Галина Коваленко

Лондонские премьеры:

мелодрама в интерьере эпохи

В Лондоне было жарко – температура доходила до 35 градусов по Цельсию. Ежедневно в центре города проходили демонстрации *Brexit stop*!, по выходным достигающие внушительных размеров и нарушающие график движения транспорта. Со страниц газет и листовок не исчезали фотографии и карикатуры на Бориса Джонсона. Несмотря на жару и политические митинги, театры были переполнены. В *Duke of York's Theatre* и в *National Theatre* с большим успехом шли новейшие мелодрамы. Мой выбор пал на пьесы молодых драматургов, премьеры которых проходили в ведущих театрах страны.

Француз Флориан Зеллер – один из самых популярных сегодня авторов на английской сцене наравне с Агатой Кристи, Аланом Эйкборном и Теннесси Уильямсом. Он окончил Парижский институт политических исследований, позже преподавал там литературу. Дебютировав как романист и получив премию *Hachett* за роман «Искусственный свет», обратился к драматургии. С 2010 по 2018 г. написал цикл из пяти пьес, в которых исследует семейные отношения: «Мама», «Папа», «Сын», «Истина» и «Ложь». Зеллер вырос в предместье Парижа в неполной семье, его воспитывала мать, зарабатывая на жизнь гаданием на картах таро: «Когда я приступаю к работе, я не имею представления, о чем я напишу. Я знаю лишь то, что, находясь в состоянии абсолютного незнания, пишу пьесу. И часто удивляюсь, что вышло из-под моего пера. Возможно, “Сын” – моя единственная пьеса, приступив к написанию которой я знал, что хотел сказать… “Сын” напрямую связан с моей жизнью, хотя я не считаю, что в этом состоит цель театра. Отправляясь в театр, не нужно знать, что ты там найдешь. Ведь идешь в театр, чтобы разделить эмоции с другими, и, может быть, даже для чего-то большего. Думать не только о своих неурядицах, но разделить тревогу с другими. Убежден, это трудно. Я чувствовал, что эта проблема волнует многих. Если у вашего ребенка проблемы с психикой, необходимо, чтобы люди задумались о том, что и у них могут быть подобные проблемы»[1].

Кристофер Хэмптон перевел пьесу с языка оригинала, что редко встречается в театральной практике Запада. Как правило, известные драматурги не занимаются переводом пьес, предпочитая создавать адаптации на основе подстрочника. Все рецензенты отметили превосходный перевод Хэмптона, работавшего в сотрудничестве с Зеллером. Критики и публика проявили редкостное единомыслие в оценке спектакля Майкла Лонгхерста. «Зеллер не анализирует депрессию подростка, он ее показывает»[2], – пишет Майкл Биллингтон.

Английская премьера «Сына» состоялась в лондонском *Kiln Theatre*, ориентированном на жителей района Брент. Скоро спектакль переехал в *West End*, в *Duke of York’s Theatre*. Сюжет пьесы жизненный и узнаваемый. Развод родителей изменил Николаса, превратив подростка с тонкой душевной организацией в неуправляемого аутсайдера. Он бросил школу, замкнулся в себе, оборвал все контакты с матерью, переехал к новой семье отца, буржуазный уклад которой его отталкивает. В безликой, модно и дорого обставленной квартире Николас не находит

Д. Лайт – Отец, Л. Кинастон – Николас. «Сын».
Kiln Theatre

себе места, несмотря на доброжелательное отношение молодой мачехи. Сценограф Лиззи Клечен нашла выразительный образ: большой черный рюкзак Николаса зловещим пятном (олицетворением душевного хаоса) распластался по стерильно белому потолку. Отец (Джон Лайт) пытается наладить контакт с сыном, но ему не хватает такта и тепла. Он бесконечно поучает сына, копируя модель поведения своего отца. Одна из лучших сцен спектакля вносит в мрачную семейную картину луч света. Николас не желает идти на вечеринку, поскольку не умеет танцевать. Отец вместе с молодой темнокожей женой Софи (Амака Окафор) дает ему урок танца и небезуспешно его этому искусству обучает. На миг возникшая надежда на сближение тут же пропадает. Софи становится свидетелем суицидальной попытки. Николас попадает в психиатрическую клинику, но уговаривает отца забрать его оттуда.

Дальнейшие события происходят через три года. Блудный сын возвращается домой с сигнальным экземпляром своего романа, посвященного отцу. Ремарка гласит: Отец «впервые за это время плачет. Рыдания его сотрясают, он ощущает почти физическую боль»[3]. Хотя временной разрыв снимает напряжение, финал вызывает разочарование, поскольку снижает психологическую мощь, с какой драматург рисует состояние одинокого мальчика, а 24-летний актер Лори Кинастон его воплощает.

Режиссер Майкл Лонгхерст старался избежать откровенно мелодраматического финала, поэтому создается впечатление, что внутренне отец и сын остаются по-прежнему чужими друг другу. Их отчужденность подчеркивается напряженным лиризмом адажио соль минор Альбинони. Лонгхерст акцентировал внимание на сложности проблемы и утолил нашу потребность в искренних переживаниях, помогающих осмыслить многие жизненные ситуации.

National Theatre обратился к политической мелодраме, каким бы оксюмороном не казалось подобное словосочетание. В спектакле по пьесе дебютанта Саймона Вудса *Hansard* много реалий английской жизни, без понимания которых трудно разобраться в том, что же произошло 28 мая 1988 г. в 11 часов утра в семье немолодых супругов Хэскетт, обитающей в родовом доме в Коутсуолде, графство Оксфордшир. На помощь приходит буклет, объясняющий слово *hansard,* понятное даже не всем англичанам. Оно означает официальный отчет о заседании парламента, записанный в технике *verbatim*. Здесь в этом качестве выступает личный дневник Дианы, жены члена парламента от консервативной партии тори, сторонника и проводника политики Маргарет Тэтчер, потомственного аристократа Робина Хэскетта.

В буклете к спектаклю помещена статья «Эти итонцы» литературного критика и романиста Джеймса Вуда с подзаголовком «О вездесущих старых итонцах, составляющих большинство современных политиков». Автор иронично пишет, что итонцами рождались: их деды и отцы окончили Итон, а «их наследники поступали в Итон подобно тому, как из рода в род передаются фамильные часы и поместья». Сам автор познавательной статьи окончил Итон только потому, что его незнатные небогатые родители добились для него стипендии. А герой пьесы – тот самый потомственный итонец. Своего героя Вудс описывает кратко – «патриций без помпы», а характеристика Дианы, женщины демократического происхождения, исповедующей левые взгляды, сторонницы лейбористов подробна: «Если бы она была более амбициозна и владела серьезной информацией, она могла бы стать адвокатом, артисткой или журналисткой… Возможно, написала бы книгу. Определенно, она слишком яркая личность для той жизни, которую ведет, из-за сложного сочетания одаренности и неудовлетворенности, ума и нервического недовольства собой»[4].

Робин – лоббист параграфа «О запрете пропаганды гомосексуализма» в законе «О местном самоуправлении», принятого правительством

Маргарет Тэтчер 14 мая 1988, за 4 дня до описываемых в пьесе событий. Его жена агитирует людей не голосовать за этот параграф (против него многие выступали из опасения, что он лишит возможности консультировать подростков-гомосексуалистов). Дискуссия супругов напоминает разговор Норы и Хельмера в 3-ем действии «Кукольного дома», растянутый на полтора часа, а сама Диана сравнивает с Геддой Габлер Маргарет Тэтчер. Она ненавидит ее и проводимую ею политику, возмущается рабским подчинением мужа премьер-министру: «Это великая тайна – непреодолимое желание лечь под старого итонца. Я говорю о нашей стране»[5].

Аллюзия прозрачна: старый итонец – Борис Джонсон. Публика приходит в восторг, бурно выражая одобрение аплодисментами, гулом и топаньем ног.

Подогретая виски Диана продолжает обвинять премьер-министра («мамаша Тэтчер – горилла-вожак в стае горилл»[6]), называет асексуальной, плохой матерью и видит ее «на танке»[7]. Робин напоминает, что Тэтчер родом из провинции, демократического происхождения и достигла высокого положения своими усилиями: «У нее нет качеств успешного политика. Она не харизматична, не оратор. У нее ужасные манеры, особенно за столом. У нее нет связей, нет родословной… Но она есть. Она самый успешный министр в послевоенную эпоху… Да, она чертовски трудный человек»[8].

Их диалог полон пространными филиппиками Дианы против аристократической семьи мужа: «В жизни своей не видела столько хорошо одетых несчастных людей. Их было целое стадо. Незаконный ребенок, сестра, о которой было не принято упоминать, племянники и племянницы, все под героином. Какой-то зверинец!»[9]. Диана причиняет боль Робину, говоря о его семье: «Твои родители прожили в браке 60 лет. У твоего отца была любовница и двое детей. Он жил двойной жизнью…»[10]. Особенно достается от Дианы матери Робина, которая представляет нечто «среднее между Нэнси Митфорд и царем гуннов Аттилой»[11].

Митфорд – известная писательница из круга Ивлина Во, развившая теорию английского лингвиста Алена Росса *U* vs *non-U* (*Upper class* – высший класс): по этой логике речь представителей высшего класса *(U)* богаче и изысканней, чем среднего и низшего. С 1955 г., когда появилась статья Митфорд, мир изменился, границы между классами в области образования почти стерлись. Сама Диана, несмотря на простое

А. Дженнингз – Робин, Л. Дункан – Диана. *Hansard*. *National Theatre*

происхождение, обладает прекрасной речью. Сравнивая свекровь с Митфорд, Диана подчеркивает ее старомодные взгляды. В диалоге супругов многое строится на метафорах. Он сетует, что их сад постоянно подкапывают лисы – приходят аж с другого континента, их не страшит тоннель под Ла-Маншем. Диана парирует: «Только без иностранных лис… Без них. Без *европейских* лис. Они считают, что могут так просто заявиться сюда и пожрать наших кур»[12]. Аллюзия с проблемой *Brexit* прозрачна.

На протяжении спектакля Диана неоднократно порывается включить старенький проектор, и к финалу это «ружье» стреляет. Выясняется, что сын Хэскеттов погиб, и Диана винит себя в его самоубийстве. В длинном монологе она описывает, как прекрасным летним днем вернулась домой и застала сына примеряющим ее свадебное платье: «Это был момент откровения… Он протянул ко мне руки и сказал: “Привет, мама!”. Я была в шоке. В панике. Я не знала, как реагировать. Он был не ребенок. Я испугалась своей реакции. Я не приняла этого – мой изумительный мальчик с румянами и накрашенными губами… Я должна была сказать моему мальчику в моем платье, что у него жизнь впереди, надо было его обнять, сказать, как я его люблю… Меня затошнило, я бросилась в ванную. …Потом я сидела на ступеньках и ждала его возвращения, чтобы просить у него прощения. В полночь пришла

женщина-полицейский и сняла шляпу… Я никогда не смогу попросить у него прощения. Сказать, как я его люблю»[13].

Диана включает проектор, мы видим сцены из жизни счастливой семьи, в центре которой – прелестный ребенок. История заканчивается примирением супругов. Однако, остается неизвестным, раскаялся ли Робин в том, что продвигал 28 параграф, отмененный в 2003 г. В 2012-м автор пьесы Саймон Вудс вступил в официальный брак с дизайнером Кристофером Бейли.

Несмотря на весь гражданский пафос, дебютная пьеса Вудса – хорошо сделанная мелодрама. Майкл Биллингтон в рецензии отмечает, что Вудс многим обязан Олби, в пьесе слышатся и отзвуки «Частной жизни» Кауарда. Критик называет Вудса «обещающим драматургом», который будет писать лучше, если поймет, что «драма не зависит от откровений последней минуты, когда ворошат прошлое»[14]. *New York Times* отметила «рабскую зависимость драматурга от Олби» и предложила назвать пьесу «Кто боится Маргарет Тэтчер?». В рецензии «Политические пьесы в политические времена» обозреватель пишет: хотя действие «происходит в мире британских политиков 80-х», герои пьесы «не закрывают глаза на реальность эпохи *Brexit*»[15].

Режиссура Саймона Годвина не отличается изобретательностью. Он всего лишь выстраивает мизансцены, покорно следуя указаниям автора. Сценография Хильдегард Бехтлер не дает представления об особняке в георгианском стиле, как указал Вудс. На сцене типичная среднестатистическая кухня нового района любого города мира 80-х прошлого века: газовая плита, чайник со свистком, холодильник. Примитивный гиперреализм не создает атмосферы родового дома, обветшавшего и запущенного.

Успехом спектакль Национального театра обязан аллюзиям на сегодняшний день в прямом смысле этого слова, но главная причина – блестящий актерский дуэт Линдзи Дункан и Алекса Дженнингза. Они перебрасываются репликами так, будто играют пьесу Оскара Уайльда. Текст в их исполнении звучит изящнее, искрометнее, нежели при чтении. Алекс Дженнингз играет человека породистого, с превосходными манерами, и дает почувствовать, как он раним и какую боль терпит из-за упреков жены. Тонкий, трепетный образ, созданный Линдзи Дункан, сложнее. Не впадая в патетику, она вскрывает драму нереализованной личности. Приходится согласиться с мнением обозревателя *New York Times:* этим актерам по силам сыграть «Кто боится Вирджинии Вулф?».

10 августа в *The Almeida Theatre* состоялась премьера «Профессора Бернгарди» Артура Шницлера. В апреле 2020 г. спектакль должны были показать в *West End, в The Duke of York's Theatre* (планы сорваны пандемией коронавируса, все театры закрыты). Пьеса номинирована на премию Лоренса Оливье как лучшая в сезоне, а исполнительница заглавной роли Джульет Стивенсон – как лучшая актриса.

Автор адаптации и режиссер – Роберт Икк. И он сильно изменил историю Шницлера. Там героем был профессор Бернгарди, выдающийся ученый и врач, основатель и директор Елизаветинского института. В пьесе Шницлера двадцать один персонаж, из них только одна женщина – второстепенная роль: в клинику привозят восемнадцатилетнюю девушку, умирающую от заражения крови после «операции, недозволенной законом»[16] (аборт). Медсестра приглашает к ней священника. Руководствуясь врачебной этикой, Бернгарди не допускает его к умирающей. Он хочет дать «ей спокойно умереть… Она счастлива и не думает о покаянии»[17]. Во время спора эмоциональный Бернгарди коснулся плеча священника, но медицинская сестра донесла, что профессор его толкнул. Бернгарди припомнили, что он иудей: «Мы живем в христианском государстве… долго он у нас не пробудет. На этой истории он сломает себе шею»[18]. С этого момента действие ускоряется. Антисемиты поднимают голову, подключается пресса, попечительский совет подает в отставку, некогда спаянная команда великолепных профессионалов разделяется на сторонников и противников Бернгарди. Один из них твердит, что 80% пациентов – католики, а большинство врачей другого вероисповедания. Другие возражают: «80% денег институт получает от людей другого вероисповедания». Один из профессоров заявляет, что судебное преследование – «политический маневр объединившихся клерикальной и антисемитской партий»[19]. Мнения свидетелей, отрицающих лжесвидетельство медсестры, суд не берет в расчет. Профессор приговорен к двум месяцам тюрьмы, лишен диплома и права заниматься врачебной практикой.

В пьесе Шницлера – множество сюжетных ответвлений. Сын Бернгарди Оскар и его однокашник – ассистенты профессора. К профессору обращается за помощью его бывший студент, работающий в провинции: там умерла роженица, потому что в больнице не было антисептиков, но уволили молодого врача-еврея. Министр Флинт – друг юности Бернгарди – считает это дело аферой, однако, возмущен, что «газета выставляет его мучеником, политической жертвой

Р. Змитович – Сэми, Д. Стивенсон – Рут. «Доктор».
Almeida Theatre

клерикализма, чем-то вроде Дрейфуса от медицины»[20]. Флинт настоятельно советует Бернгарди извиниться перед священником. Профессор отказывается и напоминает бывшему другу, что в молодости тот собирался написать статью «Дома молитвы – дома болезни».

Медицинская сестра на исповеди признается, что солгала, ее духовник велит ей отказаться от показаний, что она и делает. Бернгарди под овации студентов выпущен из тюрьмы.

Одна из важнейших в пьесе – сцена визита священника. Он пришел сделать важное признание: оба они как представители своих сфер, медицины и церкви, были правы. Свое молчание на суде объясняет тем, что его «на суде посетило божественное озарение: ничтожная правда обратилась бы в ложь с более возвышенной точки зрения… Высший завет моей церкви – смирение и послушание. Если я не смогу исполнять обязанности священника, я потеряю смысл существования». Бернгарди напоминает, что некоторые священники жертвовали ради истины всем, на что священник смиренно возражает: «Если бы я принадлежал к их числу, Господь подал бы мне силу сказать то, что я счел возможным сказать вам в четырех стенах». Он уходит, но скоро возвращается, чтобы взять свое признание обратно: Бернгарди «не имел нравственного права не допускать меня к умирающей… Другой человек, может быть, имел бы на это право, но не вы… Истинная при-

чина вашего поступка – в непреодолимой антипатии ко мне… к этой рясе, раздражающей вас и вам подобных»[21]. Тем не менее, архиепископ не простит ему молчания на суде и сошлет из столицы в дальний приход, а Бернгарди не перестанет считать его порядочным человеком.

Большинство критиков считает, что пьеса, написанная в 1912 г., направлена против антисемитизма. С другой стороны, она продолжает тему смерти, несущей освобождение, характерную для Шницлера и его современников, живших в Вене в период «веселого Апокалипсиса», – Стефана Цвейга, Гуго фон Гофмансталя, Франца Верфеля, Франца Грильпарцера. Именно со Шницлера – считают исследователи – началось проникновение политических идей в австрийскую литературу. За четыре года до «Профессора Бернгарди» он пишет роман «Дорога к воле», в котором читаем: «Между политическими оппонентами существуют забавные личные симпатии, и в то же время они постоянно обижают и предают друг друга, занимаясь обоюдной клеветой»[22]. Именно по этой схеме выстраиваются отношения между персонажами в «Профессоре Бернгарди», что передано в адаптации Роберта Икка, перенесшего действие в наши дни в Лондон.

С художественной точки зрения она намного бледнее оригинала. Язык ее – офисный, состоящий из простейших фраз. Спектакль называется «Доктор» (*The Doctor*), а героиней стала женщина. Персонажей в два раза меньше, чем у Шницлера. Среди них почти половина – женщины, чернокожие, евреи. Если гендерная проблема встает в полный рост, то проблема ЛГБТ заявлена пунктирно. В спектакле женщины играют мужчин и наоборот; чернокожие актеры играют белых, но в целом Икк сохраняет фабулу и главную тему – анатомию антисемитизма, укрупненную сценой теледебатов. Начало травли Рут Волфф (называя фамилию, героиня каждый раз уточняет – Волфф, с двумя «ф») положено интернетом, незримой анонимной массой, многоголовой гидрой, создающей общественное мнение. Рут добивается нового здания для Елизаветинского института, ее поддерживают коллеги. В разных вариациях много раз звучит фраза: «Мы – команда». Но тут умирает четырнадцатилетняя Эмили: «Если бы аборт сделали в больнице, она и сейчас ела бы мороженое и сидела в интернете»[23]. Как и у Шницлера, к умирающей приходит священник. Икк делает его чернокожим, и якобы толкнувшую его Рут обвиняют в расизме. По итогам грандиозных теледебатов Рут – талантливый ученый, без которой еще недавно не мыслилось дальнейшего развития института – на десять лет лишена

врачебной практики. В пьесе Икка те коллеги Рут, что стали ее недоброжелателями, оказываются заодно журналистами, задающими провокационные и некорректные вопросы. Рут позиционирует себя атеисткой, но журналисты вспоминают, что ее родители исповедовали иудаизм. Они грубо вторгаются в личную жизнь, которую она не афиширует. У нее есть, как она выражается, «партнер» по имени Чарли. В ремарке сказано: «публика не может с точностью определить, Чарли мужчина или женщина»[24]. В спектакле эту роль играет актриса. Кроме того, Рут дает приют в своем доме подростку-трансвеститу Сэми.

До начала дебатов Рут встречается с министром Джемимой Флинт. Та настойчиво убеждает Рут принести извинения, называя вещи своими именами: «Это политика». Рут парирует: «Это Дарвин. Политика – не моя проблема»[25].

Икк вводит в пьесу отца Эмили, который врывается на ученый совет. Икк обыгрывает слово «Отец», поэтому его роль исполняет тот же актер, что и роль священника. Хотя он меняет рясу на обычную одежду, на середине пламенного монолога-обвинения публика его узнает: «Вы убили мою девочку, и я добьюсь своего фунта мяса. Вы не знаете, что такое католическая семья. …Она умерла без покаяния, ей было четырнадцать лет, и она умерла в смертном грехе»[26]. Парадоксально, но католик повторяет угрозу Шейлока и осыпает Рут проклятиями. На ее машине кто-то рисует фашистскую свастику. Чарли кончает жизнь самоубийством. Сэми ее покидает. Приходит священник. Их диалог определеннее, чем у Шницлера. Священник уверен – его правда выше. Рут говорит о жертве Христа, священник отвечает: «Христос не жил в цифровом веке… В нас тысяча “я”. Мы выбираем то “я”, на которое возлагаем ответственность. Вы – на медицину. Я – на Бога»[27]. Шницлер пессимистичен, он не верит в возможность перемен в политической жизни Австрии. У Икка финал открытый.

Сценография Хильдегард Бехтлер минималистична: почти пустая белая сцена напоминает операционную. Эффект усилен ровным, сильно бьющим светом. Над сценой – небольшая площадка, где размещаются музыканты. Удары барабана Ханны Ледвидж соответствуют эмоциональному состоянию героини. В спектакле театра *Almeida* занято около десяти актеров, но в центре композиции – блистательная Джульетт Стивенсон, тонкая, нервная, интеллектуальная актриса. Лицо ее, крупным планом возникающее на двух экранах, отражает малейшее душевное движение: удивление, переходящее в ярость; отчаяние, сменяющееся

Н. Джеймс – Мара, М. Хэдфилд – Биззер. «Метеоролог».
Park Theatre

презрением; непримиримость, отказ принять поражение. Рут в исполнении Джульетт Стивенсон остается самой собой, очевидно, поэтому пьесе предпослан эпиграф из *Ars Poetica* Чеслава Милоша:

Цель поэзии – напомнить нам,
как трудно остаться самим собой,
ибо дом наш открыт, ключей от дверей нет,
и невидимые гости входят и выходят, когда им вздумается.

15 августа 2019 г. в *Park Theatre* состоялась премьера пьесы Юджина О'Хары «Человек погоды» («Метеоролог»). С мая 2013-го театр функционировал как прокатная площадка. Он гордится тем, что расположен в экологически чистом районе *Finsbury Park*, всего в пяти остановках метро от Оксфорд-стрит. Основатели *Park Theatre* Джез Бонд и Мелли Мари показали 8 спектаклей театров *West End* и два *National Theatre*. Однако, основная цель театра – воплощение классики и поиск новой драмы (*new writing*). В 2018-м театр был удостоен *The Off West End Theatre Award*, аналогичной американской премии *OBIE*, которую присуждают за лучшую офф-бродвейскую постановку.

«Метеоролог» – дебют Юджина О'Хары в большой драматической форме. Некоторые критики называют пьесу *pinteresque* (пинтереска), поскольку в ней явственно влияние Гарольда Пинтера: О'Хара

показывает криминальное дно общества, используя поэтику абсурда, но абсурд О'Хары более социален, чем у Пинтера. «Я столько же узнал о современных формах рабства из буклета, как и из спектакля»[28], – пишет Майкл Биллингтон. Тема пьесы – детское сексуальное рабство: из неблагополучных стран вывозят детей, на которых делают бизнес. Суть его передана опосредованно – через диалоги и отношение к нему персонажей. Сюжет построен искусно.

В северной части Лондона в большом многоквартирном доме живут двое мужчин за 40 без определенных занятий, во многом похожие на персонажей Пинтера. Это очень разные по характеру и по судьбе люди. О'Рорк – крайне неустойчивая, психопатическая личность – страдает оттого, что любимая девушка ушла, не сумев зачать от него ребенка. Квартиру он делит с пьяницей и бездельником Биззером по кличке Метеоролог. Он постоянно говорит о погоде, используя клише радио и телеведущих. Жилье героям предоставил человек по кличке Доллар. Постояльцы должны выполнять его поручения. В частности, стать «приемными родителями»[29] двенадцатилетней девочки Мары, привезенной из Румынии. Доллар использует круглую сироту в своем нелегальном бизнесе. Он сентиментален, ухаживал за парализованной матерью до последней ее минуты. О своем бизнесе он размышляет философски, считает, что голодным, обреченным на смерть детям он дает шанс: «Я видел на улицах Восточной Европы девочек на коленях с задранной юбкой, мальчиков, у которых еще не выпали молочные зубы, ублажавших толстых богатых стариков… По сравнению с духовенством Ирландской романо-католической церкви мы, грязные подонки, можем считать себя столь же чистыми, как лучшие из них. Думаете, папа Римский рыдает по ночам, когда его епископы "поигрывают в шахматы"со своими прихожанами? Он не может ни крошки проглотить, слыша о мучениях изнасилованных ими детей? Я вытаскиваю этих детей из нищеты, бездомности и проституции. Неужто я оставил бы эту девочку, у которой нет матери, на железнодорожных рельсах, откуда я ее забрал, с пакетом клея и презервативами? …Я улучшаю жизнь каждому из них. Скажите, что я не прав, парни? Короткая дерьмовая жизнь или же тоже дерьмовая, но не такая паскудная!»[30].

Люди дна О'Рорк и Биззер хорошо относятся к девочке, искренне жалеют ее. Она не знает ни слова по-английски, но именно ей О'Рорк доверяет свою драматическую исповедь: «Настоящий метеоролог – я, у меня система. Никаких изменений. Одно время года не походит на

другое, но в действительности разницы никакой. Погода всегда одинаковая. Всегда одна и та же. И ничего с этим не поделать»[31]. Пятистраничный монолог, пронизанный напряженным лиризмом, по настроению напоминает монолог Астона в финале первого действия «Сторожа» Пинтера. О'Рорк решает совершить с девочкой побег и пристроить ее у знакомой. Путь им преграждает Доллар; его приспешник до смерти забивает О'Рорка и бросает его тело бродячим собакам.

По доброте душевной Биззер пристрастил Мару к алкоголю. В финальной сцене она забывается тяжелым сном, он в подпитии смотрит на нее с доброй улыбкой, поет грустную лирическую песню, наблюдая, как за окном падает снег, и почти медитирует: «Снег засыпает трущобы. Огромное ясное небо. Исчезли облака, и одна за другой зажигаются маленькие звездочки. У них нет времени разгореться. Они стискивают рты, зажимают носы, закрывают глаза и отключаются, пока темно. Я тоже так делаю. Что еще нам остается, если в целом мире у нас есть только мы сами и холодная бесконечная тьма?»[32]. Звучит фортепианный цикл Бартока для детей (Том I, *no 3. Quasi Adagio*).

О'Хара – не только драматург, но и актер. Он не понаслышке знает природу профессии, создает выразительные характеры и лексически богатый диалог.

Дизайнер Джеймс Перкинс выстроил крошечную кухню с дверью, главным визуальным символом спектакля – «выхода нет». Убогость обстановки, нарочито слабое освещение, иногда усиливающееся, теснота – рождают клаустрофобию. В маленьком пространстве помещаются четверо. Оно воспринимается как материализовавшееся воплощение зла. Ощущение скученности и духоты никогда не проветриваемого помещения не проходит на протяжении всего спектакля, и бесшумный кондиционер в зрительном зале не уменьшает этого эффекта.

Молодой режиссер Элис Гамильтон (ей 30 лет) в одном из интервью сказала: «Я считаю, что смысл моей работы – служить автору. Возможно, поэтому я очень медленно продвигаюсь по карьерной лестнице». Она действительно скрупулезно проработала текст и создала подлинный ансамбль из мастеров, в который органично вошла дебютантка Нив Джеймс, только что окончившая *The Royal Central School of Speech and Drama*. Она получила роль без слов, но вышла из сложной ситуации с честью. Ее Мара – маленький запуганный зверек, чутко реагирующий на малейшее человеческое участие. Партнеры ее поддерживают. Самая трудная сцена – обращенный к ней монолог-исповедь О'Рорка – Алека

Ньюмена. Девочка видит его боль и сочувствует ему всей душой. Синкопированная речь выдает его стыд. Актер чередует выкрики и тихо произносимые фразы. Ньюмен создает сложный, неоднозначный образ мучительно страдающего изгоя. Биззер Марка Хэдфилда – человек, плывущий по воле волн по житейскому морю в никуда, о чем старается не думать. Забулдыга и шут, он преображается, общаясь с Марой, раскрывается перед ней: «В детстве хотел стать метеорологом. Мне говорили, станешь, кем хочешь. Это не так. У большинства нет шансов стать тем, кем они хотели бы быть»[33]. В этом признании слышится не только горечь, но и обвинение системе. От лиризма, в котором проявляется его подлинное «я», к грубым пошлым шуткам и лакейству Марк Хэдфилд переходит с таким мастерством, что временами в его герое проглядывают черты персонажей Достоевского – капитана Лебядкина или Мармеладова.

Доллар Дэвида Шаала кажется уважающим себя бизнесменом, хотя он всего лишь винтик в огромном, опоясывающем весь мир бизнесе секс-траффика. Не знающий удержу ни в жестокости, ни в сентиментальности, уверенный в своей силе, он олицетворяет мир, в котором нет места добру и милосердию.

Индюк – чернокожий нигериец (Сирил Нри) – уменьшенная копия своего хозяина. Заботливый семьянин, готовый делать самую грязную работу, сознательно закрывающий глаза на ее суть. Самый маленький винтик в механизме бизнеса, но с большим потенциалом.

В театральной жизни Лондона «Метеоролог» занимает особое место: Юджин О' Хара продолжает национальные традиции английского театра абсурда, у истоков которого стоит Пинтер.

Постановки, о которых шла речь, были созданы до эпидемии, охватившей планету. В меняющемся мире перед нами встают новые проблемы, которые, конечно, найдут отражение в новой волне драматургии. Конечно, никуда не исчезнут вопросы, волновавшие создателей и зрителей рассмотренных спектаклей, но сами спектакли и публика уже будут другими: каждый день приносит нам новый опыт, и задача театра – его отразить.

[1] *Bano T.* On the Eve of the Production. Florian Zeller Talks Creativity with Tim Bano. The Booklet to *The Son* by Florian Zeller in *Duke of York's Theatre*.

[2] *Billington M.* Florian Zeller's Frightening Tale of Teen Depression. *Guardian*, 27 February 2019.
[3] *Zeller F.* The Son. London: Faber and Faber, 2019. P. 68, 69.
[4] *Woods S.* Hansard. London: Faber&Faber, 2019. P. 4.
[5] Ibidem. P. 10.
[6] Ibidem. P. 57.
[7] Ibidem. P. 63.
[8] Ibidem. P. 64, 65.
[9] Ibidem. P. 39.
[10] Ibidem. P. 30, 31.
[11] Ibidem. P. 58.
[12] Ibidem. P. 71.
[13] Ibidem. P. 86, 87.
[14] *Billington M.* Who's Afraid of Virginia Woolf – for Cotswold Set. *Guardian*, 4 Sept. 2019.
[15] *Wolf M.* Political Plays for Political Times. *New York Times*, 26 Sept. 2019.
[16] *Шницлер А*. Профессор Бернгарди. Петроград: товарищество «Начатки знаний», 1923. С. 8. Перевод Е.М. Браудо.
[17] Там же. С. 28, 29.
[18] Там же. С. 31.
[19] Там же. С. 99.
[20] Там же. С. 149.
[21] Там же. С. 125–128, 129.
[22] *Schnitzler A*. Der Weg ins Freie. Цит. по: *Джонстон У.М.* Австрийский Ренессанс. М.: Московская школа политических исследований, 2004. С. 598.
[23] *Icke R.* The Doctor. London: Oberon Books, 2019. P. 16.
[24] Ibidem. P. 1.
[25] Ibidem. P. 43.
[26] Ibidem. P. 59.
[27] Ibidem. P. 98.
[28] *Billington M.* The Weatherman. Review. *Guardian*, 22 August 2019.
[29] *O'Hare E.* The Weatherman. London: Methuen Drama, 2019. P. 49.
[30] Ibidem. P. 36.
[31] Ibidem. P. 43.
[32] Ibidem. P. 57.
[33] Ibidem. P. 59.