



Автор выражает благодарность всем, кто помог ей в работе над книгой: В. Я. Виленкину, Л. И. Голубкиной, М. Я. Липецкой, К. А. Ласкари, М. В. Мироновой, Г. М. Полтавской, И. Н. Соловьевой, А. А. Ушакову.

В книге использованы фотографии:

А. Задикяна, Н. Звягинцева, А. Иванишина, Т. Макеевой, В. Плотникова и других, а также материалы семейного архива А. А. Миронова и музея Театра сатиры.

Содержание

Страстная натура

«Я не был вундеркиндом»

«Смешной мальчишка»

«Наше солнышко»

«Всегда были и будут честные люди...»

Роль и судьба

У времени в плену

«Ах, Петербург, Петербург!»

Как игру судьбы постичь?

«В этой жизни Лепорелло — властитель..»

«Но я прошу...»

Последний спектакль

Первым читателем рукописи этой книги был Андрей Миронов. Не скрою, я с некоторым трепетом вручала ему очередные написанные страницы, а он, прочитав, возвращал их с неизменной благодарностью. Смею сказать, ему нравилось читать рукопись. Видимо, было какое-то совпадение с его мироощущением. Я торопилась, потому что знала, ему нужна эта книга, он ее ждет. Но не успела. Все оборвалось на середине... «Когда что-то слишком хорошо начинается, обычно плохо кончается», — иногда говорил он на репетициях. Сколько раз потом эти слова всплывали в памяти. Его удачливая судьба несла в себе обреченность трагического обрыва, и он, вероятно, это предощущал.....Июнь 1987 года. Театр сатиры закрывает свой 63-й сезон. В наших почти ежедневных встречах с А. Мироновым наступает перерыв на время гастролей и отпусков. Собственно, мы уже попрощались, как я думала, до осени. Судьбе угодно было распорядиться иначе. Осенью мы уже не увидимся. Но сейчас она дарит мне еще одну, прощальную встречу. Мне нужно выполнить задание журнала «Театр»: побеседовать с Мироновым на тему, касающуюся проблем современной режиссуры.

В Театре сатиры уже начался летний ремонт. Последние спектакли перед закрытием сезона давались в тот год в помещении театра «Эрмитаж». И вот я подхожу к его служебному входу. Только что прошел очень сильный дождь, но сейчас тепло и выглянуло солнце. Среди зеленых ветвей сада мелькают знакомые лица артистов, почему-то никто из них не ушел гримироваться, и все стоят у входа, вдыхая мягкий летний вечерний воздух. Я подхожу к Миронову. Он говорит, что едет после спектакля на один день в Ленинград, и просит позвонить ему через два дня. Я соглашаюсь, особенно не рассчитывая, что разговор состоится. Меня не покидало странное ощущение, как будто все, что происходит вокруг, я вижу заснятым на пленку — этот вечер, артистов в саду и гуляющих рядом зрителей. Потом спектакль «Женитьба Фигаро», его окончание: поклоны, цветы... Надо же было такому случиться, что и с москвичами он простился именно в этой легендарной своей роли. И непреодолимо

преградой становится глубокая оркестровая яма, полностью отделяющая сцену от зрительного зала. Невозможно передать цветы в руки. Я вижу, как их бросают артисту, и они беспомощно летят через эту яму. С неприятным осадком на душе выхожу на улицу и по мере удаления от театра всячески стараюсь избавиться от необъяснимого и странного ощущения.

Проходит два дня. Субботним утром 27 июня я набираю телефонный номер Андрея Миронова. Слышу его привычный глуховатый «домашний» голос и узнаю, что завтра он улетает на неделю в Чехословакию. Не слишком настаивая на встрече, жду ответа. Небольшая пауза. Я чувствую, какая внутренняя борьба между долгом и элементарным желанием хоть немного расслабиться, отдохнуть идет на том конце провода, и неожиданно для себя слышу: «Приезжайте!».

И вот мы сидим за большим овальным столом, на котором стоит красивая ваза с алыми розами. Нас окружает много антикварных вещей, органично сочетающихся в этой квартире с вещами ультрасовременными, вроде видеоманитофона. Тихо доносится любимый Андреем Мироновым голос Ива Монтана, а мы неторопливо беседуем. Чувствуется, что тема разговора — режиссура — волнует Миронова. За окном — лето восьмидесят седьмого года. И его и меня волнует то, что происходит вокруг. Как свободно становится дышать, хотя мы и чувствуем, что воздух перемен несет не только радость. И все-таки как интересно жить, как хочется работать! Ощущение сложности, противоречивости настоящего и вместе с тем необъяснимой надежды на будущее пронизывает наш разговор. На какой-то совсем уже шуточной ноте мы заканчиваем беседу, договариваемся о возможной встрече в Юрмале, где на берегу моря, наверное, сможем наконец поговориться вволю. Миронов хорошо выглядит, бодр, полон планов и надежд. Тревога за него, которая постоянно жила внутри и периодически обострялась, особенно на репетициях, когда я видела его предельное нервное и физическое изнурение, постепенно испаряется. Я устала и не хочу больше думать о плохом. Все должно быть хорошо. С легким сердцем я выхожу из дома на Селезневской улице и даже отдаленно не могу себе представить, что произойдет менее чем через два месяца...

Страстная натура

Когда размышляешь о природе творчества Андрея Миронова, поражаясь его многообразию и яркости, невольно теряешься в поисках точки отсчета. Индивидуальность Андрея Миронова трудно передать, опираясь лишь на слова. Он из тех актеров, кого надо было обязательно видеть на сцене. Только глядя на него из зрительного зала, можно было ощутить всю полноту богатства и неповторимости этой индивидуальности. Там, на сцене, бесконечно импровизируя, он жил и творил свой уникальный театр...

Всегда заманчиво писать о разнице между артистом и человеком. Сразу тянет к привычным формулировкам. Но когда речь заходит о Миронове, больше всего хочется избежать законченных и удобных определений, любых точек над *i*. Для Миронова жизнь всегда оставалась недосказанной, заключала в себе тайну новых открытий. Он не любил давать однозначных оценок, всюду приветствовал сложность и противоречивость. Полифония жизни звучала и в его творчестве. Да, он был очень разный, и не только как артист и человек. Он был разный каждую секунду своего бытия. И на сцене, и вне ее он постоянно творил, искал, открывал. Вернее сказать, все его существо было устремлено туда, ко второй реальности, ей целиком подчинено. Неустанно работала мысль, шел тщательный отбор, накапливался опыт, из которого складывается индивидуальность, то человеческое «я», которым артист Андрей Миронов без устали поражал нас. Ему всегда верили, моментально попадали в плен его искренности и мастерства, восхищались точностью нюансов, которые он обнаруживал в своей игре. Ироничный и благородный, сердечный и слегка насмешливый «мироновский голос» придавал неповторимые черты образам, которые артист выводил на сцену...

Как-то на одной из репетиций своего последнего спектакля Миронов, улыбнувшись, обратился к молодой актрисе: «Леночка, знаете, какая у меня была молодость!». Актриса ответила: «Могу себе представить, Андрей Александрович». Но, наверное, до конца представить это молодым 80-х трудно. За прошедшие годы изменился не только образ жизни, но и сам взгляд на эту жизнь.

Уметь радоваться жизни — это огромное счастье. Далеко не всех судьба им одаривает. В конце 60-х у нас не было другого такого актера, который был способен так испытывать обыкновенное счастье бытия и передавать то же ощущение зрителям, как молодой Андрей Миронов.

Миронов в молодости казался невероятно удачливым человеком, да и был таковым на самом деле. Вот что по этому поводу написали в одном из «Спутников кинозрителя» в 1974 году: «Очень может быть, что его любят не только за талант, но и за эту удачливость. А он ее играет, это, если пользоваться критическим жаргоном, тема его творчества, в «одноплановых» киноролях, которые должны бы прискучить серьезному актеру (а Миронов — серьезный актер, об этом тоже много раз писалось), он играет и свой театральный успех, свои прекрасные роли на сцене, создавшие ему отличную репутацию у придирчивых знатоков, — радость этого успеха его подстегивает, придает пружинную упругость его походке, его песням и танцам, если есть песни и танцы, его трюкам, если есть трюки. Он знает, что играет еще лучше. На его жуликов невозможно сердиться — как на Остапа Бендера, — потому что Миронов играет не жулика, а счастливого человека, играющего жулика, а зритель любит счастливых людей, они его окрыляют... Уверенность в себе, четкое знание цели, отличная тренированность, хороший характер, широта взглядов, остроумие, любовь к мастерству — с этими качествами Андрей Миронов воплощает для миллионов людей образец современного актера и современного молодого человека, и ему не надо появляться в «положительных» ролях, чтобы быть примером... Он превосходно играет комедийные роли, когда есть что играть, но нужен он не для комедийности, а для оптимизма. Не характер его ролей, а звучание его игры повышает тонус, а это так важно. И так созвучно эпохе!».

Сегодня такой взгляд на артиста и его творчество можно уже считать историческим, но не утратившим от того своей верности. Да, Миронов был таковым и так воспринимался окружающими. Передать образ и дух времени в одной или нескольких фразах трудно. Он складывается из слишком многих слагаемых. Когда мы говорим о том, что страна, общественная жизнь испытывала духовный подъем в конце 50-х — первой половине 60-х годов, то

это отнюдь не означает, что кто-то не переживал в то же самое время личных трагедий, а кого-то все обошло стороной, и он никак не почувствовал происходивших перемен. Да и сама «оттепель» оказалась недолгой. Но, так или иначе, а человеческой мысли свойственно характеризовать время, его определенные отрезки, его прошлое и настоящее. В конце 60-х общественная ситуация и психология людей уже изменились. Но пока эти процессы происходили глубоко внутри, и до их очевидного проявления было еще далеко. Дух оптимизма еще витал в воздухе. Именно в середине 60-х происходит новый взлет советской кинокомедии. Картины Э. Рязанова, Г. Данелии, Л. Гайдая, созданные в те годы, до сих пор не потеряли своей привлекательности. Оглядываясь назад, в столь недавнее прошлое, невольно задумываешься над секретом популярности, настоящего успеха этого жанра в то время и причинами его упадка вскоре. То, что Миронов воплотил тогда на экране и на сцене, было нужно зрителям как воздух. В подобных случаях говорят: такой артист был необходим, и природа его создала. Если мы мысленно переберем замечательных актеров, составляющих поколение, в которое входит Андрей Миронов, то снова и снова убедимся в том, что с самого начала он выделялся именно своей поразительной оптимистичностью и жизнелюбием. В комедиях с молодым Мироновым трудно было состязаться даже очень талантливым актерам. Он моментально захватывал в плен своей артистической и человеческой индивидуальности и уже не отпускал до конца. Причем делал это легко, без малейшего напряжения. Просто с самого начала он привык всего себя отдавать зрителю, ничего не оставляя про запас, не стараясь быть умнее и привлекательнее, чем он есть, всегда идти от себя, от собственных чувств и мыслей. Эта его черта, сохранившаяся на всю жизнь, тогда сразу покорила. Выступления молодого Миронова в актерских «капустниках», розыгрышах и шутках были подобны зажженной спичке, брошенной в легко воспламеняющую смесь. Его собственное горение мгновенно распространялось на всех, и через несколько минут все бушевало в веселом пожаре. То же происходило и на спектаклях Театра сатиры, когда зритель, как в игре в пинг-понг, с готовностью ловил малейшую «подачу» актера и испытывал радость от самого общения и соприкосновения с такой индивидуальностью. Звенящая радость молодости, счастье жизни, излучаемые Андреем, порождали настоящий душевный подъем.

К А. Миронову вполне можно отнести слова Пушкина: «Блажен, кто смолоду был молод». Он не только сам ощутил молодость сполна, но и сумел заразить ею других. Конечно, наивно было бы утверждать, что в жизни он видел тогда лишь ее солнечную сторону. Тем более что сам Миронов никогда не считал себя очень веселым человеком. А на вопрос, заданный ему в 1967 году, где он чаще смеется на сцене или в жизни, ответил: «На сцене чаще смеюсь, а в жизни — плачу». Все же можно с уверенностью сказать, что мажорное восприятие действительно преобладало в ту пору. И те, кто его знал с детства, хорошо запомнят веселого, общительного балагура Андрея Миронова. А он сам потом не раз вспомнит, как подошел к нему во время съемок фильма «А если это любовь?» Юлий Райзман и сказал: «Меньше играй в жизни, больше тебя останется для сцены». С годами произошла разительная перемена. В зрелости Миронов больше молчал и слушал, чем говорил сам. Он старался избегать привычных актерских закулисных разговоров о том о сем, а чаще ни о чем. Поэтому его редко можно было увидеть, скажем, в актерском буфете или среди тех, кто что-то бурно обсуждает, окружив себя большим или малым количеством слушателей, в свободные минуты. Жизнь сделала его сосредоточенным и экономным в расходовании собственных душевных сил. С определенного момента он остро осознал их конечность и пагубность пустой расточительности. Одна из характерных черт Андрея Миронова в зрелости состояла в том, что при всей своей любви к лицедейству он никогда не играл в жизни, предпочитая оставаться самим собой. Вернее сказать, он не мог быть позером в жизни, что так свойственно многим, даже очень талантливым актерам. Ведь эта профессия, как никакая другая, накладывает отпечаток на личность человека, его поведение. Привычка все время играть порой превращается в постоянное навязчивое актерство. Миронов в жизни вел себя как хорошо воспитанный человек, не впадая в чудачество или ложную многозначительность. Выделяться подобным образом было не в его природе. Глубокая и настоящая интеллигентность определяла и его взаимоотношения с людьми, и его манеру держаться как в жизни, так и на сцене. Во внешнем поведении Миронова проявлялись свойственные ему врожденная внутренняя деликатность и чистота. Когда-то Немирович-Данченко сказал об О. Книппер, еще ученице Филармонического училища, что в ней есть «изящество игры». Оно было и у А. Миронова. Не случайно некоторые говорили о нем как о таланте, «сотканном из благородства». Здесь нет преувеличения. С возрастом именно внутренняя интеллигентность, душевная мягкость, человеческая глубина Андрея Миронова все более выходили на первый план. Притом он заметно погрузнел. Но, наверное, это слово все-таки неточно выражает суть происшедших в нем перемен. Он стал серьезнее, сложнее и глубже как человек и как художник. А зрелости естественно прощаться с привилегиями молодости. В какой-то степени в нем исчезла его знаменитая «мироновская» легкость, о которой можно было сожалеть, но стоило ли? Ведь время нельзя повернуть вспять, а в вечном движении и новых открытиях — вся прелесть бытия. Да, Миронов стал с возрастом жестче, нервнее, суше, но не утратил живого дыхания, не повторялся, не остановился в поступательном движении. Первые — может быть, самые огушительные — успехи, в сущности, еще были мало заслужены. Искрящееся, фонтанирующее актерское дарование Андрея Миронова покорило сразу, но будем откровенны — в молодости актер не тратил так много душевных и физических сил, как впоследствии. В первых ролях он щедро и непосредственно «выплескивал» собственное мироощущение, заражая жизнелюбием, обаянием и энергией юности. Для него это было так же естественно, как дышать. Образно говоря, то была лишь присказка, а сказка ждала впереди.

За недолгой жизнью Андрея Миронова встает капризная, бурлящая и тревожная, удачливая и насмешливая, счастливая и суровая судьба. Значительность и глубина, появившиеся в его зрелом творчестве, были немислимы в 60-х. Чтобы играть и даже просто смотреть так, как он смотрел со сцены в последние годы, надо было прожить жизнь, не просто наблюдая ее, а пропуская через себя, немало пережить и перечувствовать. Известное «нулевое состояние», когда артист собирает внимание, что называется, на одном пальце, дается не просто мастеру, а только артисту-личности, чей эмоциональный и интеллектуальный заряд настолько мощен и глубок, что может воздействовать на зрителя вне слова. Как-то Станиславский сказал: «Если хотите выяснить вопрос, есть ли у актера подлинный сценический темперамент, посмотрите на него, когда он на сцене молчит. То,

как он слушает и заражается от партнера, скажет вам о силе его темперамента гораздо больше, чем самый горячий монолог, произнесенный этим же актером. Берегитесь — в монологе он вас обманет, а в молчании не умеет. Темперамент восприняты цените в актере больше всего» С возрастом Миронов научился создавать на сцене внутренние монологи» в «зонах молчания». Искусство артиста начинается с чувствующей и размышляющей души. Можно даже сказать, что настоящий большой артист — это состояние души, это умение ощущать нерв времени, уникальная способность воздействовать на душу другого.

В 80-е Миронов играл значительно меньше, он занялся режиссурой, и ему все чаще приходилось делиться накопленным с другими. Нужно немалое мужество и великодушие, чтобы так щедро и бескорыстно делиться с партнером. Миронов шел на это, потому что был по-настоящему талантлив, потому что выше всего ценил само искусство, а не себя в нем. И надо было видеть, с каким вниманием, ловя каждое слово, каждое движение, слушали его товарищи по сцене.

Обычно началу репетиции предшествует своеобразная «психофизическая» разминка. Один эмоционально рассказывает о случившемся за день, другой делает легкие танцевальные па, неизвестно кому их адресуя, третий вообще может пройти на руках, а кто-то сядет за рояль и, настраиваясь, тихо начнет наигрывать любимые мелодии. Актеры приходят с разным настроением, от которого потом во многом будет зависеть атмосфера и характер репетиции. Но ощущение стихийности, неорганизованности, неясного брожения всегда предшествует ей независимо от настроения каждого. Творчество нелегко дается. Для кого-то это сладостная мука, а для кого-то настоящая. Тут многое зависит от таланта и умения работать.

Когда в дверях появлялся Миронов, многое преображалось на глазах. Нельзя сказать, что это происходило как по мановению волшебной палочки. И все же с его приходом все начинало дышать «другим воздухом». Пришел человек, для которого в его профессии заключен смысл жизни. Любое, даже самое воинствующее равнодушие и скепсис пасуют перед подлинной одержимостью, перед страстной, до самозабвения, творческой самоотдачей. С его приходом появлялась иная система отсчета. Но если умение зажигать и увлекать людей входило в обязанности Миронова-режиссера, то Миронов-артист делал это естественно и вдохновенно. Он не умел работать иначе, и когда он участвовал в репетиции как актер, ее творческий потенциал резко повышался. Появлялся камертон, по которому настраивались. Когда репетировал, он невольно заставлял подтягиваться всех остальных, а когда отдыхал, вернее, не был занят непосредственно на сцене, то поражал своей сосредоточенностью, внешне производящей впечатление замкнутости. На самом деле Миронов, по словам Александра Ширвиндта, был «натурой страстной». Друг в жизни и многолетний товарищ по сцене, он дал такую характеристику: «Натура Миронова-художника крайне современна по ритму и темпераменту. Его бешеная трудоспособность удивительна и органична, а раз так, то и бескорытна... «Выгода» здесь одна — набрать в минимальный отрезок времени максимальный творческий потенциал. Инерция энергии для него — залог существования. Расслабленность — смерти подобна. Если когда-нибудь, наконец, изобретут вечный двигатель, то сделает это, безусловно, актер мионовского толка — не знаю, будет ли он работать вечно, но то, что будет работать без остановки до конца, — это безусловно». Слова оказались пророческими. Миронов работал до последней минуты своей жизни...

То, что А. Миронов — натура страстная, можно было сразу заметить и в его жизненном поведении, несмотря на всю сдержанность, которая исчезала, как только его что-то по-настоящему затрагивало. И тогда происходил взрыв... Миронов «вспыхивал» мгновенно и неудержимо. Если он был в чем-то глубоко убежден, то умел быть очень доказательным, и переспорить его было непросто. В таких ситуациях артистизм его личности выявлялся произвольно и всегда приходил ему на помощь. В ход пускалось все: интонация, жесты, взгляд. Причем манера его поведения невольно и подсознательно исходила из учета всех особенностей данной ситуации, говоря театральным языком, ее мизансцены, ее образного, временного и пространственного состояния. Конечно, все это не гарантировало его от промахов, но то, что он видел ситуацию как бы в двух измерениях — изнутри и со стороны, — несомненно, видел глазами артиста, художника, то есть человека, наделенного образным, пластичным мышлением. Этот взгляд обычно чувствовался во время разговора с ним. Миронов отражал в себе собеседника. Он вбирал все его плюсы и минусы. С ним надо было держать ухо востро. Обладая чрезвычайно тонким и чутким слухом на слово, он не терпел небрежного обращения с ним, моментально реагируя на малейшие речевые несуразности. А уж если он давал себе волю, то тому, на кого были направлены его колкости и остроты, не завидовали. Хочется подчеркнуть эту особенность, потому что самым непосредственным образом сказывалась на актерской индивидуальности Миронова — во владении искусством легкого остроумного диалога...

Андрей Миронов был артистом по призванию, артистом с головы до ног, артистом во всех своих проявлениях. Он не видел и не представлял для себя иного существования. Это могут подтвердить все, кто его хорошо знал.

«Принято считать, что современная личность без хобби неполноценна. Люди судорожно бросаются выпиливать, выстругивать, удить, вытачивать, собирать автомашины из консервных банок... К стыду Андрея Миронова, у него, насколько я знаю, а я знаю, — хобби нет. В отведенное для хобби время он работает... Работает страстно, много, полезно, талантливо. Отсюда его слава (чтобы не скатиться до слова — популярность)», — любя, как всегда, слегка иронично, но тонко и точно, заметил все тот же А. Ширвиндт еще при жизни друга.

В чем же секрет этой славы? Откуда и как возникла личность Андрея Миронова? Какими были его театр и судьба?

«Я не был вундеркиндом»

Он родился 8 марта 1941 года в родильном доме имени Грауэрмана, что и сейчас стоит на Новом Арбате. Счастливые родители, естественно, не думали о том, кем ему суждено стать. Хотя то обстоятельство, что он чуть не родился на сцене Театра эстрады и миниатюр во время концерта, могло быть воспринято как некое предзнаменование, но, однако, это пророческого трепета ни у кого не вызвало. Имена самих родителей к тому времени были уже хорошо известны искушенной театральной публике, и прежде всего любителям эстрады.

Незадолго до появления на свет сына возвестил о своем рождении и новый эстрадный дуэт — Мария Миронова и Александр Менакер, будущий театр двух актеров.

Пришли они к своему театру далеко не сразу и разными путями. Если А. Менакер, начав с музыкальных фельетонов, очень скоро стал совмещать исполнительство с режиссурой, то М. Миронова некоторое время думала о драматической сцене. Правда, эстрада ее привлекала всегда. Еще будучи студенткой Театрального техникума имени Луначарского, она в 1926 году поступает в Театр современной миниатюры. Однако уверенность в том, что выбор сделан верно, еще не пришла, и ее пребывание в нем оказалось недолгим. Примерно в эти же годы М. Миронова сближается с семьей Б. В. Щукина, с Вахтанговским театром. Щукин одним из первых заметил талант начинающей актрисы. Он и посоветовал Мироновой поступать во МХАТ 2-й.

М. Миронова пришла в театр в пору, когда его художественным руководителем был Б. М. Сушкевич. В труппе работали С. Гиацинтова, С. Бирман, А. Чебан, В. Готовцев, М. Дурасова, И. Берсенев, В. Подгорный, Л. Дейкун и другие.

«Миронова стала «своей» с первых дней пребывания в театре», — пишет критик Б. Поюровский в книге, посвященной творчеству М. Мироновой и А. Менакера, ссылаясь на воспоминания С.В. Гиацинтовой: «Нет, она ни к кому не пристраивалась, ни в какие группировки не входила, была достаточно колючая, к делу относилась свято, с большим рвением. Но сказать, что ей очень повезло с репертуаром, никак нельзя».

Проработав в театре один сезон, М. Миронова принимает приглашение Н. О. Волконского — нового художественного руководителя Московского государственного мюзик-холла. Любопытно отметить то, что Московский мюзик-холл открылся в специально перестроенном для него помещении 2-го Госцирка на Садовой. Ныне это помещение занимает Театр сатиры, в котором работал А. Миронов. Связь с прошлым своих родителей не раз отзовется в судьбе актера. Выбор Щукинского училища также не был случайным...

Пожалуй, именно с момента прихода М. Мироновой в Московский мюзик-холл можно говорить о начале ее творческой деятельности в качестве эстрадной актрисы. Хотя настоящий дебют состоялся несколько раньше.

10 февраля 1928 года семнадцатилетняя М. Миронова впервые выступила на сцене Колонного зала Дома союзов. Вскоре на эстраде появилась и ее знаменитая Капа, а вместе с нею новый жанр — «телефонные» разговоры. Наверное, здесь следует сделать небольшое отступление и сказать, что представляла собой эстрада того времени.

В 20-е годы эстрада проделала путь от концертов-митингов, массовых представлений на площадях до спектаклей профессиональных коллективов, отличающихся высокой постановочной культурой. Она освоила все возможные формы — от лозунга, элементов акробатики, гимнастики и цирка до эстрадной миниатюры, отдельных музыкальных номеров, скетчей, пародий, а также различного рода обозрений и т. д. К началу 30-х годов эстрада имела опыт «Синей блузы» и «Живых газет», представивших нечто среднее между агитацией, эстрадным искусством и театрализованными празднествами. Поиски новых форм заставляли деятелей эстрады обращаться и к традициям мирового искусства, прежде всего итальянской комедии масок. В 1920 году в Петрограде открылся «Театр художественного дивертисмента», переименованный затем в «Театр народной комедии». Художественное руководство возглавил Сергей Радлов, молодой режиссер, любитель и знаток народного площадного театра, сотрудник В. Э. Мейерхольда. В Москве реставрацией актерской техники площадного театра занимался режиссер Н. Фореггер. Их эксперименты носили смелый, подчас вызывающий характер. Они были яркими сторонниками формальной школы в искусстве, работали ярко, живо, талантливо. В тесной связи с эстрадой создавались и первые театры революционной сатиры — теревсаты. В октябре 1924 года обозрением «Москва с точки зрения» откроется Московский Театр сатиры. Форма обозрений была заимствована у эстрады. С тех пор театр будет ею пользоваться постоянно. В канун своего 50-летнего юбилея он вновь обратится к обозрению. Спектакль назовут «Маленькие комедии большого дома», а осуществят его постановку А. Миронов и А. Ширвиндт.

Искусство эстрады того времени не только осваивало новые формы, но и открывало новые имена замечательных артистов и режиссеров: Л. Утесов, В. Хенкин, Г. Ярон, Д. Гутман, В. Типот... На рубеже 20—30-х годов начинает свою творческую деятельность А. Райкин. Рядом с ними работали талантливые композиторы, драматурги, балетмейстеры: И. Дунаевский, Дм. Покрасс, В. Маяковский, М. Зощенко, К. Голейзовский... Московский мюзик-холл, куда пришла М. Миронова, открылся в 1926 году. Первые два сезона представления мюзик-холла носили ярко выраженный цирковой, сенсационный характер. Имена иностранных гастролеров обильно украшали его афиши. Но вскоре положение меняется. С приходом Н. О. Волконского набирается постоянная труппа. В нее вошли С. Мартинсон, Б. Тенин, М. Миронова, Р. Зеленая, О. Жизнева, В. Токарская, В. Лепко и другие. Одновременно на его сцене выступают Утесов, Смирнов-Сокольский, Хенкин, Дарская, Образцов, Ярон. Заведовать музыкальной частью приглашается композитор Дм. Покрасс. За короткое время было выпущено несколько интересных программ, сделанных Д. Гутманом, В. Типотом, К. Голейзовским, Н. Волконским, Ф. Кавериним. (С именем последнего связана постановка «Под куполом цирка», сюжет которой использовал затем Г. Александров в фильме «Цирк».) Спектакли отличались красочностью, большой фантазией, музыкальностью, высоким мастерством их создателей и исполнителей.

В то время как Мария Владимировна Миронова завоевывала признание и любовь москвичей, имя А. Менакера становилось все более популярным среди ленинградцев. Можно сказать, что в генах Андрея Миронова соединилась культура двух главных городов России. В Ленинград его привозили почти каждый год с раннего детства. А Александр Семенович Менакер всегда гордился тем, что ему довелось родиться на берегах Невы...

Свою трудовую жизнь он начал, еще будучи учеником старших классов в школе. Жизненная активность молодых людей тогда никого не удивляла. В возрасте 15 лет он был приглашен музоформителем «Живой газеты» МОПРа. Поскольку значительную роль в выступлениях «живых газет» играла популярная музыка, то в обязанности музоформителя входило умение ее подбирать, а иногда даже и кое-что сочинять самому. А. Менакер отлично справлялся с этой ролью, играя не только на рояле, но и одновременно на разных трубках, дудках, целом наборе шумовых инструментов. Одним словом — настоящий «человек-оркестр». Его абсолютная музыкальность проявилась уже тогда, хотя ни о каком мастерстве еще не могло быть и речи. Если кое-что ему удавалось, то больше по наитию.

А. Менакер имел уже некоторый опыт самостоятельных выступлений, когда впервые серьезно задумался о своем пути в искусстве. Он поступает в Техникум сценического искусства (ТСИ) к В. Н. Соловьеву. В ТСИ Соловьев преподавал режиссуру. Талантливый педагог, человек высочайшей культуры, знаток истории театра, соратник и друг Вс. Мейерхольда воспитал многих замечательных деятелей искусства. Всегда глубоко читал имя учителя А. Райкина. Помимо В. Н. Соловьева в ТСИ читали лекции С. С. Мокульский и И. И. Соллертинский. Первый вел курс по истории театра, второй — по истории музыки и танца. Стремясь развить в своих учениках инициативу и самостоятельность, В. Н. Соловьев никогда не запрещал, а, напротив — приветствовал совмещение учебы с профессиональной деятельностью. Более того, он охотно шел навстречу и предлагал свою помощь. Так, он предложил ее и А. Менакеру. Начинающему артисту в то время был крайне необходим строгий режиссерский глаз. Владимир Николаевич тонко ориентировал вкус, помогал становлению мастерства, прививал постановочную культуру. Работа с ним для А. Менакера стала настоящей эстрадной школой. Из ТСИ молодой человек вышел уже не дилетантом, а профессиональным артистом, да к тому же еще и режиссером собственных программ. Как раз в те годы в моду входил патефон, и многие страстно увлекались им. Сохранив приверженность к музыкальным фельетонам, А. Менакер с блеском пародировал Утесова, Печковского, Хенкина, многих других популярных певцов и исполнителей. Так появился фельетон под названием «Патефономания». С ним он впервые приехал в Москву, выступал в саду «Эрмитаж», понравился Вс. Мейерхольду и был приглашен в труппу его театра. Но в дальнейшем обстоятельства сложились так, что этому не суждено было осуществиться. А иначе судьба А. Менакера могла сделать резкий и неожиданный поворот. Но, видимо, как он сам выразился, «от того, что предназначено человеку на роду, его не отведешь никакой силой»...

А. Менакер много гастролирует, выступает в самых разных уголках страны. В середине 30-х годов он работает в Ленинградском мюзик-холле, а после его закрытия — в Театре миниатюр.

К 1937 году мюзик-холлы как в Москве, так и в Ленинграде закрываются. Одну из причин их ликвидации исследователь советской эстрады и цирка Ю. Дмитриев справедливо видит в том, что в середине 30-х годов психологический реализм Московского Художественного театра «стал если не единственным, то главным направлением всего нашего театрального искусства. Направления, развиваемые Мейерхольдом, Таировым, Лесем Курбасом, С. Ахметели, Е. А. Миновичем, все чаще стали называть формалистическими, чуждыми советскому искусству. При таких условиях мюзик-холл, с его стремлением к гротеску, к эксцентрике, к открытому представлению, с его широким использованием эстрадных и цирковых номеров, в том числе иностранных, вызывал все большие нападки. Многих критиков пугало и то сатирическое направление, которое составляло самую его суть».

К концу 30-х годов мастерство Марии Мироновой и Александра Менакера еще набирало высоту, хотя и достигнуто уже было немало. Но для нас гораздо важнее отметить, в какой активной творческой атмосфере оно формировалось. Впитанные ими лучшие традиции театральной культуры и эстрадного искусства они передадут своему сыну.

В 1938 году в Москве организуется Государственный театр эстрады и миниатюр (позже он будет называться Театром миниатюр). Возглавили его драматург В. Типот и режиссер Д. Гутман. В этом театре и суждено было произойти встрече М. Мироновой и А. Менакера, для того чтобы дальше уже идти вместе...

Итак, мальчика назвали Андрюшей. И, может быть, легким предвестием его судьбы разошлась тогда по московским дворам полубившаяся всем песенка «Эх, Андрюша нам ли быть в печали...». Во всяком случае, когда спустя двадцать с небольшим лет ворвался в наше искусство, весело и лукаво улыбаясь со сцены и с экрана, жизнерадостный, обаятельный молодой артист Андрей Миронов, эти слова, наверное, многим вспомнились. Мало кто избежал тогда соблазна назвать его баловнем судьбы. А у баловня за внешней легкостью и блеском будет скрываться сложная, полная не только радости, но и драматизма жизнь.

...Жесткую прозу будней артистов он постарался отчасти передать в спектакле «Прощай, конференсье!» по пьесе Г. Горина. Спектакль, который он поставил спустя три года после смерти отца. Спектакль об артистах эстрады, встретивших Великую Отечественную войну, то есть о поколении своих родителей. Спектакль, который будет для него не просто памятью, данью героическому прошлому, а прежде всего спектаклем, неразрывно связанным с ним самим, с его личными, очень сокровенными мыслями, чувствами, переживаниями. Миронов не раз скажет актерам на репетиции, что они делают спектакль про себя. Он поднимет обыденные эпизоды жизни рядовых артистов эстрады до подлинной романтики, одухотворит ее личным отношением, своим и родительским опытом. Сам он, к счастью, войны и трудностей, выпавших ему в первые же месяцы его жизни, не помнил. Зато их хорошо помнит его мама.

— Он рос в тяжелое время. Ему всего не хватало, — рассказывает Мария Владимировна. — В октябре 1941 года мы вместе с Театром миниатюр эвакуировались в Ташкент. Вернее, это была не совсем эвакуация. Сначала театр выехал на гастроли в Горький. Оттуда мы отправились на агитпароходе «Пропагандист» обслуживать речников Волжского пароходства. Доплыв до Астрахани, пароход вернулся в Ульяновск. Там мы высадились и уже дальше добирались до Ташкента. В Ульяновске нас приютили у себя и обогрели в тесном гостиничном номере кинорежиссер Марк Донской и его жена Ирина. Такое не забывается. Ирина накормила нас какими-то вкусными котлетами, стирала Андрюшины пеленки. Андрюша простудился и всю дорогу жестоко довел с температурой тридцать девять— сорок. Добирались мы до Ташкента недели полторы. А когда доехали, ему стало совсем плохо. Подозревали тропическую дизентерию. У поселившихся напротив нас Абдуловых от нее умер сын. Две недели мы с няней носили его попеременно на руках, а жили мы в комнате с земляным полом.

Это были бессонные ночи, когда я слушала, дышит он или нет, и мне казалось, что уже не дышит. Врач сказал, что спасти его может только сульфидин. Я заметалась в поисках лекарства по Ташкенту, но безуспешно. На помощь снова пришли люди. Случайно на Алайском базаре я встретила жену М. М. Громова, который в 1937 году совместно с А. Б. Юмашевым и С. А. Данилиным совершил беспосадочный перелет Москва — Северный полюс — США, а теперь был командующим ВВС Калининского фронта. Узнав, в каком я положении, она сказала: «Я вам помогу, вернее, не я, а Михаил Михайлович. Завтра прилетает спецсамолет из Москвы». Через несколько дней у нас был сульфидин, и Андрей стал поправляться. Сколько раз в то трудное время мы видели настоящую доброту

и человечность в людях! Спустя много лет, встретившись с М. М. Громовым, я ему сказала: «Михаил Михайлович, вы спасли мне сына. Спасибо вам». Я часто об этом рассказываю, потому что считаю, что и Андрей, не зная этих людей, должен быть им благодарен.

Вот так начиналась биография Андрея Миронова. К счастью, война осталась в прошлом, и его сознательное детство пришлось уже на мирное время.

Безусловно, можно говорить о счастливом совпадении многих обстоятельств, сказавшихся на формировании его индивидуальности. Начнем с того, о чем уже упоминалось. Александр Семенович Менакер был коренным петербуржцем, а Мария Владимировна Миронова — коренной москвичкой. Отец Менакера, окончивший юридический факультет Петербургского университета, прожил долгую, интересную жизнь. Семен Исаакович любил и знал свой родной город. Андрей Миронов вспоминал, как дед мог рассказать и воссоздать историю многих петербургских домов. Ну а в его собственном доме страстно любили театр и музыку. Частые посещения Александринки и Филармонии вошли в сознание А. Менакера с раннего детства. Театральную культуру Ленинграда он впитал в себя сильно и прочно. А она всегда заметно отличалась от московской. Определенная строгость и сдержанность, присущая манере исполнения А. Менакера, как-то особенно благородно оттеняла яркость, сочность, эмоциональность игры Марии Мироновой. Что касается ее дома и семьи, то Марии Владимировне прежде всего запомнились его уют и душевное тепло. Родители никогда при ней не ссорились, всегда внимательно и заботливо относились друг к другу. И это ощущение надежности родного дома осталось у нее на всю жизнь. Вероятно, поэтому она смогла создать его и в своей семье. Андрей Миронов вырос в атмосфере любви, и чувство родительского дома связано у него с самой счастливой порой его жизни. Так считал он уже в зрелые годы.

-Мама хотя и была строга, но баловала меня. А отец, напротив, несмотря на свою мягкость и деликатность, умел очень трезво смотреть на жизнь. Отец был по-настоящему интеллигентным человеком. Он любил людей, искренне, от души радовался успеху другого. Если видел истинный талант, необычайно ценил и уважал его. Я мало встречал людей, которые так могли проникаться проблемами другого человека, так проявлять действительную заботу и внимание к нуждающемуся, как это делал отец. Во мне уже этого нет, — искренне признавался А. Миронов. — До двенадцати лет меня воспитывала няня Анна Сергеевна и домработница Поля. Родители часто уезжали. Няня была родом из-под Горького, весьма колоритная личность. Под ее влиянием до четырех-пяти лет я говорил: «утойди», «овторник», «скоровода», «нонеча». Она была религиозной, часто водила меня в церковь, учила молитвам, крестила на ночь окна. Я вырос с понятием Бога в человеке, Бога в душе... Если же говорить об атмосфере в доме, то она складывалась из людей, которые в него приходили: М. Зощенко, Б. Ласкин, В. Дыховичный, В. Масс, М. Червинский, А. Лобанов, Т. Пельтцер, О. Абдулов, Л. Утесов и многие, многие другие. Удивительные это были люди. Я не хочу никого идеализировать, поэтому не могу сказать, что они отличались особой смелостью или безукоризненной нравственностью. Но по отношению к ним прежде всего хочется употребить такое слово, как порядочность. Я уже не говорю об их таланте, о поразительном, лишенном какого бы то ни было цинизма добром чувстве юмора. Если есть во мне что-то хорошее, то это, конечно, оттуда. Мое образование во многом шло за счет окружения, встреч, бесед. Да, бесспорно, это живое прошлое, которое питает и к которому все время обращаешься...

То, что для Андрея Миронова воспоминания, связанные с людьми, окружавшими его в детстве и юности, действительно живое и дорогое прошлое, видно в картине режиссера В. Виноградова «Я возвращаю Ваш портрет». Фильм, сделанный на Ленинградском телевидении в 1983 году и показанный по Центральному телевидению только в 1986 году. В адрес картины совершенно заслуженно сказано немало восторженных слов. Она сразу покорила и первых своих зрителей, и тех, кто смог ее посмотреть с большим опозданием. Что в ней поражает больше всего? Наверное, редкая проникновенная искренность ее интонации. Может быть, впервые после долгих лет удалось собрать вместе в тесном кругу стольких корифеев нашей эстрады, тех, кто в 20-е, 30-е, 40-е, 50-е годы восхищал своим искусством, приводил в восторг и трепет не одно поколение. Думаю, что режиссер и сам не знал, во что выльется эта встреча, — тем непосредственнее и живее она получилась. Ее незапрограммированность сквозит во всем. А в результате зрители становятся свидетелями и невольными участниками рождающейся на их глазах сердечной, взволнованной беседы. И происходит то, о чем верно написал критик Валерий Кичин после показа фильма по Центральному телевидению: «Те, что перед нами сейчас на экране, потому и поражают современное сознание немудреными своими рассказами, потому и кажутся прекрасно архаичными, потому и вызывают ностальгию не только элегическую, но и деятельную, активную, ищущую идеала. Все это происходит потому, что людям этим знаком максимализм. В жизни и в отношении к делу. Нет малых дел. Каждому нужно отдать себя без остатка. «Вы могли бы спеть два концерта в один вечер? — спрашивает Миронова Юрьеву. — А сейчас многие поют по пять концертов в день — так я не хотела бы быть уже на втором. Потому что уже после первого певец должен выложиться целиком, и на второй у него просто не должно оставаться сил...».

Какие люди, какое отношение к жизни, к своему делу, ко всему, что совершаешь, встает за этими словами! Цельность, умение жить полнокровно, дерзко и весело, несмотря ни на что, отличало их молодость. В фильме «Я возвращаю Ваш портрет» они не говорили ничего особо значительного, а просто оставались самими собой. Но этого было достаточно, они сами выражали тот жизненный и творческий максимализм, который забыт сегодня. И, пожалуй, трудно было найти более подходящего кандидата на роль ведущего в фильме, чем Андрей Миронов. Для него они — не просто замечательные артисты, гордость нашей эстрады, а прежде всего — очень близкие, дорогие ему люди. Рядом с ними он вырос. Поэтому и во взгляде его, на них устремленном, светились те любовь, уважение и восхищение, которые не сыграешь.

Андрея Миронова никогда особенно не пестовали в детстве. Он не помнил, чтобы с ним нянчились. Дом был строгий. Но строгость в нем распространялась в первую очередь на отношение к профессии, к искусству, на выбор чтения и развлечений, на обязанности каждого в семье. И дом был традиционным.

— Мы всегда отмечали все праздники и дни рождения, — рассказывала мне при первой нашей встрече у себя дома Мария Владимировна. — Всегда отмечали Рождество и Пасху. Рождество совпадает с моим днем

рождения, и неизменно в этот день у нас собиралось много гостей. Пасху я обожаю как праздник, потому что это всегда гиацинты, это пасхи, это куличи, это прекрасный стол. Так было принято и у моей мамы, даже в самое трудное время все равно двери нашего дома были открыты для гостей. И день рождения Андрея, 8 марта, мы обязательно проводили с ним. Причем в этот день, как правило, давалось огромное количество концертов. Но мы, как он родился, ни разу в них не участвовали. Он это видел и понимал. А ведь это тоже вселяет в человека ощущение жизненной уверенности...

В родительском доме Андрея Миронова не принято было раскисать. И здесь прекрасно знали, что относиться слишком серьезно к себе самим вредно, поэтому особенно высоко ценили чувство юмора. Именно оно в сочетании с атмосферой неизменной дружеской поддержки помогало преодолевать трудные минуты. В Андрее Миронове с детства была воспитана душевная стойкость — качество, необычайно важное в характеристике его человеческой и актерской индивидуальности. Особенно если учесть, что он был добр и довольно простодушен. — У него совершенно нет сопротивления злу. Когда он сталкивается со злом, то становится в тупик, — с болью замечала Мария Владимировна в нашей беседе, записанной мною летом 1986 года.

Но это так и не совсем так. Миронова действительно легко было ранить, он был чересчур открыт, в чем-то даже наивен. Но, наверное, этим и побеждал, потому что оставался верным себе и честным, а разве это не есть сопротивление злу? Жизнь драматична по существу своему. Он старался не бояться ее и «честно жить». Недаром он именно это посоветовал студентам Щукинского училища в ответ на их вопрос: «Как жить?», заданный ему на встрече в телевизионной студии Останкино. Но вернемся к его детству.

— Я не был вундеркиндом, — как-то в одном из наших разговоров неожиданно произнес Андрей Александрович. Не то что вундеркиндом, а ничем особенным он в детстве не выделялся. Рос обыкновенным мальчишкой, в меру озорным, в меру любопытным, в меру ленивым и легкомысленным.

— Особенно ничем не увлекался, — вспоминает мама, — собирал марки, но потом бросил. Пожалуй, больше всего его все-таки привлекало лицедейство. Он обожал играть в войну. Обычно он закрывался в комнате, и оттуда доносились самые разные звуки. Он за всех стрелял, за всех отдавал команды, погружаясь в игру с головой. Мне кажется, что ему нравилось лицедействовать, но что из него получится артист, я не думала. Как-то я ему купила коньки. А рядом с нашим домом был динамовский каток — Петровка, 26. И он каждый вечер, сделав уроки, уходил на каток. И один раз, думаю, дай я посмотрю, как он катается. Прихожу и вижу: мой Андрюша стоит, заложив руки за спину, совершенно ничего не касается, просто смотрит, как другие катаются, как падают, ему нравится, он хохочет. Он смотрел на это как на зрелище. Я спрашиваю его: «Где коньки?» — «Не знаю». Не то у него их украли, не то он дал их кому-то подержать. Вот так кончился его каток. А первый выход Андрея на сцену произошел во время нашего выступления в Летнем театре ЦДСА. В зрительном зале неожиданно возник смех. Я не могла понять, в чем дело, оглянулась назад и увидела своего сына. Увлечшись, он вышел из-за кулис и, стоя опять же с заложенными за спину руками, хохотал.

Спустя годы, мы невольно отыскиваем символику в прошедших событиях. Но действительно можно сказать, что самая первая реакция зрителей на появление Андрея Миронова на сцене была связана с положительными, радостными эмоциями. Он рос счастливым ребенком, среди замечательных людей, в атмосфере чрезвычайно насыщенной духовной жизни. Этот высокий уровень духовности, заряд человеческой прочности он вобрал в себя во многом из того времени. Как и то многое, что нес он в себе от тех людей и выражал уже в своем творчестве. Кстати, в утверждении об отсутствии способностей у Андрея Миронова в детстве все же допущена неточность. У него были способности, уже тогда настоятельно и явно о себе заявлявшие. Ему легко давались иностранные языки. Еще до школы его водили в группу немецкого языка. Были тогда такие интересные группы, в которых маленькие дети

опили только по-немецки, а заодно их приучали к хорошим манерам. Они ходили друг к другу в гости, играли, вместе гуляли в парках. Их группу вела очень милая женщина, немка по происхождению. Продолжалось это недолго и осталось как одно из воспоминаний раннего детства. Немецкий забылся, хотя его отлично знал А. С. Менакер, окончивший знаменитую петербургскую «Аннешеуле», где все предметы велись на немецком. А

Миронов владел английским языком, уже после школы изучил французский. Родители, между прочим, думали, что именно в этом направлении он и продолжит свое обучение. Дело, однако, не в знании языков, а в остром чувстве прежде всего своего родного языка и поразительно бережном, любовном к нему отношении с юности. Миронов знал, что такое мелодика языка, какие богатства она таит в себе, а для актера это очень важно. Все это, впрочем, не мешало ему иногда приносить домой из школы тройки по другим предметам.

— Я всегда страшно огорчалась, когда он приносил тройки, — рассказывала Мария Владимировна. — Как-то свидетелем моего выговора Андрею оказался Л. О. Утесов. Когда Андрюша простился со всеми и ушел спать, он сказал мне: «Маша, ну что ты хочешь от несчастного ребенка? Если я приносил из школы тройку, у нас в доме был праздник». Леонид Осипович его очень любил и почему-то думал, что Андрюша будет музыкантом. Он дарил ему разные пиликалки, дудочки, скрипочки. А Андрей их всегда ломал. Леда страшно огорчался и говорил: «Боже мой, Андрей, но это же невозможно, неужели ты не любишь музыку?». А Андрюша музыку очень любил, но ему было интересно посмотреть, что там внутри. Когда Леонид Осипович подарил ему хорошенькую четвертушечку-скрипочку для начинающих, он ее всю разобрал, чтобы узнать, почему она играет. Он смотрел все, что внутри. И вот это у него осталось на всю жизнь. Он так смотрит и свои роли, он смотрит, что внутри. Андрей сам для себя выбрал свой путь, сам по нему идет, сам расплачивается, когда ему плохо, и радуется, когда хорошо...

Я не хочу переносить слова Марии Владимировны в прошедшее время. Она их произнесла летом 1986 года, когда ее сын был жив...

«Смешной мальчишка»

Вопрос о выборе профессии после окончания школы перед Андреем Мироновым не стоял. Он следовал своему внутреннему зову, и выбор был сделан со всей серьезностью и ответственностью, на чем хочется остановиться подробнее.

Актерская семья не дает гарантий таланта. Все это прекрасно знают и порой откровенно возмущаются актерскими династиями. Однако атмосферу, в которой вырастают дети артистов, впитывание ими театральных традиций, родительского опыта нельзя недооценивать. Признание же придет все равно лишь к тому, кто его действительно достоин. И воздух театра для кого-то будет источником жизни и вдохновения, а для кого-то может оказаться губительной отравой. Тут очень многое зависит от воспитания, от того, что заложено в человеке изначально. В каждой актерской семье, как в любой другой, процесс воспитания ребенка, его становление и взросление проходит по-разному, в каждой по-своему уникально и неповторимо.

Будь Мария Владимировна Миронова чуть менее требовательной к себе в профессиональном отношении, а Александр Семенович Менакер не столь интеллигентным, знающим и начитанным, и Андрей Миронов был бы другим.

— Я бесконечно благодарен судьбе за свои «домашние университеты», за общение с людьми, в которых воплощен высокий смысл искусства, творческая бескомпромиссность, профессионализм такого уровня, когда он уже становится категорией нравственной.

А. Миронов говорил о тех, кто приходил в их дом, но, наверное, прежде всего эти слова можно отнести к его родителям. Талант артистический сочетался у них с талантом человеческим, талантом душевным, педагогическим, родительским, наконец.

Миронова никто не готовил в артисты. Пока он рос, в семье как-то даже речи об этом не возникало. Никто его специально не натаскивал, не старался привить азы будущей профессии. Он постигал их сам и исключительно по собственному желанию. Может быть, поэтому он так настороженно относился к детям, рано начинающим выступать публично, сразу видел их «сделанность», усвоенные внешние актерские приемы и штучки, грозящие перейти в штамп и убивающие всякое творческое начало в неокрепшем сознании. Его самого в детстве никогда перед гостями на стул не ставили и не просили читать любимые стихи. Он обожал людей, приходивших в дом, любил находиться в их окружении. Одних генов для пробуждения интереса к лицедейству было недостаточно, настоящая актерская природа формировалась в нем постепенно. Родители сумели воспитать его человеком гармоничным, открытым любви и добру. Он не стал богемным ребенком, потому что атмосфера в доме была не богемной, ее определяло глубокое понимание ответственности, которую налагает профессия актера. С этим убеждением Андрей Миронов вырос. Родители репетировали в основном дома, так что иллюзии в отношении актерской профессии у него исчезли, еще не родившись.

Сознательное детство Андрея Миронова пришлось на очень сложное положение в театральной жизни, которое сложилось в конце 40-х и в 50-е годы. Художественный театр, несший высокую культуру духа, поэзию и радость в жизнь нескольких поколений российских зрителей, в эту пору переживал затянувшийся кризис. Внешние и внутренние испытания неумолимо подтачивали его. Несколько тяжелых утрат подряд — Хмелев, Москвин, Качалов, Добронравов... А положение вне конкуренции, при котором, по словам О. Ефремова, «иным деятелям казалось, что отношением к МХАТу можно проверять отношение к советской власти», более всего вредило самому театру.

Поколение, к которому относится А. Миронов, формировалось уже не под знаком Художественного театра, но колоссальное воздействие самих «художественников» сохранилось. Они продолжали нести в себе гены своих великих учителей, и само это явление обрело некую самостоятельную форму.

В Подмосковье, в Пестове, где находился Дом отдыха Художественного театра, почти каждое лето отдыхал вместе с родителями Андрей Миронов. Главным образом здесь и знакомился он с мхатовцами, чьи имена звучали тогда священно. Они лишь косвенно задели его детское сознание — не столько своим искусством, сколько особым духом, личностным масштабом, внутренней цельностью и основательностью. Навсегда врезалась в детскую память фигура Бориса Ливанова, любопытные мальчишеские глаза с интересом наблюдали за ходившими рядом «живыми легендами» — А. Кторовым, В. Станицыным, П. Массальским, М. Яншиным, А. Грибовым, К. Еланской, О. Андровской. Мхатовская семья была для него реальной и духовно близкой. Особенно хорошо запомнился ему Б. Петкер, с которым родители Андрея связывали дружеские отношения.

Может быть, во многом благодаря общению в Пестове для Андрея Миронова авторитет Художественного театра не оказался перечеркнут его кризисным состоянием, и время достаточно драматическое само по себе, но проведенное рядом с замечательными артистами вспоминалось им как счастливое, радостное, безмятежное.

— Пестово было праздником. Я вспоминаю атмосферу удивительного веселья, розыгрышей, шуток и все равно всегда и во всем — искусства. Даже отдыхая, — я сейчас это понимаю — они не могли выйти за его круг... Многие артисты приезжали в Пестово с детьми, и ощущение одной дружной семьи там действительно возникало. Там я познакомился с Лешей Хмелевым, Леночкой Гошевой, Аней Дмитриевой — дочкой художника Дмитриева, Наташей Яншиной. Мы были детьми, но, варясь в той атмосфере, мы заражались театром, приходили в восторг от неподдельного веселья, легкости и артистизма этих людей. Кроме того, Пестовское водохранилище было безумно красиво. В то время туда еще не ездили машины. Добраться до него можно было только на маленьком парходике. Я запомнил эти парходики, названные именами летчиков Громова, Белякова, Байдукова, Коккинаки, Чкалова. Они ходили по каналу очень медленно, дорога занимала около трех часов и всегда превращалась в дивное путешествие.

В Пестове произошла и первая встреча Андрея Миронова с кинематографом. Спустя много лет он вспоминал о ней как об одном из комичных эпизодов насыщенной пестовской жизни.

— К восторгу всех окружающих, туда приехали кинематографисты и начали сооружать декорации к фильму «Садко». Нахлынувшая киносъемочная группа мгновенно выстроила огромный город Новгород. Снимал фильм А. Птушко. Этот хороший режиссер был безумно крикливым. А что такое кино и киносъемка в то время! Масса света, техники, все бегают, кричат. Приехали пользовавшийся тогда невероятной популярностью Столяров, молодая Алла Ларионова, другие киноартисты. Я с завистью смотрел на мальчика, игравшего одну из главных ролей. У него был велосипед, и он ощущал себя кинозвездой. Конечно, наше мальчишеское любопытство было возбуждено до предела. Леша Хмелев, я и другие устремились в самую гущу происходящего. Тут же мне пришлось столкнуться и с первым конфликтом в моей жизни, связанным с закулисным миром. Естественный

пиетет, всегда ощущавшийся по отношению к Леше как сыну Хмелева, проявился незамедлительно. Ему дали какой-то неслыханный боярский костюм, а меня одели драным парубком в лаптях. А я был очень аккуратный мальчик. И когда мне дали страшную дерюгу, какую-то грязную мосфильмовскую с крупным синим номером шапку, я решил всю эту рвань надеть поверх своей тенниски на молнии. А поскольку я нищий, то дерюга должна была просвечиваться, на что я совершенно не обратил внимания. Короче, я полез в кадр, все время держась Лешки. А Лешку — боярочка в роскошных сапогах с загнутыми носами — всякий раз ставили на первый план. Упорно пробираясь через бояр, я наконец оказался перед самой камерой, и когда я уже практически влез в объектив и попал в свет, под дерюгой прямо перед Птушко «заиграла» моя молния. Киносъемочную площадку огласил его исступленный крик: «Что это?! Кто выпустил этого парубка с молнией на первый план? Я не вижу Садко, я вижу только молнию на рубашке этого хулигана!». Меня выбросили с площадки, как драного пса. Я так расстроился, что больше уже туда не лез и только со стороны, откуда-то из-за кустов, с дикой обидой наблюдал за дальнейшим ходом событий. Вот такая была моя первая интрига с кино, которую я проиграл, короче говоря. Наиболее яркие детские театральные впечатления остались у Миронова от спектаклей Театра Советской Армии, вернее, тогда еще ЦТКА. Хотя он видел и знаменитую мхатовскую «Синюю птицу», на которую его, как и тысячи других маленьких москвичей, конечно, родители не могли не привести. Сколько поколений выросло на этом спектакле! А для скольких артистов он стал первым толчком в пробуждении интереса и приобщении к таинству театрального искусства. С Мироновым этого не произошло, но не потому, что он такой особенный, а потому что живое и завораживающее дыхание спектакля было к тому времени, к сожалению, уже утрачено. А вот в спектаклях ЦТКА конца 40х — 50-х годов жизнь «била вовсю».

Учение Станиславского и Немировича-Данченко продолжало жить и развиваться в лучших работах учеников. Драматург Н. Ф. Погодин, вспоминая шутивную фразу А. Д. Попова, сказанную им после просмотра одного спектакля, где «много говорили, ели, пили молоко», писал: «Всем своим существом он принял какого-то «чистого Станиславского» и был нетерпим к «Станиславскому с кашей». Спектакли Алексея Попова, по словам патриарха нашей театральной критики П. Маркова, «отличались редкой мужественностью и теплом настоящей жизни». Неудивительно, что они привлекали внимание.

— Мне нравился Театр Советской Армии. И там у родителей было много друзей. Я очень хорошо помню А. Попова, репетиции. На многие спектакли мы приходили, когда они сдавались. Я пересмотрел в этом театре почти весь репертуар. Попов создал замечательную труппу. Какие там были актеры! Я их помню всех: Нассонов, Ратомский, Добржанская, Хохлов, Ходурский, Хованский, молодые Андрей Попов, Фетисова, Касаткина, Зельдин, Сошальский... Мне безумно нравились такие спектакли, как «Флаг адмирала», «На той стороне», они были зрелищные.

Андрей Миронов, несмотря на уникальность семейного окружения, был все-таки типичным послевоенным мальчиком. И все, что так восхищало его сверстников, в равной степени восхищало и его. Черты поколения в нем были узнаваемы. И самозабвенные игры в войну, и «сногшибательное» впечатление от трофейных фильмов вроде «Тарзана» или «Робин Гуда» — все это не прошло мимо него, хотя последние и не оставили в памяти большого следа. Если уж говорить о каком-то воздействии на сознание, то, скорее, это были фильмы с участием Ива Монтана и Жерара Филипа. Романтическая окрыленность, мальчишеская дерзновенность, человеческая открытость и веселость нрава всегда оставались глубоко симпатичны Андрею Миронову. С возрастом веселости поубавилось, но дух романтика в нем так и не был сломлен.

Судьба рожденных в 40-е складывалась сложно и противоречиво. Интересно высказался о своих ровесниках Василий Ливанов, хотя, оговоримся сразу, он постарше Миронова, между ними разница в пять лет, а в данном случае даже два-три года имеют принципиальное значение. Миронов принадлежал уже к следующему поколению. Тем не менее слова В. Ливанова во многом относятся и к нему: «Мне кажется, из нашего поколения сохранились (духовно, а не

Физически) те, кто не сводил постоянно счеты со временем, не предъявлял ему бесконечные претензии и не приспособлялся к нему, а, осознав свой талант, свою ответственность, свою, если хотите, миссию в жизни, чувствовал себя в какой-то степени вне времени». Андрей Миронов рано обрел «собственный голос» и оставался верным ему...

И все же особенность условий, в которых он вырос, прежде всего наложила отпечаток на его личность. Все было, как у всех, и не совсем так. Разумеется, он не мог расти изолированно от той системы, в которой человек воспринимался как винтик огромного механизма. Но, к счастью, в семье сберегли некий микромир с кодексом чести и порядочности, атмосферу которого впитал маленький Андрюша Миронов... Он помнил, как родители принимали дома опального Михаила Зощенко, помнил, что они никогда не отворачивались от подвергавшихся гонению друзей. Подобные отношения не считались подвигом, они были естественны. И, наверное, он должен был быть благодарным судьбе за то, что сам не испытал подобных страданий, гнетущего, неотвязного и разъедающего человека страха. Чувство внутренней свободы и достоинства в нем были уже воспитаны. Эти бесценные человеческие качества давали себя знать так или иначе в его творчестве и пленяли не менее, чем талант артиста...

А уж если речь зашла о его театральных впечатлениях, то эстрада занимала среди них особое место. Впервые на эстрадный концерт он попал в трехлетнем возрасте в сопровождении семидесятипятилетней Анны Сергеевны. Увидев и узнав на сцене отца, он радостно воскликнул: «Папа!». Удивленный, что отец не откликается, он крикнул громче: «Па-па!». В зале раздался смех. Александр Семенович был в жизни очень смешливым человеком, он сдерживался из последних сил. Андрей, увидев, что все вокруг смеются, еще радостнее заорал: «Папа, папа!». Тут уже надо было спасать спектакль. И тогда раздался зычный голос няни: «Ребенок отца увидел, что вам, жалко, что ли, ча?!». После этой реплики хохот в зрительном зале и на сцене стал всеобщим и неудержимым. Занавес закрыли.

Андрей Миронов часто бывал на эстрадных программах в саду «Эрмитаж». Выступления Леонида Утесова, Аркадия Чайкина, Кето Джапаридзе для него оставались незабвенными, как и домашние репетиции родителей с

Борисом Яковлевичем Петкером. В свое время он был режиссером Театра миниатюр. Часто Андрей приходил из школы и, забывая об уроках, открыв рот, наблюдал за его «фантастическими» показами.

— В школе началось и мое увлечение Александром Николаевичем Вертинским, его песнями. Я до сих пор не могу себе простить: когда был его концерт в Театре Пушкина и отец уговаривал меня пойти, я по какой-то причине не пошел. В жизни я его видел всего один раз. Мы встретили его с папой на улице Горького. Он шел в калошах, в черном пальто и спросил отца: «Саша, это ваш мальчик?». Больше я его не видел ни разу. Тогда его песни подвергались остракизму, но были они на пленках. И в школе, и в институте я был совершенно во власти его голоса, его манеры исполнения, его поэтичности, сочетания грусти, ностальгии с каким-то романтизмом, его удивительной изысканности. Он и Леонид Осипович Утесов, со своей одержимостью джазовой музыкой, своим юмором, да просто своей человеческой личностью, навсегда пленили меня.

Встречи, разговоры, беседы, споры... Вспоминая детские годы, Миронов часто произносил: «Мы с папой». С папой они заходили в гости к композитору Матвею Исааковичу Блантеру, с папой как-то раз встретили в ресторане Дома актера Качалова. Мимолетная встреча запечатлела в сознании значительность и театральность его облика, запомнились трость и пенсне, которые придавали ему особый шик. К слову сказать, ресторан ВТО тогда резко отличался от своего состояния последних лет.

— Метрлотелем был такой Яков Данилович, его звали «борода», совершенно легендарная фигура. Я помню атмосферу, не обязательно респектабельности, но артистичности, незаурядности во всем. Это был не просто ресторан, а своеобразный клуб. А в ресторане «Националь», куда мы как-то раз зашли днем после парикмахерской, я увидел Ю. К. Олешу. Папа полдня просидел и проговорил с ним. Этот человек тоже произвел на меня большое впечатление своей неустроенностью, очень саркастическим отношением к действительности, к жизни, колючими оценками. Он привлекал неординарностью и каким-то вызывающим неблагополучием.

Да, эти встречи вытесняли собой многое другое, чем полна была мальчишеская жизнь. Возвращаясь мыслями к детству, Андрей Миронов вспоминал их прежде всего. Память избирательна. Она сохранила то, что востребовала потом сама жизнь, хотя многое всплывало неожиданными отрывочными воспоминаниями.

Андрюша Миронов. 1945 г.



С мамой — Марией Владимировной Мироновой. 1945 г.

С папой — Александром Семеновичем Менакером. 1945 г.

А. Миронов. Начало 60-х гг.



«Над пропастью во ржи» Дж.-Д. Сэлинджера. Постановка А. Шатрина (1965г.). Холден Колфилд – А. Миронов



«Дон Жуан, или Любовь и геометрия» М. Фишера. Постановка В. Плучека (1966г.). Дон Жуан – А. Миронов



Дон Жуан – А. Миронов

"Безумный день, или Женитьба Фигаро" Бомарше. Постановка В. Плучека (1969 г.).



«У времени в плену» А. Штейна. Постановка В. Плучека (1970 г.). Соня - В. Васильева. Всеволод - А. Миронов.



«Ревизор» Н. В. Гоголя. Постановка В. Плучека (1972 г.) Хлестаков - А. Миронов. Городничий - А. Папанов.



Хлестаков - А. Миронов. Сцена вранья Хлестакова.

Тогда он, наверное, понимал далеко не все, о чем говорили люди, его окружавшие, но страстность их споров, самозабвенность в отношении к искусству, к профессии, одержимость ею так или иначе проникали в сознание и поражали воображение. Их талантливость проявлялась и в человеческих качествах. Они умели быть преданными друзьями, надежной и верной опорой в жизни друг для друга. Андрей Миронов запомнил трогательную нежность, внимание, мягкий юмор в их взаимоотношениях, которые перенес и в отношения со своими друзьями. Так уж складывалась его жизнь, что все в ней, начиная с рождения, связывалось, пересекалось с театром. И, конечно, первые шаги на сцене он попробовал сделать еще в школе, хотя не они стали для него решающими в выборе профессии. — Первый раз я выступил на сцене в шестом или седьмом классе. В нашем школьном



драмкружке ставили пьесу К. Симонова «Русские люди», где мне была поручена роль фон Краузе. Это не самая большая роль в пьесе, но я имел в ней оглушительный успех. Напичканный антифашистской пропагандой военного времени, карикатурами Бориса Ефимова, Кукрыникова и других художников, я клеймил фашистскую Германию, не оставляя камня на камне. Кончилось тем, что я затмил всю партизанскую линию. Небольшая роль стала чуть ли не основной в сюжете пьесы. Партизаны все меркли рядом с моим разнужданным немцем. А если учесть, что в то время было плохо с одеждой, обувью, и вдруг мне купили огромные, почти альпинистские, на толстой подошве башмаки, которыми я очень гордился, то можно представить, с каким остервенением наслаждением я маршировал гусиным шагом по сцене. Свой успех я запомнил еще и по другой причине. Этот спектакль мы посвящали празднику 7 ноября. Обычно рано утром мы выскакивали на улицу, где перед парадом и демонстрацией торговали мячиками, свистульками и прочими безделушками.

Жили мы на Петровке, и по нашей улице всегда проходили пешие войска на парад. А поскольку моя школа находилась рядом с домом между Петровкой и Пушкинской, то все ее ученики, как правило, утром 7 ноября встречались на улице. И вот, помню, как 5 ноября я играл спектакль под абсолютный вой зрительного зала, а 7 ноября, выйдя на улицу, я был уже самым популярным человеком: меня узнавали, приветствовали, копировали, мне дарили мячики, леденцы, и я был полный король, потому что было признано мое «сатирическое искусство». Я пожинал славу на полную катушку, пока всю ее не затмили какие-то моряки или десантники, приходившие на Красную площадь.

А «следующий опус», по словам А. Миронова, был после седьмого класса.

— Я всегда тепло вспоминаю организатора нашего драмкружка, учительницу Надежду Георгиевну Панфилову. Что-то несостоявшееся актерское в ней было, в ее эмоциональности, какой-то неявной, но все же театральности поведения. Мы решили ставить «Без вины виноватые» Островского. Она сама играла в спектакле Кручинину, ученик нашего класса Юра Козак — Незнамова, а я — Шмага. Юра был невероятно смешливым человеком. А я рядом с ним старательно что-то изображал, поэтому, когда Шмага вступал в диалог, Незнамов корчился и умирал от смеха.

Андрей Миронов пробовал играть в школе и Хлестакова. Но эта проба ему самому мало запомнилась. Зато большой успех был в другом. Его вокальный дебют состоялся не в фильме «Бриллиантовая рука», как принято считать, а гораздо раньше, все в той же 170-й школе. В 1957 году в Москву с концертами впервые приехал известный французский шансонье и киноартист Ив Монтан. Его приезд был отмечен шумно. Из московских окон целыми днями лились его песни, передаваемые по радио. Любовь Андрея Миронова к джазу, к музыке, унаследованная от отца, подкрепленная искусством Утесова, Цфасмана, Вертинского, обострилась на новой волне увлечения. В составе трио, куда входили его школьные товарищи, он исполнял «Опавшие листья» на французском языке и песню под названием «Африка». Это была его первая встреча с джазом, которым он «заболел» раз и навсегда.

Музыка вошла в жизнь Андрея Миронова еще до того, как он появился на свет, если можно так выразиться. А едва успев родиться, он уже слышал мягкий задушевный голос отца, тихо наигрывающего на рояле:

«Андрюша, ты мальчик дивный, но ты совсем еще недавно из пеленок,
Андрюша, ты наивный, ты неопытный ребенок».

Много лет спустя Александр Семенович пел ту же песенку в тесном семейном кругу. Ее записали на магнитофон. Это была его последняя домашняя запись...

Миронов музыку не просто любил, он ею был пронизан. Музыкальный ритм чувствовался в нем постоянно. Это особое свойство природы диктовало и его пластику, изящество внешнего поведения... Без музыки Миронов просто не мог жить. У него дома была собрана уникальная фонотека. Когда я слушала его любимые мелодии, то всегда чувствовала, чем они были близки именно ему. Миронов с детства был поклонником красоты. Он никогда не культивировал этого чувства, но подсознательно оно давало себя знать всегда. А понятие красоты у него неразрывно связывалось с понятием гармонии. Стремление к гармонии определяло его творчество и его собственную личность.

Андрей в детстве особенно ничем и не увлекался, потому что увлекался всем. Ему все было интересно, хотелось попробовать и то, и это. Особенность его природы заключалась в том, что если что-то делать, то нужно делать это хорошо или не делать вовсе (универсальным актером он стал не случайно). Отчасти это было врожденное качество, отчасти — воспитанное. И главная заслуга в таком воспитании принадлежала Марии Владимировне, которая больше всего не терпела ни в чем кустарщины. Андрей, каким его вспоминают школьные друзья, был всегда очень взрывной и непоседливый, в его глазах постоянно сверкала какая-то бесинка, которая не давала ему возможности сидеть на одном месте. Ему обязательно надо было сделать чечеточку, пройтись легким танцевальным шагом. Быстрая заводимость — это тоже особенность его характера. Но в детстве и в юности его надо было порой сдерживать. И вот тут Мария Владимировна часто ему говорила: «Андрюша, перестань паясничать. Ты что, хочешь быть клоуном?». Строгость в отношении к себе, к своему дарованию, если думать о нем серьезно (а он все-таки думал о нем серьезно уже тогда), прививалась ему с ранних лет. Может быть, поэтому школьная самостоятельность не вызывала в нем бурного восторга. Он относился к своим первым выступлениям спокойно, без повышенного энтузиазма, не очень воспринимая их всерьез. Слишком велик и разителен был контраст с тем, что он видел дома, со всем окружением, которое воспитало в нем определенный уровень понимания актерского искусства, обернувшийся поразительно ранним становлением профессионализма всего несколько лет спустя. С его явным дарованием он легко мог сделаться главным пересмешником в классе. Но он сразу отказался от этой роли. Поэтому и в школе он никогда не был позером.

Заканчивая десятый класс, Миронов четко нацелился на театральное училище, другого пути для себя не представлял. А выбор из всех театральных институтов Училища при Театре имени Е. Вахтангова был предрешен многими обстоятельствами. С Вахтанговским театром тесно переплеталась судьба Марии Владимировны Мироновой, считавшейся Б. В. Щукина одним из главных своих учителей.

— Я ведь выросла в доме Вахтанговых. Надежда Михайловна Вахтангова была секретарем директора в Театральном техникуме, где я училась. Она отдала нам кабинет Евгения Богратионовича, мы там занимались. Я всех вахтанговцев помню молодыми. Совершенно счастливая, прелестная семья. И Евгения Богратионовича я тоже помню, я его видела. Андрей, зная это все, наслушавшись всего, зная, как я дружу с вахтанговцами, пошел к Цецилии Львовне Мансуровой прослушиваться. Но он так волновался, что у него хлынула из носа кровь, и никакого прослушивания не было. Она страшно испугалась, положила его на диван. Он у нее пролежал какое-то время и ушел. Так что его путь на сцену начинался, можно сказать, «с кровью», — рассказывает Мария Владимировна. — Летом 1958 года мы уехали на гастроли на Дальний Восток. Он поступал в училище без нас. А когда мы вернулись, я случайно встретила актрису Вахтанговского театра Марию Синельникову, и она мне говорит: «Ты знаешь, мы приняли одного парня с твоей фамилией. Очень смешной мальчишка».

Сказать, что родители Андрея Миронова не хотели, чтобы их сын был актером, значит покривить душой. Другое дело, что они не хотели видеть его плохим артистом, а поскольку сами, в особенности Мария Владимировна, свято относились к этой профессии, то их страх за него удесят�ерялся. Родители, как это ни странно сегодня звучит, не видели в нем необходимой одержимости театром и предусмотрительно его предостерегали от неосторожного шага. Для них самих в огромной степени будет открытием и строгая внутренняя дисциплина, проявившаяся в их сыне, и его собранность, и его целеустремленность, и истовая всепоглощающая отдача выбранной профессии, унаследованная им от них же самих. Да, бесспорно, доля беззаботности в большой мере была присуща юному Миронову, впрочем, как и многим его ровесникам, но шаг, сделанный им в сторону театрального училища, менее всего можно назвать легкомысленным.

Театр уже рождался в самом Андрее Миронове. Лицедейство влекло его. Желание тут же показать всех, кого видел или встречал, в то время превратилось в органическую потребность. Причем он не столько пародировал, сколько придумывал какие-то ситуации и сцены, в которых действовали те или иные знакомые. Фактически он помещал себя в предлагаемые обстоятельства. Он придумывал скетчи, играл миниатюры, записывал на магнитофон целые радиоспектакли, детективы, какие-то сцены из старых английских фильмов.

Миронов не помнит сложностей, связанных с его поступлением в театральный Институт. Слушая его воспоминания, пронизанные столь присущей ему самоиронией, можно подумать, что не было ни огромного конкурса, ни особых трудностей.

— Я пришел на консультацию, где в основном сидели студенты, что-то прочитал, и совершенно неожиданно люди вокруг стали смеяться. Меня сразу пропустили на второй тур. Потом я пришел на второй тур, прочитал все, и меня приняли.

Когда он поступал, в приемной комиссии не знали, кто он, не знали, что он актерский сын. Дело в том, что в училище в тот год поступал еще один Миронов. Однофамилец не прошел, а имя Андрея Миронова впервые появилось в списках Щукинского училища.

«Смешной мальчишка» — было сказано о нем не случайно. В коридорах училища появился живой, довольно упитанный, действительно очень смешной, вернее, пробуждавший непонятную радость и хорошее настроение у окружающих паренек.

У Миронова осталось двойственное ощущение от училища, проявившееся не сразу, а с годами. С одной стороны, самые радужные воспоминания о юности, искренняя благодарность многим преподавателям и наставникам, с другой — сильный осадок неудовлетворенности. Сказать, что его артистический взлет начался еще в студенческие времена, нельзя. Все было не так гладко и легко, как может показаться на первый взгляд. Выделялся ли Миронов среди других студентов? И да и нет. Бесспорно, его одаренность проявлялась и в открытом темпераменте, и в пластической легкости, и в психической гибкости, не говоря уже об умении зажигаться и целиком растворяться в стихии театральной игры. Но вместе с тем все эти качества существовали сами по себе, не соединяясь в нечто целое и определенное. Миронов не представлял еще, в каком направлении надо искать индивидуальный стиль. Открытие и познание собственной актерской природы, своих возможностей ожидало впереди. Его театральное образование, начавшееся в детстве, глубокая основа, заложенная «домашними университетами», в полной мере скажутся позднее. Поступление в театральный институт не перевернуло его сознания, не стало открытием нового, неизвестного мира. Но самостоятельность, пусть и не до конца осознанная, началась именно с этого момента.

Охарактеризовать направление устремлений Миронова-студента можно словами, сказанными театральным критиком В. Максимовой в начале 70-х годов о его поколении в целом: «Тяга к «техничности», к безусловному владению словом и телом — принципиальная черта нынешних молодых. Возник даже некий культ профессионализма и, как следствие, — интерес к проблемам формы, стиля, жанра. Сегодня актер зачастую начинает там, где его предшественник видел конечную цель своих устремлений».

«Культ профессионализма» был развит у Миронова очень рано и сильно. Если поколение, составившее ядро «Современника», несло в театр прежде всего новую идею, то путь Миронова и многих его сверстников в искусство лежал через повышенный интерес к мастерству актера, к секретам и нераскрытым возможностям профессии. В этом отношении выбор Вахтанговской школы, с ее яркой театральностью, сценичностью, повышенным интересом к форме, был не случаен и полностью отвечал его устремлениям. Его увлекла внешняя выразительность, момент показа, яркого эффекта преобладал над всем остальным. На показах каждый из студентов стремился сделать из своего выхода на сцену отдельный запоминающийся номер. Ощущение приема — вот что в первую очередь и в полной мере воспринял Миронов в училище. Собственно, его тогда и не тянуло ни к чему другому. Он был еще очень юный, наивный и неопытный, а жизнь была к нему благосклонна, ее драматизм пока не коснулся его. Выросший среди людей, высоко ценивших чувство юмора, он сам излучал радость. Юный Миронов казался неиссякаемым оптимистом. «Радость без оглядки. Оттого, что он есть на этом свете и будет жить, будет жить всегда, что бы ни было. Контрапунктом Ю. Олеше клокочет, вопит мионовское: «Да здравствует мир со мной! Да здравствует мир через меня!» — напишет в 1968 году критик Л. Тихвинская в статье «...Этот молодой Миронов». Естественно, что его привлекали нелепые характеры, смешные ситуации, контрастные краски. Он увлекался внешней характерностью, с наслаждением выделял всевозможные трюки.

Преподаватели училища видели в нем прежде всего яркое комическое дарование. Это и неудивительно. Радостное мироощущение Миронова создавало вокруг него атмосферу доброго юмора, легкого, искрящегося веселья, поэтому меньше обращали внимание на лирико-романтическое начало и скрытую иронию в нем. Миронов в училище и сам еще не определился как актер. Этим объясняется и то чувство неудовлетворенности, которое осталось у него от ролей, сыгранных на учебной сцене.

— На 3-м курсе меня пригласили на спектакль 4-го курса «Мещанин во дворянстве», где я играл учителя музыки. И вот тут моих родителей постигло глубокое разочарование, которого они не могли скрыть. Это было плохо. Я сильно наигрывал, старался, пережимал, и там была погоня за какими-то смешовыми моментами. Я сам понимал, что это плохо. Я помню, ко мне подошел Д. Тункель — режиссер Театра Советской Армии, работавший там долгие годы с А. Д. Поповым и придерживавшийся несколько другой школы. Он очень серьезно со мной разговаривал, давая понять, что я легкомыслен и поверхностен и что надо как-то заглянуть в себя. Да я и сам это чувствовал.

Для Марии Владимировны это был удар сильнейший. Александр Семенович, будучи человеком более мягким и оптимистично настроенным, отнесся спокойнее к неудачному выступлению Андрея, но тоже переживал. Что касается Марии Владимировны, то она всегда была главным и самым строгим судьей всех работ сына. Думается, что тогда опасения относительно его выбора вспыхнули с новой силой. И спустя много лет, вспоминая то время, она с волнением снова и снова произносила один довод:

— Я знаю, что, когда артистка — хорошенькая женщина, но не очень хорошая актриса, — это ничего не значит. Она все-таки какое-то время продержится, может быть, удачно выйдет замуж, и все будет благополучно. Но когда мужчина — плохой актер, — это чудовищно. Я не ходила ни на один переход Андрея с курса на курс. Ходил Александр Семенович. Я Андрея люблю больше всего на свете, и я больше всего боялась, что он мне не понравится. А я настолько объективный человек, что это была бы травма для меня на всю жизнь. Я, честно говоря, эгоистически себя спасала. И вы знаете, когда я была на выпускном экзамене, они играли «Тень» Е. Шварца, он мне понравился меньше всех. Мне понравились Люда Максакова, Зяма Высоков-ский в «Мещанине во дворянстве», в «Тени» мне понравился Коля Волков, Миша Воронцов, Юра Волынцев. Я очень переживала это. Я не могу сказать, что он мне совсем не понравился. Нет. Я считала, что он способный. Но я не увидела в нем, что его Бог поцеловал когда-то. Я у остальных тоже не увидела поцелуев, но все-таки они были какие-то лихие. Или он был скован оттого, что я первый раз смотрю его. Он знал, что я сижу в зале. И первый спектакль, когда я пришла смотреть в театр, он играл с огромным волнением. Он ведь очень боялся, потому что знал, что я нелицеприятно смотрю. Когда я вхожу в зрительный зал, то смотрю на него не как на сына, а как на артиста. Я смотрю, хорошо он играет или плохо. Но, слава Богу, за все годы в театре он меня ни разу ничем не огорчил... Да, «божественный поцелуй» Мария Владимировна все-таки увидела в сыне, но уже после того, как он окончил училище.

«Наше солнышко»

До того, как студенческая скамья осталась позади, в биографии Андрея Миронова произошел один любопытный факт. Как-то, еще будучи студентом, он отправился на спектакль Московского театра сатиры «4-й позвонок», поставленный Д. В. Тункелем по нашумевшей в то время и пользовавшейся большим читательским спросом книге Марти Ларин. На Миронова он произвел совершенно неожиданное, грустное впечатление.

— Я помню свою эмоцию, когда я вышел из театра и шел на остановку троллейбуса к Никитским воротам, а мимо проходили артисты театра, которых я тогда еще не знал. Я с ужасом думал: и неужели мне, когда я окончу училище, придется работать в этом театре?

Заканчивая Театральное училище имени Б. В. Шукина, Миронов, естественно, как и большинство его выпускников, мечтал о сцене Театра имени Е. Вахтангова. Но его туда не взяли. Хотя, когда он показывался поздним весенним вечером 1962 года худсовету театра, он помнит, как безумно хохотал Рубен Симонов. Для показа им был выбран отрывок из «Похождений бравого солдата Швейка» К. Чапека. Его Швейк был действительно смешон до колик и никого не мог оставить равнодушным. С ним он показывался и в Театре сатиры, где привел всех в полный восторг. Видно, судьбе было угодно, чтобы оказался он именно в этой труппе. Как знать, сложилась бы его судьба в другом театре столь же удачно. Здесь он встретился с тем, кто, по существу, создаст его как актера, кто станет для него главным режиссером и учителем, с кем доведется испытать высшую радость творчества, но и боль расхождения...

Постановкой «Бани» Вл. Маяковского в 1953 году открылся новый этап истории Московского театра сатиры. Условно его можно назвать третьим. Первый начался в 1924 году, "когда он, созданный по инициативе литераторов, объединенных вокруг журнала «Красный перец», ... когда его возглавлял режиссер и драматург Д. Г. Гутман," — писал Ю. Дмитриев в сборнике, посвященном 50-летию Московского театра сатиры. — На втором этапе театр в силу различных обстоятельств все чаще обращался к психологической пьесе, не обязательно комедии. Он, как и другие театры, стремился хоть чем-то быть похожим на Московский Художественный академический театр. В этом не было ничего предосудительного, если не считать того, что Театр сатиры иногда терял своеобразие. Лучшим спектаклем тех лет был «Чужой ребенок» В. В. Шкваркина, поставленный Н. М. Горчаковым, тогдашним художественным руководителем театра».

После ухода Горчакова репертуар складывался достаточно произвольно и неопределенно. Утрата единого почерка влекла за собой кризисное состояние, разрешившееся обращением к драматургии Маяковского. Трудно сказать, для кого оно было важнее — для театра или для его будущего лидера В. Н. Плучека.

В. Плучек пришел в Театр сатиры, имея за плечами немалый опыт режиссерской работы. Вместе с драматургом Алексеем Арбузовым он организовал студию, звонко заявившую о себе постановкой в 1941 году «Города на заре», работал в Театре Северного флота, где был не только режиссером, но часто и художником своих спектаклей. Однако все это оказалось лишь подготовкой к главному. Уроки Мейерхольда, полученные им в юности, рано или поздно должны были сказаться.

«Сочетание имен Маяковского и Мейерхольда имело принципиальное значение для будущего развития театра. Плучек попал в точку — и какие бы колебания в репертуарной линии потом ни испытывал театр, какие бы отклонения ни совершал, формула была найдена с исчерпывающей точностью», — подметил П. Марков. В постановке «Бани» принимали участие три режиссера: Н. Петров, В. Плучек и С. Юткевич. Но для Плучека работа над спектаклем была не простым обращением к драматургии Маяковского и лишь отчасти диктовалась желанием опровергнуть мнение о несценичности его пьес. Спектакль провозглашал программу действий будущего главного режиссера. «Театр забыл, что он зрелище, — писал Маяковский. — Попытка вернуть театру зрелищность, попытка сделать подмостки трибуной — вот суть моей театральной работы»... Маяковский ищет агитации веселой, «со 60 звоном». Он утверждает магию театра, преломляющего мир в увеличивающем стекле искусства. Он любит, когда театр не скрывает того, что он — театр». В этих словах режиссера выражен и его собственный взгляд на природу театра.

Режиссерский профессионализм Плучека зарождался еще в Театре имени Вс. Мейерхольда, куда он поступил в 1929 году. «Полуграмотный мальчишка» оказался в «культурнейшем и передовом театре», учеником «художника, творчество которого воспитывало и учило все эти годы» — так писал Плучек Мейерхольду 9 марта 1932 года. В. Плучек — режиссер талантливый, яркий, с изобретательной фантазией и воображением. Режиссура — его призвание. В культуре профессионализма надо искать точку соприкосновения и пересечения творческих индивидуальностей Плучека и Миронова. Говоря о режиссере, Миронов подчеркивал: «В нем есть какой-то удивительный пафос прекрасного». Плучек умеет наслаждаться живописностью сцены. В одном из интервью, касающемся вопросов художественного оформления спектакля, он скажет: «Нас волнует не столько принцип жизненного соответствия, выраженный в декорациях, сколько их театральная, поэтическая убедительность». — Его знание живописи поражает, — признавался в одной из наших бесед Андрей Миронов. — Я помню, когда он часами, днями мог рассказывать о разных художниках. Причем, как истинно одержимый человек, он может иногда становиться в этом смешным, забавным и наивным. Но он не боится им быть. Неталантливый боится, прячется за маску цинизма. Цинизм — это то, что не может быть свойственно художнику. Ведь наша профессия целиком строится на увлеченности. Я готов тысячу раз повторять слова Вахтангова о том, что талант — это умение увлечь себя на поставленную задачу. Это аксиома нашей профессии. Вообще это детская профессия. И вот Плучек в 77 лет не потерял детского восприятия всего талантливого. Как только он видит такое создание — у него открывается рот, у него загораются глаза, и тут все остальное уходит на второй план. Потому что, повторяю, это свойство талантливого человека, свойство дарования — уметь восхищаться, уметь оценивать, уметь волноваться не только по поводу того, что делаешь ты сам.

О Плучеке можно сказать, что он режиссер неожиданный и парадоксальный. Ему не чужда склонность к гиперболе, гротеску, удачно используемых в ярких сатирических спектаклях. Однако сатира в режиссуре Плучека особая. Она проникнута озорством и в то же время лирикой в сочетании с легкой иронией, что найдет наиболее полное выражение в ролях, сыгранных Мироновым.

Плучек определит сценический стиль Театра сатиры. С его приходом театр получит новое рождение. Режиссер выступает за многообразие форм выражения, за яркую театральность, при этом не раз повторит: «У театра должно быть свое «верую», своя система взглядов, которые он проводит в жизнь. Только тогда можно будет говорить о стиле театра, о его лице, живом и изменчивом, но характерном в каждом своем выражении. Заботиться надо прежде всего о душе театра, о том, что он хочет сказать зрителю».

Режиссер ищет единомышленников прежде всего среди актеров. Новому стилю театра должен отвечать и новый творческий коллектив. К концу 60-х годов театральная Москва будет говорить о труппе Театра сатиры как об одной из самых ярких. Плучек на определенном отрезке времени создаст настоящий ансамбль, в котором соединятся не только разные актерские индивидуальности, но и разные поколения. Не затеняя, а, напротив, дополняя друг друга, они будут являть редкое и радостное творческое единение почти в каждом спектакле. Это единение пропитывало тогда атмосферу внутри театра и около него, оно неудержимо притягивало зрителей. Не ленивая, сытая и праздная «охочность» до зрелищ, появившаяся позднее, а молодая, веселая энергия, самозабвенный энтузиазм и интерес к театру ощущались в настроении людей, осаждавших его вход. Режиссер и актеры точно уловили психологию времени, скрытые душевные движения своих современников. И в театр повалила молодежь, чувствовавшая в его спектаклях — будь то «Женский монастырь» или «Доходное место» (постановкой которого сразу прославился молодой начинающий режиссер М. Захаров, отдавший восемь лет своей творческой деятельности, с 1965 по 1973 год, Театру сатиры), «Баня» или «Женитьба Фигаро» — живой нерв, сопричастность своим мыслям и чувствам.

Да, надо отдать должное Плучеку, «коллекционировать» актеров он умел. Он заново «открывал» тех, кто был хорошо известен, и тех, кому еще предстояло о себе заявить. Так необычно и по-новому засверкали дарования Т. И. Пельтцер и Г. П. Менглета, так был «открыт» А. Д. Папанов. Но это было лишь начало, только половина дела. Главная задача заключалась в притоке свежих сил, в обновлении принципиальном, возможном только с приходом молодых.

В это время и увидел Плучек Миронова, хотя первая их встреча произошла несколько раньше в доме А. Н. Арбузова с которым также были дружны Мария Владимировна и Александр Семенович. Миронов потом вспоминал, каким центром внимания был на этих вечерах Валентин Николаевич Плучек, сколько в нем было живости и огня, с какой невероятной легкостью и юмором он неустанно шутил и острлил, короче, в полном смысле «держал площадку». Плучек из категории тех людей, какие окружали Миронова с детства. И это, конечно, не могло не сказаться на их быстро возникшем взаимопонимании.

Когда Миронов шел показываться в Театр сатиры, он еще не знал, что шел навстречу своему режиссеру. Примечательно то, что он показывался уже в том здании, в котором театр ныне находится. Эта связь тянулась со времен выступления Марии Владимировны в Московском мюзик-холле. И так, на третьем этаже бывшего Театра оперетты, там, где ныне находится актерский буфет, Андрей Миронов впервые предстал на суд художественного совета Театра сатиры. Он был принят единодушно. Вечером в родительском доме уже раздавались

поздравительные телефонные звонки артистов с выражением восторга и добрых пожеланий.

Плучек увлек Миронова своей энергией и заразительностью. Работать хотелось страстно. Предчувствие чего-то настоящего и значительного подхлестывало. Жизнь в искусстве начинала свое упоительное кружение, в котором призывные слова главного режиссера: «Старик! Давай вместе строить театр!» — окрашивали все в восторженные, светлые тона и создавали атмосферу безумных и высоких желаний. С легкой горечью, не без грусти и сожаления от утраты былого энтузиазма и сердечности во взаимоотношениях с режиссером вспоминал Мионов в 1986 году эти слова...

В начале 70-х годов критик Ю. А. Смирнов-Несвицкий в творческом портрете Плучека напишет: «Хорошо, что Плучек встретился с молодым Мироновым. По-видимому, он видит в нем и свое пройденное, и свое настоящее, и то, о чем мечтается, потому что вводит этого актера буквально в каждый свой спектакль и по возможности на роли программные».

Миронову повезло. Он пришел в Театр сатиры в пору обновления, надежд и общего творческого подъема. Хотя как раз временной промежуток, пришедшийся на год окончания училища, был для театра не самым легким. Позади остался триумфальный успех, связанный с постановками пьес Маяковского. Как обычно, после бурных событий наступил период затишья. Валентин Плучек, став главным режиссером, осматривался: необходимо было осмыслить перспективу дальнейшего развития. К тому же театр покинул свое старое помещение на Малой Бронной, но не имел еще возможности въехать в новое, поскольку оно перестраивалось. Несколько сезонов спектакли Театра сатиры проходили на сцене концертного зала гостиницы «Советская». Именно там и дебютировал Андрей Мионов.

А летом, пока шли гастроли, он снялся в фильме «Три плюс два». До этого у него была только одна маленькая роль в кино — десятиклассника Пети в известной картине Ю. Райзмана «А если это любовь?». Можно сказать, что в кино и в театре он дебютировал почти одновременно, но как по-разному сложилась его творческая судьба там и здесь. В кино — за малым исключением статика, в театре — постоянное движение. Там — он был одним из многих, на сцене — незаменимым, уникальным артистом. Не случайно уже через год-два о нем будут говорить, что на сцене он как дома, а во время спектакля как бы «пишет» роль прямо перед зрителями. Конечно, были у Миронова и в кино счастливые исключения. Но как-то так случилось, что перевести всю полноту его яркого дарования на кинематографический язык мало кому удавалось. Отчасти, может быть, это происходило оттого, что не встретил он «своего» кинорежиссера, не встретил того взаимопонимания, какое возникло у него с Плучеком. Кино — искусство XX века, искусство, замешанное на технике. Здесь не очень любят заниматься с актером. Искать его скрытые возможности слишком хлопотно и обременительно. Гораздо проще использовать готовый типаж, то, что лежит на поверхности. Так возникает и коцует по экранам размноженный вариант одного героя. Зритель от него постепенно устаёт, а актеру все труднее разбить устоявшийся имидж.

Когда Андрей Мионов осенью 1962 года пришел в Театр сатиры, аншлагов он не увидел, напротив, спустя годы он вспоминал наполовину заполненные залы. Однако его это не очень смутило. В труппе была настоящая творческая атмосфера, и хотелось наконец попробовать свои силы всерьез. Гримуборные в гостинице «Советская» были общие.

Все сидели вместе. Меня очень хорошо, как-то даже нежно приняли. И первые мои эпизодические выходы доброжелательно всеми оценивались. Впервые я вышел на сцену Театра сатиры в маске в спектакле «Дамоклов меч».

Мионов дебютировал в том самом спектакле, о котором Марк Захаров спустя более двадцати лет в своем «Монолог об учителе, или Как я дружил с В. Н. Плучеком» напишет: «Спектакль В. Н. Плучека «Дамоклов меч» по пьесе Н. Хикмета давно умер, остались посредственные, невнятные фотографии и некоторые хвалебные, но не слишком глубокие строки об этом сценическом явлении конца 50-х годов. А у меня в каких-то дальних закоулках памяти продолжает тихо звучать едва слышная и странная музыка, сочиненная Родионом Щедриным, высвечиваются прекрасные геометрические объемы декораций со знаменитым рисунком П. Пикассо. И еще медленно колыхнутся страшные маски-кошмары.

Спектакль во всех своих компонентах был авангардным. Смешно, что в моем сегодняшнем ощущении он не утратил своего авангардизма, хотя я, конечно, понимаю, что многие его построения выглядели бы сегодня крайне наивно, однако подлинное явление искусства продолжает свою сложную жизнь не только во времени прошедшем, но и во времени настоящем и, что самое интересное, вне самого времени, где-то высоко над ним... Я не хочу сказать, что спектакль «Дамоклов меч» в постановке В. Н. Плучека является основополагающей вехой в мировом театральном искусстве. Но для меня лично — это серьезное мгновение. Для нашего театрального строительства — действенный вклад в резкое, темпераментное обновление сценического языка».

Мионов играл как раз одну из тех «масок», которые запомнились М. Захарову. Роль в прямом и переносном смысле, еще скрывавшая индивидуальность и лицо молодого актера, а Плучек между тем внимательно приглядывался к каждому его шагу. На программке спектакля «Дамоклов меч», подаренной дебютанту, он напишет: «Поздравляю Вас со скромным участием в «масках» в этом спектакле, что способствует поручению Вам и ответственных ролей в нашем театре. Уважайте «маленький» труд в спектакле и всегда будете иметь «большой». В. Плучек».

В 1963 году Театр сатиры собирался ехать на фестиваль Театра Наций в Париж с тремя спектаклями: «Клоп», «Баня» и «Яблоко раздора». Мионов в них не участвовал, поэтому его с собой не брали. Примерно в это время Е. Я. Весник, будучи тогда в штате театра, задумал поставить спектакль «Проделки Скапена» Мольера. Талантливый актер и режиссер и, кроме того, просто очень энергичный человек, он решил сделать спектакль силами молодых.

— Где-то весной, а может, даже и зимой, мы, то есть та группа, которая не ехала в Париж, начали репетиции. В основном была занята молодежь — это Саша Белявский, Валя Шарыкина, Наташа Зацепина, Спартак Мишулин, который за два года до этого приехал из города Калинина, и я. Мне была поручена роль Сильвестра — слуги Октава. Атмосфера создания этого спектакля была прекрасной. Ставили его Е. Весник и А. Столбов. Мы все репетировали, безумно увлеченные. А когда театр уехал в Париж, мы сыграли этот спектакль в Москве. Я помню, что работа в нем мне доставляла огромную радость. Хотя это все было еще на волне приемов, усвоенных мною

в театральном Училище имени Щукина. Я изо всех сил изображал какой-то образ, что-то шепелявил, играя такого безумно преданного, но очень наивного, совершенно влюбленного в Скапена идиота. А в общем, имел как-то сразу большой успех. Вернувшись, театр тут же отправился на гастроли в Горький. Там основная труппа, и в том числе Плучек, впервые увидели наш спектакль. И как-то сразу Плучек назвал меня «наше солнышко», я это запомнил, и быстро театр для меня стал своим...

Андрей Миронов легко и органично влился в труппу. Жестокой внутренней борьбы за право своего голоса ему испытать не пришлось, хотя нельзя сказать, что его стремительный взлет вызывал только радость у окружающих. Мгновенно возникли разговоры, что ему дают роли благодаря родителям. И вот тут, видимо, помогли его собственная природа, а отчасти, наверное, и воспитание. Миронов умел быть вне интриг и сплетен.

— К моему счастью, я всегда все узнавал последним. Любая интрига в театре меня не очень интересовала, совсем даже не интересовала. Я никогда не был этим увлечен.

Он доказывал свое право на большие роли прежде всего талантом, и только им. Постепенно разговоры стали утихать. Их несправедливость, нелепость и бессмысленность со временем поняли даже недоброжелатели...

Итак, первая роль в театре была сыграна. Миронов не особенно углублялся в своего героя. Его привлекали «легкий наив», мягкий юмор, непосредственность восприятия. Собственно, непосредственность в сочетании с удивительной искренностью были тогда основными достоинствами молодого актера.

Первые гастроли, на которые отправился Миронов вместе с театром летом 1963 года, проходили в Горьком, Саратове, Кисловодске. Из Горького скоро уехал тяжело заболевший В. А. Лепко. Известие о его смерти пришло, когда театр был в Кисловодске. В Саратове Присыпкина в спектакле «Клоп» уже играл Е. Весник. А в Кисловодске Плучек подошел к Миронову и сказал: «Ты будешь играть Присыпкина». Ввод молодого актера в один из лучших спектаклей театра — дело всегда чрезвычайно ответственное и смелое. В данном случае надо учесть, что до Миронова эту роль играл В. Лепко, получивший за нее Первую премию на фестивале Театра Наций в Париже. Миронову предстояло серьезное испытание. Актер впервые встретился на сцене с сатирической драматургией, с острой, плакатной формой художественной выразительности. Результат получился неожиданный и неоднозначный.

А. Миронов по натуре не сатирик, скорее, человек лирического склада, и хорошее отношение к герою для него всегда было очень важным. Пропущенный через индивидуальность актера, образ тупого, тяжеловесного Присыпкина трансформировался весьма неожиданно. Вот как писала об этом Л. Тихвинская: «Присыпкин вдруг оказывался чуть не единственным живым в спектакле существом, единственно индивидуальным среди общей безликости... Вытянутая шея, оттопыренные плечи, круглые детские глаза, в которых непроходимая убежденность, радость уверенности, отсутствие сомнений. Он есть такой, какой он есть, и другим быть не только не желает, но и не может.

И еще — он не желает, «как все». Он протестует против того, чтобы ему лезли в душу, в его мирок (пусть маленький, но его и ничей больше). Он по-своему естествен в любом своем проявлении. Любовь? — только такую, чтоб «замирала», чтоб «щипала». «Чушь, — отвечают ему, — от любви надо мосты строить, детей рожать». Что ж! Наверно, можно и так, но у него так не получится и не может получиться». Присыпкин Миронова был далек от традиционного о нем представления. Он напоминал большого ребенка. Тем не менее за этой детскостью автор пьесы предлагал, а режиссер настаивал выявить жестокость, а за внешней наивностью бездушие. И все же несоответствие образа и индивидуальности актера было слишком очевидным. Во второй редакции «Клопа», сделанной Плучеком в 1974 году, Миронов будет играть другого персонажа, больше отвечающего его актерской природе, — Олега Баяна.

Еще раз А. Миронову доведется встретиться с драматургией Маяковского в спектакле «Баня» (сценическая редакция 1967 года). Роль Велосипедкина, исполненная актером, стала не просто удачей, она вышла на первый план спектакля. Плучек делал это преднамеренно, уже зная и учитывая яркую индивидуальность Миронова. «Именно в его режиссерском решении проглянула сегодняшняя концепция «театра Маяковского», — напишет об этой роли Ю. Смирнов-Несвицкий. — Велосипедкин — Миронов и конкретен (его интонации взяты прямо из жизни, от какого-то знакомого актеру парня) и театрален». Играя в пьесах Маяковского, артист научился создавать обобщенные типы, доводить образ и каждую деталь до максимальной остроты выражения. В каждой фразе Велосипедкина, по словам критика, будет «заключена мина с злободневной начинкой... Миронов очень удачно «нацеливает» текст... Многие реплики Миронова отмечены какой-то лихостью, страстью, мажором, где-то подслушанной интонацией, что, как приводной ремень, связывает нового Велосипедкина с житейским узнаваемым характером — напористого и здравомыслящего парня в защитных туристских брюках и в красном свитере».

Драматургия Маяковского учила актера чувствовать музыку слова, его игру. Вместе с открытой тенденциозностью, со взглядом на сцену, как на трибуну, она требовала яркой театральной формы, озорства, погружения в игровую стихию. «Маяковский — это праздник на сцене. Импровизация. Театральность. Условность, — считает В. Н. Плучек. — Это прямая апелляция к зрителю, вовлечение в действие всех, кто присутствует на представлении. Это речь отточенная, звонкая, приподнятая. У Маяковского сцена — арена для агитации, арена «веселая и публицистическая». Цирк, балаган, скоморошество, маски — все это не чуждо Маяковскому-драматургу. Его театр возвращает нас к исконным традициям ярмарочного зрелища. В его театре актер — и мим, и жонглер, и акробат, и лицедей, и психолог, и агитатор. Народная стихия игры прорывается сквозь серьезность содержания, не препятствуя, а способствуя этой серьезности». Такой взгляд на природу театра был близок и Миронову в ту пору. Участие в спектаклях «Клоп» и «Баня» помогли актеру многое в себе открыть.

Пока шли репетиции, Плучек удивительно интересно, разнообразно и ярко рассказывал о Маяковском, о репетициях «Клопа» в Театре имени Мейерхольда, показывал, читал стихи поэта, которые мы не знали, потому что все равно были в плену чего-то привычного, а он увлекал нас именно лирикой Маяковского и вообще его личностью, в плену которой был сам, — вспоминал Миронов. — Во время репетиций огромное количество вещей профессиональных я открывал для себя благодаря Валентину Николаевичу.

Придя в театр, Миронов начал проявлять себя очень активно. Неумелым и растерянным актером-новичком,

боящимся любого самостоятельного шага, он никогда не был. Не секрет, что многие выпускники театральных училищ, привыкшие к постоянной опеке своих педагогов, считают естественным ее продолжение и на профессиональной сцене. Актеру необходимы пристальное внимание и заинтересованность режиссера, но при условии, когда последнему есть на что опереться. Миронову-актеру незнакомо было понятие инертности. С первых шагов в театре, в любой роли инициатива прежде всего исходила от него самого. Режиссеру оставалось только корректировать рисунок и в свою очередь ставить все более сложные задачи, как перед ним, так и перед собой. В идеале именно так и должны строиться отношения между режиссером и актером, но на деле встречаешься, как правило, с обратным.

— Я вообще считаю основным недостатком заканчивающих театральное училище отсутствие самостоятельности, некую нарабатанность, привычку к тому, что тебе все разжевывают и раскладывают, — говорил Миронов. — Видимо, этим обуславливается и та потерянная, которую ощущают многие, проявлявшие себя вроде бы достаточно успешно в институте, с приходом на профессиональную сцену. Потому что здесь необходимы собственная выдумка, энергия, умение работать самому, умение возбуждать самому в себе интерес и азарт. Ты здесь должен предлагать, должен изобретать, а задача режиссера уже отобрать то, что нужно. Сейчас, сталкиваясь с режиссурой, я особенно хорошо это понимаю. Фантазия одного человека не может напитать фантазию десятерых — пятнадцати людей. Отбирать — это уже другое дело. Проще от чего-то отказываться, имея это, нежели не имея ничего. Рано прорезавшийся профессионализм Миронова позволял ему не просто легко и быстро схватывать указания режиссера, но буквально забрасывать того собственными находками и идеями. Работать Плучеку с таким актером было радостно и захватывающе-интересно. Критики не замедлили назвать Миронова превосходным «актерским материалом», что в самом деле соответствовало истине, с одной лишь оговоркой: бездумным материалом он никогда не был. Не случайно Плучек скажет о нем позднее: «Я высоко ценю в актере черту, на мой взгляд, отличающую всякий истинный талант, — умение не щадить себя, на каждом спектакле мобилизовать все свои силы, целиком отдаваться радостной стихии творчества. Именно радость игры, легкая эмоциональная возбудимость отличают работы Андрея Миронова — жизнерадостного Фигаро, одержимого революционной страстью Всеволода, доходящего до вдохновенного экстаза в своей лжи Хлестакова. Все создания артиста пронизаны его энергией, его активной мыслью. Это создает атмосферу особого эмоционального контакта со зрительным залом».

Помимо высоких профессиональных навыков Миронов принес с собой новый тип острого, деятельного сценического мышления и поведения, отвечавший умонастроению его молодых современников середины и конца 60-х годов. В первую очередь он проявится в таких ролях, как Жадов и Фигаро. Проблески его уже ощущались и в более ранних работах. Начиналось все с поисков новой внешней формы, иных средств актерской выразительности. Надо было уловить изменения во взгляде на внешний образ человека. А он становился все более требовательным в стремлении к эстетической заостренности, цельности и законченности. Именно в этот период форма как понятие, можно сказать, была реабилитирована. В театре, пожалуй, поиски в этой области даже доминировали над всем остальным.

Совершенно не случайно В. Плучек почувствовал в музыке и ее ритмах главного своего помощника в это время. Успех и популярность веселого музыкального спектакля «Женский монастырь» со всей очевидностью подтверждает его режиссерскую прозорливость. М. Захаров все в том же портрете своего учителя напишет: «В «Женском монастыре» — спектакле, построенном, к сожалению, на эстрадной драматургии, — Театр сатиры вплотную приблизился к какому-то новому театральному существованию, к какому-то иному сценическому мировоззрению. Анатолий

Кремер, главный дирижер и музыкальный руководитель театра, почти перевел организационную и творческую работу с молодыми актерами театра на серьезные профессиональные рельсы, но последнего, решительного шага сделать все-таки не сумел». Этот шаг сделал уже сам М. Захаров в Театре имени Ленинского комсомола, заполнив свои спектакли ритмами и музыкой молодежной рок-культуры. Плучек такой задачи перед собой не ставил. Но зато можно сказать, что он воспитал режиссера, ставшего одним из лидеров развития театрального процесса 70—80-х годов, и актера, тип которого Марк Захаров имел в виду, воспитывая будущих «звезд» Театра имени Ленинского комсомола.

Со спектакля «Женский монастырь» началась широкая театральная популярность Андрея Миронова. «На него» стали специально ходить. Плучек раскрыл «первый пласт» дарования молодого актера. Он впервые повернул Миронова от острой характерности к лирике и мягкой иронии. Добродушный и незадачливый Тушканчик вызывал сочувствие и в то же время смешил до слез. Вместе с тем роль в значительной степени была построена на эксцентрике, торжестве пластики и динамики. Спектакль давал простор актерской фантазии, демонстрации вокальных и танцевальных возможностей, легкой импровизации. Миронов воспользовался всем этим сполна. Когда театр в 1964 году был на гастролях в Свердловске, в одном из газетных откликов писали: «Слов нет, эксцентрическая комедия «Женский монастырь» — заразительно-веселый спектакль, талантливо, с озорной выдумкой, неумемной фантазией, очень «вкусно» сделанный В. Плучеком. В нем все поют, танцуют, отлично играют молодые актеры — неотразимо обаятельный Андрей Миронов, лукавый и пластичный С. Мишулин, милые В. Шарыкина и Н. Защипина, способный Ю. Авшаров». А Б. Поюровский — уже в «Вечерней Москве» — напишет: «В спектакле много актерских удач. И все-таки следует особо отметить Миронова — Тушканчика. Какая пластика, какая необыкновенная легкость и естественность, какая музыкальность! Смотришь на А. Миронова и думаешь: очень жаль, что многие артисты оперетты не умеют делать ничего подобного».

Легкость, с которой передвигался молодой актер по сцене, действительно поражала. В его глубоко органичном чувстве сценического пространства было что-то завораживающее. Стоило ему появиться на сцене, и зритель уже не мог отвести от него глаз. Его, если можно так выразиться, сверхъестественная естественность накладывалась на тщательно отработанную пластику, на стремительное и непринужденное изящество каждого движения. Это было что-то близкое к балету. На самом деле Миронов открыл тип сценического поведения, который необычайно импонировал зрителю, а вслед за тем вскоре стал активно прививаться в нашем театре. Сам актер, конечно, не думал тогда ни о каких открытиях, а просто следовал все тому же своему внутреннему зову. Ощущение, что он

может управлять вниманием зала, придет к нему еще очень не скоро. А пока он с головой погружался в игровую стихию и сам получал от этого неизъяснимое наслаждение. «Для него искусство всегда празднично, полно молодой силы, здоровья. И он всегда присутствует в нем как творец. Это присутствие личности часто подымает значимость изображаемого. Я видел его в Москве в спектакле «Женский монастырь», — писал рецензент газеты «Советская молодежь» во время гастролей театра, проходивших в Риге в 1972 году. — И пьеса, в общем, худосочная, а роль просто чепуховая. Но глаз от Миронова оторвать было невозможно. В том, как он пел, говорил, танцевал, было столько заразительного, что и самому хотелось встать, подойти, подпеть, подтанцевать. И казалось, что нет большего счастья, чем проводить время так, потому что это час веселья, который восстанавливает нам десять лет жизни».

Первые годы работы Миронова в театре оказались очень насыщенными. Вхождение его в репертуар шло по нарастающей. Он сам задал себе чрезвычайно деловой, напряженный ритм и достойно справлялся с ним. Когда Плучек предложил ему роль Присыпкина, на репетиции была отпущена лишь одна неделя. Миронов выдержал этот экзамен, хотя и не без определенных потерь.

— В «Клопе» все-таки Валентин Николаевич тянул меня на внешнее проявление. Поскольку он человек очень фонтанирующий и энергией, и фантазией, ему хочется скорее воплотить общие формы, замысел в целом, и, может быть, некоторая подробность ему бывает неинтересна, и он ее пропускает. Он сам это понимает, всегда об этом говорит, вот почему уже в очень зрелые годы он пришел к Чехову. Это возникло от желания остановиться, размыслить, как-то вникнуть в суть и глубину.

Уже в молодости Миронов удивлял своей способностью к беспрестанному поиску и сценическим находкам, проявляя в этом завидную напористость и энергию. Очень верно про него в 1968 году написала критик Е. Фалькович в «Литературной России»: «Если еще совсем недавно по подмосткам некоторых театров передвигались мешковатые молодые люди, открывавшие себя в активном слове-мысли, в психологической паузе, то сейчас наступает время совсем другого героя... Основное, что отличает его от старшего современника,-действие. Он деятелен, он выражает себя в движении волевым посылом. Андрей Миронов, самый молодой из нынешних театральных «звезд», активен и деятелен прежде всего. Касается это и его собственного мироощущения, и его отношения к персонажу, и самого героя, которого он играет». У Миронова еще не было ни опыта, ни отточенного мастерства, но его артистическая индивидуальность, столь стремительно раскрывавшаяся прямо на глазах, необычайно притягивала, казалась неисчерпаемой и непонятной. «Посмотрев его подряд во многих спектаклях, на каждом очередном думаешь: «Ну все, эта последняя роль — удивительная». И чувствуешь, что да, последняя. Как в той восточной притче о колодце, из которого, если вытащишь последнее ведро, уверенный, что оно последнее, всегда на дне останется еще одно, только одно ведро, наверняка последнее. И так все время». Эти строки были написаны Л. Тихвиной все в том же, 1968 году, когда признание критики и зрителей обрушилось на него почти лавиной.

После первых сыгранных в театре характерных ролей Миронова потянуло к ролям психологическим. Он уже почти физически ощущал свою «ущербность» в этом плане. «Косить, прихрамывать, играть вот с таким носом» теперь все чаще казалось малоинтересным и недостаточным.

И вот тут ему очень помогла работа и встреча с А. Шатриным в спектакле «Над пропастью во ржи» по роману Дж.-Д. Сэлинджера. А. Шатрин — ученик М. Кнебель — долгое время работал вместе с А. Поповым в Театре Советской Армии. По словам А. Миронова, он был режиссером, тяготеющим к серьезному внутреннему психологизму, определению очень точной сверхзадачи и выявлению ее в каждой сцене спектакля.

— Як этому совершенно не был готов, прямо скажем, — Шатрин повернул мой взгляд и всего меня куда-то внутрь себя. К тому же — это книга моей юности, моего поколения. Это произведение, с одной стороны, лирическое, с другой — драматическое, совпадало в то время с моим собственным мироощущением. И Холден Колфилд, с его оценкой и взглядом на жизнь, его размышлениями, его пониманием правды, неправды, истины, лжи, был как-то очень близок мне. Шатрин помог мне почувствовать и попытаться прожить именно вот это «что», а не «как», ощутить это «что», во имя чего, а главное создавать это из себя, а не из какого-то представления об этом. Через себя, через свою эмоцию, через свой интеллект, через свое восприятие мира. Естественно, тогда мне еще не хватало жизненного опыта, и я немного пережил, а фактически — ничего. Я только пережил в то время свою первую любовь, которая стала, может быть, необходимым для роли эмоциональным багажом. Для меня она была драматична, в ней не было никаких трагедий, но она была моей, именно моей маленькой драмой. (Я понимал и с годами понимаю все больше и больше — человеческая драма, горе обогащают в нашей профессии. Это ужасно, но актер вынужден тиражировать пережитое, потому что все время пытается удержать ту эмоцию, то ощущение, то самочувствие.) Главное, чему научил меня Шатрин, что все надо пропускать только через себя. А для этого ты должен собой что-то представлять. Представлять и в плане интеллектуальном, и в плане духовном, и в плане душевном, и в плане сердечном, и в плане восприятия чего-то, с одной стороны, и неприятия — с другой, какой-то своей определенности, своего стержня. То, что я прочитал, например, у Михаила Чехова: «Есть секрет, который, к сожалению, не все актеры знают. Секрет этот заключается в том, что публика всегда, сознательно или бессознательно, за образом, созданным актером, видит того человека, который создает этот образ, оценивает его. И от того, приняла или не приняла она этого человека, зависит возможность возникновения и сам характер связи между артистом и публикой... Вот почему актер будущего, постигнув этот секрет, станет работать не только над полученной ролью, но начнет развивать себя как личность, ибо его человеческие свойства и излучения являются определяющими для каждой роли на протяжении всей его жизни...».

У Андрея Миронова до определенного момента была, в общем-то, благополучная судьба. Но, что интересно, он никогда не испытывал от этого большого удовлетворения. Вот какой диалог состоялся у него с драматургом О. Кучкиной через три года после того, как он сыграл Холдена.

— Не пришлось ни поехать в Сибирь, ни поработать грузчиком.

— Вы это серьезно?

Почти. А если совсем серьезно, актеру не на пользу гладкая, спокойная биография. В актере есть две вещи:

мастерство и личности. И чтобы личность сложилась, возмужала не обязательно, конечно, в Сибирь или грузчиком, но через что-то человек должен пройти. Возьмите Ульянова, Смоктуновского. Это не благополучные люди. Вообще люблю людей трудных, сложных, немало переживших... Сам же недостачу страданий бытовых восполняю страданиями моральными.

То есть?

Классическое недовольство собой...

Конечно, когда Миронов играл Холена Колфилда, его неопытность и незрелость, как человеческая, так и артистическая, сказывались. Но ведь и сам Холден воспринимал все по-юношески. У исполнителя с характером героя было много схожего. Поиски правды американским юношей-подростком, естественности во всем и прежде всего в человеческих поступках, его отвращение к фальши Миронов передавал со всей искренностью, чистотой и страстью собственной юной души. Этот характер ему действительно imponировал, и он им по-настоящему проникся. А репетиции с Александром Борисовичем Шатриным запомнились ему навсегда. Следуя урокам Шатрина в своих режиссерских и актерских работах, он всегда пытался понять логику поведения персонажа до мельчайших психологических подробностей, расширяя для себя биографию за рамки написанного текста. При этом он любил повторять: «Пускай этого никто не увидит и понимать буду только я один, как Шатрин, сидевший в зрительном зале на своем спектакле, плакал в каких-то местах, видя то, чего, кроме него, может быть, никто больше не видел». У Шатрина можно было учиться истинной увлеченности, профессиональной честности и добросовестности. Им больше не пришлось встретиться в работе, но осталась программа со словами режиссера, написанными в день премьеры спектакля 27 марта 1965 года: «Милый Андрюша! Я испытал настоящую радость встречи с тобой в работе! Ты — настоящее «Дитя театра»! Хочу верить, что ничто, никогда не собьет тебя с большой дороги и что мы еще много раз встретимся в новых работах! Твой Холден заставляет людей задумываться о многом, и невозможно представить себе, что ты — Андрей Миронов — в жизни отличаешься от него! Это и есть настоящее искусство! Поздравляю тебя и твоих Маму и Папу и желаю вам всем счастья в доме и на сцене! А. Шатрин».

Колфилд был для Миронова предтечей роли Жадова в комедии А. Н. Островского «Доходное место», поставленной М. Захаровым в 1967 году. Но между ними оказались еще две очень существенные работы актера в театре.

В 1966 году В. Плучек осуществил постановку пьесы Макса Фриша «Дон Жуан, или Любовь к геометрии». Главная роль в спектакле предназначалась для другого актера, который и играл ее в первом составе. Но Миронов благодаря своей творческой напористости вскоре завоевал право на нее. По признанию критики, Плучек продолжал в этом спектакле стремиться к монолитной форме, углубляя свою режиссерскую тему, опираясь на новые актерские возможности и, главное, на новые принципы театра 60-х годов. «Постановка представляла собой тонкое кружево изысканных красок, сложнейших полифонических ритмов, фантастических костюмов, в которых люди походили на павлиньи хвосты, развернутые веерами цветастых радуг, — пишет Смирнов-Несвицкий в сборнике, посвященном исследованию советской режиссуры 50—70-х годов. — Хотя «Дон Жуан» и посвящался Плучеком проблемам нравственности, тем не менее все строение спектакля, скорее, устремлено было не к горячим спорам о современности, а к особому пониманию новых вкусов, новой красоты. Постановщик здесь представлял избыточно изящным, слегка интересующимся отвлеченными философическими проблемами». Надо сказать, что и зрительный зал середины 60-х годов, хотя и увлекался отдельными моментами пьесы, поддаваясь обаянию холодной игры ума главного героя, в целом оказывался здесь на позициях отстраненного наблюдателя. Режиссер и актеры отдавали в спектакле дань популярным в то время формам интеллектуального театра. Его ритмы, по словам Смирнова-Несвицкого, «будто пародировали чудовищную отрешенность фришевского Дон Жуана. Дон Жуан предан геометрии, и нет для него ни человечества, ни поэзии любви. Ритмы, подобно геометрическим фигурам, пересекаются, сбегаются, точные, холеные, стремительные. Ритмы как бы выносят героя на кусочек геометрически правильного, но безжизненного пространства, где уже не остается «ни кола ни двора» для человека... Размышляй, геометризуй! И тут ставится точка. Ударность и насыщенность действия, динамическое сочетание пауз и движений доведено в ряде эпизодов до той степени, когда ритм превращается, как в поэзии Маяковского, в основную силу».

Когда Фриш приехал в Москву и все участники спектакля сидя с ним в комнате отдыха в театре, выспрашивали его как и что им играть, он ответил: «Играйте легко, свободно, холодно, это должен быть почти балет». Для Миронова отстраненная манера игры в целом чужда. «Я не очень люблю эти новые формы: поэтический театр, интеллектуальный театр, — признавался он уже тогда. — Люблю, чтобы были люди — плоть, кровь. Это — традиции русского театра». В его Дон Жуане были и балетная легкость, и артистичность, и изящество исполнения, но при том он старался передать и духовную драму. В какие-то моменты ему это удавалось. Не случайно автор пьесы напишет на программке спектакля: «Моему русскому Дон Жуану, которого я никогда не забуду. Сердечное спасибо. Макс Фриш». Сам Миронов признавался, что не до конца понимал своего героя, что в этом образе оставались белые пятна. «Но мне вообще интересно играть тогда, когда есть еще что-то неясное, какая-то тайна, которую предстоит разгадать, — говорил он все в той же беседе с О. Кучкиной. — Выхожу на сцену и не уверен, как на этот раз поведет себя мой герой в той или иной ситуации. То есть, разумеется, общий рисунок есть, но детали, интонации... Он живой, и тогда мне с ним интересно».

Способность к постоянному обновлению и обогащению роли заметили в Миронове с самого начала его работы в театре. Если какую-то высоту он не брал с первой попытки, его это не особенно повергало в уныние, напротив, рождало хорошую творческую злость и желание работать. Сил в молодости было много, и оттого хотелось испытать, попробовать себя во всем.

Когда В. Плучек задумал в 1966 году поставить пьесу «Интервенция» Л. Славина, Миронову в ней отводилась роль французского солдата Селестена — весельчака, любителя жизни и удовольствий. Подобно другим героям пьесы, он оказывался втянутым в водоворот трагических событий, происходивших в России в годы гражданской войны, и волей автора оставался вместе с двумя своими товарищами «защищать революцию». Рано сформировавшееся «аполитичное» сознание Миронова, совпавшее с новым общественным менталитетом

«диссидентской» эпохи, было лишено революционной патетики. По возможности он старался избежать идеологической окраски ролей, не увлекался на сцене передачей политических взглядов своих героев. Поэтому и в Селестене его прежде всего привлек игривый французский характер. Заразительность и обаяние Миронова сделали из небольшой роли второго плана одну из самых живых и заметных фигур в спектакле. Но ему этого показалось мало. Поскольку пьеса Л. Славина посвящена событиям, происходившим в Одессе, Плучеку, конечно, хотелось наполнить спектакль юмором особого колорита. Одним из консультантов был приглашен Л. О. Утесов. А во время репетиций Миронов показал режиссеру две песни, которые поставил с ним отец. Номер представлял собой такой каскад юмора и артистизма, что Плучек сразу согласился вставить его в спектакль. Так в нем появилось двое одесских куплетистов, которых сыграл Миронов: первый — с песенкой «Здравствуйте, здравствуйте, здравствуйте вам!», второй — изрядно потрепанный пожилой французский шансонье Жульен-папа, закинутый неисповедимой судьбой в Одессу 1919 года и поющий с легким французским прононсом в кабачке «Взятие Дарданелл» свою любимую песню:

«Любовь — не картошка, не брошишь в окошко. Она всех с собою манит. Сначала — забвенье, потом — наслажденье, потом поясница болит. Сухоты, ломоты и нету охоты вершить до конца жизни тур, но все же, о боже! Мы лезем из кожи, и все мы кричим: «Вив л'амур!».

Куплеты, исполненные Мироновым, звучали столь впечатляюще, что надолго стали визитной карточкой артиста, превратившись в самостоятельный эстрадный номер. А на эстраду его вскоре повлекло неудержимо... На один из первых его творческих вечеров, состоявшихся в ноябре 1967 года в Доме актера, пришла поздравительная телеграмма от кинорежиссера Сергея Юткевича и его жены: «Лучше быть молодым щенком, чем старой райской птицей, говаривал Марк Твен. От имени и по поручению райских птиц с завистью приветствуем талантливого обаятельного Андрюшу в день его первого антиюбилея». Миронову было с чем выйти на эстрадную площадку, где он сразу почувствовал себя как рыба в воде. Все новые и новые открытия собственной артистической индивидуальности сыпались из него как из рога изобилия. Близился канун рождения его мастерства...

«Всегда были и будут честные люди...»

Приступая к репетициям «Доходного места» А. Н. Островского, Марк Захаров, естественно, не знал, что его спектаклю суждено стать не только возмутителем спокойствия, но и явлением, выходящим за рамки узко театрального, овеянным легендарной и вместе с тем скандальной славой, несмотря на то, что жизни ему будет отпущено менее одного сезона. Не думал и Миронов, что роль Жадова станет этапной в его творческой биографии.

Волею судьбы пути режиссера и актера пересеклись в этом спектакле, как это часто бывает, и неожиданно и закономерно. Они «прорывались» к новым формам с разных сторон. Марк Захаров приступил к «Доходному месту» после работы в студенческом театре МГУ, где он ставил «Карьеру Артуро Уи» Брехта и был очень увлечен его поэтикой. Миронов начал репетировать Жадова, охваченный поисками сценической и театральной правды после первых попыток скрупулезного психологического освоения роли.

Тема «отцов и детей» явно или скрыто пронизывала все первые спектакли Марка Захарова. Конфликт с «отцами», неприемлемость их правил жизни и заявка на собственный, пусть несовершенный, но, главное, отличный от «отцов» голос — вот что лежало в основе режиссерской программы Захарова. Для него в то время существовал четкий водораздел между понятиями «мы», то есть «дети», и «они», то есть «отцы». Поиски мостов, соединяющих поколения, тогда занимали его меньше. Определенно можно говорить о том, что он утверждался как режиссер во многом на отрицании «закоснелой» культуры «отцов». Миронов, напротив, был воспитан на идее преемственности поколений, традиций. С малых лет он впитал почтительное и уважительное отношение к старшим, испытывал искреннее восхищение перед многими ровесниками своих родителей. Но подобное отношение не мешало ему идти своим путем, чувствовать и владеть современным языком актерского искусства, отвечавшим режиссерским поискам Захарова. В результате в «Доходном месте» Миронов не только без напряжения воплотил максимально объемно желания режиссера, но и, по собственному признанию последнего, стал, по существу, настоящим соавтором того памятного спектакля.

Первому появлению Жадова на сцене предшествовала мелодия, напоминавшая популярный городской романс исполненный заунывной шарманкой (музыку к спектаклю написал А. Кремер)

«И я была девушкой юной, Сама не припомню когда...».

Вариации на эту тему возникали в спектакле не один раз, повторялись в нем также отдельные реплики и целые монологи. Этот открытый режиссерский прием Захарова вызовет главные нападки как со стороны действительных защитников Островского, так и со стороны тех, кто ссылками на бережное отношение к классике прикрывал свое недовольство усмотренным в спектакле прямым намеком на современность, чуть ли не покушением на государственную систему, за что его вскоре и сняли с репертуара. Известно, что бывает победа в поражении. Этим оставалось утешаться, скорбя по поводу короткой жизни спектакля.

Постановка открывала нового, принципиально на новизну ориентированного, современно и неординарно мыслящего, острого режиссера, чье рождение без дерзости немислимо. Собственный голос прорезается в борьбе, зарождающаяся с сомнениями в незыблемости авторитетов. Спектакль «Доходное место» был прежде всего агрессивно молодым по своему духу, поэтому спустя годы о нем будут вспоминать не только как о своеобразном манифесте режиссера, но как о спектакле, выразившем взгляды, мысли, чувства целого поколения. А Миронова—Жадова Марк Захаров, основываясь на том впечатлении и воздействии, которое производил актер в этой роли, назовет полпредом молодого московского зрителя. «Премьера спектакля состоялась 29 апреля 1967

года. Вспоминая то время, режиссер напишет: «После сдачи спектакля Главному управлению Плучек коротко подвел итог проделанной работе и сказал:

— Марк, ты прорвался. Иди за шампанским.

Примерно через месяц, он мне замечательно объяснил причину моего успеха.

-Да — сказал он, — прорвался. Потому что невежда.

Ни черта не читал. Островского не знаешь, ничего в его театре не смыслишь, знания вообще у тебя поверхностные, темный ты человек!..

Я сначала очень обиделся, потом лет через несколько понял, что какая-то доля истины в злом монологе Мастера присутствовала. Я пришел в профессиональное искусство из студенческого театра, и известная доля отчаянного нигилизма во мне сидела. Бесспорно, если бы я отдал, скажем, лет десять изучению А. Н. Островского, слышал бы все его пьесы с черновыми вариантами и писал бы монографии о его пьесах, никакого бы «Доходного места» в Театре сатиры я не поставил».

И все же Захаров отталкивался и от самой пьесы. Знаток драматургии А. Н. Островского Е. Г. Холодов обратил внимание на то, что в самой пьесе «Доходное место» много повторов отдельных реплик. В постановке определились все опорные сигналы зрелой режиссуры М. Захарова. Будущий почерк узнавался уже в той самой иронической мелодии, под которую Василий Жадов впервые выходил на сцену.

Многих тогда поразило, как не похож был Андрей Миронов на привычного в этой роли велеречивого резонера. Очень живой, непосредственный, смешливый и озорной появлялся он в первых сценах. Мальчишески открытый, он казался пришельцем из другого мира на фоне матерых, застывших, по словам Салтыкова-Щедрина, в своей олимпийской непромокаемости чиновников типа Юсова и Вышневого, с одной стороны, а с другой — уже готового к броску, жестко и цинично ухмыляющегося грядущего хозяина жизни из поколения Жадова — Белогубова. Надо сказать, Белогубов в исполнении А. Пороховщикова в спектакле М. Захарова представлял страшный характер, гораздо более заостренный в своей хищнической сути, чем тот, который был выписан в пьесе. Жадова здесь испытывали на прочность реально и жестко. Эмоция, шедшая от актеров, от Миронова, может быть, в первую очередь была понятна, близка и глубоко переживалась зрителем. Юношеский идеализм Жадова напрямую перекликался с идеалистической настроенностью многих молодых людей 60-х годов.

Герою Островского пришлось столкнуться с системой отношений, где человеческая природа раз и навсегда объявлялась стяжательской, порочной, волчьей по сути.

«Бери, большой тут нет науки. Бери, что можно только взять. На что ж привешены нам руки, как не на то, чтоб брать, брать, брать».

Жадову предлагалась не взятка, а возможность стать взяточником, и даже не возможность, а осознанная неизбежность такого выбора. «Весь мир такой, что стесняться нечего» — как скажет с экрана спустя десятилетие другой герой Миронова — Министр-администратор в фильме М. Захарова «Обыкновенное чудо». Выбирай: либо ты со всеми своими принципами будешь пребывать в вечной нищете и нужде, либо подчинишься и примешь данную систему отношений и будешь жить, как все. Достижение благополучия

— естественное желание каждого человека, страшно другое

— когда оно возводится в абсолюты, когда ради него в жертву приносятся высшие ценности. Захаров в этом спектакле, может быть, сам не осознавая того до конца, преодолел наступление бездуховности, поры изживания идеалов, ломки общественного мировоззрения, времени, в котором стремление к наживе, личному обогащению любой ценой будет определять все. Для многих этот спектакль прозвучал как прощальная капля недолгой «оттепели» перед наступлением заморозков. Но капля звонкая, надолго оставшаяся в памяти...

Андрей Миронов не играл героя, напротив, он вполне отвечал словам Жадова, сказанным им о себе: «Всегда были и будут честные люди, честные граждане, честные чиновники, всегда были и будут слабые люди. Вот вам доказательство — я сам». Глядя на него, открытого, наивного, доверчивого, трудно было даже понять, откуда он берет силы, чтобы противостоять миру Вышневских, Юсовых, Белогубовых. Он совсем не стремился к героизму, а лишь старался жить согласно своим убеждениям, искренне не понимая, как можно иначе: «Позвольте, дядюшка! Для чего же нас учили, для чего же в нас развивали такие понятия, которых нельзя выговорить вслух без того, чтобы вы не обвинили в глупости или дерзости?». И, как бы его ни мяли, как ни наседали со всех сторон, он не мог изменить себе. Только одного испытания он не выдерживает — испытания семьей. Слова, много раз слышанные им от других, но произнесенные его единственной, самой дорогой и любимой Полиной, выбивают у него почву из-под ног. «За что тебя любить-то? Очень нужно даром-то любить!» — бросит она ему. Вот это окажется уже выше его сил: «Как — даром? За любовь я тебе плачу любовью. Да ведь ты жена моя! Разве ты забыла это? Ты обязана со мной делить и горе и радость... если бы я был даже самый последний нищий». Для Жадова — Миронова в эти секунды рушилась жизнь, что-то обрывалось в душе. Он соглашался в конце концов идти к дядюшке просить доходного места, как соглашаются обреченные. Но слабость ненадолго одерживала верх и преодолеть ее помогал, как ни странно, все тот же дядюшка, когда давал понять Жадову, какую силу он, оказывается, несет в себе и от чего отступает. «Признаюсь тебе, я верил. Я вас глубоко ненавидел... я вас боялся. Да, не шутя. И что же оказывается! Вы честны до тех пор, пока не выдохлись уроки, которые вам вдолбили в голову; честны только до первой встречи с нуждой! Ну обрадовал ты меня, нечего сказать!.. Нет, вы не стоите ненависти — я вас презираю!» — очень серьезно говорил в спектакле Вишневский — Г. Менглет. Но Жадов уже опомнился, он снова бросает дядюшке свое «верую».

В конце спектакля А. Миронов выходил на авансцену и тихо еще раз, но уже адресуя зрителю, произносил свой заключительный монолог: «...моей слабости вам нечего радоваться. Я не герой, я обыкновенный слабый человек, у меня мало воли, как почти у всех нас. Нужда, обстоятельства, необразованность родных, окружающий разврат могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока, хоть такого, как теперь... благодарю вас за него; довольно одной встречи с порядочным человеком, чтобы воскресить меня, чтобы поддержать во мне твердость. Я могу поколебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть... Если вся моя жизнь будет состоять из трудов и лишений, я не буду роптать». К этому моменту за его спиной быстро и бесшумно исчезали декорации и сцена оказывалась совершенно пустой. Мир Юсовых и

Вышневиких переставал быть реальностью. Миронов в финале как-то неожиданно улыбался лучистой застенчивой улыбкой. Улыбался так, что зрителям хотелось плакать, и как будто извиняясь за то, что долго говорил, а время позднее. После этого он оборачивался спиной к зрительному залу и медленно уходил в глубину пространства.

Спектакль М. Захарова вызвал самые разноречивые отклики. Он сразу приобрел как горячих сторонников, так и не менее активных противников. Ставя его после «Карьеры «Артуро Уи» Б.Брехта в студенческом театре МГУ, режиссер привнес в «Доходное место» элементы брехтовской поэтики.

Конечно, можно спорить о том, насколько они соответствовали природе театра Островского. Но в тактичном и умном превращении классической пьесы в своеобразный режиссерский сценарий постановщик вполне правомерно видел возможность ее переложения на современный для той поры театральный язык. Элементы новой театральной эстетики, которые нащупал М. Захаров в этом спектакле, были рождены во многом под воздействием кинематографа. Он открыто использовал на сцене приемы монтажа. Переставляя, повторяя и сшибая отдельные сцены пьесы на вращающихся кругах декораций, он достиг сильно действующего эффекта, неослабевающего зрительского напряжения. Возможно, такой подход давал немало поводов для спора, но в одном Захаров выиграл бесспорно, а именно в режиссерском решении образа Жадова. Это был редчайший в театральной практике случай, когда, по-разному относясь к спектаклю, критики единодушно признавали, что главным открытием и центром его явилась фигура Жадова. Как удалось Миронову избежать столь привычного для этой роли резонерства, он, наверное, и сам не очень хорошо понимал. Но так или иначе произошло рождение заразительного, полнокровного, живого образа положительного героя, столь необходимого зрителям. «Здесь все молодо, порывисто, весело, здесь все впервые», — верно замечает одна из героинь пьесы. Чистота и незамутненность Жадова—Миронова производили такое магическое воздействие, что не поверить ему было просто невозможно. «Действительно, здесь все впервые, все весело, — и вот Жадов— Миронов озорно оглянулся в зрительный зал, блеснул голубым глазом, пригласил нас в сообщники», — писал К. Рудницкий.

— «Если вся моя жизнь будет состоять из трудов и лишений, я не буду роптать». Я очень в это поверил и поверил себе в этом, — вспоминая тот спектакль, говорил А. Миронов в 1984 году и вдруг тихо добавил: — Может быть, сейчас я уже не смог бы произнести это так, как произносил тогда...

Да, ноты, прозвучавшие в его Жадове, потом будут приглушены, хотя и не исчезнут совсем. Впереди актера ждали многие открытия, а все-таки Жадов, стоя несколько особняком в списке ролей актера, продолжал жить в нем и напоминал о себе то в одном, то в другом персонаже.

Так сложилось, что человеческая индивидуальность Андрея Миронова формировалась гораздо сильнее под влиянием семейного, дружеского окружения, нежели событий общественной жизни в целом. Конечно, атмосфера внешней жизни не могла не воздействовать вовсе, но не она создавала тип его личности, характер. В нем очень сильно было развито индивидуалистическое начало. Он не был коллективистом по своему складу, притом, что качества неформального лидера в нем были заложены. Он умел увлечь и повести за собой людей, что дало себя знать впоследствии в его режиссерской деятельности. Вообще, в нем изначально сочетались как бы взаимоисключающие черты. С одной стороны, необычайная живость и непоседливость, с другой — крайняя деловитость и собранность, проявлявшиеся уже в детстве. Его школьный друг и одноклассник Александр Ушаков рассказал мне об одном забавном эпизоде из их детских лет. Андрею понравился какой-то кораблик, который он увидел в доме своего приятеля. Он попросил подарить его ему. Тот, в свою очередь, может быть, шутя, согласился при условии, что Андрей за это станцует чечетку. Андрей, не говоря ни слова, взял стул, встал на него, станцевал, а затем, также молча, взял кораблик и на глазах слегка удивленного товарища удалился с чувством выполненного долга.

Независимый, очень индивидуальный склад его природы во многом объясняет то, что, уже став актером, он никогда не принадлежал какому-то общему течению, как, скажем, актеры театра «Современник», не стал идейным выразителем своего поколения, как Владимир Высоцкий. Его предназначение заключалось в утверждении прав и обаяния человека, сохраняющего отдельность при всей своей «компанейской» манере, личности, открытой для всех, но не слитной со всеми. Именно своей непоказной, естественной отдельностью, как и «личным» стилем Миронов был важен и нужен, а в чем-то и сходил с кем-то из своих современников, так или иначе отождествляющих себя то с его Жадовым, то с его Фигаро.

Андрей Миронов видел все спектакли раннего «Современника», не поддаваться обаянию которого было трудно. Естественно, все то новое, что шло с его сцены, он так или иначе вбирал в себя.

Примерно в эти же годы он подружился с одним из тех, кто стоял у истоков создания этого театра, — с Игорем Квашой.

— «Современник», с его острой социальной, гражданской, духовной позицией, в то время оказался очень близок мне. Меня привлекало их стремление в каждом произведении определить для себя именно это и говорить об этом в полный голос, с максимумом интеллекта, юношеского пыла, поисков правды. Последнее рождало и правду театральную, правду сценическую. Гражданственность в первую очередь диктует свою внутреннюю правду, а она несовместима с неправдой внешней, театральной. С этим я и начал репетировать «Доходное место».

Напомню, шел 1967 год. В то время как в «Современнике» уже начиналось неясное брожение и все более давала о себе знать творческая и человеческая разъединенность коллектива, Андрей Миронов, будто подхватив эстафету от его актеров, неожиданно пронзительно выразил в своем Жадове ту, уже исчезающую под напором новых общественных настроений гражданскую позицию поколения, с которой оно начинало свою жизнь. Его собственная юношеская чистота, открытость и непосредственность счастливо наложились на этот образ и дали поразительный результат. «Жадов—Миронов словно отвечает Адуеву-младшему из «Обыкновенной истории», судьба которого прослежена Олегом Табаковым в «Современнике»... Там крушение и вытеснение идеалов, замена их цинизмом и приспособленчеством. Тут — мучительное и вместе упоительно-радостное утверждение идеала, органическая неспособность с ним расстаться, невозможность изменить самому себе, своей природе,

своей личности», — напишет К. Рудницкий.

Может быть, как раз благодаря тому самому обособлению от общего направления он смог себя духовно сохранить на печальном общественном повороте конца 60-х... Не случайно его Фигаро сразу станет не просто одним из любимых героев молодежи, в сознании которой, кстати, неразрывно сольется с личностью самого актера, а будет настоящим источником веры и оптимизма, столь необходимого всем.

Роль и судьба

Наступал 1968 год. Для Миронова — один из самых счастливых плодотворных. Он обретал мастерство, входил в силу, в тот прекрасный возраст, когда человеку, кажется, все подвластно. Для него начинался тот недолгий и самый насыщенный отрезок жизни человеческой, когда молодость сочетается со зрелостью, когда ощущаешь всю полноту жизненных сил и вместе с тем уже имеешь за плечами какой-то жизненный опыт.

Летом Миронов снялся в фильме «Бриллиантовая рука», а осенью напряженно репетировал роль Фигаро в спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро», премьера которого состоялась 4 апреля 1969 года. Так получилось, что роли, принесшие ему популярность, были сыграны в кино и в театре друг за другом, почти в одно время.

Трудно описать тот успех, с которым шел по экранам страны фильм «Бриллиантовая рука» (даже учитывая то обстоятельство, что в то время в кино ходили еще часто и охотно). Неизменные аншлаги сопровождали его появление повсюду. Это был настоящий бум. Собственно, таким успехом пользовались тогда все картины Л. Гайдая. Когда смотришь его фильмы сегодня на экране, прежде всего бросается в глаза их неподдельная радужность. Они будто залиты южным, ослепительным солнцем. Кадры «Кавказской пленницы», «Приключений Шурика», «Бриллиантовой руки», очень светлые сами по себе, кажутся отснятыми на особую пленку. Но дело, конечно, не в пленке. И в поздних фильмах Л. Гайдая солнца по-прежнему будет много, только нет уже того света. Видимо, язык его кинокомедий был тесно связан с атмосферой 60-х, отвечая насущной потребности зрителей.

Общественная атмосфера рубежа 60—70-х годов, если говорить о ней в целом, еще была пронизана оптимизмом. Быть может, он уже выхолащивался, но этого не замечали. Некоторое духовное освобождение, вызванное коротким периодом надежд и перемен к лучшему, породило призрачное ощущение перевала в суровой истории страны. На короткое время люди позволили себе чуть ослабить зажимы, дать волю шутке и смеху, хотелось просто радоваться жизни и наслаждаться ею.

Андрей Миронов как раз нес ту непосредственную радость и легкость, которой все так ждали. Наверное, в тех же качествах — главное достоинство и причина успеха такого несерьезного фильма, как «Бриллиантовая рука». Гена-контрабандист, жулик по сценарию, обрел в исполнении А. Миронова некий авантюрно-романтический ореол. Актер невольно придал своему незадачливому, легкомысленному и по сути не очень безобидному герою собственные черты, наделив его природным обаянием, лукавством, добротой. Стечение многих обстоятельств привело Миронова к этой роли в отличной творческой и физической форме. Он сыграл ее мастерски, виртуозно, идеально отвечая жанру и стилю материала, ему предложенного. Этого было достаточно, чтобы на долгие годы закрепить за ним типаж обаятельного жулика, актера-«шармера» (от французского «шарм»), как иногда его называли. Безусловно «Бриллиантовая рука» — талантливая комедия. И Миронов сыграл в ней роль, без которой в его кинобиографии был бы существенный изъян. Но, как сказал сам актер, «одна «Бриллиантовая рука» — хорошо, а две — уже много, а три — катастрофа». Бездну творческого потенциала он лишь чуть приоткрыл в фильме, дав, с разрешения режиссера, волю импровизации и собственному актерскому упоению. А вот раскрыться ему полностью так и не было дано. Увы, в кино и на эстраде так и не появилось творений, рассчитанных на уникальность таланта Миронова... После выхода фильма на экраны началась механическая эксплуатация и тиражирование прорвавшейся наружу музыкальности актера, его подвижной, пластической легкости. Фильму суждено было сыграть своеобразную роковую роль в судьбе Миронова. Для многих зрителей имя актера навсегда свяжется с образом легкомысленного авантюриста. В дальнейшем ему будет очень трудно ломать сложившийся зрительский стереотип, отстаивать право на роли совсем другого плана. И, отдавая должное счастливой возможности, ему предоставленной, с чувством глубокой благодарности к Л. Гаю, Миронов спустя годы с грустью признавался:

— Мне очень горько и трудно смириться с мыслью, что для зрителей, я это знаю, высшее мое достижение в кино — это фильм «Бриллиантовая рука». Мне действительно это очень больно.

То, что ему потом предлагали играть в кино и в театре, за малым исключением, было несопоставимо по своему художественному уровню. С киностудий нескончаемым потоком хлынули однотипные сценарии. А в театре ему предстояли встречи с главными ролями его актерской судьбы.

Выбор Валентином Плучеком пьесы Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» был прозорлив. Режиссер почувствовал потребность в спектакле, противостоящем на первый взгляд общему направлению развития тогдашней театральной мысли. Вспомним. Это были годы страстного увлечения Брехтом, аскетичным театром, пустым пространством, лаконичными мизансценами. На сцену пришли герои Осборна — сердитые молодые люди, которых все обманули. В нашу жизнь входил новый тип молодого человека — нигилиста и скептика. Плучек решил противопоставить ему своего «витаминозного героя» — человека жизнелюбивого, полного энергии, борца по натуре, всегда готового отстоять себя, свое достоинство, умеющего отражать удары, на коварство отвечающего коварством, на интригу интригой. Именно таким был Фигаро. Режиссер противопоставил «бедному» театру 60-х вызывающую красоту, изящество своего спектакля. Он упрямо возвращал театру цвет, свет; живопись, возвращал на сцену праздник. Художник Валерий Левенталь делает задник из роз. Костюмы для спектакля заказаны В. Зайцеву. Музыка, которая должна была звучать со сцены, могла принадлежать только Моцарту. Насколько такой герой и такая постановка оказались необходимы, показал успех спектакля. Осуществленное переходное время, когда заканчивались бурные ликующе-жесткие 60-е и начинались противоречивые, все более душные, печально-застойные 70-е. В нем соединилось оптимистичное

мировосприятие с задумчивостью и слегка уловимой грустью. В Фигаро—Миронове эта двойственность ощущалась особенно остро.

Андрей Миронов был создан для роли Фигаро. Сама природа его искрящегося радостью таланта перекликалась с характером любимого героя Бомарше. Плучек не только это тонко почувствовал и предоставил актеру прекрасную возможность раскрыться во всем блеске своего дарования, но и очень точно угадал время, готовность актера к роли.

Сегодня, когда оглядываешься назад, кажется, что спектакль сам собою, на едином дыхании ожил в руках режиссера и актеров. На самом деле все было гораздо сложнее работа над ним шла длительно и кропотливо. Прежде всего надо было преодолеть определенное сопротивление труппы, которой пьеса, при всем почтительном к ней отношении, показалась несколько архаичной и многословной. Это — с одной стороны. А с другой — в памяти многих была жива легенда о знаменитом спектакле Станиславского, на долгое время ставшем эталоном ее сценического воплощения. Надо было заразить актеров новым прочтением, открыв в пьесе современный нерв.

— Когда ставили спектакль, — вспоминал Миронов, — я, может быть, не очень себе представлял, насколько сценичны и театральны все эти кружева интриг и ситуаций в пьесе. И уж тем более не представлял, что зритель будет с таким воодушевлением, интересом и непосредственностью их воспринимать. В этой пьесе есть что-то очень вахтанговское, высокая нота праздничности. При этом я понимал, что вся комедийная сторона — налицо, она в тексте, но вот как в этом проявить себя, что-то найти и затронуть в себе... Надо отдать должное Валентину Николаевичу, который сразу погрузил все в какие-то рождественские ассоциации, в эпоху. Некая краснота и изысканность уже витали в воздухе. Мы смотрели репродукции картин Буше, Ватто, Фрагонара и во многом отталкивались от каких-то живописных мотивов. Уже тогда созревало и художественное решение спектакля. В макете оно было еще эффектнее. Кажется, Левенталь сделал макет из трех мельхиоровых сахарниц. Во всяком случае, я вспоминаю, что этот макет всех очаровал. В нем была и эпоха, и театральность, и неожиданность. Так вот, с одной стороны, поиск юмора, легкости, но, с другой стороны, и что, наверное, было самое трудное, поиск внутреннего стержня в серьезном драматизме этого человека...

Вызывающе-изысканный тон задавался с самого начала спектакля. Как в старинном менюэте, галантно раскланиваясь по указке церемониймейстера, появлялись перед графскими покоями слуги, а в это время из глубины сцены под чарующие звуки «Маленькой ночной серенады» Моцарта «выплывал» в состоянии элегической задумчивости главный герой. Плучек буквально подавал его как подарок, сразу захватывая зрителя в плен сценической условности. Ирония и вызов сквозили уже в наивно-откровенном сочетании прозаизма лестницы-стремянки с элегантно небрежной позой Фигаро. Да, этот человек занимает место, его стоящее, но сколько в нем чувства собственного достоинства. Внешняя зависимость не лишила его внутренней свободы сохранить которую, пожалуй, труднее всего. И не случайно далее следовал жест одновременно очень театральный и очень конкретный. Церемониймейстер протягивал Фигаро розу. В том можно было заметить и приветствие актеру, который будет сегодня царить на сцене весь вечер, но и признание личности самого Фигаро... (Ах, эта роза, неизменная спутница не только героя, но и самого актера! С живой сцены она, отлитая в бронзу, перенеслась на Ваганьковское кладбище и навечно склонилась на воздушном кресте, образованном мраморными кулисами надгробного памятника Андрею Миронову.)

Принципиально новым было и отношение к слову Бомарше. «...Стихия комедии Бомарше есть стихия слова. И тот, кто все сосредоточит на комедии положений и на психологии характеров, игнорируя взрывчатую силу самого текста, никогда не даст подлинного Бомарше. «Фигаро тут — Фигаро там» — это не только готовность самого Фигаро, это его сверкающее красноречие, гениальная находчивость, слово, как удар шпаги, столкновение слов, как блеск клинков. В этом блеске стиль комедии. Кто выразит этот блеск, тот выразит Бомарше», — писал об этой пьесе в свое время театральный критик Ю. Юзовский. В работе над спектаклем именно «стихия слова» находилась в центре внимания режиссера и актера. Владение словом, музыка речи, стремительный ритм при отточенности каждого движения, грациозность исполнения пленяли в Миронове так же, как и новизна прочтения образа, как «открытие» монолога в четвертом акте.

Применительно к роли Фигаро можно говорить уже о формировании стиля артиста. Во всех прежних ролях, включая, может быть, и лучшую из них — Жадова в «Доходном месте» Островского, Миронов был еще только на подходе к своему стилю, к своему особому виртуозному мастерству.

С мионовским Фигаро на нашу сцену ворвалась сама стихия свободного актерского творчества. Мгновенная, спонтанная импровизация, ошеломляющая реактивность, волшебная легкость в общении с партнером — все это было не то что в диковинку, но в тот период необычно для нашего театра. Миронов сразу оказался ярко индивидуален, ни на кого не похож, хотя искусство его стоит на прочном фундаменте традиций, а мастерство восходит к опыту русского театра. Не случайно историк и знаток Московского Художественного театра В. Я. Виленкин запомнит невольно вырвавшееся восклицание известного театрального деятеля и педагога В. В. Шверубовича, сына В. И. Качалова, во время выступления молодого Миронова перед студентами Школы-студии МХАТ: «Это просто какой-то Михаил Чехов». Конечно, при всей лестности сравнения с гениальным артистом их искусство различно. Но гибкость его профессионального, актерского аппарата, видимо, вполне сравнима с той, какую видели зрители, сидя на спектаклях Первой студии и МХАТ 2-го.

Марк Захаров, несколько лет спустя создавая свой театр и воспитывая новую труппу, во многом будет ориентироваться на актера мионовского типа. Для многих Миронов будет воплощать идеал актера. О нем не раз будут с восторгом говорить деятели экрана и сцены. Однако прежде всего это почувствовали сами зрители. Миронов никогда не был актером одной, пусть и очень яркой, краски, актером одного, определенного направления. Изначально в нем органично соединялись гротеск с лирикой, скрытая ирония с открытым темпераментом, эксцентрика с психологизмом. Профессиональная оснащенность Андрея Миронова всегда оставалась счастливой редкостью. У зрителей восхищенно загорались глаза, когда его Фигаро со свободой и непринужденностью парировал все словесные удары, когда переходил на сцене с графом после своего знаменитого «god dam» на английский язык, когда с легкостью заправского танцовщика взлетал над планшетом

сцены, узнав свою Сюзанну в платье графини...

Миронова можно было отнести и к типу интеллектуального актера. Его яркая эмоциональная натура не мешала ему быть очень аналитичным в жизни и достаточно рассудочным на сцене. В работе над ролью он всегда шел от логического анализа сути образа, осваивая не только внешность своего героя, манеру держаться, характерные особенности, но прежде всего проникая в его сознание, мироощущение, образ мыслей, сам способ его мышления. В результате этой мироновской дотошности (которую вернее назвать высоким профессионализмом) всякий раз на сцене перед нами точный, очень конкретный и неповторимый портрет личности. Его герои были живыми людьми, непосредственно и непредсказуемо реагирующими на все происходящее вокруг, хотя их поведение, слова и действия всегда так или иначе связаны с театральной логикой спектакля. Причем особенно интересно было следить как раз за ней, за ее поворотами в зависимости от настроения актера, от ситуации на сцене и вне ее, от каких-то порой, казалось, малозначащих нюансов и еще от желания актера поворачивать своего героя все новыми сторонами, но следуя внутренней логике его характера и мышления. Кроме того, Миронов обычно обыгрывал и настроение своих партнеров по сцене. К примеру, если граф (А. Ширвиндт) был не в духе, то и Миронов играл своего Фигаро не так весело и задиристо а, скорее, задумчиво, более иронично, а порой более нервно и жестко. Но мог играть и наоборот, на резко контрасте, постоянно подкальывая и заводя графа. Назвать Андрея Миронова чисто интеллектуальным актером не позволяла его тонкая, чувствительная природа и, конечно, его сочный вулканический артистизм. Он был сложно устроен и вообще любил сложных людей. Такими же делал своих героев.

С самого начала спектакля он задавал головокружительный сценический рисунок, за которым проглядывала неоднозначность его Фигаро. Его розыгрыши блестящи, но порой они выглядели как бы оборванными на полуслове. Фигаро надоело улаживать хозяев жизни, стоящих во всех отношениях гораздо ниже его. Монолог «разуверение» возникал к финалу не случайно. Он подготавливался все время, уже в начальных серьезных конфликтах с графом, когда Фигаро восклицал: «Так вот как, ваше сиятельство, драгоценный мой граф! Вам, оказывается, палец в рот не клади!». Его горечь и гнев слышались во многих брошенных на ходу репликах, так же как за всем блеском, интригами постоянно ощущалась серьезность Фигаро.

— Что касается монолога, то я все время понимал и ощущал необходимость драматической линии внутри, — рассказывал Миронов о своей работе над ролью. — Весь монолог — это вопрос к самому себе. Вообще это драма талантливого человека, который не может в силу определенных условий раскрыть свой талант. Это трагедия человека, который весь блеск своего ума нацеливает только на организацию каких-то ловушек и интриг во имя сохранения достоинства и чести любимой женщины. И поэтому, когда ему кажется, что она ему изменила, она его предала, он задает себе вопрос: вправе ли он требовать от нее искренности, честности, благородства, а как он поступал всегда в жизни, каким образом он прожил свою жизнь, а был ли он честен в том, что делал? Это такой трагический вопрос к себе, который, собственно, и не разрешается. Единственное, что он может себе ответить, что он все делал увлеченно, по-настоящему отдаваясь всему до конца. И отношение его к любви, которую он защищает, как все в его жизни, искреннее и подлинное. Собственно, это и сам Бомарше...

В свое время в рецензии на спектакль известный театральный критик Н. Крымова отозвалась о нем в довольно резких, критических тонах. Видимо, рецензия сильно задела его за живое, запала в память, а кроме того, он расходился с критиком во взгляде на роль.

— Н. Крымова незаслуженно обидела меня. Она требовала гражданственности, считала, что этот монолог я должен был говорить в зал. Но до этого я столько говорил в зал в спектакле «Доходное место»! Мне не хотелось повторяться. Я слышал этот монолог в записи в исполнении Н. Баталова и М. Прудкина, но когда я начал репетировать, мне казалось бессмысленным произносить его с пафосом. К тому же там в то время было очень много каких-то точных, ассоциативных вещей, скажем, относительно временщиков, которые уничают...

К словам А. Миронова хочется кое-что прибавить. Хотя он и обращал этот монолог прежде всего к самому себе, тем не менее его размышления о временщиках, которые существовали и будут существовать всегда, во все времена, независимо от смены власти, на каждом спектакле звучали очень сильно и актуально. Он их выделял, вкладывая в них всю свою непримиримость к косной, подавляющей и неуничтожимой системе отношений власти и народа, в которой все, в том числе искусство, творчество, свобода и достоинство человека, подчиняется прихоти и указу власть имущих.

«Это такие иезуиты в умении морочить человеку голову!» — как-то с горечью воскликнул во время одной из репетиций «Теней» Миронов. Кстати, выбор для постановки (оказавшейся последней) пьесы Салтыкова-Щедрина он сделал не случайно. Но кто бы мог подумать раньше, что блистательный, легкий и веселый Андрей Миронов закончит свой жизненный путь в театре обращением к автору самой острой, злой и непримиримой сатиры, которую когда-либо знала русская литература.

Когда я уже в апреле 1987 года спросила Андрея Миронова, что он думает по поводу происходящего вокруг, он сказал:

Все чудовищно запущено. Ну невозможно шестьдесят лет отучать людей от чего-то, а потом требовать возвращения на круги своя. Люди мыслят трагически-фальшиво и врут сами по себе. Я не верю тем, кто 50 или 60 лет говорил, что это правда, и бил себя в грудь, а теперь вдруг резко изменился. Поэтому, когда вы спрашиваете, что в жизни для меня неприемлемо, я отвечу — это приспособленчество, этот оголтелый цинизм. И все равно в конечном счете я ценю в людях порядочность и по отношению к себе, и по отношению к окружающим. Называть вождями тех, кому заведомо знаешь цену. Изучать книги и статьи тех, кто заведомо понимаешь, говорит на черное белое. Плюю в глаза — божья роса — вот что это за жизнь. Ну какая может быть демократизация самого демократического в основе своей, когда это все замышлялось? И, значит, выясняется, что все это была чудовищная ложь и целые поколения воспитаны на фальши и на лжи. Поэтому отношение у меня к этому совершенно определенное, оно не злобное, а именно отношение горечи, боли и печали. Злость — плохое качество и на сцене, и в жизни тоже. Я могу молиться Господу Богу, чтобы все изменилось к лучшему. Но где-то у меня была возможность это проявить, и тот же самый Фигаро и Жадов...

«В очень жизнерадостном и ярком спектакле Фигаро— Миронов являлся одновременно главным источником оптимизма и человеком, глубоко осознающим, что его победа случайна и относительна. Она не гарантирует изменения нелепого устройства жизни, «где ум скучеет в царстве дурака», где сословные перегородки неодолимы, где рассудок, любовь, гармония душ — пустые и безнадежные иллюзии. Вот почему Фигаро— Миронов выходит на самый край просцениума со своим монологом в состоянии почти гамлетовской задумчивости. Он тих. Никакой горячности, никакого пафоса. Он размышляет вместе с героем, — писал К. Рудницкий и прибавлял: — Вряд ли те, кого всегда тянет в прошлое, простят мне это заявление, но я с полной уверенностью (тем более твердой, что спектакль Станиславского я видел много раз и очень люблю) утверждаю: заключительный монолог Фигаро, не , удавшийся в спектакле МХАТ, в полную силу прозвучал в Театре сатиры. Скорее всего, это объясняется тем, что многое в спектакле Станиславского было продиктовано временем радужных надежд, предчувствием близости гармонического и безоблачного будущего: то был спектакль, напоенный молодой верой в незамедлительную победу не одного Фигаро, но и всего простого народа. Теперь мы понимаем, что славному и сильно поумневшему Фигаро предстоят еще многие испытания женитьба-то удалась, а что будет дальше?».

Спектакль Театра сатиры шел с 1969 года по 14 августа 1987 года (ставшего фактически последним днем жизни Андрея Миронова). Он оказался этапным для театра, а в биографии актера составил целую эпоху. За 18 лет его жизни происходило много изменений, но главное — менялся сам Миронов. В первые годы он играл Фигаро прежде всего влюбленным. Его герой был молод, порывист, правда, при этом умен и находчив. Уже тогда было видно, насколько он превосходит графа в уме, тонкости чувств, благородстве. С самого начала артист играл не столько слугу из народа, сколько самого Бомарше с его острым умом, тонкой иронией, здоровым оптимизмом и верой в огромные возможности, открытые для мыслящего человека. И все же разница между Фигаро 69 года и, скажем, 80-го большая. Миронов начал репетировать эту роль, когда ему самому было двадцать семь лет. Фигаро по пьесе — тридцать два года. Зрители первых спектаклей уносили с собой целый вихрь ощущений, соответствовавший природе существования актера на сцене в то время. Ум Фигаро и тогда был его главным качеством, но он органично и неразрывно соединялся с буйной молодостью, совершенно неукротимой энергией самого артиста. Он действительно вихрем кружился по сцене, по пути успевая все. Казалось, более всего его привлекала сама стихия жизни, ее неостановимый поток. Он упивался каждой секундой своего бытия. «Миронов молод, и совсем юн его цирюльник: оттого так кипуча его ревность, вспыхивающая мгновенно и неудержимо, и так окрылен он в ту минуту, когда узнает, что любимая Сюзанна ему верна... Оттого так естественно, что в спектакле Фигаро наделен и своеобразным простодушием; его сверкающие глаза смотрят открыто и прямо; по-мальчишески небрежно рассыпается шапка русских волос, — писал о нем в 1969 году ленинградский критик Ю. Головащенко. — Нет, никогда — как бы ни была она тяжела — не сможет жизнь наложить на такого Фигаро печать желчного скепсиса: житейская борьба только закаляет его, умножает духовные силы, и в этом — необычайное обаяние созданного в спектакле человеческого портрета». Фигаро—Миронов и в самом деле был настоящим «витаминозным героем», от одного соприкосновения с которым, кажется, восстанавливались душевные силы, а окружающий мир обретал гармонию. После спектакля зрители покидали театр с ощущением наполняющего легкие кислорода.

Молодой зритель воспринимал Фигаро—Миронова как своего современника. «...Нас в данном случае интересует не столько отношение Плучека к традициям театра Бомарше, сколько встреча режиссера с современностью, — писал в те годы Ю. Смирнов-Несвицкий. — Да-да, в спектакле заняты актеры, игра которых дает повод говорить о природе чувств сегодня, о сегодняшних ритмах жизни... И вновь выделяется среди этих актеров наисовременнейший Миронов. Получилось так, что мионовский Фигаро как бы продолжил череду сценических героев Театра сатиры, вобрал их опыт, явился «новым» этапом в их эволюции».

В Фигаро—Миронове зрители находили все те качества, которые так хотелось видеть в себе самих. Созвучность этого образа общественным настроениям рубежа 60—70-х годов была неподдельной. Может быть, разгадка ее заключалась в том, что Плучек ставил пьесу Бомарше не как народную, а как тонкую, ироническую и вместе с тем жизнеутверждающую комедию с обостренным вниманием к личности отдельного человека. Спектакль Театра сатиры был задуман как гимн не народной массе, а человеку. Он приветствовал индивидуальность, неординарность. В нем звучало прославление разума, личностного начала, за которым пробуждение самосознания, чувства собственного достоинства. Человек — творец своей жизни и ответчик за нее. Судьба в определенной мере им распоряжается, но многое остается в его собственных руках. Не предаваться унынию, а соображать и действовать — таков был девиз Фигаро—Миронова.

Сколько разных оттенков можно было увидеть в этом действии за годы, прошедшие со дня премьеры! Мионовский Фигаро как будто переживал вместе с нами все те изменения, которые происходили вокруг. Он вырос и мужал со своим поколением и одновременно углублялся в себя, становился философом. Желчным скептиком он так и не стал, хотя и утратил былую легкую победоносность и радужность. В новом общественном климате он, скорее, превращался в стоического защитника своего естества. Ритм спектакля и игры актера замедлился. Он теперь никуда не торопился. Каждое его действие обрело особую осмысленность, за каждым словом слышался глубокий подтекст. Его пристальный взгляд, обращенный в зал, все чаще говорил красноречивее слов, хотя по-прежнему словесные поединки оставались главным его оружием.

Мионов в последние годы особенно любил долго вглядываться сквозь слепящих софитов в зрительный зал. Смотрел открыто, с какой-то даже обезоруживающей откровенностью. Казалось, он разговаривает со зрителями не только словами, но и глазами. Его все еще лучистый, правда, заметно погрустневший взгляд вбирал в себя все ответные импульсы, возвращая добро, что иногда ему давалось нелегко. Но иначе Мионов не был бы Мионовым. Уникальный талант его заключался еще и в том, что помимо безукоризненного владения мастерством он был из тех немногих избранных актеров, которые играют сердцем. А такая отдача дорого стоит, ее не заменишь ничем, сколько бы мы ни рассуждали о преимуществах высокой техники, скажем, западных актеров. Мионов этой техникой владел как никто другой, но помимо нее во все, что делал, он вкладывал душу, играл на сцене, распахиваясь абсолютно как какой-то детской наивностью, отрешенностью, актерской и человеческой преданностью своим героям.

В зрелом своем творчестве Миронов очень не любил «актерствовать» на сцене. Он не любил педалировать голос, делать лишние жесты, прибегать к вспомогательным уловкам, старался уходить от отработанных приемов. Во всем шел от органической потребности, очень взвешенно относился к малейшему движению на сцене. Старался избегать суеты. Каждому своему повороту, шагу, движению руки, головы, особенно выражению глаз придавал большое смысловое значение. За такой скрупулезностью стояло глубокое знание сценической культуры плюс собственная актерская и человеческая интуиция и безукоризненное чувство сцены, то есть умение в каждую секунду видеть и корректировать себя, свое поведение со стороны, из зрительного зала. И все же помимо подлинного виртуозного профессионализма Миронов обладал, конечно, поразительным, если применять терминологию М. Захарова, сильнодействующим энергетическим полем. В любом человеке, а в художнике, в актере, наверное, особенно, это свойство чрезвычайно важно. Степень излучения энергии бывает разная. У Миронова она, по-моему, превосходила все допустимые пределы. Можно сказать, что он все время ходил «зашкаленный». Он распространял это поле на человека, находящегося в непосредственной близости, в контакте с ним и он умел его распространять на весь зрительный зал. Он умел завораживать, особенно если был «в ударе», если его «несло», как он иногда говорил. Но вернее будет сказать, что он заряжал зрителя. Он излучал энергию добра, света, любви. Однако и для него существовало одно очень важное условие — ему необходима была ответная открытость. Миронов угасал во враждебно настроенной среде. Вернее, он мог ее преодолеть и часто преодолевал, но это стоило ему колоссальных нервных и физических затрат, которые в конечном итоге обошлись ему слишком дорого... В его желании ответной открытости выражалась нежная, тонкая, ранимая душа, внутренняя незащищенность, оттого так и ценил он в людях искренность. Утонченность нервной системы была в целом характерна для этого поколения. Вспомним О. Даля — актера того же, 1941 года рождения. В книге, ему посвященной, Н. Галаджева верно отмечает: «Оно оказалось очень слабым физически, это поколение, многие ушли до сроков».

Но вернемся к Фигаро. С конца 70-х — начала 80-х годов у артиста изменилась пластика движения и фразы, стала другой интонация. Раньше он играл на стремительном, головокружительном ускорении сценического поведения, мимики, речи. Кружась в потоке хитроумно заверченных им самим интриг, он несся к финалу спектакля безудержно, по пути объясняясь в любви, обманывая графа, выкручиваясь, попадая в ловушку и снова выходя из нее победителем. В последние годы Миронов играл на резких контрастах, перепадах интонаций, подчас даже в пределах одной реплики. Нюансировка значения отдельных слов достигла музыкальной виртуозности. При этом он сознательно замедлял темп речи, четко выделяя то или иное важное для себя слово, ненавязчиво заставляя заново его услышать и зрителей. Надо сказать, пластичность, гибкость его речи была одним из самых притягательных свойств его актерского стиля.

К сожалению, трудность фиксации и описания его интонационной партитуры состоит в том, что Миронов никогда дважды не произносил одну и ту же фразу одинаково. Как он находил такое богатство ее значений и оттенков, ведомо лишь ему одному; без преувеличения на его спектакли можно было ходить каждый раз как на премьеру, заново открывая текст, вместе с актером продолжая постигать сложность и бесконечность произведения, а вслед за ним и самой жизни. Кстати, многие зрители так и делали.

Мощный энергетический посыл артиста постоянно заставлял видеть за образом уникальную человеческую индивидуальность. И те, кто многократно ходил на одни и те же спектакли, ходили на встречу именно с Мироновым, вслушиваясь в каждое его слово и ловя оттенки его сегодняшней реакции на происходящее вокруг. А он умел ее передавать через своих героев. Вернее сказать, он проецировал свой мир на своих героев. За долгую сценическую жизнь слова его Фигаро звучали с тысячей оттенков, но ни разу, даже когда вокруг все дышало цинизмом и скепсисом, артист не позволил себе снисходительно-иронического тона по отношению к своему герою. Так же, как и его Фигаро, он оставался верен себе. На сцене к этому часу влекли публику и тревожили своей узнаваемостью иные герои — жесткие, циничные, деловые, но и глубоко инфантильные, уязвимые в самом главном, что составляет внутренний стержень человека. Наступило сложное время, типаж которого так точно уловили Роман Балаян, Виктор Мережко и Олег Янковский в фильме «Полоты во сне и наяву». Его главный герой Сергей Макаров стал знаком времени, образом-символом новой генерации людей, явившейся в нашей жизни в начале 80-х годов. Он был одним из тех разочарованных во всем, рано состарившихся, с изношенной душой сорокалетних «инфантов», которых можно назвать советским «потерянным поколением». Так получилось, что одна эпоха формировала совершенно разных по духу людей — своеобразное поколение в поколении. О. Янковский родился в 1944 году. Он почти ровесник молодых людей, населявших фильмы «Застава Ильича» М. Хуциева и «Я шагаю по Москве» Г. Данелии. Картину «Полоты во сне и наяву» в определенном смысле можно считать их новым социальным портретом спустя двадцать лет. Она проявила лицо значительной части этого поколения, до того момента не привлекавшего особого внимания, хотя родились такие Сергей Макаровы не вчера. Пьянящее единство молодых 60-х было очень недолгим и скоро распалось. Большинство незаметно и быстро превратилось в преуспевающих, удобно устроившихся и вполне вписавшихся в свое время обывателей. В очень неоднозначном меньшинстве, вступившем во внутренний конфликт с этим временем, выделяются два общественных типа людей. Один из них, более массовый, впитавших глухоту своего века покорных строптивцев, давно уже взрослых, но как бы задержавшихся в молодых, — ожесточенных молчунов — и выразил на экране О. Янковский. Другой, малочисленный пласт людей избранных и одновременно обреченных выразили каждый по-своему В. Высоцкий, О. Даль, А. Миронов. В фильме «Мой младший брат» (1962), снятом по повести будущего диссидента, а тогда молодого писателя Василия Аксенова «Звездный билет», Даль и Миронов сыграли свои первые роли. Не только вытасченные ими билеты, но и они сами были «звездными», лучистыми мальчиками 60-х, обреченными на короткую, с обрывом на пике жизнь.

Таких, как они, можно было найти в то время не только среди артистов, художников, поэтов. Сколько их оказалось недоживших, недопевших в мирное время в этом поколении? Их талантливость, романтичность, дерзновенность и рыцарственность оставили такой яркий свет, которым до сих пор светятся 60-е годы. «Это

поколение — поколение, родившееся именно тогда, когда крематории Аушвица работали на полную мощность, когда Сталин пребывал в зените своей богоподобной, абсолютной, самой природой, казалась санкционированной власти, явилось в мир, судя по всему, чтобы продолжить то, что теоретически должно было прерваться в этих крематориях и в безымянных общих могилах сталинского архипелага. Тот факт, что не прервалось — по крайней мере в России, — есть в немалой мере заслуга моего поколения, и я горд своей к нему принадлежностью не в меньшей мере, чем тем, что я стою здесь сегодня. Тот факт, что я стою здесь сегодня, есть признание заслуг этого поколения перед культурой...». Эти слова из нобелевской лекции Иосифа Бродского приводит З.Абдуллаева в своей книге, посвященной творчеству О. Янковского. Артист, создавший образ человека толпы начала 80-х, которому опустытело его окружение, тоже из этого поколения. Сергей Макаров, вросший в свое время, стал его заложником и одновременно взрывал его изнутри. На исходе 70-х романтичность, галантность, игра, пусть и слегка пародийная, в рыцаря со шпагой в руке, как и добрая ирония, пронизывающая, к примеру, образ Жени Колышкина, созданный О. Далем в фильме В. Мотыля «Женя, Женечка и «катюша», были уже не в моде. Наступила другая эпоха. И ирония становилась злой (в том числе и у поздних экранных героев О. Даля). Сосредоточенность на себе, своих проблемах, своей боли занимала теперь больше. В мучительных поисках новых героев были моменты трагического прозрения, познания истины, но и полная неспособность с этим знанием жить созидая, а не только отрицая.

И все же спектакль «Безумный день, или Женитьба Фигаро», несмотря ни на какие перемены в общественной психологии, продолжал притягивать к себе внимание. Сохраняясь в репертуаре, он неизменно пользовался любовью зрителей, и пусть в последнее время в глазах Фигаро — Миронова чаще появлялась усталость и печаль, нежели огонь и искрометность. И пусть теперь он был не просто умный, а умудренный, не жизнерадостный, а, скорее, жизнестойкий, не столько веселый, сколько тревожный, — но это тоже Бомарше, только более зрелый. Время расставило свои акценты, сохранив неизменным одно — жизнеутверждающий дух спектакля и игры актера.

Смерть Андрея Миронова заставила взглянуть на многое по-другому. И на роль Фигаро тоже. Став сценическим шедевром, она превратилась еще и в духовное завещание артиста. В ней он завещал нам свой оптимизм, свою доброту, человечность, любовь к людям, свет души, свой стоицизм перед суровыми поворотами жизни. Эта роль стала и его судьбой. В ней соединилось роковым образом все: признание, слава, любовь, жизнь и... смерть. В ней он нашел и выразил себя, как, наверное, ни в какой другой, с ней прошел через все тернии и перипетии своего времени. Почти двадцать лет! Шутка ли!

С 1969-го по 1987-й. И первый и последний год жизни этого спектакля отмечены переменами в нашей общественной ситуации. Между ними отрезок длиной в короткую жизнь. Ох, какие непростые это были годы... Фигаро открыл в творческой биографии артиста счет «ролям-долгожителям». Театр сатиры переживал свою золотую пору. За эти годы он превратился в один из самых любимых и труднодоступных театров в Москве.

Зрители ждали каждую новую премьеру со жгучим интересом, ревностно следили за жизнью театра. Миронов к тому времени стал одним из лидеров труппы. Плучек ставил спектакли с расчетом на него. Долгая жизнь ролей артиста — это еще одна особенность Миронова-художника. Его роли не были подвластны старению, развалу, напротив, время работало на них, вместе с ним шлифуя, углубляя, доводя до совершенства каждую деталь. Конечно, и ему было знакомо чувство усталости от роли. Иногда он этой усталости поддавался, тогда сразу включался автоматизм накатанного сценического рисунка. Но особенность Миронова заключалась в том, что он не мог долго на нем работать, не позволяла его живая артистическая природа. В конце концов она обязательно брала верх. В одном из интервью на вопрос, что в искусстве определяет творческий успех артиста, он ответил: «Обостренная, сильная восприимчивость с одной стороны, духовность, эстетичность — с другой». Миронов, как и все, не был застрахован от творческих неудач, от ошибок. Но за всем, что он делал, всегда билось сердце, жила мысль. Роль должна была пройти через его душу, очеловечиться, обрести плоть и кровь. Характерный для современного театра процесс обезличивания, превращения актеров в функциональных марионеток, танцующих на сцене свой своеобразный брейк, не затронул его. Так же, как не лишил он его чувства меры и вкуса. Эстетизм был заложен в его природе. В его легком, вдохновенном искусстве органично соединялись вахтанговская праздничность и жизнь человеческого духа.

У времени в плену

Андрей Миронов всегда, а в последние годы в особенности, был очень самостоятелен и независим в своих оценках. Он неординарно и тонко схватывал суть того или иного явления. Его рассуждения о собственных ролях являются их естественным продолжением и дополнением. Но сказать, что он был слишком отзывчивый и говорливый собеседник, нельзя. Он не любил давать интервью, хотя за всю его творческую жизнь их у него накопилось немало. У него даже сложился некий стереотип ответов, от которого его увести было непросто. Чтобы склонить Миронова к беседе, его прежде всего надо было ею увлечь.

Как и на сцене, Миронов и здесь оказывался непредсказуем. Его мысли бывали часто неожиданными и парадоксальными. В одной из наших бесед он вдруг вспомнил спектакль «У времени в плену»:

— Ну вот, Всеволод Вишневский — в этом человеке была определенность. Он, может быть, перебирал, бил себя в грудь, но все же... Спектакль начинается словами: «Какая вежливая тишина!». Я сразу вспоминаю наши, ставшие привычными формулировки: «Встреча прошла в теплой обстановке». Что такое «теплая» — ни холодная, ни горячая. А Вишневский был определен. Может быть, он был экстремистом, ломился в открытые двери, рвал на себе рубаху и кричал: «Я за Советскую власть», никто ему не говорил, что против. Но он был неистов в этом. И в данном характере для меня было главным именно это. «О моя родная, юная, гражданская война. Вернуть то, чем жил, жив, буду жить!» — говорил он. Вернуть то, чем жил, значит, это было потеряно. Об этом я играл, когда большинство вокруг говорило, что это не потеряно...

Спектакль «У времени в плену» по пьесе А. Штейна, поставленный В. Плучеком в 1970 году, рождался трудно. Сегодня непросто о нем писать, а убедить тех, кто его не видел на сцене, что это был хороший, даже

захватывающий спектакль, кажется, невозможно. Мы сегодня рассуждаем и судим о многом иначе, нежели в 1985 и даже в 1990 году. Отношение к роли Всеволода было у Миронова противоречивым, и главные трудности при рождении этого спектакля на сей раз относились именно к артисту. Он долго не мог «ухватить» роль. Пьеса, определенная автором как «фантазия на темы Вс. Вишневского», нелегка для воплощения. В ней отсутствуют элементы драматического конфликта, да и сюжета как такового. Сцены из «Оптимистической трагедии», в нее включенные, его не заменяют. Сам собою возникает вопрос о причинах обращения В. Плучека к такой пьесе. Первое объяснение выбора темы лежит на поверхности. Спектакль делался к «дате» — 100-летию со дня рождения Ленина. Театру, равно как и всем другим творческим коллективам страны, надлежало соответствующим образом отметить юбилей.

Требование выполнили. Но для режиссера и актеров работа над ним не была формальным актом, доказательством чего явилась долгая, успешная жизнь спектакля. То, что наследника Мейерхольда, человека, чья юность совпала с бурными 20-ми годами, привлекал и искренне захватывал революционный пафос, понять можно. Его по-настоящему волновала та эпоха и судьба художника в ней. В конце концов, и его собственная судьба складывалась под ее прямым воздействием.

Далекий от своего реального прототипа, образ Всеволода в спектакле обретал некое символическое, обобщенное значение. Эпиграфом ко всей постановке послужили слова Б. Пастернака:

«Не спи, не спи, художник, Не предавайся сну, — Ты — вечности заложник У времени в плену!».

Парадоксальным образом название спектакля наполнилось новым, дополнительным смыслом сегодня, объясняющим его появление на сцене. Каждый из нас в большей или меньшей степени был пленником и заложником ушедшего времени.

.Однако и мысль, высказанная актером в той беседе, с которой я начала рассказ об этом спектакле, имеет под собой глубокое обоснование. В нем звучала горечь утраты идеалов, боль потери нравственных критериев, обещанных революцией. Отсюда возникал и основной его конфликт — конфликт веры и безверия, идеала и отсутствия его. Миронов при всех внутренних сомнениях искренне вкладывал душу в эту роль, поэтому она ему и удалась.

Проникновенная и одновременно романтическая, «невещательная» интонация актера служила камертоном, по которому настраивалось звучание спектакля в целом. Плучек насытил его музыкой, подобранной им с безусловным режиссерским чутьем: от открывавшей спектакль камерной песни Б. Окуджавы «Надежды маленький оркестрик» до знаменитого марша С. Покрасса «Красная Армия всех сильнее», от тихих и мелодичных лирических матросских песен до сочных анархистских куплетов. А лаконичное художественное оформление Валерия Левенталя, решенное в серо-стальных тонах холодных вод Балтики, естественно дополняло этот настрой, находило свое продолжение в строгом, пластически выверенном, почти скульптурном построении мизансцен, неразрывно сливалось с четкими ритмами, открытым, ясным дыханием всей постановки. В сборнике, посвященном 60-летию Московского театра сатиры, А. Штейн написал: «Авторская моя признательность всем до одного участникам спектакля «У времени в плену». Всем до одного, начиная с основных исполнителей до артистов, занятых в массовых сценах. Только их общая увлеченность позволила сделать романтическое представление о святых временах, сделать одержимо, душевно, сильно. Увлеченность передалась зрителям, и сегодня, в четырнадцатый сезон, зритель, тому я свидетель, смотрит спектакль как премьеру. Манит тайна этого странного представления, манит его необычность, искренность, вдохновенность». Автор пьесы прав. Своим успехом его произведение было обязано исключительно работе режиссера и актеров. Миронову играть этот спектакль было непросто. Часто возникали моменты, когда ему не хотелось произносить слова, обесцененные демагогической лозунговостью. Заставить людей сопереживать тому, что выхолощено, невозможно. Да и сам зрительный зал часто бывал таким же фальшиво-лицемерным, обезличенным, душевно глухим и закрытым, как те же лозунги. Я хорошо помню, как один раз, встретившись в коридорах театра с артистом перед началом очередного спектакля «У времени в плену», спросила его, отчего он такой подавленный, и услышала ответ: «Не хочется играть. Все это такая фальшь и ложь»...



«Ремонт» М.Рощина. Постановка В.Плучека (1975г.). Паша-интеллигент А.Миронов



«Горе от ума» А.С.Грибоедова. Постановка В.Плучека (1976г.). Чацкий - А.Миронов.



Чацкий - А.Миронов. София - Т.Васильева.



Чацкий - А.Миронов.



«Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана (1979г.).
Шиндин - А.Миронов. Нуйкина - Н.Феклисова.
Девятов - Г.Менглет



«Продолжение «Дон Жуана» Э.Радзинского.
Постановка А.Эфроса (1980г.). Малая сцена
Театра на Малой Бронной. Дон Жуан - А.Миронов.



«Бешеные деньги» А.Н. Островского.
Постановка А. Миронова (1981г.).
Васильков - А. Миронов.



«Вишневый сад» А.П. Чехова.
Постановка В. Плучека (1984г.).
Лопехин - А. Миронов.



«Прощай, конферансье!».
Постановка А. Миронова (1985г.).
Сцены из спектакля.



Драматург Г.Горин и А.Миронов



«Бремя решений» Ф. Бурлацкого (1986г.).
Постановка В. Плучека.
Джон Кеннеди — А. Миронов.



«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Постановка
А. Миронова (1987 г.). Клаверов — А. Миронов.



Клаверов — А. Миронов.
Князь Тараканов — А.Левинский. Лакей — В. Кулик.



Клеверов – А. Миронов



Сцены из спектакля «Тени».



Финал спектакля

Когда Плучек предложил Миронову роль Всеволода, такое решение было неожиданностью не только для самого актера. И критика, и зрители, уже успевшие полюбить артиста, несколько настороженно и озадаченно ожидали встречи с новым героем. Но Плучек проявил максимум настойчивости и терпения. Миронов начинал репетировать с большими сомнениями, полный неуверенности в благополучном исходе. Действительно, роль неистового борца революции, крепко сколоченного, фанатически убежденного «агитатора, горлана», каким помнили Вишневого, мало подходила к изящному, лукавому, легкому актеру, каким был Миронов. В беседе, записанной Б. Поюровским в 1975 году, он признавался: «Я стесняюсь открытого пафоса, мне ближе юмор, ирония, сатира...». И все же роль состоялась.

Этот спектакль, по мнению критика К. Щербакова, помимо прочего «о лучших часах, лучших годах человеческой жизни, которые должны быть у каждого, независимо от того, когда довелось родиться». Миронов это играл, может быть, в первую очередь. На лучших представлениях этого спектакля у артиста возникал редкий душевный контакт со зрителем за счет колоссального личного воздействия. В данном случае внутренняя интеллигентность, порядочность и честность самого актера невольно накладывались на образ и убеждали. Важно отметить, что особенности его жизни на сцене заключались не в той интенсивной, чисто физической самоотдаче актера при отсутствии внутреннего наполнения, целостного самоощущения себя в роли, столь характерной для нашего

сегодняшнего театра, а в прямом участии собственной души, нервов, сердца. Потому так была заметна и хорошо просматривалась в спектакле личность самого Миронова.

Вскоре после премьеры спектакля «У времени в плену» вышел фильм «Достояние республики», в котором Миронов сыграл одну из своих самых романтических ролей, одну из немногих счастливых в кино. Речь идет о роли Маркиза. Сам фильм, к сожалению, из-за своей растянутости, некоторой жанровой многослойности не стал явлением в нашем кинематографе. Но участие в нем А. Миронова отметили все, и не только как главную удачу картины. Судьба послала ему роль, где он смог выразить себя — доброго и сумбурного, азартного и скрытно-нежного, максималиста в душе, не признающего половинчатых чувств и дел, приветствующего в жизни все, кроме скуки. Его Маркиз — образ глубокой, яркой натуры, сильных, сложных чувств. Впервые на экране нашла беспрепятственное выражение его собственная природа, забили ее внутренние ключи. Вместе с нею он принес в роль возвышенную настроенность в сочетании с неизменной легкой самоиронией, унаследованные им от предыдущих поколений. Когда видишь на экране его Маркиза, вспоминается и Жерар Филип, и слова А. Миронова, как-то раз о нем сказанные: «Один из самых моих любимых актеров — Жерар Филип. Его герои счастливо сочетают в себе возвышенную романтику и добрую ироническую улыбку. Когда я читаю о нем или смотрю фильм с его участием, я понимаю, как много приносил он своего в свои роли: изменял реплики, укорачивал или удлинял мизансцены, иногда прямо на съемочной площадке «перелопачивал» сценарий». Было ли в этом фильме вмешательство Миронова столь же прямым и действенным, не известно. Но так или иначе в его герое видны свойства личности самого артиста в удивительно цельном, но и, конечно, идеальном выражении.

«Что будет, то и будет, пускай судьба осудит, Пред этой красотой все суета и дым...» —

поет он, прощаясь с любимым городом. Последний раз проплывают перед глазами его Маркиза гранитные набережные революционного, неузнаваемого и такого родного города на Неве. Он еще не знает, что прощается с ним навсегда, но чувствует, что прощается и со своей жизнью, оставаясь навеки в уходящей в необратимое прошлое эпохе. Слова песни, написанные Б. Ахмадулиной, передают внутренний строй души героя. Миронов сыграл в нем красивого человека, каким был он сам и каких не так уж часто приходится встречать в жизни, но без которых она стала бы слишком пресной и скучной...

...Страницы, посвященные роли Маркиза в фильме «Достояние республики», оказались последними, которые успел прочитать Андрей Миронов из того, что было мною написано. Разумеется, тогда, когда он их читал, они выглядели несколько иначе, как и весь предыдущий текст... Вот так, на середине, внезапно оборвалась его жизнь, и моя работа над рукописью надолго прервалась. Потрясение было слишком сильным. Понадобилось почти три года, чтобы снова взяться за нее и уже взглянуть на творчество, на всю жизнь артиста, так рано оборвавшуюся, иными глазами...

Более стойкими оказались талантливые авторы сборника воспоминаний «Андрей Миронов», составленного Б. М. Поуровским. На одном дыхании были написаны друзьями Андрея Миронова и коллегами по искусству трогательно-нежные, искренние, полные любви к артисту страницы. Книга вышла в канун его пятидесятилетия.

«Ах, Петербург, Петербург!»

Роль Хлестакова, может быть, одна из самых неразгаданных ролей Андрея Миронова. Премьера спектакля «Ревизор» состоялась 26 марта 1972 года. Ждали ее с нетерпением. Кажется, уже не только Плучек, но и специалисты, и зрители не представляли Миронова без встречи со знаменитой ролью русского классического репертуара. То был счастливый период, когда на артиста все смотрели влюбленными, очарованными глазами. До прохладно-равнодушного отношения к нему критики, которое появилось в конце 70-х годов, тогда было далеко. Да подобное и в голову никому не приходило. Напротив, повторяю, ждали. Говорили и спорили о том, как пьеса будет решена в Москве и как в Ленинграде, о разных подходах Плучека и Товстоногова, предполагали, каким будет образ Хлестакова у Миронова, а каким у О. Басилашвили, и о многом другом. О, эта прекрасная жизнь нашего театрального антагониста с ее бурной, живой и неповторимой атмосферой!..

Вот в такой обстановке Миронов приступал к роли Хлестакова. И ее жизнь одним премьерным сезоном не исчерпывалась, а только начинала в нем свой отсчет. Потому и рассматривать ее тоже надо во времени, в протяженности лет. Как и другие роли актера, она претерпевала очень серьезные изменения. Ю. Юзовский когда-то писал:

«В театре, который заботится о своей репутации, о культуре зрелища, что называется, ежечасно, спектакль, как вино, чем старше, тем лучше». Нечто подобное можно сказать о ролях Миронова. С годами они набирали множество тончайших оттенков. Его образы жили той же живой жизнью, что и сам артист. Они выросли, углублялись, становились внутренне богаче, удивляли неожиданными поворотами. Вспышки пронзительных и подчас парадоксальных мыслей, часто рождавшиеся у актера во время спектакля, постоянно наполняли их жизнь новым содержанием.

Миронов в одном интервью сказал, что Хлестаков из всех персонажей «Ревизора» — фигура наименее конкретная подчеркнув, что понятие «хлестаковщина» куда более зримо и конкретно, чем образ, их породивший. Возможно, спорное, но любопытное замечание. Может быть, отсюда появился первоначальный грим-маска: лицо, окрашенное белым тоном, с выделяющимися на нем огромными глазами. Потом Миронов от него отказался, но сначала такой грим, видимо, помог ему. Он скрывал лицо конкретного человека, превращая его, скорее, в собирательный тип. В этой бледной маске, в несчастных, готовых заплакать глазах, в пластике живущего в ожидании ударов, съеживающегося человека порой мерещился образ грустного, с оттенком затравленности, русского Пьеро. Порой безвольные порхающие движения напоминали марионетку, чья жизнь целиком зависит от того, кто дергает ее веревочки. А секундами из-за маски показывалось лицо циничного властолюбца, чьи потребности не соответствуют реальным возможностям. С годами разные лики органично переплелись и обрели постепенно ясную определенность.

Вспоминаю, как Миронов не раз повторял, что роль Хлестакова, рассчитанная на молодого человека, на самом деле требует колоссального жизненного и театрального опыта. Действительно, труднейшая, таящая в себе массу подводных рифов роль. Прежде всего, трудно однозначно ответить на вопрос, кто же, собственно, такой

Хлестаков: существо без царя в голове, а вернее, «ни се ни то», как сказал о нем сам Гоголь? Тип невероятно знакомый, содержащий в себе общечеловеческие черты. Хлестаков плывет по течению, живет, куда кривая выведет. Сам он не способен ни на что созидательное, но при этом не прочь поболтать на любые темы. Жить не задумываясь и ни во что не углубляясь — внутреннее убеждение многих современных людей. Оно не лишено смысла, хотя, очевидно, является победой бесовского начала на земле, свидетельствующей о вырождении человека как существа мыслящего и сердечного, ответственного перед Богом и перед собой за свои деяния. Бесовщина правит бал там, где человеческая оболочка лишь искусно прикрывает внутреннюю пустоту. Секундами эти мысли возникали при взгляде на сцену. Миронов искал и успешно находил в образе черты современного человека. Он выписал себе в тетрадь известные слова Гоголя: «Всякий хоть на минуту, если не на несколько минут, делался или делается Хлестаковым... Словом, редко кто им не будет хоть раз в жизни, — дело только в том, что вслед за тем очень ловко повернется, и как будто бы и не он».

Что и говорить, Хлестаков — фигура сложная. Ее можно рассматривать как фантазмагорическую и в то же время как вполне реалистическую, содержащую в себе множество самых разных оттенков. (Отметим попутно, что в начале 90-х годов мотив бесовства, мотив наслаждения опасностью игры с дьяволом, его «вызывания» стал одним из стойких новых театральных мотивов.) На первую возможность актерская природа Миронова отзывалась слабо. Вторая была ближе. Он видел в Хлестакове прежде всего характер трагикомический, таким его и играл. Комическое начало в нем очевидно, трагическое заложено несколько глубже. В образе, созданном актером, предпочтение, пожалуй, отдавалось последнему.

В качестве исходной артист нашел для себя одну существенную черту, а именно — несоответствие внутренней страсти Хлестакова его возможностям. Отсюда возникали убожество и жалкость «чиновника из Петербурга». Ему хотелось бы владеть миром, а не бричкой. Но его потуги несостоятельны. В этом мире судьбой отведено ему весьма скромное место. Логичен в таком истолковании обличительный пафос игры актера, раскрывающий нелепость притязания своего героя и в конечном итоге оправдывающий его жалкое место в обществе. Но тогда не было бы трагизма ни в самом образе, ни в игре Андрея Миронова. А он его создавал. В том-то и дело, что артист глубоко сочувствовал своему герою и выступал невольным его защитником. Подобный взгляд сильно расходился с общепринятым, предполагающим либо осуждение, либо осмеяние подобного типа. Помимо остального Миронов видел в Хлестакове просто слабого человека, чье желание лучшей жизни, независимости своих мыслей и поступков, уважения к себе или хотя бы человеческого с собой обращения естественно и достойно сочувствия. Думаю, не одну меня приятно поражала и трогала в Андрее Миронове его удивительная, неподдельная человечность, боль и сострадание к слабым, готовность понять и простить человеческое несовершенство. Эта его истинно христианская природа проявлялась так или иначе не только в жизни, но и на сцене, в созданных им образах. В целом у Миронова было далеко не простое отношение к характеру Хлестакова, но на первый план все же выходило очевидное сочувствие этому убогому существу.

Да и можно ли винить Хлестакова за то, что он такой, за то, что он родился и вырос в окружении, сделавшем его таким? Мотив не новый, но вечный. Вообще настроения безысходности и безнадежности витали над Хлестаковым — Мироновым. Отсюда и трагизм. В этом заключалось и то «общечеловеческое выражение роли», которое призывал «поймать» Гоголь каждого исполнителя комедии и которое довольно пронизательно «поймал» и передавал Андрей Миронов.

В. Плучек не раз говорил, что они взглянули на «Ревизора» сквозь призму гоголевской «Шинели». Образ Акакия Акакиевича Башмачкина часто виделся в Хлестакове — Миронове. О нем напоминал и постоянный страх в глазах, и подгибающиеся ноги в шаткой, неуверенной походке, и истерические нотки в голосе, выплескивавшиеся, как у придавленного тяжестью человека. А. Смелянский отметил в книге «Наши современники», что «Миронов играл тему обездоленного «маленького человека», но с особой художественной подсветкой. Можно сказать, что Хлестаков игрался в «манере Чаплина». (Не отсюда ли возникли тросточка, походка, вся пластика Хлестакова?)».

Ключ к раскрытию характера Хлестакова — Миронова обнаруживали уже в самом первом его появлении на сцене. Откуда-то из глубины возникла лирическая щемящая мелодия, которая затем станет лейтмотивом, сопровождающим мечту Хлестакова о недоступном для него роскошном Петербурге. Одиноко торчащая над шаткой лестницей обшарпанная дверь, вызывающе выделенная художником В. Левенталем посреди почти голой сцены как знак застоявшегося, непреходящего убожества окружающей жизни, приоткрывалась и... Но в том-то и дело, что ожидаемого появления главного героя не происходило. Сначала в образовавшийся дверной проем просовывалась рука, и только затем, даже не пролезая, а как-то просачиваясь сквозь него, пятилась спиной на зрителя съездившаяся фигурка в нелепо сидящем на голове цилиндре. И, надо сказать, спина эта была необычайно выразительна, она выдавала всю бесконечную забитость будущего мнимого «инкогнито» из Петербурга. Затем, не в силах поднять голову от скрутившего все его существо голода, Хлестаков повисал на перилах, протягивал слуге цилиндр, и раздавался неестественно высокий, слабый, сдавленный голос: «На, прими это». Голос как будто не принадлежал Миронову. В нем было что-то такое, от чего сразу становилось не по себе, — что-то невероятно жалкое, царапающее душу.

Но не концепция составляла смысл искусства Андрея Миронова. Предельная самоотдача в образе, познание искусства в себе, а вслед за тем раскрытие собственной души были для него дороже любой концепции. В процессе создания роли ее общая идея не являлась для Миронова всепоглощающей. Не менее существенным и важным для него было проникновение в стиль и сам дух изображаемого характера, в его психологические, культурные, исторические особенности, а также чувство стили собственного существования в роли, четкое ощущение жанра произведения. Миронову запомнилось высказывание Жана Кокто о стиле, вычитанное им в книге, посвященной Марлен Дитрих, смысл которого для себя он сводил к следующему:

— Что такое стиль? Тот, кто им не владеет, должен очень сложно выражать простое, а тот, кто владеет, — просто выражает сложное.

В лучших своих созданиях игра Миронова отличалась простотой, всецелой органикой, заключала в себе

многозвучие и тонкий, как правило, ироничный подтекст. И. Бергман говорил о том, что актер интересен не тем, что играет, а тем, что скрывает, и там, где пересекается личностное начало с образом. За игрой Миронова скрывалась и одновременно обнаруживала себя незаурядная магнетическая личность, нежная, живо реагирующая на все душа, острый ум, неподдельная доброта. Он передавал со сцены всегда чуть больше, чем то, что называют содержанием роли. Отсюда и полифоническое, не исчерпывающееся одной, пусть и очень верной, мелодией ее звучание. Образы, созданные им на сцене, были живыми людьми, очень подвижными и изменчивыми. Ими руководила пружина их собственного внутреннего развития плюс чувство меры и вкус артиста. Одноплановость отсутствовала в стиле исполнения артиста.

В 1972 году в рецензии на спектакль Театра сатиры Ю. Манн, развивая мысль русского литературного критика Аполлона Григорьева, заметил: «Аполлон Григорьев писал о воплощенной в «Ревизоре» «миражной жизни», которая в конечном счете и питает гротескное начало комедии. Однако едва ли сегодня для его передачи достаточно стиля гротескных постановок 20-х годов; необходимо тонкое совмещение его с иными, негротескными, психологически полнокровными стилями, что в конечном счете восходит к сложности художественной мысли самого Гоголя». Именно такое совмещение осуществлял в спектакле Миронов. Вседневная», «пониженная нормальность» его Хлестакова, о которой писал в той же статье Ю. Манн, органично соединялась с бурным, экспрессивным внешним сценическим рисунком актера. Миронов не умел играть тускло. Его юмор, внутренняя яркость пронизывали все его создания, в том числе и Хлестакова.

Да, Хлестаков получился самым неуловимым характером у актера, но таким он написан Гоголем. Ему присуща множественность черт, раскрывающихся в бурлящей фантазмагорической смене настроений и поступков. Хлестаков Миронова как ртуть мгновенно переливался из одного состояния в другое. Его в прямом смысле несло неведомо куда, как бы во все стороны сразу.

В год премьеры спектакля критика много писала об «инфантильности» Хлестакова — Миронова, его «неестественной хрупкости», «эфмерности», «помкости» и «зыбкости». На самом деле за ними скрывалась необычайная внутренняя подвижность Хлестакова. Миронов старался не упустить ни одного из свойств этого персонажа. Появляясь перед зрителями в чуть серебрищемся фраке (даже в одежде Хлестакова было нечто переливчатое), с тростью в руке, он скользил по сцене, причудливо меняя жесты и позы, внезапно переходя от шепота к резким вскрикам. Трость — игрушка молодого щеголя то вдруг превращалась в орудие угрозы (от резких ударов которой по столу первым съезживался ее обладатель), то временами вид ее действительно навевал чаплиновские мотивы. Каскадом непредсказуемых движений и интонаций Миронов передавал и трусость Хлестакова, и беззащитную браваду, сочетающуюся с бесстыдством завязанного вранья, и нелепость фейерверочных фантазий маленького бедного чиновника. Только что он в страхе пятился от Городничего, а через несколько мгновений уже парил во вдохновенном экстазе. Только что полз по полу на четвереньках, а в следующую секунду бездумно и грациозно выделял па бального танца. Чувственность кружила ему голову, и, объясняясь в любви, он шел напролом, а немного спустя с ним уже играли, как кошка с мышкой, и он чуть ли не был растерзан жадным сладострастием двух женщин. Минуту назад мысль о деньгах и их отсутствии пугала его до дрожи в коленях, а затем, как ребенок, он радовался хрустящей бумажке, брезгливо швырял старую купюру и тут же поспешно подхватывал ее на лету.

Без юмора и иронии Миронов не мог ни играть, ни просто существовать. В них заключалось его спасение от жизненных неурядиц. Они наложили особый, неповторимый отпечаток на все создания артиста. Хлестаков не был исключением. Скорее, напротив, именно на этом спектакле Миронов чаще обычного доводил зрителей до приступов почти гомерического хохота. Вызывал их внезапно, резко и так же моментально гасил. Достаточно вспомнить его проход по ковровой дорожке в доме Городничего с блуждающим, отсутствующим взглядом и буквальным секундным, но столь характерный, вызывающий мгновенные ассоциации автоматический жест руки, застывшей в приветствии. Столь же неотразимо действовали интонация и жесты в сцене, когда еле держащийся на ногах пьяный Хлестаков, вцепившись двумя руками в кресло и только благодаря этому сохраняющий вертикальное положение, галантно бросал Анне Андреевне: «Возле вас стоять уже есть счастье», а в следующую секунду (так как ноги все-таки подкашивались) по-деловому заявлял: «Впрочем, если вы так уже непременно хотите, я сяду». И, едва оторвав тяжелое кресло от пола, неуклюже обходил дам и тут же приземлялся на него, балетно отставив ноги. Артист любил повторять известный афоризм, что талант — это подробность. Он этим талантом обладал, как и знанием «благородной нормы». Он знал, где начинается дурновкусие.

Миронов, когда был «в ударе», играл захлебываясь. Его партнеры по сцене всегда это чувствовали и в определенные моменты почтительно, с осторожностью расступались, давая простор его артистическому буйству. А сами на минуты превращались в наблюдательных зрителей. Когда в сцене вранья в доме Городничего Хлестаков — Миронов после фейерверка стремительных мини-показов своей «шумной петербургской жизни», сопровождавшихся обычно непрекращающейся импровизацией в общении со всеми, кто стоял в тот момент на сцене, обессиленно падал со стола в руки своих коллег, чуть не до головокружения заверченных скоростью монолога и параллельным остроумным обыгрыванием их сиюминутного, застигнутого врасплох состояния, то и актеры и зрители наконец на секунду получали возможность для передышки. Привыкнуть к мионовским эскападам было, по-моему, невозможно. Они всегда были непредсказуемы...

Да, смех действительно царил на спектакле и периодически мощно сотрясал стены зрительного зала. И все же это не мешало Миронову моментально его гасить внезапным горьким и грустным взглядом, затравленной, одновременно благодарящей и извиняющейся интонацией, с которой он произносил фразу: «Мне нигде не было такого хорошего приема», или мечтательно-ностальгическими нотками тоски по лучшей жизни, которые слышались в его словах: «Ах, Петербург, Петербург!».

Столь неожиданно поданный хрестоматийный образ не был в начале 70-х всеми принят, да и не был даже до конца понят тогда. Это закономерно: сам актер находился еще в поиске, освоив только первые пласты роли, да и атмосфера начала 70-х годов еще не соответствовала такому непривычно драматическому взгляду на

комедийный, почти водевильный в устойчивой актерской традиции образ. Восьмидесятые уже были гораздо более созвучны с ним. Зритель 86-го смотрел спектакль другими глазами, нежели зритель 72 года. После премьеры критики довольно бурно обсудили спектакль, разойдясь в оценках, оставив почву для дальнейших размышлений. А. Смелянский в книге «Наши собеседники» уже несколько лет спустя усмотрел, что «в спектакле Плучека, несмотря на декларированное намерение ставить «всего автора», торжествовала актерская стихия, «редко входившая в берега режиссерского замысла». Соглашаясь с автором относительно торжества актерской стихии, трудно разделить его слегка снисходительную оценку применительно к данному спектаклю. На мой взгляд, торжество это не противоречит замыслу самого драматурга. Другой вопрос, что противоречие между намерением режиссера и исполнением актеров действительно существовало. Но раскрывалось оно по-разному. Как ни парадоксально, но как раз игра А. Миронова, выходя за рамки режиссерского замысла, его конкретизировала и углубляла, уводила от поверхностной всеохватной, следствием которой оказалась неоправданная режиссером изнутри монументальность и громоздкость постановки. Справедливости ради надо отметить, что и то и другое отличало едва ли не подавляющее большинство постановок «Ревизора» в истории отечественного театра. Режиссерской партитуре Плучека не хватало глубины проникновения в гоголевский мир, что дало основание А. Смелянскому написать следующее: «Смех раздавался часто (а это немалое достоинство, когда играют хрестоматийную пьесу), но он ни разу не обрывался той тоской, которая охватила Пушкина, слушателя «Мертвых душ». «Человеческое» не было слышно (может быть, за исключением Миронова в лучших его минутах)».

Вероятно, несоответствием режиссерского замысла задачам, которые он ставил перед актерами, частично объясняется и то обстоятельство, что роль Хлестакова не получилась у Миронова столь законченной и совершенной, как иные лучшие создания артиста. Но, на мой взгляд, есть и другие причины. Их следует искать в психологии, мироощущении и человеческой натуре Миронова. Что-то в нем сопротивлялось перевоплощению в Башмачкина. Фантастическая заземленность человеческого характера, изображенного Гоголем, не сочеталась с романтической настроенностью души актера. Внутренняя дистанция ощущалась всегда. Отсюда возникала некоторая не свойственная Миронову неестественность интонаций, вроде бы и отвечавших замыслу, но не собственному голосу актера. Они были не фальшивыми, а именно чужими. Миронов это, кстати, чувствовал и, наверное, поэтому не мог назвать при всем соблазне роль Хлестакова своей любимой.

В противоречивом отношении к спектаклю он был не одинок. Мне как-то случайно довелось услышать за кулисами реплику А. Папанова накануне очередного «Ревизора»: «Тяжелый спектакль». В самом деле, нелегко было каждый раз собирать его оформление и нелегко в нем было играть артистам. Хотя в процессе спектакля они разыгрывались, но большого энтузиазма играть его перед началом я не замечала ни у кого. Тем более не было видно того вдохновенного порыва, с которым приходил Миронов в театр последние годы в те вечера, когда игралось «Горе от ума»...

А. Папанов был главным партнером Миронова в «Ревизоре», как, впрочем, и во многих других постановках театра. В этом спектакле он играл роль Городничего. После августа 1987 года о творчестве А. Д. Папанова, увы, тоже приходится писать как о страницах театральной истории.

А. Миронов любил сильных партнеров, более того — они ему были просто необходимы. С ними он играл ярче, свободнее, потому что было на кого опереться, от кого получить ответный импульс, а вслед снова послать свой. Бесспорно, их неповторимый дуэт с А. Папановым был в театре сильнейшим. Они очень ценили друг друга. Быть может, судьба не случайно связала их в безвременном уходе...

Говорят, через два или три дня после смерти Папанова на своем творческом вечере в Риге Миронов играл сцену из «Ревизора», мысленно обращаясь к ушедшему артисту, играл ее так, как никогда, со слезами в глазах, и заставил плакать весь зрительный зал. Перед собственной смертью он успел отдать дань памяти своему многолетнему товарищу по сцене...

А играли они в театре и в кино, понимая друг друга с полуслова, с полувзгляда. Обычно казалось, что Папанов уступал пальму первенства на подмостках и на экране более молодому, удачливому и блестящему Миронову. Отчасти так и было на самом деле. Они были очень разные, притом, что это обстоятельство не мешало, а напротив, видимо, способствовало их сближению. Андрей Миронов, помимо прочего, бесконечно уважал Анатолия Дмитриевича Папанова не только как артиста, но и как человека, а тот в свою очередь отвечал ему тем же. Их биографии, как творческие, так и жизненные, совершенно различны. У Папанова путь к признанию был труден, значительно замедлен. У Миронова

— стремителен, красив, почти триумфален, удача улыбалась ему чаще и охотнее. Мироновская легкая природная победительность всегда ощущалась на сцене. Он умел удивительно концентрироваться и полностью выкладываться на спектакле. В то время как А. Папанов на репетициях чувствовал себя гораздо свободнее и играл порой во много раз ярче, чем потом на спектакле перед зрителями. Здесь уже давали себя знать скрытые особенности психологии творчества каждого из них. В результате Папанов часто на сцене очень тактично и талантливо оттенял эффектность Миронова, но только до определенного момента. Его творческая индивидуальность включала в себя многое, чего не имел Миронов, и прежде всего большую социальную достоверность, близость к народным типажам. Наверное, оттого ему так удавались именно народные характеры. Миронов это прекрасно понимал. Везде, где они играли вместе, они были равными партнерами, чутко дополняющими друг друга. Так было и в «Ревизоре». Когда они оставались на сцене один на один, то даже заинтересованные внимательные глаза Городничего — Папанова всегда подстегивали Хлестакова — Миронова на безудержную гонку фантазий, а печальный и умный взгляд «инкогнито из Петербурга» повергал Городничего в трепет...

Хлестаков не стал любимой ролью А. Миронова. Но это не значит, что артист был к ней равнодушен. Она притягивала его, в ней всегда оставалась для него манящая недосказанность, захватывающая дух глубина. Кроме того, несмотря на сложное отношение к роли Хлестакова, он достиг в ней главного. В его исполнении, особенно последних лет, слышались и тоска, и «человеческое», и скорбный дух самого Гоголя, соединенный с

внутренней скорбью артиста, чья жизнь убывала на наших глазах, и мысль о всех нас, о «русском характере», и смех сквозь слезы. В этой роли выразилась и неизвестная сторона самого Миронова, то, что потом разовьется в дальнейших его ролях. Тихая щемящая грусть начнет постепенно вытеснять веселость.

Роль Хлестакова оказалась переломной для актера. Если его Фигаро в год премьеры был весь пронизан духом «шестидесятников» с их культом жизнеутверждения, молодого задора, искренности, романтики и веселой энергии, то Хлестаков изначально был увиден глазами человека иного мироощущения. Видимо, поэтому он тогда и удивил многих. Далеко не все осознали и прочувствовали происходящие на глазах перемены, далеко не все оказались подготовлены к резкой смене настроения души. Думаю, и сам Миронов пришел к новому настроению не сознательно, а скорее, интуитивно. Может быть, отчасти этим объясняется неясность созданного им образа. Он уловил нарастающие новые звуки в нашей жизни, но глубинную суть их сам для себя тогда еще объяснить не мог. Его Хлестаков был то жалок, то смешон, то грозен, то циничен. Единственное, чего в нем не было, — это душевной легкости, которая до того жила во всех героях Миронова. Зато неутихающей душевной тревоги в нем появилось в избытке. Именно это состояние стало потихоньку доминировать и в жизни, и в творчестве актера. Юношеская безмятежность навсегда уходила в прошлое.

Миронов примерно с середины 70-х годов почувствовал, что общая атмосфера становится для него чужой, неприемлемой, с трудом переносимой. Незаметно для многих он начал ей противостоять, что моментально отразилось на всей его жизни и творчестве. Ему такое противостояние было выдержать трудно. По природе своей он не был борцом. Вынужденное противодействие истощало его силы, изматывало душу. Он становился другим и в жизни, и в творчестве...

Как игру судьбы постичь?

Первая половина 70-х отмечена в биографии Миронова наивысшим пиком его популярности. Он очень много снимается. За один только 1971 год артист снялся в четырех картинах («Тень» — Цезарь Борджиа, «Достояние республики» — Маркиз, «Держись за облака» — генерал, «Старики-разбойники» — Проскудин). В дальнейшем их количество значительно уменьшится, в лучшем случае с его участием будет выходить одна картина в год. Его все чаще приглашает телевидение: развлекательные программы, «Театральные встречи», «Кинопанорама». Обилие концертов, творческих вечеров. Он нужен везде, его хотят видеть и слышать постоянно. Зритель упивался, а актер незаметно терял и растрачивал драгоценную энергию. Наверное, иначе быть не могло. По складу характера Миронов не умел экономить себя. За это его любили и одновременно упрекали, в этом заключалась его сила и его слабость. Гнет славы актера-«шармера» он испытал на себе сполна. Массовый зритель, большинство коллег-профессионалов, да и критики не видели и не хотели видеть в нем ничего иного. Он не правил своей судьбой, и в этом заключалась его драма, мучившая его с годами все больше. Он исправно тянул навязанную ему ляжку ампулы весельчака и шоумена, а в глазах его с некоторых пор и уже навсегда застыла грусть невысказанной драмы. Подсознательная мысль о своеобразном рабстве в сетях судьбы и характера превратилась во внутреннюю тему, в подтекст его творчества последних лет. Поведать о том в полный голос он так и не успел. Если бы кто-то из режиссеров увидел эту драму в актере... Но вместо этого энергия артиста расходовалась на бесконечные перепевы только одной удачно открытой в его актерской партитуре мелодии. Сегодня с грустью приходится признавать, что в кино талант артиста раскрылся поверхностно, и то, что зафиксировала пленка, за единичными исключениями, вариации одного образа.

Миронов мечтал сниматься у А. Тарковского. Но, судя по всему, он не попадал в поле зрения режиссера, не входил в «обойму» его актеров. Когда драматург Александр Володин написал после смерти артиста: «Умер любимый народом, блистательный, закомплексованный Андрюша Миронов», соединив в одной фразе несоединимые слова, он сказал правду. Один такой тайный комплекс питала скрытая боль непризнания серьезного, некомедийного Миронова нашими кинематографистами. Не приглашал его в свое кино Н. Михалков. Э. Рязанов позвал его в фильм «Невероятные приключения итальянцев в России» (1974) на роль благородного советского милиционера «без страха и упрека» Васильева, но не взял его на роль Лукашина в фильме «Ирония судьбы» (1976). Я ни в коем случае не хочу, чтобы в моих словах прочитали упреки режиссерам. Каждый волен в своем выборе. Благодаря фильмам Н. Михалкова раскрылся в кино многогранный талант А. Калягина, в новом качестве проявил себя лицейский гений О. Табакова. А в фильме Э. Рязанова сыграл, может быть, лучшую свою роль А. Мягков. Просто Миронов прекрасно понимал и остро ощущал свое неучастие в настоящем кино. К счастью, более широкий диапазон ролей ему предлагало телевидение. Здесь он сыграл Рудина, Грушницкого, а потом и своих современников — одиноких чудаков, которых при всей непохожести можно было бы назвать «лишними людьми» своего времени, — Фарятева, Лямина, музыканта Климова. Здесь он сыграл несколько чудесных комедийных ролей в музыкальных телефильмах: «Лев Гурыч Синичкин», «Соломенная шляпка», «Двенадцать стульев», «Обыкновенное чудо», «Кое-что из губернской жизни» (по мотивам рассказов А. Чехова). В них он вкладывал душу и талант, невостребованные в других жанрах.

В театре в это время он дебютирует в качестве одного из режиссеров-постановщиков спектакля-обозрения «Маленькие комедии большого дома», в котором занят и как актер. В 1974 году он получает роль Олега Баяна во второй сценической редакции «Клопа», а в 1975 году — роль Паши-интеллигента в комедии М. Рощина «Ремонт». При всей разности этих созданий их объединяет одно — недолгое участие в них Миронова. Они оказываются прелюдией перед следующей главной ролью артиста — Чацким. Притом все же следует заметить, что независимо от срока жизни театральных ролей Миронова ни одна из них не была проходной.

Спектакль «Маленькие комедии большого дома» был выдержан в традиционном для Театра сатиры жанре обозрений. Сатирики А. Арканов и Г. Горин выступили здесь в паре. Спектакль был наивен, простодушен и музыкален. Наверное, биографическая причастность А. Миронова к эстраде отозвалась в выборе им для своего режиссерского дебюта формы обозрения. Он удачно состоялся. Думаю, у всех, кто видел спектакль, осталось в памяти чувство душевной легкости от часа искреннего веселья, какое когда-то возникало на спектакле «Женский монастырь». Сцена «Грабеж» в исполнении Миронова и С. Мишулина неизменно проходила под несмолкающий

хохот зрителей. Сегодня вызвать тот добрый, безмятежный смех у нас, кажется, уже невозможно, остается только вспоминать, и, может быть, воспоминания эти кому-то согревают душу.

Андрей Миронов любил жанр мюзикла, чувствовал в нем соответствие духу внутренней свободы, легкости, динамичности, который он исповедовал. Актер всегда остро ощущал свой потенциал и недовостребованность его в этом жанре, поэтому пытался восполнить пробел везде, где представлялась малейшая для того возможность. Обычно он превращал в маленькие концертные номера те роли, которые это позволяли, то же проделывал со всеми своими песнями. Но тоска по грандиозному музыкально-драматическому шоу оставалась в нем до конца жизни. Думаю, Миронова так любили зрители, особенно молодежь, еще и потому, что он в своем творчестве преодолевал нашу зажатость, скованность, некие шоры, выработанные условиями нашей нелегкой жизни. Он был свободен, раскован в пластике тела и в выражении души, а этого так всем не хватало.

В роли Олега Баяна актер не столько обличал и разоблачал мещанство, сколько создавал самостоятельный яркий концертный номер, не упуская при этом драматическое «зерно» характера. Олег Баян Миронова предстал в образе коварного искусителя Присыпкина. Элегантный, с мягкой, эластичной поступью и вычурными жестами, он всем своим обликом манил «бывшего рабочего» к «изячной» красивой жизни. В нем было много чертовски привлекательного не только для Присыпкина. Заодно с «бывшим партийцем» получали эстетическое наслаждение от вдохновенной игры его демона-искусителя и все зрители.

Роль Паши-интеллигента в комедии М. Рощина «Ремонт» занимает особое место среди ролей Миронова середины 70-х годов. Хотя пьеса и была определена драматургом как комедия, но она заметно тяготела к лирике. Тема «ремонта» человеческой души, «ремонта» как преобразования, переоценки и очищения сама по себе достаточно серьезна, несмотря на всю забавность внешней коллизии, связанной с капитальным ремонтом старого московского дома. У Миронова роль Паши-интеллигента оказалась, по существу, единственной драматической (хотя он мастерски снижал ее до иронии) ролью своего современника, сыгранной им в родном театре. К сожалению, он ее очень недолго (всего два сезона) и редко играл. Для многих она прошла незамеченной. А ведь как раз в это время в актере происходила существенная душевная ломка. Он становился другим. Внутренняя растерянность Паши-интеллигента перед жизнью передавалась Мироновым весьма убедительно, так же, как и его душевная маята. Думаю, эта роль способствовала определенному изменению его актерского имиджа.

А время между тем все ускоряло темп, безжалостно отсчитывая часы. Вот и возраст Христа, в котором пребывал Паша-интеллигент, остался у Миронова позади. 70-е перевалили во вторую половину...

Он очень любил жизнь. Миронов, как никто, отдавал себе отчет в том, что каждый человек, тем более артист, интересен, пока живет. Он знал эту жестокую истину. Поэтому как-то особенно ценил быстротечные мгновения поднебесной, стремясь максимально вложить себя в каждое из них. Он боялся смерти, как боялся прижизненного забвения. К счастью, жизнь была к нему, в общем-то, благосклонна, добра и щедра. Кажется, ему были неведомы приступы охлаждения к ней. В этом отношении его также можно назвать счастливым человеком. И вместе с тем свой роковой приближающийся конец он чувствовал... Не забуду, как во время одной из репетиций «Прощай, конференсье!», в очередной раз столкнувшись с внутренней расхлябанностью, размагниченностью, несобранностью актеров (столь привычной, к сожалению, в нашем театре), Миронов не выдержал и, устремляясь на сцену, крикнул одному из нерасторопных коллег: «...Я скоро умру, у меня лопнут сосуды...». Он точно предсказал собственную смерть. Помню, как холодок ужаса на секунду сковал сердце...

Он действительно нес в себе роковое ощущение скорой смерти. После того как осенью 1978 года он неожиданно надолго исчез со сцены и театр впервые начал сезон без него (поскольку артист лежал в больнице), чувство тревоги и страха за него не покидало. В тот год, когда в декабре он наконец снова появился на подмостках, счастливые зрители забросали его с ног до головы цветами. (Где они их достали, как сохранили? Стояла запомнившаяся своими на редкость суровыми морозами зима.) Миронову в ту пору было 37 лет. «С меня при цифре 37 в момент слетает хмель...» — писал Высоцкий. Но Миронов тогда (как и автор крылатых строк) разошелся со смертью и подарил всем нам еще девять лет чуда соприкосновения со своим уникальным актерским и человеческим даром. А в тот вечер он стоял на сцене, еще слабый после болезни, не зная, как удержать в руках все прибывающие цветы, и смущенно улыбался своей неповторимой мионовской улыбкой. Он явно не ожидал такого бурного проявления любви и признательности зрителей, счастливых уже от того, что он снова с ними. Тем более что незадолго до того ему довелось испытать на себе первые признаки пренебрежительного, апатичного отношения со стороны тех, кто еще недавно восторженно писал о его таланте. Не сразу, но все более отчетливо он начинал чувствовать, что теряет свое место среди тех, кто волнует критические умы и определяет течение театрального процесса. Ведущие критики заметно утрачивали интерес к актеру, не обременяя себя вниманием к происходящим в нем переменам. Их привлекали уже иные имена. В начале и середине 80-х это ощущалось всюду. Трудно забыть, как на одно только мое предложение дать новый материал о Миронове услышала быстрый, как отмашку, ответ известного и авторитетного критика: «О Миронове? Писано и переписано»...

Да, в тот вечер зрители невыразимо радовались возвращению на сцену Андрея Миронова. Если бы такое чудо могло повториться... А давали тогда в театре «Горе от ума». Может быть, с того спектакля и родилось у Миронова особое отношение к роли Чацкого...

Роль Чацкого была любимой у актера в последние годы его жизни, оттеснив на второй план даже Фигаро. Именно она в его прощальные со зрителем сезоны превратилась в «лебединую песню» артиста, звучала, как музыка, пронзительно и грустно. Спектакль был подобен островку красоты, благородства, внутренней гармонии в напряженном мире наступательного бездушия, победительного, всепоглощающего хамства, духовной выхолощенности не одного только искусства, но и окружающей жизни. А ведь премьера его как будто не обещала ничего подобного. Чуть ли не впервые за долгие годы премьера нового спектакля Театра сатиры с участием А. Миронова, А. Папанова, других любимых зрителями актеров прошла сравнительно тихо и скромно отразилась в прессе. Видимо, в самой постановке, а в Чацком—Миронове в первую очередь, прозвучало несколько

опережающее время настроение. В 1977 году спектакль показался чересчур лиричным, а жаждали еще дерзости, остроты, резкого эксперимента, может быть, того прямого обращения в зал и диалога с ним, какой был в спектакле Ленинградского БДТ 1962 года, где Чацкого замечательно играл С. Юрский. Не сразу почувствовали и оценили в нем то, что будет особенно дорого немногим погодя.

Я видела книгу «Горе от ума», с которой Андрей Миронов работал во время репетиций. Маленькая, порядком затрепанная книжка, обычное школьное издание, разрисованное, с заштрихованными буквами. Чувствуется, что с ней хорошо поработали. Сегодня она дорога и интересна тем, что в ней остались заметки артиста. При желании по ней можно восстановить интонационную партитуру роли. Так вот, на странице со списком действующих лиц Миронов написал: «Грустный спектакль». Для него действительно это была история любви несчастной, даже трагической. И Чацкий был дорог ему прежде всего силой своего чувства. В одном интервью, рассуждая об этой роли и о теме любви в ней, Миронов сказал: «Я говорю о подлинной любви, которая всегда несет элемент драматизма. Она не может быть только счастливой. Это интересно играть, об этом интересно думать. Успехи в работе, здоровье, хорошее настроение — это замечательно. Но есть еще нравственная, духовная жизнь, связанная с ощущением прекрасного, неподдельного: любовь к женщине, к ребенку — все, что мы иногда пробегаем, пробалтываем, замученные грузом повседневности...».

О спектакле «Горе от ума» в Театре сатиры хочется сказать словами Гончарова: «Это тонкая, умная, изящная и страстная комедия в тесном техническом смысле, — верная в мелких психологических деталях». Плучек не скрывал, что следует за Гончаровым, особенно во взгляде на образ Чацкого. Быть может, на это режиссера навела сама лирико-романтическая индивидуальность первого актера возглавляемого им театра. Во всяком случае, такой взгляд был очень близок Миронову — актеру и человеку. В его рабочей тетради с выписками для своих ролей касательно «Горя от ума» находим отрывок из статьи Гончарова «Милльон терзаний»: «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье, раздраженного какой-то ложью в ее поступках, которую он и бьется разгадать до самого конца. Весь ум его и все силы уходят в эту борьбу: она и послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «милльону терзаний», под влиянием которых он только и мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия».

Любовь к Софье была главным движущим мотивом поведения Чацкого—Миронова. Ради нее и только из-за нее приезжал он в дом Фамусовых, а отнюдь не для того, чтобы произносить обличительные монологи. Само первое появление Чацкого на сцене замечательно тому отвечало. Он буквально врывается в синюю ампирную гостиную дома Фамусовых (со вкусом созданную художником В. Левенталем), чуть не с порога выкрикивая свое имя, прежде чем его успевал произнести слуга. А затем на секунду задерживался в дверях, воскликнув: «Чуть свет, уж на ногах!». И, кажется, уже в полном изнеможении опускался на одно колено: «И я у ваших ног», как бы смягчая дерзость своего мальчишеского порыва умной ироничной улыбкой. Миронов был, наверное, самым грустным, чувствительным и ранимым Чацким, который когда-либо выходил на подмостки. Но увидели и по-настоящему оценили это опять же не сразу. Отчего так происходило, ответить непросто. В последние годы артист как будто предощущал то, что вскоре становилось очевидным и близким для других. Почти во всех ролях последнего десятилетия своей жизни он не сразу (как это бывало раньше), а постепенно, лишь с годами завоевывал зрителя. Причем открытие роли, пленение ее глубинным неисчерпаемым смыслом для большинства происходило каждый раз неожиданно, но уже навсегда, будто кто-то резко снимал с глаз плену. Вероятно, далекую перспективу роли Миронов видел сразу, но освоение ее происходило медленнее. А все пережитое актером за это время тоже отражалось на роли. Он как-то раз обмолвился в одной из наших с ним бесед: — Наша профессия требует амортизации своей собственной драмы. Естественно, с годами, с появившимися недугами и потерями это становится проще. Я имею в виду, что за страданиями не нужно далеко ходить, уже не нужно себе искусственно придумывать груз чего-то...

А. Смелянский все в той же книге «Наши современники» критиковал спектакль за то, что «на сцене Театра сатиры действовал самый умный Чацкий из всех отечественных Чацких», отказывающийся метать бисер перед кем бы то ни было. «Новый Чацкий был увиден глазами последекабрьской эпохи...» — считает критик, в то время как «открытие Грибоедовым героя комедии есть прежде всего открытие этики декабризма, этики «русского культурного типа», не знавшего двойственности поведения, никакой двойной бухгалтерии ума». Увлечшись этой мыслью, Смелянский несколько уходит от содержания самого спектакля. Чацкий—Миронов был далек от двоедушия и временного компромисса со своими убеждениями. Другое дело, что Плучек действительно как-то сказал о нем: «Наш Чацкий пережил все революции». Режиссер опрокидывал весь отечественный исторический опыт в прошлое. Оттого Чацкий не был борцом и гневным обличителем в спектакле Театра сатиры. Напротив, после каждой вольнодумной реплики, брошенной Фамусову, у актера следовал жест руки, прикрывающей рот, как бы укоряющий за ненароком вылетевшее слово. «Длить споры — не мое желанье» — это высказывание определяло внешнее поведение Чацкого—Миронова.

Но не только замыслом режиссера объяснялось задумчивое и несколько усталое поведение героя. Сам артист уже, видимо, не хотел, а может быть, даже и не мог играть другого Чацкого. Ко дню премьеры спектакля «Горе от ума» в Театре сатиры, 10 декабря 1976 года, в актере произошел необратимый перелом. Прежнего веселого, неунывающего и дерзкого Миронова мы уже не увидим никогда, лишь его отблески будут иногда вспыхивать то в той, то в другой роли. Отчасти этот перелом объяснялся естественным переходом от молодости к зрелости, но в гораздо большей степени сменой общественных настроений, системы ценностей, а с ней и системы эстетических координат. Искусство входило в берега жесткого языка и вместе с тем подчеркнутой неустроенности, неопределенности, в известной мере неприкаянности. Что-то необратимо изменилось к этому времени во всей нашей жизни. Бескорыстные высокие идеалы «шестидесятников» исчезли навсегда в тумане меркантильности «семидесятников» и еще более корыстных «восьмидесятников». То, что историк Михаил Гефтер определил как «третий момент застоя», при котором мы с невероятной быстротой стали превращаться в общество потребителей. В данном общественном климате позиция борца мало что меняла. Да и, повторяю, Миронов не был борцом по своей природе.

Чацкий—Миронов отказывался «лезть на стену», а, скорее, как раз придерживался программы «реального героизма», о которой также писал в своей книге А. Смелянский: «На исходе 70-х годов появится новая гипотеза грибоедовской судьбы в ее соотношении с судьбой Чацкого. А. Лебедев в книге об авторе «Горя от ума» выдвинет программу «реального героизма» Грибоедова, противостоящую стремлению Чацкого «лезть на стенки». «Реальный героизм» — неизбежное следствие реального компромисса писателя с николаевским режимом. Компромисс такого рода рассматривается как высшая форма политической мудрости, самосохранения и, может быть, внутренней победы. В параллель идеям «отложенной революции» возникает идея «отложенной свободы», с которой смирился Вазир-Мухтар».

Подобная позиция для Миронова в данный момент была более понятна и приемлема. Но артиста волновало в роли не только это. И играл он еще и другое, и «о другом». В его Чацком, как и в Хлестакове, слышалось перекрестное созвучие многообразных чувств, идей, переживаний. В спектакле занимала немалое место тема свободы, лейтмотивом через все коллизии проходила тема ума. Они звучали постоянно, но никогда не заглушали тему любви, полнокровие живой жизни.

— Я не очень люблю актеров — критиков на сцене, в которых все от ума. Когда я вижу назойливый, голый темперамент мысли, для меня тогда пропадает нечто живое, — признался как-то Миронов. Он отказывался от вымороченной концепции роли, от чистой, холодной игры интеллекта в своем герое, изоциренного умствования на сцене, от бунтарско-революционного подтекста в пользу жизни человеческого духа и чувства. И жизнью этой захватывал всерьез. Быть может, как раз благодаря ей помогал заново услышать Грибоедова, открывал неизвестное в давно известном. Конечно, прав Гончаров, когда пишет о высшем значении «миллона терзаний» героя. Но ведь их надо еще уметь передать со сцены. Не от отсутствия ли умения и желания тратить себя возникает соблазн укрыться в концептуальном тумане? У Миронова на протяжении всего спектакля жила и стонала душа. Он не «лез на стенки», но сердце его «кричало» и «взывало» к той же самой «стене», что было не менее бессмысленно, но рождало грустное, глубокое сочувствие. До сих пор в ушах слышится искренняя, страстная и горькая интонация его слов, обращенных к Софье:

«Пускай в Молчалине ум бойкий, гений смелый,
Но есть ли в нем та страсть, то чувство, пылкость та,
Чтоб кроме вас ему мир целый
Казался прах и суета?
Чтоб сердца каждое биенье
Любовью ускорялось к вам?
Чтоб мыслям были всем и всем его делам
Душою — вы, вам угоденье?..».

Тут снова хочется возразить А. Смелянскому, который напрочь отказывает Чацкому—Миронову в необдуманном поведении, ставящем грибоедовского героя в смешное положение, подчеркивая, что именно «здесь комическое становится средством трагического эффекта, а комедия — это заметил еще Ю. Тынянов — становится видом трагедии». Но в данном случае критик явно поспешил с таким утверждением и проявил недостаточную внимательность к сути игры актера. Его Чацкий постоянно оказывался в нелепом и смешном положении. Только происходило оно исключительно от любви к Софье. Она заставляла его страдать и мучиться, терять голову, произносить страстные, но никому не нужные речи. Чацкий Миронова отнюдь не был холодным умником, напротив, был слишком чувствительным, эмоциональным, темпераментным. Через любовь к Софье он передавал и любовь к отечеству, смешанную с болью за него, и любовь к свободе. Все монологи его прорывались на фоне личных переживаний. Он не мог разделить свои чувства, любил безоглядно и горячо, чем, наверное, и привлекал к себе. «Ни Онегин, ни Печорин не поступили бы так неумно вообще, в деле любви и сватовства особенно. Но зато они уже побледили и обратились для нас в каменные статуи, а Чацкий остается и останется в живых за эту свою глупость», — тонко заметил Гончаров.

Я очень уважаю и ценю мнение А. Смелянского и хочу признать, что в моем споре с ним речь все-таки идет о разных временных отрезках роли. Но они не влияли на изменение ее сути. Я видела премьеру и первые спектакли «Горя от ума» в Театре сатиры, которые, собственно, и анализирует критик. То, что и как играл в роли Миронов спустя несколько лет, было заложено в ней изначально. Разница лишь в степени собственной отдачи, в душевном и сердечном «градусе» его исполнения и еще во внутреннем состоянии актера, всегда воздействовавшем на его отношение к роли. Не услышанное сразу с годами проявится, станет отчетливее. Однако история эволюции этого спектакля особая, отличная от других. Разумеется, изменения, происходившие в самом актере, сказались на ней в первую очередь. Но не менее существенную, едва ли не решающую роль в ней сыграли сначала выбор, а затем неоднократная смена исполнительниц роли Софьи. Еще в процессе репетиций В. Плучек не раз публично заявлял, что ее будет играть Е. Градова. Репетиции спектакля начинались с ней, но продолжались недолго. Семейный дуэт не состоялся, увы, и в жизни. Возможно, отголоски личных переживаний так или иначе тоже отозвались в грустном тоне Чацкого—Миронова...

Несколько лет, начиная с премьеры, Софью играла Татьяна Васильева. Яркая, эксцентричная, тяготеющая к гротеску, актриса вносила явно диссонирующее начало в плавный, почти элегический строй всего спектакля. Ее скрипучий, резкий, надломленный голос был «из другой оперы». Броские стиль и дух клоунессы кисти Тулуз-Лотрека, составляющие суть искусства талантливой актрисы, взрывали изнутри грибоедовский образ. А далекая от мягкого лиризма, вызывающая внешняя и внутренняя природа Софьи — Т. Васильевой переводила тему любви в дуэте с Чацким в иное звучание, что отметили сразу многие критики. В спектакле возникала в результате другая тема — тема противостояния двух равных, но не стыкующихся, существующих отдельно друг от друга разных миров. Казалось, каждый из них ведет свою игру. Рослую, могучую, сильную и крепкую не одним телом,

но и собственным непреклонным духом Софью любить было сложно. Не потому что она плоха, но потому что игра чувства здесь переводилась в другой жанр, в иной стиль существования. Миронов это сам признавал, и, судя по всему, ему подобный поворот очень мешал, постоянно вызывая его Чацкого на нежелательную и невольную борьбу с Софьей (что, впрочем, никак не влияло на его высокую оценку таланта Татьяны Васильевой).

Несоответствие режиссерскому замыслу актерских индивидуальностей исполнителей двух главных ролей, конечно, послужило одной из причин «тихого», немного потерянного, «не прозвучавшего» в 1977 году Чацкого—Миронова. Трудно было понять, из-за чего же, собственно, он так бился, а следовательно, и подключиться к его переживаниям.

Но вот в 1983 году Т. Васильева неожиданно покидает театр. Ее уход искренне огорчил многих. Миронов потерял одну из лучших своих многолетних партнерш. (Равноценную замену ей в спектаклях «Ревизор», «Трехгрошовая опера» и некоторых других так и не удалось найти.) Решение взять на роль Софьи молодую, только пришедшую тогда в театр актрису Луизу Мосендз артист принял настороженно. Л. Мосендз, удачно дебютировавшая в театре в роли Вари в «Вишневом саде», казалась ему несколько рассудочной, суховатой актрисой с сильным внутренним контролем, которого он так боялся.

— Самоконтроль — чудовищная вещь в актере, с моей точки зрения, — делился своими мыслями Миронов в одном из наших разговоров по поводу работы молодых актеров, в том числе и Л. Мосендз, — он убивает все. Вахангов сказал, что талант — это умение увлечь себя поставленной задачей. Так вот, как только возникает внутренний контроль, так моментально исчезает подлинное увлечение. Ведь если мы в жизни чем-то увлечены, то мы действуем или воздействуем на кого-то, полностью отдаваясь своей задаче, не думая в этот момент ни о чем другом. Контроль на сцене — это свойство непрофессиональное, оно антипрофессиональное. Говорят: артист купается в роли. Что это значит? Когда человек купается, то он весь поглощен и упоен счастьем наслаждения водой, солнцем. То же самое происходит, когда дети играют. Их игра прекрасна тем, что они увлечены ею абсолютно, и у них в это время возникает некая своя картина. Так и в актерской профессии. Мне лично самоконтроль очень мешает на сцене. А неопытному молодому актеру — тем более. Я еще могу его скрыть за счет наработанного опыта, но все равно, пока меня, грубо говоря, не начинает «нести», роль не идет. Говорят: «понесло», «пошло» — вот это уже и есть отсутствие какого бы то ни было контроля. Мне необходимо на сцене полное отрешение от всего постороннего, поэтому меня моментально сбивает любой шум, я сразу начинаю думать об этом. Но когда полное отсутствие профессионализма накладывается на нечеткое определение задачи и неумение ее выразить, то о чем говорить? Ты можешь все прекрасно понимать, но не можешь этого выразить. Уже не говоря о "втором плане. Что такое второй план? Наверное, это и есть КРУГ твоих ассоциаций, твое личное...

Но в случае с Л. Мосендз он счастливо ошибся. При некоторой свойственной ей доле холодности она оказалась на редкость тонкой и отзывчивой актрисой. (Трудно не сожалеть о ее скором уходе с профессиональной сцены.) И со спектаклем произошло маленькое чудо. Он вдруг заиграл свежими красками и зазвучал так, как, наверное, должен был звучать изначально. В нем воцарилась искомая гармония. Актриса надела свою Софью неподдельной женственностью, мягкостью и лиризмом, хотя и сохранила ее независимый, непокорный дух. Такую Софью Чацкий мог любить, и, что самое интересное, такая Софья могла полюбить Чацкого. В Софье — Л. Мосендз ощущалось и редкое на нашей сцене внутреннее благородство, чувство собственного достоинства. Несчастливая любовь здесь действительно оборачивалась трагедией прозрения не только Чацкого, но и отнюдь не далекой ему по духу Софьи. И ее финальный, но непоправимо запоздалый легкий порыв к нему в этом случае находил естественное объяснение. Луиза как-то призналась мне тогда, что Миронов в финале всегда вызывает у нее настоящие слезы, а назвать ее сентиментальным человеком я, например, не могу. Просто актеры на сей раз слышали и хорошо чувствовали друг друга, происходило взаимное заряжение, которое передавалось и зрителю. Последний год жизни спектакля Софью играла Т. Бондаренко. В целом она подхватила и продолжила лирическое начало, взятое в роли Л. Мосендз, но, пожалуй, слегка прибавила героине холодности и отчужденности от Чацкого. Тем не менее проникновенному звучанию роли Миронова это уже не могло помешать. Он открыл в ней свою «потайную дверь», нашел себя. Время, как ни в каком другом случае, сработало на этот спектакль. Искусство жить на сцене глубокими чувствами пришло к Миронову не сразу, а только с годами. В молодости он покорял легкостью пластики тела и ведения диалога, находчивой изобретательностью и динамикой существования на театральных подмостках, броским остроумием, живостью и светлым обаянием своих героев. В зрелости он овладел искусством любви и страдания на сцене, искусством проявления сложных внутренних психологических ходов, тонких переживаний. За трагической историей любви Чацкого у Миронова в последние годы все более настоятельно проглядывало размышление о судьбе.

«Ах! Как игру судьбы постичь? Людей с душой гонительница, бич! — Молчалины блаженствуют на свете!»

«Как понять мир, судьбу, общество», — написал он на полях в своей книжке напротив этих строк. Грибоедовский стих естественно и органично ложился ему на душу, как и удачно подобранное романтически-возвышенное музыкальное оформление спектакля соединялось с грустно-ироничной интонационной партитурой его Чацкого. Миронов настраивал эту роль на философское звучание. Не случайно напротив тех же строк он еще написал, что они обращены «не Софье, а богам и небесам!».

Отдельно нужно сказать об искусстве стихотворной речи у Миронова. Проблема соотношения стихотворной речи и правды сценического поведения всегда была для русской актерской школы одной из самых сложных и трудновыполнимых. Слабо развитая традиция искусства декламации на русской сцене («Вялость и нетвердость дикции принадлежит к числу коренных недостатков русских исполнителей», — писал еще в XIX веке П. Боборыкин) сказывалась более всего на исполнении «Горя от ума». Слог Грибоедова ставит предельные требования и к правде интонации и к музыке стиха. К чести Миронова надо сказать, что он хранил верность

стиху, никогда его не «мял», не «глотал» и не «комкал». В живом звучании грибоедовской речи у него совпадали смысловые («риторические») периоды со стихотворными («просодическими»). Актер демонстрировал на спектаклях «Горя от ума» секрет импровизационного рождения стихотворной речи. Финал спектакля он играл на предельном нервном и физическом накале (порой казалось, что на запредельном). В его тяжелом отрезвлении от последних иллюзий слышался настоящий надрывный даже не крик, а именно стон души:

«С кем был? Куда закинула судьба! Все гонят! все клянут! Мучителей толпа...»

Рассудок в нем все-таки сохранялся, но уйти без потерь, без внутреннего надлома, без неизлечимых ран было невозможно. К. Рудницкий в статье «Прощание с Андреем Мироновым» высказал неожиданную мысль об образе спектакля, сравнив его с «идеальным кристаллом эпохи застоя, материализованной номенклатурной мечтой». А в образе Чацкого критик увидел «пусть заведомо обреченный, пусть отчаянный, — но трагический гневный протест против этого мертвящего, манекенного, показушного строя. Чацкий—Миронов был живым предвестием гласности. Светлоглазый, русоволосый, совершенно несовместимый со всем укладом фамусовского бытия, он говорил, что думал. Что думал, то и говорил... Миронов сыграл Чацкого одинокого, скорбного, пылкого, Чацкого — инакомыслящего, Чацкого — диссидента», — заключал критик. Наверное, сегодня, когда оглядываешься назад, можно увидеть спектакль и роль актера в подобном свете. Но, на мой взгляд, в картине общества, созданной Грибоедовым, заложены вечные, вневременные мотивы духовного и душевного скудоумия, как и независимое от времени противостояние ему и вечный конфликт с ним Чацкого. «Игра судьбы», борьба добра и зла, их соотношение в мире, сосуществование ума и глупости, любовь и ее значение в жизни человека — суть философского начала пьесы. Она волновала Миронова и делала эту роль для него особенно дорогой.

«В этой жизни Лепорелло — властитель...»

У нас очень любят слово «кризис». Последний раз я встречалась и беседовала с Мироновым, когда пришла 27 июня 1987 года к нему домой с заданием редакции журнала «Театр» записать его мысли по поводу «кризиса режиссуры сегодня». Так категорично был сформулирован вопрос. Миронов от него сразу слегка поморщился, хотя вежливо и добросовестно высказал все, что он думал по этому поводу. — Режиссуре, как и "любому творчеству, требуется свободный полет фантазии. Но разбудить его не просто. Поэтому сегодня мы уже готовы сказать о том, что есть кризис. Нет, кризиса нет. Происходит естественная перестройка сознания. А перестроить сознание значительно труднее, чем перестроить завод. Относит же те процессы, которые мы наблюдаем сегодня в театрах, к кризису режиссуры, по-моему, не совсем правильно. Просто раньше этот вопрос вообще не поднимался, даже если была катастрофа. Как и общая катастрофа всей страны, прикрытая внешне орденами и флагами, она так же прикрывалась и внутри каждого театра... Был ли застой в театре, совпавший по времени с застоем нашей общественной жизни? Однозначного ответа нет. Бесспорно, атмосфера вокруг была удушливой, но жизнь театрального искусства вопреки ей была достаточно разнообразной, хотя и заметно противоречивой. Тогда непосредственно переживаемый день я оценивала иначе, жестче и критичнее. Да и в 86-м, когда писала первые страницы этой книги, мой нигилистический взгляд на уходящий в историю период мало изменился. Преимущество времени позволяет взглянуть на прошлое более объективно и спокойно. Теперь очевидно, что даже если касаться только одной области духовной жизни — общественной психологии, то ее характеристика конца 70-х годов все же не исчерпывается наступлением тотального цинизма, душевного опустошения и огрубления человека. Сопротивление нравственному вырождению существовало, хотя и давалось с трудом. Духовная и душевная выхолощенность общества началась сегодня и не вчера, а гораздо раньше. Но проявляться в "массовом масштабе она, пожалуй, начала в названный период. Опасность эту увидели и почувствовали так или иначе многие. С болью начали писать о пугающем изменении и сознания и духовного состояния зрителя. Вот портрет зрительного зала, данный Н. Крымовой в статье «Этот странный, странный мир театра», опубликованной в «Новом мире» в начале 80-го года: «Сегодня этот зритель более всего интересуется тем, что престижно. Кажется, ощущение собственного права — основное, с чем он приходит и с чем уходит. А перед ним играют актеры. И какое-то глухое обоюдное полураздражение-полусогласие невидимо повисает между сценой и залом, не находя разрядки. Громкий, острый спектакль играется как в вату. И что десять лет назад зал слушал и впитывал не дыша, сегодня он принимает спокойно, как пирожное в буфете... А я... смотрю на любимых мною актеров. В них появился какой-то надрыв. В одних, — моторный эпатаж, в других — необаятельное шутовство». Та самая прикрытая флагами, орденами и громкими политическими лозунгами ползучая катастрофа, дыхание которой ощущали все и о которой говорил Миронов, исподволь давила на сознание каждого, хотя реальных масштабов ее тогда никто не представлял. Воспринимать ли апогей эпохи «застоя» с 1978-го по 1983-й, а фактически по 1985 год, как годы тяжелой болезни общества, впавшего в тихий, но страшный маразм вместе с руководством страны, или как годы затишья перед боем? И то и другое было. (Конечно, если под «боем» иметь в виду не войну в Афганистане, начатую в эти годы, а гражданскую и межнациональную схватку внутри страны.) «Промежуток или накопление сил?» — так называлась статья Б. Любимова в начале 80-х, касающаяся состояния современного театра. Нечто пророческое в этом заголовке оказалось. Быть может, период конца 70-х — первой половины 80-х войдет в историю театра как промежуточный. В некотором смысле, бесспорно, он был таковым. Ощущение идейного и морального тупика порождало неопределенность во всем, но театральная жизнь все-таки в эти годы не замирала. Вспомним ее немного. Общественное сознание творческой интеллигенции в это время подчеркнуто аполитично. Отношение к реальности не безразличное, но скрыто или явно нигилистическое. Художественное мышление отгораживается от нее, хотя единообразия в этом процессе не наблюдается. Одни художники уходили в себя, другие предавались культуре эстетизма поискам формы, третьи просто уезжали, а кто-то писал «в стол». Утверждение «искусство для искусства» в эти годы обретает жизненно необходимый смысл. Искусству надо было выжить, и оно выживало.

Именно в эти годы просыпается особый интерес к драматургии, затрагивающей проблемы нравственного выбора человека, противостояния личности и общества, приспособленчества и бунта, человеческого одиночества, маски и лица. Современная драма Запада хоть и прорывалась на нашу сцену небольшими дозами, тем не менее имела сильное воздействие на художественное мировоззрение значительной части творческой интеллигенции, не говоря уже об определяющем влиянии ее поэтики на молодое, только входившее в жизнь поколение — нынешних тридцатилетних. Что не могли увидеть на сцене, жадно читали и перечитывали. То же относится, естественно, и к отечественной «запретной» драматургии и литературе.

С другой стороны, конец 70-х — начало 80-х отмечены в театральной жизни бумом, связанным с так называемой «производственной драматургией». В увлечении ею содержалась попытка сказать об окружающей жизни пусть не полную, но все-таки правду. И хотя в большинстве «производственных» пьес видимость жизни придавалась вымороченным идеям, за некоторые лучшие из них приходилось даже бороться.

Ощутимым был интерес к русской «деревенской» прозе Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина. Правда о нашей жизни собиралась и прорывалась по крупицам.

Г. Товстоногов и О. Ефремов «пробивают» на сцену драматургию Вампилова. На подмостки проникают новая, жесткая и резкая эстетика, иной драматургический язык. Где-то на окраине Москвы Р. Виктук ставит «Уроки музыки» Л. Петрушевской — спектакль, всколыхнувший от летаргии сознание многих, заставивший о себе долго говорить. А. Эфрос продолжает создавать свои ажурные и зыбкие психологические спектакли, все труднее стыкующиеся с современной действительностью.

Зрители осаждают Театр на Таганке, чтобы попасть на постановки Ю. Любимова, среди которых «Гамлет» с В. Высоцким, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Дом на набережной» Ю. Трифонова.

Театральный бум, начавшийся еще в 60-е, пока продолжается. Театр любят, ценят, в него охотно ходят.

В это же время негромко, но все более настойчиво начинают заявлять о себе малые сцены. В конце 70-х они выглядели новшеством, не говоря уже о подавших голос первенцах театральных студий. Все рождалось в муках и схватках с многочисленными начальниками и управлениями культуры но все-таки рождалось, хотя и вопреки, а не благодаря.

Во второй половине 70-х активно наступает и создает свой «звездный» Ленком Марк Захаров. А в Театр имени Станиславского приходят три молодых режиссера — А. Васильев, Б. Морозов и И. Райхельгауз, проявившие лицо нового театрального поколения. Опять же вопреки сопротивлению, несмотря на отсутствие своего театра и благоприятных условий для работы, А. Васильев продемонстрировал поразительные глубины режиссерского мастерства, открыл некий новый виток в развитии современного искусства психологического реализма на сцене. Рубеж 70—80-х — это и дающий себя знать отечественный «андеграунд». Вот-вот он вырвется и разгуляется на просторе. Время «параллельной» культуры близится. В конце 80-х из параллельной она стала почти доминирующей, и определить ее хочется иначе, скорее, как эсхатологическую культуру смутного времени.

Изменился и тип актера, выражающего общественные настроения периода «промежутка». Рубеж 70—80-х — это время появления на сцене и на экране жесткого актера-прагматика, актера закрытого, не впускающего в свой внутренний мир, актера с холодными умными глазами, порой ерничающего циника, порой недоброго комика, порой наблюдателя и расчетливого лицедея одновременно. Рубеж 70—80-х — это пик популярности О.

Янковского, А. Калягина, А. Мягкова. Новый тип актера воспринимался таковым на фоне исповедального актера-лирика, поэта, романтика в душе, выражавшего возвышенные, идеалистические общественные настроения, рожденные под лучами короткой «оттепели». Спустя несколько лет лидеры 80-х стали восприниматься иначе. Ожесточенность успела за это время значительно продвинуться вглубь общественного и индивидуального сознания. И те, кто тогда казались жесткими, из нынешних 90-х уже кажутся простодушными милыми добряками, пусть эгоистичными и колючими, но еще не утратившими душевности, обаяния живой, ищущей человеческой природы...

Во второй половине 70-х появляется новое лицо и у хорошо известных, знакомых и любимых актеров. Новое лицо, другое выражение глаз появилось у О. Табакова и А. Миронова, причем выражение это было различно. Ставлю их имена рядом не случайно, хотя О. Табаков и старше Миронова на пять лет. Но это актеры сходного темперамента, оба — страстные лицедеи, оба — артисты «от Бога». (Наверное, есть какая-то закономерность и в том, что именно О. Табаков пригласил на работу после страшной утраты М. Миронову, предложив ей роль в театре.) Творческие биографии обоих артистов не раз пересекались и перекликались, о чем свидетельствует хотя бы уже упомянутое мною на страницах, посвященных спектаклю «Доходное место», сделанное К. Рудницким сопоставление ролей Жадова — Миронова и Адуева-младшего — Табакова из «Обыкновенной истории» И. Гончарова, поставленной в театре «Современник». Вспомним слова критика о невольном возникавшем ответе первого второму, о «крушении идеалов» и «замене их цинизмом и приспособленчеством» у героя Табакова и «мучительном и вместе с тем упоительно-радостном утверждении идеала, органической неспособности с ним расстаться, невозможности изменить самому себе, своей природе, своей личности» у героя Миронова. Я не хочу проводить прямых аналогий этих образов с жизненным поведением их создателей. Разумеется, оно было иным, куда более противоречивым. Но в основе поздних сценических и экранных образов актеров улавливалось начало, взятое в героях конца 60-х. Здесь были истоки нового выражения глаз О. Табакова, вместо былого мальчишеского задора и простодушия в них появилась неискренняя, дежурная мягкость, которая резко сменялась пронизывающим холодом и жесткостью. Здесь зародилась проявившаяся чуть позднее нервная грусть с оттенком страдания в глазах А. Миронова.

Таким я увидела его в жизни, когда пришла на практику в театр летом 80-го. Такими глазами смотрел он теперь с теле- и киноэкранов. На рубеже 70—80-х Миронов сыграл несколько ролей в телевизионных фильмах, ломавших сложившееся о нем представление как об актере-комике. Начало новому, неожиданному Миронову положило его поразившее многих нетрадиционностью прочтения исполнение роли далекого от позерства Грушницкого в телевизионной постановке А. Эфроса «Страницы журнала Печорина» (1975). Затем последовали мающийся от собственной

Неприкаянности и ненужности музыкант Климов в телеспектакле по повести В. Токаревой «Между небом и

землей» (1977); странный, не от мира сего добрый чудаки и мечтатель Фарятев в фильме И. Авербаха «Фантазии Фарятева» (1979); мягкий, но непреклонный в своих жизненных и человеческих позициях Лямин в телевизионной версии пьесы А. Володина «Назначение» (1980) (легендарной своей постановкой (1963) в театре «Современник» с О. Ефремовым в главной роли). Даже Министр-администратор из музыкального телефильма М. Захарова «Обыкновенное чудо» (1978) по одноименной сказке Е. Шварца нес в себе не одни лишь комедийные черты. О каждой из этих ролей можно было бы написать немало. Они разные и по стилю, и по жанру. Но, пожалуй, образом, который вобрал в себя в наиболее концентрированном виде перемены во внешнем и внутреннем состоянии актера, сыгранным на полном отказе от выработанных приемов, был Фарятев. Хорошо помню свое первое впечатление после просмотра фильма и впервые вызванное во мне игрой Миронова чувство, близкое к неприятию. Казалось, слишком много надуманного, преувеличенно-подчеркнутого в чудаковатости, нелепости и перманентной неловкости этого персонажа. Потом для меня стало очевидным, что в них заключался не только вызов актера стереотипу его восприятия, но и нечто большее. Почему в этот период он сыграл именно такого героя, которого, скорее, можно назвать антигероем? М. Захаров выдвинул идею о создании Андреем Мироновым и «внедрении в зрительское сознание» нового социального и психологического типа — типа бедолаги и одновременно доброго весельчака, в котором жила «какая-то волшебная пропорция необходимой нам боли и необходимой радости, ума и безрассудства». Фарятев был в самом деле бедолагой, только лишенным шальной веселости, наполненным болью своего создателя. В его «стертом» лице отражалась невыразительность времени, а в отрешенности чувствовался внутренний протест человека, не подчиняющегося и не вписывающегося в установленный порядок жизни, что сближало его с другими киногероями 80-х.

Одновременно в театре у Миронова появляются очень разные, но и в чем-то перекликающиеся с образом Фарятева роли, отражающие новый облик актера. В Театре сатиры 2 апреля 1979 года состоялась премьера комедии А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся», в которой артист исполнил главную роль — диспетчера строительного-монтажного управления Лени Шиндина. А вскоре на Малой сцене Театра на Малой Бронной А. Эфрос представил премьеру спектакля «Продолжение Дон Жуана» по пьесе Э. Радзинского, где главную роль тоже играл Миронов. Первый и единственный раз он «попробовал себя» на другой сцене по приглашению режиссера, исповедовавшего другое, нежели в Театре сатиры, стилистическое направление в искусстве иные ритмы, иное сочетание выразительных средств сценического языка. Но сначала о спектакле «Мы, нижеподписавшиеся».

Комедия А. Гельмана, относящаяся к той самой «производственной драматургии», переживавшей в это время свой «звездный час», прошла, без преувеличения, по всем городам обширной страны. На страницах печати широко обсуждались проблемы, ею затронутые, устраивались коллективные просмотры и обсуждения. В Москве комедия А. Гельмана была поставлена на сцене МХАТа и в Театре сатиры. В Ленинграде ее поставил главный режиссер БДТ имени Горького Г. Товстоногов. Касаясь содержания пьес А. Гельмана, О. Ефремов в интервью газете «Советская культура» сказал, что «их нельзя сводить только к злобе дня. Человек, общественно не активный, безнравствен по своей сути. Вот пафос драматургии Александра Гельмана». На самом деле, конечно, эти пьесы были сильно привязаны к текущему моменту и не претендовали на отражение вечных проблем, а сам Гельман говорил, «что был бы счастлив, если бы его пьесы уже не шли, утратили бы свою злободневность». Ну а если взглянуть на них и на все споры, возникшие вокруг, с позиции времени, то становится очевидно, что, наверное, не случайно поколение, выведенное на орбиту «оттепелью», «заболело» производственной тематикой. Уйти от социальности те, кому было тогда за 40 и за 50, в большинстве своем органически не могли. Так были воспитаны.

Но что могло привлечь к подобной драматургии Миронова — человека более молодого, скорее индивидуалиста в искусстве и в жизни, актера, далекого от социальной тематики в том смысле, в каком у нас это было принято понимать? Объяснений несколько. Ну, во-первых, постоянно жившая в нем неутолимая жажда творчества. Во-вторых, предлагалась роль современника, чем он избалован не был. В-третьих, это была пьеса, которую можно отнести к разряду «хорошо сделанных». И, наконец, в-четвертых, конфликт местного значения, касающийся дела о приемке хлебозавода, разрастался в комедии Гельмана в более широкий, нравственный конфликт. В итоге речь шла о позиции человека. Для Миронова это было решающим. «Характер, в котором сконцентрирована дилемма: быть ли деятельным творцом жизни или холодным, циничным, пусть и умным, наблюдателем... Он для меня в какой-то степени Дон Кихот, человек очень нужный в нашей жизни» — так определял для себя образ Лени Шиндина актер.

Спектакли во МХАТе и в Театре сатиры получились разные. В той же степени проявилась разница между исполнителями главной роли. «В постановке В. Плучека... пьеса прозвучала мягче, даже лирично. Тональность эта берет начало с главного героя, — писал рецензент «Советской культуры». — В Лене, которого играет А. Миронов, тоже присутствует та неистовая, доходящая до отчаяния решимость, которая не покидает калягинского героя. Однако Шиндиным — Мироновым владеет не ожесточенность человека, прибегнувшего к крайней попытке спасти положение, но энергия, если можно так выразиться, боли за то, что несправедливость имеет место. Отсюда и линия поведения героя Миронова. Он не столько вырывает подписи, сколько, ведя своеобразную игру, вызывает к человечности членов комиссии, прежде всего ее руководителя Девятова. У него сохранилась вера в то, что если нормальный человек его выслушает, то непременно откликнется, не может не откликнуться.» На мой взгляд, у А. Калягина в этой роли прорывался тот самый «моторный эпатаж», о котором писала Н. Крымова. Вообще О. Ефремов и А. Калягин менее всего отнеслись к пьесе Гельмана как к комедии. Спектакль во МХАТе был поставлен с явно не соответствующим содержанию драматическим, почти трагическим накалом, притом на первый план вырвался надрыв и крик, а необходимый в таких случаях катарсис подменялся внушительным внешним символом — настоящим, сделанным в натуральную величину локомотивом, грозно разворачивавшимся на сцене в начале и в конце спектакля и буквально ослеплявшим зрителя своими фарами. Герой А. Калягина рядом с такой машиной выглядел нарочито затерянным, потенциально раздавленным. В Театре сатиры спектакль был поставлен проще. А о герое Миронова К. Рудницкий написал: «Нас пленила и сделала болельщиками Лени душа, которой Миронов Шиндина одарил... Мы-то считали его пронырой и плутом,

едва ли не жуликом, а видели вдруг человека стопроцентно бескорыстного и самозабвенного». Конечно, те же черты были у героя Калягина, но выражались они иначе. В этом сказывалась разница человеческих и творческих индивидуальностей актеров, влекущая за собой, и по-разному проявлявшиеся у них отношения с современностью, а следовательно, и с ролью Шиндина. По сравнению с Мироновым Калягин актер менее открытый, более жесткий и защищенный а соответственно, и более созвучный наступившему периоду. Он играл ярко, с внутренней и внешней агрессией, на резких трагикомических перепадах, не чуждаясь эксцентрики. В его исполнении отчетливо проглядывала игра маски и лица. Миронов ко всем, может, того и не заслуживающим перипетиям, происходившим на сцене, подключал сердце, собственную боль. Внешне он играл не так определенно и яростно, как Калягин, но создавал образ в чем-то более простодушный, живой и душевный. Любопытно, что именно в этой роли Миронов заставил, к примеру, Н. Крымову увидеть уже давно созревший в нем талант драматического актера: «В блестящем комике полудрема талант драматический — Миронов не просто взрослел, но, очевидно, по-настоящему мужал и вот роль Лени Шиндина отважился сыграть почти в русле трагедии, на ее грани. Трагического накала пьеса не выдержала бы, и Миронов точно останавливается на грани, на самом краю, идеально соблюдая меру».

Одновременно во внутреннем и внешнем облике актера в этой роли появились новые, незнакомые черты. Такого нервного, загнанного и издерганного Миронова зрители еще не видели на сцене. Вместо свойственной актеру изысканной утонченности сценического поведения на первый план вышли нервозность, физическая измотанность, суетливость, в которых давала себя знать определенная внутренняя надорванность. Былая легкость таяла на глазах, оставался лишь ее отсвет.

В еще большей степени новое состояние артиста проявилось в роли Дон Жуана. Настроения А. Эфроса и А. Миронова на этом этапе явно совпали. Близилось к концу лирическое самовыражение Эфроса. У Миронова достигает кульминации физическая и душевная усталость, износ сил и нервов. На Малой сцене Театра на Малой Бронной была показана история старости, история о том, как все обугливается, снашивается, оплачивается. Новый Дон Жуан не хотел быть больше баловнем судьбы, вечным любимцем женщин. Он испытывал страшную опустошительную усталость от этой навязанной ему роли, за которой никто не замечал его внутреннего драматизма.

Декорации спектакля представляли что-то вроде фотоателье. Многочисленные зеркала наталкивали еще на одну тему изображения и отражения. Вместо женских, пожалуй, здесь вполне могли бы висеть портреты Миронова в его полях, скажем, фришевского Дон Жуана, сыгранного им в 1967 году. Заедание штампом легендарного образа и инерция затянувшейся молодости порождали издерганную трагичность героя. Но при всем том Миронов наделял своего Дон Жуана, как обычно, природной добротой и простодушием, резко контрастировавшими с внутренней скрытой озлобленностью его слуги Лепорелло в исполнении Л. Дурова. Дон Жуан Миронова был беззлобен.

— Дон Жуан — это человек, находящийся в сфере романтической возвышенности, духовности, отличной от современного бытия. Он попадает в реальность, но он не соответствует ей. Он здесь странен, — рассказывал мне о своем понимании образа, одновременно размышляя, Миронов — Притом, что он и эгоистичен, и, может быть, даже жесток. Но все равно он человек не из нашего времени. Некий прагматизм жизни не может его захватить. «...И все же, чем страсти власть, нет сладостнее власти». Это трагедия духовности, трагедия чего-то возвышенного, красивого. «Я стал стар и никому не нужен», — говорит он. Это жестокость по отношению к себе. И все равно для него каждое мгновение жизни наполнено обожествлением женщины. Это страстность в сочетании с прагматизмом и деловитостью. А его влюбленность в театр? В нем живет высокая духовность, высокая нравственность. В них и сила духа. Лепорелло, напротив, — весь проза жизни, будни. Дон Жуан не может найти себя здесь. Он становится слугой Лепорелло. В этой жизни Лепорелло — властитель. Эта идея привлекала Эфроса в пьесе.

Это же, безусловно, волновало и Миронова. Изживание высокого духа, утверждение в нашей жизни уже не «грядущего», а настоящего хама он испытывал на себе. Свою неписываемость в окружающий пейзаж он ощущал все острее, хотя изо всех сил старался гнать подобные мысли прочь. Что дала двум талантливым театральным творцам нашего времени эта встреча? Лучшее их самих на этот вопрос никто не ответит. В дальнейший рассказ о роли пусть включатся голоса ушедших художников, так созвучно прозвучавшие в публикации, подготовленной Н. Крымовой и вышедшей в «Неделе» в ноябре 1987 года. В них слышится удивительная взаимная переключка мыслей, за которыми родство душ, единство в отношении к профессии, к делу, к искусству режиссера и актера. Хотя писали они, не сговариваясь, в разное время. У Анатолия Эфроса это отрывки из записных книжек, у Миронова — статья, написанная после смерти режиссера.

Первое слово А. Эфросу. «Как хорошо после тяжелой репетиции ждать, что к тебе домой вечером придет Андрей Миронов (тоже, может быть, после каких-то тяжелых дел в своем театре), и мы не торопясь будем разбирать с ним роль Дон Жуана в пьесе Радзинского. Немирович считал эти «интимные» репетиции необходимыми для актера. Но где сегодня взять актера, который считал бы их необходимыми для себя? Миронов занят не меньше других, а больше, и популярен как никто. Но все это — и занятость, и популярность, — все оставляет за порогом. Никаких следов спешки или зазнайства. Как благодарен я ему за эту неторопливость, за доверчивые и умные глаза, за готовность искать и вместе что-то обсуждать. Почему все это видишь только в актере, который не привык ко мне? Откуда взяты силы, чтобы каждый раз «очаровывать» своих, которые привыкли? Нет, дело все-таки не в привычке. А в интеллигентности, которую я не смог воспитать в тех, которых считаю своими. Удивляюсь: Миронов в моей комнате занимает как-то мало места, но когда надо попробовать что-то в движении, он свободен, и размеры комнаты ему не мешают. Попробует, сядет на место и опять смотрит на меня своими большими голубыми глазами. Я что-то думаю, а он не просто ждет, но тоже думает. И так складно все идет, и так не хочется переносить эту нашу замечательную работу куда-то в толпу, в театр, где будут обсуждать «гастролера», вместо того чтобы учиться у Миронова гибкости, детскости, артистизму»...

Слово А. Миронову. «Театр Эфроса всегда был в каком-то особом фокусе внимания тех, кто хоть однажды с ним

соприкоснулся, и я в этом смысле не составляю исключения. Меня всегда интересовали его спектакли — и в Детском театре, и в Ленкоме, и на Малой Бронной. Очень хотелось встретиться с ним, хотя, работая в Театре сатиры, ролями я обделен не был. Но магия эфросовского театра, совершенно иного, чем наш, с другими принципами и другой формой существования на сцене, была завораживающе-привлекательной. Я расспрашивал актеров, которые с ним работали, о его методологии, знал, что у него открытые репетиции, но все как-то не представлялось возможности на них пойти. Мне казалось, что не все актеры до конца воспроизводят и выполняют задуманное им. Наверное, так кажется всегда, когда ставишь себя в обстоятельства спектакля, который тебе нравится.

Неожиданное приглашение на роль Грушницкого в телевизионном спектакле «Страницы журнала Печорина» я воспринял с восторгом и трепетом. Я плохо помню весь процесс съемок, но отлично запомнились отдельные, очень точные замечания Анатолия Васильевича и удивительные его показы. Я, например, до сих пор не могу забыть не только отдельные фразы и реплики, но и интонации. Почему так важен был его показ? Я ведь не очень люблю, когда мне показывают, мне лучше что-то объяснить. Но это был не актерский, а именно режиссерский показ. То есть он показывал самую суть — в отдельной реплике, в интонации этой реплики он показывал суть поведения, настроения, душевного состояния героя. И это было удивительно в стиле всего спектакля в целом, в духе той общей атмосферы, которую он стремился создать. И стиль понимался не головой, а всем существом... ..Меня очень увлекла его затея преодолеть выработанный нашей средней школой стереотип восприятия Грушницкого как самовлюбленного, не очень умного фанфаронистого сноба. Эфрос пошел по пути максимального очеловечения, я бы даже сказал, облагораживания этого персонажа. Он хотел, чтобы наш Грушницкий был носителем чего-то подлинного, доброго, душевного. Не знаю, в какой мере мне это удалось, но я пытался «вытащить» из своего героя его детскую непосредственность, незащищенность и, не побоюсь этого слова, нежность.

Меня поразила атмосфера на этих съемках. Кто сталкивался с работой на телевидении, знает, какой сумбур и какая неорганизованность там вечно царят. Ничего подобного не было на съемках у Эфроса. Напротив, возникало ощущение, что люди работают вместе всю жизнь — такая была во всем четкость и слаженность. Какая там была удивительная тишина!

Этот спектакль стал для меня огромной школой и в какой-то степени повлиял на мою дальнейшую судьбу. И хотя я уже был подготовлен к этому своими работами в театре, именно после Грушницкого мне стали охотнее предлагать роли драматического плана в кино...

...За все, что я как-то недополучил в общении с Эфросом на телевидении, наградой была вторая, и последняя, наша совместная работа. Анатолий Васильевич однажды позвонил мне и предложил в свободное время репетировать пьесу Э. Радзинского «Продолжение Дон Жуана». Несмотря на занятость в Театре сатиры, я, конечно, с радостью согласился. И несколько месяцев подряд у него дома мы вдвоем (!) репетировали. Это было замечательно! Я просиживал у Эфроса допоздна, мы подолгу разговаривали, много раз возвращались к какой-то мысли... Я предлагал решения каких-то сцен, он всегда проявлял к этому неподдельный интерес, мы вместе думали... Меня удивляли и восхищали серьезность, с которой он относился к этой неплановой работе, важность для него самого процесса репетиции. Мы, профессионалы, зачастую как-то очень легко относимся к роли, которая, как нам кажется, не является для нас главной. Для Эфроса такое отношение к работе было глубоко оскорбительным. Я понимал, что этот спектакль не занимал все его мысли, что после наших репетиций он думал уже над другой темой, над другой пьесой, репетировал с другими актерами другой спектакль. Тем поразительнее была та доскональность, терпеливость и скрупулезность, с которыми он исследовал, проникал в суть нашего Дон Жуана.

Я объяснял это просто: он был подлинный художник. Художническое начало составляло, наверное, основу его натуры, было доминантой его характера и образа жизни. За время общения с Эфросом я понял, что он жил только делом, которым занимался, весь мир для него был замкнут на его профессии. Даже увлечение джазовой музыкой было для него не просто хобби. Он считал, что джаз во многом адекватен идеальному действию в театре — игра всех вместе и солирование, разработка отдельной темы и общая кода, импровизационность самочувствия... Помню наши трепетные обмены пластинками, наше совместное упоение джазом. Он тогда вернулся из Японии, привез какие-то агрегаты и получал совершенно детское удовольствие от прослушивания любимой музыки.

Репетируя с ним вдвоем Дон Жуана, я проходил огромную школу работы над ролью. Я не помню, чтобы он занимался «разводкой» мизансцен. В примитивном театральном смысле мизансцены его не интересовали. Все внешнее, учил он, есть следствие правильного внутреннего самочувствия, внутреннего содержания, а главное — внутреннего действия. Если верно найдена внутренняя суть, верным будет и ее внешнее выражение.

Дальше, когда работа перенеслась на театральные подмостки, репетиции были и очень радостными и одновременно мучительными. Эфрос мог искренне радоваться, заразительно смеяться на репетиции, а на другой день мог прийти трагически неудовлетворенный — в первую очередь самим собой. «Значит, я что-то не так сделал» — с этого всегда начиналось любое его недовольство. И уже потом он предъявлял претензии к актерам. Человек удивительно чуткий и мягкий, главной чертой которого я бы назвал интеллигентность, он мог и срываться, мог быть резок и не каждый раз справедлив. Но и это всегда замыкалось исключительно на моментах художественных и никогда не было связано с чем-то, не имеющим отношения к творчеству. Это было следствие его внутреннего постоянного спора с самим собой, его столь стремительного движения к совершенству, что за этим движением трудно было поспеть. Поэтому в его обвинениях в адрес актеров звучала нота горечи. Жаль, что не все способны были это понимать и затаивали обиду.

На разных этапах моей судьбы я работал с интересными, крупными режиссерами. Но встреча с Эфросом стоит как бы отдельно, это особая страница моей творческой биографии... Я счастлив, что какое-то время находился рядом с ним».

Их жизни оборвались в одном, 1987 году. Многие из приведенных отрывков Миронов рассказывал мне в наших с

ним беседах. Для меня очевидно совпадение определенных черт в их творческих и человеческих индивидуальностях. К примеру, рассказ Миронова о поведении А. Эфроса на репетиции и о «доминанте» характера режиссера в большой степени относится и к нему самому.

Можно ли говорить о теме Дон Жуана применительно к творчеству Миронова? И да и нет. Спектакли «Дон Жуан, или Любовь к геометрии» по пьесе М. Фриша (постановка 1967 г.) и «Продолжение Дон Жуана» по пьесе Э. Радзинского (постановка 1979 г.) прошли все-таки по обочине творческой судьбы актера, хотя он играл в них главные роли. Не они останутся определяющими в его искусстве. Тем не менее и в первом, молодом интеллектуале 60-х, и во втором, усталом, надорванном, но сохранившем веру в возвышенное, загнанном одиночке рубежа 70—80-х, отразились разные, но принадлежащие одному человеку и актеру состояния духа, сказались изменение качества времени.

«Но я прошу...»

В записной книжке отмечено: «3 февраля, 1986 год, понедельник, 10 утра». Миронов приступает к репетициям спектакля «Тени» по пьесе Салтыкова-Щедрина. Последняя постановка, последняя роль в театре, хотя о том еще никому не ведомо. В тот обычный февральский, в меру холодный день прихожу в театр и поднимаюсь в малый репетиционный зал — просторную комнату с одной зеркальной стеной и балетным станком для упражнений вдоль нее. Посередине стоит длинный стол. Здесь собираются участники будущего спектакля. Миронов приходит не один. Вместе с ним в дверях появляется В. Н. Плучек. Кажется, они что-то договаривают друг другу на ходу, как всегда острят. Но с лица Плучека не сходят напряжение и вызов. Миронов как будто старается этого не замечать, внешне спокоен и собран. В театре ни для кого не секрет, что отношения между главным режиссером и первым актером труппы натянуты. Атмосфера за кулисами последние годы нелегкая. Ее нагнетание не проходит мимо Миронова. Утрату дружеской сердечности и былого взаимопонимания в отношениях с главным режиссером он переживает остро, но изо всех сил старается не обращать внимания на закулисные сплетни и продолжает работать. Миронов всегда отдавал себе отчет, чем был обязан Плучеку, называл его учителем, испытывал к нему непоказное уважение и благодарность.

— Конечно, все равно моим учителем, моим наставником, человеком, который меня создал, является Плучек, — говорил он мне 1 ноября 1986 года, в самый разгар напряженности, возникшей между ними, говорил в беседе, которую я записывала, сидя у него дома. — Он создал меня уже тем, какие он мне предоставил возможности, с какой литературой и драматургией дал встретиться, какие задачи ставил. А позднее он не повторил и не использовал то, что я уже делал, а пытался открыть новое. Другое дело, что он сомневался и не был уверен в том, что это получится. И, наверное, создавая спектакль «У времени в плену», он был а грани того, чтобы меня там сменить, потому что ко мне это не имело никакого отношения. Я не представлял, как подступиться к роли, столь далекой от меня. Но за то, что ему хватало мудрости, желания, терпения и веры, за это ему огромное спасибо. Я даже не могу это выразить словами «спасибо» или «земной поклон», потому что это невозможно переоценить.

К сожалению, мое желание растопить лед в отношении главного режиссера к актеру в тот момент оказалось наивным и невыполнимым. Раздражение Плучека было сильнее моих робких высказываний перед ним в защиту артиста. Вероятно, это не самые приятные страницы во взаимоотношениях двух мастеров сцены, но их не выбросишь из жизни. Кроме того, я должна выполнить обещание, которое дала Миронову. В последнюю нашу встречу, 27 июня, когда я уже собиралась уходить, он неожиданно спросил, состоялась ли моя беседа с Плучеком. Писать об актере театра, не расспросив о нем мастера, его создавшего, мне казалось невозможным. Безусловно, Миронову тоже было интересно узнать, что думает о нем главный режиссер. Мы договорились с В. Н. Плучеком встретиться и поговорить. Но в назначенный день и час, когда я пришла, он неожиданно резко отказался от беседы, заявив, что «не созрел для воспоминаний». Плохо скрываемое раздражение, которое вызывал в последнее время артист у своего наставника, вдруг отчетливо прорвалось в этой реплике, заодно задев рикошетом и меня. Смягчив, насколько возможно, подробности, я передала отказ режиссера. Но Миронов сразу все понял, как-то помрачнел, а потом произнес: «Я никогда вас ни о чем не просил, а теперь прошу. Коли вы хотите, чтобы эта книга была правдивой, напишите об этом». Он повторил свою просьбу несколько раз. Я обещала... В этой сложной и запутанной истории Миронов вел себя до конца честно и порядочно. А что касается Валентина Николаевича Плучека, то смею думать, что он давно осознал свое трагическое заблуждение насчет «звездной болезни», «неблагодарности» и «зазнайства» Миронова...

Так вот, возвращаясь к 3 февраля 1986 года. Полагаю, Миронов не для формальности позвал Плучека открыть и как бы благословить начало репетиций. Он не хотел верить в то, о чем некоторые говорили вполголоса, а другие в полный голос. И был прав. Творческий запал в этих двух художниках был, как правило, все-таки сильнее перепадов в личных взаимоотношениях. Плучек в своем недолгом вступительном слове высказал много важных и дорогих пожеланий.

Вот несколько отрывков из них.

— Пусть будет у вас атмосфера студии. Спектакль должен быть с душой. Актеры должны испытывать трепет перед репетициями... Несколько пожеланий Андрею Александровичу. Актерская режиссура в чем-то ущербна. Постановка спектакля — это другое призвание, другому должна быть посвящена жизнь. Она требует полного увлечения. Андрей Александрович, вы очень яркий артист и воспринимаете роль через свою артистическую индивидуальность. На репетиции рождаются иногда робкие, иногда ошибочные ростки в актерском творчестве. Их надо всячески поддерживать... Актеров призываю увлечься первоосновой. Немирович говорил о своем театре: «Мы — театр автора». Мне это необычайно близко. Актеры сегодня отучились от понимания особенностей в расстановке слов у великих писателей. О важности такого понимания говорил еще Мейерхольд. Увлекайтесь природой автора, проникайтесь им. Не возлагайте все на режиссуру. Я очень ценю самостоятельность поиска... Необходимо «царапнуть» хоть что-то из современной нашей психологии. Наш театр живой. Во всех спектаклях мы пытаемся найти современный интонационный психологический строй. Бахтин считал, что слово само по себе

ничего не значит, когда оно не является носителем интонации. Каждая эпоха имеет свой интонационный фонд. Надо правильно найти в классике современный интонационный ход... Сколько раз потом на репетициях Миронов будет говорить о значении интонации в создании образа! Он знал это, может быть, лучше других. В поисках нужной интонации заключался один из краеугольных камней его работы над ролью. У него был абсолютный музыкальный слух на нее. Он знал в ней не только тона и полтона, но и одну восьмую и одну шестнадцатую тона. «Интонация — это выражение мышления», — часто повторял он. После своего «благословения» Плучек поднялся, пожелал успеха всем, по-отечески поцеловал Миронова и удалился. Глядя на них, хотелось думать, что все хорошо, а грустные домыслы и слухи неверны. Увы, то была иллюзия, что вскоре подтвердилось... Тем не менее репетиции начались.

Очень много правильного сказал Валентин Николаевич; произнес после его ухода Миронов. — Я надеюсь, что интерес у всех присутствующих к этой пьесе существует. Пьеса не имеет близких аналогов. Ключей привычных к ней нет. Она рождает ассоциации с поздним Островским. Повзрослели его персонажи, с ними произошла некая метаморфоза. До автора всем нам еще надо дотягиваться. Он прекрасен, хотя мрачен и черен. Драматическая сатира — так определен жанр пьесы. Исходным моментом каждого героя является глубочайший реализм. Второй план этой пьесы будет присутствовать на сцене, я имею в виду Шалимова и Клару. (Потом в спектакле из внесценических персонажей Миронов оставит только Шалимова. —А. В.) Шалимов и Клаверов — два антипода. Мне интересна мысль о том, как мясорубка определенной системы засасывает людей. В сценическом оформлении я представляю круглый, большой, на всю сцену зал, окаймленный колоннадой, с целым рядом лестниц, уходящих в высоту, по кругу между колоннами — ложи-бенуар, в которых возникают Клара, Шалимов, вся воспаленная фантазия персонажей пьесы. Должен быть элемент «проклятого водевиля», о котором пишет Щедрин. Симультанное, одновременное действие. Здесь возникает и проходит вторая жизнь всей системы общества. Ирреальность, вплетенная в реальность. Ни в коем случае не иллюстрировать идею, поместить ее в общий калейдоскоп жизни. «Все мы подлецы и люди благоразумные» — это эмоция современная... Конец гармонии во внутреннем и внешнем состоянии Миронова совпал с его «броском в режиссуру». Было ли то случайным совпадением или попыткой вырваться из тисков неудовлетворенности застывшим с некоторых пор уровнем режиссуры в своем театре? Последняя причина кажется более вероятной. Плучек уже не торопился, как раньше, идти навстречу невостребованным внутренним возможностям Миронова, а актер жаждал свежего притока идей.

Ощущение собственной недоволощенности и обостренное чувство скоротечности жизни не давали покоя. В одном интервью, данном им во время постановки «Прощай, конферансье!», Миронов сказал: «Я думаю, если бы сегодня в Театре сатиры были бы хотя бы один-два талантливых молодых режиссера, то для моей режиссуры просто не хватило бы места ни в сегодняшнем репертуаре театра, ни в его планах на будущее». Он полностью отдавал себе отчет в том, что режиссура — это другая профессия. Иллюзий на сей счет не испытывал, впрочем, как и в любом другом отношении. Человеком, живущим иллюзиями, никогда не был. Но то, что он мог и хотел еще сказать в искусстве, как будто не видел и не чувствовал ни один режиссер. Его тоска и печаль по гармонии, по утраченной человечности прорывалась так или иначе во всех последних ролях. Но он все время ощущал свою недосказанность. Его талант, мастерство, жизненный опыт достигли того предела, за которым внутренний голос требовал авторского проявления. Он прожил недолгую жизнь. Может быть, оттого к нему рано пришла мудрость. В определенном смысле мне повезло. Хотя и не довелось встретиться с молодым, веселым и легким Мироновым, зато посчастливилось узнать близко Миронова — зрелого художника, человека, чьим умным, взвешенным в каждом мгновении, красивым поведением руководило, как могло иногда показаться, само провидение. Находиться рядом с ним последние годы его жизни было не просто легко и приятно, но необычайно живительно в чело

веческом и душевном плане. Он, бесспорно, «осветлял» людей, попадавших в его магнетическое поле. Думаю, именно этим объясняется сила воздействия на тех, кто его видел и знал. Потребность сказать нечто свое через творимый мир целого спектакля закономерно привела его в режиссуру. Он был человек увлекающийся и, конечно, скоро по-настоящему «заболел» ею, несмотря на то, что определенную свою слабость в новом качестве чувствовал постоянно и остро.

Мне бы хотелось взглянуть на режиссуру Миронова прежде всего с точки зрения выражения в ней его человеческого и художнического мироощущения. Спектакли, поставленные Мироновым (в первую очередь по пьесам Г. Горина), были трогательно-открыты и беззащитны, по-детски нежны и наивны. В них удивительным образом, быть может, с излишней для современного зрителя, не приемлющего простодушия и распахнутости, открытостью выразились его собственная душа, его ранимость, доверчивость и его неуверенность в себе. Но одновременно и его сила духа, чуть романтического, но сильно своей искренностью и преданностью возвышенным идеалам. А в спектаклях, поставленных им по пьесам Островского и Салтыкова-Щедрина, отчетливо прозвучал голос его совести. Само это понятие почти забыто, кажется исчезающим из нашей жизни вообще и критерием оценки произведения искусства в частности. Миронов был совестливым художником и человеком. Он нес в себе черты подлинной русской интеллигенции, с ее внутренней неуверенностью и сомнениями, с ее вечными к себе вопросами без ответов, но при том повышенным чувством личной ответственности. Его постановки были такими же рефлексирующими, как и он сам. Он хорошо осознавал, что его собственная слишком чувствительная природа с трудом стыкуется с современной действительностью, и подсознательно догадывался, что пробиться к оглохшим, закрытым душам и сердцам своих современников он может только трагическим путем самосожжения. Как любой нормальный человек, сознанием он, конечно, не хотел этого понимать, но чувство не обмануло его. За всеобщую любовь и признание ему пришлось дорого заплатить... Его негромкие, но настойчивые призывы к человечности во всех ролях, вероятно, были скрытой, им самим не осознанной и мало кем слышимой мольбой о сохранении собственной жизни. Мотив человеколюбия, нежности и бережности в отношении друг к другу возникал в его творчестве и в нём самом еще и как противовес

глубоко спрятанному ужасу перед людской и мирской беспощадностью, как сопротивление ей. Гамлетовской постановки вопроса о смысле бытия сульба ему не дала осуществить на сцене. Но накал его собственной внутренней жизни, степень страстности самоотдачи и трагичности его смерти (ставшей страшной ценой прозрения для многих) оказались сродни шекспировским. А для кого-то он все равно так и останется клоуном. «Ужасный век, ужасные сердца». Каждый видит то, что может. Пусть так.

«Русский юмор — он особый... Без пол-литра, как говорится, не разберешь, где смех, а где слезы», — говорил главный герой пьесы Г. Горина «Прощай, конференсье!». У Миронова это действительно разобрать иногда было трудно.

Парадоксальность мышления Г. Горина, доброта слегка насмешливого, грустно-ироничного взгляда драматурга и Друга в жизни привлекали к его пьесам. В 1979 году Миронов поставил первую из них — «Феномены». Касаясь своего обращения к пьесе, он говорил: «При всей ее кажущейся неглубокости в ней есть затронувший меня парадокс: люди ищут чудес вокруг себя, уходя в парапсихологию, забывая о том, что каждый человек феноменален сам по себе в своей человечности, естественности во всех своих проявлениях».

Простая истина. Собственно, искусство Андрея Миронова всякий раз возвращало именно к ним, но каждый раз с новой силой мысли, откровения и с удивительной для нашего времени, но такой притягательной доброй улыбкой. Эта доброта была разлита в созданных им спектаклях и чудом сохранилась после его смерти. Когда смотришь оставшиеся в репертуаре Театра сатиры его спектакли, и особенно «Прощай, конференсье!», чувствуешь ее токи...

Миронов на репетициях часто все свои обращения к артистам начинал словами: «Пусть это моя дилетантская примитивная режиссура, но я прошу...» — и дальше шло перечисление требований. В этих словах не было кокетства, а слышались вечное извинение и вместе с тем привычка лично отвечать в полной мере за то, что делал. Он не боялся риска и не боялся все брать на себя. «Чтобы упасть с лошади, надо на нее забраться», — тоже любил он повторять.

Особо следует выделить то свойство режиссуры А. Миронова, которое давало себя знать так или иначе во всех его спектаклях. В его режиссерских работах, независимо от их большего или меньшего успеха, отмечали органику связей, органику театральной культуры. Так было и в спектакле «Бешеные деньги» по пьесе А. Островского. Эта работа ничего не разрушала, чтобы расчистить место для собственного высказывания, но словно бы включалась в общий разговор.

А. Н. Островский был, может быть, самым любимым его драматургом. Миронов постарался максимально бережно отнестись к пьесе, предпочитая союз с автором спору или поводу для самовыражения. При этом его постановка не вылилась в хрестоматийное прочтение, прозвучала современно и актуально. В год премьеры спектакля (1981) В. Шитова в статье «Четыре зимних вечера» писала: «Островский Миронова явился к нам, чтобы язвительно, остро и прозаично показать нам мир, не знающий ничего превыше денег. Они — центр мироздания, мера всех вещей, смысл самой жизни человеческой. Финальная сцена скрепляется рукопожатием компаньонов, как бы подписавших взаимовыгодный контракт, на одной стороне которого деньги, а на другой — красота. Миронов поставил свой спектакль — не первый, но самый серьезный — в пору, когда наш сегодняшний день принялся вглядываться в мелькающие то здесь, то там фигуры «энергичных людей», интересоваться происхождением их «бешеных денег», их «умением жить». А критик Н. Лагина в своей рецензии отмечала, что Миронов «выстроил блистательную социальную сатиру. И здесь основой успеха, точкой отсчета цельного действия стал образ Саввы Василькова — далеко не того симпатичного душки-увальня, доверчивого и наивного в любви, а при этом умного и прогрессивного человека, каким его обычно трактуют. У Миронова нет никакой игры в сентиментальные бирюльки — перед нами деловой, энергичный, умный, крайне расчетливый человек, который знает, чего он хочет, и знает, как достигнуть своей цели...»

Похоже, что с Василькова и режиссуры «Бешеных денег» начинается новый период в творчестве А. Миронова. Свои лучшие актерские качества и точность понимания материала Миронов выделяет в Василькове максимально. Тонко управляемый темперамент, сама манера поведения, пластика, речь — все это очень естественно, без нажима, абсолютная раскованность в ведении своего героя по всему спектаклю».

Такое предположение критика, разумеется, не означало, что спектакль «Бешеные деньги» явился неким поворотным пунктом, положившим четкий раздел между прежним и последующим творчеством актера. Отнюдь нет. Скорее, спектакль проявил профессиональный рост и качественную эволюцию Миронова-режиссера. Это была хорошая, добротная сделанная работа, отличавшаяся вполне законченным идейным и художественным замыслом.

Очевидно, не случайно, рассуждая о режиссуре Миронова, хочется говорить не столько о его мастерстве, сколько о его человеческом и художественном выражении в ней. Внутренней виртуозности, свободы и совершенства, характерных для его актерского творчества, в его режиссерских работах, конечно, не хватало, но конкретность постановки задач, четкость и простота воплощения задуманного в них присутствовали. В его постановках не было места претенциозности и надуманности. В них ощущалась личная, почти болевая выношенность замысла. То, о чем ставил свои спектакли Миронов, волновало его по-настоящему и глубоко, шло не от игры интеллекта, а от сердца. «Русский театр — это прежде всего театр человека и для человека, со всем его сложным переплетением эмоционального и духовного осмысления окружающего мира», — сказал артист в одном интервью. Он придерживался такой точки зрения, стараясь прежде всего быть честным и содержательным в любой работе. Миронов никогда не был склонен преувеличивать значение своей режиссерской деятельности и смотрел на нее довольно критично. Тем не менее последняя его постановка по пьесе Салтыкова-Щедрина показала, что он выходил на новый уровень в этой профессии.

Спектакли «Продолжение Дон Жуана», «Трехгрошовая опера» и «Бешеные деньги» были поставлены друг за другом и пришлись на рубеж 70—80-х годов, а точнее, на один, «олимпийский» 80-й год. От стоявшей в воздухе духоты перехватывало дыхание. Лицемерие и цинизм общества, казалось, достигли максимума. Механично, опустошенно и впервые неодолеваемо играл Миронов Мэки-ножа на премьере спектакля «Трехгрошовая опера» 30 декабря 1980 года.

Конечно, не только время и состояние общества объясняли такое исполнение. Сам брехтовский образ не особенно предполагал наличие души. Потом Миронов в этой роли стал мягче, пластичнее, игривее. В последние три года своей жизни он обрел снова некое душевное равновесие, к нему вернулась его доброта. А в тот печальный «промежуток» у него ненадолго появилась внутренняя ожесточенность, шедшая не то от страшной усталости, не то от душевной измотанности и чувства бессилия. В роли главаря лондонского преступного мира она нашла благодатную почву для проявления. Брехт с его «циническим посвистом», столь же издевательским по отношению к миру, сколь и слышащимся как собственный звук циничного мира, не зря попал в репертуарный план рубежного, разграничивающего десятилетия сезона, и не зря Миронов тогда на роль согласился. Отрешенно взирая на зрителей и партнеров по сцене, устало исполняя знаменитые зонги, он делал все в угоду неизвестно кому, но только не себе самому. Он был по-настоящему «остранен», от него впервые веяло холодом. Но согласившись, он так с этой ролью и не сжился. Выйдя из «промежутка», чем больше он в дальнейшем овладевал ролью, превращая ее в своеобразный музыкальный бенефис на сцене Театра сатиры, внося в нее легкость и иронию, заставляя весь спектакль потеплеть, ожить, заиграть, «запеть», — тем больше чувствовалось, насколько неорганична для Миронова природа пьесы, с ее изначальной цинической мрачностью и шутовством.

Кино и телевидение



«Достояние республики» (1971г.).
Режиссер В. Бычков. Маркиз – А. Миронов.



«Блондинка за углом» (1983г.). Режиссер В. Бортко.
Надежда – Т. Догилева. Николай – А. Миронов.



«Мой друг Иван Лапшин» (1984 г.).
Режиссер А. Герман.
Лапшин — А. Болтнев. Ханин — А. Миронов.



На съемках фильма, январь 1982 г.



«Человек с бульвара Капуцинов» (1987 г.).
Режиссер А. Сурикова. Массовая сцена.



Мистер Фест — А. Миронов.



На съемках фильма.



Мистер Фест — А. Миронов.



Телеспектакль . «Страницы журнала Печорина» (1975 г.).
Режиссер А. Эфрос. Печорин — О.Даль.
Грушницкий — А.Миронов.



Телефильм «Двенадцать стульев» (1976 г.).
Режиссер М. Захаров.
Остап Бендер — А. Миронов.



Телеспектакль «Между небом и землей» (1978 г.). Режиссер В. Фокин. Климов — А. Миронов. Микаэлла — М. Неёлова.

В жизни, за кулисами, с друзьями



Телефильм «Обыкновенное чудо» (1978 г.).
Режиссер М. Захаров.
Министр-администратор - А. Миронов.
Жена Волшебника - И. Купченко.



Телефильм «Назначение» (1982 г.).
Режиссер С. Колосов. Лямин — А. Миронов.



На съемках фильма «Мой друг Иван Лапшин»



Встреча класса в 1983 году.



Прибалтика



20 августа 1987 г. Москва. Похороны А. Миронова.



Гора крестов в Литве.



Крест, установленный в Литве, в память о русском актере Андрее Миронове.

Интересно подумать над тем, есть ли какая-то закономерность в последовательности четырех постановок Миронова. «Феномены» Г. Горина, затем обращение к русской классике — «Бешеные деньги» А. Н. Островского. Затем снова пьеса Горина «Прощай, конферансье!» и опять классика — «Тени» Салтыкова-Щедрина. А между ними три роли, в чем-то повторяющие эту последовательность: Мэки-нож в «Трехгрошовой опере» Б. Брехта, Лопахин в «Вишневом саде» А. Чехова, Джон Кеннеди в «Бремени решения» Ф. Бурлацкого. Разные уровни драматургии, срезы культуры, разные стили, жанры. Чередование классики и современности. Как правило,

работа Миронова в классическом репертуаре становилась событием в театральной жизни, современные же роли существовали как бы на обочине. Парадокс, но Миронову легче было дотянуться до высоты духа классических произведений, чем отыскать свою созвучность с современной драматургией. А может, не парадокс, а вполне объяснимая закономерность, и он тоже, как и его Дон Жуан, был в глубине души посланцем из другого века? Конечно, он искусно приравнивался ко времени и во многом преуспел. Но душа его отзывалась и раскрывалась полнее в героях, выписанных пером классика.

К немногим исключениям относится спектакль «Прощай, конферансье!». Но не особые достоинства пьесы Г. Горина тому причиной, а тема, им затронутая. Хотя надо признать, не будь обоюдной с ее автором близости ощущения жанра и взгляда на жизнь, Миронов вряд ли бы взялся за ее постановку.

— Как-то само получилось, что творчество Григория Горина вошло в мою жизнь давно и прочно, — рассказывал Миронов. — Когда-то он работал с моими родителями, сочинял для них эстрадные сценки и монологи. Потом появились его юмористические рассказы, в которых легкая ироническая интонация помогала говорить о жизни весело и серьезно. Эти рассказы были близки мне как читателю, а позже и как исполнителю... Потом появилась его драматургия, которая привлекла меня как актера театра и режиссера. Пьесы Горина полны бурной, парадоксальной фантазии, но при этом в них всегда присутствуют внутренняя затаенная грусть и печаль, без которых комедия не становится настоящей пьесой, а остается пустой забавой...

И все-таки прежде всего его привлекла сама тема — искренний, трогательный рассказ о жизни артистов эстрады.

Репетиции спектакля проходили с августа по декабрь 1986 года. Премьера его состоялась 28 декабря. Боже, с какой сверхчеловеческой интенсивностью работал на них Миронов! Это было прекрасно и вместе с тем страшно. Он доводил себя до полного изнурения. Репетиции «Теней» мне показались потом куда более спокойными и размеренными, правда, такой взгляд, скорее, характеризует внешнее проявление их хода, на самом деле все обстояло так же. Г. Горин совершенно справедливо написал об испытанном им огромном физическом напряжении от одного присутствия на репетициях Миронова. Что уж говорить об их вдохновителе! Вскоре после сдачи спектакля «Прощай, конферансье!» Миронов лег в больницу. Но и там не давал себе отдыха, уже репетировал новую роль — Джона Кеннеди. Потом вошел с ходу в почти готовый спектакль. Для него это был нормальный ритм жизни, смысл которой заключался в непрекращающейся работе. Он ее любил, хотя как-то не то в шутку, не то всерьез признался мне: «Вы знаете, я такой ленивый». Но каким-то чутьем он сознавал, что любое расслабление для него — непозволительная роскошь. Он старался не знать минут простоя. Быть может, предчувствие скорого конца торопило и одновременно заставляло максимально заполнять каждую секунду отпущенного срока. Он жил своей сверхзадачей. Последние годы его рабочее время чрезвычайно уплотнилось. Он работал везде: на отдыхе, дома, в самолете, в поезде, в машине. Где бы я его ни заставала, по глазам видела непрерывную работу мысли, искру неугасающего творческого огня. Из-за этого он постоянно пребывал в лихорадочном состоянии. То была не суетливость, нет, а именно внутренняя лихорадка. Непонятным образом она сочеталась с ясной головой, четкостью и ловкостью в движениях, внутренней собранностью, а еще с гибкостью мышления, мгновенной включаемостью в любой ритм. Иногда, придя на репетицию, я видела его, одиноко и неподвижно сидящего в зрительном зале, с отрешенным взором, устремленным на сцену. В такие мгновения он все был в каких-то своих мыслях, не замечал никого, но через несколько минут раздавался хлопок в ладоши и с возгласом «Всё. Начали!» он взлетал со своего места с непревзойденной легкостью и вихрем захватывал все окружающее пространство. На его репетициях мне часто казалось, что каждое проходящее мгновение — чудо и оно никогда не повторится. Спектакль «Прощай, конферансье!» был отнюдь не гениальный, а, скорее, рядовой. Но присутствие артистического гения витало в атмосфере его репетиций — они были несказанно талантливыми. За Мироновым хотелось следить неотрывно, потому что то, как он существовал в пространстве, говорил, думал и просто жил, было обыкновенным чудом. До него можно было дотронуться, но ощущение зыбкости, непрочности, невечности, хрупкости его, как любого чуда, порождало чувство грусти и ирреальности. Сам репетиционный процесс напоминал мистическое театральное действие, своеобразное шаманство. Помню, как во время одной из репетиций «Теней» Миронов попросил принести свечи, зажег их и с горящими глазами, пронсясь мимо них, все так же лихорадочно произнес: «Сейчас будем делать театр!» (свечи входили в замысел мизансцены). Он «делал» театр всегда и везде, потому что нес его в себе самом. Вся его режиссура была направлена на то, чтобы заразить, увлечь, пленить других магией театра. Он взывал к творческому началу в артистах без устали. «Вы же все тут талантливые люди!» — слышала я много раз его отчаянный возглас-призыв на репетициях. И иногда ему удавалось в других разбудить и вытащить наружу что-то неожиданное. Так произошло с М. Державиным в «Прощай, конферансье!», где артист в результате сыграл, может быть, одну из лучших своих ролей — конферансье Николая Буркини.

О спектакле можно судить по-разному. С одной стороны, это спектакль-память, в котором история жизни рядовых артистов эстрады становится почти героической, ибо речь в нем идет о небольшой концертной бригаде, выехавшей в июне сорок первого года на гастроль в Минск и волею судьбы ставшей фронтовой бригадой. Но, с другой стороны, спектакль выходит за рамки военной темы и своей закулисной специфики. За его героями встает время, определенный тип людей, мироощущения, психологии. Говоря о прошлом, он вызывает мысли о настоящем, о сегодняшнем состоянии не только нашей эстрады, но и нас самих. Показать, а по возможности сохранить и передать то драгоценное в человеческих характерах, что осталось в памяти сердца, определило замысел режиссера и драматурга.

— Меньше всего, мне кажется, можно от пьесы требовать хроникальной достоверности в обрисовке жизни и быта фронтовых бригад, — рассуждал Миронов. — Хотя она и опирается на подлинные исторические факты... Самое дорогое в пьесе для меня — это люди, ее населяющие. Незнаменитые, по-своему забавные и непутевые, но удивительно необходимые во все времена, а в трудное время вдвойне. Их обаяние, их талант воспринимать жизнь как праздник и дарить этот праздник окружающим. С этой точки зрения конферансье Николай Буркини для меня чем-то похож на героя любимого фильма О. Иоселиани «Жил певчий дрозд», только испытания выпали на

долю незнаменитого конферансье пострашнее. Я знал таких людей. Мне посчастливилось быть рядом с ними с самого раннего детства. И дело вовсе не в том, что это были артисты, писатели, художники. Они были художниками жизни; театр, карнавал сопровождал каждый их шаг, каждый поступок. Оттого мы, молодые, так тянулись к ним... Сегодня я с грустью ловлю себя на мысли, что таких людей становится, к сожалению, меньше. Какое-то внутреннее равнодушие, а иногда и цинизм загоняют внутрь нашу доброту и подлинную веселость. Те люди не были равнодушными. Когда они встречались и спрашивали друг друга: «Как ваша жизнь?», им действительно была интересна чужая жизнь и в их глазах светилось искреннее желание эту чужую жизнь сделать хоть чуточку лучше. Они были по-детски наивны и веселы и как-то умудрялись обходиться без скабрёзных, грубых моментов, без которых сегодняшняя шутка почему-то уже перестала быть шуткой... «Прощай, конферансье!»... Мне кажется, в самом названии таится светлая печаль. В силу законов жизни уходят безвозвратно поколения людей. Приходят другие. Принято считать, что они лучше нас. Наверное, так. Но они — другие. Поэтому ушедшим мы говорим «Прощай!»... А все хорошее, доброе, светлое, что они оставили нам, хочется сохранить и передать идущим на смену...

Счастливая звезда Андрея Миронова предопределила его рождение среди этих людей не в самой веселой стране, в страшное время. Помимо мамы и папы все они так или иначе его воспитывали и в буквальном смысле помогли выжить. Т. Забозлаева в книге под названием «Ровесники», посвященной актерам 1941 года рождения, к которым относится и Миронов, размышляя о его необычных «воспитателях», пишет: «Что руководило ими в жизни? Бескорыстное желание энтузиастов сделать свой народ прекрасным. А если так, то, значит, они обладали абсолютным чутьем на красоту, на совершенство, на то, как должно быть... Андрей Миронов позаимствовал у них эти свойства. Восторг перед жизнью, способность высоко мыслить, мечтать, жить будущим, жить как бы дальним результатом».

«Но временное невезенье нам не испортит настроенье! Не зря бытует выражение: «Придут иные времена!» — самозабвенно поют герои спектакля. И в этой песенке, сочиненной на ходу, вопреки самой логике развития событий, а может, и здравому смыслу, поет их неунывающая душа.

«Надо учить людей жить весело», — говорит конферансье Николай Буркини своему другу, писателю-сатирику Лютикову. Мы порою не всегда осознаем, насколько важна эта на первый взгляд несложная задача — вызвать у человека улыбку, смех. Пьеса Г. Горина о тех, чье искусство пробуждало в людях радость, о тех, кто нес ее в себе, заражая окружающих улыбчивым восприятием жизни.

Спектакль соединил в себе воедино театр и эстраду. Такое сочетание определило и художественное его оформление, решенное О. Шейнцисом лаконично и выразительно.

Почти единственная и основная декорация — круговой занавес — превращает сцену то в эстрадную площадку, то открывает перед нами закулисную тесноту небольшой артистической комнаты, то дает нам возможность окунуться в скромную домашнюю обстановку главных героев. Каким символом являлся для Миронова этот торжественный концертный занавес? Быть может, вид его рождал в сознании артиста не только ассоциацию с занавесом Д. Боровского в любимовской постановке «Гамлета», но духовную переключку с несыгранным образом? В облике клоуна он играл еще и своего Гамлета. Шут и философ в одном лице — мотив вечный. Кроме того, в подобном сценическом решении проявилось неожиданное родство его эклектичного режиссерского почерка с индивидуальностью Ю. Любимова. Миронов-режиссер также предпочитал соединение точных, но немногих бытовых деталей с поэтической обобщенностью художественного оформления в целом. Такой подход сохранится у него и у О. Шейнциса и в спектакле «Тени».

Постановка «Прощай, конферансье!» — это сплав грусти и юмора, открытой лирики и легкой иронии. Миронов выбрал тему и способ ее реализации в соответствии со своими возможностями, с учетом своей индивидуальности и ее творческого потенциала. Основываясь на собственном знании закулисной жизни артистов эстрады, он начинал спектакль с конкретных и точных примет, ее определяющих. Открытое пространство сцены. (Он его очень любил, мечтал играть на пустых подмостках.) Лишь в глубине заметна какая-то старая, сдвинутая на маленький пяточок мебель. Медленно гаснет свет. На сцену прямо из зала поднимается уже молодой человек в шляпе и плаще, с маленьким чемоданчиком в руках. Проходя мимо афиши, ненадолго останавливается. Затем немного устало, мимоходом приветствует рабочих сцены, погруженных во мрак еще спящего и едва различимого концертного закулисья. Человек снимает шляпу и плащ, остается во фраке. Мы догадываемся, что это и есть конферансье — главный герой спектакля. Вот он подходит к играющему пианисту. Они обмениваются двумя-тремя шутивными репликами. Подхватив мелодию, он садится у портала сцены, вытаскивает из чемоданчика лаковые туфли, переобувается, надевает бабочку и, время от времени поглядывая в зал, ненавязчиво втягивает зрителя в живой непосредственный контакт. Но вот, кажется, все готово. Человек выходит на середину сцены, артистично и торжественно поднимает руку, приглашая к началу представления. Есть что-то наивно-детское в самом этом жесте. Звучит музыка. Скрытый дотоле за колосниками занавес идет по кругу, оставляя внутри главного героя. На самом деле занавес закрывают двое рабочих, которые только что приветствовали конферансье. Вначале Миронову хотелось, чтобы собранный наверху по кольцу занавес сам ниспадал с вступлением первых аккордов музыки Я. Френкеля. Но наша «чудо-техника» один раз на репетиции подвела. После чего Миронов отказался от первоначальной идеи и решил обнажить прием. От сочетания праздника и прозы театра рождалась необычная атмосфера этого спектакля, который станет признанием сцене и всему закулискому быту в любви.

«Волнение умеете направить на своих героев, на увлеченность их характерами», — часто повторял на репетициях Миронов. Может быть, самая большая его победа в этом спектакле заключалась в том, что кое-кого из артистов он сумел по-настоящему увлечь и заразить добротой, открытостью, одержимостью людей, чьи характеры они воплощают на сцене. Темперамент Миронова до сих пор возрождается в спектакле в лучшие его минуты.

Годы рождения героев пьесы Г. Горина приходятся на конец XIX — начало XX столетия. Поколение, рожденное на сломе эпох, но по всему еще принадлежащее прошлому, исповедующее его нравственные ценности. XX век

обнаружил странную, если не сказать страшную, закономерность в отечественной истории. С каждым новым поколением гуманное начало в людях как будто уменьшается: у кого вытравляется при жизни, у кого убавлено чуть ли не генетически. Испытания, выпавшие на долю поколения — ровесников века, тоже внесут в его жизнь сильные коррективы. Те, кто выжил, изменились. Что-то навсегда уйдет, не сможет перейти рубеж тотального человеческого истребления. Да, они сохраняют в себе многое и пронесут это через всю жизнь. Но что-то самое сокровенное, высокое, чистое, нежное в душах людей переродилось, приобрело иные черты, может быть, просто в силу самосохранения. И их дети будут уже совсем другими...

Те, кто еще знал и видел Чехова, дожили до 50-х годов. О. Л. Книппер-Чехова после войны еще играла Раневскую в «Вишневом саде». Но была ли то героиня, которую написал Чехов, или это был уже совсем иной образ, продиктованный иным опытом жизни?

Миронов в 43 года впервые соприкоснулся в театре всерьез с чеховской драматургией, сыграл на Малой сцене роль Лопухина. До того в его сценическом репертуаре был только рассказ Чехова «Альбом» (своеобразный эскиз будущего водевиля «Юбилей»), представленный им еще при поступлении в Щукинское училище. Как-то так сложилось, что с Чеховым он редко встречался в своей творческой биографии. А между тем в себе самом нес многое от чеховского мироощущения. Интеллигентность, чувство собственного достоинства соединялись в нем с человеческой скромностью, с внутренним принципом: не относиться к себе слишком серьезно, не преувеличивать своего «я» в жизни и в искусстве, уважать достоинство другого. Вспоминаю одну его реплику, брошенную актеру в неожиданной возникшей полемике по поводу образа Шалимова в пьесе Салтыкова-Щедрина. Миронов в этом персонаже видел (может быть, и ошибочно) необходимый для себя «луч света в темном царстве». Актер не соглашался с этим. Быстро и как бы между прочим Миронов заметил: «Есть люди, которые живут иначе, честные и порядочные. Они мне мешают жить, тебе, видимо, нет... Хочется, чтобы то, что делаем, было еще отсветом души». Актер больше не возражал. Миронов ненавязчиво, порой шуточно задавал высокую нравственную точку отсчета в работе и во взаимоотношениях, не ставя себя при этом выше других и не задевая чужое достоинство.

Очевидное внутреннее созвучие с природой творчества Чехова тем не менее, к моему удивлению, не вызывало в актере острого чувства обделенности встречами с чеховской драматургией. Однако, думаю, без Лопухина его творческая биография была бы заметно беднее.

Сегодня уже мало кто помнит, в каких условиях рождался спектакль. Пронесшаяся весной 1983 года в театральном кругу весть о намерении В. Плучека ставить «Вишневый сад» вызвала почти всеобщую иронически-недоуменную реакцию. По этому поводу долго, вплоть до премьеры, острили: «Кабачок „13 стульев” решил доказать, что „Вишневый сад” — комедия». После выхода спектакля шутки быстро забылись.

В. Плучек поставил акварельный спектакль, пронизанный внутренней музыкой чеховского слова, лиризмом, красотой, благородной и высокой чистотой. Художник Валерий Левенталь тонко воплотил режиссерский замысел в оформлении. Вишневый сад, набросанный легкой, кружевной светотенью на полог вверху сцены и проецируемый временами на все ее пространство, стал основным лейтмотивом этого камерного и вместе с тем полифонического спектакля. Миронов жил в нем непривычно для себя тихо и даже как будто нарочито скованно. Когда-то П. Марков, подчеркивая глубину, с которой воплощала Книппер-Чехова образ Раневской, писал: «Ее темперамент, прорывающийся через сдержанность, точно выражал сценический характер чеховского творчества». Эти слова вполне можно отнести и к исполнению Мироновым роли Лопухина.

Диалектика образа, его драматизм заключаются в борьбе двух стихий — «сердца» и «дела». Естественно, у Миронова преобладало «сердце». Тема любви была на первом плане и у В. Высоцкого в этой роли. Она как бы проявила неявное, но существующее родство душ двух актеров, что, впрочем, не мешало им воплощать ее по-разному. Каждый в ней был верен исключительно самому себе, своему внутреннему голосу.

Лопухин Миронова никуда не мог укрыться от владеющего всем его существом чувства к Раневской. Бегство от него было равносильно бегству от самого себя. Эту болезнь любви актер передавал в каждом движении, слове, взгляде своего героя. Одновременно сознание безнадежности, тупиковости самой ситуации порождало в нем напряженную зажатость, эмоциональную осторожность. Он говорил низким голосом, часто прокашливаясь, потирая руки, не зная, куда их деть. В его Лопухине не было привычной для актера гибкости, грации, а была резкость, прямота. Он ходил размашистым шагом, но без легкости. Белый костюм словно стеснял его. Во всем его облике ощущалась некая двойственность. С одной стороны, актер подчеркивал отсутствие в Лопухине светскости, ведь Гаев его называет «хамом». С другой стороны, было очевидно, что неотесанной мужицкой грубости в нем тоже нет. В глазах светится ум, он чувствителен и душевен. В ответ на исповедь Раневской о «грехах» Лопухин тоже отвечает откровенностью, говорит о «дурацкой жизни» и собственном несовершенстве, что отец бил палкой и что пишет, «как свинья». В спектакле в этом месте была совершенно неожиданная мизансцена. Миронов произносил свой короткий монолог стоя на коленях. И когда Любовь Андреевна перебивала его репликой: «Жениться вам нужно, мой друг», он, продолжая стоять на коленях, резко поднимал голову, устремляясь к ней, отвечал: «Да... Это правда» — и тут же, через секунду весь сникнул после слов Раневской: «На нашей бы Варе. Она девушка хорошая». «Да», — произносил он приговоренно и лишенным какой-либо эмоциональной окраски голосом подтверждал: «Что же? Я не прочь. Она хорошая девушка». Стало почти общим местом писать о внутреннем родстве Лопухина с Морозовым или Мамонтовым. В самом деле, Миронов, как и Высоцкий, вполне соответствовали словам Пети Трофимова, обращенным к Лопухину: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа». Новые владельцы вишневых садов, как и русское дворянство, были отмечены печатью трагической обреченности. Но если Высоцкий в 1976 году играл откровение этой обреченности, то Миронов в 1984-м играл усталость от нее. Если Высоцкий исполнял монолог Лопухина в третьем акте: «Я купил...» — на самом высоком трагическом накале, на хрипе, рвущемся из горла и из души, а плясал испуганно, то в исполнении Миронова все эмоции были давно пережиты, и окружающая жизнь, ее события воспринимались им не как явь, а как некое наваждение, и, перед тем как произнести свой монолог, он упрямо тряс головой и топал ногами, пытаясь стряхнуть с себя этот мучительный сон, но снова и снова в него погружался. В его актерском исполнении ощущалось какое-то новое знание, знание, которое не придавало, а, наоборот, убавляло жизненные силы. Роль в целом производила впечатление неопределенной,

расплывчатой, но, видимо, именно в этой внутренней «замороженное» Лопухина отчасти отражалось и внутреннее состояние самого актера в тот момент.

Последний спектакль

Интересно, что то же ощущение сна, только с другим оттенком, возникало в спектакле Миронова «Тени». «Это, скорее, сон о мрачном, об очень мрачном. О стыдном. О неизвинительном. О портящемся климате эпохи. И еще он — о предстоящих усилиях, априорно тщетных: еще только выпадет чем-то поступиться, что-то пустить на продажу и в чем-то словчить, а уже ясно, что все это зря, что все это сущий тлен, — пишет В. Гульченко и добавляет: — Время щедринских «Теней» у Миронова — близкое прошлое, вчерашний бюрократический мезозой, и близкое будущее, завтрашний крах либеральных идей. И потому выходит, что смеяться тут, собственно, не над чем, но и плакать уж нету сил.

Время «Теней» у Миронова — тягостное, мучающее, вымороченное время». Критик совершенно справедливо видит в «Тенях» гражданскую хронику, своеобразный репортаж о состоянии общества, в котором «старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит». С таких позиций подошел к пьесе и Миронов. В определенном смысле, безусловно, можно говорить об этой работе как о самой глубокой и зрелой в его режиссерском творчестве. Погружаясь в мир щедринской сатиры, Миронов сознательно стремился к обнажающе-жесткому анализу современной эпохи и человека. Его интересовала в пьесе история мучительного вживания в «подлое» время, оборачивающаяся для человека нравственным падением, превращением в тень. Мысль о повзрослевших героях Островского тоже не случайно прозвучала на первой репетиции. Размышления о возможных путях дальнейшей духовной трансформации Жадова с возрастом занимали сознание артиста. Время, доставшееся самому Андрею Миронову и имевшее власть над его внешним и внутренним состоянием, не смогло изменить его природу, его личность. Но в силу собственной щепетильности он обостренно чувствовал личную ответственность за то, что жил в этом времени. Именно поэтому возникло желание поговорить со зрителем не только от лица положительного героя-правдолюбца, но и от имени заложника своего времени и в некотором смысле его жертвы. Это желание определило взгляд Миронова на пьесу Салтыкова-Щедрина.

Напомню, что «Тени» впервые были поставлены на сцене только в 1914 году на благотворительном вечере, посвященном 25-летию со дня смерти писателя, и прошли всего один раз. Даже спустя полвека после своего создания пьеса была воспринята многими как «оскорбление мертвых». Прорвавшись на сцену, она так и не стала репертуарной, исполнительского канона у нее не сложилось. В театральных анналах отмечены три постановки «Теней»: Н. П. Акимова в ленинградском Новом театре (премьера состоялась 6 декабря 1952 года), А. Д. Дикого в Московском драматическом театре имени Пушкина (1953) и М. О. Кнебель в Драматическом театре имени Станиславского, осуществленная ею уже в 70-е годы. Первые две отличала остро выраженная сатирическая и публицистическая направленность. Третья постановка настаивала на принадлежности пьесы психологическому театру. В спектакле А. Миронова его «аренообразное» сценографическое решение (художник О. Шейнцис), как бы намеренно оголявшее героев и звучащую с открытой сцены «жгучую сконцентрированную правду» (по выражению Н. Акимова), не вступало в противоречие с доскональной психологической разработкой характеров. Завязкой «Теней» служит история с обогащением на строительных подрядах. Исследователи творчества писателя небезосновательно полагают, что в аферах князя Тараканова и его любовницы Клары Федоровны, откупщика Обтяжнова и других, возможно, отражены некоторые штрихи реальных событий и лиц (например, известны были взяточнические операции министра двора графа В. Ф. Адлерберга, его фаворитки Вильгельмины Ивановны Бурковой, купца Тарасова и т. д.). Однако эта тема стала в сюжете пьесы лишь введением, фоном для ее основной проблематики.

Миронов непривычно долго разбирал эту пьесу, сидя с актерами за столом. Он считал это целесообразным и необходимым. Далее я предлагаю отрывки его бесед с актерами во время репетиций.

Из записи репетиции 4 февраля 1986 года: «Здесь нет функциональных ролей. Жанр пьесы — драматическая сатира. А драма предполагает внутреннюю жизнь и психологическую достоверность персонажа... Характеры надо нащупать вначале. Позиция Салтыкова-Щедрина здесь не столько эмоциональная, сколько активно интеллектуальная...»

При жизни Салтыкова пьеса напечатана не была. Остается до конца не выясненным вопрос о том, оканчивается ли она последними словами чернового автографа, поскольку в его подзаголовке число действий не обозначено. Недописанность, обрывочность ее конца очевидна. Это позволило Миронову по-своему решить финал спектакля. Мысль, которая постоянно преследует его главного героя, в конце снова звучит из уст Клаверова: «Да, тяжкое переживаем мы время; страсть к верхушкам осталась прежняя, а средства достичь этих верхушек представляются сомнительные. Прежде, бывало, одного чего-нибудь держишься: если князь в силе, ну и хватаешься за него; нынче старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит. Умрет ли старое, народится ли новое, где будет сила?...»:

Миронов точно предвидел обострение этого вопроса со временем. Как играл бы он роль Клаверова и как бы звучал спектакль на фоне затянувшейся кризисной ситуации, в истерзанной борьбой за власть стране в начале 90-х годов?..

Главное, что его занимало в пьесе Салтыкова-Щедрина, это история растления человеческих нравов, оскудения человеческой души, превращения людей в тени, это возможность поразмышлять на тему: кто же такие «мы», о которых один из персонажей — князь Тараканов — говорит: «...в настоящее время все мы, сколько нас ни есть... немножко... не то чтобы... подлецы (упаси боже!)... а так... благоразумные люди!».

Поскольку пьеса не была частой гостьей на нашей сцене, есть смысл подробнее остановиться на ее сюжете. Итак, в поисках выгодного места в Петербург из провинции приезжает коллежский советник Николай Дмитрич Бобырев с молодой женой Софьей Александровной и тещей Ольгой Дмитриевной. С помощью бывшего

товарища по школе (их вместе с Шалимовым некогда объединяло либеральное юношеское прошлое), а ныне статского советника, директора департамента Клаверова, он надеется это место получить. Однако встреча с недавно испеченным генерал-майором и еще с одним товарищем по школе, Набойкиным, служащим теперь под начальством Клаверова, сулит Бобыреву не только желанное место. Он вовлекается в сети интриг новых «либералов», дорвавшихся до власти, а по сути, тех же хищных «теней человеческих» из молодого поколения. Клаверов, вспомнив былые отношения с Сонечкой Мелипольской, сохранившей к нему расположение и после замужества, выгодно для себя «использует» новую, готовую к подобной роли красавицу в своих играх со старым князем Таракановым. Слабовольный Бобырев не в состоянии ему противостоять. При активном содействии Клаверова Софья и Ольга Дмитриевна устраивают дома вечера, на которых собирается «общество маленькое, но связанное дружескими отношениями» в лице богатого откупщика Обтяжнова, цинично и пошло волочащегося за Софьей, «младенцев» Апрянина и Камаржинцева — молодых людей, служащих для фона «царицы бала», и вездесущего Набойкина. На одной из таких «вечеринок», куда впервые был приглашен молодой князь Тараканов для знакомства с будущей новой игрушкой своего повесы-дяди, Бобырев, предварительно напившись для храбрости в обществе со Свистиковым, публично назовет Клаверова подлецом. Однако некоторому, вызванному подобной ситуацией, внутреннему замешательству директора департамента быстро кладется конец повинной Бобырева в письме, отправленном Клаверову на следующий день после происшествия. «Отвратительно счастливая звезда» Петра Сергеевича Клаверова продолжает восходить на государственном небосклоне. В свою очередь то же самое происшествие помогает Софье Александровне сначала раскрыть глаза на истинную сущность Клаверова, а затем проявить себя хорошей ученицей своего наставника, не растеряться и уйти от последнего под руку с князем. Таков событийный ряд пьесы. Острота поднятой в ней темы все же не в состоянии скрыть несовершенства пьесы и неуверенности драматургического почерка писателя. («Тени» относятся к его относительно ранним произведениям.) Многословность и одновременно некоторая схематичность пьесы, признанные самим Салтыковым, не могли остаться незамеченными и, возможно, также явились причинами ее трудной сценической судьбы. Интуитивно уловив, что «пьеса сама по себе не сыграется», Миронов решил пойти прежде всего по пути глубокого психологического анализа ее характеров.

Из записи репетиции 4 февраля:

«Кто такой Клаверов? Это трагическая фигура. Он проникновенен и искренен в каждом своем проявлении, с трудом оставляет свою юность, идеалы. Цепь его постыдных поступков задана, играть надо на контрасте с ними. Он — личность. Но главное в нем — изворотливость совести. В одном характере по крайней мере три разных человека. Символ Клаверова — отвратительно-счастливая звезда и благоразумие...». Сложнейшая, глубоко психологическая по сути роль Клаверова требует необычайно подвижной, гибкой актерской психики. В главном герое — смысловой центр пьесы, ее двигатель, ее нерв.

Миронов не мог одновременно с самого начала репетировать роль и ставить спектакль. Вместе с тем понимал, что в том виде, как он ее представлял и хотел воплотить, сыграть ее не сможет никто. Как режиссеру спектакля ему необходимо было видеть Клаверова воочию в ансамбле с другими. Он предложил роль А. Диденко. Но актер совершенно иной природы был далек от ролей такого плана и масштаба. Он, скорее, работал в противовес тому, что требовал от него Миронов. Во второй половине работы над спектаклем, начавшейся осенью 1986 года, Миронов уже репетировал Клаверова сам. Образ и будущий спектакль сразу обрели иное, глубокое дыхание. То, что после смерти артиста спектакль сняли с репертуара, подтверждает, что в этой роли, как и в остальных, навсегда ушедших с ним, его заменить никто не мог...

Из записи репетиции 4 февраля:

«А Бобырев (Б. Плотников) — человек совестливый, самокритичного склада ума. Чувство правды в нем было. Мне кажется, он — человек высоких нравственных критериев. Но и он ломается, уже живет компромиссно. Трагическая любовь к жене, что дает трагический мотив характеру. Этого мне бы хотелось от всех... Бобырев ищет гармонии с Софьей. Тогда он становится и лирическим героем...

...Набойкин (Ю. Васильев). Что задано автором о нем? Он — ничто, оголяет всю ситуацию в этом доме.

Маленький князь Тараканов (А. Левинский) — меньший циник, чем Набойкин. Хотя Тараканов все раздевает и обесценивает. Молодой князь — внутренне дряхлый человек и самый тенеобразный из всех персонажей пьесы...».

Миронов часто говорит слово «трагический» по отношению к героям. Жанр пьесы, определенный устами Клаверова, наводит на те же мысли: «Это какой-то проклятый водевиль, к которому примешалась отвратительная трагедия». Продолжение записи репетиции 4 февраля: «Свистиков (Р. Ткачук) — служит под начальством Клаверова — человек, априори понимающий всю расстановку сил и умудряющийся при этом себя не замазать, остается при том, при втором, при третьем. Самый реакционный человек нужен всем, остается при всех... Исходным моментом в характеристике Обтяжнова (З. Высоковский) является его богатство. Отсюда его независимость. Его громкость — результат вседозволенности. Ему 55 лет внешне, а внутренне он этого не чувствует...

...Нарукавников (С. Чурбанов) — уверенная молодая поросль, вульгарный, наглый тип. За ним некая силища — деньги, протекция. Совсем юн, чем и страшен. Беспредельно вальяжен в своей самоуверенности. Мне хочется ввести его сначала каким-то непонятным знаком...».

Нарукавников — это тот, кто придет на смену Клаверову в недалеком будущем. Юный потомок откупщика является к директору департамента с запиской от старого князя, уведомляя Клаверова о своем назначении под его начальство. Клаверов пытается протестовать, заявляя, что у него нет вакансий, и намекая на определенный риск со стороны Нарукавникова говорить ему о заплаченных за место деньгах. На что тут же получает «щелчок по носу» в ответе молодого проходимца: «Поверьте мне, господин Клаверов, что это вовсе не риск, а простое желание сократить время, необходимое для объяснений. Повторяю: место будет за мной, потому что я заплатил деньги, а мы, потомки откупщиков, не имеем привычки бросать деньги даром». Указав место Клаверову и

покидая его с видом победителя, Нарукавников (С. Чурбанов) проходил мимо лакея директора и на словах: «Князь, вероятно, сегодня же лично повторит вам покорнейшую просьбу о моем определении», широким жестом припечатывал денежную купюру на лоб статуарно застывшему слуге. Миронов превратил Нарукавникова в спектакле в двойника Клаверова: те же очки, та же прическа, тот же аккуратный костюм, галстук, только характер еще более бездушный. Этакая лишенная сомнений и раздумий тень человека, воплощенная наглость и беспардонность в превосходной степени.

Из записи репетиции 5 февраля:

«Софья Александровна (Е. Яковлева) вначале несколько экзальтированная оттого, что попала в Петербург. Она чуть смешна в желании устроить светскую жизнь и неумении еще это сделать. Она все делает несколько громче, чем надо. Прелестное, наивное, искреннее существо — такая эмоция должна возникнуть вначале при ее виде. Но она росла в «трактире». Если говорить о ее слабости, то это тяга к блеску, к поклонению. Клаверов развращает людей, Софья — его очередная жертва. Софья вкусила другой жизни и моментально прониклась ощущением, что только так и жила всегда. В конце она так же благоразумна, как и прочие. В этой жизни ей деваться некуда. Момент повзросления во всем: «Над судьбой моей висит что-то тяжелое». Практицизм это или глубина натуры? Она, бесспорно, не глупа...

...Ольга Дмитриевна (В. Васильева). Слово «мужчины» только у Ольги Дмитриевны выделяется паузами. Интонация может многое расшифровать. «Маман» лучше сначала не играть «вытертую» субретку. Вера Кузьминична, вы из тех актрис, которым сделать больше легче, чем меньше. Мы все уже наигрались настолько, что отойти от этого трудно. В этой роли не нужно быть лектором по распространению политических знаний. Вы себя засушиваете. Она — богиня, загнанная в угол. У нее, что называется, уже не со всех сторон жутется...». В итоге мучительных репетиций этого спектакля родились актерские удачи. Среди них роль Ольги Дмитриевны в исполнении В. Васильевой. Актриса смогла снять с себя флер кокетливой графини Розины и предстать в неожиданном, новом свете. Ее героиня, «провинциальная «grand dame», сохранившая о молодости самые приятные воспоминания, старательно-медлительная и одновременно трогательно-уморительная в своем желании оставаться в кругу внимания мужчин, все еще по инерции чувствующая себя красавицей, искренне недоумевающая, произносила свой короткий монолог: «Мы, русские женщины, живем какою-то странной жизнью, мужчины (Миронов намеренно заменил французское слово *les messieurs* на русское «мужчины» и попросил актрису особенно артикулировать в нем две буквы, «ж» и «ч». — А. В.) нами пренебрегают, охотнее остаются между собой, особенно с тех пор, как эта скучная политика и разные гадкие вопросы завладели всеми. Иногда по вечерам у Николая Дмитрича бывает очень много мужчин, но все они так и смотрят, как бы поскорей исчезнуть в кабинет, чтоб накуриться и наболтаться разной гадости». Пока она все это произносила, сидя за столом любезной ее сердцу компании с чашкой чая в руках, «мужчины» во главе с Обтяжновым один за другим переходили от нее к Софье Александровне, незаметно оставляя «маман» с ее жалобами в полном одиночестве.

Несколько репетиций подряд Миронов занимался изучением характеров. На ходу, мгновенно и спонтанно у него рождались ассоциации с сегодняшним днем, с характерами, встречающимися вокруг. Интересные, точные наблюдения превращались в неповторимые мини-показы. От его острого, внимательного глаза редко что ускользало. Репетиции проходили в очень деловом ритме. Это не значит, что в них отсутствовали паузы, как раз напротив, их было много, особенно на первых порах, но именно в эти минуты шло активное соразмышление всех участников будущего спектакля. Миронов умел вызывать актеров на это, будить их мысль. Обычно он начинал говорить первым, а потом неожиданно, прервав себя на полуслове, спрашивал артиста: «Ну, что вы думаете по этому поводу?» или «Почему вы молчите? Это меня пугает. Как вы считаете?». Вопросы были быстрые, часто заставляли врасплох. Если актер не знал, что сказать, то, как правило, одна его реакция уже давала Миронову многое. Во время репетиции он редко откликался на шутки, прекрасно знал их отвлекающую силу. Поэтому всегда оставался холодным слушателем чьих-то шуточных реплик, анекдотов. Только когда надо было разрядить обстановку, шутил сам. Делал это непрезыденно, моментально снимал напряжение. Его собранность, волевой посыл, умение владеть собой поражали.

Из записи репетиции 7 февраля:

(Разбор 2-й сцены 1-го действия. Приезд Бобырева. Встреча с Набойкиным. Бобырев признается Набойкину в том, что рассчитывает на помощь Клаверова в устройстве на службу. После выяснения некоторых подробностей причин отъезда Бобырева из Семиозерска: «...Несколько отдельных мнений по делам подал», Набойкин раздражается ответным наставительным монологом о «жизненном направлении нынешнего времени»: «Ты не понимаешь времени... Прежде нежели войти к нам, ты должен заранее убедить себя в доброте системы всякой вообще, какая бы ни была тебе предложена, и потом совершенно подчинить ей все свои действия и мысли. Ты исполнитель и ничего больше, твои способности, твое умение, конечно, драгоценны, но они драгоценны только в том смысле, что человек умный и способный всякую штуку сумеет обделать ловчее, нежели человек глупый и неумный. Клаверов это понял, и потому он так высоко стоит, а будет стоять еще выше. Он никому не противоречит и ни с кем не спорит, потому что знает, что, в сущности, всякий из прикосновенных желает того же самого, чего и он желает... но желает, если можно так выразиться, с большим талантом и достигает цели с большею осмотрительностью. Вот, любезный друг, жизненное направление нашего времени».)
«Нужно сделать себя активно причастным к действию. Здесь в каждом есть энергичный деловой нерв. Что для Набойкина приезд Бобырева? Погоня за местами? В нем должна быть настороженность и желание максимально скрыть свое состояние. Он сразу пытается заполучить Бобырева в друзья. Набойкин профессионально гибок, подвижен... С самого начала надо задать всему тон и ввести зрителя. Конкретность — в характере каждого. Создать очень узнаваемую жизнь...».

Из записи репетиции 10 февраля.

«У Набойкина невывученная речь. Он все сочиняет здесь, на ходу. Своей речью он подогревает сам себя. Вы не учитываете, что в тексте слишком много многоточий. Чтобы фразы не были сентенциями, надо уловить свою

интонацию, чрезвычайно сердечную при встрече...».

Из записи репетиции 11 февраля:

(Разбор 2-го действия. Сцена в доме Бобырева. Между 1-м и 2-м действиями прошел месяц. Софья Александровна устраивает свои регулярные маленькие приемы «дружеского общества».)

«За месяц в этой компании уже установились определенные отношения. Флирты должны идти все время, через непрерывную игру. Здесь допустима разнузданность. Самое главное в этой сцене — атмосфера. Она должна нам дать понять, что происходит. Сначала должна быть очень веселая компания. В первой сцене они все в танце, смехе. Здесь все реплики недоговоренные, подаются вразрез с действием. Апрянин (А. Зенин) и Камаржинцев (Г. Богданов) — в диалоге и мимо диалога. Эти ребята не образованны, а нахватались. Возникает второй план этой сцены... У Набойкина здесь особая роль, назовем его «консультантом по «тусовке»...».

Из записи репетиции 12 февраля:

(Сцена попойки Бобырева и Свистикова. Приезд Софьи Александровны из театра.)

«(Р. Ткачуку.) По отношению к Свистикову не очень благодушествовать. Он знает все про Софью. Главная его задача — «не колыхнуть» Бобырева. Бобырев — человек смирный, слабый, но он все-таки скажет про Клаверова: "Подлец!". Сквозь холуяж Свистиков наблюдает. Все время — внимательный глаз на Бобырева. Мысли про себя: «Что-то он мне не нравится в последнее время»...

...В сцене прихода Софьи и «стаи» надо играть безумное веселье. Бесовщина. Весь кусок целиком на каких-то ее затеях, на ее энергии. Она должна перекрывать всех. Она здесь уже другая... Софья — царица бала. Ее задача: повелевать, требовать, капризничать. Параллельно с этим тренировать себя, готовить к будущему:

«Камаржинцев! Хотите, я вам позволю себя в плечо поцеловать?». Ненависть к мужу, любовь к Клаверову. У Софьи здесь — эпатаж... Одновременно очень важны подробности, интересы и вкусы каждого. Всплески веселья. Проклятый водевиль. Ожидание и нетерпение может быть сверхзадачей. А действие — придумывание каких-то занятий... Софья в 3-м акте — абсолютно готова к продаже...

...Оскорбление нанесено Бобыревым не Клаверову, а системе, которую он представляет. Клаверов прикрывается общественным идеалом, оправдывая себя...» Из записи репетиции 19 февраля:

«Меня интересует начало — монолог Свистикова. Монолог не должен быть самоцелью. Свистиков возмущен временем. Для него главное — порядок должен быть... .То, что мы разные куски делаем, это хорошо. Это тренирует память...».

Мионов вставил в пьесу отрывок из «Помпадуров и помпадурш», который произносил в начале спектакля Свистков. В результате 1-е действие начиналось словами: «Очень уж нынче часто приходится нам с начальниками прощаться. Приедет начальник, не успеет к «благим начинаниям» вплотную приступить — глядь, его уж сменили, нового шлют!»...

Из записи репетиции 21 февраля: (Разбор монолога Бобырева в 3-м действии.) «Только Бобырева устроили на работу, сразу появляется букет от старого князя Тараканова для Софьи Александровны. Монолог Бобырева в 3-м действии — это вопросы и ответы. Судя по знакам препинания: — это все-таки разговор. Это не монолог, а диалог. (Б. Плотникову.) Давайте попробуем со зрителями. Для конкретности собственного самочувствия надо иметь в виду конкретного собеседника. Это размышление вместе с залом. К монологу надо подходить на базе наигранного. Их не надо репетировать... Если вы талантливы, то и ваш герой будет талантлив. Все зависит от меры вашего участия. Если же человек выхолощенный, то и образ заполнить нечем... Все-таки все опутывание Клаверова замыкается на Софье. Надо подчеркнуть жгучесть, конкретность этих вопросов для Бобырева. Образ рождается в результате взаимоотношений...».

Из записи репетиции 25 февраля: (Разбор письма Шалимова Бобыреву.) «(Н. Пенькову.) Мне бы очень хотелось, чтобы в Шалимове не было пафоса революционного демократа. Мне бы хотелось, чтобы он был ближе к Клаверову. Позиция и иронии, и внешнего покоя. Шалимов всю эту ситуацию достаточно изучил. Поэтому у него не назидательно-резонерский покой, а ирония, горечь, сарказм. Для него все это уже пережитое, а не возникающее. Не поучать. Это позиция и Салтыкова-Щедрина. Позиция не столько эмоциональная, сколько интеллектуальная. Его письмо Бобыреву — это ответ на все его размышления. По актерской задаче — это письмо надо в данный момент немножко сочинять. Шалимов размышляет: еще один честный человек попал в сети. В этой системе невозможно остаться порядочным человеком, иначе вылетишь отсюда... О всеобщем растлении он говорит с позиции человека растерянного, у него нет рецептов, чтобы все изменить. Он не призывает на баррикады, не обличает. Клаверов мечется между способами жить и существовать. Он не идеолог. Мы все далеки от этого, мелки и ничтожны. Шалимов просто диктует письмо».

Мионов ввел этого внесценического персонажа пьесы в действие, хотя с самого начала предчувствовал, что он будет самым уязвимым лицом в спектакле. Так и оказалось.

Задуманный режиссером образ не нашел своего выражения в игре конкретного исполнителя этой роли. Из записи репетиции 27 февраля:

«В каждой сцене важно определить намерения и общее понимание ситуации. Тут со всеми персонажами происходят изменения. Диалектика развития есть у каждого... Страшно, когда актеры играют все сразу в первых репликах и дальше уже делать нечего. Можно повкуснее во все играть...».

(Разбор сцены прихода Софьи к Клаверову в 4-м действии.)

«Софья говорит, что ушла от мужа. У Клаверова напускная озабоченность за ее судьбу, притом, что озабочен собой. Это надо сыграть. Ему нужен ее глаз, потому что его глаз честный, влюбленный. Он знает это, умеет пользоваться своими глазами. У него вид, как будто ничего не произошло. Очень заботлив. Максимум заботливости и искренности внешней. Ему важно притормозить все. А у Софьи, наоборот, крещендо во внутреннем состоянии. Клаверову надо заниматься все время ею, проверкой ее чувства. У нее слез уже нет. Ему надо вывести Софью в удобное для себя состояние. Так же, как в следующей сцене, ему важно подвести

Набойкина к тому, чтобы тот сказал ему: «Ты — личность!»... Клаверов так искусен и правдив с Софьей, что уже сам не знает, где правда, а где ложь. Человек убедителен, когда он конкретен... У Клаверова есть внутренняя драма, есть человек, который не дает ему покоя, — это Шалимов...».

Из записи репетиции 3 марта:

(Разбор 8-й сцены 1-го действия. Приход Нарукавникова.)

«Нарукавников — молодое поколение. Отсутствие веры и идеалов. Он привык к тому, что все последующее дискредитирует предыдущее. Абсолютно прагматичный человек, лишенный какой-либо эмоции, кроме напора и стремления к подавлению. Он — комсомолец...».

Четвертого марта закончился «застольный» период репетиций. Вышли на сцену большого репетиционного зала. Миронов приходил на репетиции и сразу все схватывал: кто в каком настроении, в какой форме. Улавливал тут же общую атмосферу и начинал «разогревать» актеров. Причем делал это незаметно для них самих, в зависимости от ситуации по-разному. На первый взгляд казалось, что во всем его вела прежде всего эмоция, но на самом деле он ни на секунду не отвлекался от анализа того, что делал.

Из записи репетиции 12 марта:

«Я не занимаюсь разводкой. Каждому надо спровоцировать себя на действие. «Не делай того, чего можешь не делать, не говори того, чего можешь не говорить». Вот великая заповедь. Мы все хотим жить честно, и все проститутки... (А. Диденко.) Надо играть про деятеля с отвратительно-счастливой звездой, а не про прохиндея. Свою жизнь на сцене надо «засерьезить». В пьесе есть для этого повод. Поэтому я и хочу создать второй план параллельно. И нам нужно вытащить то, что не прописано. Самые благородные помыслы во имя самых меркантильных, примитивных интересов. Можно мыслить большими категориями, а можно сыграть «Аз и Ферт»... Не играйте состояние. Оно прочитывается в паузах. Доигрывать озабоченность не нужно...». Из записи репетиции 17 марта:

«Мы все время существуем как бы на весах. Полуправда хуже лжи. Все надо играть крупнее и серьезнее. В «молодом» «Современнике» это бы сыграли. Но мы сейчас загружены уже другим — флером цинизма, двоедушия. За шуткой у нас иногда пропадает проживание. Давайте так: играем про себя...
...Чехов — другое. Пастель. Мечта о другом. Печаль. А здесь эмоция другая. Салтыков-Щедрин — злой автор. Надо играть автора, обнаженность. Он — желчный писатель...».

Из записи репетиции 18 марта:

«Клаверов все время смотрит в будущее: «Надо, надо все угадывать». Он не живет сегодняшним днем...

...Я хочу у всех характеров прояснить суть... Реальность всегда беднее фантазии... Надо не разложить роль, а прожить...».

Девятнадцатого марта первый раз в большом репетиционном зале (который в 1984 году превратился в Малую сцену театра) прогнали начало первого действия. Хорошо. Миронов остался доволен. Есть ощущение жизненности всего происходящего.

Из записи репетиции 21 марта:

«Мне представляется некое игрище...».

Критик В. Гульченко впоследствии точно оценил и угадал мысль режиссера: «Режиссер выбрал для своего спектакля тон не самый близкий здешним зрителям, обыкновенно настроенным на «проклятый водевиль», а не на «отвратительную трагедию». Но выбрал именно этот, именно такой тон намеренно. Ведь должно же нам когда-нибудь сделаться грустно от самой узнаваемости, от самой повторяемости, от этой оскорбляющей всякую человеческую цивилизованность круговерти потребления жизни посредством пожирания ближнего ближним. В спектакле порочный круг такой жизни воспроизводится едва ли не буквально (художник О. Шейнцис): просторный манеж повседневных канцелярских игр, опоясанный высокими, пустоту придерживающими колоннами; арена будничного житейского цирка с группой хорошо дрессированных человеко-хищников».

В мае репетиции прервались. Театр выехал на гастроли в Иркутск. Затем Миронов ездил с выступлениями в Чехословакию и Мексику. В июне репетиции снова возобновились.

Из записи репетиции 20 июня:

«(А. Диденко.) Надо максимально все загонять вовнутрь. Клаверов оправдывает себя стопроцентно. Это трагедия порядочного человека. «С волками жить...». «Я увлекся идеей просвещенной добродетельной бюрократии, а между тем на практике оказывается, как говорит этот гнусенький князь, что мы все... немножко подлецы!.. Шалимовы поднимают нос не даром. Такие люди, как я, должны смотреть в будущее, а как посмотришь туда, иногда голова закружится!.. Интрига, интрига и интрига — вот властелин нашего времени! Улыбаешься налево какому-нибудь олимпийцу, который так, кажется, и застыл в своей олимпийской непромокаемой, а направо жмешь руку сорванцу-мальчишке, который так и смотрит, как бы проглотить тебя!.. Нет, да каково же существовать, каждую минуту ожидая, что вот-вот нахлынет какая-то чертова волна, которая поглотит тебя! А покончить со всеми этими Кларами, Таракановыми и прочею зараженною ветошью... нет, мы слишком подлецы для этого!».

Здесь должна быть озабоченность и правда. Это относится ко всем. Если пьеса соприкоснется с личным, то это было бы идеально. Проживание и оценка всего. Пускай даже сейчас будет скучно. Но должна быть наполненная внутренняя жизнь. Ничего не пропускать. Оценка — эмоция. Все время что-то новое открывать в своем персонаже. Погруженность в него...

В «Трехгрошовой опере» нужно развлечение. У Салтыкова-Щедрина — совсем другое. Пьеса, трагически ассоциируемая с сегодняшним днем. К переживаниям героев требуются свои реальные подкладки. Мы должны быть заодно. Надо играть драму Клаверова. Отрицательность заложена в сюжете. Автор все равно его припечатает... (А. Белову — исполнителю роли лакея Клаверова.) У него холуйский смех. Мордатый холуй, абсолютно понимающий конъюнктуру. Он — дог, в своем покое и пятнах...

....Хотелось бы проникнуться смыслом и содержанием того, что ставим».

Миронов был неистощим в поисках новых деталей, уточняющих, конкретизирующих характеристик. Он умел их органично вплетать в ткань уже сделанного. Как режиссер во время постановки «Теней» он рос на глазах. Одним из признаков его растущего режиссерского профессионализма было умение добиться от актеров непрерывной жизни на сцене, где каждое мгновение психологически, смыслово, внутренне и внешне было оправданно.

Двадцать четвертого июня прогнали все 1-е действие будущего спектакля и показали В. Плучеку. Эффект получился непредвиденный. Главный режиссер отнесся к сделанному сурово и, по существу, забраковал работу. По его мнению, надо было ставить камерный, салонный спектакль, а Миронов замахнулся на неподъемный масштаб постановки, одним оформлением которой, считал главный режиссер, загонял себя в чудовищно трудные условия. Плучеку не понравилась идея арены, где негде присесть, поговорить, негде укрыться. Но именно такая открытость, обнаженность пространства, где каждый просматривался насквозь, входила в замысел Миронова. На следующий день Миронов пришел подавленный, фактически не мог репетировать. Полтора часа просто беседовал с актерами. Пересказывал мнение Плучека. Высказывался откровенно, ничего не скрывая, но и ни в чем не оправдываясь. Более всего из обсуждения на него действовало сравнение проделанной работы с уровнем самодеятельности из жэка. Не знаю, может быть, то было сказано между прочим, без злого умысла, но Миронова эти слова больно ударили, и он их запомнил. Жестокость и несправедливость такой оценки понимали все. Миронов из последних сил старался удержать себя и других от отчаяния. Но в тот день у него это плохо получалось. Внешне он держался спокойно, даже пытался шутить на свой счет, но его внутреннее состояние было ужасным. Те, кто его хорошо знал, чувствовали его страшное напряжение. Переживал он сильно и глубоко. Тем не менее нужно было как-то работать дальше. Он попросил актеров прочитать начало пьесы. Что-то изменил в первых мизансценах, кое-что сократил в тексте.

Оставшиеся до закрытия сезона репетиции проходили уже совершенно в другом настроении, в отличие от того, как все начиналось. Работали трудно, на внутреннем преодолении, без подъема. Заметно снизился весь творческий накал. Летние репетиции закончились с чувством усталости и тревоги.

Однако, несмотря ни на что, Миронов и на гастролях, и в отпуске не расставался с пьесой. Отступать он не собирался. Осенью репетиции возобновились на новом дыхании.

Из записи репетиции 21 октября:

«Спектакль о том, как человек изгоняет из себя остатки совести, человечности, подлинности...

...Я читаю сейчас книгу М. Чехова и сразу чувствую нынешнюю пошлость существования в нашем деле. Какая у него была мера проникновения, погруженности в свое занятие! Он так серьезно пишет о нашей профессии, наивно и серьезно. А мы... Я знаю, мы все равно останемся пошляками. И все же...

...Чем убивает великое искусство — подробностями... Драматизм грядет с этой семьей, поэтому в первой сцене в их доме должен быть смех. Жизнь казалась лучезарной, потом это все рухнет...

...Мы всегда делаем то, что нам легче, а надо делать то, что трудно. Людям, у которых меньше опыта, проще. Нет еще штампов... Из записи репетиции 24 октября:

«Расстановка слов у великих писателей — загадка. К ней нельзя относиться небрежно. В расстановке слов содержится ключ к раскрытию образа...».

С возобновлением репетиции набрали свежее дыхание. С Мироновым что-то произошло. Он снова весь горел. Резко изменился весь настрой работы над спектаклем.

Миронов не боялся пересмотра сделанного, многие старые мизансцены ломал, активно предлагал новое, разнообразно фантазировал, искал. Время позволило немного оглядеться, всмотреться еще внимательнее в пьесу, в ее героев, увидеть пропущенное, на чем-то заново сосредоточиться. Работа сдвинулась с мертвой точки, пошла, набирая темп. Но Миронов не торопился, снова и снова разговаривал с актерами о пьесе, о характерах, об их возможных поворотах. В шутку называл такие беседы либо «аристократией духа», либо «мессой в бардаке» (выражение Ф. Г. Раневской). Но всерьез понимал их значимость и относился к подобным коллективным размышлениям ответственно. То, что на репетициях много думали, анализировали, «копали вглубь» пьесу и роли, проявилось потом на спектакле, премьеры которого состоялась 18 марта 1987 года. Те, кто успел посмотреть спектакль, оценили это. Рассказ о нем хочу завершить снова словами В. Гульченко, волею судьбы оказавшегося чуть не единственным, кто смог отозваться на последний спектакль Миронова в печати и, на мой взгляд, написал тонкую и мудрую статью: «Муки Клаверова в мионовской трактовке — это муки человека, подлость свою понимающего, но признающего ее неизбежной. Поэтому артист был задумчив и печален, играя его. Он презирал в нем его вину и сочувствовал его беде. Без сочувствия не только героям времени, но и жертвам его наш театр мертв.

Миронов, вечная ему память, заметно возмужал художественной мыслью в последней своей постановке. Мысль была тревогу, мысль звала дальше этого честного труженика искусства, бежавшего праздности и всегда праздничного, всегда легкого на подъем, всегда улыбающегося суровой прозе жизни Артиста. Миронов не прятался в тени. Он шагал по солнечной стороне улицы. Мы любили его...».

Очевидно, есть свой, не сразу осознанный, глубокий смысл в том, что именно в театре, где душа артиста раскрывалась откровеннее и полнее, творческая биография Андрея Миронова завершилась на тревожной драматической ноте последнего спектакля, нежданно обернувшегося его итоговым и очень серьезным разговором со зрителем о времени, о жизни, о человеке.

А что же кино? Из фильмов, сыгранных Мироновым в последние годы жизни, особо стоит выделить два — «Мой друг Иван Лапшин» (реж. А. Герман) и «Человек с бульвара Капуцинов» (реж. А. Сурикова). Первый, потому что он подарил Миронову рубежную, можно сказать, событийную в его кинобиографии роль. Второй, потому что он стал последним.

В фильме А. Германа Миронов удивил многих, хотя новаторская эстетика самой картины несколько отодвинула на задний план впечатление от роли актера. В картине все было необычно — ее язык, стилистика, соединение

документальной природы кинематографа с художественной выразительностью каждого кадра и существования в нем артистов. Миронов очень органично вошел в этот фильм. Настолько, что зрители первых просмотров меньше всего думали о том, что на экране среди других популярнейший актер. Это была его победа, одержанная в поединке с самим собой, с собственным образом в кино и со зрителями, приверженными застывшим стереотипам восприятия. Роль писателя Ханина, особо сразу не отмеченная, на самом деле оказалась едва ли не лучшей его ролью в кино.

В отличие от новаторской во всем картины А. Германа основным художественным достоинством фильма А. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов» был блестящий актерский ансамбль. Неожиданная встреча стольких звезд театра и кино на одной съемочной площадке роковым образом обернулась их прощанием с Андреем Мироновым. Фильм получился прощальным прежде всего из-за мироновской интонации в роли мистера Феста, благородного и доброго фанатика кино — «счастливого неудачника или неудачливого счастливец» (как сказал о нем сам актер). Удивительно, но именно кинокомедии суждено было стать его последним фильмом. Круг замкнулся. Он как будто вернулся к тому, с чего начинал, чтобы проститься со всеми легко и весело, как и жил... Его любили за неунываемость, он был ей верен до конца...

20 августа 1987 года. Уже несколько дней в Москве стоит не по-летнему хмурая погода, слегка накрапывает дождь. Я подхожу к Театру сатиры. Вся площадь запружена народом. От дверей служебного входа театра тянется нескончаемая очередь. Тысячи лиц проплывают перед глазами. Но я все еще не хочу верить в то, что произошло...

Перед мысленным взором все время наша последняя встреча. Нет, ничто не предвещало беды. Я смотрю на бледно-желтые, с каплями дождя на лепестках розы в 220 руках, — кажется, сама природа оставляет следы своей скорби на них — и вспоминаю те, другие, стоявшие в вазе у него дома. В голове еще тогда пронеслась мысль: вчера был последний его спектакль перед закрытием сезона «Женитьба Фигаро», и вот в вазе снова цветы — дар благодарных зрителей...

Но действительность неумолима. Я подхожу к театру, с которым связано столько прекрасных мгновений в моей жизни. А сегодня мне страшно переступить его порог. Я все еще глупо надеюсь на чудо, надеюсь на то, что сейчас увижу где-нибудь в коридоре знакомый силуэт. Но вместо этого я вижу его добрые, печальные глаза, которые смотрят на меня с портрета, и слышу его голос, записанный на магнитофонную пленку. И неизбывным горем наполняются прекрасные стихи П. Вяземского, которые поет уже, кажется, не голос, а само сердце артиста:

«Я пью за здоровье не многих,
Не многих, но верных друзей,
Друзей неуклончиво строгих
В соблазнах изменчивых дней.

Я пью за здоровье далеких,
Далеких, но милых друзей,
Друзей, как и я, одиноких
Средь чуждых сердцам их людей.

В мой кубок с вином льются слезы,
Но сладок и чист их поток
Так, с алыми — черные розы
Вплелись в мой застольный веночек.

Мой кубок за здравье не многих,
Не многих, но верных друзей,
Друзей неуклончиво строгих
В соблазнах изменчивых дней

За здравье и ближних далеких,
Далеких, но сердцу родных,
И в память друзей одиноких,
Почивших в могилах немых».

Ну вот и все. Дальше уже — жизнь без него, без его света... А наш разговор так и остался неоконченным. Думаю, что Андрея Миронова по праву можно назвать гением сцены, с его уходом осиротел весь наш театр. Да, он был добрым, легким, вдохновенным гением в столь невеселой и нелегкой нашей жизни. Он вышел из нее и вместе с тем всем своим существом ей противостоял. Хотя саму жизнь любил бесконечно и влюблял в нее других. Горечь утраты Андрея Миронова с годами не уменьшается, а, наоборот, становится острее. Значит, в нем было заложено что-то вечное и действительно дух его бессмертен. Любимый всеми Артист был и навсегда останется в истории отечественного искусства Творцом уникального театра — Театра Андрея Миронова.
Май 1986 г. — май 1991 г.

Вислова А. В.

В53 Андрей Миронов: неоконченный разговор: Книга-диалог. — М.: Искусство, 1993. — 222 с: ил. ISBN 5-

210-02044-4

Книга об Андрее Миронове даст читателю уникальную возможность как бы присутствовать при беседе автора с этим широко известным и многими любимым артистом, состоявшейся, конечно, еще при жизни А. Миронова. Вы познакомитесь с воспоминаниями артиста, узнаете, с какими людьми он общался, с кем дружил, в какой среде вырос. Об Андрее Миронове рассказывает в книге Мария Владимировна Миронова, а также его коллеги по театру. Вы найдете здесь и записи репетиций, и рассуждения артиста о жизни и об искусстве. О спектаклях, в которых играл артист, и о своих встречах с ним рассказывает автор книги А. В. Вислова.

Книга богато иллюстрирована. Рассчитана на широкий круг читателей.

4907000000-085 ББК 85.334.3(2)7

Вислова Анна Владимировна

АНДРЕЙ МИРОНОВ:

неоконченный разговор

Редактор Е. В. Глуховская. Художник А. А. Брандтман. Художественный редактор

М. Г. Егиазарова. Технические редакторы А. Н. Ханина, Н. И. Новожилова.

Корректор Ю. А. Евстратова.

Лицензия ЛР № 010157 от 3.01.92. Сдано в набор 08.04.93. Подписано в печать

30.09.93. Формат издания 84х 108/32. Бумага офсетная. Гарнитура тайме.

Офсетная печать. Усл. п. л. 11,76. Усл. кр.-отт. 12,13. Уч.-изд. л. 12,87. Изд. №4305.

Тираж 25000. Заказ 1217. Издательство «Искусство», 103009 Москва, Собиновский

пер., 3. Ордена Трудового Красного Знамени Тверской полиграфкомбинат

Министерства печати и информации Российской Федерации. 170024 г. Тверь,

проспект Ленина, 5.

