

Вадим ЩЕРБАКОВ

КРИК И ШЕПОТ ВОПРОШАНИЯ

Брехт – драматург ясных ответов, во всяком случае в области общественно-политической. Ужасы и нелепости практических опытов воплощения коммунистической мечты в жизнь, кажется, существенно поубавили число приверженцев таких идей. Особенно среди публики театральных премьер. Но вопросы и констатации Брехта ничуть не устарели. Их яростная энергия питает спектакль Юрия Бутусова «Добрый человек из Сезуана», поставленный в московском Театре им. А.С. Пушкина. Энергия эта очевидна, ее могучий поток бьет наотмашь. А под нею можно различить и попытку собственного ответа автора спектакля Брехту.

Из глубины полностью раскрытой сцены к ее переднему краю деловой походкой выходит невысокий курчавый крепыш с бутылью питьевой воды. Такие шоферы-грузчики доставляют заказанную влагу «горных родников» и прочих привлекательных для потребителей уголков «девственной природы» ко многим московским дверям. Рехнулись мы что ли – пить из крана? Лучше заплатить производителю чистой воды, чем доктору. Тоже, ведь, неизвестно какой квалификации...

Крепыш тем временем старательно растилает на авансцене белые простыни – будто брачное ложе готовит. Рассыпает по ним песок из оцинкованных ведерок. Ставит с краю корзинку с дурацкими искусственными цветами. Делает работу Бога, устраивает нам с вами Землю, с далеким Эдемом у горизонта. Потому и не кажется странным, что именно ему отведена реплика брехтовских богов, определяющая условия предлагаемой игры: «В постановлении сказано – мир может оставаться таким, как он есть, если найдется на земле хоть один добрый человек». Цитирую по памяти, поскольку пьеса переведена заново г. Перегудовым для этого спектакля и посмотреть текст негде.

А человек в черных штанах и майке-безрукавке тем временем представляется публике. Он будет – водонос Ванг. Затем происходит первое преобразование в спектакле. Вместе с потрепанной шубейкой актер «надевает» на себя пластику и интонацию инвалида детства, крутую смесь из симптомов синдрома Дауна и детского церебрального паралича.

Скрюченные пальцы, перекошенный рот, из которого толчками вырываются добрые речи. Он, городской дурачок, – единственный в Сезуане способен видеть Высшие Силы. Ванг стоит на окраине, высоко подняв идиотскую корзинку с бумажными цветами (ту, что изображала Рай), и выскидывает в прохожих Бога.

Знакомым с пьесой или видевшим легендарный спектакль, положивший начало великой Таганке, стоит сообщить, что у г. Бутусова нет брехтовской пародийной троицы, явленной некогда Любимовым граду и миру в виде трех помятых бюрократов. Тут вместо них приходит одинокая молодая женщина – персонаж, почти лишенный данного ему Брехтом текста. Она идет, высоко поднимая ступни, – будто по облаку. Да видно даже воздух в этом Сезуане умеет наносить раны.

А. Матросов – водонос Ванг





Бог устал; Ванг снимает с женщины тяжелые ботинки, разматывает портянки с бурими пятнами крови, щедро оmyвает ее ноги своей, предназначенной на продажу водой. Богу надо найти ночлег – таков первый шаг к сохранению этого мира в целости. Дурачок Ванг стучится в двери состоятельных горожан, везде получая отлуп. Актер Александр Матросов замечательно работает маску водоноса. Практически не сходя с места, лишь обозначая воображаемых партнеров, он показывает настоящее отчаяние оттого, что его сограждане настолько немилосердны и напрочь утратили страх Божий. Он виноват, он плохо искал, поэтому мир вот-вот рухнет. Остается последняя надежда – проститутка Шен Те, она никому не отказывает.

Первый выход доброй Шен Те сделан ярко. Черный парик, потекшие черные круги вокруг глаз, колом топорщится дешевый блестящий плащ, драные чулки, туфли на толстой подошве и здоровенных каблуках. Ходит с «выключенными», неподвижными коленками на несмыкающихся ногах; говорит грубо, голосом с хрипотцой. Маска дешевой

А. Урсуляк – Шен Те

шлюхи – ничего эротического, только бизнес, да и то самый копеечный. Глядя в лицо этой маске, видишь в ее неумении отказывать нечто профессиональное.

И снова удача – Александра Урсуляк играет Шен Те отлично! Все здорово придумано в этой маске и показано на ять!

По мере развертывания действия становится понятно, что масочный принцип существования актера в спектакле г. Бутусова выбран не только по эстетическим причинам. В представлении заняты 12 человек; в пьесе около 30 ролей, не считая прохожих. Все играют всех, за исключением г-жи Урсуляк, на долю которой и так выпало изображать две стороны одного персонажа. Да еще надо как-то разобраться с пресловутым брехтовским «очуждением»! Лицедей в спектакле становится «носителем масок» – подход скорее мейерхольдовский, нежели предложенный автором «эпического театра». Публике предъявляются быстрые зарисовки; две-три пластические и речевые

Дневник театра

краски, закрепленные за персонажем. Иногда эти масочки сделаны блистательно, в лучших традициях «эксцентрической школы». Такова Старуха, торговка шальями и коврами, в исполнении Анны Бегуновой.

Подбородок вперед, сжатые губы, округлившиеся глаза; запрокинутый затылок сливается с горбом так, что получается единая линия – человек-полочка, хоть ковры раскладывай, хоть слоников расставляй. Сжатые кулачки синхронно отмахивают двухтактовый ритм поступательного движения; им вторят вытянутые носки ступней, котильонно печатающих шаг. Фигура в манере Калло – сказал бы, надо полагать довольный, Мастер.

Или домовладелица Ми Цзю, представленная г-жой Петровой. Красное платье; передвигается боком; развернутые ступни ставятся в перекрест. И все время колышется! Режиссер и актриса дали персонажу широкие круговые движения бедер и плеч при малоподвижных, сложенных на животе руках. Голова жеманно повернута в сторону и вниз. Круги и поперечные линии, усиленные резкими визгливыми интонациями, постоянно задирающимися вверх – это уже почти Пикассо!

Две проститутки в парке сделаны в духе модной клубной заставки, эдакого *back vocal'a*, который вылез на первый план. Актрисы в темных очках стоят по обеим сторонам авансцены и лениво пропевают в микрофоны текст, уложенный наподобие рэпа в тягучий музыкальный ритм. А с белого интермедийного занавеса, за которым происходит перемена декорации, на них смотрят-слушают с огромной проекции две маленькие девочки в наушниках.

Тут надо бы отвлечься от актеров и их масок. Сценографическое решение Александра Шишкина не отнесешь к числу самых выразительных его работ. В нем, однако, замечательно найдены эти детские лица, пыливо взирающие с огромных фотографий на жестокий мир, который готовят им в наследство взрослые. Они смотрят на лицедеев и на публику, впитывая глазами грязный опыт, как впитывало его тельце маленькой Шен Те, когда приемная мать купала девочку в сточной канаве.

И шепот их молчаливого вопрошания умеет встать вровень с криками актеров.

Не хочется привлекать внимание к просчетам и неудачам этого значительного спектакля, но вдруг мои замечания кому-нибудь что-то важное подскажут. Некогда Кугель пытался объяснить режиссерам роль критика: для дела, полагал он, важно, что рецензент приходит смотреть результат работы, глаз у него не замылен процессом репетиций, а потому ему проще констатировать – удалось или нет реализовать замысел.

Далеко не все роли-маски оказались сделаны интересно или доведены актерами до описанных выше кондиций. Особенно это обидно в случае с персонажем г. Арсентьева. В его безработном летчике Янг Суне я, к сожалению, не смог разглядеть ни техники, ни искренности, ни памфлетной энергии. Хотя актеру и даны занятно придуманные трюки. Например, танец с красным шариком на свадьбе – он уподоблен тут метафорическому семени, зародышу новой жизни. Жених катает его по телу переодетой женщины-Бога (зачатия ведь и впрямь совершаются на небесах!); оба при этом не перестают ловко подергиваться в битовом ритме. Есть на что посмотреть, есть о чем подумать! Однако, в целом роль Янга, стоит признать, сыграна скорее партнерами, музыкой и мизансценами, нежели исполнителем.

Нередко становится скучновато, особенно в первом акте. Там, где театр показывает недоделанные маски, или в те тягучие моменты, когда уходит музыка, а лицедеи без нее теряют ритм. В задумке, как кажется, было заложено чередование кусков, изображающих рутину жизни, ее гипнотическую монотонность, со взрывами протеста, с криками ярости и воплями скорби. Эти последние, на мой взгляд, удались почти сплошь, а в первых – гипноз не всегда срывает и внимание ослабевает.

В то же время, представление изобилует интереснейшими примерами реализации «эпического театра», пускай и не совсем такого, который придумал некогда Брехт. Я веду речь об эпизодах, лишенных внешнего действия, о сценах-рассказах. О длинных диалогах и даже монологах, воспринимаемых на одном дыхании.



В пьесе рассказ матери Янга о карьерном росте ее сына на табачной фабрике разбит сценами-иллюстрациями, в которых действует уйма народу. Режиссер перемонтировал текст так, что у Веры Воронковой, исполняющей эту роль, получился огромный монолог. Актриса стоит на авансцене и говорит, говорит правильные, нужные для выживания слова про то, как ее сын убил в себе мечту, как начал карабкаться по головам других бедняков и стал надсмотрщиком за рабочими. Мать Суна устала от нищеты, она хочет гордиться сыном – ее речь об этом, она улыбается правильными словами, а душа почему-то бьется о них и плачет. Г-жа Воронкова ведет рассказ на сдерживаемом темпераменте, роняя слезы, но не позволяя им изменить маску радости на лице. Механизм «торможения» страсти (когда-то замечательно описанный Мейерхольдом) увеличивает напряжение, готовит энергетический выброс. Таковым становится зонг про восьмого слона, исполняемый полным составом занятых в спектакле актеров. Во всю мощь акустической установки, со всей силой ярости комедианты поют про семь слонов, корчующих лес. Слоны в порошок стирают свои бивни, они не могут больше работать. Но у восьмого, которого любит султан, бивни целехоньки, чтобы в кровь бить ими семерых, заставляя корчевать пни.

Очень просто быть полезным членом общества – задуши мечту о небе, вернись на грешную землю. Тут ведь так много дела! Вот только человек без мечты легко становится вертухаем...

Песня про восьмого слона – эпизод явно важный для режиссера. Здесь энергия крика полна сарказма. В концертной мизансцене (вся труппа спектакля стоит у микрофонов вдоль переднего края площадки, а бывший летчик время от времени высовывается из-за их спин, чтобы проорать неслышимые команды) дана кульминация действия, его поворотный пункт. Затем маски будут сброшены – обнаружатся новые правила актерского существования – зрелище выйдет на финальную прямую.

В спектакле актеры поют зонги по-немецки; почти все они сделаны как прямое обращение от микрофона в зал. Думается, выбор языка

тут обусловлен не только эстетическими соображениями – пусть поэзия звучит во всей яркости своей фонетической мелодики, пусть слова работают в резких диссонансных соответствиях с той музыкой, которая специально для них написана Паулем Дессау. Нет, это решение содержит еще и важный смысловой посыл. Режиссеру важно подчеркнуть, полагаю, что прямое обращение мало кем из зрителей может быть понято. Он ставит публику в не очень удобное положение, заставляя вытягивать шею и читать красные буквы перевода высоко над сценой. Создатели спектакля не шибко уверены в способности посетителей театра выслушивать всю правду в глаза – вот и прибегают к обходным маневрам.

Музыка – одно из действующих лиц этого представления. Звучит сия констатация как трюизм по нынешним временам, когда в драматическом театре нередко музыка не затихает ни на мгновение, когда ей передается и подтекст, и чувства героев, и комментарии разной степени ироничности. На сцене справа размещен маленький ансамбль солистов «Чистая Музыка» под управлением г. Горского (клавиши, скрипка, кларнет, ударные). Он дышит вместе с актерами, поддерживает, ловит на слове, жарит, жжет и хлещет зонгами, превращает отдельные реплики в непредусмотренные Брехтом песни. Спектакль просто нашпигован россыпью маленьких вокальных номеров. Таких, например, как неожиданное превращение ответа полицейского на экзистенциальный вопрос «как выжить?» в песню «А я без понятия!».

Мир этого спектакля вроде бы и не Божий вовсе. Он специально ограничен, чтобы все участники действия сосредоточились на главном вопросе. В нем нет солнца, красоты, он почти лишен юмора и даже любви – лишь маленькая толика нежности. Ее законным продолжением оказывается самый атмосферный эпизод спектакля. Раннее утро в парке. Высокие осенние деревья без листвы, кончился дождь, жители Сезуана крутят педали по своим рабочим надобностям. Из бокового «кармана» сцены в задний и наоборот движутся по площадке велосипедисты. Кажется, что пахнуло сырой

землей, вкусным запахом утреннего хлеба. Впервые в представлении китайской пьесы Брехта вдруг вошел образ Поднебесной – тот, который возникал давным-давно из съемок советских корреспондентов, показанных в черно-белом телевизоре.

Вообще-то г. Бутусову очевидно была не нужна никакая китайщина. Не играют в его «Добром человеке» и важную для Брехта буквальную нищету. Попрошайки, занявшие лавочку, которую купила Шен Те на божеские деньги, одеты в одинаковые офисные костюмы. Придя за рисом для голодающих детей, они демонстративно разбрасывают его сухие зерна по сцене – риса у них полны карманы. Эти гладкие клерки поднимаются на сцену из зрительного зала, из публики. Их единство с разместившимися в мягких креслах москвичами заявлено режиссером решительно и недвусмысленно. В своем блоге критик Элла Михалева прямо назвала их управленческим планктоном, но таким, каждая единица которого при первой возможности готова превратиться в акулу и урвать свою часть пирога (См.: <http://ellmikhaleova.livejournal.com/566763.html>).

Зачем играть для сегодняшних москвичей спектакль о нищих китайцах? Это не про них. Китайцам они, скорее всего, готовы посочувствовать часок-другой после представления – и забыть про них как о страшном сне, которому нет шансов проникнуть в сытую реальность московской жизни. А режиссеру хочется максимально сократить дистанцию между показываемыми на сцене и сидящими в зале. Ему надо заставить офисных людей понять, что на сцене явлен именно их мир, в котором они столь комфортно разместились. И мир этот ужасен.

Актеры одеты г. Шишкиным в единую прозодежду. Она, конечно, не столь лаконична, как конструктивистские рабочие спецовки «Рогоносца» или фраки «Турандот». Художнику и режиссеру понадобились несколько черных комплектов – безликие строгие костюмы, приталенные платья без рукавов, длинные пальто, серые широкополые шляпы мягкого фетра (как знак достигнутого материального благополучия). Все остальное лишь детали, подчеркивающие свойства маски. Красное



И. Петрова – домовладелица Ми Цзю,
А. Урсуляк – Шуи Та

платье домовладелицы и белое невесты Шен Те – одного покроя и той же материи, что и черные платья других женщин. В сцене финального суда сверху спускается штанкет, на котором висят полсотни таких же унифицированных облачений. Похоже, режиссер и художник реализовали древнюю остроту: «Оставь одежду всяк сюда входящий», желая показать, что десять платьев в гроб не наденешь.

Только главная героиня весь спектакль прыгает из одного наряда в другой. Не случайно и, конечно же, не по женской слабости. Это видимый знак поиска формы для себя, внутреннего движения персонажа, способности к изменению, наконец. Неизменным атрибутом во всех переодеваниях остаются шлюшьи дранные колготки в сеточку. Героиня не носит их, а несет как родимое пятно, как печать нищеты, как дурную карму.

Роль Шен Те из тех, что делают биографию. Александра Урсуляк оказалась на высоте всех многосложных задач, предложенных режиссером. За то и слава ей как выдающейся артистке!

Дар небес, табачная лавка в предместьях Сезуана превратилась в источник добра. Источник получился крошечный, всех жаждущих не напоить. Слишком длинна очередь – кому тепла, кому крова, а кто (их большинство)

остро нуждается в халяве. Родник замутнен и грозит задохнуться под гнетом притязаний. И тогда на сцену является эффективный менеджер – придуманный двоюродный брат хозяйки по имени Шуи Та.

Актриса переодевается в глубине площадки и предъясвляет зрителям свою вторую маску немного робко, конфузясь и опасаясь разоблачений. Лишенная каблуков, она заметно уменьшается в размерах. Брючный костюм, надвинутый на глаза котелок, приклеенные к вискам черные глянцевые бачки и такие же усики из двух половинок на верхней губе делают ее весьма условным мужчиной. Однако остальным персонажам вовсе и не требуется убедительность – им важна функция делового человека.

Смена масок играется г-жой Урсуляк не через оппозицию добрый-злой. Ее Шуи Та вовсе не зол (особенно с распространенной ныне точки зрения). Он даже социально добродетелен: сдать вора полиции, указать органам на лиц, живущих, допустим, без регистрации, выторговать четыре пятых от просимого ремесленником – это все доблести сего дня. Бизнесмен Шуи Та действует по правилам

реального мира, на вызовы он реагирует адекватно, ведь своя рубашка ближе к телу.

Г-жа Урсуляк играет его так, как бродяжка Чарли Чаплина изображает миллионера. С азартом перевоплощения и весьма ограниченным набором подробностей, со страхом провала и удалью прыжка в прорубь. Главное качество тут – собранность. Если Шен Те может позволить себе быть растрепанной халдой и пленницей чувств, то Шуи Та подчинен рассудку, оформлен коммерческим интересом.

Так и происходит коловращение жизни. Одна маска раздает, другая собирает. Она позволяет себе продиктованные сердцем беспечные поступки, он вынужден с умом решать вопросы выживания. Беда, однако, не в том, что сердце доброе, а ум злой. Настоящая катастрофа – в отсутствии радости. Ни тот, ни другой способ жизни не дают простого человеческого счастья, не обеспечивают даже удовлетворения. Так устроен мир спектакля, дьявольски похожий на данную нам действительность.

Бог этого мира напоминает ангелов, обитающих у Вима Вендерса в берлинском небе.

А. Урсуляк – Шен Те



Дневник театра

Он/она умеют сострадать, а значит – спускаться на землю и мучиться вместе с людьми. В пьесе Брехт (без видимой логики, кстати) превращает бывшую владелицу лавки попрошайку Шин в поверенную сокровенных тайн Шен Те. Реплики этой «наперсницы» (впорхнувшей в драму XX века будто из классицистской трагедии) г. Бутусов передает женщине-Богу. Сначала она ведет диалог с Шен Те в облике ее придуманного брата, затем является на подмостки как буквальное удвоение, как отражение – недаром с колосников спускают зеркало! – беременной протагонистки. К мираклу, к Деве Марии, заменившей грешную Беатрису, этот ход имеет, однако, отношение косвенное. Бог трудится, чтобы помочь Шен Те – а с нею и зрителям – понять очень важную истину про устройство мира и человека.

В сценах с Вангом женщина-Бог от раза к разу слабеет, теряет силы. Эпизод, в подоплеке которого лежит текст последней «божественной» интермедии Брехта, начинается с того, что водонос за шкуру выволакивает бездвижное тело Бога. Разбинтовывает ее из окровавленного тряпья, приводит в чувство, попутно произнося монолог о чрезмерной строгости Заповедей. Первосущество измордовано и покалечено злой волей людей, их упорным нежеланием понять меру своей ответственности за мир. Жалея несчастную добрую Шен Те, Ванг наоборот – черпает в сочувствии силы, крепчает и обретает внутреннее право требовать. Все чаще г. Матросов играет своего персонажа, отбросив маску больного телом и интеллектом. Это не выход из образа, не хрестоматийно реализованный принцип «остранения». Актер играет по-прежнему водоноса Ванга, но не тело его, а дух и мысль. Именно они, перемахнув через барьер инвалидности, просят Бога понизить планку, позволить считаться добрым тому, кто сведет любовь к простой благосклонности, справедливость – к снисходительности, а честь – к порядочности.

Игра с масками оборачивается игрой в жизнь. Маски – жизненные стратегии, каждая из которых ограничена и не способна привести к полноте. А только таковая чревата счастьем. Тут содержится истинный замысел

Творца (насколько он вообще доступен нашему пониманию).

После зонга про восьмого слона режиссер дает г-же Урсуляк чаплинский эксцентрический номер – не танец, а танчик, клоунскую репризу. Вроде бы все идет отлично – производство налажено, вот-вот откроется сеть магазинов по сбыту «доброго табака», доходы растут. Шуи Та бодро топает по своим делам и вдруг замечает, что каждый его шаг сопровождает музыка, что он пойман ее ритмом, пленен ее дыханием. И начинается стремительный каскад движений успешного человека, который производит жуткое впечатление танца марионетки, дергающейся в нитях паучихи-судьбы. Самый же ужас зрелища состоит в том, что в эту паутину человек загнал себя сам, следуя логике успеха.

После своего танчика героиня перестает перевоплощаться из сестры в брата и наоборот. Ее усталость от смены масок, от жизненных стратегий, каждая из которых лишь опустошает, ее неспособность вновь оживить, опять наполнить источник добра изматывает Шен Те. Актриса больше не убирает кудри под шляпу, не стирает с лица женский грим, забывает отклеить усы и бакенбарды. Ужасное существо с хриплым голосом и огромным животом подает реплики то за Шен Те, то за Шуи Та. Окружающим нет до этого дела – они не видят того, что является зрителям. Как и в случае с Вангом, из-под одной маски вылезает другая, имя которой (перефразируя Пастернака) – душа. Израненная и кровоточащая душа женщины, вынужденной выполнять слишком много грязной работы.

Меж тем действие движется к финалу. Блаженный дурачок-водонос, заваривший всю кашу, требует правосудия. Он подозревает, что злой эксплуататор Шуи Та убил свою добрую сестру. Директор табачной фабрики арестован и доставлен в суд.

У Брехта в пьесе целый эпизод посвящен толкам народа о несправедности местного суда и показу обстоятельств подмены его богами. В спектакле г. Бутусова Ванг просто выносит на руках – как тряпочку – женщину, похожую на ангела из фильма Вендерса, и сажает ее за столлик посреди авансцены. Водонос-прокурор, быстро отбросив инвалидную характерность



(здесь ведь не людской суд, но Божий!), бросает в лицо Шуй Та обвинения. Орет он яростно, со всей истовостью пророка. Героиня г-жи Урсуляк не в силах более скрывать правду. Она признается, что была все это время обоими – и доброй, и злым, и рохлей, и деловым; что поступала то повинуюсь чувствам, то подчиняюсь рассудку.

С каждым следующим витком действия эмоциональный накал увеличивается. Уж, кажется, выше некуда, предел, а энергия крика все нарастает и нарастает. Скинув пальто, актриса вопит по-русски зонг о безысходности:

«Ваш единодушный приказ

Быть хорошей и, однако, жить,

Как молния рассек меня на две половины.

Не знаю почему, но я не могла

Быть одновременно доброй к себе и другим.

Помогать и себе, и другим было слишком трудно.

Ваш мир жесток! Слишком много нужды.

Слишком много отчаяния!

Протягиваешь руку бедняку, а он вырывает ее!

Помогаешь пропавшему человеку – и пропадаешь сам!»

Затем г-жа Урсуляк повторяет его по-немецки с еще большим напором. Нарисованные под ее глазами помадой две условные вертикальные полосы действительно превращаются в кровавые слезы. Мужские штаны постепенно сползают с беременного живота, открывая дырявые колготки в сеточку. Нелепая, страшная ее фигура преобразуется в такой силы знак отчаяния и беспомощности, что остаться равнодушным невозможно. Облик и голос актрисы прорывают твой защитный панцирь до мякоти чувств. В ушах начинается звон – это вибрируют твои собственные натянутые нервы, на которых играет образ-маска-душа-естество г-жи Урсуляк.

«Meinen Geliebten zu lieben und

Meinen kleinen Sohn vor dem Mangel zu retten.

Für eure großen Pläne, ihr Götter

War ich armer Mensch zu klein».

Одновременно ты видишь, как лицо женщины-Бога озаряется улыбкой. К ней возвращаются силы, она наполняется радостью. Шен Те наконец прозрела, приблизилась к сути Замысла. Мир прекрасно создан Творцом.

В ад крошечный его превратили люди. В них есть и добро, и зло. Им предоставлена свобода выбора. Конечно, чаще всего человек сворачивает в ту сторону, куда влекут его жадность и тщеславие. Но ведь он может пойти и в другом направлении!

Бог не находит нужным осуждать Шен Те. Женщина с лицом ангела из берлинского неба и Божий человек Ванг уходят в глубину сцены, не оглядываясь, не откликаясь на мольбы героини. И тогда г-жа Урсуляк оборачивается к залу, смотрит на нас и говорит почти шепотом: «Помогите»...

Тут хочется остановить мгновение, чтобы осмыслить удар. Еще раз: Шен Те прокричала, что общество устроено ужасно. Это доказано спектаклем вполне убедительно. Боги дали ей все, что могли. И теперь она обращается за помощью к зрителям. Ведь только от них – нас, меня – зависит, чем мы наполним этот мир. Режиссер вычеркивает последний зонг про возможность устроить жизнь вовсе без богов и про финал, который «должен, должен, должен быть хорошим». Рациональное назидание Брехта отринуто, а послание сохранено. Скорбный, растерянный, но требовательный шепот Шен Те горит пощечиной на лице и зовет к ответу.

Свет стремительно гаснет. Прежде, чем он зажжется вновь и зал взорвется аплодисментами, в крошечной тьме мне почудился маленький, мерцающий лучик надежды. Никаких оснований для его появления спектакль вроде бы не давал. Наоборот – он кричал об отсутствии самой возможности счастливого исхода. Стоит ли рассчитывать на добрую волю людей? Да и сколько их, пришедших на спектакль? Капля в океане! А все же – лучик привиделся. Каждый человек наделен знанием о нем и способностью его видеть. Стоит попробовать следовать за этим лучом, по возможности не часто сворачивая в сторону.