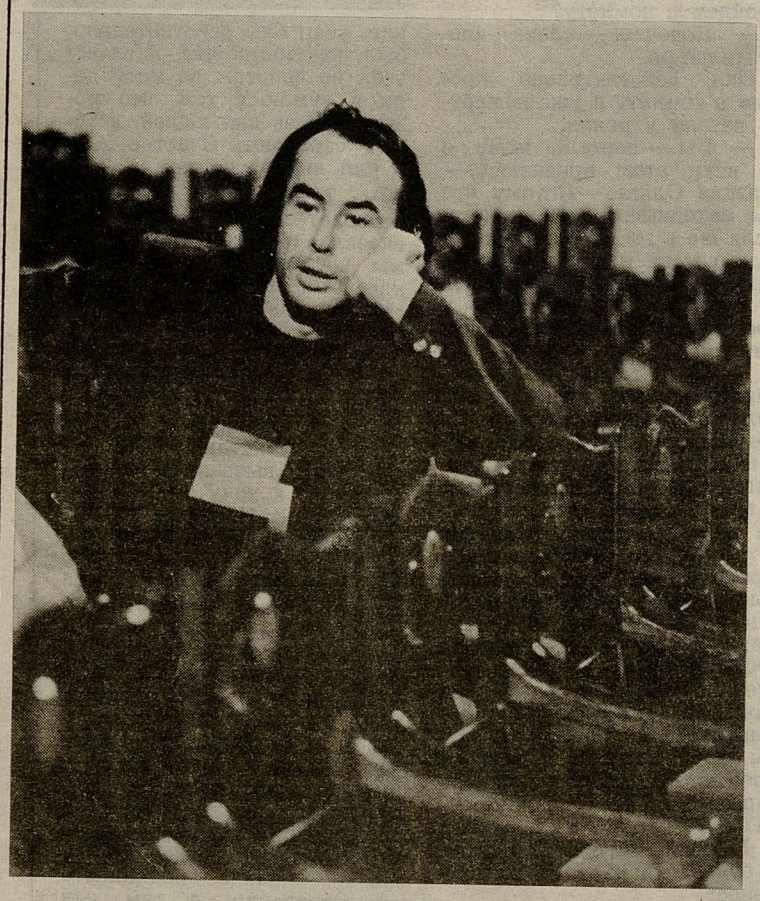
ОБ ЭРОТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ



ПОСТФАКТУМ

1995 год. На одной из московских сцен идет спектакль эротического театра имени Александра Демидова «Дефияж». Зал полон, публика, в основном юная, взирает с интересом. Но, кажется, смутно ориентируясь в названии театра — смешивая «Театр Демидова» и «имени Демидова» в нечто общее. А может быть, и вообще не зная ничего о таком отличии.

НАСТОЯЩЕЕ

1988, 1989, 1990 годы. «Герл», «Люксембургский сад», «Детские игры», «Андеграунд». Эти названия были на слуху у всей Москвы. И вряд ли я впаду в преувеличения, описывая тогдашнюю популярность Театра Александра Демидова, нашего первого оазиса эротики. Его шумная скандальная слава тревожила не только столицу, но и Прибалтику, Питер, а также иные города, где он бывал на гастролях, задерживаясь дома лишь мимохоом, поскольку так же, как и все новые театры, не имел и не мог иметь своего помещения. И, так же как и все авангардные образования тех лет, мог взмыть лишь на волне бурного студийного движения, начавшегося в «перестроечные» времена. Когда Москва по количеству маленьких театров, рождавшихся в подвалах и подворотнях, всем вдруг стала напоминать Бродвей. То были годы разом вспыхнувшей оппозиции официальному искусству.

Но опубликовать тогда статью о демидовском эротическом театре было делом невозможным. Системы наших отечественных запретов срабатывали еще долго. И то, в каком духе отзывалась о нем порой пресса, характеризовала скорее контекст времени, нежели сам демидовский театр, места которому в сложившейся театральной системе не было. Ушедший от нас весной 1990 года, Саша Демидов жил в том единственном советском контексте, доставшемся ему, и в той прочной атмосфере духовной неподвижности, сполна насытившей всех нас, детей театра 70-х.

Сейчас эротикой никого не удивишь. «Контекст» сменился. Все это произошло так быстро! Мелькнули времена.

Те неловкие названия, которые демидовский театр в растерянности себе придумывал — типа «Театра забытой пьесы» или «Театра пластической драмы» — никому не приходило в голову употреблять. В народе его сразу же окрестили «эротическим» — поскольку и был он таким. И другого, как он, вокруг не наблюдалось.

ПРОШЛОЕ

Впрочем, все спектакли Саши Демидова всегда и были преимущественно эротическими. Начиная с первой же его постановки, «Ромео и Джульетты», появившейся в 1979 году, когда он еще работал в журнале «Театр» и после успеха которой его приняли за сумасшедшего театроведа, подавшегося в режиссуру. (Но откуда было знать широкой публике «позднего Демидова» о столь продолжительном пути его режиссуры?) А были у него еще: метерлинковская «Смерть Тентажиля», «Она в отсутствии любви и смерти» Э. Радзинского, володинская «Старшая сестра», катаевская «Квадратура круга», «Прихоти Марианны» Мюссе, вновь Метерлинк — «Аглавена и Селизетта», вновь «Ромео и Джульетта», но уже совсем другие, под названием «Любовники из Вероны», и много еще чего. Все они по духу своему были безнадежно эротичны, чем вызывали отторжение и испуг (конец 70-х — самое начало 80-х!). Их стихийный и несмываемый эротизм расценивался как вид «театрального непослушания». Хотя другими они быть просто не могли.

ЛИЧНОСТЬ. ПОРОКИ И СЛАБОСТИ

Известный критик 70-х — начала 80-х, заведовавший отделом критики в уважаемом журнале «Театр», знаток балета и автор толстых книг о балетном искусстве (впоследствии из официальной критики изгнанный), он был всегда «испорченным мальчишкой». Некоторая извращенность натуры, что была бы не очень заметна по нынешним временам, а для того отрезка времени, в котором он жил, казавшаяся непростительной, выражалась в очевидных и не скрываемых ни от кого вещах. Он, например, слыл эротоманом и женолюбом. И был повержен классическим российским недугом, алкоголем, приблизившим его смерть. То и другое прекрасно сочеталось. Он был высок, черноволос и редкостно красив. Примесь южных кровей (мать, Нигяр-ханум, азербайджанка) властно определила его натуру — горячую, пылкую, капризно-кипучую — и оправдала его пороки и слабости.

«Я человек неспокойного сознания»,— говорил о себе. У него был ореол скандалиста и неврастеника. Более чем вспыльчив, нервен, уязвим. Сам себя считал человеком, тяжелым в общении. Все это было выражением его крайнего индивидуализма, тоже редкого по тем временам, безумно раздражавшего окружение и коллег. За что вечно был не ко двору, в нелюбви у начальства и имел толпу врагов. Склонный к болезненным рефлексиям, он был несомненной жертвой внутреннего сгорания.

Женщины. Ну, это тема всей его жизни. Вот что, пожалуй, его всегда истинно волновало. Жил в постоянной атмосфере влюбленности и сердечного полыхания. Романы и истории, сюжеты ревности, романтические порывы, личные драмы и всякие безумства сопровождали ~~что-то в итоге~~). Во всяком секретом ни для кого. Казалось, он все отпущенное ему время старался постичь загадку женского притяжения, азартно устремляясь в его вечный плен (неизвестно, разгадывая ли что-то в итоге). Во всяком случае, женские театральные портреты удавались ему блистательно. Никто лучше него не написал ни о Татьяне Дорониной «(Театральная жизнь», 1983, № 18), ни об Алле Пугачевой («Театральная жизнь», 1982, № 21).

Многочисленные его жены, официальные и нет... Судя по всему, он личным примером пытался поправить наше искаженное пуританское представление о мире. Да, создавая о себе славу эротомана — хотя во всем этом было гораздо больше романтического вдохновения. И все его увлечения были, во-первых, творческими актами.

ПРЕДПОЧТЕНИЯ

Нет, эрудитом себя никогда не считал (признания в этом остались и в моей магнитофонной кассете). Русскую культуру, например, никогда не знал толком. И Тургенева в руки не брал. С детства почему-то читал именно античную драматургию, перейдя сразу же к западной. Знал и признавал лишь литературу романтизма и символизма. Мюссе, Метерлинк, Клодель, Пиранделло, Бердслей, импрессионисты — такова питательная среда, взрастившая на нашей почве эту чисто романтическую личность. В то время как остальные его сверстники изучали жизнь по романам соцреализма. Ему повезло, конечно, больше. Обожал Набокова — в то время, когда и прочесть-то толком его было негде.

Чего хотел? «Жизни» не любил. Быта. Реализма. Прозы. Ничего в этом не чувствовал и не понимал. Актуальность? Что вы, да никогда он ее не знал и не имел к ней отношения! Его спектакли, даже раннего периода, даже по Катаеву и Володину — это абсолютное несоприкосновение с действительностью: жизнь, идущая где-то в отдалении от всех нас и вопросов нашего бытия. Чувство полной абстрагированности.

Никогда не охотился за реальностью в надежде «отразить». Другие модели всю жизнь для него насущны. Грезы, призраки и видения, «романтические бредни». Мюссе с Метерлинком диктовали ему подходы к жизни и к человеческой личности. В нем всегда удивляло ощущение их поэтики как своей судьбы. Помню, в 1986 году меня впечатлили его «Аглавена и Селизетта», где мистический любовный треугольник, малодоступный нашим понятиям (две любят одного, но к тому же обожают друг друга), был разыгран с упоительным воодушевлением.

ИСКУШЕНИЕ

Поставивший к середине 80-х около двадцати спектаклей, он был из тех редких режиссеров своего времени, обладавших эстетическим бесстрашием. Одним из первых в нашем тоталитарном театре действительно имел с в о й г о л о с и поистине с в о ю т е м у (степень затрепанности этих понятий уникальна: у нас ведь всякий режиссер всегда имел «свой голос» и «свою тему»).

Ну, а его тема — и с к у ш е н и е. И никакой другой для него на сцене не существовало. Вот двигатель всех его фантазий и всей театральной биографии. Желание все время лицезреть Женщину; видеть, держать в поле зрения, любоваться, восхищаться, доходя до экзальтации, и вновь не сводить глаз. Пафос этого любования разлит во всех его постановках, будь то «Ромео и Джульетта» или современная пьеса Татьяны Орловой «Аленушка». Женщина, по Демидову — это бесконечный божественный мир. Всегда богиня, всегда мадонна, всегда волшебство, вечный сосуд чувственной красоты. И во всем этом не было никакого обмана. Любовь, идентифицирующаяся с эросом — для него высшая ценность жизни. Не было, не помню у него ни одного спектакля н е о л ю б в и.

Его эротическое вдохновение было действительно редким на фоне целомудренных канонов времени. Всякая пьеса в его руках (продолжаю перечислять постановки: «Маленькие голландцы Андрея Кучаева, «Трехгрошовая опера» Брехта) обладала особой, эротически-волнующей привлекательностью. В эротическую одиссею превращал любой сюжет. Искренне верил в свои эротические миражи и заставлял служить им всех своих единомышленников. Первым у нас обдумывал поставить «Лолиту». Не пьесу Олби, а сам роман.

Но именно поздние его спек-

ИСКУССТВА К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

такли, в которых он впервые выразил поэзию обнаженного тела, были названы зрителем эротическими:

«Детские игры» под польки Штрауса. «Детская» пародия на варьете с «детским» и очень трогательным, стриптизом при свечах.

«Герл» на музыку Биттлз. История рождения и грехопадения девушки.

«Люксембургский сад» на музыку Джо Дассена. Эротические видения среди осенних листьев. Хороводы обнаженных дриад. Чертовски красиво.

«Мурка» на песни Петра Лещенко. Жестокое танго с убийством в разгуле кабацких страстей.

«Гимназистки». Ностальгический спектакль-романс.

«Андеграунд» на музыку Тома Уейба. «Черный» эротический авангард.

«Болеро» на музыку Равеля. Чувственный чад востока, нагнетаемый равелевскими ритмами. Красота женского тела, грация, блеск.

Это был уже авторский театр в чистейшем виде, так как все, кроме музыки, принадлежало демидовской руке. Основа — музыка: вечно любимые мелодии битлов, упоительный Джо Дассен. И — бесконечные зримые фантазии на эти музыкальные темы. Не на тексты — на музыку. Иногда тексты и визуальный ряд совпадали, но чаще лишь дополняли друг друга. Все это были, конечно, чисто интуитивные картины и сюжеты, рассчитанные на ассоциативное восприятие.

Было ли это подобием балета? Да нет, какой балет, скорее насмешливая игра в балет, не больше. Но все это были чисто пластические, немые сочинения. Фантазии, всякие шалости, игры и озорство — якобы в балетном прикиде. Демидов ведь как критик вырос на балете, обожал его с детства (первый спектакль, который он увидел в младенческом возрасте в Одессе, был балет), и от этого тоже никуда нельзя было уйти. Отсюда — та безбрежность пластической фантазии, которая всегда присутствовала в его постановках и которой он дал-таки абсолютную волю в последний период жизни.

СЮЖЕТЫ И ПЕЙЗАЖИ

Были это именно сюжеты. Осуществленные сказки — принцип которых он упорно воплощал. Но пересказать которые было бы крайне затруднительно. Некий поток грез и тайных вымыслов, эротических предчувствий и обещаний. Сюжеты сердечных движений и волнений—какие могут только присниться во сне; с удивительной плотностью ежеминутного содержания, то есть проносящихся оттенков чувств и ощущений. И хоть все в них определял именно эротизм, со свойственной ему партитурой жестов и прикосновений, все же: сюжеты эти были скорее отстраненными и метафизическими. Преобладала магия касаний без цели обладания и игры, не знающей телесной корысти.

Мелькали всякие мотивы и темы. Одна, любимая — драматизм вечного несоединения мужского и женского миров. Где рядом мужчина и женщина — там всегда надрыв, непонимание и грусть. Где лишь девичьи хороводы (сколько же их было повсюду!) — там лёгкий свет, безмятежность и красота. У кавалеров были всегда свои дела и свои игры, у дриад — собственные забавы. Так у Демидова получалось. Да и вообще, мужчина ему никогда не был интересен на сцене. Все мужские роли в его спектаклях не имели почти никакого значения. Антимужским был его театр.

Мелькали во множестве всякие культурные реминисценции. Непристойность эротического воображения насыщалась множеством литературных, классических мотивов, типа: «мимолетность любви и мимолетность жизни», «любовь и смерть», «жизнь и сон». У демидовских «мурок» и «гимназисток» была серьезная культурная биография.

Бытование демидовского эротизма включало в себя и особенный юмор и привкус озорного канальства, но: принадлежало все же сфере романтического жизнетворчества. Его чувственные сюжеты были переполнены поэтическими устремлениями — даже там, где могло бы занять место открытое сладострастие. Романтическая окраска и лирическое вдохновение всюду побеждали, и обнаженная девочка из «Люксембургского сада», обхватив коленками шею своего партнера и свесившись с него вниз головой, начинала нежно свистеть на дудочке.

Всюду царили эти романтические расположения, даже в агрессивном и жестоком «Андеграунде». Романтизм был всегда личной демидовской опорой и, может быть, одним из коренных жизненных исканий.

Что внушали нам демидовские сюжеты? А тоже что-то чрезвычайно светлое. Даря ощущение того, что жизнь — прелестная, рискованная и вкусная игра, в которой не надо бояться ни слез, ни любви, ни драматизма. Что жить — увлекательно. Мир — лукавая греза и сон. Будили и наше желание романтических игр, озаряли, моделировали, напоминали. Заставляли заглянуть в свое подсознание. Открывали дверь в рискованный мир ощущений и чувств. Освобождали от страха перед собственным телом. И рождали стойкое, романтическое воодушевление в наших рядах, которое держалось подолгу.

СООБЩНИКИ

Кто они были такие? Актеров-профессионалов тут почти не было. Демидов боялся среднестатистических актерских красок. Девчонки и ребята были в основном «с улицы», побросавшие свои учебные заведения, в которых они состояли, и отправившиеся навсегда за Демидовым. Никто из них потом об этом не пожалел и никто в свой родной институт не вернулся.

Чаще всего сыпались упреки в нестандартности их фигур и некотором несовершенстве тел, открываемых на сцене. «Но у меня не балет и не пантомима!» — злился в ответ Демидов,— «В жизни ваши тела тоже далеки от совершенства, а у меня на сцене обычные жизненные типажи!»

Именно так было. Демидову нравились типажи, выхваченные из жизни, а не стандартные красотки, у которых все как надо. Воспитывал именно труппу индивидуальностей, а не ритмизованную толпу танцоров. В его спектаклях все решала игра лиц и характеров, развивающихся в сценические судьбы.

Вот какими были «демидовские девочки» (говорю только о девочках, потому что в них-то и заключалась неотразимая сила его театра):

— высокая стройная Оля Рогозина — некрасивая, но с великолепными длинными ногами, строгая и жесткая — эдакая «бандерша»;

— Аня Быстрова — крупная, зрелая, воинственно-женственная — «роковая»;

— Наташа Кожевникова — дворовая девчонка, «мальчишка», у которой что попка, что мордочка были одинаково хорошенькие;

— Ира Гаврилина — Ундина, летавшая по сцене с веселой и чистой порочностью. Это была «звезда» — которую даже в голову не пришло бы уложить в постель, ею можно было лишь любоваться.

ПРОЩАНИЕ

Все они и все мы, кто Демидова знал и существовал в поле его притяжения, до самоотверженности его любили. Дом его был какой-то шальной, особый; постоянная куча народа; старенькая Нигяр-ханум с бесконечной предупредительностью впускала все новых и новых гостей. А когда он первым на нашем горизонте приобрел видак — ну, у него тогда горчали сутками. Он прокручивал для нас все западные киношедевры, которых никто нигде увидеть, конечно, не мог. Я до сих пор не встречала в Москве ни одного подобного дома. Вечно молодежь вокруг, какие-то новые лица, и телефон непрерывно звонит.

Он обычно не помнил чужого зла, как и своего, причиненного кому-то. Со всеми своими обидчиками и обиженными потом мирился, все забывая.

После смерти в завалах его бумаг остался великий хаос невоплощенных намерений и неизданных трудов.

На том временном перегоне, в котором он жил, он был, конечно, фигурой одинокой. Он всегда будет там один, даже отдаляясь от нас все больше.

Помашу ему рукой.

Ольга ИГНАТЮК.

● *Александр Демидов.*

● *Ирина Гаврилина в спектакле «Герл».*

● *Ирина Гаврилина в спектакле «Детские игры».*

● *Сцена из спектакля «Андерграунд».*

● *Наталья Кожевникова в спектакле «Герл».*

Фото Ю. Дмитракова, Е. Шведа.