством различных функций и средств воплощения, показывает истинность или несостоятельность существования этих вещей, явлений, лиц. Например, в пьесе «Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами», характеризуя свою героиню, драматург использует образа-зеркала. Медея познаёт себя через окружающих, отражаясь в них, как в зеркалах, что позволяет автору

достигнуть многозначности образа главной героини. В одном из фрагментов Ясон не узнаёт и не желает узнавать голоса Медеи («Женщина, что за голос?» [47; 417]), в конце этой части персонажи обмениваются ролями (Медея: Няня, ты знаешь этого мужчину? [47; 421]).

Мюллер возлагал большие надежды на публику. Он предпочитал сильную *ассоциативную форму письма*, апеллируя к историческим знаниям: «Новая литература может стать развитой только с новой публикой» [47; 434]. При этом драматург придерживался конструктивных установок Брехта: «Отдельный человек и в качестве зрителя перестает быть центром театра. Он уже больше не частное лицо, которое "удостаивает" театр своим посещением, позволяя, чтобы актеры что-то разыгрывали перед ним, потребляя работу театра; он уже больше не потребитель, нет, он сам должен производить. Спектакль без него, как активного участника, теперь лишь половина спектакля» [54]. Например, чёрный цвет, который часто встречается в оформлении сцены у драматурга. Для него он выступает символом будущего – жизни без надежды, ассоциируется со словом «темнота» (Тартар) как закат цивилизации и наступления новой «машинной» эры. Для зрителя это тоже распад, разложение, крах (они видят чёрных ангелов, появляющихся в зале после сцены смерти Фридриха Великого, упавший занавес с чёрным орлом; пьеса «Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга»).

Драматург широко использует приём **самоцитирования** с целью обратить внимание читателей на общность замысла своих произведений. Цитаты обыкновенно выделяются прописными буквами. При чтении пьес следует уделить особое внимание расположению текста на странице и на выделение разными шрифтами реплик персонажей (Например, в пьесе «Маузер» герой умоляет хор: «Я человек Человек не машина <...> Дайте мне сон машины» [47; 247]. «Сон машины» — автоцитация Мюллера: с пролога под названием «Сон машин» начинается пьеса «Цемент»).

Таблицы, разные шрифты, объявления, вкраплённые в основной текст, несут дополнительную смысловую нагрузку в тексте: их можно читать вертикально, горизонтально, по диагонали, выстраивая различное видение ситуации. Отсутствие знаков препинания в более поздних произведениях Мюллера также свидетельствует о многочисленности вариантов прочтения пьесы.

Значимость **аудиальной** составляющей текста также важна в творчестве драматурга. Исследуемая нами пьеса «Волоколамское шоссе» написана в форме **белого стиха**, в котором знаки препинания также отсутствуют:

Москва Берлин а между ними мы
Лес за спиной перед глазами речка
Две тыщи километров до Берлина
Сто двадцать от Москвы и мы лежим
В окопных рвах из мерзлой жесткой грязи
И ждем приказа начинать атаку[34; 362].

Хайнер Мюллер уже в конце 60-х годов заявил о том, что «язык утрачивает свои основные функции, умирает» [54]. На смену ему должны прийти такие способы выражения мысли, которые могли бы выступить его полноценной заменой, так как «под сомнение ставится способность выражать мысли словами» [54]. По мнению драматурга, наиболее значимыми действующими элементами сцены являются **музыка, танец, свет, жест, пантомима**; они незаменимые составляющие «языка без слов».

В пьесе «Гамлет-машина» даны указания режиссеру, касающиеся того, когда и как вводить элементы музыки и танца, поясняется их характер: «Танец становится всё быстрее и разнузданнее. Смех из гроба. На качелях женщина с раком молочной железы. Горацио раскрывает зонтик, обнимает Гамлета. Застывают в объятии под зонтиком. Рак молочной железы распускает лучи, подобно солнцу» [47; 334]. Данный

отрывок из пьесы является свидетельством того, что во время написания пьесы в драматургии активно применялись элементы танца и пластики.

В пьесах Х. Мюллера **звук** выполняет ряд важных функций, например, игра на флейте клоуна, изображающего Фридриха Великого, позволяет воссоздать обстановку времени правления этого императора, известного своей любовью к музыке («Жизнь Гундлинга...»), а музыкальные произведения «Пинк Флойд» переносит читателя в современность. **Звуковые эффекты** не только позволяют представить определённую эпоху в драматургических произведениях, но и служат созданию «звуковой» декорации, чаще всего это различные шумы. Например, в пьесе «Гамлет-машина» в ремарках упоминается о шуме холодильного агрегата и часов, а в тексте «Германия смерть в Берлине» неоднократно звучит сирена, призывающая рабочих к забастовке. Перечисленные примеры шумовых эффектов в произведениях Мюллера служат «звуковой» декорацией, на фоне которой разворачивается действие.

Одним из структурных элементов в некоторых пьесах драматурга является **отрывистая ритмика стиха**, пунктирность, напряженность и упругость которого диктует режиссеру особую партитуру интеллектуальных и психологических пауз. Подобно древним поэтам он делит стихотворный текст на ритмические единицы, а не на фразы. Ломка драматургической структуры, ее монологизация, возрождение хорового начала давно уже занимает исследователей творчества Мюллера. Х.-Т. Леман очень точно отметил, что прежнюю «зафиксированное драматического персонажа» в «Гамлет-машине» и «Миссии» вытесняет «театр голосов, в котором персонажи являются двигателями диспута, а не сосредоточивающими все на себе личностями». Язык его драм – язык свободной игры ассоциации и ритмических перепадов подчеркнуто музыкален.

Мюллеровские *монологи-хоры* погружают в тревожную пропасть трагедии, разверзающуюся между утопией и реальностью эпохи. В представлении драматурга текст «игровой модели» – не монологи и диалоги, а хоровая партитура, предполагающая взаимозаменяемость персонажей. «Спектакль не будет функционировать, если эта сменяемость, вариативность не реализуется каким-либо образом» [54]. Такое коллективное действо создает предпосылку для того чтобы исполнитель (а вместе с ним и зритель) мог влезть в чужую шкуру, найти верный способ соучастия, обрести новый и разнообразный опыт.

Целая пьеса «Маузер», написанная по мотивам Шолохова («Тихий Дон», «Поднятая целина») и бабелевской «Конармии», по форме представляет собой диалог хора и актера. Тоническим стихом в пьесе «обнажается абсурд ситуации: дело жизни — это "работа смерти"» [25].

При чтении пьес следует обратить внимание на **визуальный облик текста**: расположение текста на странице, выделение разными шрифтами реплик персонажей. В постмодернистском тексте таблицы, разные шрифты, объявления, вкрапленные в основной текст, несут дополнительную смысловую нагрузку: их можно читать вертикально, горизонтально, по диагонали, выстраивая ироническое видение ситуации. Отсутствие знаков препинания в более поздних произведениях Мюллера также свидетельствует о многочисленности вариантов прочтения пьесы, что также является показателем влияния идей постмодернизма на творческое мировоззрение драматурга. Показательными в этом отношении является пьеса «Гамлет-машина» и «Гораций»:

У ДОБРЫЙ ГАМЛЕТ ДАЙ МНЕ ПОВОД

ДЛЯ ПЕЧАЛИ

ПЛАНЕТУ ВСЮ ЗА

ИСКРЕННЮЮ БОЛЬ

У – РИЧАРД ТРЕТИЙ

УБИЙЦА [35; 331].

Зачастую реплики персонажа у Мюллера имеют визуальное отражение в виде жестов и мимики. Каждое движение персонажа имеет значение для драматического действия в целом. Ремарки, определяющие положения фигур и их жесты настолько обширны, что даже при чтении драм становится понятно, каким образом драматург представлял себе инсценировку. Например, в пьесе «Гамлет-машина» фрагмент «Скерцо» сопровождается столь обширными и подробными ремарками, определяющими жестикуляцию и мимику, что рождается некий масштабный, величественный образ «Университета покойников»: «Шёпот и невнятный говор. Со своих надгробий (кафедр) мёртвые философы швыряют в Гамлета книги <... >

Офелия. Хочешь откусать моего сердца, Гамлет? (Смеётся.)

Гамлет (закрыв лицо руками). Хочу быть женщиной.

=Zfel gZieK Hnebb Hneby gZelZfm]bf

ihklblmldb DeZc bah[Zsbc lij hlpZfelZaamgh

kfzlkY Hneby ihkueZ=Zelm hafnrguc ihpenc b fkl_k

DeZfhlpf=ZelZaZky]h^a

[35; 333].

Несоответствие малого объёма «словесной» роли Гамлета и Офелии и значительной массы пантомимического в пьесе рождает образ подробной партитуры, расцвеченной лишь редкими включениями «голоса». Жест с одной стороны являются иллюстрацией к слову, ставшему в XX веке маловыразительным, а пантомима связывает отдельные фрагменты, но может и отдельно заменить собой вербальный способ выражения.

Такой «язык пьес» Х. Мюллера выходит за рамки словесного содержания монологов и диалогов. Сценическое пространство создаётся с помощью звуковых и визуальных декораций, использованием анахронизмов, в совокупности обуславливающих расширение игрового пространства за счёт стирания временных и пространственных границ. Хайнер Мюллер создаёт абстрактное место действия, призванное вызвать определённые ассоциации у зрителя (или читателя).

Интерес к мифологии с течением времени не только не угасает, но всё более возрастает. Это связано с идеей «вечной циклической повторяемости привычных и мифологических прототипов под разными «масками», своеобразной замещаемости литературных и мифологических героев» [31; 8]. Немецкая литература активно использует и интерпретирует античные мифы (П. Хакс «Амфитрион», «Омфала»). Особую значимость мифы приобрели в творчестве Х. Мюллера. Античный материал привлекает внимание драматурга в связи с одним из основных вопросов его творчества: «как в условиях необходимой борьбы против любых форм варварства сохранить и утвердить подлинную человечность» [25]. Свой интерес к мифологии объясняет по-разному. В беседе с Сильвером Лотрингером драматург заявил: «Я не хотел бы сегодня писать никаких обработок античных мифов. Но в начале шестидесятых я не мог писать пьесы о сталинизме. В этих моделях нуждались, когда необходимо было ставить настоящие вопросы. Люди понимали их очень быстро» [54]. В интервью с Ульрихом Дицилем для «Sinn und Form» в 1985 году драматург указывает на еще один из аспектов его интереса к античности. Он видит греческую трагедию с её мифологическим сюжетом «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» [54].

Одной из первых интерпретацией мифа в творчестве Мюллера явилась пьеса «Филоктет». Миф о Филоктете был переработан для сцены ещё в V веке до н.э. Софоклом: Филоктет (герой-воин, сын Пеанта, владелец волшебного лука и стрел, не знающих промаха, которые ему завещал Геракл) отправляется под Троию вместе с другими участниками похода. Характеры, созданные немецким драматургом, сложнее, чем у Софокла: в финале у Мюллера юный Неоптолем вонзает в спину Филоктета меч, для того чтобы спасти Одиссея, а в трагедии Софокла иной

финал – Неоптолем отводит руку Филоктета и этим спасает Одиссея от смертельного удара. Филоктет в пьесе Мюллера вообще не является главным персонажем. Цель драматурга – показать драму юного Неоптолема: пронзив мечом спину Филоктета, юный сын Ахилла лишается благородных черт, которые создали славу его отцу, оскверняет себя ложью и подлостью, после превосходит всех в жестокости при взятии Трои. Одиссей у Хайнера Мюллера хитроумный и расчетливый политик, не знающий сострадания. Он раскалывает человеческие души, внушает Неоптолему, что путь к победе лежит через предательство и подлость, и развенчивает героизм кумиров юноши: «ты жалость выплюнь, у неё вкус крови, для чести здесь не время и не место» [47; 209]. Такая трактовка мифа вскрывает «действующий в течение многих десятков веков механизм уничтожения духовных ценностей, подмены этических ориентиров, вовлечения в войны молодых поколений» [54].

Х. Мюллер использовал мифологические образы и сюжеты и интерпретировал их с большей или меньшей долей вольного «осовременивания». Драматург смог по-новому увидеть в произведениях античности поставленные в древности проблемы. Мифологические структуры (цикл мифов о Геракле, легенда о Горациях и Куриациях, миф о Филоктете) применяются Хайнером Мюллером для выявления первооснов человеческого существования, для постижений закономерностей бытия. В этих произведениях отчётлива видна связь ведущих тем и проблем современности с мифологизирующей поэтикой, сам миф сталкивается и соотносится с другими мифами, темами истории и современности.

Еще одной особенностью поэтики Хайнера Мюллера следует считать наличие в пьесах большого количества **анахронизмов**. В основном они представлены персонажами, попавшими в другое время и измерение: это Офелия в инвалидном кресле («Гамлет-машина»), Медея на дне морском, где поблёскивают в тине коробки от печенья («Запущенный берег Медея-материал ландшафт с аргонавтами»). «Анахронизм был в любом случае

важным элементом драматургии. Я полагаю, что без них нельзя больше описывать историю» [54]. В связи с использованием анахронизмов в списке действующих лиц нельзя не заметить временного смещения. Например, в «Цементе» в эпоху строительства социализма нам встречаются Геракл и Медея.

Все эти постдраматические приемы разрушают пространственно-временные границы, используются в качестве интермедий, являясь одной из главных составляющих драматургической поэтики Хайнера Мюллера, испытавшей во второй половине XX века влияние постдраматизма.

ГЛАВА II. ПОЭТИКА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПЬЕС Х. МЮЛЛЕРА: НЕМЕЦКИЙ ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ РУССКИХ СЮЖЕТОВ

2.1. Амбивалентность истории: сюжет романа Ф. В. Гладкова «Цемент» в осмыслении Х. Мюллера

В 1927 году в Германии появился перевод романа Федора Гладкова «Цемент», написанного двумя годами раньше. Популярность его во многом оказалась предопределена тем, как органично он вписался в контекст немецкого экспрессионизма и «новой деловитости». Человек – инструмент общественного прогресса, быт и труд как миссия, связывающая современника с Вечностью, жизнь «маленького человека» наделённая большим смыслом становления футуристического мира – смыслы, роднившие в сознании немецкоязычных читателей Гладкова с популярными А. Дёблиным, Г. Фалладой и др. Гиганский город как модель нового мира, технократическое будущее, производство как путь движения вперед и обретения самосознания – элементы, воспринимавшиеся как узнаваемые, близкие, свидетельствовавшие о сходстве культур.

Новый всплеск популярности романа «социалистического реализма» пришелся на годы послевоенного восстановления и строительства. Сам драматург отмечал: «я попытался сделать из романа Гладкова пьесу, попытался показать, как революция вмешивается во взаимоотношения между людьми, в отношении человека к себе самому» [39; 7]. «Пьеса написана не о среде, но о революции, речь идет не об этнологии, но о (социалистической) интеграции, русская революция изменила <...> весь мир, декорации и костюмы должны отображать не историческую обстановку, а служить эскизом того мира, в котором мы живем» [39; 7].

Как отмечают исследователи, место пьесы «Цемент» в творчестве Мюллера весьма показательно. «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» [24; 280]. С другой стороны, драматург предстает здесь «как участник, конструктор и одновременно критик утопического проекта» [24; 280].

В 1973 году Хайнер Мюллер «инсценировал» роман Федора Гладкова «Цемент». Пьеса вписывается в контекст творчества, соотносясь на уровне тем и образов с «автобиографическими и социально-критическими текстами, написанными в 50-х годах, в которых «Мюллер изучает миф, его природу, его воздействие на сознание. Но речь идет о мифе советском, создаваемом новой системой, строящемся на мощном футуристическом проекте, залог успешности которого жертвенность и самоотречение в настоящем» [51; 81].

Сразу после написания пьеса была запрещена. Лишь после успешной постановки Рута Бергхауса в 1975 году на сцене театра «Берлинер ансамбль» запрет удастся снять. До 2016 года пьеса официально не переводилась на русский язык, а в 2017 году Театральный центр им. Вс. Мейерхольда при содействии Немецкого культурного центра имени Гете в Москве представили книгу Х. Мюллера «Цемент» (перевод Александра Филиппова), в которую помимо текста пьесы вошли стихотворения автора на различные темы.

«Цемент» Ф. Гладкова – это история возвращения комиссара полка Глеба Чумалова в родной поселок Уютная Колония. После трех лет отсутствия герой видит кругом разрушение и голод, а градообразующее предприятие (цементный завод) разворован и заброшен: «Нет в стране троп и дорог, не смоченных человеческой кровью: прошла ли здесь смерть только по улице, мимо рабочих конур, или в огне и вихре разметала и его гнездо? За стеной, на пустыре, играли чумазные детишки, бродили пузатые

kozy со змеиными глазами и обгладывали кусты акаций. А петухи изумленно вскидывали навстречу Глебу красные головы в сердитом окрике: "Эт-то кто такой?"» [9].

Чумалов не узнает свою жену: она постоянно занята на партийных работах, утратила домовитость, мужа называет родным, но чужим, разговаривает с ним неслыханно «независимым тоном»:

«Он ринулся к ней и сгреб со всего размаху. А она с ласковой настойчивостью опять освободилась.

–А я – в женотделе, Глеб.

–Как в женотделе? А Нюрка?.. Где же дочка?

–Нюрка – в детдоме. Иди отдыхай. Мне ни минуты нельзя... Разговор у нас будет потом... Сам понимаешь: партдисциплина.<...> Зайди в завком и запишись на паек. Мне страшно некогда. Ах, Глеб... ах, товарищ!..» [9].

Дочь Нюрка воспитывается в детском доме, в котором дети голодают: «Ты – отец. Ухаживать я за ней не могу – некогда. А если хочешь быть нянькой – сиди с ней. Буду очень рада.<...> Я – партийка, Глеб. Не забывай этого» [9]; «Нюрка – в детдоме, а чем она счастливее этих голых мальчат? Однажды Даша увидела, как Нюрочка вместе с другими ребятами копошилась в свалке на задворках столовой нарпита...»[9].

Глеб, наблюдая за жизнью бывших рабочих, понимает, что необходимо воодушевить их на восстановление завода. И постепенно, преодолевая различные трудности, Чумалову это удастся, поскольку отчетливо понимает, что главное сейчас — упорный труд ради будущего: «Мы строим социализм, товарищи, и свою пролетарскую культуру... К победе, товарищи!..Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпой. И сразу же охнули горы, и вихрем за клубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки <...> и словно вовсе не гудки это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы завода» [9].

Сразу после выхода роман Ф. Гладкова признавался одним из лучших «производственных» произведений по злободневности объекта художественного изображения, по достоверности и разнообразию образов партийцев, по патетике строительства, по отчетливости и внятности узловых мировоззренческих установок: «О труде, о рабочем классе писали многие и до Ф. Гладкова, но только автор «Цемент» сумел показать эпоху в целом, раскрыв некоторые основные закономерности развития страны в пооктябрьскую пору» [16; 24]. Гладков сумел «углубиться в индивидуальные драмы» таким образом, что это не помешало изображению «волнующих социальных конфликтов», столкновения огромных общественных сил. М. Горький, считавший, что «каждый должен избрать труд, выделил в производственной прозе именно роман Ф. Гладкова. Еще в 1912 г. он заметил у начинающего писателя «искру божью» [40], а в письме Ф.В. Гладкову в августе 1920 г. он говорил о «Цементе»: «На мой взгляд, это – очень значительная, очень хорошая книга. В ней впервые за время революции крепко взята и ярко освещена наиболее значительная тема современности – труд. До Вас этой темы никто еще не коснулся с такою силой. Вам – на мой взгляд, опять-таки – весьма удались и характеры» [40].

Хайнер Мюллер уплотняет повествование до нескольких сцен: «Сон машин» – возвращение Чумалова, «Эх, яблочко, куда ты котишься» – встреча Чумалова с фабричным комитетом, «Постель» – раскрытие «новых» отношений между супругами, «Освобождение Прометея» – встреча Глеба с главным инженером завода, «Аппарат или Христос тигр» – встреча Чумалова с парткомом, «Женщина на деревне» и «Крестьяне» – вторжение бело-зелёных банд, «Геракл 2 или Гидра» – современная трактовка мифа о герое, «Медея и комментарий» – окончательный разрыв между супругами, «Семеро против Фив» – работа на сортировочной заводе, «Я голод» и «Окно в будущее» – запуск завода.

Соотнося практически каждую сцену с каким-либо античным драматическим сюжетом (и мифом соответственно), Мюллер показывает, что история о революции в России обретает вневременной характер. Вот только перед читателем совсем не древнегреческие герои, поскольку все «подвиги» значительно снижены. В таком собственно «немифологическом» произведении миф «не является ни единственной линией повествования, ни единственной точкой зрения текста. Он сталкивается и соотносится с темами истории и современности» [25].

Немецкая литература XX века активно использует и интерпретирует античные мифы. В этом отношении показательно творчество Кристины Вольф («Голоса»), П. Хакса («Амфитрион», «Омфала»), Э. Г. Носсака («Кассандра»), Г. Гауптмана («Тетралогия об Атридах»). В творчестве Хайнера Мюллера мифы приобрели особую значимость. Исследователи выделяют отдельную группу пьес, которые представляют обработку мифов или художественных произведений литературных предшественников («Гамлет-машина», «Эдип-тиран», «Медея», «Филоктет», «Геракл 5», «Макбет», «Гораций»). К мифам драматург обращается, так как греческую трагедию видит в центре исторического вращения. «Из этого рождается конфликт, из этого рождается трагедия. Старые конфликты можно увидеть по-новому. И это чрезвычайно важно и продуктивно» [54].

Юрий Манн выделяет принципы неомифологизма: «связь с психологией подсознания, акцентирование универсальных архетипов и мифологем (таких как Вечное возвращение, умирающий и воскресающий Бог, трагедия героя, поиск Отца и т.д.), с варьирование классических мифов в сопоставлении с современностью» [54].

«Персонажи Х. Мюллера, – пишет Котелевская, – мифологизируются в рамке гомеровской «одиссеи» и догомеровской мифологии культурных героев» «Октябрьская революция, Гражданская война и индустриализация концептуализируются Мюллером как стадии гибели и воскресения коллективного тела (народа), а цементный завод становится

амбивалентным образом мертвого прошлого и живого будущего» [24; 279]. Хайдеггер писал: «Боги улетучились. Возникшая пустота заменяется историческим и психологическим исследованием мифа» [24; 281].

Глеб Чумалов олицетворяет нового Одиссея, на архетипическом уровне – «мужа на свадьбе жены» [24; 280]. «Кроме того, с ним ассоциируются Геракл и Прометей, монологи которых вмонтированы в пьесу в качестве интермедий» [24; 280]. Жена Чумалова Дарья – это и анти-Пенелопа, и Медея (сюжетная линия утраты дочери).

Миф о титане Прометее известен всем: он тайно проник на священную гору Олимп и похитил для людей огонь, после научил людей всему, что сам знал (счету, письму, ремеслам). Но действовал Прометей против воли Зевса, чем вызвал его гнев. За это он был вынужден испытать колоссальные страдания, как и положено настоящему герою.

«Освобождение Прометее» – одна из сцен пьесы Мюллера. В разговоре Чумалова с инженером Клейстом звучит поистине «прометеевский пафос созидания» (закрывающая сцену интермедия с монологом Прометее передает внутренний трагизм и постыдность предстоящей грязной «работы»; Прометей, который терпел все это время, мог освободиться сам, однако свободы он боялся больше всех наказаний):

Я думаю, достаточно высоко забрались
Товарищ инженер, смотри, твоя могила,
Завод цементный раньше был, по твоим планам
Из скал его мы высекли костями,
Но не для нас. Так что учись летать.
На небо следующий твой будет шаг. Иди
Иначе покажу тебе дорогу в ад [39; 36].

Клейст, инженер из бывших, дореволюционных, сотрудников, отказывается помочь «герою»: «Завода больше нет», «К заводу я, Чумалов, отношения не имею, Я предал вас» [39; 37]. Но Чумалову это не важно, важен итог:

Вы понимаете так мало о себе, Клейст,
Мы вам покажем, кто вы в самом деле.
Кладбищем для вас станет памятник работе
И наш завод цементный и другие
Заводы, что не можете представить [39; 36].

Хайнер Мюллер «дает шанс своему Чумалову обрести индивидуальный голос» [25], который звучит по ту сторону сценического действия. Эпизоды о Прометее и Геракле – отражение внутренней реальности мыслящего слесаря Чумалова, «вырастающего» до трагикомических фигур Прометея и Геракла (они вставлены как интермедии). Геракл грезит о «сне машин», о «белом молчании», «бесконечной паузе», о смерти себя как машины: «рубить растущие щупальца плоские головы стоячие воротнички, беспокойные шеи, столбы крови; 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 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 почерком своих подвигов и смерти» [39; 64].

Бессознательное Глеба Чумалова, которое представлено мифологическими интермедиями, ставят под сомнение торжествующее жертвоприношение заводу. «Ревущим гудкам коллективной утопии противопоставляется внутренняя речь индивида, мечтающего о молчании, паузе, передышке от "работы смерти"».

Повторяемость (вневременность) истории показана и на женских персонажах. Новая Пенелопа» – Дарья Чумалова – атакована «женихами», бело- и красногвардейцами. Ее тело, поруганное первыми и добровольно

отданное последним, «осознано ею как неотчуждаемая собственность» [25]. Героиня руководит женским комитетом и агитирует «баб» освободиться от семейного гнета, но «эмансипация» показана драматургом довольно драматичных тонах, что вызывает скорее сострадание, чем энтузиазм. В сцене «Медея комментариев» Даша Чумалова исповедуется перед мужем в своих страданиях и прегрешениях, в жертву лучшей новой жизни и воскресшему заводу отдает дочь Нюрку:

QfZh\

Достал, смотри, бумаги, что нужны,
Чтобы завод цементный снова ожил.
Всего сильнее против совнархоза
Сам совнархоз, бумага бьет бумагу.
И горы, Даша, снова затанцуют.

<...>

>Z

Нюрка мертва.

QfZh\

О чем ты говоришь. Мы завтра начинаем
Не будет больше порт наш голодать.
Мертва, сказала. Нюрка...

>Z

Схоронили.

Ты напугал там всех специалистов,
Я женщин подбивала в деревнях.

QfZh\ H

Сказать мне что ли, отчего же померла.

IzaZ

D

Ну от чего.

>Z

А отчего другие умирают
В стране советской в двадцать первом годе?

<...>

>Z

Я бы пробилась чрез любые скалы,
Если бы тем могла ребенка оживить.
Не стану плакать. Держи крепче, Глеб. Скажи,
Что наши дети, живут лишь раз. И мы.
Глеб, имеем право. На их костях.
Тот новый мир. Но коммунист так говорить
Не должен, да. Глеб, почему молчишь.
Не хочешь слова брать ты у жены. Товарищ.
Так почему не скажешь: От блокады
Погибла твоя дочь, как многие другие.
Нас капитал опять к груди своей прижал,
Оторвались мы только от которой.
Поставил на колени голодом и тифом,
Когда мы только с них и поднялись.
Какой позор, а я ведь коммунистка,
А все ж хотела бы, чтоб были попы правы
И смерть не навсегда [39; 68].

Ужас возвращения запечатлен у Гладкова в звукописи («Город... поседел, покрылся плесенью и пылью, сровнялся со склоном горы»), ощущении сновидения (глава называется «Морок»), нагромождением мертвых картин («вышки, арки, виадуки, железобетонные и каменные громады зданий ... громоздились, спаянные друг с другом, ... в горных ущельях, по разрушенным бремсбергам, засоренным камнями, брошенными вагонетками и сизым от пыли кустарником, под скалами, над скалами, на отвалах брекчии, одиноко, вразброс, неожиданно высекались из голубогоцементняка маленькие домики») [9]. Игра акустическими

«странностями» предложена и Мюллером: он предлагает избегать бытовых, натуралистических звуков, в том числе в сценах нападения, «эхо выстрелов тем не менее должно быть слышно» [39; 7].

У Мюллера история возвращения Глеба Чумалова после трех лет гражданской войны в родной поселок становится рассказом о том, как обесмысливается жизнь человека в эпоху революции, как со временем происходит утрата человечности, морали и нравственности. Но вместе с этим в финале автор предлагает сместить акценты: главным сделать «не примирение с врагами социализма, а на возможности использования их рабочей силы в пролетарском государстве» [39; 6].

Пьеса открывается анималистическим символом: крик петуха возвещает начало (нового дня, новой жизни для вернувшегося героя), сам же он, передразнивая птицу, по сути, предвещает, чем он станет для земляков – возвещателем нового начала, взявшимся за работу, казавшуюся безнадежной. Коммунизм – будущее, путь к которому предельно труден, но как отдаленная цель – благороден, поэтому в открывающем пьесу комментарии автор предлагает отдать роли коммунистов тем актёрам, у которых «больше впереди, чем сзади».

То, что в эпическом тексте передается набором картин, в драматическом мире Мюллера естественно концентрируется в сценах человеческого противостояния, в конфликте, возникающем вокруг главного действия – запуск завода.

Разруха и голод становятся предметом переживания героя. Полная трагизма констатация: «уже нечего тут красть» [39; 11], «власть вся в ржавчине» [39; 11], «рабочих больше нет» [39; 12], «в доме нет хлеба, в плесени все стены» [39; 28] объединяет хор голосов (машинист, лохматая женщина, Мотя и др. все «вопят» лишь об одном: «Чумалов, брат, ты сделай так, чтобы завод наш ожил» [39; 11]). Завод, на котором некогда работали жители поселка и сам Глеб, остановлен и заброшен, давно «погиб и похоронен» [39; 12], «распахан для коров и коз» [39; 12], а на оставшемся

оборудовании изготавливают на продажу зажигалки. Автор показывает, как постепенно происходит деградация понятия «деревня», которое является символом патриархального уклада. Именно на осколках старого, на разрушении прошлого пытаются построить новый мир.

Тема рухнувшей деревни объединяет целый ряд пьес Мюллера, самая значительная из них – «Переселенка, или Жизнь в деревне» (1961). Жанр – агродрама – был очень популярен в Германии 60-х годов. Это историческая пьеса на злободневную тему (о последствиях коллективизации) состоит из 15 эпических картин, которые рассказывают о тяжёлой жизни в деревне между 1945 и 1960 – земельной реформе и коллективизации в стране: «В пьесе отсутствуют положительные герои, которые гарантировали бы счастливый финал. Динамика исторических трансформаций основывается именно на разрушении и на отрицательном взаимодействии сил, при помощи которых процесс движется вперёд» [47; 475]. По мнению критиков, автором была показана отрицательная роль государства в процессе коллективизации, провинция выступает как увеличивающее зеркало проблем революции. Именно поэтому на пьесу был наложен запрет (вплоть до 70-х годов), а драматурга исключили из Союза писателей.

Затем автор показывает, как происходит гибель семьи, абсолютная деградация понятия «дом»: «семья – это атавизм, который не переживет революции» [39; 46]. Глеба встретили не так, как он ожидал, односельчане не узнают и не признают: «неважно выглядишь, весьма попортил шкуру <...> даже не призрак слесаря былого», «Чумалов, тебя черти что ли выплюнули?» [39; 23] и т. д. Любимая жена Даша холодна: «как чужая мимо меня она прошла» [39; 24]. В сравнении с романом Гладкова сцена встречи максимально заострена: героиня русского текста «тихо пролепетала, густо краснея: – Это – ты... Ой, Гле-еб?.. Милый!.. и сразу ослабела она и замерла до потери сознания»[9]. У Мюллера же:

Чумалов: Эй, Даша.

Даша: Кто тут.

ИшаZ

Чумалов: Жива ты. И меня ждала, ведь правда.

<...>

Даша: ... Мне нужно в комитет, командировка. В деревню на три дня. Иди выпишись, Глеб [39; 24].

Ее почти не бывает дома, поскольку занята в фабричном комитете. А дочь Нюра тем временем «воспитывается» в детском доме, где нет ни еды, ни одежды, ни каких-либо условий для жизни: «дети скелеты, женщины жиреют» [39; 30]. Отсутствие взаимопонимания, разный политический и исторический опыт создают препятствия коммуникации. Глеб пытается жить воспоминаниями, а Даша – энтузиастка, целиком устремленная в коммунизм: «Мой дом – моя работа, комитет» [39; 29]. Дом Чумаловых – «крысиная нора» [39; 27]: «стол черен и постель из груды тряпок, все стены в плесени, зола в печи как камень, холод, на окнах грязь, так неба не увидишь» [39; 28]. Даша сильно изменилась: у нее появились независимые свободные взгляды, не всегда понятные Глебу. Именно поэтому справедливо замечание одного из мужиков: «Вояка, оглянись вокруг – поймешь, за что сражался ты на фронте: за осколки» [39; 18].

Глеб подает в обстановку, когда «что-то завершилось, а новое пока еще слепо» [39; 35]. Поэтому Чумалови становится бравым героем, главная цель которого – восстановление разрушенного цементного завода: «Ты слышишь, как кричат они во сне, прося работы. Чумалов, брат, ты сделай так, чтобы завод наш ожил» [39; 12].

Героизм – важнейшая тема обоих текстов. Герой поневоле, незаметный герой, безымянный герой, неомифологический герой. Для гладковского героя восстановление завода – восстановление порядка, воскрешение детских и юношеских воспоминаний, налаживание общего хода жизни. Чумалов призывает других коммунистов к работе по восстановлению завода, привлекает пожилого инженера Клейста, когда-то

спроектировавшего и построившего задание. Общими усилиями им удается наладить дело. М. Горький восторженно писал о романе Гладкова: «Впервые за время революции крепко взята и ярко освещена наиболее значительная тема современности — труд» [40].

У Мюллера все не так однозначно. Проблема самоотверженного труда поднимается автором ранее в пьесе «Рвач» (1957). Добросовестный рабочий Балке служил Гитлеру так же хорошо, как теперь служит социализму. Сюжет пьесы строится вокруг типичной ситуации из производственной жизни: каменщик Балке один из немногих, кто последовал призыву увеличить выработку производства, не останавливая работу цеха. Такое поведение вызывает у многих сослуживцев ненависть и недоверие: «Рвач! Предатель рабочего класса!» [38; 89] выкрикивают сослуживцы, вспоминая предательство активиста. Поэтому справедливо, что Хайнер Мюллер выражает «сомнение в эффективности расчеловечивающей «работы» социализма» [25].

У Глеба Чумалова постоянно возникают новые препятствия на пути: происходят нападения бело-зеленых банд, пытающихся разрушить завод, появляется председатель Бадьин с кучкой бюрократов, которые пытаются приостановить работу завода. Но Глеб решителен, пытается несмотря ни на что упорно трудиться ради светлого будущего.

«Писателей-производственников – Ф. Гладкова, Л. Леонова, В. Катаева, М. Шагинян, – пишет Нагапетова А.Г., – более всего интересовало формирование общества нового времени, становление характера непосредственных участников социалистического строительства, воздействие социальных настроений на комплекс эмоций и размышлений человека. Все остальное сводилось к возвышенно-символическим метафорам и патетике» [40; 79].

У Мюллера Чумалов «перерождается», становится героем «под красным флагом пройдя через революцию, предстал теперь героем подлинным труда» [39; 107]. Он совершенно перестал бороться с

несправедливостью власти, а встал рядом с ней: «А кто же эти мы? Бадьин или Чумалов. Плечо к плечу стоим мы на трибуне: рука на револьвере, между зубами гнев» [39; 104]. А ведь Бадьин – коммунист, всячески мешал организовать рабочих на скорейшее восстановление заводских цехов. Он как двуликий Янус: на словах он не прочь помочь заводчанам ускорить темпы строительства, а на деле – сдерживает порыв рабочих, устраивая интриги:

Бадьин и все, такие же как он, зарыть готовы
В землю будут нас. И будут той кувалдой
Которой капитал всю революцию нашу
К кресту прибьет [39; 68].

У Гладкова финал – призыв к труду и строительству: «Мы строим социализм, товарищи, ... К победе, товарищи!...Глеб схватил красный флаг и взмахнул им над толпою. И сразу же охнули горы, и вихрем за клубился воздух в металлическом вое. Ревели гудки — один, два, три — вместе и разноголосо и рвали барабанные перепонки, и словно не гудки это ревели, а горы, скалы, люди, корпуса и трубы завода» [9]. Глеб Чумалов готов не только жертвовать собой, но и побеждать, «готов восстанавливать завод с немыслимой энергией, творит «чудеса» убеждения, воодушевляя всех, от несознательных рабочих до бюрократов» [9]; Гладков показывает его героем.

У Мюллера финал амбивалентный. С одной стороны – развал футуристического мифа о строительстве светлого будущего, где в жертву приносятся все моральные и нравственные ценности. Чумалов у Мюллера готов служить любой власти и любой цели; он встал плечом к плечу рядом с тем, кого презирал. Глеб Чумалов не просто принял власть, теперь он прямо стоит в ее рядах, вместе с ней становится «автоматом», перемалывающими все на своем пути: «зарыть готовы в землю нас <...> будут той кувалдой, которой капитал всю революцию к кресту прибьет» [39; 68].

С другой стороны, обращаясь к комментарию самого автора: главное не в том, что враги примирились и встали плечом к плечу, главное, что строительство нового лучшего мира продолжается. Да, машина должна работать на дело коммунизма: сдавшихся белогвардейцев чеканной речью призывают «от имени трудящихся» «передать ... силы Советской республике» [39; 7]. Глеб Чумалов упоен, вдохновлен революцией, он искренне верил в ее «очищающий огонь» и смерть людей во благо общего дела («Товарищи, траур ни к чему, рабочий умер за свою работу» [39; 97]), вынужден был заключать «сомнительные союзы» (бывших врагов, которые «изничтожали тысячами рабочих и крестьян» [39; 107], готовы принять в ряды Советской республики, чтобы использовать их силу в построении пролетарского государства).

2.2. Пьеса Х. Мюллера «Волоколамское шоссе» и повесть А. Бека «Волоколамское шоссе»

В кратком комментарии к пьесе драматург отмечал: «"Волоколамское шоссе" представляет собой третью после "Германии" и "Цемент" попытку показать пролетарскую трагедию в эпоху контрреволюции, которая закончится единством человека и машины, следующим шагом эволюции (который предполагает революцию и больше не нуждается в драме)» [47; 391].

Повесть Александра Бека «Волоколамское шоссе» (1943 – 1944) была написана в разгар Великой Отечественной войны. Она посвящена подвигу героев-панфиловцев, погибших в 1941 году при защите Москвы. Александр Бек в качестве корреспондента зимой в 1942 году поехал в дивизию имени Панфилова, чтобы собрать материал для повести. Впервые была напечатана в 1943 году под названием «Панфиловцы на первом рубеже» в журнале «Знамя». После автор неоднократно дорабатывал сюжет. В окончательном варианте произведение состоит из четырех повестей тесно связанных друг с другом. Герой «Волоколамского шоссе» не вымышленное, а реально существующее лицо. «Его зовут Баурджан Момыш-Улы, казах по национальности» [43]. Он, старший лейтенант, действительно командовал батальоном панфиловцев в дни битвы под Москвой.

Основная мысль повести – воспитание военного духа солдат и поведение человека на войне: «Не торопись умирать — учись воевать», «Солдат идет в бой не умирать, а жить» [5]. Бауыржан Момыш-Улы не имел опыта командования таким большим количеством людей, до этого в его подчинении была лишь батарея артиллеристов, однако сумел сплотить солдат; любовь к Родине, стремление победить, освободить страну от врага – все это придавало героям силы и уверенности.

Повесть получила признание читателей, ее стали переводить на других континентах (Че Гевара называл повесть Александра Бека своей настольной книгой и постоянно носил в полевой командирской сумке; повесть в течение многих лет являлась обязательным произведением для слушателей офицерских курсов Армии обороны Израиля, а в Финляндии её изучали курсанты Военной академии; в 1963 году книга была включена в образовательную программу офицеров армии ГДР).

Константин Симонов, «отходивший-отползавший всю войну под пулями и бомбами, писал: "Среди правд, написанных всеми нами о войне, одной из самых важных и дорогих правд была правда книги Бека ... это вообще одна из самых лучших книг о войне в нашей литературе. И хотя ее хорошо знают у нас и знают во всем мире, ей, этой книге, еще не полностью воздано по заслугам"» [43].

С середины 80-х годов, когда «под влиянием перестройки и гласности в политической жизни мира намечается оживление», Х. Мюллер снова заговорил о времени, у которого «есть чему поучиться». Так возникает «серия драматических сцен», объединенных под общим названием «Волоколамское шоссе». Пьеса была написана в период с 1984 по 1988, представляет собой образец малой драматической формы – неразбитый на реплики белый стих. Состоит из пяти эпизодов: первые две части основываются на «Волоколамском шоссе» Александра Бека, остальные отсылают к текстам Зегерс, Кафки и Кляйста. Композиционно «Волоколамское шоссе» задумано как ряд «текстов, которые, с одной стороны, абсолютно самостоятельны, с другой же – могут находиться во взаимосвязи, причем порядок их соединения может варьироваться»: «Драматический текст не натуралистическая структура, не фотография, а игровая модель» [47; 451]. Интерес театров к пьесе Мюллера был чрезвычайно велик, о чем свидетельствует богатая история ее постановок. Премьера первой части состоялась в Дойчес театер (1985 г., реж. А. Ланг). Премьера первых двух частей пьесы состоялась 9 мая 1985 г. на сцене

театра Фольксбюне в Берлине, в Потсдаме в 1986 г. (Театр им. Ханса Отто, реж. Б. Вайсиг). В 1987 г. Й. Сайлером в Вене поставлены первые три части. Постановки всей пьесы целиком осуществлены Ж. Журдоем и Ж.-Ф. Пере в Париже (Театр Бобиньи, 1988), Ф. Линертом в Берлине (Театервюрфель, 1988), К. Г. Кайзером в Лейпциге и К. Шротом в Берлинском ансамбле (преьера состоялась в кинотеатре Фридрихсхайн, 1989). В 1991 г. Х. Мюллер осуществил постановку пятой части в Дойчес театер вместе с «Квартетом», «Гераклом-2. Гидра», «Маузером».

Каждый из фрагментов пьесы – драматический монолог героя, пытающегося через осмысление перипетий собственной судьбы понять природу современного общества, ощутить дух всемирной истории. Не хроника общественного процесса, как в ранних драмах, занимает Мюллера, а хроника души, исповедь героя о пережитом на перекрестках истории, где «сюжетом» становятся взаимоотношения человека с государством. Именно поэтому для драматурга принципиально важна в тексте тема вины, «постпамять» – неологизм, обозначающий фантомную боль от ужасов прошлого. Поэтому его пьеса – размышления, «поиск корней настоящего в прошлом, осознание прошлого через настоящее» [47; 445].

Только первые две части основываются на повести Александра Бека, где Х. Мюллер затрагивает вопрос о цене победы советских войск под Москвой зимой 1942 года. Говорит о том, что каждый на войне – марионетка. Но нужно принять во внимание и то, что для драматурга принципиально важно этот текст рассматривать в связи с «Германией» и «Битвой», которые представляют собой размышление о немецких судьбах, судьбах немецкого социализма и социалистического государства. Мюллер настаивает на том, что «в отличие от немецкого народа в русском народе тоталитаризм не сумел до конца подавить нравственное начало, что в нем живет "любовь к жизни без войны и смерти"» [47; 25]. Это история командира Красной армии, который наперекор велению собственной

совести вынужден приказать расстрелять дезертира, чтобы не подорвать боевой дух своей части перед решающей битвой. Почти та же дилемма и во второй части – разжалование старшего по званию военврача, покинувшего вверенных ему раненых. За канвой событий угадывается постановка центральной проблемы творчества драматурга – взаимоотношение власти и человека, его права.

Первая часть пьесы – «Русская увертюра» – размышления о дезертирстве и дезертирах как опасном явлении: «Жрут наш хлеб а сами кормят страхом Моих солдат». Изначально она задумывалась как пролог к постановке драмы И. Р. Бехера «Зимняя битва» (1942), приуроченной к 40-летию со дня разгрома фашистской Германии. В пьесе И. Р. Бехера война показана глазами молодого немецкого солдата. Х. Мюллер драматургически разработал эпизод из романа А. Бека «Волоколамское шоссе», где в главах «Страх» и «Судите меня!» изображается расстрел сержанта Барамбаева, поддавшегося панике во время учебной тревоги и прострелившего себе левую руку в надежде сбежать с фронта.

Сам драматург в интервью отметил, что «"Волоколамское шоссе I" можно читать и как диспут о пацифизме. <...> Если брать шире, это природное право на дезертирство и вообще на пацифизм, на нейтралитет» [47; 444] («А дезертиры из котла все шли / И мне вдруг захотелось их погладить / По головам как брошенных мальчишек» [34; 364]). Драматург ставит вопрос и о личной ответственности (как и во время войны, так и в мирное время): «Ты к смерти вел нас дальше не веди» [34; 374]. Прав ли командир, отдающий приказ расстрелять подчиненного? Справедлива ли казнь: «Казнь для того чтобы остальные потеряли страх, потому что, потеряв страх, можно выиграть войну» [50]. Его герой рассуждает, как же сделать, чтобы солдаты стали батальоном. Ответ – общий расстрел:

Я дал команду звякнули затворы

Все сразу как затвор одной винтовки

И что-то вроде гордости во мне

Вдруг шевельнулось Эта горсть людей
Становится единым батальоном
И стыд за эту гордость был в душе
И ярость и печаль неужто мертвый
И зрелище такой вот смерти нужно
Чтоб батальон мой батальоном стал [34; 367].

У А. Бека и Х. Мюллера повествование основано на рассказе командира батальона Баурджана Момыш-Улы, воевавшего под Москвой в октябре-ноябре 1941 г. в составе дивизии генерала Панфилова. Сюжетно Мюллер следует за Беком: комбату привели дезертира («В роте чрезвычайное происшествие: сержант Барамбаев прострелил себе руку», «Так... В моем батальоне появился, значит, первый предатель, первый самострел» [5]), принимается решение о публичном расстреле («И это отделение, люди, с которыми он жил и от которых бежал, расстреляют его перед строем» [5]). Далее идет воображаемая сцена помилования, которая есть в обоих текстах. Только у А. Бека это внутренние, никому не озвученные переживания: «И мне вдруг стало нестерпимо жалко Барамбаева. <...> Я вспомнил все хорошее, что знал о Барамбаеве, вспомнил, как бережно и ловко, словно оружейный мастер, он собирал и разбираал пулемет, как я втайне гордился: "Вот и мы, казахи, становимся народом механиков". ... Я не зверь, я человек. <...> А между тем было не так. Это я увидел лишь в мыслях: это мелькнуло, как мечта. Было иное» [5]. А у Мюллера эта сцена проигрывается как реалистичная, «чтобы можно было мыслить войну, в которой помилование было бы реалистическим решением» [34; 369]:

В моем мозгу вдруг разразилась буря
И я не разжимая губ сказал
Надень шинель Мне не поверил он
Шинель надеть Меня не расстреляют
И я ему надень шинель Встань в строй

А он сказал Да я хочу сражаться
И попытался натянуть шинель
Но только все никак не мог попасть
Рукою забинтованной в рукав
Смеялся с нами сбросив страшный груз
Который целый час давил его
Всей силой притяжения земного
Теперь к нему тянулось десять рук
Натягивая рукава шинели
И неумный хохот все звучал
Казалось что конца ему не будет [34; 368].

Владимир Колязин пишет: «Мюллер ... отчетливее и целенаправленнее, чем А. Бек «раздваивает» сознание своего героя, превращая в драматургическую реальность то, что герой Бека думал про себя» [47; 509]. У Бека в конце главы читаем: Я человек. Все человеческое кричало во мне: "Не надо, пожалей, прости!" Но я не простил. Я командир, отец. Я убивал сына, но передо мной стояли сотни сыновей. Я обязан был кровью запечатлеть в душах: изменнику нет и не будет пощады! <...> Напишите все это – пусть прочтут все, кто надел или готовится надеть солдатскую шинель. Пусть знают: ты был, быть может, хорош, тебя раньше, быть может, любили и хвалили, но каков бы ты ни был, за воинское преступление, за трусость, за измену будешь наказан смертью» [5]. Командир у Мюллера гордится сплоченностью батальона («Я прокричал Огонь и грохнул залп / Двенадцати винтовок залп единый / И не было за эту всю войну / Такого выстрела что прозвучал бы громче / Такие залпы гордость командиров» [34; 368]), а вместе с тем просит прощения (А я Мое другое «я» хотело / У мертвого прощения просить / За эту смерть которая была Моей работой Так как он просил / Чтоб не карать его позором вечным За трусости момент» [34; 369]).

Сам драматург в комментарии замечает, что в пьесе два рассказчика (хотя это один и тот же персонаж): молоденький мальчишка-лейтенант, непосредственный участник событий (тот, кто отдает приказ, в военной форме), и зрелый мужчина в костюме, вспоминающий свою молодость (тот, кто просит прощение, в гражданской форме):

«Примечание режиссеру: В роли командира по возможности должны быть заняты два исполнителя... один – в возрасте, штатский, другой – молодой, в военной форме» [34; 369].

Этот прием еще больше раскрывает тему памяти:

В моем мозгу война не затихает
И залпы не перестают звучать
И грудь мою медали жгут огнем
Мои солдаты только что из школы
Они войну по кинофильмам знали
Я был их командиром я боялся [34; 369].

Напряженность сцены помилование – расстрел придают приемы умолчания и игры со временем.

Умолчание, как пишет Н. Э. Сейбель, «создает зазор между напряженностью внутреннего спора и осуществимостью плана (никто не вступает в полемику, не оказывает сопротивления – конфликт в классическом смысле разрушен)» [50]. Перед командиром стоит выбор: расстрелять или нет; он ищет оправдание для отступающих, перебирает аргументы для невинности, решает, каковы последствия возможного помилования. «При этом не меняется точка зрения: мир объемлен не за счет различных позиций, а за счет отсутствия единой у героя, он способен всех "принять и понять" <...> персонаж не замечает, как утрачивает себя, и стремится к финалу восстановить не только справедливость, но и границы собственного мира, для чего иногда нужно и раздвоиться, вступить в диалог с собой (отсюда разделение на "К1" и "К2")» [50].

«Игра со временем» также важна для драматурга. Зритель оказывается то внутри событий («И неумный хохот все звучал / Казалось что конца ему не будет / Но фильм вдруг оборвался Кадр исчез / Как будто стертый по моей команде» [34; 368]), то в позиции «вне», т. е. «на дистанции закончившейся войны и уже сделанного выбора» [50] («Я ем и пью дышу и сплю ночами / В моем мозгу война не затихает / И залпы не перестают звучать / И грудь мою медали жгут огнем / Когда он говорит со мной безмолвно /И руку поднимает до виска / Он кто расстрелян по войны законам / Расстрелян по приказу моему / Расстрелян в сорок первом в октябре / Там где застал нас тот военный год /Две тыщи километров до Берлина / Сто двадцать километров от Москвы» [34; 369]).

Как пишет Г. Эдельман, «миг, когда командир вспоминает, может наступить и непосредственно после войны, и в войну, и в настоящее время, сейчас» [50]. В зависимости от соотношения хронологических пластов спектакль будет «субъективный... или объективный» [50]: «Оружие должно быть видно, залпы слышны, место зрителя – между оружием и целью» [34; 369]. «Помилование и объединение взвода не страхом, а гуманизмом становится для зрителя "провокацией", показывает иную возможность» [50]

Часть вторая – «Лес под Москвой» – продолжает основные мотивы и темы первой – постоянные нравственные дилеммы перед лицом смерти. Герои становятся перед выбором: исполнить законы военного времени или проявить человечность, спастись самому или помочь другому. Ничего нельзя будет поправить или изменить, с принятым решением придется жить и воевать дальше, помнить лица убитых.

Х. Мюллер «разрабатывает» эпизод с доктором Беленковым, изложенный А. Беком в главе «Высшее медицинское образование». Для Х. Мюллера оба эпизода из Бека являются примером настоящей демократии, позволяющей командиру чувствовать себя олицетворением гражданской совести народа.

«Игра со временем» продолжатся и в этой сцене: «семь дней идет сражение за Москву» и «И боль прожгла рубцы от старых ран / И новых ран бумагой нанесенных / Советской нашей власти Я молчу / И шрамы от допросов не считаю» [34; 374]. В «настоящем» царит голод («Режьте на кусочки! Это единственное, чем я могу утолить твой голод. Больше у меня ничего нет» [5]), раненые брошены («Я вскочил. Как? Этого еще не хватало! Мы, мой батальон, дошли до подлости, предали, бросили раненых!»[5]). У А. Бека виновный в этом преступлении врач Беленковым наказан по всей строгости, хоть и комдива не было на то полномочий: «За трусость, за потерю чести, за то, что бросил раненых, отстраняю Беленкова от занимаемой должности. Он недостойн звания советского командира, советского военного врача. Беленков! Снять знаки различия, снять медицинскую сумку, снять снаряжение!» [5]. У Мюллера старший лейтенант «связан по рукам»:

Я был готов схватить его за горло
Или по крайней мере в два рывка
Сорвать все знаки высшего отличья
Единственное чем он дорожил
И так же гордо выставлял вперед
Как и диплом свой высший медицинский
Но на руках я цепи ощутил
Законов воинских Лишь суд военный
Его бы мог разжаловать как труса
И расстрелять всем трусам в назиданье
Но не был я народным комиссаром [34; 373].

Герой Х. Мюллера несвободен в своих решениях, что подчеркивается «общим хором солдат», выражающим идею сверхмашины государства, способной все подчинить и уничтожить (у Бека они не возражают комдиву):

И смотрят на меня глаза как кремни

Ну командир как выйдешь из тисков
Ведь нарушать закон не по уставу
Ну укрепляй же наш советский строй
А ты не видишь разве командир
Что сам ты только гаечка и винтик
В советском нашем строе Командир [34; 373].

После чего «чувство долга переходит в удушье» [34; 374], герой сдается под натиском давления и страха, но лишь на мгновение. Преодолев страх, осознав свою ответственность перед батальоном («Врач батальонный раненых оставил / На произвол судьбы забыв свой долг / Но батальоном я руководил / В бессмысленном блуждании по лесу / Так не честнее ль сразу же с себя / Сорвать отличья воинского знаки» [34; 375]), а также ответственность за судьбу родины («Мимо нас к Москве порвется враг» [34; 375]) он принимает волевое решение: «Наш батальон есть Армия Советов / Земля под нами есть Союз Советский / И власть советскую здесь представляю я / Вы станете солдатом Беленков» [34; 375].

На этом заканчивается сцена у Мюллера, нет ни слова об объяснениях и рапорте (то, чем закончил Бек). Даматург историю заканчивает так, чтобы лишний раз подчеркнуть: государство, власть не способны до конца подавить нравственное начало, все-таки его герой свободен.

«Русская увертюра» и «Лес под Москвой» задуманы как антитеза «Битве» (1974; где автор показал деградацию человека под влиянием страха, моральное разложение в семьях, безнравственность, трусость, предательство). Столкновение немецкого и русского взглядов на войну приоткрывает существенные моменты в понимании немецкой истории, трагической судьбы в ней идеи свободы и идеи личности. Немецкий ударник и стахановец, герой пьес 50 – 70-х годов, добросовестен и положителен при любой власти, при любом режиме, он не рефлексирующий герой, не задумывается, кому и чему он служит. А такой

прагматизм в итоге и ведет к быстрому разрушению моральных норм, подчинению их либо высшему авторитету, либо воле обстоятельств. «Личность баррикадируется в собственной скорлупе, дух сиротеет, чувство нравственной общности распадается, заменяясь стадными чувствами» [47; 24]. «Нового» же героя Мюллер наделил более обобщенным и более зрелым историческим сознанием. Автор отметил, что «монолог» героя поднимает со дна сознания «того, который во мне самом сидит» [47; 24]. «Образ мюллеровского комбата – комбинация эпического сознания, жизнь целого ряда образов, движущихся, путешествующих во времени, помогающих нам обнаружить сходство и различие исторических моментов» [47; 25].

Таким образом, «Битва» – трагический реквием поработанному человеческому духу, который не имеет другого выбора, кроме как слиться с тоталитарной системой и истребить себя, то «русские» фрагменты «Волоколамского шоссе» дают другой вариант человеческой судьбы, другой взгляд на войну, жизнь и свободу.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Драматургу и режиссеру Хайнеру Мюллеру выпало жить и творить в трех разных Германиях – в «третьем рейхе», ГДР, стране неудавшегося немецкого социализма, а затем в Германии общего будущего. Как отмечают исследователи, в его творчестве возрождается давняя европейская традиция отношения к истории как к созидательному мифу, но столь же верно будет сказать, что оно (его творчество) открывает серию «великих демонстраций», разоблачающих утопические мифы XX века.

Сегодня пьесы Хайнера Мюллера помогают понять, как и на какой почве произрастала практика и утопия немецкого социализма («Рвач», «Корректур», «Переселенка или Крестьянская жизнь», «Германия. Смерть в Берлине»), как идеи «активистов первого часа» исподволь, но закономерно под воздействием сталинистской модели приобрели черты патерналистской диктатуры (упомянутые драмы, но прежде всего пьесы «мифологического цикла»: «Филоктет», «Маузер»), как внутри этой странной, подпольной, анонимной полости, на дно которой вынуждены были в ГДР залечь инакомыслящие и несогласные, металось свободное, полуанархическое сознание, прорвавшееся в 1989 году в исходе молодежи на Запад и «предкраховых» демонстрациях в Дрездене и Берлине («Гамлет-машина», «Волоколамское шоссе»). Как «новейший Мюллер» ставит в своих драмах – историософских моделях – проблемы кризиса современной технической цивилизации («Погибший берег. Медея: комментарий», «Описание картины», «Анатомия Тита. Падение Рима. Комментарий Шекспиру») и, наконец, в последней драме «Германия-3» – проблемы анализа диктатур Гитлера и Сталина.

Драматургия Хайнера Мюллера активизирует заложенную в сущности драмы синкретичность. Освобождение драматического искусства от доминанты литературного кода влечёт за собой усиление

роли музыкального, живописного и пластического кодов в драматургических произведениях немецкого автора. «Язык» его пьес выходит за рамки словесного содержания монологов и диалогов, активно использует элементы невербальной коммуникации. Сценическое пространство создаётся с помощью емких метафор, звуковых и визуальных декораций, использованием анахронизмов, в совокупности обуславливающих расширение игрового пространства за счёт стирания временных и пространственных границ. Хайнер Мюллер создаёт абстрактное место действия, призванное вызвать определённые ассоциации у зрителя (читателя).

В 1960-е годы в Германии формировался «постдраматический театр». Сам термин ввёл в обиход немецкий театровед Х.-Т. Леманн для обозначения культурного явления. Главными особенностями пьес, написанных в 1960–1970-е годы, является: фрагментарность, тяготение к открытой драматической форме, отказ от фабулы как связующего элемента, и предпочтение свободному соединению сцен, техника коллажа, параллельные или переплетающиеся сцены (сюжеты), зеркальность сцен и персонажей, ассоциативная форма письма, самоцитирование, звуковые эффекты, отрывистая ритмизованность, белый стих, монологи-хоры, музыка, танец, пантомима, мифопоэтические элементы, анахронизмы. Все эти постдраматические приемы разрушают пространственно-временные границы, используются в качестве интермедий, являясь одной из главных составляющих драматургической поэтики Хайнера Мюллера, испытавшей во второй половине XX века влияние постдраматизма. Они составляют особенность поэтики драматурга.

«Русский материал», с одной стороны позволял Х. Мюллеру, в обход реалий ГДР и, соответственно, слишком пристального внимания цензуры открыто выразить сомнение в эффективности «расчеловечивающей работы социализма». А с другой стороны, драматург

в этих текстах выступал «как участник, конструктор и одновременно критик утопического проекта» [24; 280].

В 1973 году Хайнер Мюллер «инсценировал» роман Федора Гладкова «Цемент». Пьеса вписывается в контекст творчества, соотносясь на уровне тем и образов с «автобиографическими и социально-критическими текстами, написанными в 50-х годах, в которых

«Мюллер изучает миф, его природу, его воздействие на сознание. Но речь идет о мифе советском, создаваемом новой системой, строящемся на мощном футуристическом проекте, залог успешности которого жертвенность и самоотречение в настоящем» [51; 81]. Сюжетно драматург идет в след за первоисточником, лишь немного уплотняя повествование до нескольких сцен. Соотнося практически каждую сцену с каким-либо античным драматическим сюжетом (и мифом соответственно), Мюллер показывает, что история о революции в России обретает вневременной характер – любая революция проходит по одним и тем же законам. Это «история» о кризисе государства и о пропасти, разверзшейся между двумя эпохами, о молодом интеллектуале, проваливающемся в эту пропасть. Героизм – важнейшая тема обоих текстов. Герой поневоле, незаметный герой, безымянный герой, неомифологический герой. Для гладковского героя восстановление завода – восстановление порядка, воскрешение детских и юношеских воспоминаний, налаживание общего хода жизни. Поэтому и финал у Гладкова финал – призыв к труду и строительству. У Мюллера финал амбивалентный. С одной стороны – развал футуристического мифа о строительстве светлого будущего, где в жертву приносятся все моральные и нравственные ценности. С другой стороны, для драматурга главное не в том, что враги примирились и встали плечом к плечу, главное, что строительство нового лучшего мира продолжается.

«Волоколамское шоссе», как отмечал сам драматург, попытка показать «пролетарскую трагедию в эпоху контрреволюции, которая закончится единством человека и машины» [47; 391].

Пьеса была написана в период с 1984 по 1988, представляет собой образец малой драматической формы – неразбитый на реплики белый стих. Состоит из пяти эпизодов: первые две части основываются на «Волоколамском шоссе» Александра Бека, остальные отсылают к текстам Зегерс, Кафки и Кляйста. Каждый из фрагментов – драматический монолог героя, пытающегося через осмысление перипетий собственной судьбы понять природу современного общества, ощутить дух всемирной истории. У А. Бека и Х. Мюллера повествование основано на рассказе командира батальона Баурджана Момыш-Улы, воевавшего под Москвой в октябре-ноябре 1941 г. в составе дивизии генерала Панфилова.

Для Александра Бека важно было рассказать правду, рассказать о великом подвиге советских солдат и офицеров. Он показывает бойцов как реальных людей со своими слабостями, со страхом смерти, но при этом с полным пониманием ответственности за судьбу страны в столь тяжёлый исторический момент. Сюжетно Хайнер Мюллер следует за Беком, но внимание акцентирует на «хронике души героя», его исповеди о пережитом взаимоотношении человека с государством. Для драматурга принципиально важна в тексте тема вины, «постпамять» – неологизм, обозначающий фантомную боль от ужасов прошлого. Поэтому его пьеса – размышления, «поиск корней настоящего в прошлом, осознание прошлого через настоящее» [47; 445].

Мечтой драматурга было «воспитание нового зрителя». В первую очередь, это свободная личность, характеризующаяся «недремлющим духом». Этой личности пришлось совершить «долгий марш через кровавое болото идеологий», но в итоге она пришла к жизни без «войны, подавления свободы, жестокости».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Mueller Heiner. Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen. Köln: by Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1992.
2. Mueller Heiner. Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei: Ein Gräuelmärchen. Frankfurt a. M.: Verlag der Aut., 1982
3. Obad V. Zu Müllers Poetik des Fragmentarischen // Material / Heiner Müller. Hrsg. von Frank Hörnigk.-Göttingen: Steidl, 1989.
4. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / Р. Барт // Пер. с фр. и сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: «Прогресс», 1989. – С. 616.
5. Бек, А. Волоколамское шоссе. Электронная библиотека [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/PROZA/BEK/volokola.txt> (дата обращения: 09.05.2019).
6. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: Энцикл. слов. терминов. – М.: Астрель: АСТ, 2003. – С. 574.
7. Брехт, Б. Различные принципы построения пьес // Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 тт.– М.: Искусство, 1965. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_1_3.txt. (дата обращения 27.09.2018).
8. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика. – Л.: Художественная литература, 1940. – С. 648.
9. Гладков, Ф. В. Цемент // Электронная библиотека Royallib.com [электрон. ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/read/gladkov_fedor/tsement.html#0 (дата обращения: 25.01.2018).

10. Дмитриев, А. Драматургия. Театр и драма / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. – С. 163 – 165.
11. Дмитриев, А. Проза и драматургия / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. С. – 200 – 205.
12. Дмитриев, А. Споры вокруг драмы как жанра / А. Дмитриев // История немецкой литературы в 3-х томах. Т.2. М. Радуга, 1986. – С. 165 – 168.
13. Драматургия ГДР. М. Искусство, 1975. – С. 590.
14. Зильке Бартлик. Портрет: Хайнер Мюллер [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://p.dw.com/p/4bLs> (дата обращения 27.09.2018).
15. История немецкой литературы. В 3-х т. Т. 3. Пер. с нем. Общ. ред. А. Дмитриева. М. Радуга, 1986. – С. 464.
16. Коган, П. Литература этих лет: 1917–1923. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://referat.znate.ru/text/index-27347.html?page=82> (дата обращения: 17.05.2019).
17. Козлова, С. Безличный герой современной драмы / С. Козлова // Русская литература в XX веке: имена, проблемы, культурный диалог. – 2009. – № 10. – С. 341 – 356.
18. Колязин В.Ф. Первый русский фестиваль Хайнера Мюллера // Петербургский театральный журнал : интернет-журнал. – 2011 [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://ptj.spb.ru/blog/est-stepen-ugneteniya-prinimaema-ya-za-svobodu/> (дата обращения: 08.01.2018).
19. Колязин, В. Ф. Комментарии // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 486 – 523
20. Колязин, В. Ф. Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера – между реализмом и постмодернизмом (этюды) / В. Ф. Колязин // Германия XX век. Модернизм, Авангард. Постмодернизм / ред. –

- сост. В. Ф. Колязин. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – С. 607.
21. Колязин, В. Ф. О постдраматическом театре / В. Ф. Колязин // Вопросы театра. – 2011. – №1 – 2. – С. 86 – 99.
22. Конторина, М. В. Функция метафор в драматургии Хайнера Мюллера. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23594317> (дата обращения 27.09.2018).
23. Конторина, М. В. Постмодернистские тенденции в драматургии Хайнера Мюллера 1970-1980-х годов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26318218> (дата обращения 27.09.2018).
24. Котелевская, В. В. Новый Одиссей Хайнера Мюллера: неомифологическая трактовка Октябрьской революции в пьесе «Цемент» / В. В. Котелевская // Литература и революция. Век двадцатый / Ред. О. Ю. Панова, В. Ю. Попова, В. М. Толмачёв. – М.: Литфакт, 2018. – Выпуск 4. – С. 279 – 288.
25. Котелевская, В. В. Хор машин и голос индивида. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://syg.ma/@paviel-arsieniev/viera-kotielievskaiakhor-mashin-i-gholos-individa-rievoliutsionno-proizvodstviennaia-muzyka-v-tsiemientie-kh-miulliera> (дата обращения: 12.05.2019).
26. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1995. №1. С. 97 – 124.
27. Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. 1994. №5. С. 44 – 47.
28. Леманн, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн; пер. с нем. Ю. Лидерман // Журнальный зал / НЛО. 2011. № 111 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://maga/ines.ru4s.ru/nlo/2011/111/le22-pr.html> (дата обращения 24.11.2016).
29. Леманн, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн. М. ABCdesign, 2013. – С. 312.

30. Леманн, Х-Т. Постдраматический театр / Х-Т. Леманн // Современная драматургия. – 2016. – №2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://teatr-lib.ru/Library/Modern_drama/2016_2/ (дата обращения: 02.05. 2016).
31. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский // Поэтика мифа. 3-е изд. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С. 407.
32. Морозкина, Е. А., Харьковская, Ю. В. Интертекстуальность как компонент картины мира в романе Дж. Барнса «Дикобраз» / Е. А. Морозкина, Ю. В. Харьковская // Вестник Башкирск. ун-та. – 2015. – №2. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=23854295> (дата обращения: 12.06.2019).
33. Мюллер Х. Филоктет // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 181 – 217.
34. Мюллер, Х. Волоколамское шоссе // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 362 – 391.
35. Мюллер, Х. Гамлет-Машина // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 331 – 338.
36. Мюллер, Х. Германия. Смерть в Берлине // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 266 – 330.
37. Мюллер, Х. Пока мы верим в будущее, нам не надо бояться прошлого // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги. – М.: РОССПЭН, 2012. С. 442 – 452.
38. Мюллер, Х. Рвач // Драматургия ГДР. – М. Искусство, 1975. – С. 590.
39. Мюллер, Х. Цемент / Стихотворения / Пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. – М.: libra, 2017. – С. 168.
40. Нагапетова, А. Г. Человек в «производственном» романе Ф. Гладкова «Цемент» / А.Г. Нагапетова // Творческая индивидуальность писателя: теоретические аспекты изучения: сб.

- материалов междунар. практ. конф. – Ставрополь, 2008. – С. 165 – 169. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://topreferat.znate.ru/docs/index-64033.html?page=83> (дата обращения: 17.05.2019).
41. 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.
42. Новикова, Е.И. Метафора в немецкоязычной художественной прозе XVIII – XX веков: когнитивно-синтаксический подход: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук / Е. И. Новикова. – Самара, 2004. – С. 25.
43. Писатели-фронтовики: о времени и о себе. [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <https://inance.ru/2016/05/frontoviki/> (дата обращения: 08.01.2018).
44. Потебня, А. А. Слово и миф / А. А. Потебня // М.: Правда, 1989. – С. 624.
45. Потебня, А. А. Эстетика и поэтика. – М.: «Искусство», 1976. – С. 614.
46. Поэтическая драма: Сборник. Сост. Э. В. Венгерова. – На нем. я. – М.: Радуга, 1983. – С. 496.
47. Проза. Драмы. Эссе. Диалоги. Пер. с нем., сост., автор предисл. и коммент. В. Ф. Колязин. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2012. – С. 528.
48. Прозорова, Н. И. Философия Театра / Н. И. Прозорова. М.-СПб. Центр гуманитарных инициатив, 2012.
49. Роганова, И. С. Немецкая драматургия конца XX века / И. С. Роганова. М. ИПЦ «Глобус», 2007. – С. 88.
50. Сейбель, Н. Э. Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии). [электрон. ресурс]. – Режим

- доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=35650048> (дата обращения: 12.06.2019).
51. Сейбель, Н. Э. Шекспировский интертекст в драмах Хайнера Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: Модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной научнопрактической конференции-фестиваля «АРТсессия», Челябинск, 14–16 ноября 2011 г. / Отв. ред. Н.Э. Сейбель. – Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011, – С. 80 – 91.
52. Сейбель, Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2013. – № 3 (33). – С. 109 – 113.
53. Сейбель, Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4. – С. 270 – 273.
54. Сидорова, М. В. Поэтика «поэтика тотальной драмы» Хайнера Мюллера: автореферат диссертации ... канд. филол. наук / М. В. Сидорова. – Москва, 2007. – С. 25. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/poetika-totalnoy-dramy-haunera-myuллera> (дата обращения 24.07.2018).
55. Словарь литературоведческих терминов [электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://slovar.lib.ru/terminologies/bart.htm> (дата обращения: 22.04.2019).
56. Тынянов, Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 576.
57. Фатеева, Н. А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности: Монография. – М.: КомКнига, 2007. – С. 280.
58. Фатеева, Н. А. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. А. Фатеева // Изв. АН. Серия литературы языка. 1997. –Т. 56. №5. – С. 12 – 21.

59. 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.
60. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. М. Изд-во МГУ, 1986. – С. 260.
61. Хохлов, А. Настольная книга команданте Че Гевары. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vm.ru/news/275218.html> (дата обращения 13.03.2019).
62. Цыкунова, О. С «Производственная драма» как жанровая форма немецкой и русской драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: материал по итогам VIII Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия», Челябинск, 3 – 7 ноября 2015 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2016. – С. 68 – 72.
63. Цыкунова, О. С Игровые стратегии постдраматического театра (на материале пьес И. Лаузуна «Бесхребетность», В. Леванова «Прокоров», Ж. Гальсерана «Метод Гронхольма») / О. С. Цыкунова // Модели взаимодействия литературы и театра: материал по итогам VII Международной научно-практической конференции-фестиваля «АРТсессия», Челябинск, 4 – 7 ноября 2014 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2015. – С. 148 – 153.
64. Цыкунова, О. С. «Бесхребетность» Ингрид Лаузуна как образец постдрамы / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская. Екатеринбург, 2014. – С. 175 – 184.
65. Цыкунова, О. С. «Бесхребетность» Ингрид Лаузуна как образец постдрамы / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический

- университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург, 2014. – С. 175 – 184.
66. Цыкунова, О. С. «Интертекст в пьесе Х. Мюллера "Цемент"» / О. С. Цыкунова // Литература в контексте современности: сб. материалов IX Всероссийской научной конф. с международным участием (Челябинск, 14 декабря 2018 г.) / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Изд-во ООО «Энциклопедия», 2018. – С. 132.
67. Цыкунова, О. С. «Производственная драма» в немецкой драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская. Екатеринбург, 2015. – С. 55 – 59.
68. Цыкунова, О. С. «Производственная драма» в немецкой драматургии XX – XXI веков / О. С. Цыкунова // Уральский филологический вестник / ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет» – Вып. 5. / Гл. ред. Н. В. Барковская – Екатеринбург, 2015. – С. 55 – 59.
69. Цыкунова, О. С. Образ маленького человека в пьесе Х. Мюллера «Цемент» / О. С. Цыкунова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых (9 февраля 2018 г.): в 2-х ч. – Ч. II: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екатеринбург: УМЦ-УПИ, 2018. – С. 202 – 206.
70. Шевченко, Е. Н. Новейшая история в современной немецкой драматургии / Е. Н. Шевченко // Литература и театр. Модели взаимодействия: материалы V Международной научно-практической конференции-фестиваля ««АРТсессия»», Челябинск, 29 – 31 октября 2012 г. / Отв. ред. Н. Э. Сейбель. – Челябинск. Энциклопедия, 2012. – С. 38 – 67.

71. Шевченко, Е. Н. Постдраматический театр / Е. Н. Шевченко // Новый филологический вестник. – 2011. – № 2(17). – С. 130–135.