

Галина Коваленко

## 4+1: Театральный Лондон, июнь 2017

**Мое краткое пребывание в Англии выпало на время между террористическим актом на Лондонском мосту и нападением на мусульман возле мечети. Между этими событиями – выборы. Люди, выходя из метро, оставляли на сиденьях газеты, и вновь вошедшие немедленно принимались за чтение. Город был до предела политизирован.**

Художественный руководитель Национального театра Руфус Норрис, сменивший в 2013 г. Николаса Хитнера, продолжает его репертуарную политику и проявляет интерес к современным пьесам. Но его позиция радикальнее. На церемонии своего представления он заявил, что уделит больше внимания современной европейской драме<sup>1</sup>.

Возмущенный результатами референдума по *Brexit*, он призвал Национальный театр как центр культуры пойти в наступление. Норрис обратился к десяти драматургам и режиссерам с предложением записать интервью, в которых люди разного социального положения откровенно выскажут свое мнение о референдуме. Из семидесяти текстов поэт и драматург Кэрол Энн Даффи создала политическое шоу «Моя страна; работа продолжается» (*My Country; A Work On Progress*), которое поставил Норрис. Через месяц спектакль отправился в гастрольный тур по Великобритании.

Рецензии столичных газет были прохладные. Критик *The Independent* писал о терапевтическом, но не об эстетическом эффекте, об очередном политическом выступлении<sup>2</sup>. Рецензия в *The Guardian* начиналась с цитаты Тома Стоппарда о том, что *Brexit* слишком сложная тема, чтобы делать ее пьесой. Рецензент отмечал, что «спектакль, длившийся 80 минут, не был скучным. Но бесконечно звучащие “патриотизм”, “иммигранты”, “референдум” ничего не дают»<sup>3</sup>.

Активная политическая позиция Норриса вызывает уважение, однако две последние премьеры Национального театра разочаровывают. Актуальное содержание не скрывает слабости самих пьес и их воплощения. Для постановки «Огораживания» Д.С. Мура был приглашен награжденный многими театральными премиями Британии Джереми Херрин. Спектакль – копродукция Национального театра и театра *Headlong*, артистическим директором которого является Херрин. Мур – с претензией на эпичность – создал полотно о событиях начала XIX в., насильственном изъятии у крестьян общинных земель, закрепленном парламентским актом от 2 июня 1801 г. Начиналась индустриализация страны. События происходят в 1809 г. в деревне, где еще сохранились древние языческие ритуалы. Оригинальное название произведения *Common* (Общинная земля). Автор предпослал ему четыре эпиграфа, в трех из них речь идет о крови, пролитой в беспокойные времена. Четвертый взят из частного письма Байрона интимного характера. Драматург цитирует фразу, смысл которой, если обойтись без обценных слов, – «в наше время здоровее иметь женщину анальным способом,

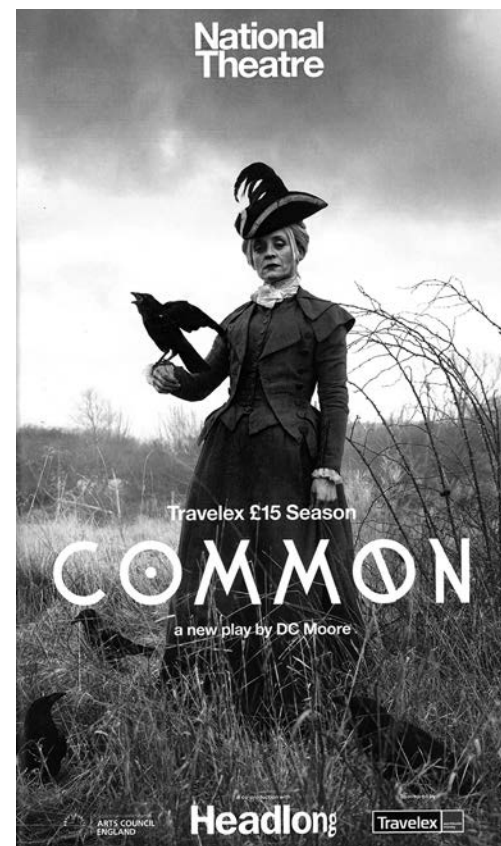
нежели традиционным». Байрон употребляет «cant» и «cunt». Так и названы две части пьесы, героиней которой становится молодая крестьянка (она же – комментатор), прошедшая огонь, воду и медные трубы. Язык стилизован под диалект XIX в. и наполнен ненормативной лексикой. Монологи настраивают не на социальную драму, а на трагедию мщения:

«Леди. Джентльмены. Мадам. Выслушайте меня. Мы живем в трудное время. Мы на краю бездны: наш новый, еще юный век едва забрезжил. Мы видим, грядет Буря. Война обрушится на наш незащищенный остров. Революция уже на горизонте. Со старым будет покончено. Здравый смысл и Разум лишь ослаблены, и деспоты, тираны, пророки торжествуют, но мы воочию видим их паралич. Гнев и террор набирают силу, близок конец старому.

Вот моя исповедь. Я – дрянь, и в этот страшный час я праздную свободу. Если бы я была человеком, вы сочли бы меня мерзавкой, но я – шлюха, лгунья, прожженная б<...>. Такой мерзкой суки этот стерильный остров еще не видывал и не увидит. Не верьте ни одному моему слову, но вам понравится, сэр, то, что я скажу. Что я сделала? Я, родившаяся невинной и свободной в этих местах, на этих неровно поделенных полях, вдали от городов и столицы? Я покинула эти места в юности, отправилась в прибежище ужаса и разрушения – в Кенсингтон, нанявшись служанкой в богатый дом отвратительного жирного мерзавца – аристократа. Каждую ночь, ковыляя, он пробирался в мою темную каморку и молча наступал. Я боролась, пыталась бежать. Иногда умоляла его. Плакала, взывая к сочувствию, молила. Но это не помогало – он молча меня насиловал.

Это была наука, и я ее постигла. Я вдолбила ему, что его давно умершая дочь перевоплотилась в меня, и он совратил малолетнюю – дочери было шесть лет. Этот жирный болван перепугался, поверив моей лжи и став моей жертвой. Он осыпал меня дешевыми побрякушками, искупая свой грех. Давал мне деньги. И вот я перед вами – жельудь, упавший с дуба, возросшего на этом огромном дымящем трубами гробу, где все порождает зло и убивает добро. Это Лондон. И я его порождение, грешное, пустое, не признающее морали.

Добрый вечер, черт поberi все. Мне преподали урок, и он стал для меня законом. Вы можете по своему усмотрению изменить Трагедию. Я вернулась домой, ибо Трагедия призывала меня громким криком. Носом чуюшь ее запах, если, конечно, у тебя есть обоняние.



«Огораживание»  
(Common).  
Афиша спектакля.  
Национальный театр.  
Лондон

Грядут перемены, а перемены – самое грязное дело. Пелена спала с глаз – дерьмо смыто. Бродяжка возвращает свое – то, что ей принадлежит по праву. Смотрите же!»<sup>4</sup>.

Драматург владеет интригой, хотя нагромождение событий обескураживает. Между местными и ирландцами, приехавшими на заработки или бежавшими от произвола английских солдат, постоянная распря. Героиня прибывает в деревню в тот момент, когда Лорд и его приспешник-управляющий расправляются с крестьянами. Мери представляется французской аристократкой, бежавшей от революции, и становится на сторону бунтарей. Мери возвращается в деревню, чтобы забрать свою возлюбленную Лору и отправиться с ней в Америку строить новую жизнь:

«Америка – новый шанс. Я с умом вложила деньги <...> в новые технологии, в фабрики, в ткацкие станки. <...> Лондон – миллион труб, выдыхающих черный дым»<sup>5</sup>.

Лора не хочет покидать деревню и, чтобы избавиться от Мери, ее убивает. Ей помогает брат – король на празднике урожая, он всегда стоит во главе недовольных крестьян. Лору связывают с ним отнюдь не родственные отношения. Следующий акт начинается с картины в готическом стиле: ночь, буря, гремит гром. Полуживая окровавленная Мери выбирается из могилы и убивает Лору.

Неоднократно Мери произносит слово «трагедия», представляясь мстительницей за всех обездоленных, к которым сама принадлежит:

«Я буду строить, сжигать, делать деньги, создам по своей воле Прекрасный город. По рекам-артериям попаду в Новый мир и возьму все, что принадлежит мне, ибо мир выпил мою кровь до капли. <...> Создам армии, если понадобится. Разрушу старый и новый мир...

(К залу). Куется новый мир. Трагедия отступает, если не на подходе следующая. Черные времена подходят к концу, наступает Рассвет»<sup>6</sup>.

Намеренно высокопарный стиль демонической проститутки, месть, ложь, беременность в результате промискуитета, лесбийский сюжет, инцест, беженцы-ирландцы, бунт, множество убийств и смертей, о которых кто-то рассказывает, – все это наводит на мысль, что Мур сознательно вводит элемент пародии, оставшийся незамеченным английской критикой: «Пьесе нет конца. Надо высидеть три часа, наблюдая за ведьмой-лесбиянкой из “Макбета” и говорящей вороной в этой пасторальной чепухе, хотя все можно было бы изложить за полчаса»<sup>7</sup>.

Самая точная рецензия принадлежит ведущему британскому критику Майклу Биллингтону: «У меня большое искушение назвать Мери Духом перемен, осмелившимся вернуться в родную деревню после жизни в лондонском аду наподобие Моль Фландерс. А всякие перемены, как заявляет героиня, самое грязное дело. <...> Мур использует сельскую Англию эпохи огораживания как символ беспорядка и центральный момент нашей национальной истории. Драматург создал что-то значительное и странное. Его злость на жуткую экспроприацию общинной земли и его видение сельской жизни как отравленного Эдема перевешивает недостатки пьесы»<sup>8</sup>.

Спектакль начинается с пролога-пантомимы «Грубая музыка» (*Rough Music*), выразительно поставленного Джозефом Элфордом.

Согласно авторской ремарке в качестве инструментов выступают кастрюли, сковородки и прочая домашняя утварь. Сквозь адский грохот пробивается безыскусная мелодия, созданная контрабасом, деревянными духовыми и перкуссией. Еще не отошли в прошлое времена языческих обрядов и ритуальных жертвоприношений. Крестьяне в масках животных и злых духов, освещая фонарями ночную тьму, сносят столб, отмечающий реквизированную общинную землю. Отбрасывая огромные фантастические тени, они собираются у костра. На портшезе выносят свинью в одеждах их врага – Лорда. Кинг, самый активный борец против огораживания, наносит свинье смертельный удар ножом. Музыка достигает *crescendo* и стихает. Все погружается в темноту. Появляется Мери в ярко-красном платье и черной наполеоновской треуголке. Костюм символичен: красный – цвет пожара, крови, ярости. Треуголка напоминает, что будущий император начинал как генерал революционного Конвента. В первом же монологе задан характер героини – громадный темперамент, сила воли, почти пугающий эротизм и вульгарность. Она не знает жалости: жизнь сделала ее волчицей. Актриса замечательно пластична, великолепно владеет голосом. Возмутительно несправедлива к ней Мелисса Йорк, написавшая: «коренастая стерва нехороша собой и не умна»<sup>9</sup>. Мери в исполнении Анны-Мари Дафф хороша, и умна.

Каш Джамбо (Лора), обладая мощным темпераментом, сдерживает его; актриса создает образ сильной, временами угрюмой и замкнутой крестьянки. Ее раздирает греховная любовь к брату и Мери. Выбор в пользу Кинга predetermined, поскольку с братом ее связывает не только греховная страсть, но и привязанность к Земле. Мери – перекачати-поле – не может выдержать этого соперничества.

Кинг Джона Даглиша угрюм и скрытен, как Лора. В его душе бушуют темные страсти.

Пьеса предоставляет серьезные возможности для создания противоречивого образа Лорда – развратника и картежника. Со смертью сына-подростка он меняется, и – по мелодраматической традиции – превращается в кающегося грешника. Но играет его аморфный актер Тим Макмаллан, всего лишь добросовестно подающий реплики.

Сценография Ричарда Хадсона лаконична. Условно можно выделить два пространства – частной жизни и общественной. Первое обозначено одним предметом: кровать в доме Лоры и Кинга, стол в пабе... Пространство массовых сцен рисуется светом (художник –

Пол Констебл). Одна из наиболее запоминающихся сцен «Мы сеем» создается пластикой (Джозеф Алфорд) и мягкими тонами, как на картинах Милле – светло-коричневым и желтым. Согбенные, в смиренных позах женщины, дети и несколько мужчин собирают нищенский урожай. С песней «Мы сеем, мы сеем, затем косим», сопровождаемой медленным обрядовым танцем, появляется группа молодых мужчин с косами. Атмосфера меняется: те же слова звучат грозным предупреждением.

Несмотря на отдельные эффектно решенные сцены, в первом антракте большой зал Оливье покинула треть зрителей. После второго антракта зал опустел наполовину. Лобовой подход к тексту не позволил режиссеру увидеть в нем пародию на трагедию мести, с одной стороны, с другой – на мелодраму. Херрин не сумел преодолеть недостатки драматургии, и спектакль получился невнятным.

\*\*\*

Европейский дебют молодого американского драматурга Линдси Феррентино состоялся в Национальном театре. Пьесе *Ugly Lies the Bone* предпослан эпиграф, часть которого и вынесена в название: *Beauty is not but skin, ugly lies the bone. Beauty dies and fades away, but ugly holds its own.* (Красота не на лице, но в душе. Красота умирает и увядает, уродство остается.) Словарь английских пословиц предлагает такую интерпретацию: «С лица воду не пить»<sup>10</sup>.

Феррентино работала над пьесой четыре года (2011–2014) после чего она, по признанию драматурга, «взлетела»<sup>11</sup>. Получив в Америке множество премий, в 2014-м она была поставлена в Фордам университете, затем в офф-бродвейской *Round about Theatre Company*, и стала хитом сезона.

Автора заинтересовала видеоигра для тяжелораненых ветеранов, прошедших Афганистан (2001–2014) «Снежный мир». Высокие технологии погружали в виртуальную реальность: солдаты оказывались в снежном пространстве и под песни Пола Саймона играли в снежки с пингвинами. В эти минуты физическая боль притуплялась. Таков был терапевтический эффект. Задача благородная, а пьеса незрелая. Из шести персонажей двое обозначены только голосом. Живой, психологически убедительный характер – один. Это Джессика – ветеран, отслужившая три срока в Афганистане и ставшая калекой.

Действие происходит в 2011 г. После долгого лечения в госпитале героиня (с обожженной кожей и на ходунках) вернулась в свой родной

город, неподалеку от которого прежде находился штаб NASA (Национальное управление США по авиации и исследованию космического пространства). Предприятие закрылось, некогда благополучный город опустел и обеднел, в нем царит безработица. Оптимистический голос из видеоигры требует от Джессики отвлечься от реальных проблем и отдаться виртуальной реальности, но она сопротивляется:

«ДЖЕСС. Не хочу видеть снег. Верните мне мой город таким, каким он был!

ГОЛОС. Это не входит в нашу программу. Ты должна двигаться вперед по программе. Вперед, и ты будешь жить!

ДЖЕСС. Я хочу жить в моем городе. Он не Бог весть какой – только пляжи, замызганные сувенирные лавки, оранжевые ларьки. Всякий раз, когда мы отправлялись в Космический центр, мы видели стенд с дурацким призывом: “Добро пожаловать в наш Центр, где сбываются мечты!”. В Афганистане я все время вспоминала наш город. Потому что это мой дом, единственное место, которое я так называю. А теперь пустые отели, город обезлюдел. Мои друзья уехали или обзавелись семьями. И здесь моя мама»<sup>12</sup>.

Джессика мужественно борется со своим недугом, но видеотерапия не помогает ей избавиться ни от страшной боли, ни от одиночества. За эти годы она изменилась, но окружающие ее люди остались прежними: сестра, самоотверженно ухаживающая за ней; ее бывший бойфренд Стиви, вялый, безвольный, неизвестно зачем женившийся на нелюбимой женщине; сердечный друг сестры, выклянчивший у нее с трудом накопленные деньги.

Режиссер Инду Рабасингем не смогла преодолеть несовершенство пьесы, но помогла актрисе создать выразительный характер героини. Все рецензенты отмечали великолепную работу Кейт Флитвуд, которая создала цельный образ волевой, мыслящей героини, борющейся за сохранение своей личности. Актриса показывает и ее женственность, не растраченную за годы солдатской жизни.

Все критики восторженно оценили работу видеодизайнера Люка Холлса. Точно следуя финальной ремарке (Джессика оказывается «среди миллиарда звезд»<sup>13</sup>), режиссер соглашается и с верой драматурга в американскую мечту, и с приверженностью национальным традициям мелодрамы.

Джессика при помощи Стиви забирается на крышу, чтобы увидеть последний запуск космического корабля:

«Ты помнишь мою кожу? Помнишь, какой я была раньше? ... Меня никто не узнает, даже ты меня не узнал. Минус один на минус один не может стать ЕДИНИЦЕЙ. Ты последний, кто меня знал <...> всю меня»<sup>14</sup>.

В этой сцене, проникнутой ностальгией, Ральф Литтл предстает тонким партнером: в нем ощущается волнение, вызванное воспоминаниями, желание восстановить отношения на эмоциональном уровне. Джессика понимает всю утопичность его намерений. Тонко интерпретировал эту сцену критик Макс Адамс, отметивший, что совпадение последнего запуска космического корабля и краткого воссоединения героев – «реминисценция прошлого»<sup>15</sup>.

\* \* \*

Важное место в жанровых поисках современных драматургов занимает адаптация классики. *Old Vic* предложил новую версию пьесы Георга Бюхнера «Войцек», подтверждающую активную социально-политическую позицию британского театра. Драматург Джек Торн и режиссер Джо Мерфи совместно выработали концепцию, они радикально переработали текст, считая, что оригинальная пьеса Бюхнера авангардистская и сложная для восприятия. Торн заявил: «Я стремился к натурализму, мне надо было избавиться от красоты и уродства пьесы»<sup>16</sup>. Выбор эпохи и места действия: 1981 г., Германия, граница между Восточным и Западным Берлином, патрулируемая британской армией, переброшенной сюда после пекла Белфаста. Ключом к адаптации стали судьбы одноклассников Торна и изучение *Facebook*'а: «Мы с Мерфи ходили в обычные школы, и нас тогда интересовало то же, что и мальчишек, которых в шестнадцать лет забрали в армию. Некоторые из них не были детьми в обычном понимании; одни были несчастны и запуганы, другие ни о чем не думали и могли только выполнять приказы. Они радовались, что не надо работать, считали, что будут жить в армии припеваючи. Но их послали в пекло Ирака и Афганистана, где было жутко. Психологически мальчишки не были к этому готовы»<sup>17</sup>.

Войцек в классической пьесе психически неуравновешен, и Бюхнер ненавязчиво это показывает, к тому же, делает акцент на поэтическом мировосприятии героя, сформированном народными представлениями. Торн схематически сохраняет фабулу, однако принципиально перестраивает характеры персонажей и безжалостно меняет



«Войцек».  
Афиша спектакля. *Old Vic Theatre*

структуру и язык пьесы. Большую роль теперь играет певец-рассказчик. Сентиментально-пасторальные баллады следуют традиции «Оперы нищего» Джона Гея, а не брехтовским зонгам. В *Прологе* Певец исполняет песню, в которой иносказательно описано детство Войцека, брошенного матерью и вынужденного кормить пятерых – мал-мала меньше – братьев и сестер. Он просит фермера дать ему работу: «пахать и сеять, жать и косить»<sup>18</sup>. Пьеса открывается любовной сценой почти полностью обнаженных Войцека и Мари.

Он учит ее произносить по-немецки «*Ich liebe dich*». Сверхнатурализм нового текста подчеркнут постоянными упоминаниями запаха крови забитых животных и человеческого пота. Язык пьесы – соединение ненормативной лексики и сентиментальности. Войцек предстает в разных ипостасях – самцом, любящим отцом, нежным влюбленным. Ирландка и католичка Мари последовала за Войцеком в Берлин, познакомившись с ним во время страшных событий в Белфасте.

Войцек считает, что тогда она спасла его, и теперь он должен спасти ее: «Я помню, как мы увидели друг друга впервые, помню так ясно, как будто это было вчера». Она рассказывает, как показывала ему Белфаст, «самое красивое место на земле»<sup>19</sup>. Английские солдаты – как следует из текста – жестоко подавляли борьбу ирландцев за независимость. Патрулируя границу в Берлине, Войцек обсуждает с напарником, могли бы они стрелять в Белфасте по детям. Сходятся на том, что могли. Войцек говорит: «Я был бы счастлив умереть за свою страну»<sup>20</sup>. Некоторые сцены прерываются патриотическими песнями Певца:

*Сражаемся за общее дело,  
За старую добрую Англию,  
Англия – владычица, говорим мы.  
И когда мы это произносим,  
Помните, кто ее сделал такой.*

Страшные видения драмы Бюхнера в спектакле заменены сверхоткровенными сексуальными сценами. Войцека терзает сиротство. Ему постоянно мерещится бросившая его мать и ее любовные утехы. Эти картины материализуются в его снах. Торн вводит новый персонаж – двойника матери – распутную жену офицера, занимающуюся любовью с другом Войцека. В темном подсознании Войцека мучительное прошлое, связанное с матерью и военными действиями в Белфасте, неотделимо от беспросветного настоящего. Его рассудок не выдерживает. Он душил Мари, бесчисленное число раз повторяя: «Я делаю это, потому что я люблю тебя»<sup>21</sup>. Осмыслив содеянное, со словами «Я не знаю, почему я это сделал»<sup>22</sup>, он стреляется. Певец заканчивает балладу, которую пел вначале: маленького мальчика добрый фермер взял на работу. А когда мальчик вырос, он женился на хозяйской дочери и после смерти старика унаследовал ферму. В действительности все закончилось совсем не так, как в балладе.

В буклете приведены факты и цифры: к 2008 г. количество солдат с психическими заболеваниями выросло на 78%. К 2012-му солдат и ветеранов, покончивших самоубийством, стало больше, чем убитых в Афганистане. Одной из причин психического нездоровья молодых солдат, подобных Войцеку, был резкий контраст службы в Белфасте и монотонного существования в мирном Берлине<sup>23</sup>.

Художник Том Скатт вдохновился эпитафией к пьесе, взятой у выдающегося художника, искусствоведа, политического деятеля Джона

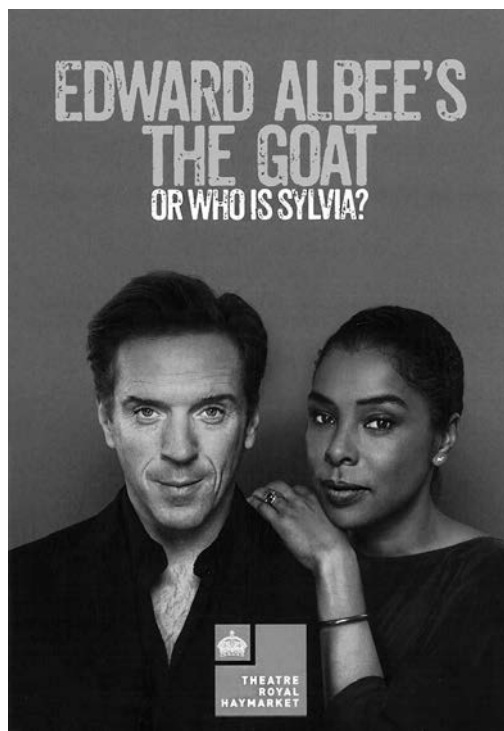
Берджера: «Исторический период, в который нам выпало жить, можно обозначить одним словом – Стена»<sup>24</sup>. На достаточно большой сцене *Old Vic* возведены невысокие стены. Они находятся в постоянном движении и сжимают пространство. Опускающийся временами потолок рождает клаустрофобию. Наезжающие на Войцека в моменты его галлюцинаций стены создают жуткий эффект загнанного в капкан зверя. Кошмар удваивается, когда герой бросается на стены, бьется о них головой.

Критик Майкл Биллингтон кольнул драматурга за то, что он «бомбардирует нас объяснениями, почему жизнь Войцека трагически закончилась; <...> на него обрушивается столько ударов, что удивляет, как он столько времени прожил»<sup>25</sup>. Другие издания акцентируют внимание на эдиповом комплексе Войцека. Но в целом рецензии положительные и начинаются стандартно: драматург – автор сценической адаптации «Гарри Поттер и проклятое дитя» (хотя Джек Торн написал и с десяток популярных у театров пьес); в заглавной роли Джон Бойега – звезда «Звездных войн» (Эпизод VII: «Пробуждение силы»).

Режиссер постоянно подчеркивает животное начало в человеке. Войцек Джона Бойеги – не исключение. Но в нем мощная физическая сила соединяется с душевной уязвимостью. Остальные персонажи сведены к архетипам. Мари (Сара Грин) можно определить как тип вечной женственности. Она прелестна в своей преданности Войцеку и ребенку. Актриса создает обаятельный образ юной женщины, не укоренившейся ни в родном Белфасте, ни в Берлине. С христианским смирением Мари говорит Войцеку: «Мы слишком бедны, чтобы что-то предпринять, и, кроме того, что у нас есть, нам ничего не остается»<sup>26</sup>.

Поручая одной актрисе (Нэнси Кэрролл) роли матери Войцека и неразборчивой в связях офицерской жены, драматург создает образ порочной женщины, а Эндрюс (Джон Батт), солдат из подразделения Войцека, воплощает архетип грубой маскулинной силы. Эротические сцены Кэрролл и Батта шокируют грубостью и откровенным физиологизмом. Они растянуты, замедляют темп и наполнены такими непристойностями, что даже зрители, привычные к ненормативной лексике современной драматургии, покидают зал.

Спектакль оставляет впечатление общественного заказа, взятого режиссером и драматургом по велению души. Но сводить искусство к полезной социальной функции непродуктивно. В человеке, знакомом с драмой Бюхнера, не может не вызвать протеста ее оскотление.



«Коза, или кто такая Сильвия».  
Афиша спектакля. Royal Haymarket

\*\*\*

Royal Haymarket показал пьесу Эдварда Олби «Коза, или кто такая Сильвия?» (2002) в постановке Йена Риксона. В 2004-м спектакль в режиссуре Энтони Пейджа с большим успехом шел в театре Almeida. Считается, что трагедия родилась на Дионисийских играх, и само слово переводится как «козлия песня». Драматург дает пьесе подзаголовок «Заметки к определению трагедии». Имя Сильвия, в свою очередь, часто встречается в пасторальной поэзии. Олби недвусмысленно намекает на трагедию и на пастораль, то есть на жанры взаимоисключающие. Герой пьесы – преуспевающий архитектор Мартин, только что получивший престижную премию за проект города будущего, который будет возведен среди полей Среднего Запада. У него, образцового семьянина, за двадцать с лишним лет ни разу не изменившего жене, появилась постыдная и мучительная тайна. Он открывает ее лучшему другу: Мартин любит козу, названную им Сильвией.

«Я остановился на вершине холма. Я стоял и смотрел. ...Понимаешь, осень: падающие листья, внизу раскинулся городок, в небе огромные несущиеся облака, и эти деревенские запахи. ...И тут я увидел ее... увидел ее глаза – она смотрела на меня... во мне что-то перевернулось... Не знаю, что со мной было... что-то удивительное... необыкновенное...»<sup>27</sup>.

Друг счел своим долгом открыть тайну жене Мартина. Она ернически переиначивает строки из комедии «Два веронца». У Шекспира так:

*Кто Сильвия? И чем она  
Всех пастушков пленила?*

Разъяренная женщина пародирует:

*Кто Сильвия? И чем она  
Козлов наших пленила?*

В финале Олби соединяет традиции театра абсурда и театра жестокости. Стиви покидает дом и возвращается с убитой козой и окровавленными руками. Этот жестокий акт в то же время и комичен: с соперницей покончено. Мартин в отчаянии: «Почему никто не может меня понять... я один... абсолютно один»<sup>28</sup>.

Основоположник современной трагедии Юджин О'Нил не выходит за пределы античной схемы. Олби ломает ее, сознательно прибегая к эпатажу и оттеняя драматические сцены комическими. В первой сцене интервьюер просит выключить посудомоечную машину. Мартин отвечает, что шум не от машины. Но, выполнив просьбу, с облегчением замечает: «Это не Эвмениды – они не остановили бы поступь»<sup>29</sup>. Образ предсказывает трагическое развитие событий. В свое время Олби написал эссе «Об этой козе»: «при желании пьесу можно воспринимать как сюжет о скотоложестве, но пьеса о любви и потерях, границах терпимости и о том, кто мы на есть самом деле»<sup>30</sup>.

Конечно, это притча. Любовь Мартина к Сильвии – бегство от действительности и попытка возврата к истинным ценностям. Любовь героя к козе – абсурдна, но таков результат давления цивилизации на природу чувств. Мартин ощущает, что оторван от природы, и нужно восполнить отсутствие естественных отношений. Встреча с Сильвией помогает ему понять, что для полноты жизни ему недостаточно осуществления архитектурных проектов. Нельзя не увидеть в метаниях Мартина отражение идеи американских романтиков-трансценденталистов Ральфо Эмерсона и Генри Торо. В эссе «Природа»

Эмерсон пишет, что природа пробуждает в человеке духовное и нравственное «для того, чтобы душа могла утолить жажду красоты»<sup>31</sup>. Для Торо сближение с природой подобно религиозному таинству. Наблюдая за фермером, который удит рыбу, в «Неделе на Конкорде и Мерримак» он пишет: «Это не забава, не средство пропитания, но особого рода священнодействие, удаление от мира, подобное чтению Библии стариками»<sup>32</sup>.

Сильвия воплощает в себе все, к чему стремился Мартин. Проект города посреди полей теперь кажется ему кошмарным, ибо уничтожает природу. Снова проглядывает рифма с Торо, который слушал голоса леса, наблюдал за растениями и животными: «Эти часы нельзя вычестить из моей жизни, напротив, они дарованы мне сверх отпущенного времени»<sup>33</sup>.

Условия жизни, диктуемые цивилизованным обществом, ведут к унификации личности. Человека, вписавшегося в общество, а потом отказавшегося принимать условия игры, ждет неминуемое поражение. Эвмениды настигнут его. Пьеса Олби насыщена культурными кодами. Вобрав в себя литературные и философские атрибуты многих веков – от античности до постмодернизма – она напоминает, что проблемы никуда не делись: человек теряет свое «я». Барт писал, что в любом произведении можно расслышать «какие-то голоса издалека, это и есть культурные коды: их происхождение “затеряно” в непроницаемой перспективе уже написанного и потому, переплетаясь между собой, они лишаются происхождения»<sup>34</sup>.

Режиссер Йен Риксон низвел пьесу до бытовой драмы о разрушении брака. Эта идея поддержана сценографом Рэем Смитом. Тихий финал пьесы заменен громким – с грохотом, знаменуя гибель семьи, рушатся потолок и стены. Дамиан Льюис в роли Мартина оставляет сильное впечатление. Актер-интеллектуал известен по многим фильмам, в том числе, по телеверсии «Саги о Форсайтах» 2002 г., где сыграл Сомса. Льюис дает почувствовать мужскую притягательность и сексуальность Мартина. В сценах с другом (Джейсон Хьюз) он нарочито груб, отпускает сальные шуточки, но во взгляде таится беспокойство. Льюис держит ритм, заданный Олби, подчеркивает поэтичность признаний Мартина. Однако режиссерское решение не позволяет поэзии взять верх над жизненной прозой. Приземлен характер Стиви. Олби дает возможность исполнительнице в последнем эпизоде возвыситься над бытом, но сухое режиссерское решение не допускает этого.



Р. Лепаж

Темнокожая красавица Софи Оуконедо, обладающая огромным темпераментом, тратит его впустую. Столь же ограничен в проявлении чувств и сын, подросток Билли (юный дебютант Арчи Майдкви). Трагедия, задуманная драматургом, не состоялась.

Рецензии, в основном, пересказывают сюжет. Выделяется статья, в которой пьеса воспринята как «призыв к либерализму», а Сильвия – «коза с бакенбардами – своего рода “Дама с камелиями”»<sup>35</sup>.

Рецензия в *The Telegraph* называется «Не попадайтесь на удочку: эта “Коза” могла быть лучше»<sup>36</sup>. Критик набрасывается на Дамиана Льюиса, считая его ответственным за неудачу. Он уверен, что Мартин должен был играть Джонатан Прайс, как это было в спектакле театра «Альмейда» 2004 г.

Та постановка действительно была глубже и раскрывала философию пьесы. Ее режиссер – Э. Пейдж, не избегая комизма, акцентировал внимание на трагедии и давал публике возможность вникнуть в душевное состояние Мартина. Джонатан Прайс, известный по множеству фильмов («Пираты Карибского моря», «Шерлок Холмс и чумазые сыщики с Бейкер-стрит», «Игра престолов»), показал раздвоение



личности своего героя. Он пластически подчеркнул, что его герой – человек нервный и ранимый. Появление Стиви (Кейт Фахи) с окровавленным муляжом козы он встречал гомерическим хохотом, мгновенно обрывающимся. Безмолвная сцена позволяла ощутить катарсис, столь редкий в современном театре.

В добротном спектакле Риксона ничего подобного не произошло, хотя и он – пусть не слишком поэтично – утверждает, что на людях не надо ставить крест.

\*\*\*

О том же – моноспектакль «887» канадского актера Робера Лепаж (театр *Ex Machina*). Лепаж в одиночку заполнил огромное пространство лондонского Барбикан-центра, напоминающего советские Дома культуры.

На сцене – макет типовой многоэтажки номер 887 по авеню Мюррей. Рядом – автомобильчик с надписью: «Квебек, я помню».

Актер включает аффективную память – воспоминания о детстве и взрослении, материализуемые предметно. Мы видим многоквартирный дом, населенный людьми рабочих профессий. Видим квартиру, где обитают родители нашего героя, четверо детей и бабушка. Усыновленные брат и сестра говорят по-английски, он с младшей сестрой – по-французски. Мать – домохозяйка – сторонница независимости Квебека, а отец во Второй мировой войне воевал в британской армии. Память воскрешает приезд Шарля де Голля, на выступление которого («Да здравствует свободный Квебек!») девятилетний Лепаж ходил со всей семьей. Прелестная, полная добродушного юмора сцена с кукольным автомобильчиком и восседающим в нем кукольным де Голлем.

Потрясающий драматический сюжет об отце-таксисте, кормильце многочисленного семейства, сменяется лирико-комической сценой битвы подушками Лепаж с младшей сестренкой. Она выполнена в традиции театра теней – взрослый Лепаж бросает настоящую подушку в прелестный девичий силуэт. В детских воспоминаниях все предметы очень маленькие – будто смотришь на них в перевернутый бинокль. Лепаж растет, переселяется в скромную стандартную квартиру, в которой живет и сегодня, и все вещи здесь – в натуральную величину.

Воспоминания о личной жизни, до поры до времени ничем не примечательной, Лепаж превращает в историю становления личности

и историю французской Канады. Улицы и площади носят имена английских генералов: в 1759-м генерал Джеймс Вулф разбил французские войска, Квебек был взят под контроль англичанами, Канада разделилась на англо- и франкоязычную. Актер погружает нас в XVIII в., цитируя афоризм: «Я помню, что родился под лилиями, но возрос под розами». Иными словами, «как канадец помню, что родился под Францией, но вырос под Англией». Рефреном звучит в спектакле стихотворение канадской поэтессы Мишель Лалонд «Говорите как белые» (*Britannica* отмечает, что теперь оно воспринимается как народное<sup>37</sup>). С этими словами белые американцы обращались к неграм, индейцам и другим зависимым народам, не желая разбирать их ломаного английского. Выражение перекочевало в Канаду: англичане относились к франкоязычным канадцам как к «белым неграм». Стихотворение написано в 1968 г., оно отражает идеологию сторонников независимости Квебека и сохранения французского языка и культуры. В 2010-м Лепаж выбрал и прочитал его на вечере поэзии. Актер показывает этапы работы над стихотворением:

*Говори, как белые, на языке сонетов Шекспира и «Потерянного рая»*

*с акцентом Лонгфелло,  
говори на чистом французском,  
как во Вьетнаме и Конго,  
говори на безупречном немецком,  
отправляя в камеры людей с желтой звездой,  
говори на русском,  
на котором отправляли в лагеря –  
это универсальный язык.  
Мы рождены его понять в дыму слезоточивого газа,  
подгоняемые полицейской дубинкой.*

Актер говорит, что его интересует «связь личной ностальгии и политической истории. Важно знать, откуда мы и как все начиналось»<sup>38</sup>. Его герой – и *everyman*, и неповторимый Робер Лепаж – автор, сценарист, режиссер и исполнитель.

В этом спектакле – единственном из четырех, увиденных в Лондоне, гражданская позиция высказана в совершенной художественной форме.

- <sup>1</sup> См.: *What's On Stage*, 27 January 2017.
- <sup>2</sup> *Taylor, P.* My Country. *The Independent*, 13 March, 2017.
- <sup>3</sup> *Billington, M.* My Country. *The Guardian*, 12 March 2017.
- <sup>4</sup> *Moore, DC.* *Common*. London. Bloomsbury Methuen Drama, 2017. 118 p. P. 7, 8.
- <sup>5</sup> *Ibidem*. P. 38–40.
- <sup>6</sup> *Ibidem*. P. 116–118.
- <sup>7</sup> *York, M.* *Common in National Theatre*. CITYAM. 8 June 2017 [www.cityam.com/266254cOmmOn-national-theatre-review-sweary-stinker-neither-big](http://www.cityam.com/266254cOmmOn-national-theatre-review-sweary-stinker-neither-big).
- <sup>8</sup> *Billington, M.* *Common*. *Guardian*, 7 June 2017.
- <sup>9</sup> *York, M.* *Common in National Theatre*.
- <sup>10</sup> [Hth://ru.wikiquote.org/wiki/](https://ru.wikiquote.org/wiki/).
- <sup>11</sup> *Ferrentino, L.* *Ugly Lies the Bone*. London, Nick Hern Books, 2017. P. VIII.
- <sup>12</sup> *Ibidem*. P. 62.
- <sup>13</sup> *Ibidem*. P. 82.
- <sup>14</sup> *Ibidem*. P. 70.
- <sup>15</sup> *Adams, M.* *A Play That Holds Its Own*. March 3, 2017. <https://www.culturisd.com/>.
- <sup>16</sup> *The Original Working-class Tragedy. Sarah Crompton talks to Playwright Jack Thorne and director Joe Murphy about Making Woyzeck Accessible to Modern Audiences.* Booklet to *Woyzeck*.
- <sup>17</sup> *Ibidem*.
- <sup>18</sup> *Thorne, J.* *Woyzeck*. George Büchner. A New version by Jack Thorne. London, A Nick Hern Book, 2017. P. 12.
- <sup>19</sup> *Ibidem*. P. 54–61.
- <sup>20</sup> *Ibidem*. P. 59.
- <sup>21</sup> *Ibidem*. P. 104, 105.
- <sup>22</sup> *Ibidem*. P. 106.
- <sup>23</sup> *Yeung, P.* *Soldiering On*. Booklet to *Woyzeck*.
- <sup>24</sup> *Thorne, J.* *Woyzeck*. P. 7.
- <sup>25</sup> *Billington, M.* *Woyzeck at The Old Vic*. *The Guardian*, 24 May 2017.
- <sup>26</sup> *Thorne, J.* *Woyzeck*. P. 58.
- <sup>27</sup> *Albee, Ed.* *The Goat or, Who is Sylvia?* The Collected Plays of Edward Albee. Overlook Duckworth, 2008. Vol. 3. P. 566–67.
- <sup>28</sup> *Ibidem*. P. 621
- <sup>29</sup> *Ibidem*. P. 552.
- <sup>30</sup> *Albee, Ed.* *About This Goat*. Booklet. P. 2.

- <sup>31</sup> *Эмерсон Р.У.* *Природа* // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 190.
- <sup>32</sup> Цит. по: *Проблемы становления американской литературы*. М.: Наука, 1981. С. 84.
- <sup>33</sup> *Торо Г.* *Уолден, или Жизнь в лесу*. М.: Наука, 1962. С. 170. Перевод З. Александровой.
- <sup>34</sup> *Барт Р. S/Z*. М.: РИК «Культура». Издательство Ad Marginem, 1994. С. 33.
- <sup>35</sup> *Clap, S.* *The Goat or, Who is Sylvia?* *The Guardian*, 9 April 2017.
- <sup>36</sup> *Cavendish, D.* *Let's Not Kid ourselves: This Goat could be better*. *The Telegraph*, 5 April 2017.
- <sup>37</sup> Britannica. <https://www.britannica.com/art/canadian-literature-in-french#re9115>.
- <sup>38</sup> Booklet to «887». P. 7.