

Советское искусство  
8 янв. 1933.

## Ленинградские письма

# „Дон Жуан“ Мейерхольда

Возобновление «Дон Жуана» Мейерхольда—Головина на сцене Ленинградского театра Госдрамы представляет интерес во многих отношениях. Прежде всего исправляется ошибка, допущенная при праздновании столетнего юбилея театра, когда возобновление «Маскарада» было проведено без участия Мейерхольда, что привело к неполноценному показу некогда стройного спектакля. На этот раз Мейерхольд сам провел серию репетиций «Дон Жуана», и его работа внутри театра превратилась в показательный урок режиссуры, привлекая к себе внимание ленинградского режиссерского молодняка и внесший оживление в актерскую среду. В борьбе за повышение качества ленинградской театральной культуры такого рода участие крупных мастеров советской сцены, работающих преимущественно в Москве, имеет принципиальное значение. Повторение подобного опыта является крайне желательным.

В то же время возобновление «Дон Жуана» открывает для нашего зрителя и для наших молодых театральных работников значительную страницу из истории русского театра, живой кусок театрального культурного наследия, хотя и недавнего прошлого.

Мы имеем возможность в любой момент перечитать драмы Чехова или Метерлинка, стихи Блока или Брюсова, но соответствующий образец театрального искусства ускользает от нас во времени и никакие книги по истории театра не могут восстановить нам полностью сложную ткань большого спектакля. А ведь театру, так же как и литературе, необходимо осознание пройденных исторических путей, их критическое освоение, знание истоков современных театральных течений. В этом отношении возобновленный «Дон Жуан» дает богатейший материал. Можно только пожелать, что театр Госдрамы не учел этого обстоятельства и выпустил спектакль без комментариев, не позаботился о работе со зрителем вокруг постановки, не устроил специальной выставки, не издал брошюры.

«Дон Жуан» Мейерхольда — Головина был поставлен впервые 22 года назад (9 ноября, 1910 года). В спектакле кроются истоки творчества целой группы ленинградской режиссуры, в свое время начинавшей свою театральную деятельность под руководством Мейерхольда (В. Н. Соловьев, С. Э. Радлов, К. К. Тверской и др.).

«Турандот» Вахтангова, с ее итальянскими масками, пантомимами, импровизацией, игровой «театральностью» восходит к тому же «театральному традиционализму», который был впервые раскрыт в большом спектакле, именно в «Дон Жуане» Мейерхольда.

Мольер в постановке МХТ, в истолковании Федора Комиссаржевского, в постановках А. Бенуа в Большом драматическом театре — все это различные звенья в единой цепи, тянущейся от «Дон Жуана» Мейерхольда (1910 г.) и образующей существенную часть русского дореволюционного модернизма и эстетизма на театре, еще обвешанного исканиями претерпевающего свой распад символизма.

Возобновленный «Дон Жуан» заостряет наше внимание на значении этого круга театральной культуры прошлого для советского театра, ставит ребром вопрос об отношении к этому недавнему прошлому с точки зрения задач сегодняшнего этапа построения социалистического театра.

«Дон Жуан» 1910 года предстает перед нами прежде всего как опыт истолкования классика мировой драматургии с позиций «театрального традиционализма», выросшего в годы царской реакции, связанного с бегством части буржуазной интеллигенции от противоречий социальной действительности в область чистого искусства, в сферу эстетизма, созерцательности и пассивного любования веками минувшими.

«Век короля солнца», воссозданный Головиным в роскошных костюмах «Дон Жуана», повествует об этом бегстве достаточно красноречиво, так же как и подтекстовка

музыкой Рамо, так же как и множество тонких деталей мизансценирования, ориентирующегося на приемы старинного японского театра и театр масок XVI—XVII вв. В пассивности этого эстетизма, характеризовавшего постановку 1910 г., скрыты наиболее далеко ушедшие от нас, наиболее настойчиво отвергнутые революционным театром стороны данного спектакля. В какой-то мере они перекликались с символистскими исканиями условного театра.

Трактовка центральной фигуры Дон Жуана как «прыгающего, танцующего и кривляющегося довлеса» (А. Бенуа), как мирионетки, на которую Мольер одевает несколько различных масок для того, чтобы свести счеты со своими врагами, вела к затушевыванию глубокого философского замысла классической комедии, ее материалистических, атеистических моментов. Широко развернувшийся зрелищно-игровой элемент — «шутки, приличествующие театру», подчеркнутая «театральность», обособлявшаяся в самостоятельную величину, вели в том же направлении.

Однако нельзя никак утверждать, что обличительный элемент творчества Мольера был вовсе вытравлен из спектакля 1910 г. Нет, он был в спектакле и тогда, но обличительство это было суженное и ограничивалось оно осмеянием гордости и тщеславия, лицемерия и ханжества. Возобновленный «Дон Жуан» стремится расширить круг обличения и подходит ближе к проблеме раскрытия материалистических элементов комедии Мольера.

В 1932 г. Мейерхольд изменяет образ Эльвиры так, что ее призыв «карающего неба» не звучит более, как голос рока, как перекличка с исканиями символистов. Мейерхольд раскрывает Эльвиру как некую декламирующую трагическую актрису и этой подчеркнутой декламационностью снимает с нее весь «ореол святости». Шутки Сганареля во время ее выступления еще более развенчивают зависимость человека от «рока». Такого рода штрихами Мейерхольд придает новую направленность своему спектаклю, не разрушая его прежней ткани. К сожалению, работа над возобновлением не коснулась пересмотра самого текста комедии, так что сохранились прежние купюры, урезывавшие, например, материалистические реплики Дон Жуана, произносимые им при первой встрече со статуей командора. Между тем восстановление подлинного текста Мольера сильно подкрепило бы предложенную Мейерхольдом новую трактовку данной комедии, как насквозь атеистической. Мейерхольд очень искусно показал, что в старом спектакле условно-эстетического плана имелись налицо противоречивые элементы, недостаточно выявленные, затушеванные материалистические нотки внутри господствующей идеалистической концепции спектакля, намеки, которые пролетарская революция вызволила в творчестве Мейерхольда. И это «вызволение» относится не только к творчеству Мейерхольда, но в одинаковой мере и к тем передовым художникам, которые, выйдя из школы Мейерхольда, преодолевая свой «модернизм», прочно вошли в работу советского театра.

Советская сцена широко использовала многие элементы, впервые намеченные в дореволюционной постановке «Дон Жуана». Сюда относится повышенное внимание к актеру как носителю искусства театра, выведение его на просценный в непосредственную близость к зрителю, развертывание его игры в движении, в танце, в игре с вещами, нарочито подчеркнутом «представлении». Ю. М. Юрьев, исполняющий роль Дон Жуана, ведет спектакль в непрерывном движении, когда он отанцовывает свои реплики, бегаёт, кружится, выписывает сложные узоры сцены фехтования и т. п. Его роль, отлично им выполняемая, — это программа ранней мейерхольдовской школы актерского мастерства, из которой обильно черпали соседние театры, то подчеркивая «танцующего актера», то выделяя ироническую «театральность» условной актерской «маски»

и т. д. Раскрыть, как эти элементы подвергались переработке в революционном театре прежде всего самим Мейерхольдом, значило бы написать целую главу из истории советского сценического искусства. И здесь Мейерхольд несколькими штрихами помогает зрителю почувствовать дальнейшую судьбу его метода, когда он в возобновленном спектакле перестраивает в последнем акте монолог Дон Жуана с лицемерами, развертывая его с неожиданным переходом от танцевальной грации Дон Жуана к мощно выпisanному плакатному обличению, уславивая художественную агитационность образа аристократического распутника-лицемера.

В Сганареле, контрастирующем своим комизмом облик Дон Жуана, заключены уже в зародыше черты Аркашки из «Леса», развенчивающего Несчастливцева. Но и здесь переход от балетной легкости Сганареля к балаганному гротеску Аркашки повествует о глубоких идеологических сдвигах в работе режиссера, протекавших под воз-

действием революции. В исполнении Сганареля Горин-Горининым не хватало однако вскопости мольеровского комизма, той сильной дозы наивного реализма, которая позволяла Мольеру делать Сганареля проводником атеистической тенденции и орудием борьбы с тартифством. Не случайно «отцы церкви» проклинали Мольера за то, что он поручил доказательство бытия бога «шуту» Сганарелю, который так запутывается в своих доказательствах, что падает и разбивает себе нос. Перевод на легкой смешок, допускаемый артистом, сильно смягчил краски. Неполно кажется нам выполнение режиссерского замысла и в исполнении Шарлотты и Пьеро (Тиме и Воронов), не давших требуемой легкости и сочности в обрисовке контрастных фигур крестьян.

Но указанные недочеты не умаляют принципиального значения возобновленного «Дон Жуана», историческая значимость которого огромна.

А. ГВОЗДЕВ.

320