

# ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А   А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О   Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

В БЕРЛИНСКОМ ТЕАТРЕ «ШАУБЮ-не» состоялась премьера спектакля «Отелло» по трагедии У. Шекспира в постановке Томаса Остермайера



В ВЕНСКОМ «БУРГТЕАТРЕ» ПРО-шла премьера спек-такля по пьесе Б. Брехта «Святая Иоанна скотобоев». Режиссёр Михаэль Тальхаймер

В МОСКОВСКОМ Театре имени Пушкина состоя-лась премьера спектакля «Туран-дот» по мотивам сказки К. Гоцци «Принцесса Ту-рандот» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Режиссёр Константин Богомолов



АНДРЕЙ МОГУЧИЙ объявлен лауреатом Европейской теат-ральной премии в номинации «Новая театральная реаль-ность» и лауреатом Российской театраль-ной премии имени Станиславского

В ЛОНДОНСКОМ театре «Водевиль» готовится премьера спектакля по комедии О. Уайльда «Идеальный муж». Режиссёр Линд-сей Познер



В МДТ — ТЕАТРЕ ЕВРОПЫ СЫГРА-ли премьеру спектакля «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова в постановке Льва Додина



В МОСКОВСКОМ ТЮЗЕ ВЫПУСТИ-ли спектакль «Прощай, ты, ты, ты...» по пьесе «Идея г-на Дома» Ф. Кромме-линка. Режиссёр Генриетта Яновская

В ПЕРМИ ЗАВЕР-шился театральный фестиваль «Пространство режиссуры»



Эльза Лепуавр (Графиня Розина) и Мишель Вийермоз (Граф Альмавива). Фото К. М. Мальюкка

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ

## ТОЧКА ЗРЕНИЯ НА ХАОС П. О. К. Бомарше. «Женитьба Фигаро» «Комеди Франсез» (Париж). Режиссёр Кристоф Рок

Первый за полвека приезд «Комеди Франсез» в Россию ознаменовался скандалом, который никто не заметил. Потому что разразился он на территории стиля и метода, а русский квартал на этой территории безлюден и заброшен, как еврейское гетто наутро после гестаповского рейда. Чего ожидали отечественные зрители от именитого французского театра? Точёного мастерства жеста и артикуляции. Искусно, но без концептуальных затей расписанной мизансцены. Лёгкости и грации исполнения — возможно, несколько старомодной (а потому если и не натужной, то подзапылённой), но зато безупречного вкуса. Коротко говоря, просвещённый зритель ожидал торжества традиции (благожелательный — Традиции), непросвещённый же — торжества французскости (неблагожелательный — французистости). Что ж, все увидели именно то, чего ожидали. Одни — ювелирную технику, самодостаточную в своём совершенстве, другие — бессмысленный фейерверк пустых трюков; одни — «coquette, charmante», другие — «bonjour, tristesse». Да иначе и быть не могло: «Комеди Франсез» — в европейском смысле слова — «зрительский» театр. То есть вежливый. Готовый поддержать беседу даже о погоде, если больше не о чем. За триста с лишним лет в «Комеди Франсез» успели научиться не разочаровывать. В том числе и тех, кто шёл на спектакль, намереваясь его не полюбить. Их тоже спектакль не разочаровал: к полному своему удовлетворению, они его не полюбили. Это и есть французская вежливость. Сдержанная без британской чопорности, благожелательная без итальянской суесть. «Женитьба Фигаро» — бонтонный спектакль.

Честертон, однако же, в одном из романов написал: Французская революция «началась потому, что некоторые люди думали, будто французский лавочник так солиден, как кажется». Так многие (и их, о Господи, всё больше) путают учтивость с неискренностью (а то и лживостью натуры) и на дух не переносят гладкую, хорошо построенную речь — с правильным периодом и сьюто, припасённою под конец фразы, — почитая риторику неременной приметой фальши. Но из того, что в «Женитьбе Фигаро» каждый увидел то, что и собирался увидеть, вовсе не следует, что спектакль этот пуст и легковесен. Если вы сочли собеседника щёголем, пустозвоном и вообще дураком (пусть даже притом и милашкой), а он этого отнюдь не оспаривает и лишь слегка улыбается в ответ, — это не значит, что он в душе с вами согласен, или что ему наплевать, дурак он или нет, или же что он по высокомерию своему ни в грош не ставит ваше мнение. Он просто не хочет портить беседу. Беседа важнее. Улыбается

же он не потому, что милашка, — а потому, что знает, о чём вы подумали, почему вы так подумали, нащупывает логическую ошибку в ваших поспешных рассуждениях и наслаждается игрой ума. Вашего или своего — неизвестно; скорее всего, обоих. То есть беседа ваша идёт на двух уровнях, и на одном из них кипит бурная полемика.

Российский зритель заранее знал, что традиционная эстетика «Комеди Франсез» имеет мало общего с отечественной школой психологического театра, и шёл на заморскую диковину. Знал он и другое: как бы ни была обаятельна та традиция, наша — моложе и живее, а там — музей. Уважительная снисходительность к «аутентичности» (удобное слово, использованное в доброй половине российских рецензий на «Женитьбу Фигаро»), — особое настроение бывалых музейных посетителей. И опасливый зуд любопытства у неофитов: а если театр не психологический, то какой? Увидев, вздохнули с облегчением: ни безумного ора до рвоты, ни металлоконструкций. Декорации, конечно, не как в Малом театре, — странные матерчатые двери, мгновенно складывающиеся в тряпочку, когда кто-нибудь входит или выходит, и вообще на сцене как-то голо, неподходяще для графского замка, — но, видимо, даже они, музейщики, хотя гнались за временем и хоть что-нибудь называть режиссурой. Ну, пусть их. Неброско, забавно и не раздражает. Но всё равно экспонат, хоть и подновлённый. Чисто образовательная ценность. А с живым процессом экспонат сравнивать бессмысленно. У них — виртуозность по верхам, у нас — проживание по глубинам. У них — самодостаточная гармония техники, у нас — непрестанные душевные искания. У них — жест и речь, у нас — психология. Другой подход, всё другое. Спора не выйдет, — подумал российский зритель, без натуги повысив своё образование. И не заметил лёгкой улыбки в ответ. Скандал бушевал всю. Тем временем.

...Всё правда. Ну или почти всё. Про жест и артикуляцию, про традицию и аутентичность, про грацию и безупречность вкуса. Даже про скромность режиссёрских средств: «Комеди Франсез» знавала режиссуру и появственней, вспомнить хотя бы «Скупого» Андрея Щербана (радикальные «Басни» Лафонтена в постановке Боба Уилсона не в счёт, многими в театре они расцениваются как репертуарная ошибка). Режиссёрские ходы и приёмы Кристофа Рока столь негромки и ненавязчивы, что почти неуловимы. Не пресловутый «авторский месседж» — так,

Продолжение на стр. 2





Лоран Стокер (Фигаро). Фото К. М. Мальюкка

интонация, а то и вовсе вдруг лёгкая дрожь в голосе. Не ткнёшь пальцем: вот концепция, вот квинтэссенция авторской мысли, монумент основателю-демиургу посреди воздвигнутого сценического мира; не поразитшь пересказом эффектного решения. *Нечего украсть*. Да, двери матерчатые, висят на верёвочках посреди пустого пространства, складываются и обратно распрямляются с молниеносностью, вызывающей восторг зала: не просто эффектно, а ещё почему-то и очень смешно, — ну и что? Да, в начале спектакля кресло спрятано за ширмой, на которой изображено кресло, — причём то, которое на изображении, стоит рядом с зеркалом и в нём отражается, — не очень эффектно, зато весьма многозначительно, — ну и что? Да, в финальной сцене маскарада Бартоло, переодевшись медведем, пляшет с судьёй, натянувшим трико со скелетом, получается какое-то празднество эпохи жонглёров (опять же, почему-то очень смешное), — ну и что? И это ещё самые очевидные, страшно сказать — самые яркие ходы. Всё прочее — граф (Мишель Вийермоз), обнаруживший интригу и радостно перемахивающий через опущенную низко над сценой штангу (с небольшим залихватским баллоном в духе Лифаря); судья, который в ис-

Сцена из спектакля. Фото К. М. Мальюкка



полнении 80-летнего Мишеля Робена не успевает уйти за кулисы за время перемены света и вынужден тихонько присутствовать при следующей сцене; Марселина, читающая свой монолог в ортодоксально классицистской манере (Мартина Шевалье, — знаменитая Эсфирь, Клитемнестра и Федра из расиновских спектаклей «Комеди Франсез», — явно роскошествует, заставляя слышать ритм александрийца в прозе Бомарше)... Помилуйте, какая же это режиссура? Это же придумывается «на раз», как гэг, «для краски». Тут не до «сквозной идеи» — даже для «чёрточки» к образу это слишком неприятно. Где же остросоциальная пьеса, вызвавшая по выходе бурю возмущения и предвостановившая Французскую революцию? Не Бомарше — Лабиш какой-то.

Что ж, для начала нужно уточнить несколько нюансов. Во-первых, взаимоотношения режиссёра с традицией в «Комеди Франсез» строятся совсем иначе, нежели в российском театре. Традиция — не дом, обживаемый новым постояльцем, который — смотря по личным амбициям — принимает всё как есть или устраивает тотальную перепланировку. Режиссёр не должен, кровь из носу, доказывать жизнеспособность традиции, изыскивая возможность говорить про сегодня вчерашними методами; не устраивает он и перетягивание каната (он же одеяло), вышивая гладью по старинному шёлку рисунок новейшей микросхемы. В «Комеди Франсез» режиссёр и традиция — соавторы. Без «плодотворных конфликтов» и игр в «царя горы». И даже без необходимости «страховать» друг друга — ведь это означало бы недостаток взаимного доверия. Традиция — пунктир из отдельных приёмов, которыми прошит здесь любой спектакль; режиссёр же накладывает свой пунктир, и, если смотреть с правильной точки зрения, эти две прерывистые линии совмещаются в цельную. Не без наложений — бывает и контрапункт; не без разрывов даже — случаются и паузы; но внятность итогового рисунка — плод разумного сотрудничества, а не конфликтного взаимодействия.

Во-вторых, слово «социальный» в переводе на современный русский обретает обертона, о которых Бомарше и не помышлял. «Женитьба Фигаро» имеет богатую постановочную историю в советском и постсоветском театре, но всякий раз, — будь то у Плучека или у Крамера, — когда дело касалось выстраивания взаимоотношений графа с Фигаро и Розины с Сюзанной, давал себя знать институтский курс диамата вкупе с убогим совковым анамнезом. Классовое неравенство неизменно оборачивалось не то классовой завистью, не то и вовсе классовой ненавистью, сквозь фигуру Фигаро просвечивал то Сорель, то Растиньяк, смотря по лиризму постановщика и исполнителя, а реплика «Я рождён быть царедворцем» оказывалась едва ли не ключевой. Зрители ясно видели: между Фигаро и графом нет никакой разницы, кроме как в социальном статусе, то есть по сути никакой вообще, а Розина с Сюзанной общаются как закадычные подружки, разнящиеся лишь по возрасту, — у них женская солидарность, знакомая каждой зрительнице (да и исполнительнице), превосходит классовые барьеры.

В спектакле «Комеди Франсез» — ничего подобного. Фигаро здесь — и в самом деле слуга, не по несправедливости судьбы и общественного устройства, а по характеру, ужимкам и исповедуемым ценностям. «Низкий жанр» комедии Бомарше — не данность; это Фигаро и Сюзон, оказываясь в центре повествования, присваивают ему свой собственный статус. Фигаро графу не ровня и не тшится ею стать, захват интриги — не захват власти; это не Растиньяк, покоряющий Париж, становясь парижанином, — скорее уж одним своим присутствием и участием превращающий Париж в провинцию. Закручивая интригу, Фигаро обрекает графа на участие в ней — и не сам возвышается до управляющего пьесой, но графанн превращает вдоворот простодушных козней. «Я рождён быть царедворцем» звучит у Лорана Стокера без гордости, зависти и гнева; вальяжно развалившись в кресле, он с мирным энтузиазмом наслаждается собственными профессиональными навыками. Для него «царедворец» — тот же слуга, вьюн и хитрован, находящийся на той же ступеньке, что и он сам; разница только в ранге господина. Он если о чём и жалеет, то не о том, что он сам — не граф, а о том, что его господин граф — не король. «Разгуляться негде».

Кристоф Рок предлагает эту трактовку не потому, что он — правоверный монархист и сторонник классового деления общества. Просто он дочитал пьесу до конца. И знает, что уже к финалу второго акта Фигаро потерпит поражение и утратит власть над интригой, взамен же её обретёт его наречённая, Сюзанна, которой женховы амбиции и монологи о превратностях жизни совершенно чужды, — её цель проста и практична. Сюзанна в исполнении Анн Кесслер — идеальная пара Фигаро, и ещё неизвестно, кто из этих двух вертялвых бесенят неугомонней; она неустанно вышучивает всё и вся, не репликой — так жестом, или походкой, а то и взглядом. (Лёгкость и молниеносность апартов в «Комеди Франсез» — вообще отдельный мастер-класс для тех актёров, которые привыкли нудно и многозначительно вымалывать у зала сочувствие своим шуткам.) Фигаро и Сюзанна — в точном смысле идиомы «одна сатана», где один осёкся — другая подхватит, и их финальная победа — победа их ампула, типажа, темперамента, жанра, которые у них общие и в которых им вполне уютно. Зачем бы их надо было менять? Да это, впрочем, и невозможно, — как невозможно поменять данный от рождения рост. Фигаро и Сюзанна недаром на голову ниже графа и графини. В сцене переодевания Сюзанна встанет на ящик — шутки ради, прикинётся высокой (высокородной), но ей там стоять неудобно — в статичной-то позе, с её-то резвостью. Они не хотят стать другими. Они хотят, чтобы мир был пересоздан по их подобию.

И пересоздают его. Своими методами. Их взаимозаменяемость в управлении интригой пьесы — не частная особенность фабулы, но её главная формальная удача. Поражение Фигаро мнимое, оно — часть его победы, ведь продолжай замок графа существовать по правилам графа, то бишь канонам «высокого жанра», — никого ни с кем нельзя было бы перепутать или поменять, каждый был бы уникален. Бесчисленные *qui pro quo*, на которых Бомарше построил свою комедию, — верный признак: здесь правят слуги. Здесь к желанной цели приводят лишь окольные пути, здесь Керубино меняет пол, здесь курсирует множество документов, но все не в порядке: долговое обязательство Фигаро Марселине полно нелепостей, а на офицерском патенте Керубино недостаёт печати; здесь, наконец, вся пьеса помещена между историей ленты и историей булавки. (По чеканной формулировке Жана Старобинского, «вещи-знаки, переходящие из рук в руки, — проводники обмана: эта монета не имеет другого обеспечения, кроме апломба тех, кто пускает её в оборот».) Здесь даже Марселина из поклонницы превращается в мать, — что служит для Кристофа Рока поводом к отдельному стилистическому экзерсису. Когда в третьем акте тайна рождения Фигаро обнаружена и коллизия завершена, Марселина — словно «на прощание» — разражается монологом, исполненным по высочайшим трагедийным образцам; Фигаро же наслаждается очередным *qui pro quo* пуще прежнего: сыплет апартами, вертится на месте, подкалывает почём зря всех присутствующих. Ещё бы: он-то думал, что интрига в конце прошлого акта от него ускользнула, а диалог с графом, открывающий третий акт, совсем его смутил («он ведёт со мной очень тонкую игру», бормочет Фигаро в замешательстве). А тут вдруг — высшая точка триумфа: не граф посрамлён, не интрига удалась, бери выше — жанр восторжествовал. Марселина не зря прощается с трагедией как таковой: Бомарше искусно встроил в свою пьесу самый знаменитый из классических трагедийных сюжетов. Беднягу Фигаро чуть не задавило ролью Эдипа. Но трагедия оказалась спародирована, прорицание сфинкса обернулось уморительнейшим *qui pro quo* на грани фолы, — а значит, наша взяла. Сценический механизм бесповоротно переключился в другой регистр.

Кристоф Рок вообще успел рассказать за время спектакля множество самых разных историй. История о вертикали: начиная с несоразмерности в росте господ и слуг и заканчивая опущенной к планшете штангой для кулис — той самой, через которую перепрыгивает граф Альмавива, задумывая интригу в духе слуг; он и не заметил в захватившем его угаре низкого фарса, как деформировалось сценическое пространство. А в финале сцена объяснения графа с «Сюзанной»-графиней происходит на карусельных лошадках, которые попеременно поднимаются-опускаются: оба героя с охотой участвуют в шутовской интриге с «межклассовыми» переодеваниями, оба — пусть в помыслах — повинны в мезальянсе (когда граф потерпит поражение



и все герои распределяются «по парам», графиня встанет у кулисы рядом с Керубино), а значит — иерархия стёрта окончательно, наступила балаганная (карусельная) невестомость, нет ни верха, ни низа, лишь вечная механика относительности.

Или история о дверях: они «стоят» в полупустом сценическом пространстве по отдельности, без стен и косяков, и в первом же действии становятся полноправными, *отдельными* персонажами очередного qui rgo quo — когда надо выяснить, за какой дверью кто скрывается. Тем, кто скрылся неудачно, помочь нечем: если б двери были в стенах, можно было б перебежать, а так — стой где стоишь, в полной зависимости от двери-партнёра. Это, конечно, эффектный гэг, но не только: двери в доме графа — те же слуги, точнее говоря, слуги и декорации уравнины в правах (в том числе в праве на взаимозаменяемость), а значит, и жанр у них общий. В качестве «социальной критики» этот образ годится разве что для разудалого памфлета; но Бомарше недаром сильно удивлялся, когда ему говорили о «взрывном» характере «Женитьбы» — для него-то социальные преграды в пьесе были лишь поводом к радости от их падения, формальным ходом. «Радость от падения» дверей Рок обеспечивает чисто техническими средствами; но сам трюк — в полном соответствии авторскому замыслу. Недаром повторная сцена спектакля — диалог Фигаро и Сюзанны о судьбе в начале четвёртого акта: сцена пуста и темна, лишь одна дверь тряпочкой валяется на полу. Преграды пали, пространство очищено. Для маскарада, разумеется.

История про слуг, перелицовывающих мир по своему подобию и разумению, *не может не быть комедией* — просто по определению этого жанра. Но в определении ничего не сказано о серьёзности отношения к происходящему. Комедия — это не когда смешно и в шутку; это когда низко и с бесовской текучестью всего и вся: лиц, дверей, статусов, пространств. Доводилось уже писать («О верности традиции», «ИД», № 8'2007), насколько всерьёз в «Комеди Франсез» трактуют мольтеровские комедии, извлекая из них горечь хаоса и поражения; комедия Бомарше исключением из правил театра не стала. Скорее уж наоборот: помнится, в «Жорже Дандене» (режиссёр Катрин Ижель) служанка, персонаж третьего плана и почти без слов, глядела на главного героя-высочку из своего тёмного угла с такой сверкающей белоглазой ненавистью, что по одному этому взгляду впору было изучать причины Французской революции. Кристоф Рок идёт по более простому пути: за авторское отношение к происходящему в большей части его спектакля отвечает музыка. Которая обычно работает в контрапункте с настроением сцены и участников. Керубино нелеп и смешон в своей цынящей порывистости, и когда он поёт свой романс, Сюзанна задирает его изобретательно и без устали, — но музыка самого романа не оставляет сомнений: смеяться над чувствами юноши, пусть самыми незрелыми, у автора нет никакой охоты. Когда Розина и Сюзанна ссорятся, пощёчина кажется комическим гэгом — но мгновенно вступает музыка: обида нанесена всерьёз, и заглаживать её тоже придётся не пустыми извинениями. Социальная круговерть, затеянная слугами, забавна и витальна, но по временам больно задевает каждого из участвующих, и вот эта боль уже не смешна. Кристоф Рок недаром в предпремьерных интервью упоминал Мариво — с невозможным для российского читателя, но очевидным для французского оборотом «в чём-то *даже* напоминающий пьесы Мариво». Горькая чувственная жестокость старшего современника Бомарше постоянным обертонот пульсирует в спектакле Рока; и чем ближе к финалу, тем отчётливее звучит здесь тихое неизбывное смятение, которым обернулись лихие безумства протагонистов. Да, попытка измены разоблачена, гонор наказан, бесенята празднуют праведную победу, — но в сухом остатке остаётся недоверие и усталость от фальши. Той, что только что блесгла и искрилась выдумкой и остроумием, а по достижении всех драматургических целей и по окончании праздника потускнела, оказавшись всего лишь фальшью. Уже без прикрас.

И тогда происходит эпилог — фирменный эпилог «Комеди Франсез». Сцена погружается в сумерки, безумный день кончился, и все его участники застывают на местах. Все, кроме графа. Он обходит их недвижные фигуры, осматривается по сторонам и медленно удаляется за кулисы. Если в спектакле Кристофа Рока и есть пресловутая «ключевая» сцена, то это она. Мы не со стороны видели всё это действие, мы — не объективные зрители, которые вольны судить или миловать; всё произо-

шедшее увидено с точки зрения графа Альмавивы. Единственного проигравшего в этой игре любви и случая. Она-то, *точка зрения*, и является концепцией спектакля. Здесь нет открытия Кристофа Рока, этот подход «практикуется» в «Комеди Франсез» уже много лет: комедия, увиденная изнутри, — увиденная персонажем, который и не подозревал, что является участником комедии. И только к финалу прозрел. Так «Мещанин во дворянстве» был увиден глазами госпожи Журден, недавний «Скупой» Катрин Ижель — глазами Гарпагона, а «Месье де Пурсоньяк» Филипа Адриена — испуганными до чёртиков (в буквальном смысле) глазами месье де Пурсоньяка. В спектакле «Женитьба Фигаро» все обернулись для графа не теми, кто они есть (кроме разве что судьи, но потому на нём и костюм смерти): жена, слуги, собственный дом. Все соглашались играть в игру «это не я», — кроме самого графа: непутёвого, не очень казистого, отчаянно рефлексирующего над собственными слабостями, но не отрекающегося даже от них — не то что от себя. Когда игра сыграна, граф оглядывается — и видит вокруг одни лишь мнимости, готовые, чуть что, снова пуститься в шутовскую пляску смерти. Смятение фонограммы Артюра Бессона — нараставшее смятение графа Альмавивы; он старался остаться собой, с потешной верностью аристократа, когда мир за одни сутки перевернулся вверх тормашками.

Субъективная точка зрения, взятая как концепция, — метод «Комеди Франсез» последних лет: он уравнивает объективную кодификацию театральной техники, лежащую в основе здешней эстетики. Потому что это и есть — и обещанный скандал тут — *психологический театр*. Не тот, что повествует *про* психологию персонажей, — но тот, что на этой психологии замешан и из неё построен. Не тот, где психология борется с искусством или пытается — благодаря глубине проработки или мастерству имитации — самовольно обрести эстетическое качество, — но тот, где психология обретает формообразующую функцию ракурса. Меняя геометрию, усиливая иерархию, вводя контрапунктом интонацию и (стало быть) нравственное измерение. Отучая зрителей от безопасности дальней дистанции и от роли присяжных заседателей, приучая ко взгляду осмеиваемых и отверженных. Французский традиционный театр преподавал русскому образцовый урок психологического искусства. Урок услышан не был. Но ведь, с другой стороны, образовательная цель тут и не ставилась. Беседа велась из вежливости.

АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

Прюн Бёша (Фаншетта) и Мишель Робен (Бридуазон). Фото К. М. Малькока



## СЛЕД ОТ ШТЫКА

И. Башевис Зингер. «Враги. История любви». Театр «Гешер» (Израиль). Режиссёр Евгений Арье

Театр «Гешер», основанный в 1990 году репатриантами из России, не имеет ни титула «национального театра», ни его привилегий. Зато имеет все проблемы, связанные с бытованием театрального искусства в национальном государстве.

Спектакль «Враги. История любви», показанный на фестивале, дал представление о некоторых из них, самых специфических. Написанный на идиш текст американского еврейского писателя переведён на иврит, поставлен Евгением Арье — учеником Товстоногова, много лет практиковавшим в Москве и Питере, и сыгран на иврите в России израильскими актёрами, для которых (пусть только некоторых) первым языком был русский. Декорации Семёна Пастуха (Нью-Йорк). В партнере Александриноского театра (усиленная представителями консульства, надо полагать) обычная театральная общечеловечность, в одночасье ставшая диаспорой. Градус ностальгии, конечно, не тот, какой бывает, когда приезжают грузинские театры. Да это и не ностальгия. «Все эти места перемешались в его памяти. Он, конечно, знал, что он в Бруклине, но слышал крики нацистов», — как сказано у Башевиса Зингера.

В спектакле Евгения Арье, впрочем, предпочитают другую цитату: «Вы могли тысячу раз быть на волосок от

смерти, но до тех пор, пока вы живы и едите и ходите и — pardon — посещаете туалет, вы так же состоите из плоти и крови, как любой другой. Или вы в этом мире, или в том. Вы не можете одной ногой стоять на земле, а другой на небесах». Жизнеутверждающие слова «динамичного рабби» (один этот эпитет тянет на Нобелевскую премию) — камертон спектакля. «Враги» Арье стоят на земле обеими ногами. Герман Бродер (в блестящем исполнении Исраэля Саши Демидова) — брюнет, очкарик, интеллигент, еврей и философ — томится в послевоенном Нью-Йорке раздвижных панелей Семёна Пастуха. Философ раздираем на части тремя женщинами: спасительницей — простодушной польской крестьянкой Ядвигой (следует серия трагикомических гэгов: пани глуповата, не умеет по-английски, а мечтая принять гиюр, то и дело осеняет себя католическим крестом), мучительницей-любовницей — красавицей Машей (следует серия лирико-драматических сцен ревности, страсти и ещё чего-то там любовного) и страдальцей — потерянной в лагере и без вести пропавшей женой Тamarой, обьявившейся в нужный момент, чтобы еврейское счастье Германа стало полным (следует серия драматических диалогов, полных ужаса, нежности и ностальгии). От всего этого Германа часто выволакивает на авансцену, где есть телефонная будка, у которой можно упасть. С неотвратимой периодичностью появляется неизбежная мучительно трогательная еврейская старушка (Машина мать), чтобы сказать, что никто ничего не кушает, умереть всем назло и явиться после смерти дочери — под абажуром на фоне старых семейных фотографий на большом экране. И если поэтический снежок из-под колосников вас ещё не добил, то в ход идёт романтическое катание на лодке, приплывшей словно из одного из самых неудачных спектаклей покойного Владислава Пази. Да, чтобы не забыть: всё это время персонажи говорят о любви и Катастрофе.

Чем история, рассказанная Башевисом Зингером, отличается от любого «осеннего марафона» средней руки? Следом от штыка. Главный герой прятался в стог сена, немецкий штык скользнул по голове. Это, к сожалению, ещё и метафора. У Бузыкина этого следа не было. У Германа Бродера он есть. И это не просто «тяжёлые воспоминания» или «сложные обстоятельства», которыми можно оправдать неприятности любовного

многоугольника, в который попал порядочный человек. Это то, что вынуждает его стыдиться невозможности самоубийства, «закрыть глаза, заткнуть уши и жить, как червь». Это то, что может заставить еврея сказать «мы больше не евреи» (перевод текста с погибающего идиш на иврит — решение по сути идеологическое, из разряда жизнеутверждающих). То, что человеческое сознание на самом деле не вмещает. Это Катастрофа.

Дело даже не в том, что превратив «Врагов» Башевиса Зингера в мелодраму, сыгранную в том промежуточном стиле, где «русский психологизм» неотличим от «бродвейского шика», Арье лишил произведение масштаба. Дело в том, что сам подход ведёт в тупик. Никакие лирические переживания (а в их изображении артист Демидов безукоризнен) не расскажут о том, какой след оставил тот штык. Мы сталкиваемся с классическим (пост-классическим, в том-то и ужас) вопросом о возможности искусства после Холокоста. От этого вопроса не уйти, даже если вы ставите Шекспира или Чехова. Смешно искать убежища от него у Башевиса Зингера.

И вот тут осталось немножко места, чтобы посочувствовать Евгению Арье: гордая биографическая справка о том, что он — ученик Товстоногова и режиссёром стал в России, звучит в данном случае едва ли не приговором. Это не та школа и не то место, где создают современный эпический театр. Нельзя ставить пьесу о последствиях Катастрофы и оставаться в рамках того гуманизма, которому учили нас в СССР. Самое лучшее, полученное в наследство от самых лучших, тут не годится. Можно вырвать себе сердце, а на сцене всё равно будут абажур и сантименты. (В «правоверном» отечественном театре до сих пор трагедия — это очень большое горе. В радикальных случаях — очень-очень-преочень большое горе. А это просто трагедия.)

Парадоксально (или просто трагично), но похоже, что Холокост куда больше повлиял на театральное искусство Германии, чем Израиль. Театр у них разный, но с эпическими задачами справляется. Можно, конечно, сказать, что этот их так называемый европейский театр («холодный, рассудочный и не про человека») — и есть расплата за преступление, но сентиментальный наив — сомнительный трофей, а мы сидим на стене Второго еврейского кладбища и закрываемся от солнца ладонями.

Лилия Шигельбург

Исраэль (Саша) Демидов (Герман Бродер)

