

Монологи о еврейском театре

Аннотация: Монологи о театре, особый раздел этого номера, где практики театра из разных стран по-разному размышляют о том, что такое еврейский театр. Это очень личные монологи – исследования собственного творчества и собственной связи с еврейским культурным наследием и с настоящей еврейской культурой. Художественные миры авторов этого раздела не похожи друг на друга и тем особенно интересны. Их тексты свидетельствуют и в то же самое время анализируют, обнаруживая множественность поисков, существенных для дальнейшего осмысления.

Ключевые слова: Еврейский театр, израильский театр, лабораторный театр, ГОСЕТ, Алексей Грановский, «Гадибук», Холокост и театр, театральный мидраш, еврейская идентичность

DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.13

Рут Канер

Рут Канер. Фото: Ж. Алон
Ruth Kanner. Photo: G. Allon

Режиссер, профессор кафедры театрального искусства в Тель-Авивском университете, художественный руководитель ансамбля «Театральная группа Рут Канер», получившего международную известность как один из основных коллективов тель-авивской экспериментальной сцены.



Еврейский театр – театр рассказа?

Наша театральная группа называет себя «Местный сюжет». Мы занимаемся развитием сценического языка, цель которого – исследование и отражение того, что является средой нашего обитания. «Местный сюжет» создает «речевые» представления, где центральная роль принадлежит слову. Работа с перформативной энергией слова глубоко укоренена в еврейской традиции, и сегодня в наших проектах мы пытаемся продолжить это направление, изучая слово как действие, способное изменить реальную действительность. Фактически в нашей работе происходит испытание и новое осмысление принципов, унаследованных от еврейской традиции.

В то время как древние греки возводили строения, предназначенные для показа трагических и комических представлений, еврейский народ занимался рассказыванием историй. Когда евреи рассеялись по свету, рассказчикам народных повествований досталась важная роль в сохранении еврейской традиции. В своих спектаклях мы пытаемся возродить искусство рассказывания, притом что задачи у нас другие. Наша цель – изучение общества, в котором мы живем, и критический взгляд на него сквозь меняющиеся призмы сценических и политических смыслов, возникающих в словесных речевых текстах. Эти тексты представляются в своей изначальной форме, без структурных изменений и без превращения их в пьесы.

В перформативной практике такого рода источником нашего вдохновения оказывается талмудическая традиция, основанная на легитимации множественности взглядов и точек зрения. Печатный лист Талмуда представляет множество толкований центральных сюжетов танахического текста. В соответствии с тем же принципом и мы проверяем местные нарративы, разглядывая их в сложных ракурсах, пробуждая вопросы, провоцируя к размышлению, демонтируя гегемонистские тенденции израильского этоса.

Важнейший для нас текст, исследованный нами средствами театра и перформанса, – это рассказ израильского писателя С. Изхара «Плыть в море». Тексты Изхара отличаются замечательным переплетением со-



Илл. 1. «Плыть в море». Сцена из спектакля. Режиссер – Рут Канер. Художник-сценограф – Рони Торен. Фото: Ж. Алон

Fig. 1. *Walking Swimming Running – At Sea*. A scene from the play. Director: Ruth Kanner. Stage designer: Roni Toren. Photo: G. Allon

временного иврита с элементами древнего танахического языка. «Плыть в море» – история тонущего в морских волнах человека, борющегося за свое выживание.

Сценическая адаптация романа опирается на расшифрованное нами многоголосие текста: это и голос тонущего, и угрожающие его жизни звуки волн, и солнце с его жестокосердным, слепящим светом. Это и голоса двух его товарищей, тех, кто был с ним в начале плавания, а сейчас покидает его, удаляется, оставляя тонущего в одиночестве. Это также самодовольные голоса отдыхающих, играющих на пляже в мячики, голоса людей, не подозревающих о страдании тонущего неподалеку. Все это представляется группой актеров, создающих голосовую полифонию – поэтическое речевое пространство, где нет внятных диалогов или обычной драматической структуры. Можно ли назвать это еврейским театром? Не знаю, но это без сомнения театр, далекий от моделей классического европейского представления, создающий свою поэтику сценического размышления о выживании и об искуплении.

Перевела с иврита О. Левитан

Борис Юхананов

Фото О. Орлова

Boris Yukhananov. Photo: O.Orlova

Режиссер театра и кино, культуролог и теоретик театра, автор уникальных экспериментальных проектов московского андеграунда, художественный руководитель «Электротheatera Станиславский» в Москве.



Театральный взгляд на еврейские тексты: ЛаборАТОРИЯ

Проект «ЛаборАТОРИЯ» зародился в 2002 г., когда вместе с Г. Зельцером мы создали междисциплинарную платформу, главными компонентами которой были театр, философский семинар, театральный мидраш и издательство «Дом еврейской книги». Перед участниками «ЛаборАТОРИИ» располагался целый комплекс идей, и среди них – прочтение Торы и других еврейских текстов средствами театра,

формулирование и развитие театрального метода под воздействием его встречи с «еврейским» типом организации текста, мышления и жизни. «ЛабораТОРИЯ» по сути – новомистериальный художественный проект, важнейшей целью которого стало исследование священных еврейских текстов с помощью театра.

В еврейском образе жизни, где почти каждый момент существования подчинен одной из 613 заповедей Торы и тысячам их талмудических интерпретаций, не является ли существование человека игрой, театром? И кто в таком случае зритель этой игры? Кто – автор и режиссер? Творец, который создает ее правила? Согласно книге «Исход», Творец через Моисея дал евреям Тору – книгу, где одновременно описаны и сюжет еврейской и мировой истории, и закон, по которому следует жить евреям. Значит ли это, что Творец – абсолютный и единственный автор в театре, который можно считать еврейским?

Проект начинался с еженедельных встреч в стенах Еврейского культурного центра (ЕКЦ) на Большой Никитской. Импульсом к его созданию послужил интерес к развитию театрального метода, адекватного для работы с Торой и Танахом. Западноевропейский театр корнями уходит в античность, ему свойственен определенный тип построения драматургии и существования актера на сцене. Священные еврейские тексты и еврейская философия построены на совершенно иных принципах. Создатели проекта предположили, что открытый и не отягощенный априорным видением взгляд художника на еврейские тексты приведет к рождению нового типа театра. Таким образом, проект «ЛабораТОРИЯ» возник как исследование. Встречи в ЕКЦ на Никитской были открытыми для участников любой национальности, вероисповедания и профессиональной ориентации, заинтересованных в подобном исследовании.

Правила в «ЛабораТОРИИ» формировались постепенно, видоизменялись и были следствием и продолжением художественного развития проекта, его образов и смыслов. Неизменными оставались только два аспекта, отраженные в названии, – ЛабораТОРИЯ – то есть «работа Торы». Под «работой» в первую очередь подразумевался театр. Участники свободно выбирали отрывки из Торы и готовили театральные работы, основанные на этих отрывках. Показы проходили раз в неделю и сопровождались обсуждением, выходявшим за рамки узко ремесленного или даже чисто театрального анализа. Дискуссии на встречах касались самых разных тем, имевших отношение к Торе, Танаху, иудаизму и точкам соприкосновения древних текстов и древнего сознания с современным искусством, современной культурой и жизнью современного человека.

При работе над театральными отрывками участники были абсолютно свободны в выборе художественного метода, стиля и даже понимания того, что такое театр. Через несколько месяцев участники проекта сформулировали технику работы со священным текстом, которая получила

название «Текст-жест». Суть этой техники заключалась в попытке прочтения текста Торы с помощью тела, через звучание и сочетания звуков, минуя интерпретационные импульсы сознания. Этот подход укоренен в еврейской традиции толкования Торы, в которой одним из уровней прочтения текста является восприятие не слов и предложений в их смысловой структуре, а поиск глубинных смыслов, зашифрованных в словах и буквах. «Текст-жест» стал единственной сценической техникой, которая применялась всеми участниками проекта.

Летом 2005 г. в ЕКЦ на Большой Никитской прошел первый публичный показ проекта «ЛабораТОРИЯ». Произведение, представленное узкому кругу зрителей, называлось «Диаспорическая Симфония» и состояло из работ, основанных на отрывках Торы, Танаха, а также пьес «Голем» и «Диббук». Каждая работа представляла собой законченное и «отрепетированное» произведение, однако «Диаспорическая Симфония» в целом рождалась прямо в процессе показа. Часто совершенно разные отрывки оказывались на сцене одновременно и были вынуждены вступать в диалог друг с другом, не теряя при этом собственной структуры и формы.

Через такое построение вместе с метафорой диаспоры в перформансе возникал и второй образ – образ Небесного Иерусалима – грядущего мира, в котором на основе законов Торы смогут мирно сосуществовать самые разные существа, явления, концепции, художественные стили и личности. Театр оказался пространством, на территории которого человек диаспоры может вступить во взаимоотношения с Небесным Иерусалимом и ощутить его присутствие в диалоге и сосуществовании на сцене.

Игорь Пехович

И. Пехович в спектакле «...Но лучше мне говорить: Диббук».

Московский театр на Таганке, 1993.

Фото: А. Стернин

Igor Pechovich in a play ...*But I'd rather say: Dybbuk*. Taganka Theatre, 1993.

Photo: A. Sternin



Актер и режиссер, кантор, актер Московского театра на Таганке, лауреат международных театральных фестивалей, один из инициаторов проектов «Дни памяти Соломона Михоэlsa» (1998) и «Вечер, посвященный 100-летию ГОСЕТа» (2019), основатель Театра-лаборатории Грановского в Москве.

Жест-метафора

Лаборатория Грановского открылась в 2012 г. спектаклем «Моцарт и Сальери» на малой сцене Театра на Таганке. В 2013-м вышел спектакль «Король Лир». В 2016-м в Лабораторию влился выпускной актерский курс Московского государственного университета культуры и искусства (МГУКИ). Так возник Театр Грановского, получивший прописку в клубе «Аструм».

Начало всему положено было в конце 1980-х, еще в Горловке, когда я задумал сделать моноспектакль-вопрос «Что такое еврей?». Спектакль как ребенок – его надо зачать, выносить и родить. Несколько лет я собирал материалы – Бялик, Бродский, тексты Танаха, еврейские песни и молитвы. По ходу дела я поступил на режиссерский курс к Юрию Любимову. Круг моего общения в Москве значительно расширился – я познакомился с выдающимся знатоком еврейского театра Владиславом Васильевичем Ивановым и с ученицей Михоэlsa, актрисой ГОСЕТа Марией Ефимовной Котляровой. Иванов подарил мне аудиозапись «Диббука» с полным текстом пьесы на иврите (с транскрипцией) и на английском. Это запись габимовского спектакля, сделанная ВВС в 1964 году. Я выучил на слух начало спектакля – три хасида в синагоге ночью поют нигун и рассказывают друг другу притчи о великих цадиках. Я в точности скопировал исполнение, интонацию, и, набравшись нахальства, продемонстрировал это на экзамене по речи в Щукинском театральном училище. Училище это – при театре Е. Вахтангова, и все педагоги знали, что Вахтангов ставил этот спектакль, но никто никогда не слышал и не видел его. Лишь в учебниках осталось несколько фотографий. Поэтому мое выступление вызвало фурор. Затем я

придумал куклу «диббук», разработал пластику и включил этот фрагмент в свой будущий спектакль. У него менялись названия: «Кадиш», «Тшува»; менялся материал... Наконец я определился: основу спектакля составляли поэмы Бродского «Исаак и Авраам» и «Представление», пьеса «Диббук», тексты из Танаха..., а название – строчка из Бродского «...но лучше мне говорить». Спектакль был показан кафедре, а затем Юрию Любимову, который включил его в репертуар Театра на Таганке. Его я играл с 1993 по 1996 г., а затем на разных площадках и фестивалях вплоть до 2009-го.

В спектаклях нашего театра-лаборатории звучат три-четыре-пять языков: русский, идиш, иврит, украинский, грузинский. Таково теперь положение еврея в мире. Система Грановского, на которой вырос ГОСЕТ, на самом же деле не имеет национальности. Тем более, что учитель Грановского – Макс Рейнхардт, хоть и был евреем, но работал в немецком театре. Главную задачу для себя Грановский определил так: превращение еврейского бытового жеста в жест театральный. Такую же задачу решал и Вахтангов, ставя «Гадибук» в «Габиме».

Основные постулаты системы Грановского: 1. Жест есть выражение мысли. 2. Пауза может быть важнее слова. 3. Жестом можно заменить целый монолог. 4. Предмет должен играть на сцене так же, как и актер.

Разберем 1-й пункт. Представим роль в виде айсберга. Верхушка – 3%, и это текст. А то, что спрятано под водой, – 97%, и это подтекст, второй план, внутренний монолог. И если мы найдем жест, иллюстрирующий верхушку, – это жест-иллюстрация. Хороший жест-иллюстрацию можно и нужно использовать в спектакле. Но если мы найдем жест, иллюстрирующий то, что спрятано под водой, то есть скрытую мысль, тайну подтекста – это и будет жест-метафора.

Пункт 2. Пауза является важнейшим элементом роли. В паузе могут быть выстроены жесты и мизансцены-метафоры таким образом, что зрителю будет понятен смысл происходящего без слов. Если жесты и мизансцены будут правильно выстроены, то из них и родится последующий текст. То есть пауза – это мост между словами.

Пункт 3. Если жестом можно заменить слово, предложение или целый монолог – лучше использовать жест. Например, в нашем спектакле «Вишневый сад» огромный монолог пьяного Лопухина о покупке сада заменен на бешеный трепак героя под еврейский оркестрик. Но это не простой танец – Лопухин «обтанцовывает» каждого героя – и герой превращается в сухое дерево. То есть Лопухин губит вишневый сад у зрителя на глазах.

Пункт 4. Предмет на сцене не может находиться просто так или быть только бытовым. Даже если это стул – он превращается в постамент, пулемет, коня, колыбель. Их не должно быть много на сцене – достаточно 2–3 предмета. Предмет – тот же образ, метафора. Актер играет с ним, как с партнером. Да и зрителю будет интересно наблюдать метаморфозы предмета.

Сейчас в репертуаре нашего театра один сугубо «еврейский» спектакль: «Строитель» по пьесе Соломона Михоэlsa 1919 г. Сюжет – строительство Вавилонской башни. В студии Грановского эту пьесу играли на идише. У нас – на русском с исполнением (живьем) молитв на иврите. Создавался спектакль долго и трудно. Долго искали актеры, которые были бы изначально «внутри» материала. Чудом отыскали музыку, написанную специально для этого спектакля в 1919 г. Сохранились еще две фотографии... но этого было мало для реконструкции. К тому же спектакль шел всего 26 минут. И тогда были нафантазированы еще две части: строительство Великой Китайской стены и создание атомной бомбы. Ибо это – тоже своеобразные «вавилонские башни», памятники человеческой гордыне. Вот такой получается своеобразный синтез еврейского и русского театра.

Иехуда Морали

Фото из личного архива И. Морали
Yehuda Morally. Photo from I. Morali's personal archive

Режиссер, историк театра, специалист по французскому авангардному театру XX века, профессор кафедры театра в Еврейском университете в Иерусалиме, автор спецкурса по изучению еврейского театра.



Это идеальное средство связи между людьми...

В 1982 г. Дани Горовиц организовал в Тель-Авивском университете фестиваль еврейского театра. В нем принимали участие театральные группы со всего мира. Тогда я и открыл для себя еврейский театр. Это была совершенно потрясающая, увлекательная неделя. В программе фестиваля были спектакли, лекции, мастерские – и все это было посвящено еврейскому театру.

Тогда «Габима» предложила мне поставить пьесу Авраама Гольдфадена «Не прелюбодействуй». Это была моя первая встреча с чарующим миром театра на идише. Врач Кнессета, доктор Ицхак Берман, для которого идиш был родным языком, перевел мне несколько пьес Гольдфадена. Так я узнал, что кроме известных комедий («Шмендрик», «Колдунья», «Два Куни-Лемеля»), у него есть и другие драматические произведения, исполненные веры и любви к Эрец-Исраэль («Дни Мессии», «Бар Кохба»).

Гольдфаден был выдающимся драматургом. Он написал 54 пьесы, насыщенные интенсивным действием и очень театральные. Я считаю, что исчезновение имени Гольдфадена из истории еврейского театра является вопиющей несправедливостью, которую необходимо устранить. Его влияние ощущается, например, в рассказе Исаака Башевиса Зингера «Гимпл-дурень», который я ставил в иерусалимском театре «Хан» с группой актеров, игравших на идише.

Впоследствии мне пришлось руководить учебной программой Еврейского университета (для магистрантов и аспирантов), посвященной еврейскому театру. В рамках программы было сделано несколько интересных и глубоких исследований, раскрывших новые аспекты этой проблемы. Они были посвящены, в частности, еврейским мотивам в театре Анри Бернштейна, различным версиям фильма «Певец джаза», драматургии Марка Арнштейна и другим забытым пьесам – таким как «Король Лампедузы», библейским спектаклям в театре «Оэль».

Уже пять лет я вместе с Рои Горовицем принимаю участие в программе, посвященной забытой еврейской драматургии. Мы поставили пьесу Альфреда Савуара – польского драматурга, писавшего на французском языке чрезвычайно смешные комедии. По крайней мере, одна из них, «Крещение», посвящена еврейской тематике. Мы вернули на сцену библейские пьесы Яакова Шабтая, пьесу Виктора Гордона «Мужчина? Ни в коем случае!», пьесу Теодора Герцля «Новое гетто».

С еврейским театром связана и история моей семейной жизни. Работая над спектаклем «Барселонский диспут», посвященным состоявшемуся в 1263 г. спору между Рамбаном и главой католической церкви Арагона Паблом Кристини, я встретил ту, кто впоследствии стала моей женой. Можно сказать, что и поэтому стоит заняться еврейским театром – это прекрасный способ знакомства в эпоху, когда между нами существует так много преград. Это – идеальное средство связи между людьми, исповедующими различные жизненные подходы. Так это было, например, в 1982 г. на упоминавшемся уже фестивале, который стал местом встречи и площадкой для диалога между религиозными и нерелигиозными евреями со всего мира.

Тысячи еврейских пьес, написанных в разное время на разных языках, – драматические произведения Йегуды Сомо, Рамхала, Моше Закута, Исраэля Зангвиля, Яакова Гордина, Эдмунда Пелега, Лилиан Аталан и многих других, могут стать своеобразным музеем еврейской идентификации. С помощью этих пьес мы можем совершать путешествия во времени, открывая для себя помыслы и мечты драматургов, живших в разные эпохи.

Перевел с иврита Б. Ентин

Дина Консон

Дина Консон. Фото: Ш. Романов
Dina Konson. Photo: Sh. Romanov

Художник театра, автор сценографии и костюмов к десяткам спектаклей тель-авивской альтернативной сцены, преподаватель кафедры сценографии в Тель-Авивском университете.



Что такое дом?

Для меня размышление о том, что такое еврейский театр, – это размышление о том, что такое дом. В какой степени место, где мы родились и на языке которого мы говорим, действительно наш дом. Остается ли это место нашим домом, когда мы его покидаем или оказываемся изгнанными оттуда. Что должно произойти в новом месте для того, чтобы оно стало домом? В какой мере дом и идентичность связаны друг с другом?

Другой аспект – это связь евреев, народа и отдельных людей, с Израилем как государством еврейского народа.

Этим вопросам посвящен был спектакль «Паспорт» в постановке Яэль Крамски, где я была и сценографом, и художником по костюмам. Основными составляющими спектакля были переписка между Гершомом Шолемом и Вальтером Беньямином, «Разговоры беженцев» Бертольда Брехта и личные свидетельства молодого еврейского беженца периода Второй мировой войны.

Во всех трех текстах рассматривались вопросы о том, что такое дом, идентичность и беженство. Обмен письмами между двумя философами и близкими друзьями, Вальтером Беньямином и Гершомом Шолемом, происходил в начале Второй мировой войны, в то время, когда первый с сомнением размышлял, стоит ли ему репатриироваться в Палестину, а второй, проживавший тогда в Палестине, сомневался в самой возможности для своего европейского друга приспособиться к палестинской жизни из-за незнания иврита, общей скудности здешнего интеллектуального бытия и, главным образом, по причине сильнейшей связи Беньямина с немецкой культурой. В сентябре 1940-го на границе между Францией и Испанией, продолжая размышлять о том, сможет ли Палестина стать его домом в то время, как душа его привязана к немецкой культуре, Беньямин покончил жизнь самоубийством.

В «Разговорах беженцев» Брехта представляется встреча двух немецких беженцев на железнодорожном вокзале в Хельсинки. Они говорят о происходящем в мире и о приближающейся войне, пьют воображае-



Илл. 2. «Паспорт». Сцена из спектакля. Режиссер – Яэль Крамски. Художник-сценограф – Дина Консон. Фото: А. Атдеги

Fig. 2. *Passport*. A scene from the play. Director – Yael Cramski. Stage designer – Dina Konson. Photo: A. Atdegi

мый кофе, курят воображаемые сигары и пытаются с горьким юмором ответить на вопрос, что такое дом в то время, когда они сами оказались людьми, лишенными дома, паспорта и идентичности.

Между письмами философов и разговорами брехтовских беженцев возникает в спектакле фигура молодого человека, еврея, скитающегося из одной европейской страны в другую, работающего на случайных работах, вынужденно приспособляющегося к разным ситуациям. В 1949-м он приезжает в Израиль, где, как ему кажется, обретает и убежище, и безопасное место для проживания.

Сценическое пространство, где разворачивались все описанные выше ситуации, представляло собой огромную песочницу. Эта песочница была и детской площадкой, и покинутым людьми полем боя, и огромной могилой, и самым краем света, местом, где все, что угодно могло произойти – и катастрофа, и спасение. Песку был придан цвет пепла. Можно было копать в этом песке, чертить линии, поднимать пыль... Внутри песочницы стоял деревянный стол и три табуретки – то ли настоящие, то ли игрушечные. По сторонам – скамейки для ожидания – возможно, для актеров, участников спектакля, возможно, для его персонажей, бездомных беженцев, возможно, для тех, кто убежал с игровой площадки. В последние минуты спектакля молодой беженец расстилал перед собой небольшой, пожелтевший травяной коврик, символизирующий для него дом, построенный его собственными руками. Дом, где он мог поселиться.

Перевела с иврита О. Левитан

Михаил Теплицкий

Михаил Теплицкий. Фото А. Сандлера
Michael Teplipzky. Photo: A. Sandler

Театральный актер и режиссер, окончил актерский факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии (ныне – Российский государственный институт сценических искусств) и Школу актерского искусства Бейт-Цви в Тель-Авиве. Работал в ведущих израильских театрах, один из основателей и – с 2015 г. – художественный руководитель альтернативного тель-авивского театра «Маленький», где работают вместе ивритоязычные и русскоязычные актеры.



Идея еврейского театра

Мне кажется, что идея заниматься именно еврейским театром возникла у меня как выражение и средство протеста. Это было в далекой юности, почти в детстве. Советский Союз был с нами навсегда. Так, по крайней мере, нам казалось. Надо было либо мимикрировать, либо попытаться найти лазейку в этом монументальном заборе, отделявшем нас от остального, более нормального, мира. Нашей лазейкой стало еврейство. И театр.

Вокруг нас был вечный фестиваль советской семьи народов. Великая русская литература, балет и цирк, искусство народов братских советских республик. На этом празднике не было места для нас.

Сначала походы в синагогу, где мы были единственными, кому было младше семидесяти. Потом совершенно естественно возникла идея еврейского театра.

Впервые я увидел спектакль на идише, который привез в Баку ансамбль еврейского театра из Москвы. Это была постановка «Заколдованного портного» по рассказу Шолом-Алейхема.

Спектакль вызвал смешанные чувства. С одной стороны, он был на идише. На языке, на котором бабушка разговаривала с папой, то есть на еврейском (!) языке. И сам этот факт привел меня в совершеннейший восторг. С другой стороны... Если честно, это был просто очень плохой спектакль.

Значит, надо самому делать еврейский театр. И делать его хорошо. В советском информационном вакууме было совершенно невозможно найти ответы на вопросы, существует ли еврейская драматургия, существует ли театральная традиция – актерская и режиссерская? И самое главное – существует ли еврейский театр? Этот вопрос волновал меня тогда, волнует и сейчас.

Я учился в театральном институте в Ленинграде. Перед отъездом в Израиль мои педагоги отговаривали меня от самой идеи еврейского театра. Профессор Лев Гительман, узнав, что я мечтаю заниматься в новой стране еврейским театром, произнес печально: «Я сам еврей. Но должен признать, у евреев нет собственного театра. В юности я видел спектакли ГОСЕТа, Михоэлса. Я до сих пор помню мизансцены их спектаклей. Это было гениально. Но как такового театра у евреев нет».

Мой мастер Зиновий Яковлевич Корогодский был настроен решительно. Хотя свою речь на прощальной вечеринке, устроенной по поводу моего отъезда, начал примерно так же, как и Гительман. Он сказал: «Я тоже еврей. Но у евреев театра нет. И в Израиле вообще нет театра. Ты должен уехать во Францию, или, в крайнем случае, в Канаду».

В каком-то смысле они были правы. В Израиле идея занятия еврейским театром кажется абсурдом. Кажется, что это что-то из галута, что-то, что никак не приживается в Средиземноморье.

И меня по-прежнему мучают вопросы, на которых ответа нет. Можно ли назвать израильский театр еврейским? Существует ли еврейский театр сегодня? А если существует, то является ли он чем-то настоящим и жизнеспособным, а не плодом фантазии «упертых» в своей идее энтузиастов?

Еврейский театр так и остался для меня фата-морганой – иллюзией, попыткой выдать желаемое за действительность. И, как часто бывает у евреев, понимая нелогичность и бессмысленность затеи, я продолжаю заниматься еврейским театром.

Олег Липовецкий

Олег Липовецкий. Фото из личного архива О. Липовецкого
Oleg Lipovetsky. Photo from O. Lipovetzky personal archive

*Театральный режиссер,
художественный руководитель
Московского еврейского театра
«Шалом», основатель
и художественный руководитель
Международного конкурса новой
драматургии «Ремарка».*



Оставаться собой во все времена

Что такое еврейский театр – рассказывает и его история, и его настоящее. Театр «Шалом» ведет свою историю от знаменитого ГОСЕТа, созданного в двадцатые годы прошлого века режиссером-экспериментатором А. Грановским. Позднее ГОСЕТом в течение многих лет руководил С. Михоэлс, легендарный артист и общественный деятель, председатель Еврейского антифашистского комитета. После его гибели театр был закрыт, а артисты уволены. В годы оттепели, когда в Москве организован был Еврейский музыкально-драматический ансамбль, основу его составили уцелевшие актеры ГОСЕТа. Переформирование ансамбля в театр «Шалом» произошло во время перестройки. В этой истории нет несущественных страниц.

Очень успешный в первые годы своего существования театр «Шалом» со временем стал терять и художественные позиции, и связь с еврейским сообществом. В 2013 г., после закрытия на капитальный ремонт, он совершенно исчез из театрального и еврейского контекста Москвы, России и мира. В декабре 2021 г., когда я принял руководство этим театром, положение его было плачевным – неукомплектованная, неиграющая труппа, разгромленное помещение, огромное количество нарушений в хозяйственной и финансовой деятельности. Сознавая сложность предстоящего пути, я понимал и открывающиеся возможности большого дела, и его значение для еврейского сообщества и театрального мира. С этого времени начала формироваться новая команда театра «Шалом».

Новая команда театра нацелена на сохранение и развитие единственного в мире профессионального русскоязычного государственного еврейского театра и возвращение его в передовой театральный, зрительский контекст и в еврейское сообщество. Мы называем себя еврейским

театром для всех национальностей и строим новую художественную политику, исходя из антифашистской миссии театра. Главный вопрос, который мы задаем себе и зрителю: «Как оставаться собой во все времена?» Где искать опоры и основы, даже когда вокруг всё рушится? Именно этим занимаются много тысяч лет евреи. Именно об этом мы хотим говорить со всеми людьми. Именно поэтому еврейская культура интересна и привлекательна не только для евреев, но и для людей других национальностей.

Мы активно сотрудничаем с Федерацией еврейских общин России, с Еврейским музеем и с другими культурными организациями. Мы формируем репертуар не по формальным признакам принадлежности к еврейству, а по сути и духу. Мы делаем современный, актуальный, по-хорошему модный театр, в котором представлены и еврейская классика, рассказанная современным художественным языком, и новая драматургия.

За первые полгода с момента прихода новой команды «Шалом» выпустил две премьеры. Одна из них – «Исход» в постановке П. Шерешевского, семикратного номинанта премии «Золотая маска», где представлена история современного Моисея – жителя мегаполиса, который решил обрести свободу, сбежав из дома и отказавшись от своей прошлой жизни. Другая – «Жирная Люба», моноспектакль в постановке Ю. Каландаришвили по мотивам моей автобиографической повести «Жизнь номер один» и в моем исполнении. Сюжеты его связаны с проблематикой взросления, ситуациями травли и агрессии, преодолением детских комплексов и любовью к семье. В этом сезоне «Жирная Люба» примет участие в ряде театральных фестивалей по всей России, среди которых «ТУК-ФЕСТ» (Ижевск), «Свой» (Екатеринбург), «SOLO» и «Территория.Kids» (Москва), «Монофест» (Пермь), «Большие гастроли» (Новосибирск).

В сентябре новый театральный сезон в театре «Шалом» откроется спектаклем «Полная иллюминация» в постановке лауреата премии «Золотая маска» Г. Зальцман. Это спектакль о памяти народа и связи поколений по мотивам одноименного романа Д. С. Фоера. Своего рода роуд-муви, насыщенное дорожное действие, где смешные герои семиты и антисемиты вместе распутывают историю одной семьи, и происходящее оборачивается драмой о невозможности отказаться от прошлого и памяти предков.

В моих режиссерских планах – работа над спектаклем «Моня Цацкес – знаменосец» по повести известного еврейского писателя Э. Севелы, представляющей историю пылкого и ироничного молодого человека, которому суждено стать знаменосцем и пройти всю Великую Отечественную войну. Это будет спектакль о жажде жизни и ее ценности, о том, как остаться собой в самых невыносимых условиях.



Илл. 3. «Моня Цацкес – знаменосец». Репетиция спектакля.

Режиссер – Олег Липовецкий.

Фото: Л. Романова

Fig. 4. *Monia Tsatkes – Flag Bearer*.

A rehearsal scene. Director –

Oleg Lipovetsky. Photo: O. Romanova

Осенью начнется также работа над спектаклем-концертом «Шалом», что в переводе с иврита означает «Мир», над которым будем работать вместе с музыкальным руководителем Театра Ванечка (Оркестр частного танца). В основу этого музыкального спектакля положены кавер-версии на любимые музыкальные произведения артистов театра разных поколений и тексты, связанные с историей, религией и культурой еврейского народа.

В конце сезона начнется работа над масштабным мюзиклом «Диббук» композитора А. Журбина по мотивам знаковой для отечественного театра пьесы С. Ан-ского, который мы собираемся играть на сцене Московского дома молодежи. Этот мюзикл в моей постановке – осуществляемый на средства гранта Президентского фонда культурных инициатив совместный проект театра «Шалом», СТМЭГИ (Международного благотворительного фонда горских евреев) и медиагруппы «Первый еврейский».

Константин Учитель

Константин Учитель.

Фото из личного архива К. Учителя

Konstantin Uchitel.

Photo from K. Uchitel personal archive

Историк театра, педагог, продюсер и автор ряда художественных акций, среди которых проект сценического чтения «Гадибука» С. Ан-ского в Александринском театре, приуроченный к 100-летию спектакля «Габимы»



Мой еврейский театр

Что сразу приходит на память? Мне – фотографии Соломона Михоэлса – Лира, его незабываемый профиль. Декорации Александра Тышлера к «Лиру» – квинтэссенция Шекспира. Взгляд внутрь себя Леи-Ханы Ровинной: образцовый экспрессионистский кадр...

Большинству театральных людей – «Скрипач на крыше», «Тевье-молочник» (чаще всего в виде «Поминальной молитвы»). Прекрасные, кстати, вещи. Ну, а если новая еврейская пьеса, то о Холокосте. Кстати говоря, «Наш класс» Тадеуша Слободзянека (восхищаюсь этим человеком) считаю шедевром – польским, абсолютно польским. Еще меня немного утомляет словосочетание «еврейская тема». Русской темы (одной), кажется, нет никакой, нет ни английской, ни таджикской. А у евреев одна тема, получается.

Ну, это о каких-то всеобщих устойчивых ассоциациях. Общие места. Что это означает для меня, для меня лично? Исторические штудии нередко ставили меня перед необходимостью сценического опыта. Впрочем, у меня такое случается не только с еврейским театром. Да и не только у меня.

В компании с Беллой и Георгием Шифринными и Юрием Кружновым десять лет назад я подготовил и издал несколько пьес Авраама Гольдфадена [Гольфаден 2012].

Пьесы забавные – то, что называется «вторичные». («Колдунья» выделяется, готовлю ее к изданию, но и она нам ценна прежде всего как материал великого спектакля Алексея Грановского) [Учитель 2006]. Ничего в них особенного нет вроде бы, но оторвать взгляд трудно, как от

семейной фотографии из заштатного дореволюционного фотоателье. Из этих пьесок получился «Вечерок памяти еврейского театра» – скромное и, кажется, трогательное мероприятие. Актеры с книжками в руках: воображают себе, как вот это все могло быть живым. Много забавного.

Но параллельно ностальгическим нотам всплыл вдруг огромный интертекст к «Блуждающим звездам»: вот что за песенки поет Рейзел, вот кого играют эти неотесанные комедианты. Все как-то становится на свои места.

Впрочем, еще любопытнее другое. Если посмотреть внимательно, в «Блуждающих звездах» в сжатом виде отражена эволюция всего мирового театра, колоссальный период этой эволюции, охватывающий пятьсот лет.

Вчерашние бадхены и пуримшпиллеры переделывают современные им немецкие и французские водевили. Но если посмотреть внимательно – переделывают и вещи гораздо более ранние, причем очень смело («Дора, или Богатый попрошайка Шекспира. Исправлено и поставлено мною, Альбертом Щупаком»).

Еврейский театр пролетел Средневековье, Ренессанс, фарсовую комедию XVII века (пикантно, что в еврейском театре первого десятилетия – 1880-х – женские роли исполнялись мужчинами, как, например, в Англии в елизаветинскую эпоху). Затем – комедия просветительская, идеологически близкая Гаскале: «Два Куне-Лемела», вроде Филдинга или Фонвизина. Затем мелодрамы вроде «Капцнзона и Хунгермана» (вроде Коцебу). Еще несколько лет – и перед нами «Бар-Кохба», следующий канонам театра поздней эпохи Просвещения, еврейский Шиллер. И вот это-то смотрит в пражском кафе с искренним увлечением Франц Кафка.

А ведь потом еврейский модерн, еврейский авангард, еврейская оперетта и мюзикл. И опера «Небеса пылают». И все это на протяжении жизни одного поколения – фантастика... Подобный эффект «компрессии», невероятного сжатия нескольких протяженных периодов в один короткий был отмечен Моше Литваковым в еврейской литературе. Но в театре это стало видно только после инсценизации Гольдфадена.

Лекцию о «Гадибуке» Вахтангова в «Габиме» я слушал у Галины Владимировны Титовой. Ее лекции вообще были – при всей филигранной точности и достоверности – спектаклями высшего сорта. То была одна из вдохновеннейших. Это был полет. Она видела спектакль и – без всякой мистики и дыма – позволяла нам видеть (тут надо бы добавить, что Титова физически этот спектакль видеть не могла, то есть вообще-то могла, но только не в России, где она прожила всю свою достойнейшую жизнь).



Илл. 4. «Гадибук». Сцена из спектакля. Александринский театр, 2022. Режиссер – Константин Учитель. Фото: О. Фельдман
 Fig. 4. The Dybbuk. A scene from the play. Alexandrinsky Theatre, 2022 Director – Konstantin Uchitel. Photo – O. Feldman

Я спросил Г. В.: а где первоначальный русский текст? Он был поставлен?

Г. В.: Нет, он был утерян.

И вот, когда лет десять спустя Владислав Васильевич Иванов, как в детективе, обнаружил и опубликовал цензурную версию «Диббука» [Ан-ский 2004], я был уверен, что толпы режиссеров бросятся на «Диббука» и поставят его везде. Увидел, что этого не происходит, и стал рассылать режиссерам ссылки. Но и это не помогло. Пришлось поставить «Диббука». Впервые в России это случилось в Александринском театре в день 100-летия вахтанговского «Гадибука»: 31 января 2022 года. Были, кроме спектакля-читки с дивными актерами, интересные разговоры и музыка Юлия Энгеля из того, вековой давности, спектакля.

«Диббук» – вещь удивительная. И действительно не очень подходящая для русской сцены. Это поэма, это легенда, но не совсем пьеса, а с переводными текстами проще: делай, что хочешь.

Я думаю о «Диббук-вариациях» с текстами Ан-ского и Рои Хена, который написал дивную версию для «Гешера» Евгения Арье.

Оперу по «Диббуку» хотели написать Альбан Берг и Джордж Гершвин [см: Учитель 2017]. Но напишет ее другой композитор, которого я тоже очень люблю, – Леонид Десятников. Словом, «Диббук» forever.

Я из Кривого Рога. Рядом, в Ингульце (был там), был записан Моисеем Береговским наиболее полный текст «Голиас-спиля», впоследствии переведенный Валерием Дымщицем и произведший на меня огромное впечатление.

Но есть и более поздняя криворожская история. Еврейских театров к началу Второй мировой войны на территории СССР было более двадцати. К началу 1950-х остался театральный коллектив в Черновцах с Сиди Таль. Остальные закрыли. В воспоминаниях Симона Копельмана о своей матери, Софье Иоффе, он рассказал, как Одесский ГОСЕТ, уже объединенный с кем-то, уже приговоренный, в конце 1940-х в одном из криворожских домов культуры (ДК) сыграл на гастролях последний спектакль «Фрейлехс», и актеры спустились в зал к зрителям со свечами¹. Они вместе пели и плакали. Они отпели еврейский театр. Трудно забыть об этом... Я ходил в тот конструктивистский ДК, в кино, как и моя прабабка. Он (ДК), кстати, перестроен в супермаркет, уже совсем недавно.

Театр – это заведение для публики. Возможно, к сожалению. Музей, библиотека могут обойтись, пару месяцев или пару столетий. Театр не может. Нужен кто-то.

А вот, например, еврейской музыке гораздо проще существовать. Она может жить и без еврейского слушателя. С нееврейским слушателем, например. Какое счастье!

Ну и нам можно тоже попробовать. И еще: хочется обратиться к реконструкции пуримспиля и к традиции бродерзингеров. Странно, но это сегодняшнее, кажется. И еще «Гетто» Иешуа Соболя – Алексей Вадимович Бартошевич сказал мне как-то, что я должен это поставить. Это страшно очень, но...

Литература

Ан-ский 2004 – *Ан-ский С.А. Диббук / Публ. и комм. В. Иванова // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2004. С. 17–63.*

¹ См. : Копельман С. И. Сыновним сердцем. Springfield: MA, 1984.

Гольфаден 2012 – *Гольдфаден А.* Три пьесы / Пер. с идиша Б. Н. Шифриной и Г. М. Шифрина; вступ. ст. К. А. Учителя; ред. Ю. Н. Кружнов. СПб.: Лема, 2012. 165 с.

Учитель 2012 – *Учитель К. А.* Загадка «Колдуньи»: Гольдфаден, Мильнер и другие // Из истории еврейской музыки в России. СПб.: РИИИ; ЕОЦ СПб, 2006. Вып. 2. С. 99–126.

Учитель 2017 – *Учитель К. А.* К Диббук-проекту: о проблемах воплощения пьесы С. А. Ан-ского // Театрон. 2017. № 4. С. 3–7.

Майя Арад Ясур

Майя Арад Ясур. Фото: А. Сегаль
Maya Arad Yasur. Photo – A. Segal

Израильский драматург, автор пьес, переведенных на многие европейские языки, с успехом поставленных на сценах Германии, Англии, Голландии, Франции, Сербии и Греции. В Израиле ее пьесы ставятся и в репертуарных государственных театрах, и на площадках альтернативного театра, где занимаются поиском нового перформативного языка.



Когда-то я думала, что в любом месте, где звучит скрипка, обнаруживается еврейская душа. Сегодня, когда я слушаю, как Ицхак Перельман исполняет концерт для скрипки ля-минор Вивальди и сравниваю его исполнение с исполнением другого скрипача, я убеждена, что слышу, как еврейская душа трепещет в струнах Перельмана в то время, как в других прекрасных исполнениях этого не происходит. Не знаю, правильно ли это, и есть ли какой-то еврейский голос в сочинении Вивальди, пробуждающийся от прикосновений пальцев Перельмана. Возможно, дело просто во мне и в моих еврейских ушах, что слышат свою еврейскую мелодию в скрипке Перельмана.

Когда я пишу пьесу, мое еврейство проникает в текст. Я женщина, израильтянка, еврейка. Кровь Диаспоры, текущая в моих жилах, на четверть египетская, на четверть ливийская и наполовину болгарская. Я принадлежу к образованному среднему классу. Я из Рамат-Гана, из Тель-Авива. В течение семи лет я вела жизнь иммигрантки в Амстердаме и вернулась обратно к ландшафтам своего детства. Я мама – и днем, и ночью. Я израильская и еврейская мама. Мама на четверть египетская, на четверть ливийская и наполовину болгарская. Мама из образованных

слоев среднего класса Рамат-Гана и Тель-Авива – та, что эмигрировала и вернулась обратно. Я драматург, являющийся мамой. Все ипостаси моей идентичности проникают в мои пьесы постоянно, но в разной мере. Пьесы встречаются с режиссерами мужского и женского рода, попадают им в руки. И если режиссер еврей, он увидит в тексте его еврейскую составляющую. Если режиссер женщина, она обнаружит в тексте женское начало. Театр – это место встречи сознаний, историй, страхов и идентификаций. Театр не может быть одномерным, он не только еврейский, но еврейское сознание какого-нибудь зрителя обнаружит в нем еврейскую душу так же, как я обнаруживаю ее в игре Перельмана, исполняющего концерт ля минор Вивальди. Может быть, следовало бы сказать, что еврейская составляющая находится в глазах воспринимающего. Она присутствует в сочинении, но обнаруживает ее сознание, идентифицирующее себя с еврейством.

Легкая дрожь в крыле²

Вариации отказа

Пьеса состоит из трех групп действующих лиц, произносящих текст. В каждой группе – минимум три участника. Каждая группа обозначается буквой: А – Летчик, В – Мальчик, С – Артистка. А + В = С.

С

– Женщина.

– Женщина, точно женщина в белом платье стоит внутри стеклянного аквариума и вырывает волосы на своей голове.

– Волосы, да, угольно черные, длинные, она вырывает и приклеивает их воском к своим рукам.

– Приклеивает волосы, о'кей, воском –

– К рукам.

– Люди стоят и смотрят на нее сквозь стенки стеклянного аквариума, и крылья ее волос возносят их сознание к новым вершинам.

– Когда она кувыркается внутри стеклянного аквариума, волосы падают и сбиваются кучками у ее ног, напоминая ядерные осадки.

– Точно, у ее ног, а картины обрубленных человеческих конечностей, с которых капает кровь, отражаются в ее зрачках-фениксах, мерцающих, как осколки чужого подсознания.

– Чье это подсознание?

– Она кричит криком последующих поколений, и ее крик эхом отзывается в замкнутом аквариуме, построенном окружающей средой!

² Публикуемый ниже текст представляет первую картину пьесы Майи Арад Ясур «Легкая дрожь в крыле» в переводе О. Левитан. Пьеса переведена на английский и на немецкий языки.

– Написали об этом в «Нью-Йорк Таймс», в «Вашингтон Пост», в China Daily.

– Она кричит криком своего поколения, обращаясь к собственному отражению в стеклянной стене, и в ответ отражение кричит ее же криком.

– Написали об этом где-то...в «Гардиан»? В «Гардиан» и в «Телеграфе», и в Times of India

– Она кричит криком предыдущего поколения, обращаясь к стенам прозрачного лабиринта, и этот крик, да, этот крик не находит пути наружу.

– Лабиринт?

– Прозрачный.

– Лабиринт Икара.

– Она замолкает.

– Она истекает.

– Она дрожит.

– Она кричит:

– Я Икар!

– Я?

– Икар. Так написано на этикетке, на стене, рядом с этим перформансом. «Икар. Тело, стекло и кровь».

– Она душевнобольная, она сбежала из учреждения, она самозванка, она срамница, она –

– Она забрела сюда по ошибке, да, кто-то спрашивает: что она хочет нам сказать?

– И кто-нибудь почувствовал, что, что это касается нас всех?

– Касается всех, да, и он написал рецензию в настолько ведущей газете, что название ее на латыни.

– Nostra res agitur.

– И латынь придала его статье аромат любви, который невозможно опровергнуть.

– Можно ли вообще считать это искусством?

– (...)

– Под ее ногами катятся алые вишни, мясистые вишни, они раздавливаются от каждого ее движения и разбрызгивают сок во все стороны.

– Должны ли мы выпивать этот сок в конце каждого вечера, поскольку в противном случае все это витаминное сокровище выбросят в мусорное ведро искусства?

– Бла-бла-бла-бла-бла-бла-бла-бла.

– Как её зовут? Катя? Нина? Маша?

– Наоми.

– ТА-ТАМ!

– Зовут ли ее Катя, Маша или Наоми или как-то иначе, документация травмы живого тела, выданных волос, рук, превращающихся в кры-

- Она как любая из вас,
- Она как ни одна из вас.
- Она не выживет, она безымянна, она вечна, ей есть что сказать, но она не может говорить.
- Это перформанс?
- Это театр.
- Это фарс!
- Это кэмп, это китч.
- Это шедевр.
- Это в духе времени, это часть времени, это над временем. Это ниже времени. Время ниже этого.
- Это больно.
- Это больно, да, и это будет как тяжесть в животе у всех, кто пришел посмотреть на нее, как... Как на бомбу?
- Попавшую в живот или в поясницу, да, как бомба или снаряд.
- Бомба, YES, или снаряд, что не взорвался в реке или в канале.
- Не настоящая бомба, но...
- Эффект бомбы.
- Эффект бомбы, о'кей.
- Это метафора?
- Это своего рода метафора. Да.

*Подготовлено к печати
Борисом Ентиным и Ольгой Левитан*

Борис Ентин

(Тель-Авив, Израиль)

Доктор философии по истории театра

Директор Израильского центра документации сценических искусств

Факультет искусств, Тель-Авивский университет

E-mail: yentin@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0009-0003-5658-0403

Ольга Левитан

(Иерусалим – Тель-Авив, Израиль)

Доктор философии по истории театра

Преподаватель, Кафедра театра

Еврейский университет в Иерусалиме

Директор Израильского центра документации сценических искусств

Факультет искусств, Тель-Авивский университет (на пенсии с мая 2022)

Email: olga.levitan@mail.huji.ac.il, levitan@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0000-0003-2266-6252

Theatre Monologues

Olga Levitan

(Jerusalem, Israel)

PhD in Theatre Studies,

Lecturer, Department of Theatre, The Hebrew University of Jerusalem

Chair, The Israeli Center for the Documentation of the Performing Arts,

The Faculty of the Arts, Tel Aviv University (retired in May 2022)

Email: olga.levitan@mail.huji.ac.il, levitan@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0000-0003-2266-6252

Boris Yentin

(Tel Aviv, Israel)

PhD in Theatre studies

Chair, The Israeli Centre for the Documentation of the Performing Arts

The Faculty of the Arts, Tel Aviv University

E-mail: yentin@tauex.tau.ac.il

ORCID: 0009-0003-5658-0403

Abstract: The Theatre Monologues is a special section of this issue, where theatre practitioners from various countries reflect on what Jewish theatre is all about. These monologues aim to explore the personal creative connection both to Jewish cultural heritage and to the present of Jewish culture. The artistic worlds of the authors of this section are different from one another, and all the more interesting. Their texts testify and at the same time analyze, revealing a multiplicity of searches essential to further deliberation.

Keywords: Jewish Theatre, Israeli theatre, laboratory theatre, GOSET, The Dybbuk, Holocaust and theatre, theatre midrash, Jewish identity.

DOI: 10.31168/2658-3364.2022.1-2.13

Статья принята к печати 06.09.2022