

Перед началом съемок каждой новой картины с "Мосфильма" на "Таганку" приходило письмо с просьбой отпустить актрису на съемочную площадку. Чтобы не злоупотреблять терпением Любимова, Демидова старалась сниматься летом, после закрытия театрального сезона, и все же в 66–68-м годах новых ролей в спектаклях Любимова она не получала.

В начале 1966-го она сыграла в спектакле "Дознание", поставленном Петром Фоменко по пьесе Петера Вайса. В "Дознании" все актеры исполняли роль хора с редкими соло: рассказ о нацистских преступлениях, основанный на реальных свидетельствах, автор пьесы предлагал строить в форме оратории. Постановщик же усиливал трагизм происходящего тем, что по ходу действия свидетели — бывшие узники концлагерей — менялись ролями со своими палачами, что было верным не только по отношению к фашизму, но и по отношению к советской истории. Однако в то время двусмысленность этого приема вызвала недоумение даже у прогрессивной части критики. Спектакль получил упреки в декадентстве. Вскоре Фоменко ушел из театра, и "Дознание" сняли с репертуара.

Первые годы они набирали высоту параллельно — Демидова, играя в кино роли, раз за разом приносившие ей все больший успех, Любимов — создавая спектакли, окончательно утвердившие его как мастера. Его почерк приобретал все большую виртуозность и отточенность. Одержав нелегкую победу над чиновниками, он поставил еще одну пьесу Брехта — "Жизнь Галилея", в которой получил свою первую главную роль Владимир Высоцкий. Выпустив поэтическое представление "Послушайте!" — спектакль о Маяковском, вопреки советской традиции не заливавший судьбу поэта "приторным елеем", Любимов обратился к есенинскому "Пугачеву". В 1967 году "Пугачев" стал звездным часом и Высоцкого, сыгравшего Хлопушу, и всего театра. Любимову удалось найти ключ к поэме Есенина, долгие годы считавшейся несценичной (когда-то за нее безуспешно брался сам Мейерхольд).

Слава "Таганки" уже выплескивалась за пределы страны. Сюда первым делом стреми-

Слава "Таганки" уже выплескивалась за пределы страны. Сюда первым делом стремились все приезжавшие в Москву иностранцы. На стенах кабинета Любимова уже появились автографы многих мировых знаменитостей.

автографы многих мировых знаменитостей. В эти годы вокруг "Таганки" сформировалось уникальное сообщество людей, позднее названное расширенным худсоветом театра. В него вошли самые талантливые и прогрессивные люди того времени — от ученых-физиков Петра Капицы и Георгия Флерова до драматурга Николая Эрдмана, философа Валентина Толстых и шекспироведа Александра Аникста. В соавторы своих спектаклей Любимов приглашал молодых поэтов, композиторов, художников, впоследствии ставших выдающимися мастерами. Вокруг "Таганки" возникла неповторимая аура, воздействие которой обладало эффектом мощного катализатора: способности, лежавшие под спудом, проявлялись феерически ярко. Актеры, которых критики продолжали именовать любимовскими "карандашами", постепенно становились Личностями. В эти годы окончательно сформировался режиссерский дар Любимова и в эти же годы раскрылось уникальное дарование Высоцкого, начали писать Золотухин и Смехов, пробовала себя в необычном жанре эссе и Демилова.

Неповторимая аура театра помогла ей сформировать себя. В кино, начиная с "Дневных звезд", у нее стало складываться необычное амплуа — умная, волевая женщина, одержимая идеей самоутверждения. В то же время она постоянно пыталась "расшатать" границы этого амплуа, стремясь избежать самоповтора. Следуя совету Якова Харона, звукоператора "Дневных звезд", Демидова выбирала кинороли по принципу резкого контраста. После "Дневных звезд" сыграла пастельую, поэтичную героиню фильма "Стюардесса", а затем взялась за роль резко отрицательную.

Гля́дя на Ангелику, героиню фильма "Щит и меч", истово стремящуюся служить нацизму, можно представить, какой была Демидова в "Дознании" у Фоменко. Как отстраненно, будто не о себе, повествовала от лица бывшей заключенной: "Хотела бы удалить с руки этот номер — летом, когда носишь открытые платья, люди пристально смотрят на него...". И с какой спокойной убежденностью могла давать показания от лица секретарши, служившей в канцелярии концлагеря...

Своих отрицательных героинь Демидова развенчивала не назидательно, а как бы походя, через на первый взгляд случайный штрих к образу. Так в фильме "Щит и меч" Ангелика, наделенная обликом кинодивы 30-х и прямолинейностью рейхсфюрера, посещала концлагерь. "Ешьте конфеты, дети, ешьте!" — отрывисто приказывала она полуживым детям, слов-

## Вполне клоунесса...

«Экран и сцена» продолжает публикацию страниц монографии Аллы ШЕНДЕРОВОЙ, посвященной сценической судьбе **Аллы Демидовой**. Начало см. в №33-34 и №44 за 2001 год.



но заталкивая конфеты в их глотки. Жестокость Ангелики Демидова доводила до похармсовски абсурдной, анекдотичной нелепости.

В середине 90-х нечто подобное сделает актриса и сценаристка Рената Литвинова. Она словно "возьмет напрокат" и образ Ангелики, и предложенный Демидовой принцип превращения зла в тончайшую самопародию. В фильме "Три истории" Литвинова сыграет такую же безукоризненно красивую леди-убийцу, только с большей внешней экзальтацией. Ее героиня душит свою жертву капроновыми чулками, приговаривая: "Не больно, не больно...", а после холодно рассуждает: "Я не люблю мужчин, я не люблю женщин, я не люблю детей. Этой планете я поставила бы ноль".

Своеобразное чувство юмора, умение существовать на стыках разных стилей и жанров, острейшее чувство современности позволяло Демидовой браться за самые, казалось бы, невыигрышные, скомпрометированные темы и роли и делать их сверхсовременными. Недаром многие из персонажей, сыгранных ею в конце 60-х, смотрятся современными и по сей лень

Приведем, однако, мнение самой Аллы Демидовой:

«Вы пишете "своеобразное чувство юмора", а мне кажется, дело в другом. Корни этого — в детстве. Бездомность, отсутствие любви, то, что я долго скиталась по углам выработало негативное отношение к быту, что, мол, это не главное, а главное — что-то другое. Но таких ролей, которые имели бы не бытовой характер, а дорастали до символа, мало. Поэтому и появлялись такие Ангелики и Спиридоновы из "Шестого июля". Еще важна застеничивость — она диктовала сдержанную форму проявле-

ния чувств. Вот поэтому появлялись такого рода характеры. Но это происходило не сознательно, а интуитивно...».

В начале сезона 68/69 года она как бы вернулась на "Таганку" из кино — Любимов начал репетировать мольеровского "Тартюфа" и назначил ее одной из исполнительниц роли Эльмиры.

Взявшись за "Тартюфа" после закрытия спектакля "Живой", Любимов, конечно же, не мог и не хотел ограничиваться классической интерпретацией пьесы. В "Тартюфе" он иносказательно излагал зрителям историю запрещения "Живого". Для этого использовался прием театра в театре: на Таганке играли спектакль о том, как в Пале-Рояле шел "Тартюф". Внезапно действие прерывалось – "Тартюф" был запрещен королем. Людовика и Кардинала в спектакле изображали марионетки, отделенные от персонажей пьесы золочеными рамами. Кукольно-фарсовую атмосферу поддерживала музыка Андрея Волконского, изящно и остроумно стилизовавшая музыку мольеровских времен. Художники Миха-ил Аникст и Сергей Бархин нарисовали большие портреты персонажей Мольера, но не на холстах, а на специальных резинках, натянутых на деревянные рамы. Рамы, напоминавшие ширмы, стояли полукругом на авансцене. Когда приходил его черед, портрет как бы оживал – актер раздвигал эластичные резинки и появлялся перед зрителями в том же костюме, что и на изображении.

Начав репетировать в очередь с остальными исполнительницами, Демидова легко вырвалась вперед — она точнее других поняла замысел Любимова. Отделяясь от портрета, ее Эльмира делала несколько кукольных шагов и только после этого полностью оживала — та-

ким образом подчеркивая кукольно-фарсовую суть всего происходящего. "...покоряет то виртуозное изящество, с каким А.Демидова то и дело переключает в марионеточную ипостасьою тонкую, умную Эльмиру, задетую за живое оскорбительными глупостями супруга..." — отмечал С.Великовский в журнале "Театр".

Во второй сцене с Тартюфом положенные на бок портреты, над которыми по пояс высовывались актеры, — и впрямь напоминали ширмы из театра кукол. Надев клипсы и размахивая перед носом Тартюфа кружевным платочком, Демидова играла роль в роли: умная, втайне насмешливая Эльмира превращалась в ломливую красотку, знакомую с самыми легкими способами обольщения. Зрители при этом брались в союзники — Демидова подчеркивала зазор между Эльмирой и той, кого она хотела разыграть перед пройдохой-Тартюфом. Рискованная сцена раздевания (почти повалив Эльмиру, Тартюф — Всеволод Соболев пытался стащить с нее платье, но путался в бесчисленных завязках) проводилась ею с истинно французской легкостью и грацией. Зрители стонали и плакали от смеха.

Репетиции же шли сложно, замысел "Тартюфа" у Любимова выкристаллизовывался долго. Любой актерский крен в сторону традиционного театра тут же пресекался режиссером.

Из беседы с Аллой Демидовой:
 «"Кукольность" в "Тартюфе" нашлась не сразу. Мы долго репетировали, искали. Сцена обольщения сначала получалась очень скучной. Помню, как Высоцкий, назначенный на Оргона, репетировал в фойе со мной и со Смирновым\*-Тартюфом. Он придумал ширму, из-за которой торчат только ноги Эльмиры и голова Тартюфа. Зрителю мерещилось бы бог знает что, а мы хохотали... Любимов от такого решения, конечно, отказался. Потом, на одной из репетиций, я взяла веер — это предполагало игру рук, закрытость лица. Любимов почти закричал: "Алла, уберите этот веер!" — он подумал, что это банальное актерское приспособление. Я говорю: "Но ведь я же буду с ним шаржированно играть!" — "Ну, хорошо, оставьте" — "Нет уж, я лучше возьму платок…"».

Через несколько лет в актерском портрете Демидовой критики Марина Зайонц и Галина Макарова напишут, что именно в сцене с Тартюфом у всегда излишне сдержанной актрисы появляется полная раскованность и свобода, но это — "свобода маски", "освобожденность чисто эстетического характера".

Еще в училище по совету педагогов Демидова пробовала расширить границы собственных возможностей, играя не только роли, раскрывающие ее собственный материал (например, строгую англичанку миссис Мун\*\*), но и роли на преодоление — например, водевильную мадам Фризетт\*\*\*, требовавшую от вчерашней аспирантки-экономиста пения и танцевальной легкости. Роли, абсолютно не похожие на характер

Роли, абсолютно не похожие на характер самой исполнительницы, исключали игру в "я в предлагаемых обстоятельствах...", требуя кропотливой работы по созданию образа. Позднее это умение раскроется со всей полнотой в работе Демидовой над ролью Раневской, с которой, по замечанию актрисы, у нее изначально не было ни одной общей черты.

Спустя годы, именно характерные роли Демидова назовет ступенькой к трагическим:

«В трагедии нет наших сегодняшних оценок, нет деления на хороших и плохих, поэтому нельзя опереться на "я в предлагаемых обстоятельствах", идет полное отстранение от себя. Надо играть характер — не свой, а тот, что отделяется от текста. А приучают к этому характерные роли...».

характерные роли...». Внутренняя эксцентрика, вкус к шаржу, способность видеть смешное в самой драматической ситуации наделяла комедийные роли Демидовой неким сюрреалистическим остранением и брехтовским отстранением, позволявшим оставаться ироничной и утонченной в самых необычных, порой рискованных сценах.

В 1969 году студент 5-го курса ГИТИСа Михаил Левитин пришел к Любимову с неслыханно-дерзким предложением поставить у него спектакль.

Выбранная Левитиным сатирическая пьеса Петера Вайса "О том, как господин Мокинпотт от своих элосчастий избавился" и даже сам облик начинающего режиссера, отвечали любимовской установке на новаторство. Любимов согласился

В пьесе Вайса притчевым поэтическим языком рассказывалась история бедолаги Мокинпотта, по ошибке угодившего в тюрьму. Тюремщик и Адвокат грабят его и вышвыривают на улицу. Но на свободе жизнь глумится над ним ничуть не меньше, чем в тюрьме. Жена уже успела завести любовника, с работы его увольняют... Никому не нужный Мокинпотт, оказывается на свалке, где неожиданно открывается причина его злосчастий: выйдя из тюрьмы, он неправильно обул ботинки. В финале герой переобувается, а зрителю остается только гадать, выправится ли от этого искривленная жизнь маленького человека в огромном искоивленном миое.

Левитин до предела заострил и обнажил все конфликты пьесы, превратив ее в трагифарс с элементами цирка.

В "Мокинпотте" начинающий режиссер придумал прославившийся на всю Москву прием:

Inpan y ciseres



объявлялся антракт, зрители приподнимались с мест, но в это время актеры начинали играть очередную сцену уже в откровенно-цирковом ключе. У Вайса герою делают операцию на мозге. На Таганке Виталия Шаповалова-Мокинпотта сажали на стул, накрывали белой простыней, выносили хирургические инструменты и точили топор. Наконец Вениамин Смехов-Хирург со всего размаху врубал топор в голову, накрытую простыней. Раздавался зловещий хруст, зрители ахали и... из-под простыни доставали кочан капусты, которым актеры начинали перебрасываться как мячом.

Не менее остро-театрально решалась сце-на возвращения Мокинпотта домой. Роль Же-ны досталась Демидовой случайно – выбранная Левитиным Зинаида Славина была заняга на репетициях спектакля "Мать". Простака Мокинпотта взамен ушедшего из театра Ни-колая Губенко играл Шаповалов, роль Тю-ремщика, Любовника, Слуги (а по сути – самого черта ) исполнял Рамзес Джабраилов.

У Вайса Любовник прятался, а Жена шла на все известные по анекдотам ухищрения, что-бы скрыть от Мокинпотта его присутствие. Ле-витин вывернул ситуацию наизнанку: Любовник вылезал из-под одеяла и шел через сцену на руках, его близость с Женой демонстри ровалась с убийственной для героя очевидностью. В виртуозной пантомиме актеры пародировали любовь втроем.

Из беседы с Михаилом Левитиным:

«Я увидел в этой серьезной даме смешное И давал ей совершенно хулиганские задания, корнями уходящие в глубокое средневековье но она и в этом была стильной, роскошной, изысканной. Очень мне в процессе работы верной, очень внимательной. А может быть, просто честной, как она обычно работает в спектаклях. <...> Я использовал все ее пластические возможности – Вы не узнали бы эту прямую, строгую, саркастическую артист-ку в той лукавой идиотке, в которую я ее – с ее же помощью – превратил. Она была доверчива к любым заданиям и выполняла их замечательно. Лихая была очень. Лихая, на ивная клоунесса. Вполне клоунесса...».
Из беседы с Аллой Демидовой:

Это был гиньоль. В антракте, которого на самом деле не было, мы устраивали цирковые номера. Я пела, танцевала— в этом были какие-то отголоски "Мадам Фризетт". Тогда я это еще могла, "вахтанг" во мне еще сидел. А потом... ведь этот кураж надо в себе постоян-но развивать. Спектакль Левитина просуществовал на Таганке всего несколько месяцев — Петер Вайс подписал какое-то письмо против Советского Союза и "Мокинпотта" сняли, как и "Дознание". <...>После "Мокинпотта" оформлявшая его Татьяна Сельвинская нарисовала мой портрет в манере Фалька: темносиние тона, худые руки, ноги, запястья. И ко-роткая стрижка. Все это давало нужную для спектакля угловатость, эксцентрика выходила сама собой. Сохранилось и фото: я сижу среди декораций в костюме и образе клоунессы из спектакля. Но все, кто видит эту фотографию, спрашивают: "Это Гамлет?". Видимо, изначально я не собиралась быть клоунессой, но натура всегда играет за актера. Может быть, я и хотела в то время сыграть Гамлета, а сыграла клоунессу...

Определив жанр своей постановки как "игры сатиров на черном дворе", Левитин заявил актерам, что их персонажам потребуется "все самое плохое, что в нас есть". Грим клоунессы - глаза Демидовой пересекали вертикальные черные черточки – превращал ее лицо в маску наивной марионетки-Коломбины, не подозревающей о существовании морали. Глумясь над Мокинпоттом, Жена лихо твистовала в мини-юбке. Жакет, юбку, так же как и весь реквизит, создающий антураж городской свалки, украшали надписи "made in USA".

Демидова вписывалась в эту обстановку европейского черного двора с легкостью и неизменным изяществом. Однако, как и в "Тартюфе", сохраняла стиль "лукавой эстетизации", не растворяясь в персонаже полностью, а наблюдая за происходящим как бы со сто-

Анализируя ранние актерские работы Деходит к выводу, что в любом спектакле образ, создаваемый актрисой, распадается на-..есть некто, смотрящий на все со стороны и делающий положенное по ходу спектакля. Это образ актрисы <...>. Не сама актриса Демидова, а именно образ актрисы, созданный ею специально для этого спектакля. 
<...> Иными словами, в обращении к зрителю участвует и героиня Демидовой, и "сама актриса" (еще одна роль, которую Демидова играет помимо персонажа)

Свою двойственную природу и двойственный способ существования в спектаклях Алла Демидова пронесет через годы. Со временем это раздвинет рамки ее возможностей, позволит браться за самые неожиданные роли и даже в трагедии быть непередаваемо ироничной. Почти через сорок лет после училища, актриса вновь вернется к Гамлету. В моноспектакле "Гамлет-урок" (режиссер Теодорос Терзопулос) она осторожными, но точными штрихами наметит и образ Гамлета, и Офелию с Гертрудой, попеременно возникающих в его воображении.

"Какого обаянья ум погиб!" – станет причи-тать ее Офелия над безумием Гамлета. А актриса в этот же момент - подтрунивать над манерным девическим щебетом. В результате зритель будет хохотать со слезами сострадания на глазах.

Однако в ранние годы актерская рефлексия - умение наблюдать за самой собой как бы со стороны – иногда мешала Демидовой на Таганке: ее внутренний режиссер противостоял режиссуре Любимова.

В то же время именно это свойство - умение актера взглянуть не только на свою роль, но и на весь спектакль, почувствовать общую мелодию и добавить нужную ноту, любимов скому театру было жизненно необходимо. Недаром в интервью Любимов так часто сетовал на "актерское равнодушие к спектаклю как к

Римма Кречетова. Из монографии "Люби-MOB"

«С течением времени актерская проблема на Таганке все усложнялась. <...> Для того, чтобы оказаться способным на живую связь со зрительным залом, актер должен был ощущать себя свободным хозяином спектак-ля. И в то же время общий режиссерский ри-

«На "Таганке" актеры быстро уставали. Каждый день, с десяти до трех – репетиция, а вечером – спектакль. И вот многие актрисы – Любимов им покажет, они подхватывают и закрепляют. И больше ничего не ищут. И когда я, репетируя с ними в очередь или будучи их партнершей, что-то меняла, их это раздражало, они мне выговаривали. Но ведь это же репетиция, когда можно и нужно искать!.. <...> Я еще приблизительно лет десять после начала "Таганки" постоянно вела с Любимовым внутренний диалог, пытаясь что-то ему объяснить. Мне казалось: "Ну как он не замечает, что я так точно выполняю его режиссерский рисунок!" Я тогда не понимала, что мы просто разные. У

нас были абсолютно разные на все реакции».
После премьеры "Часа пик" (1969 г.), в которой Демидова сыграла небольшую роль Боженцкой критики заговорили о том, что Любимов противопоставляет героиню Демидовой остальным персонажам спектакля.

«Это спектакль ярких красок, желчной и вызывающей иронии <...> Мы имеем дело с сатирой, отточенной и злой <...> Поэзии в этом сатирическом спектакле удостоен только один человек — Боженцкая Демидовой. Ей одной режиссер не отказывает в искренно-

ного, преуспевающего Максимовича (Вениамин Смехов) вздрогнуть и остановиться. Во второй сцене овдовевшая Боженцкая приходила к Максимовичу, чтобы устроиться на должность секретарши.

Она вроде бы спокойно, даже равнодушно просила взять ее на работу. Взволнованность и отчаяние выдавали ее тонкие, длиннопалые руки, жившие совершенно отдельной жизнью – ни на секунду не останавливаясь, они нервно теребили сумку, что-то доставали и убирали обратно.

Именно к Боженцкой - единственно подлинной в мире всеобщей показухи и людей-манекенов — тянулся герой повести, потер-певший полный жизненный крах. Раздавлен-ный диагнозом о собственной смертельной болезни, он чувствовал в ней товарища по несчастью и пытался ее спасти - дарил путевку в санаторий, устраивал на работу, почти признавался в любви.

"...Вдруг эта женщина показалась мне очень красивой. Серость исчезла с ее лица, будто с него сдули пепел", "я успел еще заметить на ее лице спазм страдания оттого, что я ее покидаю... Это была царская награда" – так описывает встречу героев Ставинский. Демидова играла в этой сцене и отчаяние, и

удивление, и благодарность, и – также неожиданно, как когда-то в Студенческом театре в роли Петрусовой – иронию над ситуацией и над собой. "Демидова в "Часе пик" очень тиха. После

резкого рисунка "Доброго человека" и острых превращений "Тартюфа" здесь она кажется незаметной, и это заставляет приглядеться к ней повнимательнее" – писали М.Зайонц и Г.Макарова в актерском портрете актрисы.

речь должна идти об изысканной (не совсем станиславской, но и совсем не любимовской) технике не-выражения чувств, делающей их серьезность особенно значимой" - так через много лет определит Кинословарь манеру игры Демидовой, впервые со всей полнотой заявленную ею в "Часе пик"

Эта необычная техника и эта тема - противостояние общей атмосфере, отъединенность от остальных персонажей спектакля – станет главной темой Демидовой на Таганке.

В тех случаях, когда эта тема и техника будут совпадать с темой спектакля Любимова, то есть актриса будет соавторствовать не наперекор, а по доброй воле режиссера, плодами этого соавторства станут шедевры. Такие, например, как роль Маши в жесткой, ломающей все каноны любимовской постановке Трех сестер", где Маша-Демидова олицетворяла, по замечанию Константина Рудницкого, 'истинно, идеально чеховское'

А вот как спустя годы объясняет свою удачу в "Часе пик" сама актриса:

«Перед началом каждого акта мы должны были выходить и показывать моду. Во время репетиций в театр пригласили профессиональных манекенщиц, чтобы они показали, как ходить. Они показали, и тут все стали кричать: "Алла, Алла, покажи!". Я прошлась – и я их переиграла. Любимов растаял и стал на какое-то время ко мне хорошо относиться. И тогда я ему рассказала про нашу домашнюю игру с мужем - поскольку он поляк, то я поигру с мужем – поскольку он поляк, то я по-стоянно над ним подшучивала, произнося с польским акцентом: "Модерново, сексуально, политично...". Любимову эта фраза очень по-нравилось, и он ее сам в спектакле озвучил. ..> "Час пик" – повесть очень внешняя, и в спектакле многие так и играли, но там была какая-то атмосфера, например, когда мы с Филатовым под музыку катались на маятнике. За "Час пик" Любимов меня похваливал…».

Через пару лет, отвечая на вопросы сборника "Актер в кино", Демидова, стремясь раз-рушить свой сложившийся в кино имидж силь-ной женщины, скажет: "В театре я играю преимущественно комедииные роли... дальше признается: "Сознание того, что ты не просто исполнитель чужой воли, окрыляет

Оба замечания - скорее не констатация факта, а тоска по несбыточному. По-настоящему комедийных, острохарактерных ролей после спектаклей "Мокинпотт" и "Тартюф" Демидова в Театре на Таганке не играла.

\* Юрий Смирнов – актер театра на Таганке \*\* В дипломном спектакле Щукинского училища "Скандальное происшествие мистера Кеттла и миссис Мун"

В дипломном спектакле "Мадам Фризетт'

> • А.Демидова в роли Ангелики. К/ф "Щит и меч" • А.Демидова и Д.Межевич. Сцена из спектакля

"О том, как господин Мокинпотт от своих злосчастий избавился"



сунок, его причудливая мозаичность требовали, чтобы каждый все же знал "свое место" и в переносном смысле и в самом прямом. Это состояние между беспрекословным подинением режиссеру и раскованностью предполагало подлинный, совершенно особый профессионализм».

Ощущение собственной независимости изза предыдущей, неактерской профессии, развитая учебой в университете привычка к анализу и самоанализу выработали у Демидовой именно такой профессионализм. Конечно, это не могло не раздражать "абсолютного монарха" Любимова и в то же время это помогало воплощению его замыслов.

Заметим: немногие дошедшие до нас образцы игры Любимова-актера свидетельствуют, что сам он был отнюдь не "актером нутра" сводившим игру к "я в предлагаемых обстоятельствам". Именно будучи актером-мастером, он понимал, что для иного, более сложного сценического существования, у его молодых артистов не хватает мастерства, и стремился компенсировать это их темпераментом и острой сценической формой. Демидова же привносила в его спектакли особую, контрастную ноту, придававшую общему звучанию

необходимый объем Из беседы с Аллой Демидовой: сти переживаний, истинное страдание дозволено только ей. Демидова играет трагедию в фарсовом водовороте спектакля. Противопоставление Демидовой ритму постановки стойчиво. Отсюда – часто повторяющиеся возвышенные мизансцены и прозрачная музыка Шопена, сопровождающая ее выход», -

Это противопоставление было заложено в самой повести Ежи Ставинского. Ставинский изобразил обычную женщину, которую сначала любовь, а потом страдание приподнимают над суетящейся толпой. Демидова же страдание пани Боженцкой, имеющее вполне бытовое объяснение - смерть мужа, болезнь, потеря работы - возвела в степень Поэзии.

Любимов, оценив правильность ее подхода перевести образ из бытовой плоскости в поэтическую, сделать его объемным на фоне остальных, подчеркнуто внешних персонажей, подкрепил найденный актрисой образ мизан-

сценически и музыкально.
Первый раз герой повести Ставинского Кшиштоф Максимович встречал Боженцкую на улице вместе с мужем, своим бывшим дру гом. В спектакле Любимова Боженцкие - Ал ла Демидова и Леонид Филатов — раскачивались на огромном маятнике. Их счастливо-отрешенные взгляды заставляли самодоволь