

# Отелло и Подколесин

Москва, комсомолец, 1978, Июнь.



ТЕАТР — дело живое и переменчивое. Иногда приходишь на спектакль через год-два после премьеры и не узнаешь его — актеры те же, но все переменялось, то ли под влиянием времени, то ли под влиянием зрителя. И актеры себе всякое позволяют, и вообще... Сохранение спектакля в течение всей его жизни таким, каким он был задуман, — одна из проблем театра, весьма существенная прежде всего для зрителя: для него, как известно, спектакль, на который он пришел, — премьера, и, стало быть, все должно быть, как на премьеры. Проблема эта тесно связана с проблемой вводов — со временем на те или иные роли вводятся новые актеры, и часто именно от этого меняется спектакль, причём не в лучшую сторону.

Так вот, в два прекрасных спектакля, о которых «Московский комсомолец» уже писал, на центральные роли введены новые актеры. В Театре на Малой Бронной в «Женитьбе» Подколесина играет вместо Н. Волкова А. Петренко, а в «Отелло», опять же вместо Н. Волкова, Отелло играет В. Гафт. Вводы эти вынужденные, поскольку Н. Волков ушел из театра, но интересны они тем, что в спектаклях, которые задумывались и ставились А. Эфросом в

расчете на индивидуальность Волкова, играют актеры нимало на него не похожие, а спектакли не только не стали хуже, но, я бы сказал, обогатились, приобрели новые черты.

В «Женитьбе» различие между Волковым и Петренко обнаруживается отчетливо: Подколесин Волкова был прежде всего ленив, Подколесин Петренко — пуглив. Даже мысль о том, что, если сапоги дурно сшиты, то могут быть мозоли, приводит его буквально в ужас, он просто места себе не находит от страха. Он вообще оказывается очень эмоциональным, его прямо-таки захлестывают разные чувства, даже голос отказывает, и из его рта его порой вырываются какие-то странные звуки. В сочетании с пугливостью это производит очень смешное впечатление.

Но, пожалуй, главная находка актера — это финальный монолог, тот, что начинается с рассуждений о том, как хорошо жениться, а кончается прыжком в окно. Петренко начинает этот монолог в необыкновенном волнении, он счастлив, он влюблен: «Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека!». И точно так же, не меняя интонации, в та-

ком же волнении, без перехода, он произносит: «Однако ж, что ни говори, а как-то даже делается страшно, как хорошенько подумаешь об этом». Хорошенько подумав он неспособен, чувство несет его, но само чувство неожиданно меняется — теперь это не счастье от близкой женитьбы, а страх перед ней, его всегдашний, постоянный страх. И этот страх гонит его в окно. Он говорит, говорит — и уже лезет, уже вылез, и только тогда успокаивается.

Такой Подколесин еще более усиливает ощущение нелепости происходящего. Главный мотив трагикомической эфросовской «Женитьбы» — это жалость к маленьким людям, которые ничего не могут, не умеют сделать, чтобы переменить свою жизнь к лучшему. И Подколесин — самый нелепый из них, потому что у него-то появилась возможность переменить жизни и сделать счастливым другого человека, а он пренебрег. А почему пренебрег? — да бог знает, почему, из какого-то дурацкого страха, захлестнуло его, он и полез в окно. И теперь ничего уже не будет — ни жены, ни детей, все по-прежнему, «скверность», как он сам говорит о своей жизни. Или, как говорил Гоголь, — «Скучно жить на этом свете, господа».

...Ни Волков, ни Гафт в былые времена ни за что не сыграли бы Отелло. Для таких ролей были другие актеры — трагики, — сейчас их почти уже нет: уходит из жизни старшее поколение, а среди молодых что-то не видно трагиков: театр развивается, и мы получаем возможность взглянуть на знакомых классических героев по-новому.

Гафту трудно играть Отелло — об этом догадываешься, понимая, что рисунок роли был сделан «на Волкова». Гафт и не выходит за пределы этого рисунка, строгая режиссура Эфроса просто не дает ему такой возможности. Но наполнение этого рисунка, плоть образа — другие. Отелло в начале эфросовского спектакля величествен и неподвижен — так вот в этой неподвижности у Гафта очень много движения, психологического, эмоционального. В нем больше темперамента, больше непосредственности — открыто и искренне реагирует он на все происходящее. Подлинным чудом этого спектакля стала любовь Дездемоны к Отелло, Яковлева сыграла ее удивительно, — но сейчас и Отелло любит Дездемону не менее сильно, лицо его непроизвольно озаряется улыбкой, едва она появляется, он истинно счастлив с нею, мы видим это. Размах

маятника стал шире — Гафт возносит своего Отелло на вершину любви, и потому падение его более трагично. Размах маятника шире — и ревнующий Отелло у Гафта неприятен, дик, груб. Он становится послушной куклой в руках Яго, и больно видеть человека, только что бывшего таким ясным, таким гармоничным, игрушкой злобного интригана. Рисунок тот же — но в нем больше чувства, более резки и впечатляющи переходы. А когда все уже позади, и нет Дездемоны, и на наших глазах совершается распад личности Отелло, он вдруг находит себя и с легкой улыбкой начинает рассказ, который закончит самоубийством, — улыбка именно потому, что он знает, чем все кончится, и в смерти он снова обретет себя.

Театр — дело живое и переменчивое, и, как я уже говорил, далеко не всегда спектакль на протяжении своей жизни меняется к лучшему. В данном случае получилось по-другому — два спектакля, потеряв центрального исполнителя, не исчезли, не потеряли уровня, а стали даже в чем-то богаче, интереснее. Это приятно, потому что без них картина театральной жизни Москвы была бы неполной.

Ю. СМЕЛКОВ.