



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 параморсовски 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, 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. Недавно многие из персонажей, сыгранных ею в конце 60-х, смотрятся современными и по сей день.

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 достигали до символа, мало. Поэтому и появлялись такие Ангелики и Спиридоновы из «Шестого июля». Еще важна застенчивость — 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 мольтеровского «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 инсценировал излагал зрителям историю заперения «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 мольтеровских времен. Художники Михаил Аникст и Сергей Бархин нарисовали большие портреты персонажей Мольтера, 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 ипостась свою 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 высывались 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. Любимов 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 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 причаляют к этому характерные роли...».

Внутренняя эксцентрика, вкус к шаржу, способность видеть смешное в самой драматической ситуации наделяла комедийные роли Демидовой неким сюрреалистическим отстранением 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 злосчастий 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 зритель остается только гадать, выправится ли от этого искривленная жизнь маленького человека в огромном искривленном мире.

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:

1 мая 65-02
(N 17-18)

Демидова Алла

842



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, накрывшую простыней. Раздавался злобный хруст, зрители ахали и... из-под простыни доставали кочан капусты, которым актеры начинали перебрасываться как мячом.

Не менее остро-театрально решалась сцена возвращения Мокинпотта домой. Роль Жены досталась Демидовой случайно – выбранная Левитиным Зинаида Славина была занята на репетициях спектакля "Мать". Простак Мокинпотта взамен ушедшего из театра Николая Губенко играл Шаповалов, роль Тюремщика, Любовника, Слуги (а по сути – самого черта) исполнял Рамзес Джабраилов.

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

Из беседы с Михаилом Левитиным:

«Я увидел в этой серьезной даме смешное. Я 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 артистку 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, наивная 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 постоянно 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 короткая 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 потребуются "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 стороны.

Анализируя ранние актерские работы Демидовой, искусствовед Ольга Мальцева приходит к выводу, что в любом спектакле образ, создаваемый актрисой, распадается на двое: "...есть некто, смотрящий на все со стороны и делающий положительное 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 брать 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 обаяния ум погиб!" – станет причитывать ее Офелия над безумием Гамлета. А актриса в этот же момент – подтрунивать над манерным девичьим щебетом. В результате зритель будет хохотать со слезами сострадания на глазах.

Однако в ранние годы актерская рефлексия – умение наблюдать за 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 мелодику и добавить нужную ноту, Любимовскому театру было жизненно необходимо. Недаром в интервью Любимов так часто сетовал на "актерское равнодушие к спектаклю как к целому".

Римма Кречетова. Из монографии "Любимов":

«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 спектакля. 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 героине Демидовой остальных персонажей спектакля.

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



сти переживаний, истинное страдание дозволено только ей. Демидова играет трагедию в фарсовом водовороте спектакля. Противопоставление Демидовой ритму постановки – настойчиво. Отсюда – часто повторяющиеся возвышенные мизансцены и прозрачная музыка Шопена, сопровождающая ее выход», – отмечала критик.

Это противопоставление было заложено в самой повести Ежи Ставского. Ставский 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 мизансценически и музыкально.

Первый раз герой повести Ставского Кшиштоф Максимович встречал Боженцкую на улице вместе с мужем, своим бывшим другом. В спектакле Любимова Боженцкие – Алла Демидова и Леонид Филатов – раскачивались на огромном маятнике. Их счастливо-отрешенные взгляды заставляли самодоволь-

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. Вздвигаясь и отчаяние выдавали ее тонкие, длиннопалые руки, жившие совершенно отдельной жизнью – ни на секунду не останавливаясь, они нервно теребили сумку, что-то доставали и убрали обратно.

Именно к Боженцкой – единственно подлинной в мире всеобщей показухи и людей-манекенов – тянулся герой повести, потерявший полный жизненный крах. Раздавленный 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 Ставский.

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, – плоды этого соавторства станут шедеврами. 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 прошла – 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 постоянно над ним подшучивала, произнося с польским акцентом: "Модерново, сексуально, политично...". Любимову эта фраза очень понравилась, 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 разрушить свой сложившийся в кино имидж сильной женщины, скажет: "В театре я играю преимущественно комедийные роли...". А чуть дальше признается: "Сознание того, что ты не просто исполнитель чужой воли, окрыляет артиста..."

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.Межечвич.

Сцена из спектакля

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