

Наталья ЯКУБОВА

ДЖ ОТ ДЧ**«ДОН ЖУАН» ДМ. ЧЕРНЯКОВА**

Этот «Дон Жуан» был представлен как копродукция фестиваля, с одной стороны, с мадридским Teatro Real и Canadian Opera Company в Торонто, а, с другой стороны, московским Большим театром. Это значит, что разные версии спектакля будут показаны в разное время в разных местах. И все же как-то правильно, что премьера произошла на этом престижном французском фестивале, где, наверное, никого не раздражал перенос действия моцартовской оперы в современность, в среду материального благоденствия, стирание границ – в пользу этого самого всеобщего благоденствия – между «господами» и «простым людом» и, соответственно, отсутствие реверансов в сторону последнего.



Бо Сквухус – Дон Жуан

Дм. Черняков

Любимый режиссер ДЧ Ингмар Бергман утверждал, что проблемы, проявляющиеся в обществе, оставившем материальные трудности позади, и есть проблемы, которыми стоит заниматься. Это своеобразный шведский синдром. Он в спектакле налицо. А то, что Бергман – самая главная для Чернякова фигура, прочитывается не только в почти неправдоподобном обилии скандинавских имен и типажей, не только в визуальной «картинке», отсылающей, впрочем, и к ряду других, порой даже названных напрямую киношных кумиров ДЧ, но и, прежде всего, в почти маниакальном стремлении режиссера

даже в самой что ни на есть дотошно, правдоподобно прочерченной истории дойти до самых последних, самых отвлеченных вопросов.

При этом, если бы сам Бергман взялся за «Дон Жуана», вполне возможно, он бы произвел на свет что-либо по-теплому патриархальное, условно-нравоучительное, как это случилось с его «Волшебной флейтой». Что-либо такое, что ДЧ сегодня отверг бы, как безвольное подчинение идеологии, в рамках которой произведение хоть и было рождено, но совсем не обязательно думать, что этих рамок оно нигде не разрывает или хотя бы не указывает на

этот разрыв. Что-либо такое, что стало бы для ДЧ той точкой внутреннего сопротивления, на которую его «ДЖ» исподволь бы указывал...

Таких – более или менее анонимных – точек внутреннего сопротивления в спектакле ДЧ, конечно, превеликое множество. Без сомнения, он и работавших с ним артистов подвел к тому, чтобы этот Дон Жуан, этот Лепорелло, эта Донна Эльвира стали не просто воплощением предложенного режиссером характера, но в определенном смысле несли бы в себе память и о всех других Дон Жуанах, Лепорелло, Эльвирах. В определенном смысле стали бы комментарием по их поводу... Артисты, занятые в спектакле, прежде уже блистали в этих партиях, им в этом плане уже ничего никому не надо было доказывать. Во всяком случае, им в экс-ан-прованском спектакле ДЧ, несомненно, было интересно не это... Так же, как и дирижеру Луи Лангре, то и дело «жертвовавшему» бравурными звучаниями оркестра в пользу нюансов режиссерского решения.

Так что, если сами оперные звезды приняли эти условия игры, примем их и мы и, оставив за скобками суперлативы по поводу вокала и оркестра, обратимся впрямую к единоборству новоявленного «ДЖ» с нашим любимым моцартовским «Дон Жуаном». А имена солистов дадим залпом, обозначив, кто есть кто, в «титрах» немой сцены, как это сделано на занавесе, который падает после пролога спектакля.

МНОГОУВАЖАЕМЫЙ ШКАФ

Действие происходит в библиотеке богатого буржуазного дома. Библиотеке, являющейся одновременно и парадной столовой. Здесь под звуки увертюры Отец (Анатолий Кочерга) принимает на своем юбилее чад и домочадцев: старшую дочь Анну (Марлис Петерсен) с ее новым избранником Оттавио (Колин Балзер) и ее дочь Церлину (Керстин Авемо) с женихом Мазетто (Давид Бизич); младшую дочь Эльвиру (Кристина Ополэйс) с мужем Джованни (Бо Сковхус); наконец, родственника-приживала Лепорелло (Кайл Кетелсен). Полистав буклет спектакля, мы мгновенно разместим картинку в правильном ряду: фильмов Висконти,

Бунюэля, Пазолини. Еще одна важная отсылка – «Чествование» Томаса Винтерберга, первый фильм датской «Догмы». Когда в последующих сценах Дон Жуан будет садиться во главу стола на место, которое занимал в этом благостном прологе отец, это будет восприниматься именно как бунт сыновний. Может, именно ради этого режиссер так и настаивает на том, что ДЖ – тоже уже член семьи, и его отношения с Командором (назовем его условно все же так) полны всей двойственности отцовско-сыновней любви-ненависти.

Уходящие под потолок полки с однообразно чинными дорогими фолиантами – это, с одной стороны, знак буржуазности, превратившей плоды разума и чувства в предмет интрьера. Но, с другой стороны, и что-то большее, вбирающее в себя главные мотивы «Дон Жуана» с его непрекращающимися пирами, на которых, в конце концов, почему-то надо дать ответ на главные вопросы жизни и смерти. Пусть «многоуважаемый шкаф» никак не тянет на то, чтобы на пиру плоти символизировать дух, призывающий плоть к ответу. Но основные дилеммы этого «ДЖ» и формулируются совсем по-другому.

Начнем с конца. В финале ДЧ открыто пренебрегает главной моралью моцартовско-дапонтевского «Дон Жуана», превращая пришествие «каменного гостя» в жестокий розыгрыш буржуазной семейки над контестатором и нонконформистом ДЖ, не случайно одетым в плащ Марлона Брандо из «Последнего танго в Париже». Командор здесь – подложный, и его предложение «вкусить небесной пищи» выглядит лишь неуместной риторикой. Убийственным, издевательским ханжеством звучат и знаменитые набатные октавы Моцарта. Не из потусторонней реальности они идут, а из встроенных в интерьер (т.е. все в тот же шкаф) акустических колонок.

Нет в этом режиссерском решении схватки Дон Жуана с миром иным, но есть чисто сюжетный резон: всей истории дано на редкость правдоподобное объяснение. В жестокой психодраме обманутые Дон Жуаном женщины и проведенные им мужчины ему отомстили,



Сцена из спектакля

освободились от своей к нему зависимости и бросили его одного, сломленного, раздавленного, униженного. Вот и все, и небеса тут ни при чем. Хотя возможна и другая переакцентировка: здесь нет столкновения Дон Жуана с миром загробным, но вопрос о «пище», о том, что на самом деле питает человека, становится от этого еще более важным, чем эффектное «пожатие каменной его десницы».

С присущей ДЧ маниакальностью он начинает намекать нам на это с самого начала. Командора «убивают книги». Он умирает в этом спектакле от несчастного случая, от стычки, в которой ему больше пришлось воевать с собственной дочерью, чем с зятем; умирает, ударившись головой о свой великолепный книжный шкаф. С книгами его образ продолжает быть связанным и в видениях ДЖ, когда ему вдруг является призрак тестя, все так же, как в ночь его смерти, входящего в библиотеку в своем барском халате, чтобы отыскать нужную ему цитату в книге и глубокомысленно прошествовать обратно в спальню. ДЖ отвечает тогда на вопросы Лепорелло машинально, и мы понимаем, что это видение – уже единственное, что его по-настоящему интересует, а все связанные с женщинами интриги, которыми все еще пытается занять его Лепорелло, отходят на второй план. Командор становится обладателем какой-то загадки, которую он один и может

отыскать в этих бесчисленных книгах... Тут сталкиваются вполне банальная картинка буржуазного уюта, подминающего под себя всю романтику и бесконечность (Командору с его буржуазно-отцовской самоуверенностью так легко сделать свой выбор среди бесконечного ряда книг) и то значение, которое придает видению Командора постепенно сходящий с ума изгой ДЖ.

Эту двойственность образ библиотеки получает и в другой сцене. Лепорелло указывает Эльвире на уходящие ввысь бесчисленные ряды книг, как на вместилище донжуанского списка. В этом, конечно, есть и просто ироничное преувеличение в духе тех отношений, которые выстроил режиссер между Эльвирой, Дон Жуаном и Лепорелло. Ведь, по ДЧ, и Эльвира в своей вступительной обличительной арии свой гнев в адрес ДЖ лишь утрирует и делает это с изрядной долей горькой самоиронии. (Дескать, можно ли всерьез обвинять такого человека?.. Да нет, он просто не достоин, чтобы из-за него так страдали, чтобы его измены воспринимались как вселенская катастрофа...) Они оба, и Эльвира, и Дон Жуан, смеются над этой воинственной риторикой. Утверждение, что список любовниц ДЖ потребовал размещения в огромном книжном шкафу – из того же разряда иронических шуточек. И даже непонятно, что она должна нести в себе – обвинение

или, наоборот, намек на то, что, может быть, все не так плохо: ну, не может же быть ДЖ вот таким баснословным развратником. Пусть уж Эльвира сама решит, как к этому относиться.

И все-таки есть в этой гиперболизации (от «списка» до «книжной стенки») что-то беспокоящее, что-то заставляющее задуматься: а что если, действительно, все это выдающее себя за плод разума сокровище – не что иное, как завуалированный донжуанский список? Что стоит за этим стремлением к бесконечности? Стремлением заполнить как можно больше полк книгами, в общем, на одну и ту же тему?

ДЖ В ОРЕОЛЕ ОЖИДАНИЙ, ИЛИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ДЯДЮШКИ ДЖОВАННИ

Мы привыкли к мифу о Дон Жуане, мы проходим мимо его странностей. А ведь в этом мифе Дон Жуан предстает как некто исключительный, чуть ли не первым позволивший себе полигамию. Все окружающие воспринимают его поведение, как из ряда вон выходящее, беспрецедентное, неслыханное. Рядом могли возникнуть пьесы, романы, оперы, кишевшие изменами и адюльтером, но только, когда дело доходило до Дон Жуана, все общество мгновенно вспоминало о своем благочестии и делало вид, что слыхом не слыхивало о свободном влечении и свободной любви. Возможно, где-то на ранних стадиях возникновения этого мифа произошло какое-то важное смещение, отчего нам никак не удается сформулировать, что же такого в Дон Жуане уникального. «Полигамия» может быть лишь суррогатом подлинного ответа. Понятно, почему лучшие умы продолжают биться над вопросом – в чем же «на самом деле» загадка Дон Жуана.

ДЖ от ДЧ – конечно, не первый Дон Жуан, не он – зачинатель этого мифа, он «всего лишь» его наследник. «Дон Жуаны» начали заполнять полки этой библиотеки задолго до него. И, кстати, читали друг друга. А еще их читали Эльвиры, Анны, Церлины... Так что, женщины в этом «ДЖ» тоже вооружены до зубов. Вооружены разочарованием, иронией, слышаны о «чужом горьком опыте». Этим, конечно, режиссер крайне усложнил себе задачу. И никогда еще

знаменитое «Vorrei e non vorrei» не звучало так драматично...

Когда Дон Джованни (дядюшка как-никак Церлины) вошел к ней на ее party, она бросилась ему на шею, как к старшему родственнику. ДЧ разыграл здесь противопоставление «крестьяне-аристократы» как «подростковость-взрослость». В этой сегодняшней молодежной тусовке плащ Марлона Брандо из «Последнего танго», в котором появляется ДЖ, – позапрошлый век.

Моцартовский Дон Жуан влезал в душу, покорял (женщин, мужчин, всех) своим снихождением к тем, кто стоял ниже его по социальной лестнице, и в то же время своим умилением «простой жизнью» пейзажем. Такое уже было легитимизировано культурой. ДЖ Чернякова рассыпается перед молодежью мелким бесом: «куда нам, старикам»... Всю компанию он приглашает куда-то «туда», где в этом доме, надо полагать, находятся его апартаменты. Просит Церлину остаться с ним, и та сердится на своего Мазетто, потому что он не хочет оставить ее наедине с родственником, который для нее важен, – но, конечно же, не так, как жених, а как-то по-другому. И почему это трудно понять? Насупившийся «братан» Мазетто бубнит что-то угрожающее, тянется к своей «мобиле», вот-вот кого-то вызовет на помощь, чтобы разобраться с этим «папиком»... Нет, все-таки в своем плаще от Брандо этот ДЖ – аристократ, а Мазетто со своей золотой цепочкой на шее – мужик мужиком.

Но, наверное, не только это понимает Церлина. Она вдруг понимает свой шанс, на который раньше (она же еще совсем девчонка) даже и не рассчитывала. ДЖ всегда ее привлекал, но всегда казался недостижимым. Даже тогда, когда бросал Эльвиру, даже когда бросал ее собственную мать. Все равно оставался мужичиной не для нее.

В либретто Да Понте Церлина в день своей свадьбы готова рассмотреть предложение хозяина-аристократа, который до этого ее не замечал, не выделял из толпы крестьян. Окутано ли это у Моцарта тем ореолом ожидания чуда, что объект желания, всегда лишь смутно и недостижимо маячивший на горизонте, вдруг оказывается буквально на расстоянии вытянутой

руки (La ci darem la mano)? Или Моцарту все же было важнее подчеркнуть блеск донжуановской мгновенной победы?

Подобные вопросы, конечно, продиктованы тем изначально ложным интерпретационным посылом, что режиссер лишь тогда поступает правильно, когда раскрывает тайный замысел композитора. У героев ДЧ – при том, что их можно воспринимать и просто как героев складно рассказанной истории, – отнята невинность, отнято блаженное незнание того, в какой именно истории они участвуют. Оперу, знаменитую своими сценами то в масках, то под покровом ночи, Черняков лишает всей этой поверхностной замаскированности и поверхностных же узнаваний, перемещая «узнавания» в совершенно иную плоскость. Его Церлина прежде всего узнает свою роль – узнает, что в этом раскладе она именно «Церлина», та простушка, которую соблазнят и бросят, и потому так мучительно не решается ответить ДЖ, и все же – один шанс из тысячи – в конце концов решается...

В этом «vorrei e non vorrei» нет флирта, нет легкости, приятно щекочущей нервы игры, нет ни шаловливого, ни вызывающего балансирования на краю пропасти... Есть сдавленность, завуалированный упрек: не за себя, за тех, чье разочарование Церлина уже видела; попытка вытянуть из ДЖ обещание, что с ней не случится того же, что она действительно ему нужна, что она – как раз та, кого он так мучительно все эти годы искал... Хотела бы поверить и боится поверить. Боится быть разочарованной, но и боится сама разочаровать.

В этом спектакле ДЖ – не внезапно появляющийся и столь же внезапно исчезающий «луч света в темном царстве» в жизни женщины (луч света в темном царстве узкой буржуазной морали, как это принято называть). С ДЖ для каждой из них связан целый комплекс ожиданий, в воображении каждой из них он действительно давно уже уникален. Тот, кто притягивает и пугает. Тот, кому так мучительно трудно подать руку, но кто ждет именно этого, сам расстояния не уменьшая. Его рука жаждет свободного выбора. И его рука не требует, а будто просит о помощи. Помощи в каком-то отчаянном метафизическом приключении, а не в излечении

от пьянства или другого «разврата скучного». И понятно, что этот жест «протянутой руки» уже заранее отсылает нас к финальному призыву «каменного гостя» – «Дай руку мне в залог!». ДЧ, однако, подчеркивает, что Командор – отнюдь не первый, кто требовал такого залога. И что тем, от кого «руку в залог» требовал ДЖ, может, решиться на это было отнюдь не легче. Дать или не дать руку Командору – это не вопрос трусости, о которой речь в тексте. Понятно, что такое пожатие не только страшно, но и притягательно. Как скачок в пропасть неизведанного. Авантюра Дон Жуана со статуей Командора с самого начала абсурдна, ведет в никуда, точнее в Никуда. В идеологии и моцартовской оперы, и, пожалуй, самого мифа она нужна, чтобы подчеркнуть, что все поведение Дон Жуана – это вызов небесам. ДЧ расшифровывает ее по-другому: авантюра эта – лишь под стать всем остальным авантюрам ДЖ, точно таким же абсурдным, точно так же направленным на то, чтобы столкнуться лицом к лицу с неизвестным, неожиданным, что и становится самоцелью.

LA CI DAREM LA MANO

В спектакле ДЧ финальное пожатие Командора, конечно, может быть уже только мстительной пародией всей компании ДЖ, пародией на это не раз повторенное Дон Жуаном предложение руки. Вообще в розыгрыше с подставным Командором компания использует, перевертывая, все заморочки ДЖ, в которые он сам их не раз вовлекал и жертвами которых они не раз становились. Именно из-за этого розыгрыш и удается. Удастся, с одной стороны, потому что его организаторы активно изживают в этой психодраме свои собственные разочарования (ведь, в конце концов, руку ту они подавали! И что?). С другой стороны, почему ДЖ не замечает, что риторика «Командора» уже просто неправдоподобно, пародийно утрирована? Как раз потому, что «Командор» бьет по больному, туда, где над самим ДЖ взяли власть его навязчивые идеи и где он уже не отличает своего воспаленного бреда от реальности.

Моление о поданой руке, вызывающее столь сильное смятение чувств в каждой/в каждом, к

кому оно было обращено, должно было к финалу обернуться своей другой стороной – окаменелостью слишком часто эксплуатируемого жеста, напыщенной его театральностью. Осмеяние, карикатура были нужны для того, чтобы эти люди освободились от наваждения, называемого «Дон Жуаном». Чтобы лишиться этот жест того накала, который был ему присущ изначально, когда ДЖ приковывал, призывал, притягивал к себе на расстоянии Церлину или Эльвиру.

«Гипноз» для этого накала – слово поверхностное и, может, вообще неправильное. ДЖ ждал – жаждал – требовал – свободного выбора. Участия в не ясно рисующемся перед ним метафизическом приключении, явно выходящем за пределы поиска «одной-единственной», «избранницы» (как, несомненно, обречены понимать это женщины, эти буржуазки, эти скандинавки). В предчувствии такого приключения ДЖ упоенно присоединялся к небесной гармонии «трех масок», Донны Анны, Донны Эльвиры и Дона Оттавио, пришедших его торжественно обличать, а вместо этого приглашаемых им на некий обряд инициации – превращения их всех в сообщество, связанное узами свободной любви («Viva la liberta!»). Понятно, что «маски» должны были появиться в этом спектакле совсем не замаскированными; а вот на время ритуала они как раз получали от ДЖ-церемониймейстера собственно маски. Маски, по мнению ДЖ, нужны, чтобы буржуазная семейка в конце концов поняла, что радость – совсем не в обретении раз и навсегда одного фиксированного объекта желания. Под робкие шажки менуэта совершаются нелепые подталкивания – Эльвиры к Лепорелло, Анны к Мазетто (что не удастся), наконец, Оттавио к Мазетто (что удастся). Себе ДЖ облюбовывает Церлину, и она млеет в его объятиях; но (менуэт ведь продолжается) второй круг танца ДЖ открывает, целуя Эльвиру. Церлина в гневе срывает масочку и убегает; за ней устремляется вся компания... Ну, что с них взять... Опять они ничего не поняли. ДЖ с гордо поднятой головой непризнанного гения, вызывая напялив на себя маску, хлопает дверью. Но правда и то, что ему самому, чтобы увлечь в подобные авантюры, придется придумать что-нибудь поубедительнее...

МАСКАРАД НАИЗНАНКУ

Поубедительнее получится с Эльвирой, для которой замена ДЖ на Лепорелло – сознательное участие в донжуановском эксперименте. Тут достигает своего апогея и идея перевернутого маскарада, начатая тем, что все всех знают, что всё происходит при свете дня, и продолженная в сцене с «масками». Сначала были переосмыслены «узнавания». Так, Донна Анна с самого начала ведь знала, кто был в ее комнате и кто столкнулся с ее отцом, а ее «вдруг» признание Дон Жуана убийцей происходило позже, под давлением особых обстоятельств. Это был ее первый шаг в необходимом для ее дальнейшей жизни отвержении Дон Жуана. Потом была переосмыслена «замаскированность». Она окazyвалась нужна не для того, чтобы скрыть свою идентичность (как в опере Моцарта поступает троица «масок», чтобы проникнуть в дом Дон Жуана), а для того, чтобы идентичность потерять, и если и приобрести новую, то идентичность игровую (что и предлагал ДЖ в своем странном ритуале). Наконец, переосмыслено и переодевание – оно уже не обман, а возможность выразить свои чувства, пусть и в игре с заменой.

Лепорелло в плаще Дон Жуана взволнованно, напряженно нежен. Режиссер с самого начала намекал, что Лепорелло увлечен Эльвирой, но в первых сценах тот не мог избежать наигранной развязности, побеждала его «маска» шута. Маска, которой на самом деле не было, его внутренняя маска. Теперь, в донжуановском плаще, Лепорелло уже не надо быть Лепорелло. Он вроде бы лишь играет роль, которую ему назначил ДЖ, – изображать того раскаявшимся, вернувшимся к своей Эльвире. Итак, Лепорелло играет роль, которую уже давно хотел сыграть, но для которой ему не хватало ситуации «предельной заковыченности». Стыд от участия в позорном розыгрыше придает силу его уверениям в любви, заботе, верности, которые иначе остались бы банальной речитативной скороговоркой. Чувство, оказывается, способно проявиться лишь «вопреки».

Еще что-то более странное творится с Эльвирой. Только что она возмущалась вместе со всеми нелепым обрядом свободной любви.

Эльвира, однако, и у Моцарта – отщепенка в «обществе праведников», то и дело вырывающаяся на «сепаратные переговоры» с Дон Жуаном. Тогда как все другие на нем уже крест поставили, она не теряет надежды вернуть его на путь истинный. Искать ответа на вопрос, почему это так, можно в характере Эльвиры, объясняя это, например, ее большей доверчивостью, наивностью или даже просто глупостью и сосредоточенностью на самой себе. Все ж-таки, внешне объединяясь с другими в «охоте на развратника», в глубине сердца она питает надежду заполучить Дон Жуана себе. Ответ можно искать и в Дон Жуане. Тут снова возникает тайна этого мифа. Что такого особенного в этом человеке, что воспоминание о его любви способно вновь и вновь стирать свежие следы нанесенных им обид?

Но можно искать ответ и в том, и в другом. Так делает ДЧ и, может быть, совершает даже нечто большее. У него Эльвира не просто действительно больше всех любила и любит ДЖ, не просто – хотя и не наивна – верит в чудеса; и не просто больше всех ценила и ценит тот оставшийся в прошлом момент очарования, который навсегда приковал ее к этому человеку. По ходу действия она все больше и больше его понимает. С изрядной долей мазохизма она продолжает копаться в истории их взаимоотношений и просто в психологии этого человека, принимая на себя то, что чуждо ее натуре, ее природе, и отдавая себя донжуановским экспериментам. Раз так нужно, чтобы его понять, чтобы вырваться из заколдованного круга иронии (иронии по поводу раз и навсегда обозначенных ролей), пусть так и будет.

Ведь роли таковы, что Эльвира, уже однажды Дон Жуаном любимая, теперь навсегда отсееяна в «брак», уже никогда не сможет стать его «единственной». Можно было эту роль иронично принять, как это и сделала она в первой сцене. Но можно попытаться этот расклад ролей преодолеть, вывернуть наизнанку. Именно на последнее и решается Эльвира, принимая вызов ДЖ, подставляющего ей вместо себя Лепорелло. В ее очень серьезной игре с Лепорелло предстает вся красота идеи любви как встречи двух predeterminedных друг

другу людей... Это ее кредо, пусть и выраженное не напрямую, а через подставное лицо, в ситуации предельной заковыченности, в рамках очевидного несоответствия деклараций действительности.

Но ДЖ понимает все правильно. Речитативный дуэт Эльвиры и Лепорелло – это игра между тремя. Лепорелло одет теперь в плащ ДЖ, в плащ, который с этой минуты станет фетишем, знаком утраты того, кто когда-то его носил. Эльвира вселяет в этого подложного Марлона Брандо образ того человека, которого когда-то полюбила. Речитатив становится заклинанием, а носящий плащ – ее избранником, Мужем. В следующей сцене Эльвира, у Моцарта, называет переодетого Лепорелло своим мужем, прося остальных на этом основании его (она думает, что это Дон Жуан) пощадить. У ДЧ Эльвира просит пощадить, конечно же, самого Лепорелло, а называя его супругом, всего лишь утверждает, что задуманное ДЖ как игра перекручено ею в реальность.

Придумавший всю эту ситуацию ДЖ уже не взирает на своих героев в напускной эйфории, как это было в сцене с «масками». Возможно, ролевая игра с плащом была задумана в том же русле, что и игра с «масками», но превратилась в нечто совершенно другое. ДЖ удаляется от своего плаща, как душа, покидающая тело. Или, может, наоборот, как тело, покидающее душу. Свою любовь, свой идеал любви Эльвира уже вкладывает в «человека в плаще», в тень, которую ДЖ от себя отделил. Она создает нового Дон Жуана. Но заклинания ее обращены еще и к тому, кто из плаща вышел, признав себя мертвым, – к этому пошатывающемуся пьяному телу, в чью согбенную спину посылает она звуки, от которых, казалось бы, ДЖ должен был распрямиться и восстать для жизни... Вернуться к себе самому.

И ДЖ возрождается. Хотя и не так, как хотела бы этого Эльвира. Да, может быть, она и только она могла бы стать его «единственной». Но ДЖ возрождается только для того, чтобы, прогнав «влюбленную пару», в опустелой гостиной из последних сил, смеясь и издеваясь над самим собой, сложить свой символ веры.



Сцена из спектакля

Это серенада Дон Жуана. В опере Моцарта таинственным образом отсутствует та, которой ее поют. Мы просто узнаём, что Дон Жуан настолько не остановим в своих бесчинствах, что, несмотря на все суживающиеся вокруг него преследования, ради приглянувшейся камеристки Донны Эльвиры решается на рискованный маневр с переодеванием. Да Понте, видимо, казалось (и не зря), что, хоть финал и близок, но он все еще недостаточно пригвоздил развратника к позорному столбу, и он придумал еще одну «подлость»: Дон Жуан не только сам опускается до низов, но, выбрав для себя служанку Донны Эльвиры, подсовывает ей самой своего слугу. Безвестной – и безответной – камеристке тот и поет свою знаменитую серенаду. Еще одна проходная интрижка? Служанка, удостоившаяся имитации городского фольклора? Неоконченный виток сюжета, намекающий лишь на то, что, не останови «каменный гость» Дон Жуана, его бесчинства продолжались бы до бесконечности?

Отсутствие в опере камеристки и раньше волновало режиссеров. И общим местом «смелых» интерпретаций становился финальный триумф Дон Жуана, дописываемый

режиссерской рукой: Дон Жуан, дескать, не погиб в адском пламени, а наоборот, торжествует именно с камеристкой, посмеиваясь над «праведниками», распеваящими о морали. «Неполный параллелизм» (Эльвира уходит со слугой Дон Жуана, Дон Жуан удаляется со служанкой Донны Эльвиры, однако, в отличие от Лепорелло, служанка остается безголосой и вообще никак не участвует в действии) дополнялся, таким образом, обретением Дон Жуаном счастья с женщиной, вообще в опере никак о себе не заявляющей.

ДЧ делает из «неполного параллелизма» совсем другие выводы и не только потому, что изначально стирает грани между «слугами» и «господами». Прогнавши Эльвиру с тем, кого назначил себя заменять, ДЖ обращает серенаду не к некоей, пусть и воображаемой женщине, которая должна заменить Эльвиру, быть лучше Эльвиры или быть просто другой, чем Эльвира. Бо Сковхус поет серенаду (кстати, поет именно так, как пел бы пересохшими губами человек умирающий, или только что

вернувшийся к жизни) совершенно явно в пустоту: смеясь и издеваясь над тем, что вот ДЖ всегда и нужна именно эта пустота, а не самая лучшая, и никакая не «единственная» женщина... Что загадка любви – не в обретении тебе предназначенного, а в стремлении за чем-то всегда ускользающим; что это кружащийся танец (как это и исполняет Сковхус на сцене) в обнимку с пустотой. «Служанка», к которой ДЖ обращает свою серенаду, – это смешное и доморощенное *Ewige Weibliche*, «Вечная женственность», где слово «вечная» понято не как сияющий в высоте абсолюте, не как всегда готовая, лишь захоти, точка опоры, а как вечное отсутствие.

ДОН ЖУАН, ИЛИ ЛЮБОВЬ К БЕСКОНЕЧНОСТИ

В руках ДЧ история «Дон Жуана» обрела вид крайне конкретизированный и в социологическом, и в бытовом, и в психологическом плане. Режиссеру и на этот раз не избежать упреков в том, что его «Дон Жуан» – жертва гламура, что он описывает нравы пресыщенной верхушки общества, с жиру бесящейся и ничем другим, кроме ролевых игр, не занимающейся. Если, однако, мы смиримся, что описываются именно эти нравы, то нельзя не заметить, что все таинственные, энигматические, условные моменты моцартовской оперы тут решительным образом объяснены с точки зрения простого правоподобия и здравого смысла. Все, что вы хотели знать о героях «Дон Жуана», но стеснялись спросить, тут есть. То есть Донна Анна, конечно, сама приставала к Дон Жуану, а не он пытался ее, невинную, соблазнить; благочестивый Оттавио благочестен лишь в силу отсутствия «правильного» сексуального рефлекса, и Донна Анна с ним совсем не так счастлива, как хотела бы показать; наконец, явление Командора с успехом объясняется театральным трюком, для которого нужно было совсем немного выдумки и общего желание избавиться от ДЖ...

Можно долго и увлекательно спорить о том, подходит ли новый социологический костюм моцартовским героям, правомерен ли здесь тот или другой изгиб их психологии. Предложенный ДЧ вариант интересен и



Сцена из спектакля

в этом плане – в плане спора с устоявшимися представлениями о том, кем являются герои знаменитой оперы Моцарта и что ими движет. Нетрудно услышать в том или ином режиссерском решении просто полемическое преувеличение: недоверие к риторике, морализаторству; нежелание принять на веру предлагаемые условности, будто бы раз навсегда объясняющие мотивы поведения моцартовских героев (все, связанное с переодеваниями, узнаваниями-неузнаваниями, чудесными появлениями и исчезновениями, череду которых представляет собой либретто Да Понте).

Казалось бы, режиссер беспрестанно борется с Моцартом, составляя искусный комментарий к уже сложившимся представлениям о его героях и поглощая все внимание зрителя/слушателя вопросом, насколько это все совпадает с записанным в музыке, а если не совпадает, но противоречит (музыка как бы становится еще одним костюмом на придуманном ДЧ бесконечном маскараде), то какие новые смыслы можно из этого извлечь.

С другой стороны, в этом «Дон Жуане», спущенном на землю, есть и нечто метафизически очень важное, дающее свой ответ на главный вопрос и моцартовского произведения, и мифа о Дон Жуане вообще. Ответ на вопрос о природе вечно не удовлетворенного желания, об изнуряющем и опустошающем стремлении к бесконечности. Возможно, эта печать «стремления к бесконечности» и есть то, что изначально сделало мифологического Дон Жуана явлением столь исключительным. Из версии ДЧ ясно, что это стремление становится также и его, Дон Жуана, позорным клеймом. И это заявлено не риторически, не морализаторски. Можно ли назвать морализаторством обнаружение того факта, что те, кто хочет остановиться и обосноваться в этом мире – должны отторгнуть от себя ДЖ, должны исторгнуть из себя донжуановское?

Только что все герои боролись за опустевший «плащ Марлона Брандо» (буквально вырывали его друг у друга из рук) и вселяли в него свои, выражаясь старомодно, чаянья. Только что все безвольно валялись, близкие к самоубийству, и все потому, что действительно оказались не способны ДЖ убить, рука (опять рука!) не поднялась... Но вот в финале мы видим их всех снова сплоченными в ритуале некого экзорцизма – изгнания ДЖ из своего общества и из каждого по отдельности.

Тут как раз все очень логично: каждый, не способный, а может, и не желающий отдать себя бесконечному, наделял «плащ» чем-то конечным, чем-то конкретным. Из «плаща» исчезал неуловимый ДЖ, но «плащом» заклинали друг друга во взаимной любви Мазетто, Оттавио, Анна. После этого заклипания им станет легче друг с другом, легче друг на друге остановиться, «сделать свой выбор». А сам ДЖ становится им уже не нужен, нужно осмеять его и, даже больше, осмеять самих себя, разыграв друг перед другом свою увлеченность ДЖ как постыдную, – чтобы уже никогда к ней не вернуться. Плюнув ДЖ в лицо, выйти из гостинной со своим/своей избранником/избранницей. Убить ДЖ оказалось невозможно, но невозможно оказалось и жить дальше с чувством, что твой партнер – лишь

жалкое подобие истинного объекта твоего желания. Единственный выход – жестокий акт унижения и осмеяния.

...Вернемся, однако, к «многоуважаемому шкафу», книжному шкафу, к этому хранилищу «донжуанского списка». Он есть и воплощение бесконечности (бесконечно ускользающего знания, бесконечно ускользающего опыта, требующего заполнения все новых и новых страниц), и почти гротескный образ окаменелости, фиксированности. Эти книги как двери в комнаты Синей Бороды, где за каждой скрывается умерщвленная история.

Окончательное слияние тем пиршественного стола, библиотеки и донжуанского списка происходит в финале, когда Лепорелло, повторяя мизансцену эксперимента с «масками», сервирует ДЖ не кушанья, а женщин. И даже не самих женщин (сам ДЖ уже не способен больше ничего и никого «проглотить»), а их отыгранные Лепорелло-тенью истории... Лепорелло играет карикатурного циника: вот его рука с вожделием проводит по подростковому телу Церлины, вот он смачно целует Донну Анну... А ДЖ в своей белой горячке довольствуется уже только наброском, скетчем, наспех разыгранным, не проглоченным, и уже подавая ему новое блюдо.

Пародийная психодрама, придуманная Лепорелло и разыгранная под его руководством домочадцами, представляет «стремление к бесконечности» как ненасытное потребление. А на самом деле – больше оно этого или нет? Да, конечно, больше. Но если даже «больше», то все равно вбирает в себя и это потребление, и эту жизнь чужими жизнями.

ДЧ ДЖ не оправдывает. В этом, пожалуй, парадокс его спектакля. В этом и причина того, почему спектакль оставляет после себя горечь и черную меланхолию.