

«Хочется сыграть что-нибудь красивое, романтическое, костюмную пьесу плаща и шпаги, про любовь».
(Из интервью с Т. Догилевой).

БЕНЕФИС

Эс

(—)

(+)

Татьяна Догилева. Крупный план. Круглолицая курносая Нелюка в ковбойке и джинсах. Сленг 70-х. Москва. Дом на Тверском, квартира Кая. Ленком, «Жесткие игры». Но двойится изображение на экране, слова Кая, Никиты и Нелюки уже мешаются со словами Дон-Педро, Бенедикта и Беатриче, а квартира Кая словно растворяется в изображении волшебной страны — Мессины. Вместо ковбойки — красивое платье. XVII век, Сицилия. ГИТИС, IV курс, 1979 год, дипломный спектакль. Первая роль — Беатриче из «Много шума из ничего».

Зрители, удивлявшиеся технике и искренности выпускницы, ее мгновенным переходам от смеха к слезам, угадывали в ней не Катю из «Спортивных сцен 1981 года» и уж тем более не проститутку из «Нашего Декамерона», а извечный тип: Беатриче, «строптивая» Катарина, Мирандолина — хозяйка гостиницы.

Марк Захаров взял в труппу сразу. Оно и понятно: яркая театральность, пластичность, дерзость — качества захаровского актера. Примерно в это же время Анатолий Эфрос пригласил Догилеву сниматься в телеспектакле «Гамлет». Два крупнейших режиссера, одновременно заинтересовавшихся молодой актрисой, предлагали абсолютно разные возможности: М. Захаров видел в Догилевой Нелюку из «Жестких игр», А. Эфрос — Офелию из «Гамлета». Телеспектакль так и не вышел, как не вышел и спектакль А. Васильева «Виндзорские проказницы» в Ленкоме, где Догилева должна была играть миссис Куикли, но А. Эфрос стал для Догилевой режиссером-богом на всю жизнь.

С Нелюкой повезло. Роль не только принесла успех, но и определила следующие роли. Предложенная М. Захаровым возможность использовать Догилеву как характерную социальную актрису стала для многих единственно верной. Долгая «задержанка» актрисы на этом амплуа — вряд ли везение.

Арбузовская пьеса, создававшаяся как первая «проточернуха», тем не менее оставалась сентиментально-наивной театральной сказкой. М. Захаров прибавил игры, иронии, и получились «Жесткие игры». А. Арбузов аскетически подчеркивал первое слово, М. Захаров ставил ударение на последнем — «игры». Декорация, созданная Олегом Шейнцисом, отвечала не только природе пьесы и замыслу режиссера, но и природе актеров. В первую очередь — Догилевой. По-житейски обставленная, обжитая комната Кая обрывалась, и ее продолжало глухое черное пространство и огромное железное красное чертовое колесо. Колесо аттракционов, игр и судеб, то самое колесо, которое усилило из спектакля и из жизни врача Мишу Земцова (Н. Караченцов). Полкомнаты Кая и полчертова колеса составляли целое захаровского спектакля. Догилева будто существовала в двух измерениях.

Мы узнавали непугевую Нелюку, которую, словно ветром от только что отошедшей электрички, вносило в квартиру Кая. Мы узнавали ее так, как будто тысячу раз видели на улице и в очереди. Но ее внешность запоминается. Увидев однажды, ее трудно забыть. Ее легко рисовать Каю по памяти или за десятку на Арбате. Лицо простое, почти вульгарное, но в то же время единственное и неповторимое.

И у Догилевой, и у Захарова с Шейнцисом всегда есть «вторая половина сцены» с театрально-условным чертовым колесом. Любовь Догилевой к этой «второй половине» и в то же время ее интерес к типу, образу, умение сперва почувствовать и понять, а затем сыграть заставляет верить той театральной игре, которой целиком отдается актриса.

В какую-то минуту Догилева и Нелюка сливались воедино. Мы, сами того не замечая, попадали под ее магию и начинали воспринимать качества героини как личные качества актрисы. Слияние было секундным и идеально точным. Но уже через минуту все вновь оборачивалось игрой, ироничной по отношению к себе, к героине, к пьесе и к зрителям. Если принято считать, что каждый актер так или иначе выражает свое поколение, то Догилева его выразила в «Жестких играх».

В ролях Догилевой всегда можно найти кульминацию и поймав «момент истины». Момент истины и в том, как она драит пол, и в том, как взлетает по лестнице, и в истерике, когда, не помня себя, отдаваясь всем своим существом без остатка, она отталкивает и спасает умирающего Леню. «Ленечка, милый, только не умирай, только не умирай-и-и!». Крик пронзал и воскрешал. Это уже не правда жизни, а какая-то другая



правда. Вполне вероятно, что та самая правда искусства. Кто знает... Кай бы то ни было, но Леня оживает, а Лида — Догилева, медленно поднимаясь, словно выполнив профессиональную клятву Гиппократ и антрисы, тихо уходит. «Забывшая мелодия для флейты».

О Догилевой надо писать в настоящем времени. Работает сегодня у нас на глазах, на «историю» не претендует. Другое дело, что старые роли сквозят, создают фон новым. Когда Лида танцует под флейту у Лени в квартире, она будто помнит рождественскую ночь у Кая. Это не повтор, это память актрисы.

Здесь следует остановиться и пояснить. После «Жестких игр» Догилева не сыграла в Ленкоме ни одной крупной роли. В 1985 году Валерий Фокин пригласил ее в Театр им. М. Н. Ермоловой, где она сыграла Катю в спектакле «Спортивные сцены 1981 года», поставленном В. Фокиным по пьесе Эдварда Радзинского. Если не считать небольшой роли в «Говори...», то роль в «Спортивных сценах» стала первой для Догилевой большой работой после достаточно длительного перерыва. Но Радзинский пишет много, и в каждом втором театре каждый второй спектакль по Радзинскому. Догилевой повезло: если, конечно, так можно сказать, второй ролью в этом же театре стала проститутка из «Нашего Декамерона», поставленного уже Романом Виктюком, который ставит так же много, как Радзинский пишет.

Спектакль «Спортивные сцены 1981 года» возник в тот момент, когда на афише Ленкома появился спектакль «Диктатура совести», в ЦАТСА — «Статья», а в Ермоловском уже шел «Говори...». «Спортивные сцены» легко вставали в этот ряд. Публика узнавала свалку «их» дома (банки из-под импортного пива, иностранные упаковки) с тем же восторгом, с каким узнавали «их» черные «Волги» в первых кадрах «Забывтой мелодии для флейты». Но вот лозунг «Говори...» переместился с афиши театра на вывеску кооперативного кафе — и спектакли перестали существовать в их первоначальном качестве публицистической острой однодневки.

«Спортивные сцены» мы сегодня смотрим по-другому и про другое, да и играют не как на премьере.

Банки, бутылки, мешки из-под финских удобрений, беззастенчивые фотообой «Лес» из узнаваемой реальности превратились в театральную декорацию, в знак этой реальности. Майка с номером тринадцать на спине, в которой появится Догилева, жвачка во рту и плеер на шее — в театральном костюме. Ярко намазанные щеки — в гриме. «Мерседес» где-то за сценой и двое в «адидасовских» костюмах — в факт биографии, опознавательный знак той социальной среды, в которую попадала ее Катя, девочка из «папа, мама, я — рабочая семья».

С первой минуты появления на сцене Догилева находится в постоянном движении. Можно вообще понаблюдать за ее выходами. Она всегда вбегает или влетает. В «Забывтой мелодии» она первый раз появляется на сцене самодельного театра в роли Марьи Антоновны из «Ревизора». Догилева танцует, ходит колесом, садится на шпагат, стоит

на голове в прямом и переносном смысле. «Пластична», — произносит первую реплику в ее адрес Леня, герой Л. Филатова. «Пластична», — первое, что хочется сказать, когда Догилева появляется в «Спортивных сценах».

Эта актриса — одна из немногих сейчас, привыкшая и умеющая серьезно относиться к любой предложенной роли. Она не может выйти на поклон и чуть наклонить голову, как привыкли это делать актеры. Она сгибается пополам так, что волосы достают сцены, она не может сделать вид, что плачет — она ревет так, что после спектакля хочется подойти к ней и успокоить. На самом деле театр для Догилевой — балетный станок, требующий постоянной тренировки, постоянной затраты не только физических, но и душевных сил. Если внутри пусто, Кармен не станцует, какая бы техника ни была.

Догилева — актриса, которая должна работать с сильным партнером. Она умеет и любит работать с партнером, великолепно чувствуя его, но не подчиняясь. Раньше в «Спортивных сценах» идеальным партнером был Олег Меньшиков — актер тонкий и профессиональный. Кстати, если бы попытаться очертить актерскую родословную Догилевой, то по «вертикали» ближе всех окажется Татьяна Пельтцер, а по «горизонтали» — Александр Абдулов и Олег Меньшиков — бывшие партнеры.

С уходом из спектакля О. Меньшикова и Т. Дорониной «пары» распались. Партнером Догилевой стал В. Павлов, исполнявший роль Михалева. Сережа и Инга отошли на второй план, предоставив полную свободу Михалеву и Кате, которой те не замедлили воспользоваться, обнаружив много общего в характере: оба были «из народа», и народный дух обоих как-то очень уж тесно граничил с хамством и жлобством.

Теперь ушел и В. Павлов, и спектакль, рассчитанный на четырех конкретных актеров, специально приглашенных из четырех разных театров, превратился в нечто аморфное, местами банальное и пошлое. Догилевой приходится играть будто по памяти. Воспоминания о Меньшикове, о Павлове приводят к нужному настроению, точной интонации. Иногда полезно смотреть спектакль с биноклем, выхватывая кого-то одного. Так и здесь: Догилева на сцене, остальные в уме.

Помимо чувства актерского партнерства, у Догилевой есть еще замечательное чувство партнерства с автором, пьесой, режиссером, стилем.

С самого начала Катя — Догилева, заигрывая с Михалевым, кривляется, паясничает, передразнивает и передергивает. В «Спортивных сценах» чувство авторского приема подталкивает именно к передергиванию, выворачиванию всего наизнанку, бесконечному обыгрыванию.

Сцена отвратительного, почти садистского избиения в спектакле превращается в ритмический танец. Катя — Догилева «летает» вдоль серого металлического цита до тех пор, пока Михалев не прижимает ее к нему. Но на ее лице не отражается ни испуга, ни страдания. Кружа по сцене с фигурной лентой, она почти распекает: «Я дрянная, я дрянная, я дрянная». Интонация такая, как будто она кричит: «Я хочу летать, летать, летать...» Одна критикесса возмущалась примитивностью игры Догилевой, неумением понять глубину драматургии. Возмущаться

не надо. Догилева только довела до логического конца то, что написал Радзинский. Особых глубин в пьесе нет, есть их видимость.

Когда смотришь на Догилеву в «Нашем Декамероне», возникает ощущение, что актрисе на сцене неудобно. Не от костюма (трико телесного цвета, плотно облегающее фигуру), а от пьесы. Взяв за основу древний мотив разговора в загробном мире, суда душ умерших, вызвав фактически мотив смерти, Э. Радзинский применил все это к довольно банальной истории девочки-проститутки, от рождения, судя по всему, не слишком добродетельной. Пьеса превратилась в набор хронологически выстроенных историй: изнасилование в 13 лет, художник, в которого влюбляешься с первого взгляда, провал на актерский, проститутка улетает на Запад и становится королевой маленькой южной страны. Этот «набор» и предлагается сыграть актрисе. Не старая театральная шутка о том, что хороший актер может сыграть даже телефонную книгу, еще раз подтвердила, что это именно шутка. Телефонную книгу сыграть нельзя.

Пьесу Радзинского условно можно было бы назвать «104 способа проституции» (непонятно только, почему объединенных названием удивительной по своей чистоте философской книги Д. Боккаччо «Декамерон», также мало имеющей отношение к проституции, как пьеса Радзинского и «Декамерону»). Эти «104 способа» не слишком сильно отличаются от тех, что продают в переходе на Пушкинской площади. Кстати, афишу спектакля — женский бюст с красными звездами на каждой груди — так и видишь продающейся у развалин Дома актера.

Но дело не в желании автора сделать откровенно пьесу на экспорт и не в множестве псевдоэротических сцен, вызывающих не столько негодование, сколько физическую неприязнь именно из-за того, что они псевдоэротические, — дело в другом, а именно, в отсутствии всякой цели происходящего на сцене, отсутствию элементарного сценического действия. Равно как и мысли.

Выворачивать наизнанку «человеческие потроха» (выражение А. Смялянского) можно, но, выворачивая наизнанку законы драмы, рискуешь получить плохо сделанную «хорошо сделанную пьесу».

Новая работа — своеобразный бег на месте с огромными затратами энергии, с бешеным пульсом, с усталостью, но без какого бы то ни было движения. Это бенефис со знаком минус. Бенефис, предполагающий не раскрытие лучших сторон актрисы, но эксплуатацию ее амплуа, ее сил и возможностей. И Догилева соглашается на этот бенефис. Ее дело. Ее дело? Ее дело...

После спектакля, как после мучительной ночи, проведенной в аэропорту (так и не улетев), хочется отдыха. Нам — от подобных спектаклей, ей — от подобных ролей. Хочется настоящего и подлинного. Настоящего «Декамерона» и подлинного театра, с подлинными человеческими чувствами. Хочется, чтобы режиссер, посвятив себя актрисе и поняв ее природу, созвучно скорее Шекспиру, с которого она начала, нежели Радзинскому, предложил актрисе бенефис. Со знаком плюс.

Аркадий ОСТРОВСКИЙ.