

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 спектакля по пьесе Б. Брехта «Святая Иоанна скотобоев». Режиссёр Михаэль Тальхаймер



В МОСКОВСКОМ Театре имени Пушкина состоялась премьера спектакля «Турандот» по мотивам сказки К. Гоцци «Принцесса Турандот» и романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Режиссёр Константин Богомолов



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



АНДРЕЙ МОГУЧИЙ объявлен лауреатом Европейской театральной премии в номинации «Новая театральная реальность» и лауреатом Российской театральной премии имени Станиславского

В ЛОНДОНСКОМ театре «Водевиль» готовится премьера спектакля по комедии О. Уайльда «Идеальный муж». Режиссёр Линдсей Повнер



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. Кроммелинка. Режиссёр Генриетта Яновская

В ПЕРМИ ЗАВЕР-шился театральный фестиваль «Пространство режиссуры»



Первый за полвека приезд «Комеди Франсез» в Россию ознаменовался скандалом, который никто не заметил. Потому что разразился он на территории стили 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 суеты. «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 искренностью (а то и живостью натуры) и на дух не переносят гладкую, хорошо построенную речь — с правильным периодом и сьюто, припасённую под конец фразы, — почитая риторику неперменной 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 неопитов: 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 повисив своё образование. И не заметил лёгкой улыбки в ответ. Скандал бушевал вовсю. 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 поразит 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 успевают 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), превозмогает 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, приспосабливают ему свой собственный статус. Фигаро графу не ровня и не титится 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 графанализирует в водоворот простолюдинских 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 женитовы 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 неутомимей; она неустанно вышучивает всё и вся, не репликой — так жестом, или походом, а то и взглядом. (Лёгкость и молниеносность апарта 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 осётся — 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 ящике — 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 мнимо, 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 эскерсису. 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 фола, — 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 планшету 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) невосомость, 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 pro 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 уравниваются 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 поворотная 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-выскочку из своего тёмного угла с такой сверкающей белоглазой ненавистью, что по одному этому взгляду в пору 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 ценящей порывистости, и когда он поёт свой романс, Сюзанна задирает его изобретательно и без устали, — но музыка самого романса 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 Марииво — с невозможным для российского читателя, но очевидным для французского оборотом «в чём-то *даже* напоминающий пьесы Марииво». Горькая чувственная жестокость старшего современника Бомарше постоянным обертонном пульсирует в спектакле Рока; и чем ближе к финалу, тем отчетливее звучит здесь тихое неизбывное смятение, которым обернулись лихие безумства протагонистов. Да, попытка изменить разоблачена, гонор наказан, бесенята празднуют праведную победу, — но в сухом остатке остаётся недоверие и усталость от фальши. Той, что только что блестяла 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 обернулось 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 рефлексующего 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 — нарастающее 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 эстетической 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, причая 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. Малюкка



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 Александрино театра (усиленная представителями консульства, да подлагать) обычная театральная общественность, 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 — пардон — 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 прелестном 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 мечтающая 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 страдальницей — 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 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, припавшей 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 этическими 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)