2 экз.

«Советское искусство» 17.XI.34.

НОВЫЕ ОБРАЗЫ ОСТРОВСКОГО

„В ЧУЖОМ ПИРУ ПОХМЕЛЬЕ" В МАЛОМ ТЕАТРЕ

МИР, созданный искусством Островского, этого «замоскворецкого Колумба», мы воспринимаем по-своему, преломляя классовую природу его творчества через мировоззрение нашей эпохи. Полнокровный реализм великого драматурга, глубокая жизненность, живописность и насыщенность его образов не теряют своей молодости и до сих пор вызывают живую реакцию у советского зрителя. Об этом свидетельствует и успех новой премьеры Малого театра «В чужом пиру похмелье».

Новая работа театра представляет собою композицию текста раннего Островского. Прежде всего необходимо ответить на вопрос о закономерности композиции текстов Островского, сделанной **М. С. Нароковым**. Так ли уж необходимо компановать четыре самостоятельные пьесы великого драматурга («В чужом пиру похмелье», «Тяжелые дни», «Семейная картинка», «Трудовой хлеб») в ряд сцен для того, чтобы вывести на подмостки Малого театра новую галлерею образов из «темного царства» самодержавно-крепостнической России? На этот вопрос напрашивается отрицательный ответ. «Мир затаенной, тихо вздыхающей скорби, мир тупой боли, мир тюремного безмолвия, лишь изредка оживляемый глухим бессильным ропотом, робко замирающим при самом зарождении» (Добролюбов) раскрыт самим Островским в ряде ярких, драматургически зрелых произведений. В этом смысле Нарокову, естественно, не удалось «драматизировать» Островского больше, чем это сделал сам Островский в своих оригинальных произведениях.

Однако, несмотря на это, новая работа Малого театра является весьма интересной. Она свидетельствует о том, что театр хотя робко и зачастую противоречиво, но способен на активное, творческое отношение к наследству великого драматурга. Нарокову в общем удалось об'единить в едином сценическом действии ряд ранних пьес Островского, обогатив интригу основной пьесы, развив ряд намеченных Островским характеров. Это оказалось весьма трудным на материале такой пьесы, как «В чужом пиру похмелье», относящейся к тому периоду творчества Островского, когда его мировоззрение было особенно отчетливо окрашено славянофильскими «общенародными» чертами.

Как известно, в пьесе «В чужом пиру похмелье» Тит Титыч оказывается побежденным той огромной, новой морально-нравственной силой, которая предстала перед ним в образах учителя Иванова и его дочери. В композиции Нарокова образ Брускова дан в полном соответствии с тем собирательным образом позднейших героев «темного царства», о которых Добролюбов писал, противопоставляя их носителям новой жизни и морали, типа учителя Иванова: «Обе стороны темного царства (т. е. «самодуры» и «безответные» — **М. М. и И. Р.**) чувствуют превосходство этой жизни (жизни «светлой, опрятной») и то пугаются, то привлекаются к ней, но основа этой жизни, ее внутренняя сила совершенно непонятны для жалких людей, отвыкших от всякой разумности и правды своих житейских отношений. И так через всю жизнь самодуров, через страдальческое существование безответных проходит эта борьба с волной новой жизни, которая зальет когда-нибудь всю издавна накопившуюся грязь».

Сохраняя полный пиетет к тексту Островского (в композиции нет никакой «отсебятины»), автор дал его во всей полноте языкового богатства, художественном полнокровии образов. Нароков уточнял характеристики отдельных персонажей, введя, например, в историю со сватовством Андрея Титыча к Елизавете Ивановне, дополнительные мотивировки («вмешательство Досужева» и т. п.).

Известен крайний разнобой в оценках социальной функции творчества Островского. Еще Плеханов указывал, что, признавая замечательный талант Островского, «каждый критик хотел видеть в нем поборника той системы взглядов, которой он придерживался. Славянофилы считали его своим, западники причисляли его к своему лагерю». «Таким образом, Островский, — резюмирует Плеханов, — сделался жертвой полемики между двумя противоположными лагерями». Нароков в своей композиции Островского в этом споре как бы становится на позиции современных Островскому идеологов «революционной демократии». Именно поэтому в спектакле Тит Титыч не капитулирует перед моральным обаянием и идейным превосходством учителя Иванова, как носителя «новых начал жизни». Нет, Нарокову удалось показать, что эти начала «лишь тревожат сознание всех обитателей темного царства, вроде далекого привидения или кошмара». Исходя из этого, Нароков путем перемонтировки ряда эпизодов и ряда сокращений монологов Тит Титыча (особенно в последнем явлении пьесы «В чужом пиру похмелье») пытается об'яснить раскаяние Тита Титыча благородным бескорыстием Иванова и Досужева. Театр стремится прочно утвердить родительское тиранство, человеческую дикость Тит Титыча. Это находит свое подтверждение в построении Нароковым последней картины. Вводя в сцену об'яснения Тита Титыча с Ивановым Досужева, требующего возвращения учителю расписки Андрея, Нароков тем самым меняет мотивировку неожиданного жеста Тита Титыча, данную у Островского как «преображение» самодура и заменяя ее мотивировкой принуждения. Точно так же приемом перемонтировки и ввода ряда дополнительных реплик (но с полным сохранением ситуации, данной самим Островским) сцену понуждения Андрея на брак с Елизаветой Ивановной режиссер истолковывает как очередное проявление самодурства и семейного деспотизма Тита Титыча. «Модернизированное» толкование типа Тита Титыча достигается не только композицией текста, но и чисто сценическими приемами. У Островского Тит Титыч, впадая в философский транс, заявляет в глубокой задумчивости: «Металл звенящий, деньги — тлен, помрем — все останется». **Яковлев** — Тит Титыч, играя бумажником и произнеся по Островскому эту фразу, тут же бережно прячет бумажник в карман, разоблачая этим жестом лицемерность этого купеческого афоризма. Этой «обличительной» задаче служит введение Нароковым (из «Тяжелых дней») шекспировских монологов, произносимых Капитоном (талантливо исполняемым молодым студийцем **Севастьяновым**). Только ему одному «недодумку» разрешено в этой среде говорить о рвущейся из глубины души злобе против тирании и звериного деспотизма. Тит Титыч в прекрасном, но все же несколько однотонном исполнении артиста Яковлева предстает перед зрителем как воплощение зоологического самодурства и дикости. Яковлев сумел в каждом жесте, в каждом движении и паузе дать образ этого наиболее любопытного представителя «темного царства». Тут все от палитры Малого театра: мазки широкие, характерные, резкие. Изумительно четкие образы, созданные **Рыжовой** (Настасья Панкратовна) и **Массалитиновой** (Ненила Сидоровна), потрясают своей простотой и сценической убедительностью. Речь Островского звучала в окраске и богатстве оттенков, свойственных именно Малому театру, та особенная музыкальная напевность московского говора, большая культура диалога и чистота русской речи, которой так недостает нашим молодым актерам.

Однако метод «монтажа» текста Островского используется Нароковым иногда чисто формально. Так, для усложнения интриги Нароков вводит сцену из II акта пьесы «Трудовой хлеб» (используя текст роли Карпелова) и дает сцену прихода учителя Иванова к своему школьному товарищу чиновнику Потрохову. Эта сцена не отвечает логике построения образа Иванова из «В чужом пиру похмелье». Это ставит в несколько ложное положение и исполнителя этой роли артиста Лебедева, «обличительная» речь которого не вяжется с поведением самого Иванова.

Гораздо меньше удался автору композиции второй план спектакля, вторая задача: возвышения, некоторой романтизации носителей «нравственной, образованной, морально опрятной жизни», данной в лице Иванова и его дочери. Мало удался этот образ и артисту **Лебедеву**. Ему явно нехватает теплоты и лиричности. Отлично играет Андрей Титыча — **Анненков**. Особо замечательно он проводит пятую картину (сцена любовного об'яснения), где в Андрее пробуждаются черты самого Тита Титыча. И вывороченная от «полноты чувств» садовая скамейка, и рвущаяся из груди «широкой русской натуры» финальная реплика пятой картины «Эй, попадись кто-нибудь — расшибу!» — вскрывают подлинную сущность этого представителя будущей «смены» мира Брусковых и Большовых. В заслугу Нарокову надо поставить углубление и развитие образа Марии Антоновны (ее превосходно играет **Шатрова**), которая максимально активизирована в композиции. Подчеркнуты хищничество, коварство и разнузданный цинизм, что приближает ее в этом смысле к образу Глафиры из пьесы «Волки и овцы».

Постановщик, видимо, чувствуя недостаточность разработки основной идеи средствами чисто сценической изобразительности, именно поэтому, вероятно, поручил Досужеву (репликой из «Замоскворецкого жителя») от лица представителей «новой, светлой и опрятной жизни» произнести «приговор» над действительностью: «И живет на свете племя дикое, племя свирепое, племя дурацкое». Этой репликой кончается спектакль. Но если уже вводить Досужева, то гораздо целесообразнее было бы использовать другой его монолог, обнажающий классовое существо и социальное бытие мира Брускова: «А живут в той стороне, где дни разделяются на легкие и тяжелые; где люди твердо уверены, что земля стоит на трех рыбах, и что по последним известиям, кажется, одна начинает шевелиться: значит, плохо дело!, где заболевают от дурного глаза, а лечатся симпатиями; где есть свои астрономы, которые наблюдают за кометами и рассматривают двух человек на луне, где своя политика, и тоже получаются депеши, но только все больше из Белой Арапии и стран, к ней принадлежащих. Одним словом, я живу в пучине».

Интересно и свежо декоративное оформление спектакля, построенное в условно-реалистическом плане. Тяжелые портьеры с гигантской вышивкой «крестиками», подчеркнуто тяжелая мебель, дают острое ощущение быта купеческого особняка, со всем его безвкусием и «благолепием».

М. МИРИНГОФ
И. РУБАНОВСКИЙ