



А. Майер

Конструктивное пораженчество:
Поддается ли пониманию
«ГАМЛЕТ-МАШИНА» Хайнера Мюллера

Пьеса Хайнера Мюллера «ГАМЛЕТ-МАШИНА» (1977), без сомнения, подходит для того, чтобы рассмотреть её «в контексте пост-структуралистской мысли»¹. Однако текст обнаруживает характеристики, которые отделяют его от эстетики, характерной кругу Жака Дерриды, Ролана Барта и Юлии Кристевой и не поддаются убедительному осмыслению исходя исключительно из этих соображений. С эстетической и политической точек зрения напрашивается необходимость вновь рассматривать «ГАМЛЕТ-МАШИНУ» в контексте произведений Бертольда Брехта, у которого Хайнер Мюллер научился своему драматургическому мастерству. «Самая черная пьеса»² автора не является тем не менее драмой в обычном смысле этого слова. В общей сложности девяти страницам текста недостает характеров так же, как и диалогов, не хватает действия так же, как и сцен. Налицо, по сути, пять абсолютно разных прозаических фрагментов, которые сам Хайнер Мюллер назвал «монологическими блоками»³. И всё же каждый из пяти «актов», за одним исключением, предваряется указанием на оратора. Это позволяет отнести тот или иной фрагмент к конкретному действующему лицу и определяет его как соответствующий ему речевой акт.

Первый отрывок озаглавлен как «СЕМЕЙНЫЙ АЛЬБОМ», но не сопряжен ни с одним из действующих лиц. Тем не менее говорящий идентифицирует себя, хоть и в претеритальной форме: «Я был Гамлетом» (545)⁴. Это «Я» тем самым обращается как к мертвому отцу, так и к Горацио и Офелии, т. е. ведет себя (противореча самому себе) все ещё «как» Гамлет и в этом отношении согласно своей роли.

Второй отрывок называется «ЕВРОПА ЖЕНЩИН». На первое место поставлено указание места, имя говорящего, а также сюрреалистическое высказывание о соответствующей фигуре: “*Enormous room. Ophelia. Ihr Herz ist eine Uhr*” (547). Очень короткому тексту речи традиционно предшествует название роли — «Офелия», но эта ссылка на говорящего и текст немедленно оговаривается дополнением в скобках (Хор/Гамлет).

Необычно здесь контрастирующее с начальным высказыванием Гамлета самоопределение: «Я — Офелия» (547), который уже тем самым вновь берет свои слова обратно (открытое признание себя в этой роли само собой разрушает утверждаемую в ней я-идентичность)

Третья часть, «СКЕРЦЮ», локализована «университетом покойников» (548) и позволяет Офелии, Гамлету, а также одному или нескольким голосам в аллегориях “Vanitas” действовать в духе Вальтера Бенджамина. Подробные режиссерские указания представляют, с одной стороны, мертвых философов, швыряющих со своих надгробий в Гамлета книги; с другой — объявляют балет мертвых женщин, которые срывают с Гамлета одежду. Из вертикально стоящего гроба с надписью «Гамлет Г» выходят Клавдий и выполняющая стриптиз Офелия, одетая и загримированная под проститутку.

Четвертый и самый длинный отрезок — «ЧУМА В БУДЕ. БИТВА ЗА ГРЕНЛАНДИЮ» — начинается с речи Гамлета. При этом актер, исполняющий роль, снимает с себя «маску и костюм» и продолжает свою речь в парадоксальной манере «ИСПОЛНИТЕЛЯ РОЛИ ГАМЛЕТА» (549). Таким образом, заглавие как никакой другой пассаж конкретно указывает на историческую реальность: в первую очередь, без сомнения, на Венгерское восстание 1956 года, а также на ледниковый период сталинизма, который подверг глубокой заморозке гуманные претензии социализма. Этот блок текста заканчивается тем, что Маркс, Ленин и Мао, три святых короля коммунизма, появляются в образе трех обнаженных женщин, которым исполнитель роли Гамлета проламливает топором череп.

Часть 5 «НЕИСТОВО ОЖИДАЯ ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ В ЧУДОВИЩНЫХ ДОСПЕХАХ» состоит, в стиле Сэмюэла Беккета, из одного-единственного монолога Офелии, которая сидит в инвалидном кресле, а двое мужчин в медицинских халатах обматывают ее снизу доверху марлевыми бинтами. Но распределение ролей вновь нарушается, как только Офелия произносит: «Говорит Электра» (554).

Весь текст явно живет за счет трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет», которая в качестве исходной точки является центральной для понимания пьесы и явно просматривается сквозь «закрашенные контуры рисунка»⁵. В высшей степени наглядно указание на главный мотив ничтожного человека в оригинале, а именно — убийство отца Гамлета дядей и его связь с матерью, нарушающей супружескую верность: «У пустого гроба убийца навалился на вдову ТЕБЕ ПОМОЧЬ ВЗОБРАТЬСЯ НАВЕРХ ДЯДЯ РАЗДВИНЬ-КА НОГИ МАМА» (545). Другие обращения к «Гамлету» можно найти, например, в отклонении поручения о возмездии и прежде всего в отношении главного героя к Офелии, так что изречение Мюллера о том, что «машина Гамлета» — это «уменьшенная копия»⁶ драмы Шекспира, попадает в самую точку. В других ссылках также нет недостатка. Если не считать отдельные мотивы из «Ричарда III» и «Макбета», в пьесе можно найти ссылки на роман Достоевского «Преступление и наказание»; “enigmatic room” представляет собой

аллюзию на название романа Э.Э. Каммингса о лагере военнопленных во Франции во время Первой мировой войны, и не в последнюю очередь в романе можно обнаружить автоцитаты Хайнера Мюллера из “*Der Bau*” 1964 года (премьера прошла лишь в 1980 году).

Таким образом, налицо форсированная интертекстуальность «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ». Также не вызывает вопросов типичное для Хайнера Мюллера слияние мотивов «сексуальность», «насилие» и «история» (или, вернее, «общество») с гравитационным центром «смерть». С одной стороны, «ГАМЛЕТ-МАШИНА» представляет собой в какой-то степени ужасную декорацию, которой неведомо ни счастье, ни свобода, которая не знает будущего и тем более надежды. С другой стороны, в тексте отсутствуют люди как таковые, их заменяют передвижные декорации театра. Безысходности, таким образом, не приходится оставлять за собой последнее, и мало того — единственное, слово о действительности. Ведь достаточно явно речь здесь идет об эстетической конструкции, в которой, правда, на свет выносятся и банальные избитые фразы критики капитализма в гротескном искажении:

<...>

Mit den Narben der Konsumschlacht Armut
Ohne Würde Armut ohne die Würde
Des Messers des Schlagrings der Faust
Die erniedrigten Leiber der Frauen
Hoffnung der Generationen
In Blut Feigheit Dummheit erstickt
Gelächter aus toten Bäuchen
Heil COCA COLA (552)

Этот намек на капиталистические производственные отношения соответствует параллельному аргументу о том, что женственность сама по себе уже гуманнее, чем мужественность. Если Гамлет у Шекспира — это, в конечном счете, неспособный действовать меланхолик, чье *taedium vitae* все же не ограждает его от насилия, то у Мюллера Офелия противопоставляет себя ему в образе Электры. Как известно, греческая легенда гласит, что Электра смогла осуществить то, с чем Гамлет не справился. Она отомстила за своего отца Агамемнона матери Клитемнестре и ее любовнику Эгисту. Но если классическая Электра в этом отношении превосходит слабого Гамлета, то это не относится к Офелии в образе Электры у Мюллера (не только потому, что она сидит в инвалидном кресле и во время монолога ее опутывают бинтами):

Говорит Электра. В сердце тьмы. Под солнцем пытки. Всем столицам мира. От имени всех жертв. Я исторгаю семя, которое приняла. Превращаю материнское молоко в смертельный яд. Беру назад мир, мною рожденный. Душу мир, мною рожденный, моими бедрами. Хороню его навечно в этом лоне. Долой счастье подчиненья. Да здравствует ненависть, презренье, восстание, смерть. Истина откроется вам тогда, когда она ворвется в ваши спальни с ножами мясника (554).

То, что случайно было истолковано как — правда, опять лишь кровавая — альтернатива фальшивой жизни в мужском мире, на самом деле опровергает само себя. Клятва мщения почти ветхозаветной вербальной силы представляет собой не столько восстание несправедливого, сколько бессмысленное кровавое убийство. Свое заключительное предложение и одновременно последнее слово всей пьесы Офелия-Электра заимствует у одной из “scaring phonecalls” — Сюзанн Эткинс, которая в 1969 году, будучи членом так называемой Manson-Family, принимала участие в сатанинском массовом убийстве в доме киноактрисы Шерон Тейт.

Феминистическое прочтение «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ» поэтому практически невозможно сдержать, даже если у самого Хайнера Мюллера говорится: «И если на уровне мужчин дело стопорится, женщинам всегда что-нибудь придет в голову»⁷. Альтернативная интерпретация концентрируется на фигуре Гамлета и пытается увидеть в ней аллегорическую полемику с общественной функцией интеллектуала. Сюда относится попытка толкования пьесы Вольфгангом Эммерихом, который констатирует некую «несостоятельность»: «История кажется вплоть до Сталина и “чумы в Буде”... бесконечным возвращением одного и того же, цепью, состоящей из насилия и смерти, предательства и катастроф. Мюллеровский интеллектуал со своей основанной на принципе рациональности, обшитой броней идентичностью, воплощенной в образе Гамлета, ничего не может ей противопоставить»⁸.

Однако и этот тезис требует для подтверждения контрапункта какой-либо бунтующей Офелии, «которая не кончает жизнь самоубийством, как у Шекспира, а становится мстящей убийцей»⁹. «Настоящей альтернативой» ледниковому периоду «разрушение женщиной мужской монополии на насилие»¹⁰ считаться не может. В качестве сознательной рефлексии на террор RAF, достигший в момент возникновения «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ» своего апогея, Мюллер неприкрыто показывает в своей пьесе скорее насилие в квадрате — ведь в качестве другой Ульрики Майнхоф мюллеровская Офелия вряд ли сможет стать оплотом надежды.

«Руины Европы» (545), на фоне которых Гамлет Мюллера сбрасывает с себя костюм, позволяют предположить, что текстовый материал следует понимать прежде всего исходя из его деконструктивистского характера. «ГАМЛЕТ-МАШИНА» в качестве медиума, в котором левые утопии так же разрушаются, как и лежащие в их основе модели толкования всего несправедливого, — теорема о классовой борьбе, об эксплуатации женщины и вообще отчуждении людей в мире купли-продажи, в котором ценится только прибавочная стоимость. В этой связи «ГАМЛЕТ-МАШИНУ» Мюллера можно рассматривать как пандан появившемуся примерно в это же время трактату Жана-Франсуа Лиотара “La condition postmoderne” (1979), как поэтическое прощание с великими рассказами о прогрессе, разуме и эмансипации — здесь, правда, средствами поэзии, а не социологической аргумента-

ции. Постмодернистскому прочтению «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ» тем не менее противостоит то, что текст пронизан мотивами, которые можно понять лишь исходя из биографии автора. Наиболее убедительной ссылкой на этот источник маркирован балет покойниц: «Женщина с петлей на шее. Женщина со вскрытыми венами. Женщина с избытком КОКАИНА НА ГУБАХ. Женщина с головой в газовой духовке. Вчера я бросила себя казнить» (547).

Тем самым явно избыточным образом текст воссоздает повлиявший на всю жизнь Хайнера Мюллера удар судьбы: в 1966 году Инга Мюллер после нескольких неудачных попыток покончила с собой, приняв большую дозу снотворного. К этому феномену текста — автобиографической ссылке — невозможно подступиться с тезисом Ролана Барта о смерти автора. Напротив «ГАМЛЕТ-МАШИНУ» однозначно можно идентифицировать как пьесу Хайнера Мюллера, как «его произведение», и анализировать его исходя из субъективности и личности автора. Точнее говоря: Хайнер Мюллер показывает себя не простым скриптором своего текста, а весьма явным и очевидным его автором: той инстанцией, из которой исходит весь смысл произведения.

Удивительным образом можно констатировать и невероятное сходство между Хайнером Мюллером и Роланом Бартом. Французский литературовед почти одновременно (1978) объявил о своем праве говорить о себе как о «я»: «Je vais donc parler de “moi”»¹¹. Хайнер Мюллер похожим образом использует вновь обретенную свободу, позволяющую говорить «я» в литературе, как и Ролан Барт, в том случае, если речь идет о смерти любимого человека или скорби по нему: «...ce deuil sera pour moi le milieu de ma vie; car le “milieu de la vie” n'est peut-être jamais rien d'autre que ce moment où l'on découvre que la mort est réelle, et non plus seulement redoutable»¹². Там, где речь идет о смерти, говорится и о действительности — в этом случае и для литературы «я» автора так же стоит на первом плане, как и в мире живых.

Иначе, чем для Ролана Барта, для Хайнера Мюллера важна не просто смерть человека, а одновременно смерть социалистической утопии во времена сталинизма. «ГАМЛЕТ-МАШИНА» Мюллера не ограничивается, таким образом, интертекстуальной игрой с образцами и их переработкой, а соотносится и обращается к реальному насилию в личной жизни автора и в истории всего человечества.

Эти частички реальности имеют большое значение для интерпретации «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ». Не в последнюю очередь это означает, что не следует преждевременно отказываться от идеи поэтического сродства драматурга с Бертольдом Брехтом. Важным для понимания пьес Мюллера является не только то, в чем драматургия Мюллера отличается от драматургии его учителя, но одновременно и то, в чем он продолжает импульсы и идеи Брехта. Ведь только на первый взгляд различий больше, чем сходства: театр Мюллера, без сомнения, радикально антиподражателен, в то время как Б. Брехт (по эту сторону всех его эффектов отчуждения), во-первых, при-

держивается реалистичных историй, которые легко можно пересказать, во-вторых, дает слово антропоморфным фигурам и выражает свое дидактическое намерение через явно превалирующее действие и, в-третьих, использует онтологию театра для того, чтобы ещё убедительнее отослать читателя к общественной действительности. На фоне того, как действительность отражается в ирреальных сценариях Мюллера, драматургия Брехта выглядит аристотелевской. Сам Хайнер Мюллер указал на слабую сторону своей драматургии: «Все пьесы скользят по протагонисту, в этом отношении это была, в конечном счете, бюргерская драматургия»¹³.

Одновременно Хайнер Мюллер придерживается исторически конкретного отношения к действительности, что было так важно критику любых иллюзий Брехту. Венгерское восстание 1956 года явно вписывается в пьесу, а реальный культ личности Сталина во времена социализма хотя и не называется по имени, но недвусмысленно делается главной темой благодаря описанию: «Окаменевшая надежда. Имя может быть любое. Надежда не сбылась. Монумент лежит на земле, поверженный преемниками власти через три года после похорон ненавистного и почитаемого» (549).

В драматическом творчестве Хайнера Мюллера «ГАМЛЕТ-МАШИНА» представляет собой определенную точку поворота, так как для него вдруг стала очевидна невозможность использовать материал Шекспира «в диалогах, перенести материал в мир так называемого реально существующего социал-сталинизма. Для этого вдруг не оказалось диалогов. <...> Да и тема Будапешта-1956 не давала диалогов, и история RAF, даже материал для пьесы представлял собой один неистовый монолог»¹⁴. Несмотря на дистанцию с Брехтом, который излагал свои идеи в традиционной форме диалога, Мюллер продолжил аналитическую драматургию своего учителя. На это указывает то, что автор постоянно переосмысливает театральную зависимость от роли, начиная с отдаления Исполнителя роли Гамлета от собственной роли в первом акте, достигающего своего апогея в снятии актером костюма. Не менее показателен переход Исполнительницы роли Офелии к альтернативной роли Электры. В пьесе постоянно поднимается вопрос о наигранности представления, которое «показывается» в лучшей жестикуляционной манере à la Брехт.

От чего Мюллер на самом деле отходит, так это прежде всего от Брехта как автора «поучительных пьес», который ставил во главу угла псевдиалектические решения как диалектическую правду и поэтому обоснованно потерял в силе воздействия: «...пьесы, сегодня в большей степени, чем в 1957 году, пишутся для театра, а не для публики. Я не буду сидеть, сложа руки, пока не наступит какая-либо (революционная) ситуация. Но теория без фундамента — это не моя профессия, я не философ, которому не нужна никакая причина для того, чтобы думать, я и не археолог, и я думаю, что нам следует попрощаться с “поучительной пьесой” до следующего землетрясения...»¹⁵

За этой критикой Брехта скрывается гегелевский аргумент: отклонение любого абстрактного отрицания. Мюллер обвиняет дидакта Брехта в том, что тот не справился с марксистским обязательством в истинной диалектике. Ужасное упрощение так же противоречит праву на большую гуманность в таком медиуме, как искусство, как и произошедшие в историческом пространстве показательные убийства 30-х годов, насильственное подавление восстания 17 июня в Берлине, подавление восстания в Венгрии 1956 года и Пражской весны 1968 года. Такому «всезнайству» Мюллер противопоставляет в медиуме «поэзия» свои достаточно конкретные отрицания:

Что остается: одинокие тексты, которые ждут историю. И дырявая память, хрупкая мудрость масс, сразу же оказывающаяся под угрозой забвения. На территории, на которой ДОКТРИНА так глубоко закопана и, кроме этого, еще и заминирована, нужно время от времени прятать голову в песок (грязь, камни), чтобы видеть дальше. Кроты или конструктивное пораженчество¹⁶.

Эту формулу — «конструктивного пораженчества» — следует взять за основу, если речь идет о том, насколько «ГАМЛЕТ-МАШИНА» Мюллера поддается пониманию (или даже, скорее, интерпретации). Пораженчество само по себе отказывается от каких бы то ни было надежд и удобно устраивается в Здесь и Сейчас. Конструктивное пораженчество, однако, подвергает себя историческому опыту вечно повторяющегося одного и того же насилия, тех же разочарований, тех же разрушений. Но оно не теряет надежды на существование идеала Другого, Лучшего, как бы ни доставало ему веры в эмпирическую правду, ибо только так может быть сохранен тот минимум беспокойства и недовольства, который препятствует примирению с «плохой» действительностью.

Тем не менее данная перспектива не должна рассматриваться как абсолютная, чтобы ввиду общественно-исторической реальности не стать позором. По отношению к тому, что кажется исторической либо антропологической константой, любая перспектива, несмотря на все улучшения, быстро превратится в абстрактную идею. Кто действительно верит в хорошее будущее, тот докажет тем самым — как саркастически заметил Мюллер в отношении Петера Вайсса — свое «монашеское отношение к утопии»¹⁷. Иначе говоря: конструктивное пораженчество позволяет посмотреть в глаза тому факту, что социалистическая утопия — это всего лишь утопия, которая обладает собственной ценностью, так как отсутствие шансов на воплощение в жизнь ее вовсе не дискредитирует. Таким образом, речь идет не о тотальном пораженчестве, а об определенном, том, которое может объяснить поражение и поэтому получает право в диалектическом преломлении продолжать надеяться.

В литературно-теоретическом отражении это политически щекотливое положение дел возвращает нас к раннему романтизму, к его понятию

иронии, которое намного существеннее, чем постмодернистское, и не имеет ничего общего с комическим. Радикальный фрагментарный характер текстовых блоков «ГАМЛЕТ-МАШИНЫ» убедительно подчеркивает это. Фрагмент, можно сказать, — это поэтическая форма проявления иронии: воззвание к идеалу в его Не-присутствии, поскольку это голый идеал, которому еще не хватает реальности, от которой именно поэтому нельзя отказаться.

Поэтому когда в четвертом акте три обнаженные женщины выступают как Маркс, Ленин и Мао и каждая на своем языке исковерканно произносит марксистское евангелие, то это не противоречит социалистической утопии об освобождении: «НЕОБХОДИМО УНИЧТОЖИТЬ ВСЕ ОТНОШЕНИЯ, В КОТОРЫХ ЧЕЛОВЕК...» (553) — можно было бы закончить: в которых человек — «порабощенное существо». Лишение предложения важной части делает императив в большей степени фрагментом и тем самым действительно постулатом. Именно незаконченность порождает ещё большую тоску по непостижимому Лучшему. Литературная проплешина способствует осознанию несовершенства общественной реальности.

Таким образом, «конструктивное пораженчество» Мюллера оказывается синонимом эстетической иронии как единственной возможности, несмотря на любые конкретные бедствия и нужды, думать о другом: «Первый облик надежды — страх, первый симптом нового — ужас»¹⁸. У Мюллера этот идеал представляется утопией освобожденной жизни, которая парадоксальным образом в очередной раз подтверждается провалом реального социализма. Отсюда логично вытекает мысль о задаче представителя искусства действовать поэтическим образом «пораженчески», чтобы не лгать, не замечая факты, и не попасть во власть абстрактной надежды. В этом смысле поэтическое творчество — это подлинное место обитания по-настоящему конструктивного «пораженчества», которое может вступить в полемику со всеми возражениями фактов и через определенное отрицание в эстетическом образе сделать идеал сведущим о реальной свободе. Постструктуралистские моменты в поэзии Мюллера, а именно их явная интертекстуальность и усиливающееся уродство, обладают только свойствами художественного средства, не исчерпывая собою их смысл. Благодаря тому, что произведения Хайнера Мюллера *ex negativo*, но все же проявляются как конструкты авторского субъекта, им удается то, в чем отказано другим приемам аргументации: иронизирование над плохой действительностью с целью нахождения ей альтернативы. Тем самым меланхолия распадающихся историй становится диалектическим медиумом надежды. Историографии так же, как и философии, это не удастся, так как обе эти науки обязаны следовать фактам. Искусство, в свою очередь, может сохранить идеал «другой», лучшей жизни, так как оно само является ничем иным, как всего лишь искусством.

Из-за своей неизбежной самозависимости каждое эстетическое творение *per se* оппонирует реальности, заявляя тем самым о возможной альтернативе. В этом отношении речь все еще шла бы просто об абстрактном отрицании. В связи с тем, однако, что Хайнер Мюллер так настойчиво настаивает на автобиографических и историко-общественных связях, его тексты становятся реалистичнее и конкретнее, не превращаясь, однако, даже в малой степени в «натуралистичные». При этом произведения Х. Мюллера нельзя толковать аллегорично — как внезапно поддающиеся расшифровке картины, которые так же легко можно было бы понять абстрактно, — иначе «ГАМЛЕТ-МАШИНА» слишком уж напоминала бы поучительную пьесу. Если же к фрагментарному характеру отнестись серьезно, то можно было бы взглянуть на пьесу в свете романтической иронии как постулата утопии. Это возможно, однако, лишь в медиуме определенных отрицаний, чья поэтическая констелляция указывает на тот идеал свободы, которого фактически не было ни в реальном социализме, ни в браке Хайнера и Инги Мюллер: «...зная, что траву / придется еще вырвать, чтобы она оставалась зеленой»¹⁹.

¹ Keim K. *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen, 1998 (Theatron 23). S. 46.

² Emmerich W. *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig, 1996. S. 360.

³ Müller H. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln, 1992. S. 294.

⁴ Müller H. *DIE HAMLETMASCHINE* // Müller H. *Werke* / Hrsg. von F. Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Fr. a/M, 2001. S. 543—554. Далее все цитаты по этому изданию приводятся с указанием страницы в скобках.

⁵ Eke N. O. *Heiner Müller*. Stuttgart, 1999 (Literaturstudium). S. 135.

⁶ Müller H. *Krieg ohne Schlacht...* S. 294.

⁷ Ibid. S. 295.

⁸ Emmerich W. *Op. cit.* S. 360.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Barthes R. *Longtemps, je me suis couché de bonne heure* // Barthes R. *Essais critiques IV: Le bruissement de la langue*. Paris, 1984. P. 319.

¹² Ibid. P. 321.

¹³ Müller H. *Krieg ohne Schlacht...* S. 230.

¹⁴ Ibid. S. 294.

¹⁵ Müller H. *Brief an Reiner Steinweg (4.01.1977)* // Müller H. *Mauser*. Berlin, 1978 (Rotbuch 184). S. 85.

¹⁶ Müller H. *Brief an Steinweg* // Ibid. S. 85.

¹⁷ Müller H. *Krieg ohne Schlacht...* S. 224.

¹⁸ Müller H. *Anmerkung zu MAUSER* // Müller H. *Werke* / Hrsg. von F. Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Fr. a/M., 2001. S. 259.

¹⁹ Müller H. *MAUSER* // Ibid. S. 258.

Пер. с нем. М. Потёмной

VII

Интерпретации

