

В.В. Котелевская

НОВЫЙ ОДИССЕЙ ХАЙНЕРА МЮЛЛЕРА: НЕОМИФОЛОГИЧЕСКАЯ ТРАКТОВКА ОКТАБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ В ПЬЕСЕ «ЦЕМЕНТ»

Творчество Хайнера Мюллера (1929–1995), одного из парадоксальных и трагичных писателей ГДР, только начинают исследовать в России. Положение «осквернителя гнезда» (Nestbeschmutzer) в родной соцреалистической литсреде, затем, после падения Берлинской стены, тяжелый творческий кризис и, в контексте новейших постмодернистских тенденций литературы ФРГ, спад интереса к его творчеству в 1990-е гг. – все эти вехи повлияли на рецепцию творчества Мюллера. Интерес к его наследию возвращается в XXI в., в первую очередь, благодаря интенсивным исследованиям «постдраматического» театра (Х.-Т. Леман)¹. Кроме того, заметен новый виток в развитии левого политического дискурса, в контексте которого пересматривается с исторической дистанции культура так называемых «соцстран».

В пьесах, трансформирующих брехтовскую поэтику очуждения, а также в плакатно-барельефной поэзии Мюллера отображен трагический опыт «металлизации революционного тела» (Р. Хеллебаст)², расчеловечивающей «работы» утопической машины социализма. В пьесе «Цемент» (1972), созданной по мотивам одноименного соцреалистического романа Федора Гладкова (1925), Мюллеру удалось применить модернистскую стратегию неомифологизации актуального материала. В авторском комментарии к «Цементу» Мюллер формулирует:

Пьеса написана не о среде, но о революции, речь идет не об этнологии, но о (социалистической) интеграции, русская революция изменила не только Новороссийск, но весь мир, декорации и костюмы должны отображать не историческую обстановку, а служить эскизом того мира, в котором мы живем³.

Октябрьская революция, Гражданская война и индустриализация концептуализируются Мюллером как стадии гибели и воскрешения коллективного тела (народа), а цементный завод становится амбивалентным образом мертвого прошлого и живого будущего. Персонажи мифологизируются в рамке гомеровской «одиссеи» и догомеровской мифологии культурных героев: протагонист Глеб

© 2018 Вера Владимировна Котелевская. Ростов-на-Дону; Южный Федеральный университет.

Чумалов олицетворяет нового Одиссея, на архетипическом уровне – «мужа на свадьбе жены» (И.И. Толстой). Кроме того, с ним – хотя лишь отчасти – ассоциируются Геракл и Прометей, монологи которых вмонтированы в пьесу в качестве интермедий. В свою очередь, жена протагониста Дарья – это и анти-Пенелопа, и Медея (сюжетная линия утраты дочери). Проект русской революции трактуется Мюллером в характерной для модернизма двойной оптике футурологии vs. архетипизации. Греческие мифологемы подвергаются у него перековке и переплавке так же, как подвергается переделке и машинизации человек, трансформирующийся в *homo laborans*. Как авангардист и соцреалист, если следовать модели Б. Гройса⁴, Мюллер участвует в создании проективного дискурса модерна, в котором архетипическое служит целям универсализации частного и коллективного исторического опыта и, в итоге, сакрализации профанного.

Место пьесы «Цемент» в творчестве Мюллера весьма показательно. С одной стороны, чужой, советский, материал позволял, в обход реалий ГДР и, соответственно, слишком пристального внимания цензуры эпохи Хонеккера, открыто выразить сомнение в эффективности расчеловечивающей «работы» социализма. С другой стороны, Мюллер предстает здесь – с барельефной отчетливостью – как участник, конструктор и одновременно критик утопического проекта. Концептуализация производственного сюжета, заимствованного у Ф. Гладкова, в мифологических категориях – не только дань эзопову языку. Античная трагедия и миф интересуют Мюллера с 1960-х гг. как структуры, которые отображают фатализм истории, в жерновах которой, по гегелевской логике, непомерно возвысившийся индивид неминуемо перемальвывается во имя восстановления космического равновесия. В сакрализованной и нарративно необратимой структуре «архе», первособытия⁵ Мюллер, очевидно, находит прецедент безальтернативного хода времени, позволяющий в XX столетии сполна ощутить его трагизм. Участнику большой Истории, проявившему слабость, непростительную рефлексию относительно «работы» этой машины, предлагается, например, выбор между возможностью быть убитым или убить себя по решению ревтрибунала: именно так построена коллизия пьесы «Маузер» (1970) («Тебя израсходовала работа / Ты должен исчезнуть с лица земли»⁶). Законы движения истории непознаваемы, и эта универсальная, трансцендентная сила выражена у Мюллера в анонимной партии хора. «Узнать, что такое человек»⁷, до окончательной победы революции невозможно. Крик индивида «Я хочу это знать сейчас и здесь»⁸ открывает новое, экзистенциальное, измерение мифа, разру-

шая его классическую структуру и задавая направление модернистской трансформации.

Мюллер историзирует миф и мифологизирует историю, привнося субъективность, которой не знала ни греческая архаика, ни классика, но которая уже ощутима в эллинистически-римском мире – в его сатире, религиозной эклектике, философских практиках «заботы о себе» (М. Фуко). При всех стилевых и мировоззренческих расхождениях, стратегии модернизации мифа следовали Т.С. Элиот, Дж. Джойс, Т. Манн, Б. Брехт, С. Беккет и др. Рассмотрим, как реализуется неомифологическая поэтика Мюллера на «соцреалистическом» материале.

Следует начать с того, что материал, положенный в основу «производственной» пьесы, уже содержал в себе мифологический потенциал. О «греко-советской стилистике» романа Ф. Гладкова писал О. Брик, остро критиковавший такой тип героизации:

Гладков втиснул тему в готовый литературный штамп. Получился Глеб-Ахиллес, Глеб-Роланд, Глеб-Илья Муромец, но Глеба Чумалова не получилось. Форма задушила тему. Это грубая ошибка. [...] Гладков сообразил, что от нашей советской литературы требуют одновременно двух диаметрально противоположных вещей: «героизма и быта», «прокламации и протокола». Требуют, чтобы Ленин был и Ильич и Петр Великий; Маркс – и Карл и Моисей; а Даша – и Чумалова и Жанна д'Арк⁹. [...] Нетрудно подвести всех Глебов под Геркулеса. Но кому нужна эта греко-советская стилистика? Едва ли самим Глебам. Скорее тем, кто и советскую Москву не прочь обработать в «пролетарские Афины»¹⁰.

О. Брик верно определил тенденцию к монументальной мифологизации, эпизации советского настоящего. В начале 1920-х гг. этот курс на «героизм и быт» еще отражал стихийно развивавшуюся неоромантику (Маяковский, Асеев, Багрицкий, Гладков), но, начиная с I Всероссийского съезда пролетарских писателей в 1934 г., определившего искусство как «высшую форму производства» (В. Кириллов) и обязавшего советского писателя следовать ценностям «осознанного коллективизма» и «трудового монизма» (А. Богданов)¹¹, отливка героических образов становится госзаданием, и она не может обойтись без производственных шаблонов.

К. Кларк, анализируя становление соцреалистического романа, подчеркивает, что героические события недавней истории канонизируются советской культурой, осмысляются «как ритуал»¹². Формируются новая агиография, иконография. В некрологе Бухарина на смерть Свердлова («Правда», март 1919 г.) ушедший из жизни ге-

рой революции назван «железным человеком» – так вводится в обиход эпитет, описывающий прототип другого «стального» человека (несомненно, помимо Сталина, на которого ссылается К. Кларк, приходит на память и «железный Феликс»).

Вскоре крылатые фразы и общие места «невыдуманной» большевистской риторики времен Гражданской войны (некролог Свердлову – отличный пример) отзвучат эхом в политической культуре 1930-х, когда отлитая в формулу биография Сталина станет функционировать как своего рода образец образцов для жизни настоящего большевистского вождя¹³.

Действительно, как точно отмечает К. Кларк, «новый герой» уподобляется отнюдь не «пионеру» (*frontiersman*), а «былинному богатырю»¹⁴. Богатырский размах Глеба Чумалова – готового не только «жертвовать собой»¹⁵, но и побеждать, – восстанавливающего завод с немислимой энергией, творящего «чудеса» убеждения, воодушевляющего всех, от несознательных рабочих до бюрократов, делает его героем новой агиографии, оттесняя на задний план, например, более достоверно и натуралистично выписанного Короткова – протагониста другого производственного романа о возрожденном заводе («Доменная печь» Н. Ляшко, 1925).

Курс на героическую типизацию, таким образом, осуществлялся, с одной стороны, в воскрешении универсальных – мифических русских или инонациональных – структур¹⁶, с другой стороны, в уподоблении социальных процессов производственным, в механизации жизни. Эта техногенная мифология социализма ярко выражена в одном из кинематографических образов Дзиги Вертова, увековечивающих победу молодого социализма, – в гигантских молотобойцах, ритмично вбивающих в содрогающуюся землю свои орудия на фоне слаженной муравьиной возни трудящихся масс («Одиннадцать», 1928). Соединение неоклассицистской монументальности в пластике и архитектуре с бесперебойно мелькающим конвейером – тоже одна из устойчивых монтажных метафор Дзиги Вертова («Человек с киноаппаратом», 1929). Социалистическая «литература жизнестроения», нацеленная на то, чтобы «собирать человека, обрабатывать его в орудие строительства, завинчивать в единый классовый таран», противопоставляется исторически отжившей – дворянской, пассивно-созерцательной литературе «жизне-познания»¹⁷.

Переход от романтической героики, во главе которой непременно явлен «богатырь», супергерой, к изображению «собранного революцией человеческого материала», к «продвижке собранного человека революции»¹⁸ сигнализирует не только о стилевой унификации со-

преалистической литературы после 1930-х гг., но и о смене политического курса на тоталитаризм. Этот переход, как видится, и служит предметом тревожной рефлексии в первой версии «Цемент» Гладкова, где цена воскрешения завода – «слезинка ребенка» (смерть от голода брошенной в детдоме дочка строителей коммунизма Глеба и Даши Чумаловых), а финальное торжество омрачено партийными чистками и появлением новых отверженных (судьба Поли и Ивагина). Впоследствии писатель создаст несколько новых редакций романа, вычистив все орнаментальное, лирическое, метафорическое, все богатство речевых регистров¹⁹ и сблизив роман с постепенно затвердевающим «цементом» соцреалистического канона.

«Осознанный коллективизм» новой, социалистической, истории и у Гладкова, и у Мюллера должен быть искуплен индивидуальной жертвой.

Вернувшийся с Гражданской войны слесарь Глеб Чумалов застаёт не только руины родного завода, но и руины собственной семьи. (Мюллер довольно точно следует за сюжетом претекста.) Новая Пенелопа – Дарья Чумалова – атакована «женихами», бело- и красногвардейцами: её тело, поруганное первыми и добровольно отданное последним, осознано ею, в конце концов, как неотчуждаемая собственность. Женская эмансипация (героиня руководит женским комитетом и агитирует «баб» освободиться от семейного гнета), показанная через судьбу Дарьи в довольно драматичных тонах, вызывает скорее сострадание, чем энтузиазм. Развитие «семейного» сюжета пьесы движется, удивительно совпадая с вехами архсюжетов «муж на свадьбе жены» и «возвращение мужа», выявленных некогда И.И. Толстым. То, что «распад ценностей» (Г. Брех) старого мира проходит разломом именно через семью – пожалуй, одно из общих мест не только социалистической, но и всей позднемодерной литературы («Анна Каренина» Л. Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Будденброки» Манна, «Улисс» Джойса, «Лунатики» Г. Бреха, «Изничтожение: Распад» Т. Бернхарда и др.). Для Мюллера это одна из центральных тем. В «Гамлет-машине» слом Истории, нечеловеческая усталость²⁰ тоже показаны через «семейный фотоальбом»: так называется первая сцена, где со свойственной Мюллеру жестокостью дан эскиз погребения-разграбления отца – несомненно, скрывающего за весьма условным фабульным Клавдием еще и лакановского символического Отца – и карнавального осквернения матери.

Итак, согласно И.И. Толстому, схема «возвращения мужа» содержит ряд сюжетных мотивов²¹. В пьесе Мюллера они прочитываются следующим образом.

Отлучка мужа. – «Муж уходит в обитель смерти».

Глеб Чумалов отправляется на войну. По возвращении, при первой встрече с Чумаловым, подруги жены называют Дарью «вдовой» (жив муж или нет, доподлинно было неизвестно). Ср. также реплики в начале пьесы:

Это же Чумалов. Ты жив? [...] Чумалов. Тебя черти что ли выплонули²²

Считали хорошо. Четыре трупа. / Из крови их воскрес я²³.

Мотив «быстротечного времени» в стране смерти.

Вернувшемуся Глебу кажется, что мир за пределами «страны смерти» прежний, время словно остановилось в его отсутствие («И ты жива. И будто всё как прежде»²⁴). Несоразмерность событийной плотности времени «мертвого» Чумалова и «живой» Дарьи очевидна: жизнь Дарьи без мужа (насилие – испытания разрухой и голодом – работа в женском комитете – история дочери и т. д.) рассказывается ею в довольно обстоятельной исповеди, тогда как Глеб молчит о пережитом.

«Онемение» возвратившегося из «обители смерти»: «Возвратившийся должен хранить глубокое молчание обо всем, что он видел и слышал».

Чумалов не рассказывает о своем фронтовом опыте, ограничивается лишь короткими эпизодическими репликами. Можно соотнести этот мифологический мотив с историческим опытом войн и катаклизмов XX столетия, с открытием посттравматического стрессового расстройства (ПТСР). Так, В. Беньямин писал о Первой мировой:

С началом мировой войны заявил о себе процесс, который не прекращается до сих пор. Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?²⁵.

Запрет похвалы.

Обращает на себя внимание аскетичное самоумаление Чумалова как героя войны: убивать – это «работа», погибать – это «работа». Здесь реализуется устойчивый лейтмотив Мюллера, с очуждающей энергией повторяющего в разных текстах лексический лейтмотив «работа» (Arbeit). С особенной экспрессией – именно в силу настойчивого повторения и частичной десемантизации – он звучит в пьесе «Маузер». Однако и в «Цементе» ощутим «трудовой монизм», к которому призывали советских писателей в 1934 г. партийные идеологи. Когда, в частности, хоронят рабочего, погибшего в перестрелке с контрреволюционерами-казаками, Чумалов бросает фразу в скорбящую «массу»:

Товарищи, тут траур ни к чему,
Рабочий умер за свою работу²⁶.

«Муж возвращается изменившимся, ни жена, ни близкие его не узнают».

Действительно, Чумалова не сразу узнают машинист, подруги жены, заводской инженер Клейст, а Дарья реагирует на его появление холодно, как чужая, сразу переходя с ним на новый официально-деловой, производственный жаргон, как бы прочерчивая границу между ним и собой, отказывая ему и себе в интимном, семейном дискурсе:

Потом поговорим. И пусть тебя запишут
На рацион. Ведь дома у нас пусто. (уходит)²⁷

Таким образом, сакральный код возвращения из «обители смерти» вполне точно воспроизводится Мюллером в реалиях советской истории 1920 гг. и, соответственно, в сюжете производственной пьесы. Однако это не единственный план, в котором реализуется неомифологическое мышление немецкого драматурга. Особого внимания заслуживает воспроизведение природно-циклической модели времени, свойственной мифу.

Сакрализованым объектом воскрешения (из мертвых) становится в пьесе не только вернувшийся с фронта протагонист, но и завод. Первая сцена под названием «Сон машин» показывает именно «мертвый» сон. Ржавчина, пыль, запустение, тишина – детали, в которых описывается остановленный на время военной разрухи и так и не запущенный завод. Он сравнивается с «могилой» (“*Ein Grab ist ein Zementwerk*”). Восстановленный завод в финале характеризуется в сакрально-витальных определениях (“*aufstehen*”, “*wiederleben*”). В жертву воскресшему заводу отданы дочь Чумаловых Нюрка, погибшие при обороне рабочие, ему должны быть переданы в финале и силы «возвращенцев»-перебежчиков. В разговоре Чумалова с Клейстом, инженером из бывших, дореволюционных, сотрудников, звучит поистине прометеевский пафос созидания (закрывающая сцену интермедия с монологом Прометея передает внутренний трагизм и постыдность предстоящей грязной «работы»):

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

Три года я носил его с собой
В моих руках и в черепе моем²⁸.

Коллизия мюллеровской пьесы выстраивается согласно амбивалентной логике смерти – воскресения, живого – мертвого, возвышенного – постыдного: она лишена, казалось бы, предзаданной соцреалистическим каноном прогрессивистской исторической линейности. В одной из финальных реплик Чумалова-Прометея, возвещающих о том, что «из муки и смерти» возродились новые люди (“Sind wir nicht selber Menschen jetzt / In Qual und Tod zum zweitemal geboren”), столько же торжества, сколько и страдания.

Метаморфоза исторического в мифическое была увязана в сознании Мюллера не только с революцией и строительством утопии, но и с пониманием ритуально-символической миссии театра *per se*.

Сущность театра заключается в превращении. Смерти. И страх перед этим последним превращением объемлет всё, ему можно отдалиться, на нем можно строить [спектакль]²⁹.

«Диалог с мертвыми»³⁰ – еще одно мюллеровское определение театра. Сосуществование прошлого, настоящего и будущего, свойственное мифическому восприятию времени, характеризует и художественное время Мюллера, согласно которому, «нужно выкапывать мертвых снова и снова, ибо только у них можно добыть будущее»³¹.

Примечания

¹ *Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2008. 4 Aufl.

² *Hellebust R.* Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body // Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies. 1997. Vol. 56. No. 3. P. 500–518.

³ *Мюллер Х.* Цемент / Стихотворения / Пер. с нем. А. Филиппова-Чехова. М.: libra, 2016. С. 10.

⁴ *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Stalin. М.: Ad Marginem, 2013.

⁵ *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996.

⁶ *Мюллер Х.* Маузер // Мюллер Х. Проза. Драммы. Эссе. Диалоги: сборник / Пер. с нем. Сост., автор предисл. и коммент. В.Ф. Колязин. М.: РОССПЭН, 2012. С. 248.

⁷ Там же. С. 247.

⁸ Там же.

⁹ Сохранена авторская пунктуация.

¹⁰ *Брик О.* Почему понравился «Цемент» // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 88–90.

- ¹¹ Из стенограммы I Всероссийского съезда пролетарских писателей. – URL: <http://www.ruthenia.ru/sovlit/j/2670.html>.
- ¹² *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- ¹³ Ibid. P. 73.
- ¹⁴ Ibid.
- ¹⁵ На близость Чумалова «идеальному герою» русского «героического сказания», указывает А. Лангефельд: *Langeveld A.* How Modernism Disappeared from Fedor Gladkov's Cement between 1924 and 1958 // *Modernism Today / Eds. S. Houppermans, P. Liebrechts.* Amsterdam; New York: Rodopi, 2013. P. 127.
- ¹⁶ В изобразительных искусствах это сказалось в неоклассицистских тенденциях, в формировании так называемого сталинского ампира.
- ¹⁷ *Чужак Н.* Литература жизнестроения // *Литература факта.* С. 55.
- ¹⁸ Там же. С. 56.
- ¹⁹ На близость первой версии «Цемент» модернистской прозе 1910–1920 гг. указывают цитировавшиеся выше К. Кларк, А. Лагерфельд. Отечественный исследователь культуры О. Булгакова обращает внимание на старорежимную – чрезмерно аффектированную, изломанную, индивидуализированную – жестикуляцию Чумалова, на еще не осуществленные «контроль над телесными проявлениями» (с. 16) и синтез «военной и спортивной пластики» (с. 121): *Булгакова О.* Фабрика жестов. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- ²⁰ «Гамлет-машина», он же – метаперсонаж, «исполнитель роли Гамлета», рефлексирующий над пьесой и собой в пьесе, в частности, произносит: «Я больше не желаю есть пить дышать любить женщину мужчину ребенка зверя. Я больше не желаю умирать. Я больше не желаю убивать» (Мюллер Х. Проза. Драм. Эссе. Диалоги. С. 336).
- ²¹ *Толстой И.И.* Возвращение мужа в «Одиссее» и русской сказке // Толстой И.И. Статьи о фольклоре. М. – Л.: Наука, 1966. С. 59–72.
- ²² *Мюллер Х.* Цемент. С. 13–14. (Здесь и далее сохранена специфическая авторская пунктуация.)
- ²³ Там же. С. 37.
- ²⁴ Там же. С. 13.
- ²⁵ *Беньямин В.* Рассказчик // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Пер. с нем. и франц. Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 384.
- ²⁶ *Мюллер Х.* Цемент. С. 97.
- ²⁷ Там же. С. 18.
- ²⁸ Там же. С. 36.
- ²⁹ Цит. по: *Lehmann H.-Th.* Postdramatisches Theater. S. 75.
- ³⁰ Ibid. S. 116.
- ³¹ *Linzer M., Ullrich P.* (Hg). Regie: Heiner Müller: Material zu *Der Lohndrucker* (1988), *Hamlet / Maschine* (1990), *Mauser* (1990) am Deutschen Theater Berlin. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und information, 1993. S. 190.