Татьяна Баскакова

«Смерть в театре»: позднее знакомство с Хайнером Мюллером

Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги. Составитель Владимир Колязин. Москва: РОССПЭН. 2012. 528 с.

В пыль рассыпалась власть, о которую бился мой стих
как прибой многоцветно и радужно
последний крик умер в зубной ограде
WILLKOMMEN IN WORKUTA KOM(M)ISSAR[1]

Более сорока лет назад на небосклоне мировой драматургии взошла звезда Хайнера Мюллера. Говоря более будничным языком, пьесы этого опального – на тот момент – гэдээровского драматурга начали ставить на многих сценах мира. Дело дошло до того, что и правительство ГДР, столкнувшись с фактом мировой известности своего неблагонадежного гражданина, как бы растерялось, пошло на неслыханные уступки: Хайнеру Мюллеру не только позволили выезжать, когда он хочет, за рубеж, но выдали бессрочный загранпаспорт (лежавший в промежутках между поездками под замком). Хайнер Мюллер на протяжении многих лет оставался руководителем театра «Берлинский ансамбль» (актеры которого, когда драматург – 30 декабря 1995 года – умер, несколько дней, сменяя друг друга, безостановочно читали в фойе театра, перед многочисленными зрителями, его произведения). Задолго до этого беспримерного случая Хайнер Мюллер подписал петицию против изгнания из страны певца Вольфа Бирмана, стал гуру молодых немецких писателей-диссидентов, которым старался помочь и в публикации их работ. Незадолго до премьеры его пьесы «Волоколамское шоссе» один берлинский пастор поставил ту же пьесу нелегально, в своей церкви, – актерами были прихожане, в основном подростки...

Если теперь, когда прошло уже столько времени и после смерти драматурга, и после падения Берлинской стены, и после предшествовавшего этому событию развала СССР (а почти все пьесы Хайнера Мюллера представляют собой анализ диктаторских режимов в ГДР и социалистической России), задаться вопросом о судьбе мюллеровского наследия сегодня, то даже в Интернете можно обнаружить множество видеозаписей отрывков из спектаклей и инсталляций по его пьесам (поставленных главным образом в последние годы), каждого – в

1 Хайнер Мюллер, «Вампир». Стихи Хайнера Мюллера здесь и далее цитируются в переводе Алёши Прокопьева.

нескольких вариантах, на немецком, французском, испанском, итальянском, польском, греческом, японском языках.

В России вплоть до самого последнего времени – до выхода в этом году книги *Хайнер Мюллер. Проза. Драма. Эссе. Диалоги (Москва: РОССПЭН, 2012)* – творчество Мюллера было практически неизвестно, хотя сам он неоднократно приезжал в Россию и в своих пьесах нередко перерабатывал сюжеты русской литературы (пьеса «Цемент» написана по мотивам одноименного романа Гладкова; «Маузер» – по мотивам романов Шолохова и рассказа Бабеля; первые две части «Волоколамского шоссе» – на основе двух глав из одноименного романа Александра Бека; трагедия «Владимир Маяковский», 1983, – по тексту Маяковского). Такое длительное *отсутствие интереса* к драматургу с мировым именем – вообще-то нехороший симптом, говорящий о том, что послеперестроечная Россия (в советской России Хайнера Мюллера в любом случае не разрешили бы печатать) фактически не участвует в живом культурном общении европейских стран. Тут нужно, конечно, оговориться. Переводчики, которые создали для этой книги русские варианты труднейших, к тому же по большей части написанных белым стихом пьес – прежде всего Элла Венгерова, Владимир Колязин, Александр Гугнин, – занимались творчеством Мюллера давно, какие-то пьесы уже публиковались, но в малодоступных изданиях, иногда – в отрывках[2]. Теперешняя книга – 500-страничный том, который включает наиболее известные пьесы Мюллера, представляющие все периоды его творчества, – должна была выйти в 1993-м (!) году, и двадцать лет «пролежала в столе» из-за недостатка средств (в 1999-м все переводчики даже согласились полностью отказаться от гонораров, чтобы оплатить покупку авторских прав). Были постановки пьес «Квартет» (1993) и «Медея. Материал» (1994) Аллы Демидовой (они показывались в России считанные разы); «Машина» – по «Гамлет-машине» – Кирилла Серебренникова (2009; показывалась один раз); первые два фрагмента из «Волоколамского шоссе» в постановке Т. Кюннель (2011; показывались один раз в Театре поколений, в рамках Фестиваля Хайнера Мюллера в Петербурге). Наконец, очень сильный моноспектакль Анатолия Васильева «Медея. Материал» (2001) с французской актрисой Валери Древиль (произносящей текст Медеи по-французски), можно увидеть и сейчас, поскольку он был заснят и фильм имеется в русском Интернете.

Здесь нелишне было бы сказать, что если бы не упорство и преданность Хайнеру Мюллеру составителя Владимира Клязина, прошедшего через множество издательских кризисов, отказов равнодушных государственных чиновников, пасования российских спонсоров,

---

2 Пьеса «Рвач», в: Драматургия ГДР. М.: Искусство, 1975; пьесы «Геракл-5» и «Гораций», фрагмент пьесы «Филоктет», в: Хайнер Мюллер, Петер Хакс. Поэтическая драма. М.: Радуга, 1983; фрагменты пьесы «Волоколамское шоссе», в журнале «Современная драматургия», 1995-96; «Гамлет-машина», в: Мюнхенская свобода и другие пьесы. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

оказавшихся неготовыми к отважному, но ничего не сулящему поступку, книги этой, вероятно, не было бы и по сегодняшний день.

Театр Хайнера Мюллера – не привычный нам психологический театр, а театр остраненный, продолжающий в каком-то смысле традиции Брехта (из-за чего, может быть, он так долго оставался чуждым для России). Его задача – вовлечь зрителя в *комплексное размышление о прошлом*. Творчество Мюллера вобрало в себя многие традиции (экспрессионизма, сюрреализма, абсурда, клоунады), но прежде всего, наверное, традицию античного театра, рассматривавшего события человеческой жизни в экзистенциальном ключе, с точки зрения неизбежной смерти. В пояснении к своей поздней пьесе «Описание картины», допускающей самые противоречивые толкования, драматург утверждал: «...Этот текст описывает ландшафт по ту сторону смерти. Сюжет может быть каким угодно, потому что его следствия уже стали прошлым, взрывом памяти в отмершей драматической структуре». Такие слова не случайны. Сходная мысль выражена, например, в стихотворении Мюллера «...И иди дальше в ту местность...»: «Художник фиксирует момент перед исчезновением... / Художник рисует забвение. Картина забывает / о том, что на ней. Художник – Харон».

Кажется поначалу, будто самая ранняя из включенных в сборник пьес, «Переселенка, или Крестьянская жизнь» (1956-1961), – просто реалистическое изображение событий, связанных с раздачей земли крестьянам и последующей коллективизацией в ГДР. Изображение, которое оставляет сильное впечатление, ибо показывает эти события с точки зрения разных людей, в них участвующих. Отмечается, среди прочего, и то обстоятельство, что государственность ГДР обрела свою форму не без давления со стороны СССР:

...И наше государство вроде
машины, сварганенной из остатков после двух войн
и двенадцатилетнего рейха. Да еще по чужому чертежу.

И все-таки уже сама форма пьесы – стихотворная форма – сближает это произведение с античной трагедией. А главное – трагедией в античном смысле делает пьесу осознание того, что есть нечто, стоящее *над* целями отдельного человека (и, тем более, – выступающего от его имени государства). В последнем четверостишии пьесы эта мысль выражена так:

С тех пор как эта вертится Земля,
Плуг, поле были выше человека;

Он выше стал, чем плуги и поля,
Но все возьмет земля. Она берет от века.

Разница между человеком, имеющим традиционное отношение к силам природы, и тем, кто от этих сил оторвался, с эмблематической точностью раскрыта в рассказе немецкого Тракториста об убитом им во время Второй мировой войны русском крестьянине:

В такую же вот месячную ночь
Убили мы в России мужика.
За что убили? Это я не помню.
Но помню, как старик бежал от нас
Стараясь не топтать колосья в поле.
Мы затравили деда очень быстро:
Мы по полю бежали, он – в обход.

Между прочим, в ГДР этот спектакль, премьера которого состоялась в 1961 году, был снят после первого представления, а сам Мюллер исключен из Союза писателей ГДР.

Оказавшись в опале, Хайнер Мюллер начинает писать короткие драмы на античные мифологические сюжеты (в сборник из этих драм включены «Филоктет», «Геракл-5», «Гораций»). Эти пьесы положили начало целому направлению – «неоклассицизму» – в гэдээровской драматургии. Они показали возможность говорить о современных насущных проблемах эзоповым языком (у Мюллера, впрочем, легко поддающимся расшифровке). Тема «Филоктета» и «Горация» – вопрос, правомерно ли жертвовать человеком (обманывать его, убивать) ради коллективного блага. Одиссей в «Филоктете» защищает ту точку зрения, что это оправдано:

Неоптолем, ты далеко не первый,
Кто против воли должен поступать.
Мы тоже через это все прошли. <...>
Ты жалость выплюнь, у нее вкус крови.
Для чести здесь не время и не место.

Противоположная точка зрения развернуто сформулирована в «Горации»: «Ни один из римлян / Не должен значить меньше, чем целый Рим, иначе Рим погибнет».

Пьесы этого ряда ставились в ФРГ и других странах, в ГДР же долгое время были запрещены («Филоктет», написанный в 1964-м, – до 1977 года, «Гораций», написанный в

1968-м, вообще не ставился).

Согласно примечанию Мюллера к пьесе «Маузер», эта пьеса была «написана в 1970 году как третья часть экспериментального триптиха: первая пьеса – „Филоктет“, вторая – „Гораций“». Пьеса, представляющая собой чередование реплик некоего русского революционера (А.), расстреливавшего «по поручению революции» ее врагов, и Хора (со-присутствующих), убеждающего его, что теперь он сам заслужил смерть, в ГДР никогда не ставилась, а с 1988 года находилась под запретом как «контрреволюционная». Самое интересное здесь, что, согласно уже упомянутому авторскому примечанию к пьесе, реплики Хора и революционера должны – по очереди, меняя свои роли – произносить сами зрители (не зная реплик, которые последуют в ответ). При наличие в пьесе многочисленных повторов, это должно превратить спектакль чуть ли не в коллективное ритуальное действо, в *речевой контрапункт*.

Еще в пьесу «Филоктет» Хайнер Мюллер ввел фигуры клоунов, объяснив это в статье «Три тезиса к „Филоктету“» так:

> Комизм в изображении провоцирует дискуссию о предпосылках системы. Только клоун ставит цирк под вопрос. Филоктет, Одиссей, Неоптолем – три клоуна и гладиаторы своего мировоззрения.

Пьесы следующего периода – «Битва. Сцены из Германии» (1974), «Германия. Смерть в Берлине» (1977), «Гамлет-машина» (1977; поставлена Х. Мюллером в 1990-м, в последний год ГДР) – представляют собой варианты монтажа из разнородных фрагментов, последовательность и количество которых могли меняться в ходе работы над пьесой. Мне эти пьесы кажутся трагическими *дивертисментами*, построенными по схеме средневековых (и более поздних) «плясок смерти» – с характерным для этого жанра черным юмором. В «Битве» речь идет о Второй мировой войне; в пьесе «Германия. Смерть в Берлине» события начинаются с восстания спартаковцев в 1918-м, речь также идет о событиях 1949 и 1953 годов, в качестве клоунов появляются Фридрих Великий и Гитлер... Лучшая, на мой взгляд, из этих пьес – короткая «Гамлет-машина». По признанию Мюллера, Гамлет был для него «образцовой фигурой отступничества интеллигенции, особенно немецкой». В пьесе Исполнитель роли Гамлета в какой-то момент отказывается от своей роли и произносит знаменательные слова:

> Мое же место, если драме суждено быть, по обе стороны линий фронта, между фронтами, над ними. <...> Я – солдат в башне танка, с пустой башкой под шлемом, я – сдавленный крик под гусеницами. Я пишущая машинка. <...> Я банк данных. Истекающий кровью в толпе. Спасающийся за дверью.

Это, собственно, – впервые четко сформулированная (но так или иначе воплощавшаяся уже со времен «Переселенки» с ее множеством одновременно звучащих голосов) литературная программа Мюллера. Во всяком случае, во включенном в сборник интервью «Мышление в принципе связано с виной. Искусство как оружие в борьбе с нынешним диктатом машин» драматург солидаризуется с позицией Ф.М. Достоевского:

> Психология Достоевского основывалась на четырех годах сибирской ссылки, где люди испытывали крайний гнет. Достоевскому был известен принцип Освенцима. И фактически он поставил вопрос об альтернативе Освенциму. Единственная альтернатива, которую он видел, – это, как уже говорилось, прощение. Женщина, проститутка становится избавительницей Раскольникова.

Впечатление такое, что поздние пьесы Хайнера Мюллера (вошедшие в сборник «Волоколамское шоссе», «Квартет», «Медея: материал», отчасти и пьеса из эпохи Французской революции «Миссия») представляют собой материал для *психологического тренинга*, который должен научить зрителя или читателя «вживаться» в любого человека, прощать его. В них намеренно стерты границы между воображением и реальностью, между разными временами и разными действующими лицами. В «Волоколамском шоссе», произведении гораздо более глубоком, чем пьесы, которые я назвала «дивертисментами», представлены непримиримые – как будто – конфликты между русскими и немецкими солдатами, между русским командиром и русскими же солдатами-дезертирами, между гэдээровским коммунистом и его приемным сыном, диссидентом. Однако вот что говорится в авторских комментариях (к первому фрагменту, «Русская увертюра»):

> ...место зрителя – между оружием и целью. Воображаемая сцена помилования дезертира должна быть сыграна столь же реалистично, как и сцена казни, чтобы можно было мыслить войну, в которой помилование было бы реалистическим решением.

И далее, уже применительно ко всей пьесе (к времени ее сценического действия):

> Время: МОМЕНТ ИСТИНЫ, КОГДА В ЗЕРКАЛЕ ВОЗНИКАЕТ ОБРАЗ ВРАГА... Альтернативой является черное зеркало, которое больше ничего не отражает.

В зеркале, понятно, человек видит себя: то есть он должен осознать, что главный (или единственный) его враг – он сам. Альтернатива – негуманная цивилизация, делающая человека придатком вещей. Эту альтернативу Мюллер показывает во включенном в «Волоколамское шоссе» сатирическом монологе «Кентавры», произносимом, судя по всему,

служащим госбезопасности:

Итак разбойник и жандарм вот наша
Диалектика Наш хлеб насущный <...>
И государство без врагов погибнет
Полцарства за врага Раскинь мозгами
Кому нужны мы если все в порядке <...>
Стол письменный вот новый человек
Багаж в коммунистическое завтра <...>
Я и мой стол Кто в нас сейчас главней
Стол собственность народная А я
Я снизу стол а сверху человек <...>
Я уния из дерева и мяса
Где взять меню чтоб был нормальный стул
Где мне найти приличную супругу
И способом каким совокупляться
и что родится в результате Стол
И стол и стол и стол и стол и стол...

Творчество Хайнера Мюллера было связано с ГДР, с трагедией выродившейся в бюрократию революции. После объединения Германии больной раком драматург ощущал себя «старым человеком в опустевшей стране» (стихотворение DAY AFTER DAY) и пьес больше не писал. В одном из последних стихотворений, «Смерть в театре», он подвел итог своей жизни:

Театр уж пуст. По правилам искусства
На сцене умирающий актер.
Кинжал в спине. И страсть – умолкший хор,
Но соло напоследок просит чувства,
Аплодисментов. Пусто всё. А в ложе,
Пустой уж тоже, платье. Не молчит.
Шелк шепчет то, о чем актер кричит.
Шелк все красней становится, о Боже,
А тот актер, что был на сцене там,
Бледнея, исчезает. В свете люстры
Шелк словно пьет всю кровь его так шустро,
Что он теперь лишь на себя похож. И
Ни радости, ни страха, кровь же в пятна
Ушла (пусть в красочные!) безвозвратно.

Представитель младшего поколения гэдээровских писателей-диссидентов, прозаик Райнхард Йиргль, в 1991 году, еще при жизни Хайнера Мюллера, написал удивительный текст о своем к нему отношении, «Пророчество из И-Цзин»[3]. Молодой безвестный драматург заманивает обожаемого им театрального мэтра, который собирается в очередную поездку за границу, на подпольное любительское представление им же – этим мэтром – написанной пьесы, вынуждает его играть в ней роль Зевса (а сам играет сына Зевса, Тантала) и по ходу действия приносит своего «отца» в жертву, съедает (как в пьесе Мюллера «Германия. Смерть в Берлине» мертвецы съедали живых солдат). Эта мрачная метафора отражает реальное положение вещей: Йиргль многое не приемлет в позиции Мюллера, но учился у него и усвоил главный урок – первый роман, принесший Йирглю известность, называется «Прощание с врагами» (1995) и описывает смертельную борьбу двух братьев, живущих в ГДР и в Западной Германии, каждый из которых пытается мыслить и говорить словами другого, тем самым этого другого оправдывая или прощая... Страшная сказка Йиргля оборачивается правдой: идеи Хайнера Мюллера уже вошли в плоть развивающейся своими путями позднейшей литературы.

Журнал «Современная драматургия», 2012, № 4

3 См.: Райнхард Йиргль, «В открытом море», в: Иностранная литература 2010 № 9 (перевод Татьяны Баскаковой).