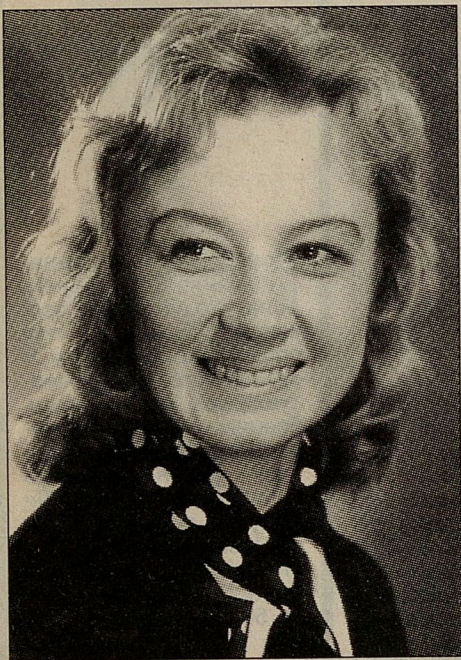




Алла ДЕМИДОВА:

«Соавторствовать наперекор режиссеру»

«Экран и сцена» продолжает публикацию страниц монографии Аллы ШЕНДЕРОВОЙ, посвященной сценической судьбе Аллы Демидовой. Начало см. в N 33-34.



Славина играет потрясающе. Водонос – Кузнецов восхищает пластикой и музыкальностью». Все же именно Алексей Кузнецов, один из самых одаренных актеров курса, получив приглашение в театр имени Вахтангова, предпочел его будущей «Таганке». Сокурсники восприняли его выбор как само собой разумеющееся. Они шли в неизвестное.

Из беседы с Аллой Демидовой:

«Учиться в школе при театре имени Вахтангова и потом быть в этом театре казалось нам единственно возможным, но нас всех туда не взяли. Иное дело, что Кузнецов там потерялся, ничего не сыграл. Попади я туда, думаю, то же произошло бы и со мной. Но тогда мы этого не понимали...»

Формально будучи уже актрисой Театра драмы и комедии, Демидова согласилась подыграть на показе в театр имени Маяковского своему курснику Виктору Речману. И неожиданно получила приглашение в этот театр. Услышав в ее исполнении монологи Гамлета, Николай Охлопков предложил ей заменить в этой роли ушедшего в «Современник» Михаила Козакова.

Алла Демидова «Бегущая строка памяти»:

«... Охлопков дал мне несколько вводных репетиций, которые я тогда совершенно не ценила. Потом я репетировала с одним из режиссеров спектакля – Кашиным, который, видимо, был против этой идеи и сразу же сказал: «Ох, челочка как у Бабановой... Все

меня начался мандраж, а тут еще гримерша сделала мне какой-то старомодный пучок, со словами: «Ваше дело играть, а мое – делать вам прическу». Я стала с ней спорить, хотя мне, когда играю, ни в коем случае нельзя нарушать внутреннее равновесие. В результате второй акт я завалила, третий – тем более. В конце вместо фразы «Моника, ее муж – режиссер телевидения» я сказала: «...ее режиссер – муж телевидения». Но в зале это услышал только один человек – мой муж».

Официально театр, возглавленный Любимовым, открылся 23 апреля 1964 года «Добрым человеком из Сезуана». Задолго до этого в кассе были раскуплены все билеты на несколько месяцев вперед.

Опасения, что публика не пойдет в нетеатральный, рабочий район, известный среди уголовников (неподалеку еще недавно стояла знаменитая тюрьма), оказались напрасными. Решив сыграть на этой благодати, Любимов и его актеры захотели назвать свое предприятие Театр на Таганке, но такого лихачества начальство не одобрило. Тогда к прежнему названию театра добавили обстоятельство места: Московский театр драмы и комедии на Таганке. Отныне нетеатральная Таганка становилась театральным эпицентром.

Летом в помещении театра начался ремонт. Второй любимовский спектакль – «Герой нашего времени» – репетировали во время гастролей в Рязани, выпускали – в необустроенном помеще-

уже как-то неотторжимый от образа портрет, окончательно разрывал рамки времени и среды».

Демидова играла Веру. Фотография запечатлела крутой лоб Губенко-Печорина, его дерзкий взгляд исподлобья и смущенную полуулыбку Демидовой-Веры, по-детски доверчиво положившей голову к нему на колени.

Мысленно она видела свою героиню изломанной, страдающей (у Лермонтова Вера умирает от туберкулеза), но отнюдь не мелодраматической «дамой полусвета» – Веру «с современными, резкими движениями, с широким шагом, Веру худую, <...> на которую давит суконное тяжелое платье».

Позднее пластическое осовременивание своих героинь станет профессиональной чертой Демидовой. Через пластику она научится выражать время, стиль времени, в данном случае – уже маячившую вдали эпоху Серебряного века. По сути, задуманная ею Вера служила прологом к ролям, сыгранным ею позднее – Аркадина, Радневецкая... Но тогда, в «Герое нашего времени», воплотить свой замысел ей не удалось. Помешала не столько неопытность, сколько предложенный художником В.Доррером костюм, шедший вразрез с оригинальностью ее замысла (и с замыслом спектакля в целом) – бледно-сиреневое платье и газовый шарфик возводили Веру в ряд традиционных кисейных барышень.

Но и традиционная, сыгранная в пастельных тонах, Вера тоже обогащала палитру актрисы: в ней и следа не было от жесткости ее предыдущих героинь. Найденную же в сцене с Печориным позу Демидова использовала через несколько лет в фильме «Повесть о неизвестном актере», в роли молодой актрисы-неудачницы.

В репертуаре «Таганки» «Герой нашего времени» просуществовал лишь несколько месяцев – не желая мириться с неуспехом, Любимов снял его с репертуара.

Из беседы с Аллой Демидовой:

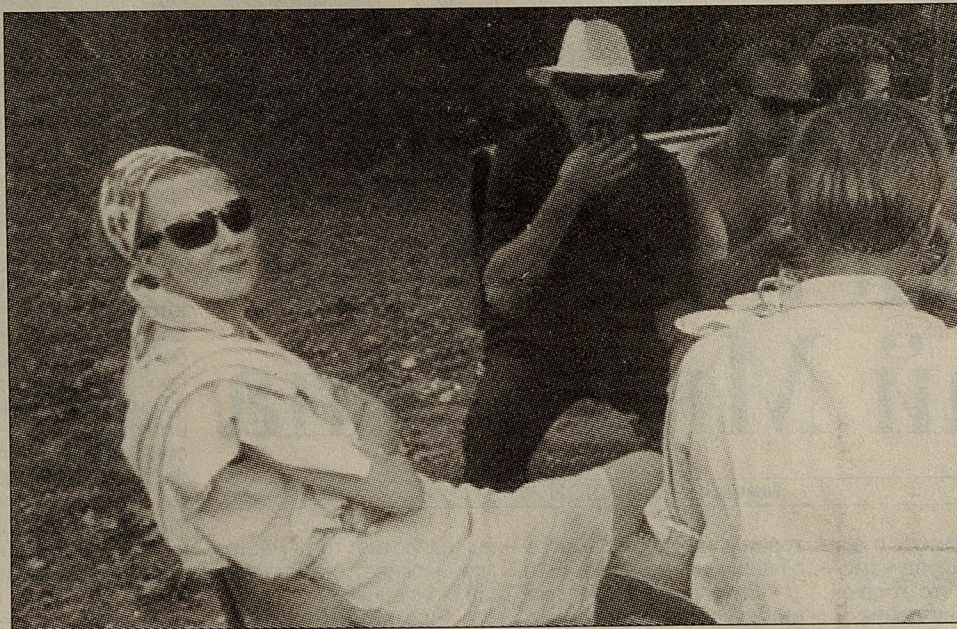
«Любимов ненавидел старый, традиционный театр. И весь этот «байронизм» он из Лермонтова безжалостно выкорчевывал. В Губенко-Печорине его привлекала замкнутость детдомовца. Это был современный бездомный, жесткий мальчик – без семьи, без традиций, потому он так легко и губил чужие судьбы. И в то время такой Печорин был интересен.

Доррер сделал очень хорошее оформление: сцена, затянутая в серое сукно, справа от зрителя – ромбовидный наклонный станок из белой кожи, на котором игрались все ключевые эпизоды; и очень плохие костюмы – репсовые на фоне сукна! Если бы и мы были одеты в сукно, может быть, спектакль набрал бы воздуха. Но костюмы нас всех устроили... К тому же, сразу после премьеры мы поехали в Ленинград, после маленькой «Таганки» – играли на огромной сцене какого-то ДК и нам кричали: «Не слышно!»».

31 декабря 1964 года Любимов представил Славину, Демидову, Бориса Хмельницкого и Анатолия Васильева на страницах «Московского комсомольца». Статья называлась «Шукинцы на Таганке».

«Те, кто видел брехтовский спектакль, помнят госпожу Янг. Ее угловато заломленные или бессильно опустившиеся руки не менее красноречиво, чем текст, повествуют о характере и судьбе госпожи Янг. Исполнительница этой роли Алла Демидова показала себя актрисой, отлично владеющей точными средствами внутренней и внешней выразительности.

Еще в одном дипломном спектакле цукцинцев – «Скандальное происшествие мистера Кеттла и миссис Мун» Пристли Демидова сыграла роль Делии Мун. И на сцене театра она выступила в этой роли... Молодая актриса создала выразительный образ английской леди, измученной ханжеством и лицемерной моралью <...> она смело, со вкусом раскрывает эмоциональные контрасты, на которых построена эта сложная роль. <...> Театр собирается работать над пьесой И.Малеева «Надежда Путнина», где зрители вновь встретятся с актрисой <...>».



подражаете...» Я провела там месяц и блудной овечкой вернулась на Таганку».

Гамлета у Охлопкова сыграл Эдуард Марцевич, внешне, судя по фотографиям, чем-то напоминавший Демидову тех лет. А она все же оказалась на Таганке, где помимо маленькой роли госпожи Янг почти сразу же получила и большую. Сняв все прежние спектакли доставшегося ему театра, Любимов оставил на некоторое время в репертуаре делавшее сборы «Скандальное происшествие мистера Кеттла и миссис Мун», введя на главные роли новых исполнителей – Аллу Демидову и Бориса Хмельницкого. Так, Демидова, закрепляя за собой амплуа английской леди, во второй раз сыграла миссис Мун, но уже в режиссуре Серафимы Бирман.

Из беседы с Аллой Демидовой:

«В училище наш спектакль был гораздо ярче. Бирман не удалось передать английский стиль, так, как сделал это Шлезингер. Он ведь сам обладал гениальной пластикой, причем светской пластикой, удивительно подходившей к атмосфере пьесы Пристли, поэтому на Таганке я продолжала играть предложенный им рисунок. Помню прогон. После первого акта за кулисы пришел Любимов и похвалил меня. У

Алла Демидова «Бегущая строка памяти»:

«Я настолько этого хотела и настолько была уверена в своих силах, что у меня не было специального отрыва для показа. <...> И меня не взяли... Для меня это была трагедия. Я также плакала, также не знала, что делать, как когда меня исключили из студии при «Ленкоме»».

После показа перед худсоветом Вахтанговского театра состоялось голосование. В состав труппы она не прошла из-за одного голоса.

Участие в спектаклях, становившихся событиями своего времени – «Такой любви» и «Добрым человеком из Сезуана» – не привило Демидовой страсти к театральному авангарду. «В молодости все новое воспринимается как само собой разумеющееся», – заметит она годы спустя. А в то время ей не так уж важно было, что играть и по каким эстетическим канонам. Превыше всего она ставила само мастерство. Сомнительному (как казалось многим) предприятию Любимова она предпочитала академический театр имени Вахтангова не из конъюнктурных соображений, а потому, что воспринимала его как Школу.

Критическое, недоверчивое отношение к шумному успеху «Доброго человека» было вначале и у самого Любимова. Так, несмотря на всеобщее восхищение Славиной в роли Шен-Те, получив «Таганку», он говорил о возможном вводе на эту роль Галины Пашковой – зрелой и очень профессиональной актрисы Вахтанговского театра.

Юрий Любимов «Записки старого трепача»:

«И все-таки я считаю, что тогда Брехт по-настоящему до конца не был сделан, потому что студенты не осознавали, то есть просто делали, как я сказал. <...> Я занимался очень много пластикой, ритмом, а студентам казалось, что это идет в ущерб психологической школе Станиславского».

Вениамин Смехов**, побывавший на одном из студенческих показов «Доброго человека», в своем дневнике свидетельствует об обратном: «...спектакль удивительной чистоты стиля, напоминает идеально отработанный часовой механизм. Единственное горение студентов».



Любопытная деталь: о Демидовой Любимов говорит сущее, чем о Славинной, но как о более сложившемся профессионале.

“Надежда Путнина” – пьеса, навеянная идеями XX съезда партии, в репертуаре “Таганки” не появилась. Следующей работой театра стало синтетическое зрелище по роману Джона Рида “10 дней, которые потрясли мир”, где режиссерский почерк Любимова проявился в уже более отточенном виде; и не менее знаменитые “Антимиры” по стихам Вознесенского – первое поэтическое представление “Таганки”.

Демидова была занята и в “Десяти днях”, и в “Антимирах”. В первом у нее было несколько эпизодических, “массовочных” ролей – шансонетка, участница женского батальона, фигура с некрологами в пантомиме “Тени прошлого”, во втором – соло, очень известный в то время монолог Мерилин Монро.

Внешне все обстояло вполне благополучно. И все же своей судьбой в театре она была недовольна. Ей казалось, что Любимов ее не замечает, не видит, что она лучше, четче других воплощает все его замыслы. Его вниманием она не была избалована и в училище, но там это компенсировалось занятиями у других педагогов и главными ролями в их дипломных спектаклях. На “Таганке” она затосковала по училищной кропотливой работе.

Вениамин Смехов. “Театр моей памяти”:

«С новым спектаклем “Десять дней, которые потрясли мир” – А.Ш. безвозвратно канула в прошлое любимова подробная педагогическая дотошность в освоении образов Брехта. <...> Школьная практика требует работы тонкой, неторопливой, с глазу на глаз <...>. Новый стиль “тотальной производства”, с одной стороны, обогащая театральную информацию, дарил явные преимущества будущим экспериментам. Но с другой – как тут быть с проникновением в “душу образа”? Искать логику поведения персонажа, мотивы и приспособления актерам придется самим. <...> Одним словом, актеру предложена конкретная реальность. Это такой театр – такой, а не другой».

По-разному относились к этому театру и зрители. Кто-то принимал новшества Любимова безоговорочно и с восторгом, кто-то говорил о театре без актера, театре режиссерской диктатуры... “Таганка” так будоражила Москву, что споры вокруг нее стали неотъемлемой частью знаменитых “кухонных” бесед интеллигенции. Кое-что просачивалось и в прессу. В марте 65-го года на страницах “Советской культуры” была опубликована статья-размышление “К вопросу о театре на Таганке”, написанная в форме диалога, вернее – беседы троих друзей, поименованных Он, Она и Я. Записал эту беседу Владимир Валуйский***. В высказываниях персонажа, названного Она, безошибочно угадывается сама Алла Демидова. Однако, для читателя карты до конца не раскрывались – беседа велась так, как будто все трое ее участников знали театр лишь извне. Взяв на себя роль стороннего критика, Демидова могла искренне рассуждать о набравшем – о причинах неудачи “Героя нашего времени”, о недостаточном внимании Любимова к психологии персонажей, о том, что актеры на Таганке не растут профессионально, оставаясь на прежнем, студенческом уровне.

«Она. Я считала и считаю, что у любого театра есть один главный козырь, он же его суть и сила – актер. <...> Все “подпорки” актеру в виде световых эффектов, кинозадников... – это либо от неверия в актера, либо от его слабости. <...> я убеждена в этом – раскрывать Лермонтова нужно было иными средствами – через актера, посредством психологического анализа».

Любимов создавал новый, синтетический театр, она же тосковала по атрибутам театра традиционного – к примеру, по театральному занавесу, который на Таганке был упразднен. Впоследствии она еще не раз скажет и напишет о том, что скучает “по старому, подробному театру, <...> по тому театру, где Мольера играют не так, как современную пьесу...”. Но вот парадокс: ни в одной из своих ролей (а позднее – даже в выборе собственного репертуара) Демидова не шла проторенными, традиционными путями.

В ходе беседы Я и Он отстаивали новаторство создаваемого Любимовым театрального языка. Она же укоряла театр в том, что он “обрушивается на зрителя сразу все средства выразительности”.

Защитя последнюю на то время премьеру театра – “Антимиры”, ее собеседники говорили про открытый Любимовым новый вид образности – соединение образности театральной и поэтической. Она же, признавая удачу “Антимиров”, задавалась вопросом: “... мне стало как-то обидно за многих талантливых актеров театра. Что если и в дальнейшем им предстоит оставаться лишь функциональными звеньями в драматических композициях наряду с прочими компонентами синтетических спектаклей?...”

Конечно же, суть разногласий была в том, что ее собеседники защищали театр с позиции зрителя, воспринимающего постановку в целом, она же говорила о внутренних проблемах – проблемах, подстерегающих актеров. И в ходе разговора неожиданно формулировала способ существования актера в любимова театре: “... в заданном – пусть даже не совсем верном рисунке роли – находить свое, соавторство».

вать, так сказать, наперекор режиссеру” (Выделено мною. – А.Ш.)

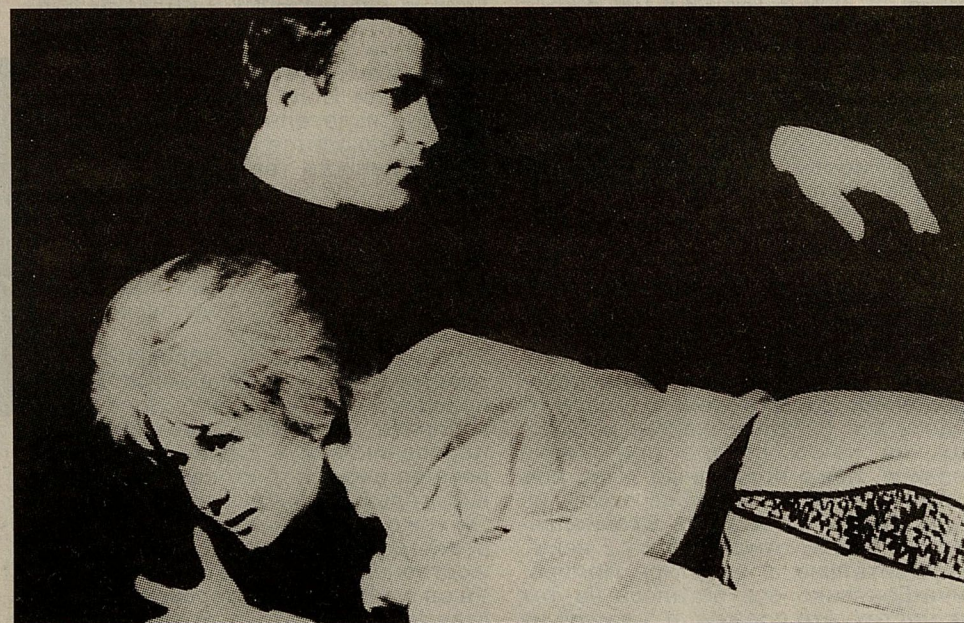
Собственно, на этом и строились все последующие творческие взаимоотношения Демидовой и Любимова. Несколько лет спустя это подметит критик Анна Образцова: “Актриса охотно следует за режиссером, подчиняясь замыслу, но почти неизменно уходит несколько дальше. <...> Создается даже впечатление, что она самая непокорная и обособленная в актерском коллективе <...>. В то же время из ансамбля спектакля она не выпадает никогда”.

Годы спустя эту разную природу актрисы и театра Татьяна Шах-Азизова объяснит так:

«Нам, критикам, она поначалу казалась слишком сдержанной, суховатой. И Любимову, видимо, это не очень нравилось. Кроме того, ему нужна была власть над душами актеров, а Алла всегда держала дистанцию. Она была прелестна в общении, но как бы ускользала, никогда не существовала как близкое, частное лицо. Она, наверное, изначально была актрисой иного театра – театра европейского, а “Таганка” – театр “варварский”, за что мы его и любили...».

Из беседы с Аллой Демидовой:

«Первые годы Любимов на Таганке был для нас не режиссером, а скорее тренером, мы все были одной командой. Я играла за команду, и была готова сыграть все, что дадут; сегодня шансонетку в “Десяти днях”, завтра – Вечный огонь***. Но мне первые годы на Таганке страшно не везло. Любимов выделял только тех, кто кричит. Помню, как в “Антимирах” я тоже пыталась кричать, чтоб он меня заметил, на что мне Боря Хмельницкий сказал: “Зачем ты кричишь? Это тебе так не идет...”. Когда стали репетировать “Павших и живых”, я уже знала и любила стихи Берггольца и очень хотела их читать, но их дали Славинной. Любимову нравились вылески чувств, а я считалась сухой. Понимаете, ко времени появления “Доброго человека”, академические театры были слишком профессиональными и спокойными. Вот, например, “Медведь” Охлопкова в театре имени Маяковского – там не было эмоциональных вылесков, упор делался на декламацию, на распев. И на этом спокойном академическом фоне Любимов вдруг поставил Брехта на крике, на нутряном самовыявлении. Для того времени это было открытием. Но этим он актеров и испортил – ведь если тянешь эмоции из себя, то можно очень быстро стереть себя, по-настоящему сойти с ума. Кстати, актеры, которые вырастали на Таганке в больших профессионалов, например, Любшин, Калаян потому и уходили – чтобы сохранить себя. Я же поначалу, еще в Студенческом театре, не понимала, откуда черпать это самовыявление, а из себя – не могла. Но потом меня научила Орочко – она так строила



репетиции, что приводила к самовыявлению только тогда, когда был полностью готов образ. Ведь самовыявление образа – это уже не самосожжение, а техника, хотя тоже требующая эмоциональных затрат. Любимов же требовал именно выявления собственного нутра – “игры кишками”. Славина всегда играла себя. У Высоцкого такое самовыявление было в ранние годы, а потом, когда уже не хватало сил, ему в этом помогли допинги...».

Рассказ про свою судьбу в первые годы “Таганки” Алла Демидова обычно итожит словами: “Если бы не кино, неизвестно, что было бы дальше”. Но и в кино поначалу все складывалось не так уж гладко, хотя сниматься она начала еще учась в университете.

Кинокритик Ней Зоркая:

«В первый раз она попала в кино просто как типаж, делали какой-то фильм о студенческих экзаменах, и режиссер обратил внимание на девушку с учебником, которая по студенческой манере что-то зубрила на скамейке близ памятника Ломоносову. Так и сняли ее у памятника с книжкой в руках – словно Музу весенней экзаменационной сессии!».

Несколько лет спустя, все еще не будучи профессиональной актрисой, она снялась в картинах

“Ленинградская симфония” и “Десять дней одного года”. Это были еще не роли, даже не эпизоды, но девушка из окружения героини или героя, из так называемой “групповки” почему-то притягивала внимание. В “Ленинградской симфонии”, где действие происходило в конце блокады, запомнилось движение Демидовой (так именовался и персонаж), возвращавшейся, очевидно, с дежурства в госпитале: отвечая на чей-то вопрос, она прятала лицо и отрывисто взмахивала рукой – жест отчаянной усталости и сдерживаемых слез выдавал всю невыносимую тяжесть военной жизни. Этот крошечный эпизод можно считать прологом к огромной роли Ольги – блокадного Поэта, сыгранной Демидовой спустя почти десять лет в фильме “Дневные звезды”.

В “Десять дней одного года” она пришла, уже будучи студенткой Шукинского училища. “Пришла, чтобы заработать три рубля”, – вспоминает сама Демидова. Но, видимо, все было не так прозаично. Во время съемок сцены вечера у физиков, ее выделили из массовки и поставили на первый план: ее лицо сияло от восторга и стремления соучаствовать в игре Смоктуновского, Баталова, Лавровой...

Свою первую настоящую роль в кино Алла Демидова получила в научно-популярном фильме “Что такое теория относительности?”. В купе железнодорожного вагона молодая ученая (ее-то и играла Демидова) объясняла несведущим соседям суть теории Эйнштейна. Она отнюдь не проигрывала на фоне своих знаменитых партнеров – Грибова, Вицина и Полевого, поражая каким-то необычным изяществом – не только внешним, но изяществом интеллекта. Казалось, она глубоко (даже как-то выстраданно) понимает то, о чем говорит. В этой глубине и выстраданности сквозило настойчивое желание заявить о себе.

Нея Зоркая:

«Ученая на экране смотрелась коллегой и подругой Гусева и Куликова, недавних героев “Десяти дней одного года”... Алла Демидова, девушка из “групповки”, <...> словно бы делала шаг им навстречу, приближалась к ним: это был первый эскиз будущей интеллектуальной героини».

Шел 1966 год. Режиссер Игорь Таланкин написал вместе с Ольгой Берггольц сценарий по ее автобиографической повести “Дневные звезды”, и искал исполнительницу на главную роль. Побывав на “Добром человеке из Сезуана”, оператор Яков Харон предложил ему попробовать актрису, сыгравшую роль матери летчика.

Ее пригласили на студию и еще не успели утвердить на роль, а она уже делала пометки в сценарии, предлагала свои варианты, спорила с режиссером...

Алла Демидова “Вторая реальность”:

«На мне провалили пленку, свет, костюмы, я терпеливо дожидаясь в коридоре, пока на эту роль попробует другая актриса – пробовали



ся Демидовой ритмично и отрывисто, как стихи. Робость перед камерой она компенсировала поистине поэтической, максималистской истовостью существования в кадре. Так родился скупой, отрывистый, немного театральный стиль игры, сквозь который проступила необычная личность самой актрисы. И зритель поверил, что перед ним Поэт.

После выхода фильма этот стиль игры начали сравнивать со стилем Смоктуновского: “То же небрежение округленностью игры, лоском <...> То же понимание ценности, значительности естественного, будто угловатого, будто не актерского состояния. Та же зыбкость, не физическая, а душевная. <...> Тончайшая неуверенность, которую хороший актер всегда оставляет при себе, чтобы не чувствовать себя в искусстве как на домашнем диване”.

Из беседы с Аллой Демидовой:

«На премьере в Доме кино была вся элита. Меня потом останавливали на улице и говорили: “Как это прекрасно, какой новый тип игры и актера!”. Сейчас это невозможно понять, а тогда эти перепады от поэзии к прозе – все было необычно и впервые. И моя какая-то не игра, а одержимость...»

Фильм, непривычным языком рассказывавший о трагедии Ленинградской блокады, омрачал торжество развитого социализма. Ткань картины была нарушена – все сцены, связанные с репрессиями 30-х, приказали вырезать. Показывали “Дневные звезды”, в основном, на закрытых просмотрах. Широкий зритель фильма не видел – слава как бы берегла Демидову, не обжигая сразу. Однако картин в тот период выходило мало – ее заметили профессионалы. К концу следующего года она снялась еще в пяти картинах: “Стюардесса”, “Щит и меч”, “Служили два товарища”, “Шестое июля”, “Степень риска”. Заканчивались съемки фильмов “Чайковский” и “Живой труп”.

По итогам 1968 года еженедельник “Советское кино” провел опрос критиков. Рядовая, несолирующая актриса “Таганки” была названа самой перспективной актрисой кино.

* Николай Дупак прослужил директором “Таганки” 27 лет – и до прихода Любимова, и при нем, и в те годы, когда театр возглавлял А.В.Эфрос, вплоть до возвращения Любимова из эмиграции.

** Смехов окончил училище имени Шукина на три года раньше “сезуановского” курса и стал артистом Московского театра драмы и комедии в конце 1962 года.

*** Кинодраматург, муж А.Демидовой.

**** “Вечный огонь” – пантомимический эпизод в “Десяти днях, которые потрясли мир”. Демидова заменяла артистку пантомимы Аиду Чернову, изображая руками языки пламени.

- “Неотправленное письмо”: роль жены, которой адресовывал письма герой Смоктуновского, в фильме не вошла
- Во время съемок фильма “Щит и меч”
- А.Демидова – Вера и Н.Губенко – Печорин в спектакле “Герой нашего времени”
- “Ленинградская симфония”. 1957 год

Фото из архива Аллы Демидовой