



Дмитрий Ольшанский,

психоаналитик,

Санкт-Петербург,

<http://olshansky.sitcity.ru>

Между двух отцов

Кратко о сюжете оперы. Её коллизия разворачивается после отказа еврея подчиниться распоряжению мэра города и начала работы в праздничный день. Элеазар отказывается принять все предложения христиан, предпочитая погибнуть самому и отправить на костёр свою дочь, чем пойти на компромисс. Кроме того, сюжет оперы ревизионирует идеологию апостола Павла, провозгласившего, что перед лицом Господа нет ни Эллина, ни Иудея.

Однако мораль оперы мне видится так: двойные стандарты и обход законов под действием обстоятельств — вечная черта христианского мира, а верхом устремлений

евреев было торжество закона, равно-го для всех, пусть даже торжество это было поминальным.

Арно Бернар, режиссёр-постановщик спектакля в Михайловском, переносит действие оперы в XX в. Зрелищное столкновение евреев и фашизма принципиально не меняет идеологию оперы: кардинал де Броньи по-прежнему остаётся слабым и сомневающимся отцом, которому явно не по силам та истина, которую хранит Элеазар. А тот молчаливо и непреклонно хранит тайну о происхождении Рахили и становится таким образом объектом влечения и отторжения для кардинала. Так евреи всегда фигурировали в представлениях христиан — «книжниками и фарисеями», теми, кто обладает большим и древнейшим знанием о боге и ближе стоит к разгадке тайны отцовства. Поэтому они никогда не были нейтральными фигурами в европейских городах (как, например, мусульмане) и часто вызывали зависть, ревность, ненависть — весь тот спектр чувств, который характерен по

отношению к старшим братьям. *Евреи знают об Отце нечто такое, чего не знают христиане* — именно в этой плоскости знания и разворачивается действие спектакля.

Идея оперы построена на различении религиозных концепций отца в иудаизме и христианстве. То, что еврей считает слабостью, христианин воспринимает как свидетельство благодати и величия отца.

Если идеальный еврейский отец всегда послушен Закону, то христиане всегда могут договориться со своим богом, умиловить его и довериться его всепрощающей воле: кардинал с лёгкостью прощает Леопольда и настойчиво предлагает Элеазару и Рахили помилование в обмен на крещение; Элеазар же настаивает на непоколебимости закона и отказывается вступать с богом в меновые отношения (истина-жизнь-истина).

Идеальный христианский отец умеет обходить закон, его сила в благодати и прощении. Он настолько преисполнен благодати, что может простить



Между двух отцов

любой грех, а пути его настолько неисповедимы, что он оценивает людей не по мирским заслугам и может принять в царствие своё даже великих грешников, тогда как законники, начётники и святоши могут остаться не у дел. В этом тезисе Западная и Восточная церковь выказывают редкое единодушие: что Блаженный Августин в своей концепции предопределения святых, что Илларион Киевский в «Слове о законе и благодати».

Христианская душа, как известно, всегда приходила к заключению — грех необходим для того, чтобы насладиться отчаянием своего покаяния и всеми щедротами господнего прощения, поэтому христианин склонен меньше доверять букве закону, а более полагаться на его так называемый дух. И судят чаще всего по совести, а не по закону (что и происходит в ситуации с Леопольдом). Сила Элеазара, напротив, — в нерушимости его заветов. Заповеди не подлежат толкованию и переиначиванию, им нужно следовать всем без исключения, только в этом случае Господь может признать тебя своим.

Элеазар, признав Рахиль своей дочерью, обращается с ней как с иудейкой: **символическая идентификация для него сильнее кровных уз**. Он отправляет её на костёр — приносит в жертву собственную дочь (а это может сделать только истинный отец). Поступок его не вписывается в сценарии, которые бы предположил неискушённый зритель: сценарий мести кардиналу или «не доставайся же ты никому». Он скорее подобен Аврааму, приносящему в жертву Господу собственное дитя как доказательство своей веры и своей преданности букве закона. И как ветхозаветный патриарх, Элеазар хранит перед всеми окружающими молчание относительно происходящего таинства, словно он делит с Господом своё знание. Только актом жертвоприношения он может окончательно утвердиться в своём отцовстве, поскольку он не просто знает, кто отец Рахили — **он знает, что значит быть отцом**.

Именно этого знания и требует от него кардинал. де Броньи понятия не имеет о функции отца. Он не знает, что ему делать: карать или миловать,



поэтому его путь от роли отца семейства до роли святого отца — в поиске этой загадочной функции — вполне объясним. Его попытки всякий раз оказываются неубедительны даже для него самого, его желание отчуждено другому, от которого он требует раскрытия тайны, что значит быть отцом. И это делает его классической невротической фигурой европейской культуры. де Броньи является кровным отцом Рахили (что, несомненно, более важно для христианина) — не случайно он одет в чёрный френч, точно так же, как Элеазар. Однако в символическом поле он совершенно бессилен: как расщеплённому субъекту ему постоянно приходится идти против себя, обнаруживать нескончаемую пропасть между желанием и требованием, между намерением помиловать евреев, узнать о судьбе дочери и своим долгом перед трибуналом, между чувством вины перед Элеазаром и духом закона, который всё же должен свершиться. Близорукость кардинала вполне соизмерима с его характером: он не видит то, что очевидно, не ведает, что тво-

рит. Он постоянно нуждается в ком-то другом, кто сообщил бы ему его собственную историю. Это единственный персонаж, который задаёт всем вопросы, оправдывает и оправдывается, жалуется и милует, ищет правовые лазейки, словно Отец небесный слишком слаб, а его закон носит характер формальности: «Прими христианство, — говорит он еврею, — и будешь помилован». В этом смысле де Броньи разделяет известную христианскую идею (неоднократно повторяемую от Лютера до Достоевского) о том, что человек слишком слаб, чтобы соблюдать заповеди, поэтому грех остаётся нашей земной юдолью, а расщепление между желанием и законом — христианской трагедией.

Повторим, в иудаизме вопрос, как обойти закон, вообще не стоит: вот и Рахиль остаётся верна своему религиозному долгу и всем своим обязательствам (по отношению к отцу, к его вере, к своему мужчине и даже к его невесте), но при этом не принадлежит ни одному из них: она не дочь своего

Между двух отцов

отца, не любовница своего возлюбленного, не виновная осуждённая, иудейка не еврейской крови — женщина-подмена, женщина-маска. Что вполне вписывается в библейскую историю Рахили, которая повествует о том, как на своём брачном ложе она была подменена своей старшей сестрой Лией, а в последствии, будучи бесплодной, отдала в жёны Иакову свою служанку Валлу, которая бы «родила на колени мои, чтобы и я имела детей от неё» [Быт. 30:3]. Рахиль всегда заменена кем-то другим — сестрой или служанкой — она второстепенна по отношению к ним.

Равно и в опере Эли Галеви Рахиль является носителем этой подмены, воплощением двойной нехватки: кроме того, что она женщина, она ещё и еврейка — субъект неполноты и неполноценности, коль скоро события оперы перенесены в «условную европейскую страну 1930-х гг.». Эту-то неполноценность, исключённость из семейного, сексуального, политического и символического порядка, столь изящно воплощённую в главной героине, и подчёркивало оригинальное название оперы — «Жидовка».

Игры в толерантность, о которой заявляет заглавие «Иудейка», только ослабляют концепцию режиссёра и делают её менее прозрачной (хоть и не убивают её окончательно, как название «Дочь кардинала», под которым опера ставилась в России и Советском Союзе). Для героини важна не идентичность, та или иная (в данном случае — религиозная или национальная), а напротив — отсутствие всякого определения, изъятость из всех систем. Она не принадлежит ни возлюбленному, ни отцу предполагаемому, ни отцу символическому, ни нации, ни роду, ни вере, она именно что «вечная жидовка», изгнанница (не будем забывать, что и библейская Рахиль скончалась в дороге в Ефрату и, таким образом, стала единственной женой праотцов, которая не похоронена в родовой их усыпальнице Махпела). Выброшенная из родовой истории на окраину дороги, зависшая между двух отцов, между двух мужчин, на полпути между отцом и возлюбленным, всегда готовая к бегству, женщина

без места, без идентичности и без истории — такова главная героиня оперы.

Рахиль не вписывается ни в один изречённый закон, ни в один цикл родства или сексуальных отношений. Именно эта выключенность и позволяет ей сохранить верность одному единственному её господину — господину смерти. Ведь именно она оказывается причиной всех смертей: состоявшейся казни Элеазара и несостоявшейся Леопольда; смерть транслирует себя через женщину. Подобно Антигоне, Рахиль сохраняет верность лишь закону вечному, даже вопреки закону политическому или религиозному. Опера Эли Галеви исчерпывающе повествует: не принадлежать никому, кроме смерти — такова единственная реальная участь женщины еврейки.

Концепция оперы находит ясное авторское толкование в сценографии Арно Бернара, который сознательно обостряет социальную и идеологическую сторону сюжета и ослабляет лирико-драматическое содержание, которым ограничивались прежние постановки как в Советском Союзе, так и в Европе. Опера «Иудейка» стоит в одном ряду с другими премьерами Михайловского театра в последнем сезоне — «Русалка» А. Дворжака и «Бал-маскарад» Дж. Верди, поэтому её полемичность и социальная неоднозначность режиссёрского решения вполне понятны и объяснимы.

