

Котович Т. В. Антропологический принцип: Пермский театр Сергея Федотова «У Моста»

УДК 792.075(470.53):792.028.4

## Антропологический принцип: Пермский театр Сергея Федотова «У Моста»

Котович Т. В.

Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П. М. Машерова», Витебск



Статья посвящена исследованию режиссерской методологии С. П. Федотова, создателя и художественного руководителя Пермского театра «У Моста». Авторский театр появился в 1988 году на основе сценических поисков и экспериментов в Нынтвенской молодежной театральной студии, в Солдатском театре под Хабаровском. Основой художественного метода режиссера стали традиции русского психологического театра, развитие психофизики актера и его подсознания. В репертуаре театра «У Моста» пьесы Н. Гоголя, М. Булгакова, Ф. Достоевского, В. Шекспира, но не одна определенная постановка того или иного драматурга, а целые циклы драматургических высказываний, создаваемые ради проникновения в мир писателя, в самые глубины авторского мировоззрения. В 2010 году театр получил премию «Золотая Маска» за спектакль «Калека из Иннишмана» по пьесе ирландского драматурга М. МакДонаха. Театр Сергея Федотова – постоянный участник международных театральных фестивалей. Создаваемый как театр-лаборатория, «У Моста» стал театром для широкого зрителя, однако сохраняет и те, и другие качества. Антропология, человечность, телесность, актерский театр.

(Искусство и культура. — 2015. — № 1(17). — С. 92-101)

## Anthropological Principle: Perm Theater by Sergey Fedotov «U Mosta» (at the Bridge)

Kotovich T. V.

Educational establishment «Vitebsk State P. M. Masherov University», Vitebsk

The article centers round the study of the director methodology by S. P. Fedotov, creator and artistic director of Perm Theater «U Mosta» (at the Bridge). Author's theater appeared in 1988 on the basis of theatrical searches and experiments at Nyntvensk Youth Theater Studio, at Soldatski Theater near Khabarovsk. Traditions of Russian psychological theater, development of the actor's psychophysique and his subconsciousness became the basis of the artistic methods of the director. The Theater repertoire includes plays by N. Gogol, M. Bulgakov, F. Dostoyevski, W. Shakespeare, but not just one staging by this or that playwright, but whole cycles of drama utterances, which are created with the aim to penetrate into the world of the writer, into the depths of the author's world outlook. In 2010 the Theater was awarded «Gold Mask» Prize for the performance «The Crippled from Inishman» to the play of Irish playwright M. McDonach. Sergey Fedotov's Theater is a constant participant of international theater festivals. Created as a theater-laboratory «U Mosta» became a theater for a great number of spectators, however it preserves both the qualities.

**Key words:** anthropology, humaneness, bodyness, actor's theater.

(Art and Culture. — 2015. — № 1(17). — P. 92-101)

вою деятельность театр начинал с дается атмосфера азарта и мистики, при- постановок произведений Н. Гоголя, М. Булгакова, Ф. Достоевского, В. Шекспира, но не одна определенная постановка того или иного драматурга, а целые циклы драматургических высказываний, создаваемые ради проникновения в мир писателя, в самые глубины авторского мировоззрения. В 2010 году театр получил премию «Золотая Маска» за спектакль «Калека из Иннишмана» по пьесе ирландского драматурга М. МакДонаха. Театр Сергея Федотова – постоянный участник международных театральных фестивалей. Создаваемый как театр-лаборатория, «У Моста» стал театром для широкого зрителя, однако сохраняет и те, и другие качества. Антропология, человечность, телесность, актерский театр.

Адрес для корреспонденции: e-mail: [kotovich3@rambler.ru](mailto:kotovich3@rambler.ru) - Т. В. Котович

сцене предстает ощущение судьбы, рока и катастрофы. В трилогии по М. Булгакову («Мастер и Маргарита», «Зойкина квартира», «Собачье сердце») сценический язык выражает эксцентрики, игру с мистическими состояниями, иронию и изысканность. В цикле по М. МакДонаху («Красавица из Ливана», «Череп из Коннемары», «Сиротливый Запад», «Калека из Инишмана», «Лейтенант с Инишмора», «Безрукий из Спокэна») парадокс совмещен с глубиной исследования человеческой природы.

Цель статьи - выявление основных принципов постановочной манеры режиссера Сергея Федотова.

Семантика и структура постановок в театре «У Моста». Спектакль «На дне» по пьесе Максима Горького. Пьеса Максима Горького всегда была востребована театром, потому что она семантически очень подвижна: в разные социальные эпохи она поддавалась своему собственному осмыслению и всегда откликалась на требования социума, кроме того, она многогранна и объемна сама по себе. В ней нет классического сюжета и классической композиции. В ней присутствует витражность персонажей и линий действия. Она позволяет постановщику сделать любой смысловой акцент и вывести на первый план любого из действующих лиц. Одним словом, этот драматургический материал есть ризома (понятие о неструктурности и нелинейности, которое дает возможность реализации внутреннего креативного потенциала самоконфигурации, т. е. без жесткой ориентации, без замкнутой статичности, без центра) [1].

Для театра «У Моста» эта возможность реализована в специфической организации пространства-времени спектакля. Это - вселенная «на дне», плотное и ступенчатое бытие, сообщество людей. В принципе даже не важно, что они - маргиналы. Речь здесь идет не о социальных издержках, не о причинах, по которым тот или иной персонаж оказался «на дне», и не о том, какими способами каждый надеется выбраться, и не о том, с какой мерой безнадежности еще более «проседает» на дно. У С. Федотова принципиальной является **данность обстоятельств**. Вне социальной, психологической или любой другой оценки этих обстоятельств.

Плотность художественной ткани спектакля позволяет судить о пристальном внимании постановщика к человеку как таковому. Вне контекста. Позиция Сатина (арт. В. Ильин) тому доказательство. Он возникает в спектакле как бы ниоткуда, словно его и не было раньше, словно он не из среды бандитов и бомжей. Его речь, построение фразы, его тело, его уверенность - все это вообще не имеет отношения к ситуации «дна». Но он - средоточие и концентрация всего визуального смысла спектакля, всего режиссерского высказывания. Сатин уплотняет пространство, делает его предельно насыщенным, пульсирующим, он стягивает пространство и телесно выпучивает его в том месте, где находится. Он забирает все внимание и декларирует свои идеи, удерживая это внимание насколько это возможно: «вот человек, человек несмотря ни на что, вне всяких зависимостей, вне социальных связей, вот человек как родовое понятие».

Сатин сжимает всю концепцию спектакля, выявляет ее, проявляет ее. Этот персонаж - структурообразующий элемент спектакля. Все остальное строится как строится образ Сатина.

Спектакль Сергея Федотова представляет собой витраж из образов, каждый из которых ограничен от остальных и выявлен, проявлен как фрагмент в общей картине. Но все вместе они при этом слагаются, слепиваются в единую плотную телесность гиперреализма. Художественная ткань сопрягает гиперреализм с витражностью: возникает эффект очень плотных стекол с живописностью, общей и внутри каждого. Образ не натывается на другой, на соседний. Каждый актер словно обводкой окружен и отделен от остальных, замкнут на себе. Возникает сразу несколько глубин. Действие происходит сразу на нескольких планах сцены, где на каждом присутствует свой самостоятельный, не зависящий от других. Смысл. При этом все эти смыслы не перемешиваются. Создает визуальность брейгелевская и рембрандтовская одновременно: отстраненная, охристо-серая и вместе с тем необычайно плотная, нерассеянная и глубокая. В костюмах, в головных уборах, в чуть искаженных ракурсах фигур, в телесности общей, в наслоении тел. В приеме открытой фронтальности: первый и второй планы визуально

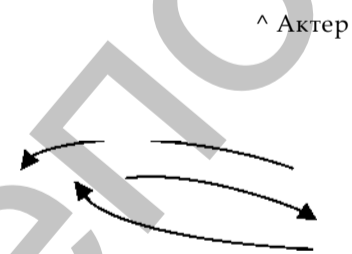
вторят друг другу, отчего возникает ощущение, что особой глубины нет, а все придвинуто к рампе и удвоено. От этого явной делается экзистенциальность как главное в антропологизме С. Федотова: все и все - на краю, предельно приближено и уплотнено, без детализации и графической утонченности, без импрессионизма визуального и звукового (эпизод от эпизода отделяет голос Федора Шаляпина, глубокий, мощный, теплый и обрушивающийся со всех сторон, бархатно-трагический и плотный как Рембрандт).

Отъединенность и «спеленутость» персонажей одновременная в спектакле. Василиса, хозяйка ночлежки (арт. Г. Гринберг) обнимает, будто укутывает Ваську Пепла (арт. А. Шаманов), когда уговаривает его убить ее мужа. Он вырывается и становится в центр сцены, один. Василиса вновь обнимает его, и в это время появляется муж:



Лука (арт. С. Мельников) обнимает Ваську, «спеленывает» его, удерживает от убийства.

В это время умирает Анна (арт. А. Боровская). Все вновь рассыпаются. Актер (арт. В. Скиданов) пытается вспомнить важное для него поэтическое произведение. Сбоку стоит Наташа (арт. А. Муратова), василисина сестра и соперница. Вдруг они оказываются с Актером в едином круге.



А потом Наташа остается в этом центре одна. Стоит, ежится. «Где же вы, дни любви.» - голос Шаляпина завершает первый акт. С этого же романа начинается второй.

Во втором акте персонажи, как и в пьесе М. Горького, словно трансформируются, перевоплощаются друг в друга, словно передают друг другу эстафету судьбы. Анна теперь как бы трансформируется в Настю. Недвижная Анна - и нежная красивая Настя (арт. В. Проскурина) словно та, другая, но ожившая.

В центре сцены то все женщины разом, то каждая поодиночке. Стол становится главной точкой всего пространства и времени, неким сакральным местом схода всех направлений. Это место монолога каждого. Остальные - вокруг, остальные - слушатели: «Где она, правда?» - смысловой центр монологов и диалогов, момент кипения всех страстей.

Лука отдает свое место Сатину. Лука «обнимал» их всех, теперь они все «обнимают» Сатина, стремятся к Сатину:

Сходятся на Сатине. Он становится protagonistом: о человеке, о позиции Луки, о свободе, о том, что «человек - это звучит гордо» и человек выше сытости.

Об этом спектакле можно сказать, что в его замысле главное - оркестровое звучание актерского состояния. У каждого - своя партитура, своя тема, с которой каждый из актеров возникает и исчезает как музыкальный инструмент и звук. Например, партитура Клеща (арт. А. Одинцов):

- Его не видно вообще из-за Анны
- «вырвусь отсюда, вырвусь»
- Срыв после смерти Анны (протест против «дна»)
- Смирение: «Всюду люди.»
- Вход в общую картину

Или, к примеру, развитие в подборе песен в исполнении Шаляпина: от тоски («Не велят Маше.») до широты и мощи («Дубинушка») к тихой пронзительной грусти («Где же вы, дни любви.»).

Но все происходящее плотно и плотно сбито в сценическом пространстве. Само пространство спектакля (его художественная ткань) гомогенно, во всех своих топосах однородно. Низкий потолок визуально увеличивает фигуры и способствует уплотнению пространства. Теснясь в маленьком месте, занятом квадратным столом и двухэтажными нарами, они чудесным образом не сталкиваются и друг друга не перекрывают. И при этом никогда не поворачиваются к рампе спиной и почти не разворачиваются в профиль.

Время длится бесконечно. Есть ощущение, что таким же оно было до начала и после действия. А сам спектакль - это некий отрезок на однородной делящейся прямой. Условно взятый. Может быть взят любой другой из жизни этих же персонажей. Будет то же самое.

Время в спектакле и время спектакля - это время каждого персонажа. Но не его внутреннее время-пространство, а его телесность, его физическое существование. Эти визуальные сгустки-плотности друг в друга не входят, друг с другом не соприкасаются. Они накладываются друг на друга как скульптурные изображения в скульптурной группе. Человек здесь не может уйти в себя, каждый всегда на виду. И всегда с вопросом о самоидентификации. Сергей Федотов подчеркивает это, настаивает на этом в каждом персонаже: «Кто я?». Не почему то или иное со мной произошло, не зачем, не за что, а именно: кто я?

Актерская партитура. Женские образы (Настя, Василиса, Наташа и Квашня - арт. И. Молянова) созданы крупными мазками, широко, словно мастихином. Особенно Квашня и Василиса. Более тонкими мазками Наташа. Объемно - Настя.

Сатин создан самым сильным и упругим мазком. Васька Пепел - скульптурно и с почти графической прорисовкой. Подутонами - Бубнов (арт. И. Бабошин), Барон (арт. В. Митин), Актер (арт. В. Скиданов). И почти штрихом или едва прорисованным пятном - муж, городской и турок.

Смыслы переведены из социального регистра в экзистенциальный: в кризис самоидентификации. И способ выражения этого на сцене - нелинейность: каждый из персонажей сам себе сюжет и смысл. Они все как

атомы, они все вязнут в тягучем времени и стянутом пространстве. Они все словно в липкой субстанции.

На XII Международном театральном Форуме «Золотой Витязь» в Москве (декабрь 2013 г.) Пермский театр «У Моста» получил главную награду. Как сообщили на пермском форуме «Местное время»: «На фестивале «У Моста» показал «На дне» по пьесе Горького. Театр «У Моста» играл на сцене Театра Российской армии, играли на малой сцене, а сцена эта вмещает 500 зрителей. Нельзя не отметить, что уже перед спектаклем пермяки произвели настоящий фурор. На спектакль пришло более 800 человек, естественно охрана пропустила ровно 500 человек и наглухо закрыла двери. А после спектакля был уже второй фурор пермяков, все 500 зрителей в едином порыве вскочили и устроили настоящую овацию, рассказали в театре» [2].

А пространство-время «Чайки» подобно тонкой музыкальности. Голосовая партитура спектакля такая же: лирическая, танцевальная, а потом сильное повышение, и опять спад. Сам текст - музыкальный. Даже у карикатурных Шамраевых. Текст словно льется, а за ним стоит основной смысл: все персонажи как бы прислушиваются все время. И главная тема - кризис творческой личности, кризис творчества в личности, кризис личности в связи с творчеством.

Первый акт - роскошное лето. Цветовая партитура лопающегося персика. Второй акт - осень увядания, умирания и ухода. Визуальное пространство: сад - уютное, а гостиная - холодное, вокзальное. Время в спектакле: несколько дней летом и один вечер осенью.

Центр всей постановочной структуры - это Нина, Тригорин, Дорн. Второй план - Аркадина и Треплев. Локальные пятна-персонажи - Шамраевы, Медведенко. Рефлекс - Маша.

В спектакле очень тонкие пристройки актеров друг к другу. Ансамбль актерский слаженный и тончайшим образом организованный. Послесловие и послевкусие в том, что память фиксирует те эпизоды, где все персонажи каждого интересно наблюдать именно в контексте группового портрета. В актерской партитуре нежные и тонкие работы, как бы в подутонах созданные.

В «Мастер и Маргарита» по роману М. Булгакова пространство-время так же реально, как в «На дне», как в «Чайке». Это всегда - прежде всего, пространство действия, пространство диалога. И, как всегда, нет внутреннего пространства, которое просто скрыто в персонаже и никак не выявляется в пространственно-пластической структуре спектакля. То же и со временем. Это всегда у С. Федотова - вместилище: уходят персонажи и исчезает структура. Смысл структуры - в персонажах. В актерской партитуре. Для С. Федотова самое важное - фигура, фактура, персонаж. То, что между ними, то, что в промежутках между ними, - не представляет для него интереса. Поэтому так подробно проработка образов, человеческая глубина, пластика и темперамент, интонация, темпоритм и внешняя характеристика персонажа. Режиссер видит свою задачу в создании картины пластических рисунков персонажей, в их совокупности, в понимании масштаба индивидуальности актера и его места в общей палитре.

«Важной особенностью постановок театра «У Моста» оказывается их выстроенность относительно фигуры актера - самого сложного режиссерского инструмента в диалоге со зрителем. Как признается С. Федотов, когда он работает с артистами, не загоняет их «в рамки заготовленного рисунка и какой-то определенной концепции. Мне интересно кодировать, шаманить, сочинять вместе с ними. Актеры импровизируют, играют этюды, а я размышляю. В результате получается нечто такое, о чем актеры и не подозревали. В нашей системе актеры играют не столько роли, сколько спектакль». Именно игра актеров внутри единого ансамбля создает многоуровневую структуру спектакля. Режиссер выстраивает сценический мир так жестко, что актер становится его органической частью, начинает чувствовать негласные законы существования конкретной истории, благодаря которым не искажается ни жанровая составляющая, ни логика событий, ни художественный мир автора. Такое внимание к литературному тексту в театре «У Моста» отчасти является следованием театральному методу Анатолия Эфроса, для которого спектакль - это, прежде всего, постижение природы чувств и художественного мира автора. В постанов

ках Федотова и в процессе его репетиций фигура драматурга и сохранение границ его мира становятся главной целью работы [3].

В «Ревизоре» действие начинает разворачиваться медленно, словно в ритуале. Тревожно и исподволь возникает тревожная нота и вся визуальность приобретает тональность А. Сухово-Кобылина: все саркастично и земляно. Основной цвет - излюбленный у С. Федотова - охра со всевозможными оттенками. И снова: фигуры в плотном круге и скульптурно выделенные в пространстве. И подробности: детски-подростковый Хлестаков; и Осип, как собака, вдыхает запахи; Анна Андреевна и Марья Антоновна балансируют на грани фарса и цирка в нижних юбках; Городничий - всегда центр пространства. Режиссер сопрягает сатиру, буффонаду, гротеск, создавая на сцене радугу всех оттенков комического.

В «Женитьбе» стуженная телесность прорывается пространством мистики: гоголевский анекдот трансформируется в гоголевский мистицизм. Режиссер кадрирует пространство по масштабам: 1) общий план; 2) групповой план; 3) дуэт; 4) солист. По такой монтажной схеме строится вся постановочная партитура. Самый длинный план с особым акцентом - всегда на актере. И снова основной персонаж эпизода центрирует, стягивает пространство.

В «Замке» возникает та же мистическая интонация. Структура спектакля состоит из осколков-эпизодов, расположенных мозаично. Они не сталкиваются, а как бы рядопологаются в единую линию благодаря интонации автора, который комментирует действие. Он как бы вспоминает, и воспоминание это грустное, полузабытое и неожиданно возникающее, едва реальное. В этом спектакле нет подробностей, все происходящее происходит фрагментами, эпизодами, выхваченными из воспоминания. Мистическое состояние и мистическое действие поддерживают друг друга. Мистическое состояние - это нависающий замок, он больше и крупнее, чем весь первый план сцены. Действие воспринимается как порождение замка, отражение замка, выражение замка. То есть действие - это порождение мистического состояния. Что такое замок, непонятно, это - тайна. А действие - это попытка как-то выяснить тайну. Живые персонажи

погружены в абсурд. Атмосфера - тягучая, почти физические ощущаемая, персонажам как будто трудно двигаться и даже дышать.

Сценическое пространство разделено на два плана: передний, параллельно рампе отделенный от второго стеной-забором-ширмой, и второй нависающий, больший, вырастающий до колосников. Люди на первом плане подобны куклам, брейгелевские и все - в профиль. Женщины, мужчины, дети - в домах, в трактире, на улице, в саду. По двое и толпой. Двигаются, но не могут пройти. Подсматривают за Землемером и Фридой. Эпизоды возникают словно вдруг, без следственной связи с предыдущим. Землемер словно в городе Зеро. Какие-то звуки, пискливые. Какие-то уродцы. С преувеличенной карикатурной пластикой, чаплиновской. С обычной пластикой Землемера и Фриды создается резкий контраст. Почему не состоялась любовь Землемера и Фриды? Как все остальные вмешались в их чувства? Как он оказался под арестом и следствием? Все растекается, плывет, тонет и проваливается. Как и обрывается рукопись, читаемая автором. Только замок освещается в финале. Как некая мистическая сила. Как тайна.

Колористическая система спектакля. Основная масса цвета - коричневый, тяжелый, мягкий и глубокий. Он определенный, интенсивный и устойчивый. Локальный цвет - голубой с черным пятном-рефлексом. Он воздушный, колючий, трагический, вибрирующий, но не интимно голубой, а надвигающийся, охватывающий как дым. Подобная партитура цвета важна для постановщика еще и потому, что сочетание охры с голубым создает визуальное соединение телесности, физической реальности с ирреальным, потусторонним, мистическим и почти виртуальным.

Гоголевско-булгаковско-кафкианское пространство, членящееся, раздвигающееся, резко разграниченное возникает в «Панночке» по «Вию» Гоголя. Поставленный в

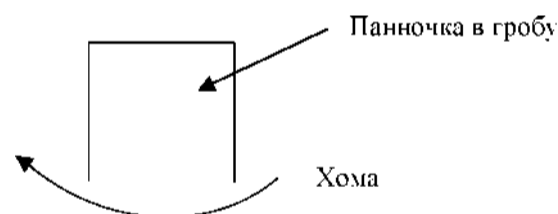
начале 1990-х гг. по известной пьесе Н. Са- дур, спектакль стал легендарным, и именно после него театр называли мистическим. И этот спектакль сделался символом театра «У Моста» и всегда играет на аншлагах.

Медленно и постепенно персонажи втягивают в свой мир, в свой рассказ, в свое пространство ужаса, мистического состояния. Пряно, стущено, в разговорном темпоритме, с едва заметной ленцой. Вдруг мимо по линии рампы, неожиданно прошла (тенью или белым пятном?) Панночка.

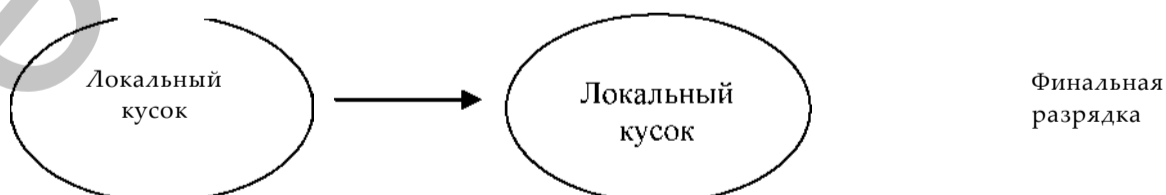


И пространство прорвалось диким свистом, и в полутьме старуха села верхом на Хому Брута и полетела. Сцену вспышкой осветил и прорезал яркий белый свет, замелькали отдельные огоньки.

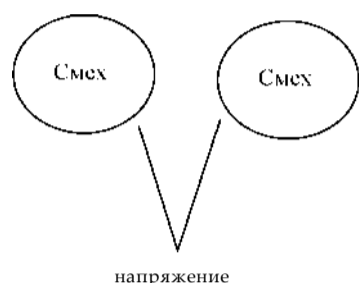
И снова возникает материальная подробная стущенность, где персонажи рассказывают друг другу анекдоты, лениво полеживают у телеги. И в следующем эпизоде, когда Хома уже читает молитвы у гроба Панночки, стоящем вертикально, тянется голубоватый дым.



С каждым следующим эпизодом (а реальные перемежаются с мистическими в четкой очередности) напряжение нарастает вместе с ритмом действия и темпом смены эпизодов и их продолжительностью. И, наконец, с гибелью Хома все исчезает в голубом плывущем свете.



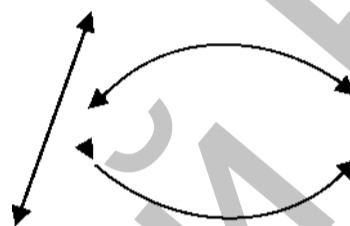
В постановке С. Федотов применяет эмоциональный монтаж:



Пространство спектакля неоднородно: материальные (реальные) фрагменты пересекаются с мистически-фантастическими, что подчеркивает смещение цвета (от охры к голубому), пластика, интонации, положение тел на сцене. То же происходит и со временем спектакля: оно членится фрагментарно. Главный персонаж попеременно оказывается в каждом из фрагментов пространства и времени. С ускорением темпа перемещений он все более теряет телесность и в конце концов как бы растворяется в пространстве-времени.

Особое место в репертуаре театра «У Моста» занимает драматургия Мартина МакДонаха. Сергей Федотов осуществил постановки всех пьес ирландского автора, создал международный театральный фестиваль спектаклей разных театров по пьесам М. МакДонаха. «Секрет такого успеха кроется не только в почетном статусе первооткрывателя, но в абсолютном и невероятном совпадении идей мистического театра Сергея Федотова и парадоксальной, оригинальной логики МакДонаха. Ведь слово «парадокс», повторяемое режиссером применительно к МакДонаху, фактически является его собственным художественным методом не только в сложившейся манере спектакля, но и в процессе работы с актерами. Конструкция драматургических текстов МакДонаха предполагает оригинальный художественный мир, в центре которого находятся странные, чудаковатые персонажи. Именно в них концентрируется загадка и точка удивления макдонаховского мышления, абсурдистская противоречивость ирландского сознания. Стилистика театра «У Моста», построенная на работе с психофизикой, энергией актера, идеально подходит для открытия языка МакДонаха [4].

Братья Коулмэн (арт. В. Ильин) и Вэлин (арт. В. Скиданов) в «Сиротливом Западе» существуют в чуть замедленной и слегка преувеличенной пластике, с элементами комикса, с укрупненным подчеркнутым жестом и ярко выраженной детскостью во всем. Два зверя в клетке - в малом пространстве, загруженном старой мебелью, старым холодильником, газовой плитой.



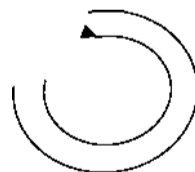
Их тела как будто являются частью этого плотного пространства, и они такие же плотные как все это пространство. Это пространство с телами в нем постоянно бурлит и вздыбливается в контрапунктах смешного и драматического. Все напоминает сумасшедший дом или игру в сумасшедший дом, игру сочную: «Он сварил мои статуэтки в моей плите!... - Ты хочешь убить своего брата?!...». Пастор (арт. И. Маленьких) становится между ними, влетает в их игру. Вносит ту самую трагическую ноту, которая разрушит плотность телесности пространства.



Вэлин

Пастор Коулмэн

Пастор выведет материальность плотного, пропитанного потом разъяренных тел пространства в духовную бесплотность: братья дерутся, а Пастор сует руки в емкость с сожженными статуэтками: это его первое жертвоприношение. И оно не приносит результата. Братья вновь бросаются в агрессивную, взрывную плотность:



Пастор выбирает новую ступень жертвоприношения. В пустом холодном пространстве, в безвоздушности и черноте (берег моря, одинокая скамейка) он медленно разговаривает с девушкой Гёлен (арт. М. Сигаль): «Помолюсь за Томаса и в путь! - Сегодня? - Вот отсюда он вошел в воду. Какая холодная и мрачная эта вода. Печально, тихо. - Еще три человека утонули на этом месте». Сидят, говорят. Но словно хотят пробиться сквозь что-то загадочное, непонятное.

Братья дерутся. Теперь в их мрачную телесную взбудораженность врывается Гёлен: «Пастор утонул вчера! Только вы сможете спасти его душу! - Попробуем поладить друг с другом?...». Он совершил второе свое жертвоприношение, он принес себя в жертву для прорыва их пространства, ради того, чтобы вывести их в другое состояние, на уровень поверх материальности. Впервые в них пробивается чувство. Они помогают друг другу раздеться. Молчат. Могут руки. Вдвоем. Вытираются одним полотенцем. Коулмэн наливает себе полстакана виски, но вдруг делится с братом. Сидят за одним столом. Ищут общие темы для разговора. Борются друг с другом как бывало в детстве. Обнимаются. Прощают друг друга. Но агрессия их нарастает исподволь, потому что им скучно, они не знают, как жить без прежнего противостояния. Новый конфликт достигает предела: сейчас они убьют друг друга: «Я хочу тебя убить! - На нас с тобой фунт нельзя ставить, не то что душу!».

Режиссер ничем не закрывает актеров, главное: точное, как в пазлах, попадание актеров друг в друга. В спектакле происходит постепенное разъятие образов и последовательный процесс их трансформации, они словно просыпаются из агрессивного небытия, из животных становятся людьми. Однако с первой же минуты они существуют на самой высокой ноте экспрессии и динамизма.

Режиссер уравнивает композицию: динамике братьев противопоставляет абсолютная статика Пастора. Пластическая партитура двух братьев выстроена так: Коулмэн представляет собой массивный центр, второй вьется вокруг него.

Структура спектакля:



Короткое событие встречи в доме:



Короткое событие на берегу:



Оба события внешне не связаны. Они параллельны, в них нет причинно-следственной очевидной связи. После него система взрывается и меняется.

Каждый эпизод идет на повышение.

Все происходящее похоже на фрагменты реальности, но на самом деле - сцепка двух миров (братьев и Пастора). Эти миры существовали отдельно и были непримиримы друг к другу, а смысл спектакля - в движении миров навстречу, в единство.

В этом спектакле проявляется постоянный принцип постановочной методики С. Федотова.

Составляющие элементы методики Сергея Федотова:

- отсутствие внетеатральных средств;
- отсутствие модернистского хронотопа;
- скупое мизасценирование;
- сосредоточенность на актере, ансамбле и актерском взаимодействии;
- создание атмосферы, всегда концентрированной, сгущенной;
- технологии работы с ритмом в сочетании с технологиями экспрессии;
- создание пазлов, когда актеры жестко встроены друг в друга, - это главное в технике С. Федотова: актер создает разработанную партитуру образа как в 3D; на следующем этапе происходит пристройка к другой партитуре и вхождение в другую партитуру (способ вхождения: легкое касание, когда каждый образ существует сам по себе и его можно обозреть как круглую скульптуру; затем телесный контакт и сильное тактильное ощущение; потом сильное душевное напряжение, душевно-духовный контакт без телесного касания; и в результате сильный нравственный посыл);
- ограниченная, но жесткая и контрастная световая партитура;



- использование гротеска как контрапункта;

- бытовые подробности остаются на уровне иллюстрации, не превращаются ни в знак, ни в символ, ни в метафору;

- акцент на слове, но текст не иллюстрируется, а вскрывается, вспахивается, выворачивается внутренними слоями;

- антропологическое послание С. Федотова: люди - только люди. Нищие и загнанные в угол судьбой. Но они, оказывается, божьи люди. Убогие - в смысле у Бога.

А еще надо обязательно признаться в неакадемическом чувстве, совсем, кажется, неприличествующем для статьи в академическом издании:

Спектакли С. Федотова не дают дышать, такие они сгущенные, сбитые в натуральное масло в своем воздействии. Речь идет о внутреннем их импульсе, который исходит от всей совокупности актерской массы. Как движется, расширяется она в пространстве, как начинает впитывать в себя и зрителя, растворяет в себе и делает своей частью. Даже нет, не частью, а ею самой, этой массой, потому что меня, зрителя, уже и нет, а есть только ее энергия, ее импульс, ее ступок. Этот спектакль, как и вообще театр «У Моста» - это мужская брутальная энергетика. Не в смысле количества тестостерона. И не как выражение мышечной силы. И вообще это не вопрос гендера. И не отсутствие женщин на сцене (их много и они замечательные). Здесь это - ощущение упругой силы и напряженного бычьего-упрямого выискивания смысла мира и смысла человека в нем.

Все остальное, в том числе и расчисленная структура, по отношению к этой упругой плотности вторичное и внешнее. А соприкосновение с этой упругостью более эмоционально наполнено, чем мое осознание спектакля как структуры. Эти спектакли выражают принцип: не когда текст пьесы требует сценической россыпи на образы, на предметы и на реплики, а наоборот, драматургическая россыпь собирается, взбивается, уплотняется, как тесто.

«Артисты Федотова обладают ярко выраженными «родовыми признаками»: необыкновенно развитой психофизикой, собачьей органикой, способностью существовать на грани психологизма и физиологии, умением схватить типаж и индивидуализировать

В «*Черепе из Коннемары*» по пьесе М. МакДонаха текст рождается в персонаже. Нет ощущения, что он вообще может существовать где-то отдельно от именно этих персонажей. «Мик Дауд, линэнский могильщик, должен в компании с братьями Хенлон извлечь из могилы останки своей жены, погибшей семь лет назад при весьма таинственных обстоятельствах. Между тем все жители городка подозревают в ее убийстве самого Мика. «Режиссер Федотов, дотошный до правдоподобных деталей, вытаскивает символическое звучание из обыденных явлений как бы поверх их обыденного существования. Важно запустить механизм повышенного символического ожидания, в выраже которого любые реплики обретают объем и многозвучность. Черный юмор МакДонаха он соединяет с подробной проработкой характеров. Эта пьеса послабее, чем ставшие классическими «Сиротливый Запад» и «Королева красоты из Линэна», не так серьезна и глубока, скорее это пьеса второго ряда, как, например, и «Человек-подушка». Они написаны больше для развлечения публики и не достигают уровня пьес Синга, на которые похожи вышеназванные две. В данной пьесе по существу один полноценный образ старика Мика, который намучился от людской злобы и злоречивости. Масштабная роль и масштаб актера соответствует роли. И. Маленьких очень сильный актер (он играл старуху в «Королеве красоты» и священника в «Западе») и вполне воплощает все содержание роли. Другие играют попроще. В. Скиданов в роли Мартина сильно наигрывает, но, видимо, возможности актера не позволяют наполнить роль хоть чем-то интересным другим способом. В середине спектакля свет темноват, и в сцене пьянки Мика и Мартина напряжение несколько увядает и местами становится скучно. А вот когда Мик разговаривает с Мэри, почему-то все время интересно. Хотелось бы, чтобы все актеры играли примерно на одном, высоком, как И. Маленьких, уровне» [6].

Спектакль выстроен в традиционной для С. Федотова структуре. Это - последовательность событийного ряда, как фрагментов реальной жизни с последовательным монтажом и жизнеподобным темпоритмом. С выпуклыми, объемными образами:



Но в определенной точке линейность событий разрывается, и начинается нелинейность:

## W

Такая же структура и в постановке *«Калека из Инишмана»*, который получил премию «Золотая Маска». «Остров Инишман - одно из самых загадочнейших и священных мест в Ирландии, точка, где хранится древняя культура и язык маленькой, но гордой страны, вечно борющейся с Англией за свою свободу. Возможно, поэтому МакДонах сочинил для своего острова совершенно особенных жителей. Неспешный мир странных и смешных чудиков-инишманцев буквально взрывается, когда на остров приезжает кино съемочная группа из Америки под предводительством Роберта Флаэрти, а вместе с этим и предчувствие перемен. Инишманцев посещают призрачные и опасные мечты о Голливуде, вслед за которыми хочется уплыть всем. Но получается это только у Калеки Билли. Это спектакль, в котором удивительным образом смешались горечь несбыточных мечтаний, романтическая любовь и невероятный обман, сыгравший мистическую роль в судьбе героя. Персонажи спектакля ужаснут и рассмешат, встревожат и вызовут сочувствие. Мы снова узнаем в чужой, далекой от нас жизни собственные муки и неразрешимые драмы нашего внутреннего существования. Пожалуй, одна из самых нежных пьес ирландца - нежная и суровая, смешная и безрадостная. Калека Билли никогда не видел своих родителей, его воспитывают две женщины, которых он называет тетками; Калека Билли стремится вырваться за пределы своего островка и тут на соседний остров приезжают киношники из Голливуда: режиссер Флаэрти, живой классик кинодокументалистики снимает здесь свой новый фильм *«Человек из Арана»*. Билли, конечно, уедет с американцами в Штаты, тетки, конечно, будут плакать и ждать, местный разносчик

новостей и сплетней Джонни Патинмайк расскажет теткам, почему уехал их малыш - доктор, оказывается, поставил ему диагноз «чахотка», а Билли возьми и вернись, и тут действие закрутится с новой силой и совершит ещё несколько поворотов. А за всеми за этими переменами участи, за признаниями и обманами начнет вырисовываться, почти незаметно, древняя легенда, сага, миф о чудесно спасенном младенце, изменившем судьбу и тех, кто его спас, и всего своего народа» [7].

Такая же совокупность жизнеподобности с грубоватым юмором, характерностью, комедийностью интонаций и пластики, графичности и лиричности.

Заключение. Сценический проект - театр «У Моста» - авторский театр - прежде всего, просветительский проект. Всякое художественное высказывание Сергея Федотова - о человеке, человечности и нравственности. Это - зрительский театр, т. к. обращен всегда к человеку. И несмотря на то, что спектакли С. Федотова сложны и трагичны, они направлены прежде всего к чувству, к эмоциональной системе зрителя. Это - актерский театр, т. к. сосредоточен на актере и в актере. Это - театр, существующий в контексте традиционного русского театра, его актерской составляющей. В своей системе, в своей визуальности, в своем пространстве-времени этот театр соотносится с традицией передвижников, Питера Брейгеля и Рембрандта ван Рейна. В стилистике театра «У Моста» полностью отсутствует натурализм благодаря постоянному обращению к абсурду. Его жизнеподобность скрывает и вскрывает спрятанные смыслы драматургического материала. И актерский ансамбль в состоянии воплотить это благодаря обращению к театральной системе Л. Сулержицкого с чудом перевоплощения, предельной искренностью и человечностью, таинством душевного обнажения.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Постмодернизм: энциклопедия. - Минск: Интерпрес-сервис, Книжный Дом, 2001. - С. 657.
2. [http://permv.ru/News21108\\_1.aspx](http://permv.ru/News21108_1.aspx).
3. <https://ru.wikipedia.org/wiki>.
4. Kino-theatre.ru.
5. Лаврова, А. Театр как родина, где никогда не был / А. Лаврова // Театральная жизнь. - 2013. - № 4 (1014). - С. 18-26.
6. <http://teatr-live.ru/event/579>.
7. <http://teatr-live.ru/event/581>.

Поступила в редакцию 29.12.2014 г.