

Ирландские драматурги на британской сцене

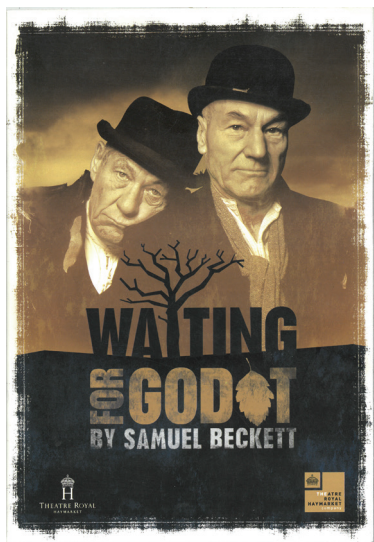
Британский театр невозможно представить без Уильяма Йейтса, Джона Синга, Оскара Уайльда, Бернарда Шоу, Шона О'Кейси, Брайана Фрила... Ирландские драматурги всегда были любимы и популярны в Британии. В 1904 г. в Дублине они создали первый национальный Театр Аббатства. Борьба за него шла под знаменами Ирландского возрождения. Одним из требований было возвращение гэльского языка, на котором тогда говорили в основном крестьяне западной части страны. Большинство жителей использовали англо-ирландский диалект, а образованные люди предпочитали английский, ставший литературным языком Ирландии.

В Нобелевской речи 1923 г. Уильям Батлер Йейтс подчеркнул: «Я начал свою литературную деятельность на английском языке, на котором думает и ведет свои дела современная Ирландия; тогда были созданы общества, где люди всех сословий и классов могли изучать ирландских поэтов, романистов и историков, писавших на английском»¹.

Синг, Уайльд, Шоу, О'Кейси, Фрил тоже писали на английском. «В ожидании Годо» Беккет издал на французском и на английском, и эти версии не совсем идентичны. Премьера этой пьесы состоялась в первых числах мая 2009 г. в одном из старейших театров страны – лондонском *Theatre Royal Haymarket*. Его художественным руководителем в том сезоне стал Шон Матиас. Успех постановки не в последнюю очередь объяснялся участием известных актеров: Иэна Маккеллена, Патрика Стюарта и Саймона Каллоу. Спектакль пользовался спросом, его играли по всей стране в течение трех месяцев, хотя обозреватель *Guardian* Майкл Биллингтон увидел только талантливых актеров, которые представляли «ветеранов-комиков, старых рутинеров»², но «не услышал печальной музыки человечества»³. Биллингтон тогда был шеф-редактором отдела, тем не менее, через три дня газета опубликовала противоположное мнение. Сьюзен Клэпп отмечала следование шекспировской традиции шутов в решении образов, хотя некоторые импровизации актеров, в частности, обыгрывание созвучий «кретин – критик», сочла оскорбительными. На мой взгляд, это делалось органично, без нажима, с юмором.

Оригинальна сценография Стивена Бримсона: вместо дерева, возле которого остановились бродяги у Беккета, – руины, развалины театра. В боковых порталах – чудом уцелевшие позолоченные с пилястрами ложи бельэтажа. На месте лож бенуара зияет пролом, один из бродяг бежит туда справлять нужду. Постановщики исходят из текста – «как в театре, как в цирке, как в мюзик-холле»⁴.

Первый акт решен как комедия-фарс, блестяще разыгранный четверью актерами. Явление Поццо (Саймон Каллоу) и Лаки (Рональд Пикап) превращает сцену в цирковую арену. Поццо – укротитель старого цирка: костюм для верховой езды, тирольская шляпа, кнут, высокие лакированные сапоги – всё в ядовито-зеленых цветах. Его постоянное «Ап!» говорит о том, что он в первую очередь артист. Знаменитый монолог Лаки звучит, как древнее заклинание, как тоскливый крик одинокого, заброшенного против его воли в мир человека, и очень силен контраст с фиглярствующим в это время Поццо.



Йэн Маккелен – Эстрагон,
Патрик Стюарт – Владимир.
«В ожидании Годо».
Theatre Royal Haymarket

В какой-то момент во втором акте шутовская тональность диалога меняется. Бродяги воображают, что над ними раскинуло ветви старое дерево, это настраивает их на поэтический лад, и актеры преображаются. Лирический диалог, несмотря на кажущуюся отрывочность, завораживает музыкальностью. Прошлое вторгается в настоящее, и кажется, что старое дерево покрывается листьями. Сцену заливают волшебный, неземной, голубоватый мерцающий свет – фантастический свет царства, где Годо все же – Бог, по крайней мере, для двух оборванцев:

Эстрагон. Все это мертвые голоса.
Владимир. Они похожи на шорох крыльев.
Эстрагон. Листьев.
Владимир. Песка.
Эстрагон. Листьев.
(Пауза)
Владимир. Они говорят все разом.
Эстрагон. Каждый говорит себе.
(Пауза)
Владимир. Они как будто шепчут.
Эстрагон. Скорее шуршат.
(Пауза)

Владимир . О чем они говорят?
Эстрагон . Рассказывают о своей жизни.
Владимир . Им мало, что они жили.
Эстрагон . Они об этом и говорят.
Владимир . Им мало, что они умерли.
Эстрагон . Мало.
(Пауза)⁵

После паузы возвращается прежний темп речи мюзик-холльных комиков. Дуэт Иэна Маккеллена и Патрика Стюарта можно назвать совершенным. Выразительная пластика, блестящее владение клоунадой, бесподобная быстрота диалога, в котором не пропадают ни одно слово, ни одна мысль.

Актеры удачно импровизируют. Эстрагону в первом акте жмут ботинки, он их снимает, а во втором они ему уже впору. На вопрос, «почему?», получает немедленный ответ Владимира: «Это же Беккет!».

Неряшливый, с роскошной седой шевелюрой Эстрагон; Владимир – с остатками былой респектабельности, но с расстегнутой ширинкой; Поццо с повадками папаши Убю Альфреда Жарри и Лаки с его ломаной пластикой.

Владимир и Эстрагон постоянно переходят от апатии, безнадежности к желанию действовать, что оказывается бессмысленным или невыполнимым, как и попытка повеситься в отсутствии веревки. Лаки, сгибающийся под тяжеленным багажом, словно воплощающим древнюю, многовековую тоску, изливается в длинных монологах, исполненных странной поэзии. Наиболее подвижно состояние Поццо: от варварской грубости он переходит к философским размышлениям о бренности жизни.

На протяжении всего спектакля идет постоянная смена комического и лирического, нежного и жестокого, эмоциональной открытости и холодного отчуждения.

«В ожидании Годо» – одна из самых репертуарных пьес мировой сцены, однако удачи бывают редки. Спектакль Шона Матиаса – из них.

Брайана Фрила часто именуют «ирландским Чеховым». Как все значительные драматурги XX в., он обязан Антону Павловичу, но даже его адаптации пьес Чехова имеют «ирландский» акцент, не говоря уже

о вольной фантазии *Afterplay* («После Чехова»), в которой показана встреча потерпевших жизненное крушение Сони Серебряковой и Андрея Прозорова.

Фрил продолжил традиции великих предшественников: Джона Синга, Шона О'Кейси и своего старшего современника Сэмюэла Беккета.

В 1980 г. в городе Дерри Фрил с поэтом Шеймасом Хини и актером Стивеном Ри основал *Field Day Company* с целью сделать второй по величине после Белфаста город театральным центром Северной Ирландии, не только политически, но и культурно значимым.

В 2009 г. в Северной Ирландии широко отмечалось 80-летие Фрила. В статье «Великолепный жест» в честь юбилея драматурга блестящий исследователь Финтан О'Тул сформулировал суть: «Театр Фрила закрытый, что-то вроде ореха в скорлупе. Это своего рода ритуал, совершаемый теми, кто не очень в него верит, но производит ритуальные жесты, высказываясь, взаимодействуя друг с другом, стремясь прийти к чему-то достойному»⁶.

Британия также не обошла молчанием этот юбилей. *Old Vic* поставил одну из лучших пьес Фрила «Танцы на празднике урожая в честь Луназы» (1990) в режиссуре Анны Макмин. Фрил посвятил пьесе «памяти пяти храбрых женщин Глентиза», своим родственницам.

Майкл Биллингтон отмечал: режиссура показала, что «Фрил многим обязан “Вишневному саду” Чехова, при том, что пьеса полна его собственной тоски»⁷.

Драматург использует в этой пьесе свой фирменный прием – воспоминания, порождающие вторую и даже третью реальность благодаря соединению прошлого, настоящего и тех моментов, свидетелем которых автор не был. Структурно пьеса напоминает «Стекланный зверинец» Теннесси Уильямса. Оба драматурга обращаются к 1936 году. Общее для них событие, оказавшее влияние на их становление, гражданская война в Испании. У Уильямса она возникает на периферии, у Фрила – рельефнее.

Рассказчик, ставший писателем, повествует о своем детстве. Он растет без отца с матерью и четырьмя тетками. Они живут в деревне, куда дошел капитализм, постепенно разрушивший дружную семью. Старый уклад агонизирует – все началось, когда они «обзавелись радиоприемником – лучше сказать, его подобием, и он полностью поглотил нас. Моя тетка Мэгги, в нашей семье она была шутницей, предложила назвать его Лу, в честь древнего кельтского бога урожая. В старые годы

первое августа называли Луназа, праздник в честь языческого бога Лу. И время сбора урожая называлось праздник Луназа. Но тетка Кейт, она была учительницей, очень правильной особой, сказала, что грех крестить неодушевленный предмет, не говоря уже о языческом боге. И мы стали называть его Маркони, по названию фирмы»⁸.

Радио доносит грозные аккорды времени – началась гражданская война в Испании. В то же время из Африки приезжает дядя Джек, четверть века он прослужил священником в лепрозории и возвращается умирать в родную деревню. Тогда же семилетний рассказчик впервые встречает своего отца. Отец – перекати-поле – все еще любит мать рассказчика и всякий раз предлагает ей выйти за него замуж. Однажды он пафосно сообщает, что собирается воевать в Испании «из интереса, ненадолго. Попробовать себя в чем-то достойном для разнообразия»⁹. Кейт возмущена его решением: «... Мы отправляем наших парней в Испанию сражаться за безбожный коммунизм»¹⁰.

Одновременное появление радио, снедаемого лихорадкой дяди Джека, весельчака-отца, которому все нипочем, сливаются в сознании мальчика. У него возникает «смутное осознание расширяющейся бреши между тем, что казалось, и что было в действительности; все быстро менялось, превратившись в то, чего не должно быть»¹¹.

Все эти события выпадают на праздник Луназа с его обязательным древним ритуалом, сохранившимся в Ирландии по сей день – танцами в честь языческого бога, и женщины танцуют вдохновенно. Дружная семья распадается под натиском быстро наступающего капитализма, патриархальные отношения заканчиваются. Как сказано в Евангелии от Марка: «И если дом разделится сам в себе, не может устоять дом тот» (Мк; 3, 24–25).

Режиссер Анна Макмин и сценограф Лиз Бротертон передали поэзию пьесы, скрывающуюся за бытовой историей. Ностальгия по ушедшему детству и благодарность за высокие минуты, пережитые в ту пору, создают атмосферу спектакля. Сцена *Old Vic* трансформирована в арену. Справа возвышается вековое корявое дерево, казалось бы, давно засохшее, но его ствол и могучие ветви говорят, что в нем еще бродят жизненные силы. Так и маленькая деревушка погружается в небытие, но продолжает жить в благодарной памяти рассказчика. Он (Питер Макдоналд) ведет повествование, страстно комментируя действие.

Кажущаяся беспросветной жизнь пяти сестер, теряющих работу и друг друга, в действительности, полна глубокого смысла. В памяти

нашего героя запечатлелось жизнелюбие ирландских крестьянок, мощно прорывающееся в танцах в честь бога Лу. Хореограф Скарлетт Макмин органично вплела в постановку языческие пластические мотивы, а также модные в описываемую эпоху танго и фокстроты. Ритм создавал особое напряжение то убыстряющимися, то замедляющимися движениями. Весь ход спектакля вел к финальному монологу рассказчика: «Танцы с полужакрытыми глазами, потому что открыть их – значит разрушить чары: танец вместо слов – как ритуал, безмолвная церемония, возможность сказать что-то, прошептать сакральное, коснуться чего-то неведомого. Сердце жизни билось в этом танце, и, казалось, все надежды сбудутся под эти умиротворяющие звуки и успокаивающие ритмы в этих безмолвных гипнотических движениях. Танец заменил слова, которые были не нужны»¹².

Пять актрис, играющих сестер (от двадцати шести до сорока лет), воплощают выразительные драматические характеры. Рациональная, ревностная католичка Кейт, единственная получившая образование и ставшая учительницей (Мишель Ферли), простушка Роз (Симона Кирби), всеобщая защитница Агнес (Сьюзен Корр), заводила Мегги (Ним Кьюсак), женственная мать рассказчика Крис. В этой роли дебютировала Андриа Корр, ведущая певица, автор песен и музыки в кельтском фолк-рок ансамбле *The Corrs*. Актрисы создают атмосферу, соединившую быт и поэзию.

Мужские персонажи оттеняли и дополняли женские. Гуляка, великолепный танцор, отец рассказчика (Джо Стоунг-Фьинг), которого беззаветно любит его мать. Их танец, исполненный поэзии, запечатлевший миг счастья, раскрывает суть отношений. Интересен образ старшего брата, священника-миссионера (Финбар Линч) – олицетворение старой католической Ирландии. Католицизм продолжает влиять на самосознание народа, отражаясь в творчестве Фрила. На этой особенности его творчества акцентирует внимание Шеймас Хини, признанный величайшим ирландским поэтом после Йейтса: «Мы и наш язык обладаем религиозным бессознательным независимо оттого, стремимся ли мы сознательно от него избавиться или избавляемся волей-неволей. Путешествие Фрила в Никуда – часть его религиозных исканий, взывающих к публике, призывающих к слиянию с их более глубоким, древним “я”»¹⁵.

Спектакль вызвал множество реминисценций, связанных не только с Ирландией: уже не вымирающие, но вымершие деревни, уже не уходящая, но ушедшая натура.

12 мая 2004 г. в театре *Almeida* состоялась премьера новой пьесы известного ирландского драматурга и романиста Себастьяна Барри (р. 1955) *Whistling Psyche*. Исходя из контекста, название можно перевести как «Ирландское счастье». Профессор Оксфордского университета Рой Фостер так характеризует Себастьяна Барри: «Подобно врезающемуся в память мотиву Себастьян Барри создает музыку истории. В своих романах и пьесах он воскрешает забытые или опороченные личности моряков, протестантов, политиков, революционеров – парий национальной истории. Все они занимают свое место в истории Ирландии. Он раскрывает судьбы изгнанников, пострадавших за веру, участников гражданской войны, борцов за свободу, забытых слуг Британской империи»¹⁴.

В этой пьесе Барри вольно интерпретирует биографии двух выдающихся личностей – англичанки Флоренс Найтингейл (1820–1910) и ирландки Маргарет Балкли, известной как доктор Барри [1792 (1795?) – 1865].

Сестра милосердия Флоренс Найтингейл прославилась в Крымскую войну 1853–1856 гг. Родившись в богатой аристократической семье, она тратила деньги на госпитали и больницы. Солдаты называли ее «девой со светильником». До сих пор раз в два года лучших медсестер страны награждают медалью ее имени.

Юная Маргарет Балкли под именем доктора Барри получила высшее медицинское образование в Эдинбурге, дослужилась до генерал-инспектора медицинской службы. Она впервые применила кесарево сечение, вложила много сил в организацию здравоохранения в индийских и африканских колониях. Слава врача была столь велика, что его вызвали к умирающему Наполеону. Ее считали мужчиной до самой ее смерти. Поняв, что доктор был женщиной, на долгие годы предали ее имя забвению.

Автор фундаментального исследования о докторе Барри Джун Роуз преподнесла свой труд дяде драматурга, считая его потомком легендарного доктора. Сам он не был убежден, что принадлежит этому клану. Однако непреходящий интерес к истории своей родины побудил его обратиться к документам и написать пьесу. Барри сводит двух женщин, проводя параллели между их судьбами – плившей против течения англичанки Флоренс Найтингейл, справедливо достигшей высшего признания при жизни, и ирландки Маргарет Балкли.



Кэтрин Хантер – доктор Барри.
«Ирландское счастье»
(*Whistling Psyche*). Almeida Theatre

Вымышленная встреча двух женщин происходит в Лондоне на вокзале Виктория. Обе погружены в свои мысли. Доктор Барри пытается понять, почему так по-разному сложились их судьбы, подчеркивая, что она была не «просто женщиной, но ирландкой и в придачу католичкой»¹⁵. Время от времени доктор Барри высвистывает пуделя Психею, «образ моей души»¹⁶, а Флоренс Найтингейл постоянно вспоминает свою маленькую сову Афины. Так намечается различие между персонажами – Психея и Афина, душа и разум.

Драматург отдает должное английской аристократке Флоренс Найтингейл, ее мужеству, воле и таланту. В дневнике от 7 февраля 1837 г. она записала, что, гуляя в саду, услышала глас Бога: «Ты должна это сделать. Никто, кроме тебя, это не сделает»¹⁷. С ее образом в пьесе связаны элементы мистицизма. Размышляя о своем призвании, вспоминая о преодоленных ею препятствиях, она следует евангельской заповеди: «Входите тесными вратами <...>, потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7;13,14). В противовес ей доктор Барри несет богоборческое начало, постоянно бросает вызов христианской морали. Для нее Христос «полубезумный бродяга, чьи проповеди воспринимали, как ересь»¹⁸.

Героини непримиримы не только профессионально, но и социально: Флоренс происходит из аристократической богатой семьи, Маргарет

Балкли – сирота, из милости на короткое время взятая дядей, вскоре брошенная и забытая им. Для доктора Барри Флоренс «легковесная особа»¹⁹ и «лжереформатор»²⁰; Барри для Флоренс – «сказочный карлик, такой миниатюрный, что его не стали бы показывать даже в цирке, эксцентричный плебей»²¹. Выслушав исповеди друг друга, они меняют свое отношение. Флоренс готова выступить ходатаем за грешного доктора перед Богом.

Режиссер Роберт Деламир решил спектакль как дискуссию, что позволило следить за его внутренним действием – развитием идеи. Критики восхищаются поэтичным языком пьесы, хотя отмечают отсутствие действия и отказывают ей в театральности.

Майкл Биллингтон отмечает: «Это поэтическая проза, не драматическое произведение. Язык пьесы не имеет равных на лондонской сцене. Однако отсутствует не только взаимодействие персонажей, но импульс повествования. Лишь в финале пьеса доходит до сердца: персонажи достигают взаимного признания, и доктор Барри произносит великолепный монолог о Боге, сравнимый с финальным призывом Сони в “Дяде Ване” Чехова»²².

Спектакль задает вопросы. Почему богатая аристократка отказалась от замужества, возможности иметь детей и тратила свои деньги на нужды госпиталей? Что заставило ее штудировать учебники по акушерству до начала Крымской войны? И что заставило девочку из бедной ирландской семьи учиться медицине?

В ролях заняты две выдающиеся актрисы – Клер Блум и Кэтрин Хантер. Грациозная седая красавица в изысканных одеждах с певучим голосом и аристократическими манерами Клер Блум, многолетняя партнерша Лоуренса Оливье в шекспировских спектаклях, по-прежнему женственная и утонченная, воплотила Флоренс Найтингейл. Порывистая, угловатая, с резким высоким голосом, воплощение дисгармонии, эксцентричная, не боящаяся гротеска – Кэтрин Хантер создала противоречивый образ доктора Барри. Некоторые критики писали о ее андрогинности, хотя тут уместнее рассуждения о феминистской повестке, в которую Себастьян Барри внес свою лепту.

Обе героини следовали своему призванию, что и дало им истинное счастье. В заключительной ремарке драматург видит своих героинь на дагеротипе, запечатлевшем «небесную свадьбу странной пары»²³. Едва касаясь друг друга руками, они словно бы вступают в мистический брак. Исполненный поэзии необычный финал не ставит точку – следует

fermata, призывающая к размышлениям не только о временах, в которые довелось жить персонажам пьесы Себастьяна Барри.

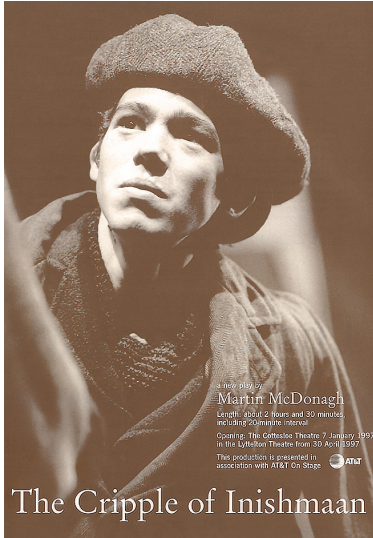
Пьеса и спектакль полны символами. Сценограф Саймон Хиглетт воссоздал зал ожидания вокзала Виктория таким, каким он был в XIX в. Мерцающий свет Тома Митчелла, выразительная музыкальная и звуковая партитура композитора Джона Леонарда создали атмосферу, полную тайны. Пол Тейлор сравнивает сценографический образ с лимбом из Дантова Ада, куда попал доктор Барри²⁴.

Мартина Макдону относят к поколению, которое Финтан О'Тул назвал англо-ирландским: «Макдона был и остается гражданином неизвестной земли, граничащей с Ирландией и Англией, с глубокой культурной и политической близостью к Англии. Это традиция большинства деятелей ирландского театра – Йейтса, Синга, леди Грегори. Теперь эти англо-ирландцы – новый тип характера с доминирующим чувством изгнанничества»²⁵.

Мало кто из серьезных англоязычных критиков (носителей языка) не отметил богатство и своеобразие Макдоны: «упругий музыкальный диалог с гипнотическими *staccato*»²⁶; «потрясающий вербальный джаз, частично как у Беккета, частично как у *Honeymoos*»²⁷.

Ирландцы долгое время обвиняли Макдону в том, что он живет в Лондоне, в котором родился, упрекали за то, что он пишет на английском, а не на гэльском языке, писали, что он не знает Ирландии (хотя детские и отроческие годы он провел в графстве Голуэй и великолепно знаком с обычаями, традициями и бытом). В начале XX в. в этом же винили Джона Синга. На премьере спектакля «Удалой молодец – гордость Запада» из публики раздавались крики: «Это не Запад!»²⁸. «Можем ли мы вернуться в чрево матери?»²⁹, – вопрошал он своих критиков.

Связи Мартина Макдоны с ирландским театром самые прямые. Достаточно сказать, что премьеры Линеннской и Аранской трилогий (копродукция *Druid Theatre u Royal Court*) состоялись в Голуэе в новом здании *Hall Town* в постановке ирландского режиссера Гэри Хайнза, первого интерпретатора его пьес. В декабре 1996 г. Макдона дебютировал в *National Theatre* «Калекой с острова Инишмаан». Первую постановку этой пьесы осуществил художественный руководитель театра Николас Хайтнер. Он подчеркивал: «в пьесах Макдоны слышен голос улиц южного Лондона. Они написаны по-английски с



Руайдри Конрой – Билли.
«Калека с острова Инишмаан».
National Theatre

использованием гэльского синтаксиса с диковинным построением предложений – в его языке чувствуется острое самосознание»³⁰.

В основу сюжета «Калеки с острова Инишмаан» (*The Cripple of Inishmaan*) легла документальная история: в 1934 г. американский режиссер Роберт Флаэрти решил снять фильм «Человек с Аранских островов» с коренным ирландцем в главной роли. Макдона проштудировал очерки Синга «Аранские острова», в которых поэтические описания природы резко контрастируют с суровыми буднями рыбаков. Инишмаан – один из трех островов архипелага, расположенного в Атлантическом океане. Они настолько бесплодны, что землю сюда доставляли из других мест. Основное занятие островитян – рыболовство. Этот семейный промысел опасен: шторм часто уносит жизни мужчин.

Синг беспристрастно воссоздает их тяжелую жизнь. Вот девочка, еще не вышедшая из подросткового возраста: «...временами казалось, что по своему душевному развитию она много выше других. Она провела некоторое время на материке, в Голуэе, породившем в ней разочарование, оказавшее влияние на ее воображение... В какой-то момент я видел в ней простую крестьянку, но временами казалось, что она смотрит на мир с доисторической безысходностью (*prehistoric disillusion*), и в ее серо-голубых глазах отражается все уныние этих облаков и моря»³¹.

В настроении пьесы Макдоны все это также чувствуется и придает поэтичность, казалось бы, напрочь лишенным ее характерам. Как и Синг, Макдона не идеализирует персонажей, но отдает должное их мужеству, непобедимому юмору и слышит глубоко скрытую щемящую лирическую ноту. Особенно это касается персонажа *Johnnypoteenmike*. Это многосоставное прозвище, означающее «хороший парень», состоит из имени Джонни и характеристики – любитель *poteen* (ирландского самогона из картофеля) и сленга (*mike*)³². Он – заметная фигура в поселке, поставщик новостей. Как правило, эти новости гроша ломаного не стоят, но он разгоняет сонную дурь, в которой без него пребывали бы жители поселка. О таких в «Удалом молодце» Синга говорят: «мастера всякие чудеса рассказывать про святую Ирландию»³³. Далекий, незнакомый мир пьесы вызывает в памяти героя другого ирландца – Стивена Дедала из романа «Портрет художника в юности». Джеймс Джойс мечтал показать «несотворенное сознание моего народа»³⁴. К тому же стремится и Макдона.

Режиссер Николас Хайтнер попал в тональность пьесы, воссоздавая атмосферу поселка, где не только изнывают от скуки и глушат себя самогоном, но еще и выходят в море, всякий раз рискуя жизнью. Огромную роль в создании атмосферы сыграла сценография Боба Кроули. Доминирующий образ спектакля – серо-голубой океан, каменистый берег с громадными скалами. Грозный багряный закат создавал впечатление вечного холода. Стоит заметить, что эра видео еще не наступила, и эффектом беспредельности океана и холода мы обязаны художнику по свету Марку Хендерсону и композитору Пэдди Канину. Несмотря на скромный состав оркестра, композитору удалось подчеркнуть драматизм и динамизм происходящего на фоне суровой природы.

Режиссер четко обозначил три поколения жителей поселка, но добиться единства актерского ансамбля ему не удалось. Старшее поколение, за исключением Рэя Макбрайда (Джонни) с тяжелой добросовестностью воплощало своих персонажей. Молодые актеры превосходили их в осмыслении очень непростого текста, звучащего у них естественно. Критика восторженно писала о Руайдри Конрое – калеке Билли, сравнивая его с молодым Питером О’Тулом³⁵. Актер был удостоен за эту роль *Theatre World Award*, награды американских критиков за дебют.

Билли – Конрой живет с удвоенной энергией. Рожденный на каменистом острове, он словно вобрал в себя поэзию этого кусочка земли,



Мартин Макдона

затерявшегося в океане. Всей силой своего темперамента он бросает вызов обездолившей его судьбе, нарушая вековые устои своего края, как делал Джимми Портер из пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе», восставший против социальной несправедливости.

Попала в тональность Макдоны Ашлин О’Салливан. Ее героиня Хелен – гадкий утенок с мальчишескими повадками. Не по-девически сильная, то и дело поколачивающая брата, безоговорочно признающего ее первенство. Как и все жители поселка, она в штыки встречает американский фильм, отталкивая от себя Билли, но без прежнего азарта, чувствуя его душевное и физическое состояние. В финале, согласившись с ним прогуляться, она дарит ему беглый поцелуй, понимая, что расстанется с ним навсегда. Так раскрывается приближающееся неизбежное в судьбе Билли.

Руайдри Конрой и Ашлин О’Салливан – коренные ирландцы – внесли в спектакль ирландскую ноту, столь отчетливо слышимую у Макдоны. Однако публика независимо от национальности была едина в восторженном приеме спектакля, как и большинство критиков.

Появление в репертуаре британского театра имен Брайана Фрила и позже Мартина Макдоны свидетельствует не только о расширении репертуара, но и о той роли, какую стали играть ирландские драматурги в мировом театре.

В Британии интерес к ним возрастает с каждым сезоном. Еще в 1996 г. на страницах газеты *Irish Times* ведущий ирландский театраль- ный критик Финтан О'Тул отмечал: ирландских пьес на лондонских сце- нах так много, что «туристам впору задать вопрос, не совершили ли они по ошибке посадку в Дублине»³⁶. А в 2022 и в 2023 гг. были проведены панельные дискуссии с участием *Birbeck Centre for Contemporary Theatre (London university)* под названием «Ирландские пьесы на лондонской сцене: что происходит сегодня?». В них приняли участие ирландские театральные деятели, включая тех, кто работает в Лондоне. Ирландские драматурги занимают прочное место на британской сцене. Это лиш- нее доказательство того, что искусство, в частности театр, объединяет людей независимо от национальности, страны и межгосударственных отношений.

- ¹ *Yeats B.W.* The Noble Prize in Literature 1923/ Lecture// Nobel Lectures 1901–1967. Amsterdam, Elsevier Science, 1969. Nobleprize.org/prizes/lecture/
- ² *Billington M.* Samuel Beckett. Waiting for Godot. Theatre Royal Haymarket. *Guardian*, 7 May 2009.
- ³ *Ibidem.*
- ⁴ *Beckett S.* Waiting for Godot. London, Faber and Faber, 1959. P. 34.
- ⁵ *Ibidem.*
- ⁶ *O'Toole F.* A Beautiful Gesture. *Irish Times*, 9 January 2009.
- ⁷ *Billington M.* Dancing at Lughnasa. Old Vic. *Guardian*, 6 March 2009.
- ⁸ *Friel B.* Dancing at Lughnasa. London, Faber and Faber, 1990. P. 1.
- ⁹ *Ibidem.* P. 1.
- ¹⁰ *Ibidem.* P. 31.
- ¹¹ *Ibidem.* P. 52.
- ¹² *Ibidem.* P. 71.
- ¹³ yompu.com/en/document/view/24765218/a-department-from-catholicism-in-work-of-brian-freil-language
- ¹⁴ Booklet to *Whistling Psyche*.
- ¹⁵ *Barry S.* Whistling Psyche. London, Faber and Faber, 2004. P. 59.
- ¹⁶ *Ibidem.* P. 10.
- ¹⁷ express.co.uk/expreeyourself/1740064/Florence-Nightingale-The-women-who-made-hospitals-see-the-light

- ¹⁸ Barry S. Whistling Psyche. P. 23.
- ¹⁹ Ibidem. P. 12.
- ²⁰ Ibidem. P. 48.
- ²¹ Ibidem. P. 25, 46.
- ²² Billington M. Whistling Psyche. Almeida, London. *Guardian*, 13 May 2004.
- ²³ Taylor P. Whistling Psyche. Almeida, London. *Independent*, 14 May 2004.
- ²⁴ Ibidem.
- ²⁵ O'Toole F. Introduction//McDonagh M. Plays: 1. London, Bloomsbury, 1999. P. XIII–XIV.
- ²⁶ Acclaim for Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* and Other Plays//McDonagh M. N.Y., Vintage, 1998. COVER ON FORZAZ.
- ²⁷ Цит.: *Morash Chr.* A History of Irish Theatre 1601–2000. The Press Syndicate of Cambridge, 2002. P. 135.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Toole F. A Mind of Connemara: The Savage World of Martin McDonagh. *The New Yorker*, 2006, 6 March.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Synge J.M. The Aran Islands. Booklet to *The Cripple of Inishmaan*.
- ³² Пьеса опубликована в переводе Ю. Курбаковой, Н. Просунцовой, О. Качковского. МакДонах М. Мрачные комедии. Пермский театр «У моста». СПб., Маматов, 2018. С. 159–222. Переводчики назвали его Пустозвон, что не совсем точно передает смысл его прозвища.
- ³³ Джойс Д. Портрет художника в юности. СПб., «Азбука», 1999. С. 296. Перевод М. Богословской.
- ³⁴ О'Тул – едва ли не самый романтический английский актер 1960-х, Лоуренс Аравийский в одноименном фильме Дэвида Лина (1962), Гамлет в спектакле Национального театра (1963) в постановке Лоуренса Оливье, видевшего в герое Шекспира предшественника «сердитого молодого человека» – Джимми Портера из пьесы «Оглянись во гневе» Джона Осборна.
- ³⁵ Loxton G. The Cripple of Inishmaan. London. *NT. TimeOut*, 13 December 1997.
- ³⁶ O'Toole F. Irish Playwrights in London stage. *Irish Times*, 1996, 23 April.