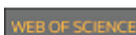


Сейбель Н. Э. Фикциональность драматургии Хайнера Мюллера: формы и функции / Н. Э. Сейбель // Научный диалог. — 2019. — № 12. — С. 173—186. — DOI: 10.24224/2227-1295-2019-12-173-186.

Seibel, N. E. (2019). Fictionality of Heiner Muller's Drama: Forms and Functions. *Nauchnyi dialog*, 12: 173-186. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-12-173-186. (In Russ.).



УДК 821.112.2Müller.07

DOI: 10.24224/2227-1295-2019-12-173-186

ФИКЦИОНАЛЬНОСТЬ ДРАМАТУРГИИ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА: ФОРМЫ И ФУНКЦИИ

© Сейбель Наталия Эдуардовна (2019), orcid.org/0000-0002-6840-8286, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы и методики обучения литературе, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Южно-Уральский государственный гуманитарно-педагогический университет» (Челябинск, Россия), seibel_ne@mail.ru.

На широком материале драматургии Хайнера Мюллера (1929—1995) в статье рассматривается вопрос о путях разрушения классических форм драматической условности в немецкой драме 60—80-х годов. Автор останавливается на дискуссии, разворачивающейся вокруг появившейся в конце XX века концепции постдраматического театра Х.-Т. Лемана, неоднократно подвергавшейся критике и пересмотру. Автор статьи придерживается точки зрения, что значение постдрамы как экспериментальной площадки новейшего театра трудно переоценить. Анализируются общие законы построения образной системы, хронотопа и композиции мюллеровских пьес. Исследователь приходит к выводам о том, как нарочитая фантазийность и фиктивность способствуют реализации авторской установки на публицистичность и идеологичность. Особое внимание уделяется интертекстуальности, провокативности, коллажности. Эксперименты Х. Мюллера направлены на актуализацию политической драмы и вынуждение постановщиков и зрителей к ясному определению собственной политической позиции. Подробно рассматривается установка драматурга на соединение узнаваемых осколков и фрагментов — будь то шекспировские персонажи или исторические ситуации — в непредсказуемо парадоксальное целое, позволяющее зрителю сформировать аналитически взвешенную позицию по злободневным вопросам. Новизна исследования состоит в систематизации и построении иерархии основных драматургических экспериментов, используемых исследуемым автором.

Ключевые слова: постдраматический театр; Х. Мюллер; литературный прототип; гротеск; хронотоп; коллаж.

1. Устарела ли постдрама?

Концепция постдраматического театра Х.-Т. Лемана, изложенная им в книге 1999 года, базируется на идее «ре-театрализации» как главного процесса, переживаемого театром XX века. Отказ от диктата литературного текста, девокабуляризация, поиск внеязыковой знаковой системы, принципиально отличающей театр от литературы, провоцирует движение разнообразными путями: «театр деконструкции, мультимедийный театр, восстанавливающий ряд театральных условностей — (нео)традиционалистский театр, театр жеста и движения» [Леман, 2013, с. 42], — но к единой цели: выстроить новые отношения зала и актера, драматурга и театра. Эксперименты, направленные на создание окололитературной или внелитературной игры, ассоциативного и провокативного театра, существенно усложнили отношения

литературной драмы и спектакля. Стратегии постдраматического театра — освобождение от текста, переосмысление текста, полемика с ним. Литературная драма еще с конца 60-х — начала 70-х годов сталкивается с необходимостью модернизации: «Чисто театральные новации, претендовавшие на автономию, на полную независимость от литературного текста, во многих случаях предвосхищали открытия в области драмы и указывали, в каком направлении эти открытия должны быть сделаны» [Зингерман, 1979, с. 27]. Итогом становится игра визуальными и акустическими кодами, помогающая «справиться с пространством памяти о “прошлом, забытом и подавленным”» [Jaeger, 2007, с. 38], возможность моделирования новых синтетических знаковых систем, игры с классическими семантическими моделями.

Когда речь идет о театре Германии, процесс «постдраматизации» оказывается едва ли не особенно важным. «Такой образ действий в контексте ГДР <...> имел огромное политическое значение, — пишет Э. Фишер-Лихте. — Он воспринимался как отказ от признания абсолютной незабываемости уже осмысленного культурного наследия» [Фишер-Лихте, 2008, с. 489].

С конца десятих годов XXI века лемановская теория становится объектом полемики. Б. Хаас посвящает книгу «Plädoyer für ein dramatisches Drama» (Апология драматической драмы, 2007) анализу процесса возрождения в «постантропоцентрическом театре» [Haas, 2007, S. 31] таких категорий, как событие, действие, герой. М. Древес [Drewes, 2010], анализируя связь постдраматического театра с авангардной традицией, выделяет в качестве их общей задачи создание вневременной, мистически-абстрактной картины «Абсолютного», в то время как задача нового театра, по её мнению, создание исторически конкретного переживания, прямо воздействующего на зрителя. Х. Клессингер приравнивает постдраматизм к «драме-каверу» [Klessinger, 2015, S. 253], не имеющей своего языка и являющейся «промежуточным этапом» [Klessinger, 2015, S. 259] между текстами, утверждающими героя, проявляющего себя в выборе и свершении, как главный объект драматургии.

Оставаясь одной из самых целостных концепций драмы XX века, теория постдраматизма Лемана продолжает актуализироваться в применении к писателям 1990-х — 2010-х годов, поскольку использованный им структурный принцип анализа удобен для описания творчества самых разных авторов. Поэтому среди последователей Лемана те, кто исследует немецкую драматургию 2000-х годов (яркий пример — исследование пьесы «Джефф Кунс» Райнальда Гётца, ставшее для Н. Ленерта [Lehnert, 2012] поводом к созданию теории сегментации текста драмы, вариантов взаимодействия фрагментов и элементов, кадрирования, цитации и т. д.), а также литературоведы, занимающиеся французской, швейцарской, канадской драмой.

Едва ли не первым драматургом, сознательно ступившим на путь создания постдраматических «текстов для театра», стал Хайнер Мюллер. Его экспериментальные по форме пьесы, вызывающие многочисленные вопросы именно необычностью своей структуры, создавались, как писал автор, с установкой на вторичность формы, на то, что выбор художественных средств — «это чисто профессиональный момент» [Мюллер, 2012, с. 446], что задача драматурга — «по возможно-

сти оказать воздействие» на общество [Мюллер, 2012, с. 446]. Мюллер охотно шел на формальные эксперименты, предполагая, что его пьесы направлены на «тренировку способности экспериментировать» [Мюллер, 2012, с. 251] и с ними «вообще следовало бы работать в актерских школах, а не в профессиональных театрах» [Мюллер, 2012, с. 449].

Если при жизни Мюллер был достаточно востребованной у литературной и театральной критики фигурой, то после 1995 года наступает почти двадцатилетняя пауза, в течение которой появляются лишь отдельные его работы. Чаще всего при изучении творчества Мюллера осмыслиется его место в ряду современных ему авторов, даются сравнительные трактовки исторической и политической позиции Мюллера и Кристи Вольф [Colombo, 2009], судьбы Мюллера и Петера Хакса [Weber, 2014]. Исключением является сборник статей под редакцией Х.-Т. Лемана «Heiner-Müller-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung» [Heiner-Müller, 2003], в котором последовательно рассматриваются связь творчества Мюллера с традицией и современным контекстом, технические и эстетические аспекты театральной практики, жанровая система творчества (драматургия, лирика и малая проза), международная рецепция.

Возобновление интереса происходит в последние годы, когда появляются основательные монографические исследования, посвященные отдельным сторонам творчества Мюллера. Яркий пример — книга «Schwarzer Karneval — Heiner Müllers Poetik des Grotesken» (Черный карнавал. Поэтика гротеска Хайнера Мюллера) М. Мейзер. Исследовательница последовательно рассматривает вопросы внешнего проявления гротеска (звериное в человеке, торжество «комического низа», цветовые контрасты), карнавалов мотивов (побратимства, мечты, увенчания и развенчания «короля») и эволюцию творчества Мюллера «от светлого к черному карнавалу» [Meuser, 2019, S. 417].

Миры, создаваемые Мюллером, — фантазийные, условные, гротескно организованные миры.

Подчеркнутая фикциональность — одна из важнейших составляющих постдраматического театра. О корреляции вымышленного и реального в XX веке написано немало: от строгой системы фикций, определяющих жизнь человека и общества, предложенной в книге Г. Файхингера «Философия как если бы», до идеи произвольности фантазии Э. Гуссерля; от отношения к фикциональности автора / читателя / текста в «Нарратологии» В. Шмида до рассмотрения триады «реальное / вымышленное / воображаемое» у В. Изера. «Двуфокусная оптика искусства с ее постоянными колебаниями между реальным и воображаемым нигде не выступает так репрезентативно, как в области театра» [Прозорова, 2012, с. 15]. Не беря в расчет широкую изеровскую трактовку вымысла как любой селекции фактов действительности, производимой искусством, остановимся на специфически мюллеровских фантазмагориях, фантазийных моделях и смысловых «перевертышах».

2. Коллажная пьеса Мюллера: фантазмагория целого

Мюллер — последователь и ученик Брехта. О глубинной связи его творчества с брехтовскими реформами написано немало. «Брехту довелось выполнить

миссию подведения в форме экспериментально-философской драмы итога развития немецкой истории первой половины XX века, Мюллеру же досталась миссия в некотором смысле более сложная — осмыслить итог “отмены” негатива первой половины и позитива второй половины века в поисках выхода немецкого общества из исторического тупика» [Колязин, 2008, с. 461]. Брехт был первым, кто монтировал внутри пьесы разноплановые по жанровым характеристикам, составу действующих лиц, модусу художественности сцены. Мы уже отмечали это в предшествующих публикациях: «Пьеса, состоящая из отдельных, слабо связанных между собой сцен, составляющих цикл или набор картин <...> появилась еще в драматургии немецкого романтизма <...> (Граббе К. Д. “Шутка, сатира, ирония и кое-что по-серьезнее” — один из ярких примеров) <...> Брехт, характеризуя техники театра в речи, произнесенной на 4-м съезде писателей ГДР, “Различные техники построения пьес”, говорит об <отказе от> причинно-следственных и хронологически-линейных связей <ради> единства “атмосферы<...> и напряжения”, <...> когда смысловое единство возникает из отношений рядоположности, ассоциаций, контраста и сходства» [Сейбель, 2018, с 76].

Мюллер опробует принципы не столько монтажа, сколько коллажа. В плане формы он предлагает активно обращаться к «технологии, скажем, изобразительного искусства» [Мюллер, 2012, с. 424], в связи с чем в пьесах появляются такие фрагменты, как «Братья 1» или «Ноктюрн» в пьесе «Германия. Смерть в Берлине», комментарии о Гомере и Прометее в «Цементе», представляющие собой не то ремарки, не то сценарии киноряда, не то эпические фрагменты, предназначенные для хора или «человека театра». Пьеса становится полем формального эксперимента при главном для автора условии — ясном понимании актуального политического значения будущего спектакля.

В драме Мюллер действует в направлении, аналогичном тому, в каком магические реалисты, а за ними М. Павич экспериментировали в прозе. Независимо друг от друга они прошли путем «развала» структуры и создания «интерактивного» текста. Они отрицают диктат фабулы (или действия — в драме). Мюллер не просто отказывается от хронологии или стилистического единства, он создает, по его собственному определению, «драматургию бильярдного шара» [Мюллер, 2012, с. 423], в которой отсутствуют развитие действия, кульминация, градация напряжения с усилением к концу пьесы. Взамен всего этого он предлагает пятиактный эксперимент, где каждое следующее действие строится по своим законам и само распадается на контрастирующие друг с другом сцены. Задача такого усложнения — «взвалить на людей как можно больше, чтобы они не знали, за что взяться в первую очередь,... чтобы заставить людей сделать выбор» [Мюллер, 2012, с. 423]. Так Мюллер пишет свои знаменитейшие пьесы «Германия. Смерть в Берлине» и «Битва», с такой же целью предлагает режиссерам объединить в единый блок отдельно написанные «Филоктета», «Горация» и «Маузер». В итоге возникают не характерные для монтажа упорядоченные отношения контраста, сопоставления, параллелизма, а количественно обусловленный эффект нагромождения впечатлений и уплотнения информационного ряда в единицу времени.

Мюллер соединяет, во-первых, времена и эпохи. Рядоположными событиями при таком соединении драм в едином спектакле оказываются Троянская война, битва Рима и Альбы Лонги, Октябрьская революция. Моральный выбор в различных, казалось бы, ситуациях сведен к единому итогу. История ставит человека на грань преступления, делает его заложником событий, вынуждает подходить максимально близко к черте, за которой он теряет достоинство, самоуважение, становится лицемером, обманщиком и убийцей. Но только он сам решает, переступить ли эту грань, и только он несет весь груз ответственности.

Мюллер «уплотняет» время, переносит действие каждой следующей сцены в другую эпоху. Но еще больше «дробится» и распадается пьеса за счет возникающих в репликах интертекстуальных отсылок: персонаж, говорящий языком Шекспира, Шиллера, Шодерло де Лакло, «выведен» из конкретно-исторического контекста, «монтаж цитаты работает как монтаж времени» [Jaeger, 2007, с. 17]. Соединение разных фрагментов в единое целое дает Мюллеру, таким образом, представить зрителю свою концепцию истории, в которой действуют универсальные законы, повторяются одни и те же ситуации и человек каждый раз должен сделать свой выбор, понимая, что это дорога, на которой очень легко оступиться.

Во-вторых, он часто идет путём градации: то, что в первой сцене было карикатурой (например, сцена двух клоунов, разыгрывающих анекдот о мельнике из Сан-Суси, «Бранденбургский концерт 1» в пьесе «Германия. Смерть в Берлине»), затем становится абсурдом (встреча партийца и «Фридриха Второго Прусского в образе вампира» [Мюллер, 2012, с. 282]), превращается в безумный хор исторических и литературных персонажей, поющих хвалу тирании и уничтожающих друг друга: «Разрубают друг друга на куски. Наступает тишина. Замолкает и шум битвы. Затем куски тел ползут друг к другу и в шуме и грохоте, звоне металла, криках и обрывках песен слепляются в монстра из человеческих тел и железа» [Мюллер, 2012, с. 288]. Фантасмагории выстраиваются в картину нарастающего безумия, цинизма, жестокости, все поглощающей жажды власти. Перспективы мира, управляемого тиранами — всё заражающий цинизм в сочетании со страхом и безнадежностью.

Другая цель фрагментарного построения пьес — акцентирование внимания зрителя и постановщика на частном, а не целом: на эпизоде, реплике, варьирующемся от части к части мотиве и т. д. «Вообще привычка к финальному напряжению на театре, — писал Мюллер, — это целая проблема. Если пьеса написана плотно или представляет собой конгломерат сцен, а постановки ориентируются на финал, то воздействие частей куда слабее» [Мюллер, 2012, с. 443]. Целостность текста при этом, признавал автор, страдает, однако нельзя не обратить внимание, насколько частотны в его творчестве пьесы, представляющие собой монологи, развивающиеся по лирическим, а не драматическим законам. В этих случаях отказ от «действенности» решает задачу внутреннего равновесия текста и его частей.

3. Образ и прообраз: литературные прототипы героев Мюллера

Создавая страшный в его узнаваемости фиктивный мир, Мюллер активно апеллирует к читательскому опыту аудитории. В творчестве драматурга достаточ-

но пьес с сугубо литературной основой, таких как постшекспировские «Макбет», «Тит» и «Гамлет» или написанный «по стопам» Шодерло де Лакло «Квартет». Вечные литературные сюжеты органично превращаются у Мюллера в конкретно-исторические и узнаваемые, а те, в основе которых актуальная история, обретают фиктивность за счет последовательного приведения реальности к абсурду. Доказывая, что человек со временем меняется мало и прошлое может предостеречь будущее, он ставит обладающего культурным шлейфом и авторитетом героя в современную ситуацию. Минимально корректируя пратекст, например, «последовательно заменяя “героические” сцены четвертого и пятого актов шекспировской пьесы сценами разгула, низости и вседозволенности» [Сейбель, 2015, с. 262] в «Макбете», он подводит зрителя к нужным размышлениям, выводам, итогам о неизбежном расщеплении социума на жертв и бессмысленно жестоких властителей.

По определению автора, театр — «это аппарат решения жизненно важных вопросов» [Мюллер, 2012, с. 424] и «лаборатория социальной фантазии» [Мюллер, 2012, с. 461], поэтому, обнажая противоречия и дисгармонию социума, он легко преодолевает грань гротеска. Так, одна из самых ранних и, казалось бы, наименее критичных по отношению к восточногерманской действительности пьес «Рвач» (1957) начинается прямым указанием автора на сложную пропорцию вымысла и реальности, определившую суть сюжета: «События подлинные. Герои и их поступки вымышленные» [Мюллер, 1975, с. 75]. Мир — строящийся мир социализма — полон несоответствий: эксплуатация — достаток / свобода — нищета, скорость работы / качество исполнения, антифашист, ставший несознательным рабочим / добросовестный работник при обоих режимах. Название «рвач» — смысловой перевертыш: Балке «рвет жилы», устанавливает новые нормы, делает невозможное на благо завода и получает обвинения в «рвачестве», стремлении заработать и поставить остальных рабочих в невыносимые условия, когда плановые нормы будут завышены в соответствии с его показателями.

Ситуация «чем лучше, тем хуже» узнаваема: герой романа Гриммельсгаузена Симплициус уже проходил её в связи с другой войной. Официальное лицо идеального советского рабочего: бывшего антифашиста и саботажника, ныне ставшего сознательным передовиком производства, — разваливается. Герой Мюллера всегда «был хорошим рабочим» [Мюллер, 1975, с. 100]: при фашистах «делал ручные гранаты. Его гранаты были всегда в полном порядке» [Мюллер, 1975, с. 100], при коммунистах попал в «дураки активисты» [Мюллер, 1975, с. 103]. Мир меняется, герой — нет.

Традиция гриммельсгаузенского дурака очевидна: Симплициус и Балке в равной мере не могут приспособиться к миру, стать последовательными, добросовестными, старательными. Меняющиеся внешние обстоятельства самим своим ходом помещают такого героя в разряд положительных или отрицательных. Со сменой режимов сдвигаются границы «своего / чужого». Но «маленький человек» по-прежнему уязвим. Он — точка, на которой сходятся социальные противоречия. При фашистах к нему были приставлены соглашения, при коммунистах его избивают за излишнее рвение сослуживцы, а партийные органы грозят посадить

на восемь лет, если он не справится со своей рискованной работой. Хорошее никогда не хорошо настолько, чтобы не вызывать общественных подозрений — наглядно показывает выстроенная Мюллером фиктивная гротескная модель, в которой социальные противоречия доведены до абсурда.

4. Единичность под сомнением: формы выражения коллективного сознания

Одно из важнейших направлений формального эксперимента Мюллера — игра ракурсами и сознаниями. Он считает, что история свершается не путем индивидуального выбора, поступка, свершения, а через опыт и выбор масс: «По-моему, опыт приобретается только коллективно. Одиночка опыта не приобретает, а вот коллектив — да. Но коллектив большей частью организован так, что опыт тотчас вытесняется, и потому главное — предотвратить этот процесс, помешать ему» [Мюллер, 2012, с. 449]. Транслятором коллективного опыта не может быть герой, совершающий свой личный выбор на глазах у зрителей, только сверхтипический персонаж сродни героям эпоса. Мир приобретает объем не за счет различных позиций, а за счет отсутствия единой позиции у героя, который способен всех «принять и понять». Уже Балке в «Рваче» отличается таким всепониманием. Чем дальше, тем больше афиша, перечисляющая героев Мюллера, напоминает каталог. Это больше не обзор позиций и мировоззрений, это «семейный альбом» или (как в «Тите Андронике») семейный склеп. Яркий пример — «Переселенка» (1961), «история советской деревни», следствием постановки которой стало исключение Х. Мюллера из Союза писателей, запреты на публикацию, вынуждение к публичному покаянию и ссылка Б. К. Трагелена (режиссера первой постановки). Это пьеса, система образов которой последовательно «разваливается»: активно проявляются внесценические персонажи (Гитлер и Фридрих II, обозначенные автором как «привидения»), выстроена система двойников (Флинта 1, Флинта 2), предложены игры с подменой исполнителей (включая игру их гендерной принадлежностью), исторические деятели оборачиваются шутами. Тотальная сатира Мюллера базируется на обнажении основополагающей лжи. Само определение «Переселенка» в послевоенной Германии — ложь. Современник драматурга У. Йонзон писал: «“Беженцы” — и лишь потому, что это определение было строжайше запрещено к употреблению властями, мы стали “переселенцами”» [Йонзон, 2003, с. 151]. Сатирическая фантазмагория возникает постепенно, почти незаметно деформирует бытовую историю труда, любви и выживания немецкого крестьянства. Незлобивость и неспособность к сопротивлению основных героев делает жестокость окружающего их мира особенно наглядной. Понимая всех, мюллеровский персонаж и сам не замечает, как утрачивает себя, превращается в «сельскохозяйственное животное» [Meuser, 2019, S. 232] и стремится к финалу уже не восстановить справедливость, а восстановить границы собственного мира, для чего иногда нужно раздвоиться, вступить в диалог с собой (примеры — диалог Флинты с его «Я» в «Переселенке», разделение на «К1» и «К2» в «Волоколамском шоссе»), на Гамлета и Исполнителя его роли в «Гамлете»). Мюллеровские герои существуют не как характеры, а как воплощенные метафоры, и разрушение жанрово-родовых границ пьесы, соединение традиционного

драматического диалога и монолога с «эпическим отступлением» — один из путей такой метафоризации. В политических драмах Мюллера каждый персонаж воплощает одну из сторон социального конфликта в максимально обобщенной форме: Жертва (Кетцер в «Переселенке», жена в «Битве», Филоктет в одноименной пьесе), Политик, делающий выбор между Правдой и Законом — с одной стороны, и Пользой — с другой (Хаген в «Германии. Смерти в Берлине», Одиссей в «Филоктете»), командир, разжаловавший Беленкова, в «Волоколамском шоссе», Дебюиссон в «Миссии»), Тиран, способствующий развалу государства (Фридрих в «Германии», Сатурнин в «Тите Андронике») и др. Маски (в том числе буффонные, клоунские), сны, превращения активно способствуют тому, чтобы лишить героев индивидуальности. Как говорил автор в одном из интервью, «персонажи взаимозаменяемы» [Мюллер, 2012, с. 447]. Итог, которого добивается Мюллер, — деперсонализация и в то же время демифологизация рассказываемой истории. «Каждое событие, — писал автор в комментариях к пьесам, — цитирует другие, подобные, схожие исторические события, поскольку они сотворены или творятся по его модели» [Мюллер, 2012, с. 414].

5. Гротеск, буффонада, эксцентрика

Фикциональность мюллеровской драматургии проявляется не только в ее абсурдности, но и в ее подчеркнутой театральности, в декларативном отказе от жизненности. Мюллер постоянно напоминает своему зрителю, что тот присутствует при разыгрываемом представлении. «Постдраматическая драма» Мюллера включает сугубо игровые элементы, такие как брошенный из зала на сцену обрубок руки в эпизоде, когда Аарон передает Титу ложный приказ императора отрубить себе руку во имя спасения сыновей, или «битва» клоунов в антракте «Филоктета». Его герои нарочито расчищают себе место для монолога, произвольно останавливая действие в любом — самом неожиданном — месте и вытесняя тех, кто кажется им недостойным внимания. В «высокий» (часто стихотворный) драматический текст Мюллера с почти шекспировской регулярностью вторгаются шут / клоун, «мудрость бренчит шутовскими бубенчиками» [Прозорова, 2012, с. 17].

Метафора не «жизни / театра», а «жизни / цирка» материализуется в текстах Мюллера на самых разных уровнях. Функция зрителя при этом принципиально меняется: «Зрители должны “активизироваться”, должны стать “со-игроками” в театральной постановке. Не внутреннее театральное общение между персонажами на сцене теперь в центре внимания, но активное участие в сценических отношениях между актерами и зрительным залом» [Фишер-Лихте, 2008, с. 483].

«Филоктет», благодаря буффонным вставкам, перестает быть фрагментом мифа о Троянской войне, а превращается в провокацию зрителя, призванного сделать выбор, что правильнее: честность или интересы государства, народа, гибнущего войска. Развернутые ремарки-хоры в «Анатомии Тита» включают шекспировскую историю в контекст современной германской действительности и в то же время являются лирическим признанием автора в бессилии перед величием и трагичностью описанной драмы, в которой невозможно указать на одного пре-

ступника. «Не репертуарная пьеса» [Мюллер, 2012, с. 250] «Маузер», рассчитанная на то, что зрители во время исполнения следят по тексту за актерами и даже читают отдельные эпизоды, а те, в свою очередь, путают и провоцируют публику нарушениями порядка и правил «игры», является экспериментом, призванным «каждый раз заново» [Мюллер, 2012, с. 251] организовать публику для решения судьбы героя. Мюллер экспериментирует и с коллективным сознанием труппы, и с коллективным сознанием зала.

Наряду с драмами, в которых ясно очерчены границы роли, Мюллер создает огромное количество пьес, где границы диалога — проблема, предназначенная для решения режиссером и актерами. Таковы «Гамлет-машина», «Волоколамское шоссе», «Гораций». Например, текст между различными «ликами» протагониста в первой части «Волоколамского шоссе» драматург предлагает распределить в зависимости от политического выбора постановщика и оба варианта — помилование и расстрел — играть в равной мере реалистично. Отсутствие знаков препинания здесь дает полную свободу для перевода его в монолог, диалог, внутренний диалог, партию хора, представление текста как моно- или поли- пьесы:

А у костров все те же разговоры

Мы с фронта Голодны Вы ешьте ешьте

Что там на фронте расскажите нам

Что говорить Фронт завтра будет здесь [Мюллер, 2012, с. 363].

По убеждению Мюллера, театр должен быть политическим, должен каждый раз при каждой следующей постановке определяться со своей политической позицией, проверять и поверять ее актуальным опытом и постоянно присутствующим историческим сознанием. А потому его пьесы несут в себе мощный динамический потенциал, обязывают исполнителя каждый раз не просто обновлять акценты, но пересматривать состав происшествий, соотношение частей и целого в пьесе.

Сценичность может выступать как обязательный жанровый элемент, например, кровавой драмы («Макбет», «Тит Андроник», «Миссия», «Германия») или буффонады («Филоктет», «Геракл-5»), в которых сами действия схематичны и символичны. В таких текстах не только подробнейшим образом комментируются (в хорах, в монологах других персонажей и т. д.) поступки героев, но и появляются вставные эпизоды: сны, обобщающе-метафорические картины.

Мюллер пишет «Höllennmärchen» [Drewes, 2010, S. 21] («адскую сказку»), в которой задача нарочитого разрушения жизнеподобия и наделения персонажей свободой решается через соединение драмы с эксцентрикой, гротескными принципами построения образа, прямым шутством.

6. Фантазмагория пространства: концепт вместо пейзажа

Театральный хронотоп включает сценические (происходящие в физическом изображенном на сцене пространстве) и внесценические (рассказываемые, произошедшие ранее или в другом месте) события. Начиная с эпического театра Брехта сценическое пространство подвергается пересмотру и обретает черты условности: это именно театральная сцена, на которой разыгрываются события. Но время

и пространство внесценических событий остаются фрагментарными, обладающими физическими характеристиками, достоверными.

Масштаб описываемых Мюллером событий таков, что требует не театральных, но поэтических форм. Необходимое для «Тита Андроника», «Волоколамского шоссе» и др. пьес оперирование на сцене эпохами, нациями и армиями в рамках драматических средств невозможно. «Я не могу — пишет автор — обойтись традиционными драматическими формами. Ведь иначе получится абсурд... Здесь требуется <эпический> повествовательный уровень, который однако тоже должен быть драматическим» [Мюллер, 2012, с. 443]. Поэтому в драматических текстах появляются эпические по своей природе фрагменты: монологи «в зал», поэтические прологи, хоры, появление неосуществимых в рамках традиционного театра ремарок-метафор, ремарок-метаморфоз, несоответствие афиши составу действующих лиц и т. д.

«Телесное» пространство театра расширяется за счет упразднения «четвертой стены», что само по себе вовсе не является мюллеровским экспериментом (еще Людвиг Тик в своих сказках для театра делал «публику» действующим лицом спектакля). Мюллер опробует разные формы «интерактива»: от частичного перенесения действия в зал до вовлечения зрителей в действие как стороны, принимающей за героя решение, от введения несценических эпизодов до обмена предметами и репликами.

Наиболее продуктивным приемом создания условного хронотопа у Мюллера становятся хоры. Хоровые партии в отдельных пьесах («Гамлет-машина», «Анатомия Тита») занимают до половины текста и создают атмосферу, отражают «голос толпы», соединяют прошлое и настоящее в парадоксальных, но узнаваемых характеристиках. Благодаря им войска императора Сатурнина входят в Рим под крики бросающихся с цветами на танки девушек, а корона разыгрывается между претендентами на футбольном стадионе при ярком свете электронного табло.

Важнее трансформации, происходящие с внесценическим пространством и временем.

Необходимая для театра линейная хронологическая последовательность событий заменяется обратимостью и параллелизмом событий. Яркий пример — пьеса «Рвач», где в сквозной нумерации актов вдруг возникают неожиданные «сбивки»: 1, 2, 3, 4, 5, 6а, 6б, 7а, 7б, 8а, 8б, 9, 10, 11, 12а, 12б, 13, 14, 15. Нумерованные «а» и «б» сцены показывают происходящее одновременно в разных пространствах. История — не результат единичных усилий, целей и желаний, а коллективно осуществляемый процесс, в котором неожиданные последствия имеют и странным образом преломляются усилия многих. Судьба Балке, а вместе с ним и выполнения плана и развития завода зависит и от настроений в пивной, где вынашивают планы мести бывшие «передовики производства», и от успешности переговоров в парткоме, и от множества других обстоятельств. Распадающаяся цельность пространства в данном случае компенсирована одновременностью происходящего. Место действия, как и в более поздних пьесах, — целый город (абстрактный, «любой» восточногерманский город), но зато время максимально концентрировано.

За пределами пьесы нет конкретного физически осязаемого места действия, есть ментально значимое понятие, которое должно обладать целым набором характеристик: дом, город, родина, чужбина — пространство, отражающие исторические и морально-этические модели. Самая прозрачная из мюллеровских аллегорий — образ имперской столицы, воплощающей всю мощь государственной машины вне зависимости от эпохи и страны. Древний Рим, в котором легко опознаются признаки современного Берлина («Анатомия Тита», «Гораций»), или Берлин, так похожий в своем варварстве и кровожадности на Древний Рим («Битва», «Германия. Смерть в Берлине»), в равной мере наделены бездушием, аморализмом, абсурдностью. Этот город в традиции не драматической, но эпической представляет собой пересечение пространственных горизонтали и вертикали.

Оппозиция толпы, бюрократической машины и власти, находящихся в постоянном антагонизме, составляет мюллеровскую вертикаль. В пьесе «Гораций» город — это войско и граждане, поставленные перед вопросом, что есть справедливость. И оказывается, что толпа бессильна, она охвачена агрессивным желанием победы в споре, справедливость недостижима, любое из высказываний истинно и ни одно не важно без доброй воли и гуманности: *Один из римлян воскликнул: / Он победил. Рим господствует над Альбой. / А другой римлянин возразил: / Он убил свою сестру* [Мюллер, 2012, с. 232]. «Мудрость» толпы — бытовая целесообразность, которой она руководствуется в решении вопросов политики и морали.

Позже, в «Анатомии Тита» (1984) городская «вертикаль» воплощена борющимися за власть представителями царских домов (Сатурнин, Басиан, Тамора, их дети и приближенные, включая Аарона). Вседозволенность и ненасытность власти — причина падения империи: *НОВАЯ ПОБЕДА ОПУСТОШАЕТ СТОЛИЦУ МИРА РИМ...* (здесь и далее перевод наш. — Н. С.) [Müller, 1986, S. 5]. А те, кто служит империи и является частью её бюрократической системы, слепо и бездумно выполняют раз заведенные правила. Тит Андроник легко расставался с сыновьями, принесенными в жертву Риму, их гробы открывают парад победителей: *ЧЕТЫРЕ СЫНА ЕЩЕ ЖИВЫ ЧЕТВЕРО ЗНАМЕНОСЦЕВ / ИХ БЫЛО ДВАДЦАТЬ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ ПОБЕДЫ* [Müller, 1986, S. 5]. Произвол и патриотизм, перерастающий в тупое безразличие, — вот разрушительные для государства силы, воплощенные в социальной «вертикали» мюллеровского города.

Город, в котором так очевидна диспропорция человеческого и государственно-го, интересов гражданина и интересов чиновничье-государственного механизма, обречен. Поэтому и появляются в тексте сновидческие хоры о будущем: *ТРАВА ВЗРЫВАЕТ КАМЕНЬ / СТЕНЫ ИЗГОНЯЮТ ЦВЕТЫ / ДЫХАНИЕ ХИЩНЫХ КОШЕК ВЕЕТ В ПАРЛАМЕНТЕ / ГОРЯЩИМ ОБЛАКОМ И ВОНЬЮ МЕРТВЕЧИНОЙ / ТЕНИ ГЕЕН СКОЛЬЗЯТ И СТЕРВЯТНИКИ ЛЕТАЮТ ПО АЛЛЕЯМ / И ГАДЯТ НА ТРИУМФАЛЬНЫЕ КОЛОННЫ* [Müller, 1986, S. 16].

7. Заключение

Мюллер создает в своей драматургии фиктивный мир — зеркало, разукрупняющее и выявляющее противоречия, несправедливость и опасности реальности.

Целостность картины истории возникает в его текстах из нагромождения фрагментов и эпизодов, соединенных по принципу коллажа: случайное, неупорядоченное нагромождение форм и фактур осмысляется им как соединение разных пластов европейской истории, смешение их со сновидческими, буффонными и абсурдными эпизодами. В построении коллажей он использует принцип количественного накопления, эмоциональной общности и градации. Среди персонажей его пьес особенно выделяются герои, заимствованные из классической литературы и поставленные в новые условия, помимо очевидно заимствованных героев (Гамлет, Офелия, Тит, Макбет, маркиза де Мертей, Гораций), в пьесах действуют персонажи, написанные по классическому образцу (Балке / Симплициус). Для характеристики героев и ситуаций Мюллер активно использует не только театральные, но и цирковые приемы. Вариативность приемов и структур необходима автору для решения главной проблемы — морального и политического выбора человека, поставленного историей и обществом в ситуацию несвободы, отчаяния, необходимости отстаивать свои убеждения и свое достоинство. Наконец, создавая историческую фантазмагорию, Мюллер играет пространством и временем, разрушая театральную условность в соответствии с поставленными перед зрителями идеологическими вопросами.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Зингерман Б.* Очерки по истории драмы XX века / Б. Зингерман. — Москва : Наука, 1979. — 392 с.
2. *Йонзон У.* Я о себе самом / У. Йонзон // Иностранная литература. — 2003. — № 9. — С. 147—182.
3. *Колязин В.* Драматургическая поэтика Хайнера Мюллера — между реализмом и постмодернизмом (этюды) / В. Колязин // Германия XX век : модернизм, авангард, постмодернизм. — Москва : РОССПЭН, 2008. — С. 461—480.
4. *Леманн Х.-Т.* Постдраматический театр / Х.-Т. Леманн. — Москва : ABCdesign, 2013. — 312 с.
5. *Мюллер Х.* Рвач / Х. Мюллер // Драматургия ГДР / под ред. Г. П. Злобина, Е. Ф. Книпович и др. — Москва : Искусство, 1975. — С. 73—108.
6. *Мюллер Х.* Проза. Драмы. Эссе. Диалоги : сборник / Х. Мюллер. — Москва : РОССПЭН, 2012. — 528 с.
7. *Прозорова Н. И.* Философия театра / Н. И. Прозорова. — Москва-Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. — 221 с.
8. *Сейбель Н. Э.* Жанровый статус сцены в пьесах-циклах (на материале немецкой драматургии) / Н. Э. Сейбель // Эстетика минимализма: малые жанры как форма времени : материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции словесников. — Екатеринбург : УрГПУ, 2018. — С. 75—83.
9. *Сейбель Н. Э.* Формы актуализации претекста в интертекстуальных драмах Х. Мюллер и П. Хакса / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. — 2015. — № 1. — С. 259—268.
10. *Фишер-Лихте Э.* Франк Касторф: игры с театром. Как новое приходит в новый мир / Э. Фишер-Лихте // Германия XX век : модернизм, авангард, постмодернизм / ред. В. Ф. Колязин. — Москва : РОССПЭН, 2008. — С. 481—501.

11. *Colombo D.* Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf / D. Colombo. — Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009. — 251 S.
12. *Drewes M.* Theater als Ort der Utopie: zur Ästhetik von Ereignis und Präsents / M. Drewes. — Bielefeld : Transcript, 2010. — 452 S.
13. *Haas B.* Plädoyer für ein dramatisches Drama / B. Haas. — Wien : Passagen, 2007. — 235 S.
14. *Heiner Müller-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung* / H.-T. Lehmann, P. Primavesi (Hrsg.). — Stuttgart; Weimar : Metzler, 2003. — 525 S.
15. *Jaeger D.* Theater im Medienzeitalter: das postdramatische Theater von Elfride Jelinek und Heiner Müller / D. Jaeger. — Bielefeld : Aisthesis-Verl., 2007. — 173 S.
16. *Klessinger H.* Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Hacks, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Ronald Goetz / H. Klessinger // Studien zur deutschen Literatur / Von W. Barmer, G. Braungart (Hrsg.). — Berlin-Boston : Walter de GruytenGmbH, 2015. — Bd. 209. — 292 S.
17. *Lehnert N.* Oberfläche — Hallraum — Referenzhöhle: pjstdramatische Diskurse um Text, Tjeater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz „Jeff Koops“ / N. Lehnert. — Hamburg : Igtl-Verl., 2012. — 207 S.
18. *Meuser M.* Schwarzer Karneval — Heiner Müllers Poetik des Grotesken / M. Meuser. — Berlin : De Gruyter, 2019. — 488 S.
19. *Müller H.* Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar / H. Müller. — Berlin : Henschelverlag, 1985. — 239 S.
20. *Weber R.* Dramatische Antipoden Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR / R. Weber. — Berlin : Rosa- Luxemburg-Stiftung, 2014. — 60 S.

FICTIONALITY OF HEINER MÜLLER'S DRAMA:

FORMS AND FUNCTIONS

© **Natalia E. Seibel (2019)**, orcid.org/0000-0002-6840-8286, Doctor of Philology, professor, Department of Literature and Methods of Teaching Literature, Federal State-Financed Educational Institution of Higher Education “South Ural State Humanitarian Pedagogical University” (Chelyabinsk, Russia), seibel_ne@mail.ru.

Using the broad material of Heiner Müller's drama (1929–1995), the question of how to destroy the classical forms of dramatic conventions in German drama of the 60–80s is discussed in the article. The author dwells on the repeatedly criticized and revised discussion that unfolds around the concept, appeared at the end of the 20th century of post-drama H. T. Lehman theater. The author of the article adheres to the point of view that the importance of post-drama as an experimental site of the latest theater can hardly be overestimated. The general laws of constructing a figurative system, a chronotope and a composition of Müller plays are analyzed. The researcher comes to conclusions about how deliberate fantasy and fictionality contribute to the implementation of the author's attitude towards journalism and ideology. Particular attention is paid to intertextuality, provocativeness, collage. H. Müller's experiments are aimed at updating the political drama and forcing directors and spectators to clearly define their own political position. The playwright's mindset to combine recognizable fragments — either they are Shakespearean characters or historical situations — into an unpredictably paradoxical entire that allows the viewer to form an analytically balanced position on topical issues is examined in detail. The novelty of the study is to systematize and build a hierarchy of the main dramatic experiments used by the researched author.

Key words: post-dramatic theater; H. Müller; literary prototype; grotesque; chronotope; collage.

REFERENCES

- Zingerman, B. (1979). *Oчерки по истории драмы XX века*. Moskva: Nauka. (In Russ.).
- Kolyazin, V. (2008). Dramaturgicheskaya poetika Khaynera Myullera — mezhdru realizmom i postmodernizmom (etyudy). In: *Germaniya XX vek: modernizm, avangard, postmodernizm*. Moskva: ROSSPEN. 461—480. (In Russ.).
- Lemann, Kh.-T. (2013). *Postdramaticheskij teatr*. Moskva: ABCdesign. (In Russ.).
- Myuller, Kh. (1975). Rvach. In: Zlobin, G. P., Knipovich, E. F. et. al. (eds.). *Dramaturgiya GDR*. Moskva: Iskusstvo. 73—108. (In Russ.).
- Myuller, Kh. (2012). *Proza. Dramy. Esse. Dialogi: sbornik*. Moskva: ROSSPEN. (In Russ.).
- Prozorova, N. I. (2012). *Filosofiya teatra*. Moskva-Sankt-Peterburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russ.).
- Seibel, N. E. (2018.). Zhanrovyy status stseny v pyesakh-tsiklakh (na materiale nemetskoy dramaturgii). In: *Estetika minimalizma: malye zhanry kak forma vremeni: materialy XXI Vserossiyskoy nauchno-prakticheskoy konferentsii slovesnikov*. Yekaterinburg: UrGPU. 75—83. (In Russ.).
- Seibel, N. E. (2015). Formy aktualizatsii preteksta v intertekstualnykh dramakh Kh. Myuller i P. Khaksa. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta, 1*: 259—268. (In Russ.).
- Fisher-Likhthe, E. (2008). Frank Kastorf: igry s teatrom. Kak novoye prikhodit v novyy mir. In: *Germaniya XX vek: modernizm, avangard, postmodernizm*. Moskva: ROSSPEN. 481—501. (In Russ.).
- Colombo, D. (2009). *Das Drama der Geschichte bei Heiner Müller und Christa Wolf*. Würzburg: Königshausen & Neumann. (In Germ.).
- Drewes, M. (2010). *Theater als Ort der Utopie: zur Ästhetik von Ereignis und Präsenst*. Bielefeld: Transcript. (In Germ.).
- Haas, B. (2007). *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen. (In Germ.).
- Lehmann, H.-T, Primavesi, P. (Hrsg.). (2003). *Heiner Müller-Handbuch: Leben — Werk — Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler. (In Germ.).
- Jaeger, D. (2007). *Theater im Medienzeitalter: das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis-Verl. (In Germ.).
- Klessinger, H. (2015). Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Hacks, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Ronald Goetz. In: Barner, Von W., Braungart, G. (Hrsg.). *Studien zur deutschen Literatur, 209*. Berlin-Boston: Walter de GruytenGmbH. (In Germ.).
- Lehnert, N. (2012). *Oberfläche — Hallraum — Referenzhöhle: pjstdramatische Diskurse um Text, Tjeater und zeitgenössische Ästhetik am Beispiel von Rainald Goetz „Jeff Koops“*. Hamburg: Igtl-Verl. (In Germ.).
- Meuser, M. (2019). *Schwarzer Karneval — Heiner Müllers Poetik des Grotesken*. Berlin: De Gruyter. (In Germ.).
- Müller, H. (1985). *Anatomie Titus Fall of Rome Ein Shakespearekommentar*. Berlin: Henschelverlag. (In Germ.).
- Weber, R. (2014). *Dramatische Antipoden Peter Hacks, Heiner Müller und die DDR*. Berlin: Rosa- Luxemburg-Stiftung. (In Germ.).
- Yonzon, U. (2003). Ya o sebe samom. *Inostrannaya literature, 9*: 147—182. (In Russ.).