

Наталья Сейбель

Челябинск (Россия)

«Советские» штампы в пьесах Х. Мюллера

В 1988 году за год до падения Берлинской стены в различных европейских театрах состоялись премьеры ранее написанных, но не ставившихся и не публиковавшихся (по крайней мере, в полном объеме) немецких пьес, действие которых происходит в Советской России. Драмы Фолькера Брауна *Смерть Ленина (Lenins Tod)*, Хайнера Мюллера *Волоколамское шоссе (Wolokolamsker Chaussee I – V)* возвращают читателя к самым критическим моментам советской истории, отвечают на вопрос, как возникла система, пришедшая (в 1988 году это очевидно) к кризису. Однако в интервью Г. Эдельману, рассуждая, является ли *Волоколамское шоссе* отражением Второй мировой войны с советской точки зрения, Мюллер говорил: «Скорее с нашей... *Волоколамское шоссе I* можно читать как диспут о пацифизме. И ведь всегда дискуссии о проблеме пацифизма возникают в момент наивысшей опасности»¹. Для автора было принципиально определить приоритеты: собственное достоинство или общее благо, справедливость или закон, защита своего мнения и интересов или подчинение диктату власти, большинства.

Текст первых двух частей *Волоколамского шоссе*, написанных непосредственно по мотивам повести А. Бека, представляет собой внутренние монологи рефлектирующих о своей правоте командиров. Оба нарушают закон, отдают приказы, продиктованные ситуацией, а не «буквой» и «нормой». В первом случае – это приказ расстрелять дезертира, бежавшего с поля боя во время учебной, а не боевой тревоги, во втором – разжаловать старшего по званию – капитана, бросившего при отступлении раненых. Для Мюллера важна мысль о ценности для истории коллективного опыта. Не одиночка, а масса движет историю. К этой мысли он возвращается снова и снова

¹ Х. Мюллер, *Пока мы верим в будущее, нам не надо бояться нашего прошлого*, [в:] Х. Мюллер, *Проза. Драмы. Эссе. Диалоги*, Москва 2012, с. 443-444.

на протяжении всего творчества. Два военных сюжета *Волоколамского шоссе* принципиально значимы, поскольку в обоих случаях личностность ответственна перед коллективом: за спиной командира стоят солдаты, которые оценивают его поступок. Мюллер сам говорил о пьесе как о своего рода утопическом проекте, поскольку она отражает уникальную ситуацию осуществления власти массы, заставившей командира изменить догме, переосмыслить решение. Ради сохранения боевого духа и воодушевления солдат отдает приказ герой первой части (*Русская увертюра*), под давлением общественного мнения нарушает субординацию персонаж второй части (*Леса под Москвой*).

Мюллер считает необходимым предоставить театру свободу определения дистанции по отношению к материалу. Никакая история (ни советская, ни немецкая) не интересует его сама по себе, в отрыве от современности, но «точку отсчета» имеет возможность определить режиссер. Речь идет, в первую очередь, о дистанции как отношении, о собственной позиции автора и исполнителя. Однако в пьесах данного автора дистанцирование от материала зачастую осуществляется через варьирование временных отрезков. Яркий пример – *Волоколамское шоссе I*. В итоговой ремарке автор рекомендует разделить внутренний монолог между несколькими актерами. Основаниями для такого деления могут послужить принципы действия/вспоминания или расстрела/помилования. Как пишет Г. Эдельман, «миг, когда командир вспоминает, может наступить и непосредственно после войны, и в войну, и в настоящее время, сейчас»². В зависимости от соотношения хронологических пластов спектакль-монолог будет воплощать субъективный взгляд на события или объективный итог, подведенный самим временем, прошедшим после войны. Взгляд в прошлое через призму настоящего, оценка событий с точки зрения их результата – общая установка драматурга. Комментируя *Волоколамское шоссе III*, Мюллер предостерегает режиссера: «Расчленение текста зависит от предполагаемого времени сообщения... Для действия небезразлично, говорит ли надломленное (само)сознание или залатанное»³. В рамках одного текста автор сталкивает несколько значимых для немецкой истории «срезов» и слоев: 1934, 1953, современность. Выбор точки отсчета, при этом, остается за театром – и это выбор политический.

² Х. Мюллер, *Пока мы верим ...*, с. 444.

³ Х. Мюллер, *Волоколамское шоссе*, [в:] Х. Мюллер, *Проза. Драммы. Эссе. Диалоги*, Москва 2012, с. 380.

В интервью В. Колязину Мюллер говорил: «Происходящее у нас в ГДР нельзя понять и отразить, не обращая при этом к советской истории, не изображая нашу историю в тесной связи с советской»⁴. В *Волоколамском шоссе* он не просто обнаруживает сходства, но использует советскую действительность в качестве «улучшенной модели» исторических процессов и исторической ситуации, которая актуальна для ГДР. Политическое противостояние систем Мюллер трактует как оппозицию двух лишенных гармонии, абсолютизированных одну из сторон диады «человек/общество» социальных моделей: «Свобода без равенства по одну сторону и ... равенство за счет свободы по другую»⁵. В пьесах на «советские» сюжеты он показывает, какие сильные стороны может проявлять социальная модель, построенная на абсолютизации равенства. Если советский строй в своем абсолютном выражении представляет диктат коллектива, то ситуация поражения в справедливой войне, когда сама масса встает на защиту этого строя – утопическая модель, в которой проявляется позитивный потенциал системы. Такой ситуации в немецкой истории Мюллер не обнаруживает, и представляет варианты решения нравственных проблем, возникающих в таком смоделированном конфликте на русском материале.

Иначе актуализируется «советская» образность в судьбоносной пьесе Х. Мюллера *Переселенка*. Впервые поставленная в 1961 году, она круто изменила судьбу авторов: ссылка постановщика и исключение из Союза писателей драматурга – самые прямые и очевидные следствия. Пьеса *Переселенка, или Жизнь в деревне (Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande)* отразила недолгий опыт работы Мюллера в качестве чиновника местной администрации. С нее начинается не только конфликт писателя с властью, но и появление в его творчестве пьес на исторические, мифологические и просто заимствованные сюжеты. В шестидесятые годы Хайнер Мюллер активно обращается к античности: *Филоклет (Pfiloktet, 1958 – 1964)*, *Геркул 5 (Heraldes 5, 1966)*, *Прометей (Prometheus, 1968)*. Наиболее показательными для семидесятых годов считаются пьесы на сюжеты Шекспира и Лессинга: *Жизнь Гундлинга Фридриха Прусского. Сон мечта крик Лессинга. Страшилка (Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Srei. Ein Greuelmärchen, 1976)*, *Гамлет-машина (Hamletmaschine, 1977)*

⁴ Х. Мюллер, *Талант – это всегда новое мышление*, [в:] Х. Мюллер, *Проза. Драммы. Эссе. Диалоги*, Москва 2012, с. 458.

⁵ Х. Мюллер, *Берлин – город мира*, [в:] Х. Мюллер, *Проза. Драммы. Эссе. Диалоги*, Москва 2012, с. 452.

и др. Таким образом, в творчестве Мюллера формируются четыре «магистральных потока»: пьесы на материале 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).

Только в конце 80-х годов немецкий театр вновь вернулся к пьесе *Переселенка*, задавшись вопросом, как же происходил переход к советскому тоталитаризму в ГДР. Сам СССР в пьесе разными героями оценивается очень разнообразно: это и утраченная вотчина для потерявшего плодородное имение «dort in der Ukraine»⁶ Раммлера, и образец терпения, прощения и великодушия для осознающего немецкую вину и потрясенного оказываемой Россией Германией помощью Зигфрида, и объект иронии для Флинты. Пьеса – резкая сатира на процесс коллективизации в ГДР, посвящена, казалось бы, сугубо внутренним делам, и «советские штампы» возникают в ней как заимствования. В то же время их роль принципиально важна. В начале шестидесятых годов в ГДР появляется ряд текстов, в которых Демократическая Германия предстает не самостоятельным государством, а пассивным полем боя холодной войны, раскол Германии трактуется как результат прямого противостояния СССР и США.

Яркий пример – повести и романы Уве Йонзона, где заимствования выстраиваются в организованный мотив «несвоего» сознания, чужого, навязанного образа жизни и мысли. Мюллер осознает обоснованность такой точки зрения. Не зря в его *Переселенке* ГДР сравнивается с машиной, собранной по чужому чертежу из годных частей сломавшихся механизмов: двух войн и двенадцатилетнего рейха. Однако он смеётся над «своими». Это немецкие чиновники, не успев раздать землю, загоняют крестьян налогами и податями в беспросветную нищету. Это немецкие трактористы за умеренную мзду пахут в первую очередь не колхозные, а частные надель. Это немецкие крестьяне из всех политических книг лучше всего понимают *Майн кампф*. Новая риторика: «партийная дисциплина», «лихорадка классовой борьбы», «связь с массами», «рождение новой эпохи», – легко усваивается, поскольку прикрывает местный чиновничий произвол. Становится идеальным щитом, через который не в состоянии пробиться ростки справедливости и человечности. Жестокий парадокс истории, подчеркивал Мюллер в одном из интервью, цитируя своих

⁶ H. Müller, *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*, [in:] H. Müller, *Stücke: Der Lohn-drücker; Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande; Philoktet etc.*, Berlin 1988, s. 147.

зрителей, в том, что «немецкий рабочий класс, дисциплинированный фашизмом, продуктивно используется для строительства социализма»⁷. *Переселенка* – пьеса о том, как опасна любая несвобода, как трудно возникает тот самый народный опыт, на который уповает автор, как на силу, способную двигать историю вперед.

«Народное мнение» воплощают в драмах Мюллера персонажи, ставшие знаковыми еще в немецкой литературе первой половины XX века: рыдающие матери, обвиняющие инвалиды, сироты, кающиеся старики. Этот набор фигур составлял основу текста, ставшего «визитной карточкой» немецкой антивоенной литературы – сборника Л. Франка *Человек добр*, а затем брехтовских антивоенных памфлетов, рассказов и пьесы Борхерта. У Мюллера они окончательно лишены индивидуальности. Образец персонажа такого типа в пьесе Шмулка. Аполитичная, увлеченная решением личных проблем, страстно мечтающая о замужестве, детях, доме, она приспособливается к любой ситуации, любому строю. Её ведет не мечта о лучшей жизни, а чувственные желания и матримониальные планы. Она яростно приветствует въезжающие в деревню трактора, но лишь потому, что за рулем возможные и выгодные кандидаты в мужа. Её мечты не связаны с тем или иным политическим строем, она хочет облегчения труда, красивой жизни, благ цивилизации. Мудрость таких персонажей – мудрость толпы. Их желания, потери и страдания не индивидуализированы. Часто в пьесах Мюллера такие героини говорят и действуют коллективно (либо как посланники и вестники, объективно излагающие суть события, либо как «хор»).

На уровне языковых штампов и заимствований в драме *Переселенка* их сознание противопоставлено политическому в специфической антитезе: на одной стороне сопоставимыми и взаимодополняющими оказываются «советские штампы», ссылки на Святое писание и указания, адресующие читателя к нацистской немецкой истории, а на другой – эротические шутки, скабрзные двусмысленности. С одной стороны, приобретающая в контексте двусмысленность адресация к «*Dem, wer oben ist*»⁸ (то ли Бог, то ли Сталин), с другой – призывы к усилению «*Glied der Partei*»⁹. И то и другое комично, но первое – объект жесткой сатиры, второе – иронии. Хотя Мюллер явно уповает на народное мнение, как на справедливое и разумное, но он понимает, что толпа безразлична и ненадежна. Она является «текучей»

⁷ Х. Мюллер, *Пока мы верим ...*, с. 447.

⁸ H. Müller, *Die Umsiedlerin ...*, s. 156.

⁹ Там же, с. 139.

и подвижной субстанцией, равновесие в которой может рухнуть в любой момент, и следствием станет бунт. Угроза анархии – страшная перспектива, которую осознает и на которую обращает внимание читателя автор в своих основных пьесах. Она – антитеза тоталитаризму, но грань между ними тонкая и зыбкая. Анархия – безысходность. Надежды нет, потому что любой бунт приведет к развалу, но не к созиданию. Не случайно именно Шмулка в драме *Переселенка* первой утрачивает веру и в советские идеалы (и бросает в грязь книги Бебеля, *Три принципа* и *Урок коммунистической морали*), и в религиозные догмы и ждет коммунизма, подразумевая под ним анархическую вседозволенность.

Мир, создаваемый в пьесах Хайнера Мюллера, – мир, в котором абсурд доведен до предела. Здесь лучшие намерения оборачиваются трагедией, а искренность вырождается в фарс. Честный и ответственный герой вынужден признать, что он обречен на аморализм или нарушение законов, направленных к несправедливости и подавлению «природных свобод» граждан. В одном из интервью автор говорил, что в наше время заниматься историей ради истории – это паразитизм¹⁰, историческому и инокультурному источнику он придает злободневность. Для него существование СССР – это провокация для всего остального мира. Поскольку существует экспериментальная площадка, на которой опробуются другие возможности и формы существования государства, мир вынужден корректировать политические ценности и приоритеты: «Существование СССР – предпосылка, без которой ничего бы не сдвинулось с места..., предпосылка истории, предпосылка будущего»¹¹.

¹⁰ H. Müller, *Geschichte und Drama*, [in:] H. Müller, *Germania Tod in Berlin. Der Auftrag. Mit Materialien*, Stuttgart 1983, s. 81.

¹¹ Х. Мюллер, *Пока мы верим ...*, с. 445.

SUMMARY**„Soviet” clichés in H. Mueller’s plays**

In Heiner Mueller’s creative works, a number of plays based on “Soviet” plots are distinguished. Some of them are translations and theatrical adaptations of texts from Soviet literature, some are written “based on”. However, in both cases, Mueller creates his own reality where “Soviet clichés” serve to create a much wider picture of relations between the man and the state. Two options of “Soviet” borrowings are considered in the article: on the level of the story and on the level of linguistic clichés.