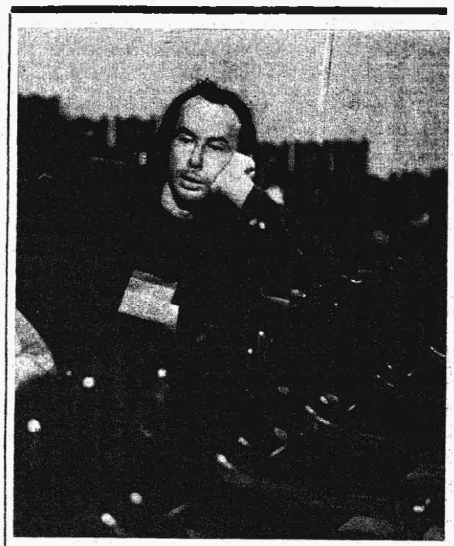
Театр им. А. Демидова



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.

ОБ ЭРОТИЧЕСКОМ ОТНОШЕНИИ

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 мимоходом, 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», матеевская «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 на 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 впечатляли 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

Достигший к середине 60-х [illegible] пятидесяти спектаклей, он [illegible] ведущих режиссеров [illegible], обладавший [illegible] бесспорным. Он [illegible] первых в нашем то[illegible]литарном театре действительно имел свой голос и поиск на свою тему (степень затрепанности этих понятий уникальна: у нас ведь всякий режиссер всегда имел «свой голос» и «свою тему»).

Ну, а его тема — искушение. 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 болевания 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 не о любви.

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-