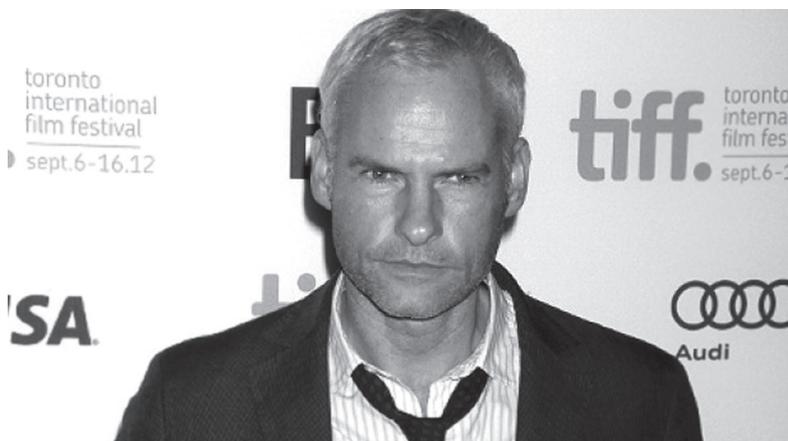


Марина Тимашева

ЗАЛЕЧЬ НА ДНО В КАМЕ

Пермь оказалась криминальной столицей России. Да что там – России! Всего мира. С 1 по 7 октября совершено 500 убийств, десять самоубийств и около пятидесяти покушений. И все это – на сцене небольшого театра «У Моста», где проходил Второй Международный фестиваль Мартина МакДонаха. «Хотите привлечь внимание публики – вводите в пьесу насилие; хотите удержать ее внимание – подбавьте насилия. Правда, по такому рецепту стряпаются дрянные пьесы, но это еще не значит, что хорошие пьесы пишутся по иному рецепту»¹, – пишет Эрик Бентли в книге, которую живущий в Лондоне ирландский драматург наверняка освоил.



Мартин МакДонах

Теперь уже монографии и статьи посвящают самому МакДонаху, их авторы увлеченно изучают «постмодернистский характер» пьес, их философию и сложную жанровую природу, но вовсе не пишут о том, что они очень сценичны. Одна из многочисленных легенд, слагаемых о драматурге, гласит: в театр он захаживал редко и знает о нем мало. Тогда придется допустить, что он много сидел дома и изучал книги о принципах построения предназначенных для сцены произведений. По крайней мере, он знает, что нужно большинству театров.

В четырех его пьесах – по четыре роли, в остальных (более поздних) – по семь или восемь. Все – для актеров разного возраста. Сложных декораций не требуется, вполне достаточно передвижных «стен» и реквизита, который можно взять «из подбора» (стол, стул, кресло). Действие почти всегда происходит в одном месте (комнате, пабе, тюремной камере, кабинете следователя). Кажется, раза три персонажи покидают павильон и выходят на улицу, но и тут особых усилий от театров не требуется: достаточно закрыть занавес или задернуть ширму,

поместив актеров на авансцену (только в «Черепе из Коннемары» нужно сценографически организовать кладбище). Пьесы снабжены четкими ремарками, пренебрегать которыми не стоит, и не только из-за бдительности агентов по авторскому праву, но из-за здравого смысла: этому драматургу лучше доверять, он ничего напрасно не напишет. Единственное, что можно вменить ему в вину: в то время, как театрам необходимо занять в репертуаре как можно больше актрис, в его пьесах преобладает сильный пол. Исключение – «Королева красоты», где обе главные роли достаются актрисам. Возможно, потребность в женских ролях в Великобритании не так велика, как у нас (с этим вопросом надо разбираться отдельно). Мартин МакДонах – бесспорно один из лучших современных драматургов (имена которых пересчитываются на пальцах одной руки), но – парадокс первый! – он совершенно не годится для утверждения на сцене моднейшего «постдраматического» балагана. События в его пьесах развиваются последовательно, а в «Человеке-подушке» устами писателя Катуряна он манифестирует: «...если ты сел за перо, расскажи нам... историю!.. Первый долг писателя – рассказать историю»². Итак, увлекательная история и манкие для самой широкой аудитории жанры: детектив, мелодрама, черная комедия, психологический триллер³.

Иными словами, пьесы МакДонаха можно ставить в антрепризе, в любом маленьком театре – без особых средств, без многочисленной труппы, без сложной машинерии они всё равно рассчитаны на коммерческий успех, то есть на любовь зрителей. Пьесы выстроены по канонам традиционной драмы с неперменными экспозицией, завязкой, кульминацией, развязкой. Часто имена персонажей – говорящие; каждому из них даны невероятно живописные речевые характеристики, диалоги смешны до истерики. Драматург рассчитывает на то, что любой сидящий в зале сможет отождествить себя с действующими лицами, даже

если эти лица не слишком симпатичны, и немного о них пожалеет. Хотя бы о том, что могли быть людьми, да не стали. В той же «Королеве красоты» приходится попеременно занимать сторону то старухи-матери, панически напуганной перспективой оказаться в богадельне, то ее 40-летней дочери, вся жизнь которой уходит на обслуживание эгоистичной вредной старухи, а на себя ничего не остается. И в «Сиротливом Западе» сочувствуешь не только пьянице-священнику или влюбленной в него барышне, но и Коулмену, оставленному братом-шантажистом без наследства. Понимаешь всех, даже убийц, потому что видишь, какие обстоятельства привели к лютому искажению человеческой природы.

Действие, как правило, происходит в замкнутом мире, где все друг друга и всё про всех знают, откуда невозможно вырваться, а люди, словно запертые в тесном и безвоздушном пространстве, развлекаются, мучая себе подобных. «Предлагаемые обстоятельства» в пьесах прямо обозначены, жутковатая жизнь человеческого духа представлена во всех ее психологических и грубо материальных подробностях.

Но первое поверхностное восприятие событий, явлений, характеров в этих пьесах всегда обманчиво: фигурки святых, которые коллекционирует Вален в «Сиротливом Западе», нисколько не свидетельствуют о его набожности. Девочка, которую «убил» Человек-подушка, оказывается жива. Как и кот, месть за которого погубила четырех человек. Как и «жертва маньяка» в «Палачах». Бракосочетание Морин и Пато («Королева красоты») оказывается вымыслом. Аристотелево «узнавание» здесь – подлог, фейк, все устроено так, как если бы Эдип уже наломал дров, а тут бы и выяснилось, что его оговорили, оклеветали и подкупили лжесвидетелей. Такое своенравное обращение с каноническим понятием характерно для современного кинематографа, начиная с фильмов нуар. Ясно, что МакДонах не только внимательно

читал Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, Джона Миллингтона Синга, Шона О'Кейси, Гарольда Пинтера, но видел много кино. И персонажей пьес тоже заставил смотреть. Недаром его полицейские и бандиты речью, манерами, повадками, жестами подражают героям голливудских боевиков.

По первому впечатлению пьесы реалистичны, в них (кроме «Человека-подушки») названы конкретные страны и города, а также указано время действия. На фоне бытовых декораций в них действуют персонажи, которые мыслят и говорят как простые люди. Все это, однако, тоже в очень большой степени – иллюзия (особенно правдоподобная, если воспринимать из чужой страны). Автор сочинил, сконструировал из английского и гэльского язык, которым никто за пределами его пьес не пользуется. Ирландцы не живут так, как в них описано. Обычные люди вообще не часто ведут себя так, как эти персонажи. Их логика, мотивация поступков, манеры – все дано в исключительном увеличении, доведено до максимальной концентрации.

Действующие лица одного произведения упоминаются в другом. Это обстоятельство иногда помогает пролить свет на события. Ответ на вопрос: было убийство предумышленным или женщина стала жертвой аварии – мы получим не в «Черепе из Коннемары», а в следующей пьесе. Пьесы МакДонаха таким образом связаны между собой как в сериале, но можно сказать иначе: это эпос, в котором искусно сконструирован мир, похожий на настоящий.

Финалы всех пьес открыты и допускают возможность разных толкований. Мы так и не узнаем, при каких обстоятельствах Кармайклу («Безрукий из Спокэна») оторвало руку; виноват ли в преступлении тот, кого за него казнили, или совсем другой персонаж («Палачи»); спасет ли священник от братоубийства Коулмена и Валена («Сиротливый Запад»); станет ли Ирландия мирной после гибели террориста Падрайка или это место немедленно займет его боевая подру-

га («Лейтенант с острова Инишмор»); виновен ли Катурян в том, что слабоумный брат истязал детей, воплощая в жизнь сюжеты его рассказов («Человек-подушка»); удастся ли Калеке Билли дожить до обещанного Чумой Хелен свидания («Калека с острова Инишмаан»). МакДонах никогда не ставит точек, тем более восклицательных знаков, только многоточия и знаки вопросительные. Он честно признается, что у него нет ответов, и приглашает зрителей к совместному поиску. Сюжет служит наживкой, увлеченная им публика проглотит всю порцию самых что ни на есть серьезных (даже «проклятых») вопросов. Любопытному зрителю будет интересно подумать и о всяких мелочах. Например, отчего кота, которого застрелил Падрайк, зовут сэром Роджером? Оказывается, кот – тезка исторического персонажа, казненного за государственную измену. И получается, что террорист Падрайк убил кота, названного в честь другого террориста. Впрочем, он не знал его имени.

Кстати, что еще за Падрайк? Это – дери́ват от Патрика, главного святого ирландского пантеона. Идеальный убийца наверняка полагает, что заслужил право на это имя. Или вот еще «мелочь»: настоящее имя героини «Сиротливого Запада» – Мария. Все зовут ее Гэлин (от «*girl*» – девочка). Она прикидывается распутницей, на самом деле чиста и непорочна, влюблена в священника и всю ночь не уходит с того места, на котором свел счеты с жизнью отец Уэлш, отдавший «душу своя за други своя», за двух братьев, которые сами на себя не поставят и гроша медного. Тут, как водится, парадокс МакДонаха: эти аллюзии кому-то покажутся богохульными (самоубийство – страшный грех, да и сам священник – тот еще фрукт), кому-то – подлинно христианскими. Можно считать, что драматург глумится над искупительной жертвой, но лично мне кажется, что он верит в ее силу.

Вроде бы, МакДонах совершает подкол под традиционные ценности. Например,

семейные: в пьесах родители покушаются на жизнь детей, а дети крошат черепа предков, брат идет войной на брата, отношений полов практически нет, о них скабрёзно шутят или тайно мечтают, с сексом связаны лишь бранные слова («долбанный гомик», «вонючий девственник», щедро рассыпанное по тексту ирландское *«feck»*). Мужчины часто кажутся женственнее, трусливее и слабее своих подружек или сестричек. Таковы Тоби в «Безруком», Дейви в «Лейтенанте». Напротив – Мейрид называют «парнем с покрашенными губами», Чума Хелен наводит страх на брата в «Калек», в «Сиротливом Западе» говорят о целой команде девочек-футболисток, превративших игру в бои без правил.

Переходим к ценностям патриотическим. Ирландцы выставлены порядочными придурками, которые время от времени прорываются бежать куда подальше от родных осин, и конформистами. Националисты здесь настоящие безбашенные отморозки, но и ценности глобальные даны в самом смехотворном их облики, в образах масскульта и политкорректности, фастфуда для желудка (чипсы и чупа-чупсы) и для души (гангстерские фильмы). Феминизм олицетворяют бабы, неотличимые от мужиков, а «зеленая» идея – некое помутнение рассудка, позволяющее дорожить кошками больше, чем людьми.

Наконец, ценности церковные. Напомним, что Ирландия – страна с большой католической традицией, и многим ее жителям, наверное, действуют на чувства издевки над собирателями статуэток святых, которые мроят голодом родных братьев, божатся и немедленно нарушают клятву, воспринимают покаяние как веселенькую забаву и искренне полагают, что можно попасть в рай, прихлопнув 20 человек; а также насмешки над священниками, пьющими горькую и нарушающими тайну исповеди.

Однако в творчестве нашего парадоксалиста есть зона, где иронии нет места. Это христианская этика. Из всех его произведе-

ний – хотя и без прямого назидания-нравоучения – ясно следует, что не существует никаких целей, которые оправдывали бы причинение ближнему того, чего не желаешь себе. Можно красноречиво вещать о свободе Ирландии, но человек, лишивший другого жизни ради этой свободы – душегуб. Можно приводить в исполнение смертные приговоры, служа Ее Величеству и руководствуясь судебными решениями, тебя все равно назовут Палачом – и не только потому, что такова твоя должность. Ни в одной пьесе МакДонаха не сказано «Не убий», но заповедь эта, будто начертанная симпатическими чернилами, проступает из-под слов, пульсирует во всем, что им написано. Трагикомические истории, в которых реальность сгущена до притчи, рисуют сиротливый, то есть богооставленный мир. Но если «Линнэн (местечко, в котором происходит действие «Линнэнской трилогии» МакДонаха. – М. Т.) не подпадает под юрисдикцию Бога», то это совсем не значит, что Бога нет. Иначе драматург не заканчивал бы пьесу ремаркой: «Свет на сцене гаснет. На несколько секунд остаются освещенными только распятие и письмо». Стоит напомнить, что чуть раньше Вален прикрепляет к кресту медальон Гёлин, сделанный в форме сердечка. Значит, в луч света попадет и он. Если перевести с языка символов, последнее, что фиксирует взгляд в финале – Вера, Надежда, Любовь. Путь к спасению. Пьесы, по некоторым признакам «постмодернистские» (принципиально безнравственные), по сути своей глубоко моральны и религиозны. Кажется, в них говорится о том же, что сказано в толковании Святителя Николая (Велимировича) на евангельский текст:

«Он – беззлобный Агнец Божий, не желал ни мести ни смерти тем, кто постоянно замыслил Его убить, и кто больше хотел Его смерти, чем себе вечной жизни. Господь только хотел, чтобы они задумались о собственных грехах. Хотел напомнить им, чтобы они под бременем собственных беззаконий не были жестокими судьями чужих;



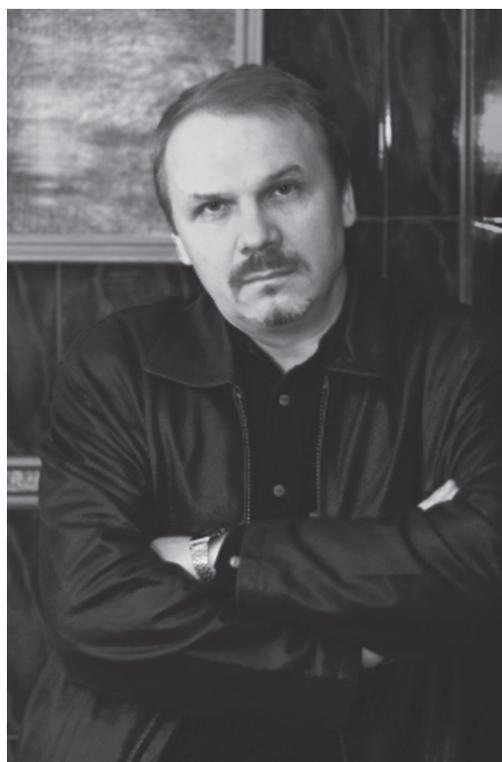
Пермский театр
«У Моста»

С. Федотов

чтобы прокаженные грехом не спешили лечь чужую проказу»⁴.

Патрик Лонерган в своей книге пишет, что язык сельских жителей в пьесах Синга богат христианскими аллюзиями, однако очевидно, что «никто из них не понимает и не принимает основополагающих постулатов христианства – всепрощения, сострадания, милосердия, бескорыстия и... любви к ближнему»⁵. Эти слова можно отнести и к персонажам МакДонаха, а вот к самому драматургу навряд ли. Он – сочетание противоположностей: постмодернист-гуманист, проповедник-парадоксалист, натуралист-сказочник, релятивист-моралист. Вы скажете: такого не бывает. Соглашусь: да, если только мы не говорим о парадоксах МакДонаха.

А причем здесь собственно фестиваль в Перми? При том, что почти всеми соображениями о драматургии знаменитого ирландца я обязана не самостоятельному чтению его пьес, а режиссерам, которые перевели их на язык театра. Афишу составили 14 конкурсных постановок и четыре спектакля хозяина смотра – театра «У Моста». Ему, его худруку Сергею Федотову мы обязаны открытием для России МакДонаха. Он поставил семь из восьми его пьес (восьмая



тоже есть в его театре, но в постановке другого режиссера). И изъял все эти спектакли из конкурса фестиваля, чтобы не ставить жюри в ложное положение. Форум, организованный Федотовым, действительно

международный. Надо пояснить, что слово это у нас в фестивальном экономварианте предполагает участие одного-двух коллективов из бывших союзных республик. А в федеральном бизнес-классе – стандартный набор модных постановок, которые кураторы считают обязательными для просмотра по всему миру. В результате фестивали похожи как МакДональдсы.

Наш случай – иной. В Пермь прибыли представители восьми стран: *Barakath Teatr* из Польши, *Tron Theatre* из Шотландии, *Narodno Pozoriste Sombor* из Сербии, Государственный ТЮЗ Азербайджана, *Montenegrin National Theatre* из Черногории, *Vychodoceske Divadlo Pradubice* из Чехии, *Nowadays Theatre* из Ирана и *Bardic Theatre* из Северной Ирландии. Россию, помимо Перми, представляли «Наш дом» из закрытого города Озерска, «Театр.Акт» из Казани, новосибирский «Старый Дом», Тамбовтеатр, Учебный театр ВГИК. Ни один из этих коллективов не переходит из Авиньона в Эдинбург, отсюда – в Будапешт или Торунь, потом в Минск и Москву, поэтому в афише не было названий и фамилий из постоянного списка фестивальных завсегдатаев. Их отсутствием обеспечено художественно своеобразное лицо форума.

Конечно, в программе повторялись одинаковые названия: четверка «Сиротливых Запад», «Калек с Инишмаана» и «Король красоты», по два «Человека-подушки» и «Лейтанта с Инишмора», одни «Палачи» (последняя пьеса МакДонаха, датирована 2016 г., театр «У Моста» поставил ее первым в России и вторым в мире) и один «Безрукый из Спокэна».

Почти вся драматургия МакДонаха объемна, актерам там есть что играть. Явное исключение – «Человек-подушка», пьеса умозрительная и сконструированная, для нее нужно сочинять постановочные трюки, иначе решения, при всем разнообразии исполнительских индивидуальностей, будут неотличимо похожи, даже если одну сделают в Иране, а другую в Сербии.

Зачастую театры наступают на стандартные грабли, совершая в общении с МакДонахом типичные ошибки. Одна из них – стремление нашпиговать текст дополнительным смыслом. Вот поляки сумели выстроить многообещающую, очень подходящую для «Безрукого из Спокэна» экспозицию: стены-ширмы с обоями, на которых бесконечно повторяются принты с изображением Риты Хейворт, Джеймса Дина и статуи Свободы. Мебель в павильоне вся черная и торшер с телефоном тоже. Два мужчины: музыкант, извлекающий из гитары нервные рифы, и исполнитель роли Кармайкла. Оба – в черном. Все вместе живо напоминает «черную-черную комнату, в которой стоит черный-черный гроб» – ею мы пугали друг друга в детстве. Стало быть, в сценографии даны все образы, необходимые и достаточные для ядовитейшей пародии на штампы поп-культуры. Она позволяет использовать себя для клоунатды, треша, «черной комедии», но никак не тянет на пьесу абсурда, которую пробовала открыть в ней режиссер Анна Новицкая. МакДонах не пожелал становиться Мрожеком, материал оказал решительное сопротивление и бодро распозлся, не выдержав столь серьезной нагрузки.

В «Лейтенанте с Инишмора» озерского театра все сыграно без подробностей, на крупном помолу – кажется, режиссер Никита Золин, увлекшись формой, счел чем-то необязательным содержание пьесы. Мы, конечно, не сильны в истории и мало что помним про ИРА или ИНЛА (ирландскую национальную освободительную армию), но что такое террор знаем не понаслышке. МакДонах (очень смелый человек!) унизил не только боевиков ИРА, но всех террористов скопом. Он вывел всех этих падрайков, мейридов, кристи тупыми живодерами, прикрывающими садистические наклонности болтовней о свободе родной страны и решимостью добиться свободы для всех... ирландских котиков. Страшное по сути выглядит смешным и ничтожным. В спектакле



«Королева красоты».
«Театр. Акт»,
Казань.
Фото В. Балакина

«Калека с
Инишмаана».
Bardic Theatre,
Ирландия.
Фото В. Балакина

же нет решительно ничего страшного, да и смеяться-то не над чем. Нет смысла пародировать персонажей голливудских фильмотреш, они сами по себе – готовая пародия.

Немногим убедительнее подход ирландского *Bardic Theatre*. В его версии «Калеки с Инишмаана» вся тяжесть ложится на текст. Молниеносные удары колких реплик вызывают столь же быструю реакцию зрительного зала, но ровно до тех пор, пока актеры играют комедию. Дальше должен родиться подтекст, потаенный смысл, второй план. Увы, ничего подобного не происходит. К примеру, можно представить Джонни Потинмайка жалким попрошайкой и пьянчужкой (так и поступает исполнитель роли Джеймс МакКиоун), но тогда рассказы местных тетушек о том, как он, рискуя жизнью, спас новорожденного Билли от верной смерти, кажутся нелепой выдумкой. Читающий пьесу сам волен решить, чему верить, но режиссер Шон Фалун лишает зрителя этой возможности: в его спектакле то, что мы слышим, равно тому, что мы видим, то есть – совсем не театрально.

Молодые режиссеры из Казани Ангелина Мигранова и Родион Сабиров решили сделать спектакль, не похожий на все другие (намерение похвальное) и открыть «Королеву красоты» психологическим ключом.



Однако, не умея толком им воспользоваться, сосредоточились на бесконечных бытовых действиях женщин, которые медленно, не заполняя тягучих пауз существенным содержанием, перемещались по сцене, варили еду, мыли посуду, и так же медитативно, не повышая голоса и не меняя интонаций, ссорились и осыпали друг друга оскорблениями. А. Мигранова в роли Морин попробовала вывести логику характера из развития болезни: от нервного срыва (за пределами пьесы) до клинического безумия в финале. В этом вялотекущем зрелище не осталось ни событий, ни реакций, ни отношений, ни жесткого остроумия диалогов, ни жалости, ни любви, ни отчаяния. Очень живая и нервная пьеса, в которой много и с умом сказано об одиночестве старости и эгоизме молодости (и наоборот – об эгоизме



«Сиротливый
Запад».
ВГИК.
Фото В. Балакина

старости и одиночестве молодости), пьеса, понятная любому зрителю, позволяющая ему отождествить себя и с Мэг, и с Морин – превратилась стараниями подражателей Анатолия Васильева в остывшую кашу, размазанную по сценической тарелке.

У студентов ВГИКа (мастерская А. Михайлова) тоже все вышло чересчур серьезно. Красавица Екатерина Кашина весь спектакль «страдала» в образе Гёлин. Детское и простонародное в персонаже, тщательно выписанное драматургом, испарилось без следа. Стало быть, не осталось и возможности обретения другой, настоящей, лирической героини. Мало того, совсем не разобравшись с философией пьесы, студенты купировали сцену разговора со священником, предшествующую его самоубийству, в которой девушка называет настоящее имя – Мария. Антон Симухин, в свою очередь, так старался оправдать Коулмена, что превратил его в голодного студента, взятого в заложники бесчувственным братом. Вариация на тему Раскольникова – не раскаявшегося и не наказанного – никак не соответствует логике пьесы.

При постановке МакДонаха ни в коем случае нельзя нарушать баланс фарсового и трагического. Иначе пьесы лишаются

объема, воздуха, и, вне зависимости от того, в сторону комедии, мелодрамы или гиньоля дан крен, спектакли делаются скучными, серыми.

Как соблюсти это равновесие, знает Сергей Федотов, и все спектакли, поставленные им по МакДонаху, не зря принято считать образцовыми. В афише фестиваля – его «Сиротливый Запад» из Новосибирска. Совершенно очевидно, что режиссер идет от актерских индивидуальностей, поэтому этот спектакль (если не считать сценографического образа) не повторяет пермской постановки.

Федотов бесконечно внимателен к деталям. Если у вгиковцев решительно невозможно понять, который из братьев старше, то здесь дано вразумительное пластическое пояснение: Конноры перетирают тарелки и Коулмен припускает тот конец полотенца, который держит Вален. Ясно, что действует он по старой памяти, когда ростом был выше брата. Казалось бы, какая разница, кто там у них старше? Она велика: наследство досталось не тому, кому оно полагалось, а это – одно из важнейших предлагаемых обстоятельств.

Дуэт Анатолия Григорьева и Тимофея Мамлина блистателен. Два тощих, долговя-



*«Сиротливый
Запад».
Театр
«Старый дом»,
Новосибирск.
Фото В. Балакина*

зых, с наголо выбритыми черепами брата-акробата, резкие, современные, взрывные типы. Коулмен брутальнее, Вален нервнее, но актеры работают так, будто речь о едином симбионтном организме. «Это как отрезать нос назло лицу», – так сказано в другой пьесе МакДонаха, и так же осмысленно поведение братьев Коннор. Не умея ужиться, они не смогут и жить друг без друга – буквально дня не протянут.

В «Сиротливом Западе» театра «У Моста» картина выглядит иначе. На маленькой сцене царит полумрак, мертвенный лунный свет сочится в запотевшее окошечко. В доме тесно. Братья Конноры всю дорогу топчутся на крошечном пяточке (а еще недавно здесь же топтался ныне покойный «папка»). Кажется, что снаружи тоже мало места: остров отрезан от внешнего мира, все его обитатели знают друг друга и всех-всех-всех до десятого колена. Наверное, их предки вступали в близкородственные связи, и печать вырождения лежит на странных неправильных лицах потомков. Действие развивается очень близко от зрителей, потому что у сцены нет большой глубины. Зато она есть во всем остальном. Вот, например, священник говорит Коулмену, что тот умеет сочувствовать людям. Ну, кто

бы мог подумать! Но Владимир Ильин не проглатывал и не проборматовывал текст, он его осмысленно произносил, и мы своими ушами слышали, что он утешал – и деликатно утешал – отца Уэлша. Проще всего (что часто делается) вывести на сцену двух жестоких инфантильных ублюдков, но тогда приходится пропустить мимо ушей слова, сказанные священником: спор братьев о чипсах «достойн дебилов». То есть, он не считает их таковыми. В противном случае совсем уж диким казалось бы его решение отдать за них душу. Ильин и Никита Петров играют не дебилов, но людей с искажением природы – изначально нормальной, человеческой.

Почти во всех постановках этой пьесы провалена роль Гёлин. Она сразу или «героинька», или натуральная деревенская дурочка. Все свои соображения Гёлин сопровождает рефреном: «Шутка». Федотов – единственный из режиссеров – верит ей на слово. Физически развитая девушка, психологически – совсем еще ребенок, ей хочется, чтобы взрослые обратили на нее внимание, она неловко их дразнит, дурачится и обиженно тянет – «шутка», – когда те на нее сердятся. Гёлин дано всего две сцены, и переход потаскушки в голубую героиню



*«Сиротливый
Запад».
Театр
«У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина*

в спектаклях всегда кажется нелогичным, здесь же Мария Новиченко совершенно естественно играет наивную девочку, прикрывающую свое чувство к священнику напускной вульгарностью.

Столь же убедителен разбор кульминационной сцены: в разгар очередной семейной склоки отец Уэлш сует руки в раскаленную кастрюлю с плавящейся в ней пластмассой. Какие чувства должен испытать человек, чтобы так поступить? Отчаяние от того, что не может «достучаться» до своих прихожан, как и до небес? Пьяная истерика? Федотов и артист Анатолий Жуков предлагают более убедительную аргументацию: терпение и смирение разом покидают отца Уэлша, еще минута, и он – сильный мужчина, прячущий крепкое мускулистое тело под мешковатым костюмом, – набросится на собственных прихожан с кулаками. Священник останавливает себя тем, чем только и может остановить в этот момент, он сует руки в огонь. Тем самым еще и карает себя за вспышку гнева.

Когда весть о страшной смерти отца Уэлша наконец дойдет до сознания братьев Коннор, Вален подберет с пола пальто Коулмена и повесит на крючок, более того, положит на место брошенное полотенце – молча, без выговора. И Коулмен сделается

улыбчиво благообразен. Они даже помолятся вместе, прежде чем приступить к трапезе. Ну, а дальше все покатится как по писаному, то есть по писаному МакДонахом, вплоть до финальной ремарки. Все в этом спектакле разобрано и сыграно по самой что ни на есть «школе», но режиссер и актеры не перечат автору: подробное психологическое проживание (причем петельки набраны очень плотно, одна к одной) соответствует внутреннему действию, а пластические рисунки весьма эксцентричны, силуэты ролей очерчены предельно отчетливо. Федотов часто ссылается на Михаила Чехова, и в его постановках довольно очевидно, что использует чеховские упражнения в работе с актерами. Это приводит к чрезвычайно эффектному результату. Федотов не прибегает к цирковому иллюзиону и не пользуется высокими технологиями, он неустанно доказывает: самый высокотехнологичный материал в драматическом театре – актер, а самое сложное – не аттракцион с видеоартом, а ансамбль и атмосфера. Режиссер только и делает, что умирает в актерах, но умирает очень властно. Ему не нужен крупный экранный план, чтобы показать рождение, движение, развитие и угасание мысли. То, что зовется процессом, в игре актеров театра «У Моста» ни на минуту не прекращается

и ощутимо почти физически, но заключено в жесткий рисунок роли.

Вот торговец наркотой, которого пытается мерзотный Падрайк. Окровавленное истощенное тело, умильная улыбка – жалкая попытка подольститься к истязателю. Тут палач вежливо извиняется перед жертвой, что на минуту оставит ее в покое, и отвлекается не телефонный разговор о здоровье любимого кота. По лицу Мельникова можно считать проносящиеся в его сознании сомнения: отыграется на нем Падрайк за плохую новость или, напротив, потеряет к нему интерес. Сергей Мельников играет все это смешно, за самого же дилера все равно очень страшно. Точное выражение в применении к макдонаховским постановкам – «ужасно смешно».

Сценография С. Федотова в «Лейтенант с Инишмора» и похожа, и не похожа на оформление «Сиротливого Запада». Интерьер почти тот же, а старое облезлое кресло прямо перекочевало из спектакля в спектакль (как переходят из пьесы в пьесу упоминания людей и событий). Однако тут комната словно лишена стены. Персонажи, не покидая дома, торчат и на улице. С этой самой улицы бодрой гангстерской походкой заявляются в гости «доблестные» национально-озабоченные боевики.

Поразительно работает Анатолий Жуков. Его Падрайк составлен из набора поз и жестов, подсмотренных в американских боевиках, и очень смешон. И одновременно не смешон совсем: сентиментальный палач с отблесками безумия в холодных глазах. Все садисты у МакДонаха любят рассуждать о счастье для детей, о том, что обеспечат им радостную, полную музыки и танцев жизнь. Фоном к этим рассуждениям в «Лейтенанте» служит гиньольная сцена расчленения тел. Два «Петрушки» (Донни – отец Падрайка, которого тот сперва желал пристрелить, и Дейви – брат Мейрид) в окровавленных фартуках распиливают тела застреленных Падрайком штурмовиков ИРА, пока сам он разглагольствует о добре и справедливости. Продолжая расчленять трупы, Донни принимается подхалимски благословлять сына и его подругу с помолвкой. Дойдя до фразы «пока смерть не разлучит вас», Владимир Ильин сбавляет темп и меняет торжественную интонацию на мечтательную. Донни будто молит смерть как можно быстрее разлучить эту сладкую парочку, благо это единственная возможность уцелеть ему самому.

Финалом «черной комедии», в которой из-за одного кота погибло четыре человека, служит у Федотова совершенно идилличес-



*«Лейтенант с Инишмора».
Театр «У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина*



*«Палачи».
Театр
«У Моста»,
Пермь.
Фото В. Балакина*

кая сцена: Донни и Дэйви (Лев Орешкин) сидят за столом и пьют за то, что теперь настанет в Ирландии нормальная жизнь, и они отдохнут. Просто как в «Дяде Ване». Отдыхать им придется недолго: Мейрид уже примерила лейтенантские погоны убитого ею жениха.

В экспозицию последней пьесы МакДонаха «Палачи» вынесена сцена казни, которую вершит настоящий профессионал – палач Гарри. Его не проймешь стенаниями приговоренного: он верой и правдой служит Ее Величеству. Из тюремной камеры мы переносимся в паб, которым Гарри управляет с тех пор, как в Англии запретили смертную казнь⁶.

Федотов тщательно воспроизвел обстановку на сцене: по верху – обои темной зелени, внизу стены обшиты темным деревом, за спиной бармена – стойка с аутентичными бутылками, по тяжелой застекленной двери стекают струйки дождя. Судя по всему, дела заведения идут неплохо: молва о Палаче притягивает посетителей.

Бражники и зеваки в спектакле образуют своего рода хор – они комично комментируют все происходящее, сперва поддерживают своего благодетеля, потом, когда он попадет в беду, равнодушно от него отступаются. Гарри Владимира Ильина

одинаково основателен и как палач, и как гостеприимный хозяин паба. Он самоуверен и самодоволен. Нужно видеть, с какой прямо-таки распирающей его гордостью он сообщает газетчику о 233 казненных им людях, как принимает «парадные» позы для портрета в журнале и лоснится от сознания собственного превосходства.

Однажды в пабе появляется незнакомец – молодой, высокий, длинноволосый мужчина, с ног до головы затянутый в черную кожу. Он появляется, а дочь Гарри пропадает. Этот Муни в исполнении Льва Орешкина кажется мужчиной чертовски привлекательным и очень опасным: что-то непонятное, маниакальное, навязчивое проступает из-под его обворожительной улыбки. Муни заставит Гарри вспомнить того преступника, который клялся в своей невиновности и молил о пощаде. И. Смирнов пишет: «...Смех у МакДонаха в новой пьесе, как обычно, сквозь слезы, и именно то, что связано с вечной заповедью «не убий» и неизбежным возмездием за её нарушение, режиссер выводит на первый план в образе отставного палача Гарри Уэйда <...>, к которому в дом явились материализованные воспоминания о проделанной работе»⁷.

Палач Ильина – тугодум, совершенно незнакомый ни с какими сомнениями.

Не знаю, как артист добивается такого результата, но зрители будто видят, как приходят в движение в его голове какие-то тяжелые заржавевшие механизмы, как они пробуждают к работе мысль и вот-вот взорвут мозг непривычного к рефлексии Гарри. Если их работа будет завершена, Гарри придется перечеркнуть свою жизнь и пересмотреть все имевшиеся о ней прежде представления. Сделать такого нормальный человек не может. На этом трагическом противоречии Ильин блистательно строит всю вторую половину роли и спектакля, главная тема которого – все та же, постоянная для МакДонаха: насилие порождает насилие, принцип «око за око, зуб за зуб, кровь за кровь» надо оставить прошлому, справедливости на крови не может быть.

«Макдонаховские постановки Федотова, – считает Леонид Хейфец, – это удивительное сочетание чувства юмора, драматизма, острой выразительной сценической формы и заразительности построенной режиссером игры. Это авторский театр психологического гротеска... Федотов... предложил оригинальный и универсальный режиссерский язык... его формула заключается в создании внутри бытового, психологически подробного пространства концентрированной, напряженной атмосферы, проявляющей бытийный и смысловой уровень сложнейших сюжетов и персонажей»⁸.

Спектакли Федотова в театре «У Моста» объемны, как сами пьесы МакДонаха: реалистическое одновременно кажется фантастическим, трагедия – буффонадой, бытовое – символическим, прозаическое – поэтическим, материальное – мистическим, простая история – притчей. Все это с высочайшей точностью уравновешено.

Дом на сцене обставлен так, как в Ирландии (Англии, Америке) начала, середины или конца XX в., но совершенно очевидно, что это ДОМ вообще и МИР вообще. Вален и Коулмен, Мэг и Морин, Мик и Мартин одеты строго по фасону того времени, в котором разворачивается сюжет, и в манерах

актеров нет ничего современного, но в каждом из этих малопривлекательных типов легко обнаружить такие свойства характеров, которые присущи, увы-увы, большинству людей, живущих ныне. Только свойства эти даны в спектаклях Федотова не в растворе, а в предельной концентрации.

Федотов никогда ничего не актуализирует, но его спектакли получаются актуальными. Даже текст про футбольную команду в его постановке звучит иначе, чем в других. Ясно, что режиссер помнит о злостном, о недавних событиях Олимпиады в Рио:

ВАЛЕН. Ну, ладно. (*Пауза*). Слышал новость?

КОУЛМЕН. Слышал. Ужасно, правда?

ВАЛЕН. Позор, форменный позор и больше ничего. Снять с соревнований всю футбольную команду. Это недопустимо.

КОУЛМЕН. Во всяком случае не с полуфинального матча.

ВАЛЕН. Да с любого. Можно снимать с матча отдельных спортсменов за какие-то нарушения. Но чтобы всю команду, да еще перед самой игрой. Вот слез-то будет. Бедные мамочки⁹.

Отношения Сергея Федотова с драматургией ирландского автора кажутся образцовыми, во всех спектаклях переданы и буква, и дух произведения. Единственная постановка фестивальной афиши, которая составила конкуренцию пермякам, приехала из шотландского города Глазго. Благодаря некоторым влиятельным «кураторам», в России утвердилось абсолютно ложное представление о том, что в Великобритании нет хорошего театра. Если считать «хорошим» такой, в котором режиссер самоутверждается за счет автора, кураторы правы. Если же настаивать на том, что драматический театр основан на тексте и внимателен к индивидуальности авторского письма, то в Великобритании полно совершенно замечательных трупп. Известнейшую компанию *Tron Theatre* больше тридцати лет возглавляет режиссер



*«Сиротливый
Запад».
Tron Theatre,
Шотландия.
Фото В. Балакина*

Энди Арнольд. Он ничего не купировал, не переставил ни одного слова с места на место, не дописывал пьесу отсебятиной. Режиссер доверяет драматургу и знает, что в тексте заключены не только смыслы, но и форма, и действие. Общение актеров на сцене походит на фехтование сильнейших спортсменов мира, только сражаются словами, а не клинками. Состязаются азартно, и эта эмоция передается зрительному залу. В отличие от ирландских коллег, шотландская труппа не пренебрегает подтекстом. Если отец Уэлш снова завел шарманку про кризис веры, то мотивация – живая и простецкая: у него только что отобрали выпивку, чем не основание для хандры. Из столкновения текста и подтекста высекается необходимая трагифарсовая искра.

Из Майкла Дилана, молодого актера, внешне похожего на Марка Цукерберга, получился лучший отец Уэлш из всех, которых я когда-либо видела. Трогательный, нелепый, смешной маленький человек, совсем не приспособленный к той среде, в которой вынужден обитать. Его монолог (предсмертное письмо братьям) вынесен на авансцену. Ни декорации, ни свет, ни музыка не поддерживают актера. Он стоит на фоне опущенного занавеса, не повышает голос, не тянет паузы, не жестикулирует,

но актер знает, о чем говорит, и зрители, даже не владеющие английским, понимают всю меру его отчаяния и то ощущение бессилия, которое им владеет. Блестяще разработаны в спектакле интонационные и пластические характеристики персонажей. Входит в дом рыжебородый Вален, старательно прикрывает за собой дверь, тщательно проверяет, точно ли ее запер – всего минута времени, и мы знаем, что имеем дело с аккуратистом и педантом. Столь же просто показана мера его скупости: он прячет бутылку виски от посягательств брата в жестяную коробку и перетягивает ее скотчем, когда же соберется выпить, переклеивает скотч на стул, чтобы потом – тем же кусочком – снова обмотать коробку.

Братья реагируют на самоубийство священника довольно эмоционально. Вален внезапно дает Коулмену в руки пакет чипсов – для того, чтобы тот положил их на место, но еще несколько секунд назад о таком доверии нельзя было и мечтать. И Коулмен совершенно искренне раскаивается в совершенном убийстве. Вален пользуется шансом явить миру невиданное благородство и признает право брата на половину имущества. Но делает это уж очень театрально – преувеличенно жестикулируя, поставленным голосом. Чем дальше, тем



«Безрукий из Спокэна».
Barakah Theatre, Польша.
Фото В. Балакина



«Человек-подушка».
Nowadays Theatre, Иран.
Фото В. Неукрытого

фальшивее звучат покаянные речи Конноров. О том, как толкнул Элис, Вален расскажет нарочито елейным тоном, специально рассчитанным на то, чтобы довести Коулмена до белого каления. Тот принимает бой, лихорадочно готовится к последнему выпадку и – в предвкушении победы – блестят наглые глаза, и рефрен (сожаление о содеянном) произносит с такой интонацией, с которой обещают убить.

Энди Арнольд, конечно, воспроизво-

дит символическую финальную ремарку, но не акцентирует на ней внимания. Шотландский режиссер явно считает основным событием пьесы то, что братья снова отправляются выпивать, а значит, с его точки зрения, ничего в их жизни не изменится.

Мне ближе интерпретация Сергея Федотова, который верит в то, что мир можно изменить, и поэтому довольно долго удерживает распятие, письмо и медальон в луче яркого света.

- 1 Эрик Бентли. Жизнь драмы. М.: Айрис-Пресс, 2004. С. 12.
- 2 Лонерган П. Театр и фильмы Мартина МакДонаха. Пермь: МБУК театр «У Моста», 2014. С. 121.
- 3 МакДонаха часто сравнивают с Тарантино. В том, что касается формы, между ними действительно много общего. Думаю, что драматург мог бы подписаться под словами кинорежиссера и сценариста, заменив его имя своим: «Я возвращаю “низким”, полузабытым жанрам<...> уважение, которого они заслуживают. И современное звучание, вашу мать! И делаю это в стиле “сумасшедшего Квентина”, что означает, что они ни на кого и ни на что не похожи». Квентин Тарантино: Меня тошнит от съёмки кино. // Комсомольская правда. 31 мая 2007 года. <http://www.kp.ru/daily/23911.3/68001/>

- 4 Святитель Николай (Велимирович). Что писал Господь Иисус Христос перстом на земле? <http://www.pravoslavie.ru/39394.html>
- 5 Лонерган П. Указ. соч. С. 32.
- 6 Любопытная параллель: в спектакле «Нюрнберг» РАМТа действие происходит в немецкой пивной, за бармена в которой – экс-главный судья Третьего рейха Янинг.
- 7 Илья Смирнов. Средство от людоедства. <http://politconservatism.ru/blogs/sredstvo-ot-lyudoedstva-i-drugie-retsepty-teatra-u-mosta>
- 8 Леонид Хейфец. Авторский театр психологического гротеска. // Театральная жизнь. М., № 4(1014). 2013. С. 88.
- 9 Мартин МакДонах. «Сиротливый Запад». Перевод Валентина Хитрово-Шмырова. <http://e-libra.ru/read/201790-sirotliviy-zapad.html>