

Елена Шевченко

УЖЕ НАПИСАН ДОН ЖУАН...

О ПОСТАНОВКАХ «ДОН ЖУАНА» МОЛЬЕРА В КАЗАНИ

В минувшем театральном сезоне притчей во языцех стало чудесное нашествие на Казань дон Жуанов разных видов и мастей. Не стовариваясь, с промежутком в несколько месяцев, пьесу Жана-Батиста Мольера поставили два ведущих театра города: Казанский академический русский большой драматический театр имени В.И. Качалова (режиссер Григорий Дитятковский, г. Санкт-Петербург) и Татарский государственный академический театр имени Г. Камала (режиссер Фарид Бикчантаев). А в конце сезона виртуальный дуэт драматических Дон Жуанов пополнился третьим голосом – «Дон Жуана» Моцарта спели в оперной студии Казанской консерватории. Не иначе как сам неугомонный дух Мольера замыслил сразу дважды воскресить в одной точке пространства и времени свое трудное, но любимое дитя...

Теперь, когда отшумели премьерные страсти, истожились остроты и каламбуры по этому, слов нет, незаурядному поводу, а спектакли зажили своей будничной жизнью, наступает время «второго» взгляда. Попробуем с некоторой долей отстраненности, возможной благодаря временной дистанции, разобраться в природе взаимоотношений казанских театров с одним из самых обольстительных вечных образов мирового искусства. Оговоримся, что остаемся при этом на территории драматической, оставляя за рамками рассуждений опыт его музыкального осмысления.

Режиссерский театр сродни поэтическому переводу: это не столько попытка переноса на другой язык – вербальный или сценический, сколько разговор двух художников. И как всякий живой диалог, он насыщен репликами и паузами, эйфорией узнавания и горечью сомнения, взрывами экспрессии и мгновениями многозначительной тишины. Судя по всему, диалог

режиссера Фариды Бикчантаева с Мольером длится не один год. Об этом говорит многослойность спектакля, насыщенность смыслами при кажущейся внешней простоте, ясной выразительности его сценографического и светового решения (художник – Сергей Скоморохов, художник по свету – Евгений Ганзбург).

«Дон Жуан» Мольера пережил бесчисленное количество интерпретаций. Фарид Бикчантаев стремится освободить его от наросших за три с половиной века штампов, вступая во взаимодействие непосредственно с мольеровским текстом. Он словно пробует на ощупь его сложную фактуру, вдумчиво и неспешно исследуя его лакуны и ловушки, неровности и глубины. Такой подход потребовал разрушения иллюзии. Радик Бариев, исполнитель роли Дон Жуана, с поистине брехтовским очуждением «показывает» своего героя, стремясь понять суть его личности и природу его протеста. Вспомним знаменитое высказывание



*Сцена из спектакля «Дон Жуан».
Татарский театр имени Г. Камала*

Брехта: «... если я хочу увидеть Ричарда Третьего, то я вовсе не хочу чувствовать себя как Ричард Третий. Я хочу увидеть этот феномен во всей его отчужденности и непонятности». Следуя замыслу режиссера, Бариев играет так, как того требовал от актера Брехт: будто его герой «уже прожил определенную эпоху до конца и говорит, вспоминая, зная дальнейшее, говорит самое важное из того, что нужно сказать об этой эпохе в данный изображаемый момент, потому что важно лишь то, что оказалось важным впоследствии». Остранение проявляется и в сценографии спектакля. Декорации носят весьма условный характер. Сцена, увеличенная за счет вовлечения закулисной части, представляет собой огромное пустое пространство, обрамленное по периметру прозрачными стенами-экранами. На них в нужные моменты проецируются изображения моря, леса, голубого неба. Сквозь это прозрачное окаймление угадываются очертания развалин некоего, возможно, средневекового, города. Распахнутость про-

странства – знак открытости, преодоления границ: временных, географических, ментальных, интерпретационных. Условный характер носят и костюмы персонажей, не привязанные к определенной эпохе. Обнажены элементы театральной машинерии. На авансцене шумит воображаемое море, на подмостках царит подчеркнута игровая стихия.

Ключевым образом спектакля является одинокий Дон Жуан, сидящий посреди пустой сцены. Одинокость героя двоякого рода: с одной стороны, это судьба незаурядной личности, бросившей вызов обществу. Обладая абсолютным слухом на фальшь, он не приемлет ни рутины, в которую со временем обращается страсть, ни показной отцовской любви, ни ретивого благочестия. Неслучайно целый ряд эпизодов спектакля решен в гротескно-комическом ключе: пьяный отец героя Дон Луис (Ильтазар Мухаматгалиев), подтягивая спадающие штаны, с пафосом обвиняет сына в беспутстве, насылая на него громы небесные; соблазненная и брошенная Дон Жуаном Эльвира (Люция Хамитова) с игрушечным нимбом над головой и съемными ангельскими

крылышками в порыве самоотречения и экзальтированного раскаяния драит полы в жилище своего соблазнителя. Все они – ряженые, участники то ли человеческой комедии, то ли бесовского карнавала, образ которого появляется в финале.

Мир этот чужд Дон Жуану, тот лишь на миг окунается в его водоворот и снова возвращается в пустыню своего одиночества. Людское сообщество не заслуживает иного отношения, чем глумливое презрение и скупка. Вспоминается строчка Марины Цветаевой, которая могла бы послужить эпиграфом к постановке Фариды Бикчантаева: «*На твой безумный мир / Ответ один – отказ*». Исключение герой делает только для своего слуги Сганареля (Искандер Хайруллин), плутоватого простодыры, обладающего, однако, пусть наивной, но искренней верой в Бога и силу нравственного закона. Между ними отношения не столько слуги и господин, сколько двух приятелей. Это объясняет первое появление Дон Жуана, согбенного под грудой собственных нарядов. Он тащит их на себе, в то время как Сганарель с барской важностью развлекается беседой с Гусманом, конюхом Эльвиры. Сганарель неотделим от Дон Жуана, как Санчо Панса от Дон Кихота. Это оппонент и своего рода комическое отражение героя. Споря со Сганарелем, Дон Жуан поверяет собственный ход мыслей косноязычными сентенциями верного слуги, словно желая, чтобы тот убедил его в обратном. Но наивные аргументы простодушного Сганареля не могут удовлетворить критический ум Дон Жуана. Они разбиваются о его железную логику и демонстрируют несостоятельность расхожих истин и этических оценок.

Режиссер уходит от однозначного морализаторства. Голос разума и правды в пьесе подвергается сомнению. Поэтому образы резонеров сатирически снижены. Благородный отец семейства оказывается пьяницей и лицемером. Такой поворот – резкое и страстное обвинение, брошенное «отцам». Ведь именно они сделали мир та-

ким, каков он есть, утвердили в нем законы конъюнктурной ханжеской морали. Нетрадиционно решен и образ Эльвиры, которая из жертвы, просветленной раскаявшейся грешницы превращается в комическую фигуру, карикатуру на фанатичное благочестие. Спектакль создан в жанре интеллектуальной драмы, где в конфликт вступают не характеры, а идеи и точки зрения. За развенчанием оппонентов Дон Жуана стоит мысль о несостоятельности гуманистических ценностей, важнейшая для понимания характера современного общественного сознания и состояния культуры. Неслучайно единственной подлинной сущностью для камаловского Дон Жуана становится пожирающий его огонь. Произнося знаменитые финальные слова «О небо! Что со мной? Меня сжигает незримый пламень», он испытывает не ужас, а – может быть, впервые в жизни – восторг и просветление. Таким образом, Фарид Бикчантаев возводит мост между эпохами, встраивая мольеровского Дон Жуана в дискурс XXI в. За плечами его героя обширный исторический опыт дегуманизации человечества. Мощный актерский ансамбль, послушный режиссерской воле, безукоризненно точно ведет свою партитуру. При этом каждый исполнитель наполняет роль чертами собственной яркой актерской индивидуальности.

Концептуальной особенностью постановки театра Камала является внутренний диалог Дон Жуана с текстом пьесы. В этом кроется вторая причина обособленности героя: он существует один на один с оригиналом. События, находящиеся в центре сюжетных перипетий – встреча с Эльвирой, визиты отца, соблазнение крестьянок Шарлотты и Матюрины, спасение брата Эльвиры Дон Карлоса и другие, – наперед знакомы Дон Жуану, а потому оказываются на периферии его сознания. По-видимому, в этом главная причина кажущейся безучастности героя. Знаковый характер в этом отношении носит предфинальная сцена спектакля, когда Дон Жуан накануне



И. Славутский –
Дон Жуан.
«Дон Жуан».
Казанский русский
Большой драмати-
ческий театр име-
ни В.И. Качалова

ужина с Командором, погруженный в себя, сидит посреди пустого пространства, точно в кольце мольеровского текста, скользящего по экранам. У героя нет выбора. Его судьба давно свершилась. «Дон Жуан» уже написан. Остается только заново прожить финал, ощутив губительную и одновременно очистительную силу огня.

«Чем значительнее познание, тем сильнее ощущение тайны», – говорил Владимир Набоков. Современный театр не преподносит готовых решений, а переносит вопросы в сознание зрителя. Важнейшей категорией спектакля становится конфликт зрительского восприятия. Неудивительно поэтому, что кто-то увидел в татарском Дон Жуане «лишнего человека», кто-то – «постороннего», жертву «плохих генов», кто-то – «вконец усталого, разочарованного в жизни человека» и т.д. Многозначность и амбивалентность высказывания, несведение его к единой плоской «морали» – важное свойство современного театра, с пространством которого все отчетливее соотносит себя сегодня Театр Камала, стремясь – что необходимо отметить – никоим образом не изменить при этом своей национальной идентичности.

Нужно сказать, что взаимоотношения татарского театра с западной драматургией складываются не гладко. Его особая эстетика, связанная с открытой, яркой эмоцио-

нальностью, нарочитой наивностью, утрированием и непосредственным обращением к зрителю, зачастую идет вразрез с западной традицией. Это стало причиной ряда творческих неудач, когда пьесы зарубежных авторов «одомашнивались», «переплавлялись» в копию национальной драматургии либо оставались чем-то чужеродным и быстро сходили с афиши. Но в спектакле «Дон Жуан» режиссеру удалось выработать универсальный театральный язык, понятный всякому думающему зрителю, независимо от его национальной принадлежности. Актеры играют на татарском языке, но и русско-, и англоязычного зрителя не смущает факт перевода, синхронно транслируемого через наушники. Театральный текст доминирует над текстом литературным в полном соответствии с современными представлениями о «новом театре».

Марина Цветаева, некогда размышляя о переводе, восхищалась точностью его определения в немецком языке: «Насколько у немцев лучше – *nachdichten!* (букв. сочинять вслед за кем-то – *E. Ш.*). Идя по следу поэта, заново прокладывая всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть – *nach* (вслед), но *dichten!* – то, что всегда заново. *Nachdichten* – заново прокладывая дорогу по мгновенно зарастающим следам». Говорила она и о другом значении перевода: перевести не только на (русский язык,

например), но и через (реку). Так и Фарид Бикчантаев перевел мольеровского Дон Жуана через «реку» – реку времени, традиции, иного языка.

Принципиально иным путем шел театр имени В.И. Качалова. Татьяна Шахматова, автор рецензии «Вечный Дон Жуан», так определила сущностное отличие двух постановок: «Два спектакля иллюстрируют два возможных подхода к сценическому материалу: от формы к содержанию и от содержания к форме». Первое относится к спектаклю театра Качалова, второе – к театру Камала. Соглашаясь с Т. Шахматовой в главном, пойдем дальше, утверждая, что яркая художественная форма, созданная режиссером Г. Дитятковским, не просто доминирует над содержательной стороной, но, по сути, вытесняет ее. Мы имеем дело с самодостаточной театральностью, с радостной и неумной игровой стихией. Художественный руководитель театра Александр Славутский не первый год реализует свою концепцию театра-праздника. Приглашенный им известный режиссер из Санкт-Петербурга Григорий Дитятковский оказался его единомышленником и превратил мольеровского «Дон Жуана» в фейерверк остроумных находок, импровизаций, театральных приемов. «Театр теней, комедия дель арте, театр живых скульптур и язык пантомимы, элементы символистского театра, водевиль – все вмещается в выбранную режиссером форму, превращая спектакль в квинтэссенцию самого театра», – справедливо отмечает Т. Шахматова. Фантазийные костюмы от Ирины Цветковой, стильные декорации от Александра Патракова, изысканная световая партитура спектакля от Евгения Ганзбурга, музыкальное сопровождение (музыка Жана-Филиппа Рамо, Марена Марэ, а также сицилийские народные мелодии) работают на создание особой игровой атмосферы, которая становится ядром спектакля. Слуги просцениума принимают участие в происходящем: они изображают то комедиантов, то уличных му-

зыкантинов, то камердинеров. Нельзя в этой связи не вспомнить одну из самых «волшебных» сцен спектакля, когда статуя Командора рождается на глазах у зрителей. Слуги из свиты Дон Жуана плавно и медленно наряжают стоящего на постаменте актера в римскую тогу, а потом игра лучей света превращает его фигуру в скульптурное изваяние. При этом слуги пластически «достраивают» картину.

Дон Жуан в исполнении Ильи Славутского – обаятельный шалун, неутомимый весельчак и проказник, ничего в этой жизни не воспринимающий всерьез. Даже смерть представляется ему очередным забавным приключением. Возле него хлопочет Сганарель (Марат Голубев), скорее не слуга, а наперсник по шалостям и проказам. Такое решение спектакля не предполагает трагической подоплеки, поиска явных и скрытых смыслов, но зато оно позволяет режиссеру и актерскому ансамблю раскрыть подлинную природу самого театра.

В последнее время много говорится о кризисе интерпретационного театра, об исчерпанности подходов и прочтений, об усталости классического материала. Однако, несмотря на скепсис теоретиков, древо жизни по-прежнему зеленеет. Думается, что казанские постановки Мольера в очередной раз подтверждают, что крест на интерпретационном театре ставить рано. При этом они высвечивают два важных вектора еще далеко не исчерпанного пути: Фарид Бикчантаев вступает в диалог с текстом Мольера, актуализируя его смыслы в соответствии с запросами сегодняшнего дня, а Григорий Дитятковский ворожит над формой, вскрывает заложенный в пьесе игровой потенциал, делая ставку на подчеркнутую зрелищность и театральность. При всем принципиальном отличии, эти два спектакля имеют нечто общее: в обоих случаях речь идет не о пересказанной в очередной раз старой истории, а о поиске новых форм взаимоотношения с текстом. Ведь всякому ясно – Дон Жуан уже написан...