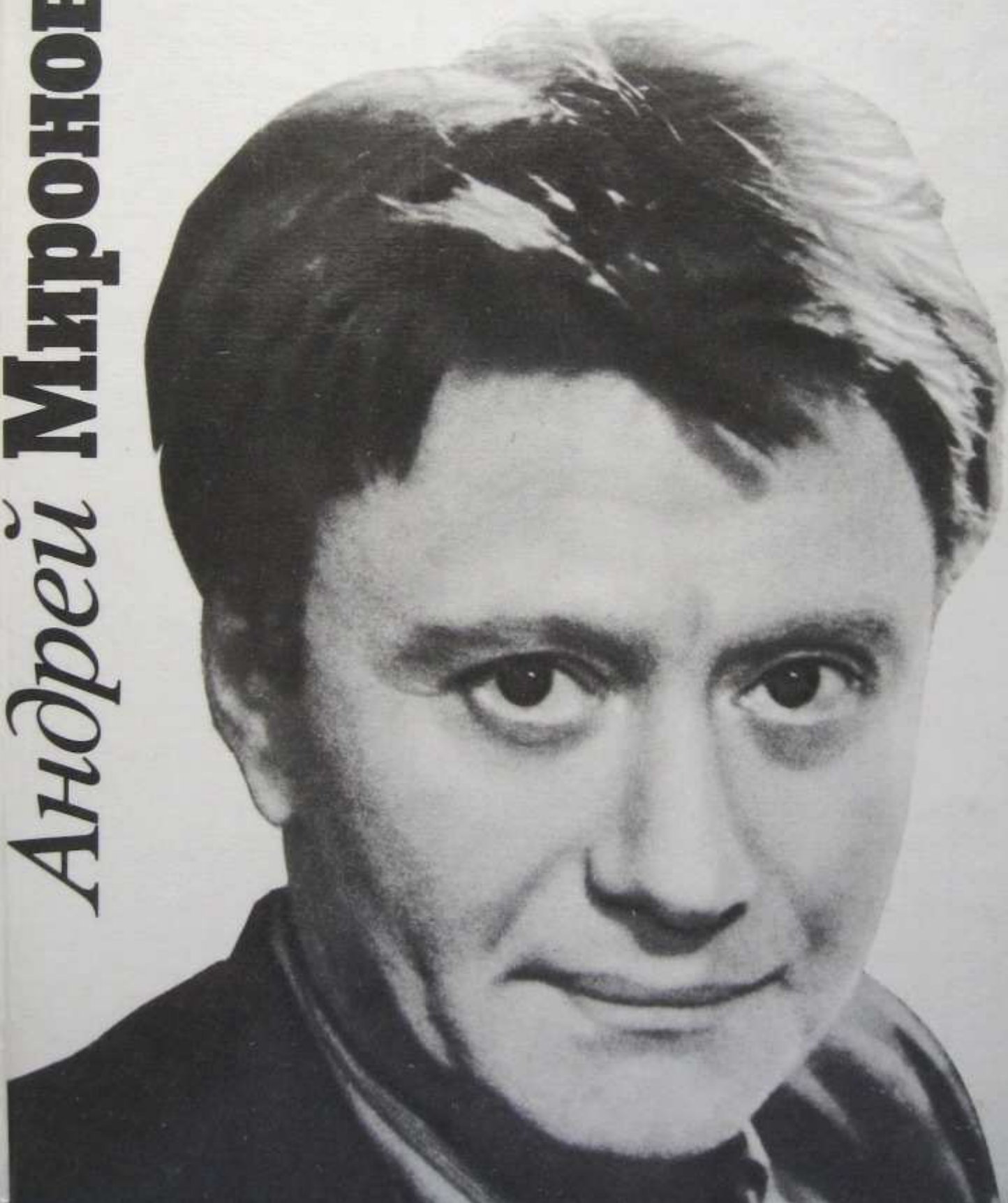


Андрей *Миронов*

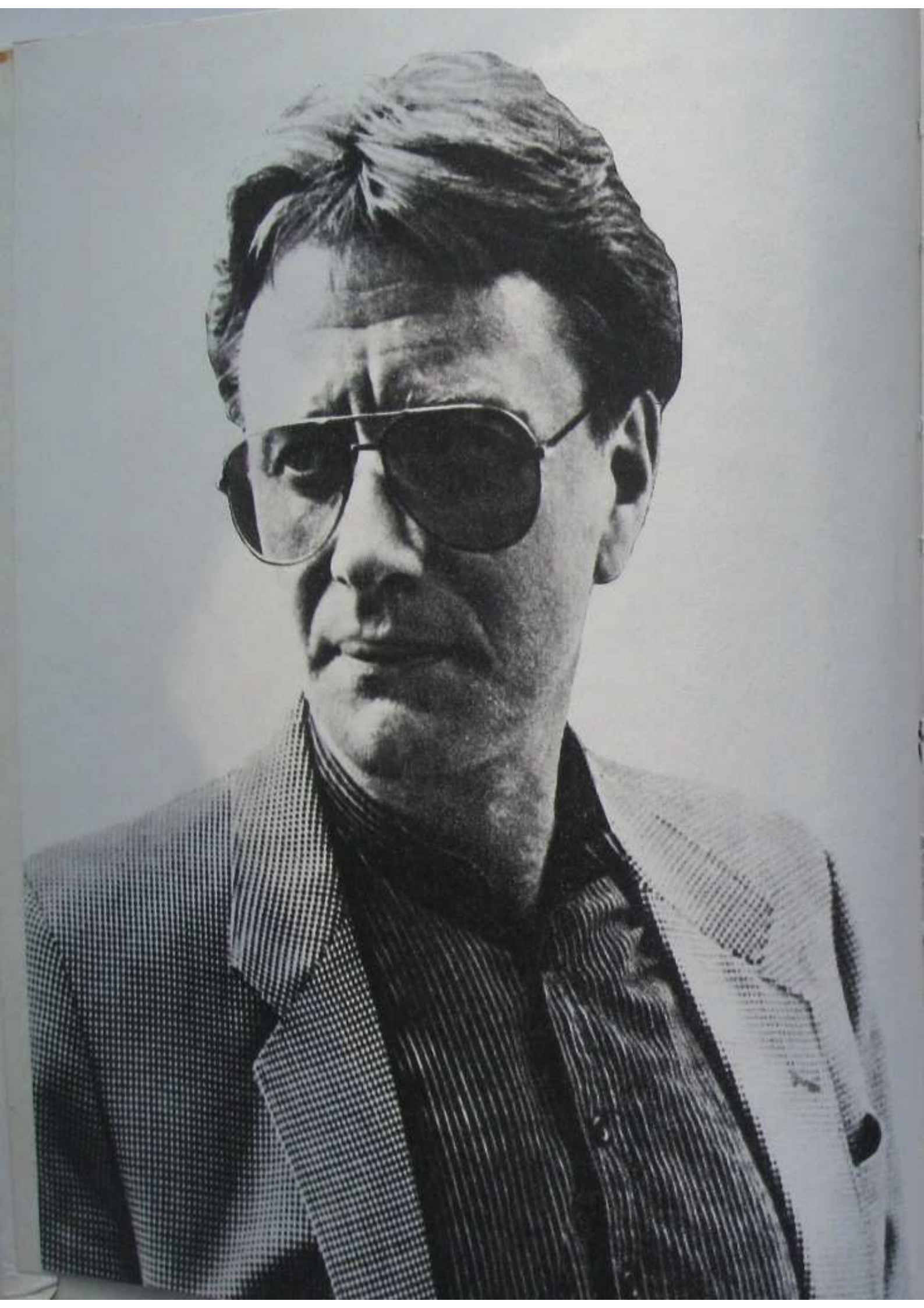
Андрей **Миронов**
Андрей



Андрей Миронов



Москва
«Искусство»
1991



Памяти Андрея Миронова

Не хочу я об этом писать, не хочу.
Не умею я

к мертвым друзьям

привыкать!

Словно в черную дверь
кулаками стучу.

Словно собственный крик

Не могу отыскать...

Ах, каким был живым он!

Каким молодым!

Как легко

снизошел он со сцены в молву.

Так ушел,

будто славы мерцающий дым

тихо обнял его

и унес

в синеву...

Ах, как он улыбался...

«Все надо уметь!..»

Ах, как он улыбался...

И ужас берет,

что на эту —

такую неожиданную —

смерть

продавались билеты

за месяц вперед...

Не про то я сегодня,

совсем не про то!..

Но в театре и в жизни

зияют места.

Их уже не займет

никогда и никто.

Редактор-составитель *Б. М. Поюровский*

От составителя

Выражаю благодарность всем, кто помог мне в этой работе:

*Е. Н. Дюкиной, А. С. Итенберг, Ф. М. Крымко,
Н. А. Крымовой, Л. М. Мазо, О. И. Малышевой, В. П. Нечаеву,
А. М. Никитиной, Г. М. Полтавской, Ю. С. Рыбакову, М. Ю. Смелянской,
Л. В. Тихоновой, Е. М. Тыньяновой, Е. И. Фалькович,
Р. Д. Фурманову.*

В книге использованы фотоработы

*В. Петрусовой, Н. и А. Агеевых, Н. Гнисюка, А. Иванишина,
Л. Улюппе и других, а также материалы семейного архива
М. В. Мироновой и А. С. Менакера и музея Театра сатиры.*

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ЗОТРАДА
 ИМЕНИ ЕРМОЛОВОЙ
8
КОНЦЕРТ
МИРОНОВА
МЕНАКЕР

ПРЕМЬЕРА
 Х УЗНАЕТЕ
ПАСНИНА
 М. М. ЧЕРВИНКОГО
ПЕНЧА
ПОЛЯКОВА
 М. М. СЛОБОДЯНОВА
ПОКАЖУ
 М. ВЛАДИМИРОВИЧА
МАСТЕР

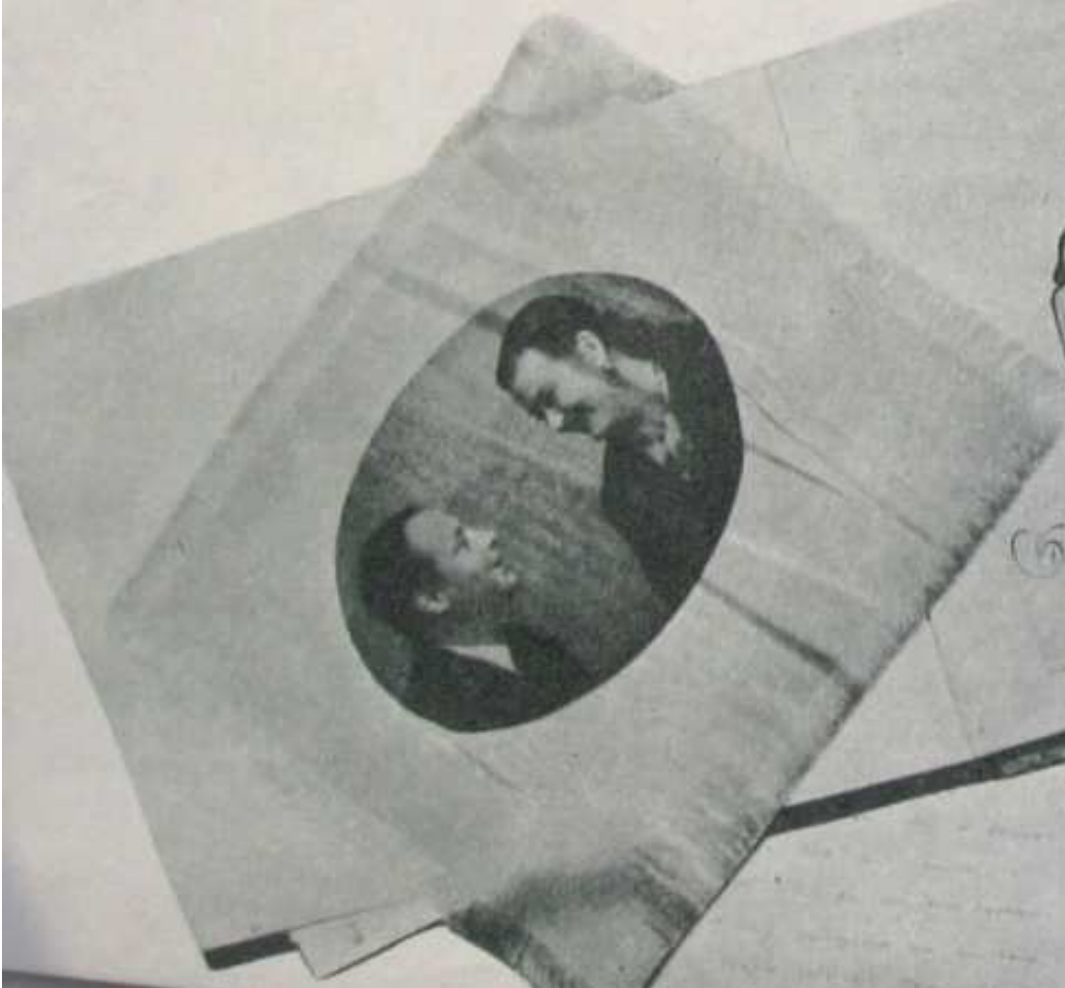


БОЛЬШОЙ ЗАЛ
 СНОЙ АРМИИ
КЛЯКСЫ
 М. В. МИРОНОВА А. С. МЕНАКЕР
 А. С. БЕЛОВ
 К. Д. ПАКАЕВ
РА
 ДНАЗ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ
 ДОМА КРАСНОЙ АРМИИ
5
 ТОЛЬКО ДВА КОНЦЕРТА
ТЕА-ДЖАЗ К.Д.К.
 АРТИСТ ЛЕНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА МИНИАТЮР
АЛЕКСАНДР МЕНАКЕР
 (Музыкальные фелитоны и широканы)
 В ПРОГРАММЕ К. МЕНАКЕРА: РАЗНОЕ С ДИЖИМ
 ДИЖИМ С ДИЖИМ
 ДИЖИМ С ДИЖИМ

ТУННЕЛЬ
ЖЕРЗДЕ
КОЖЕВ

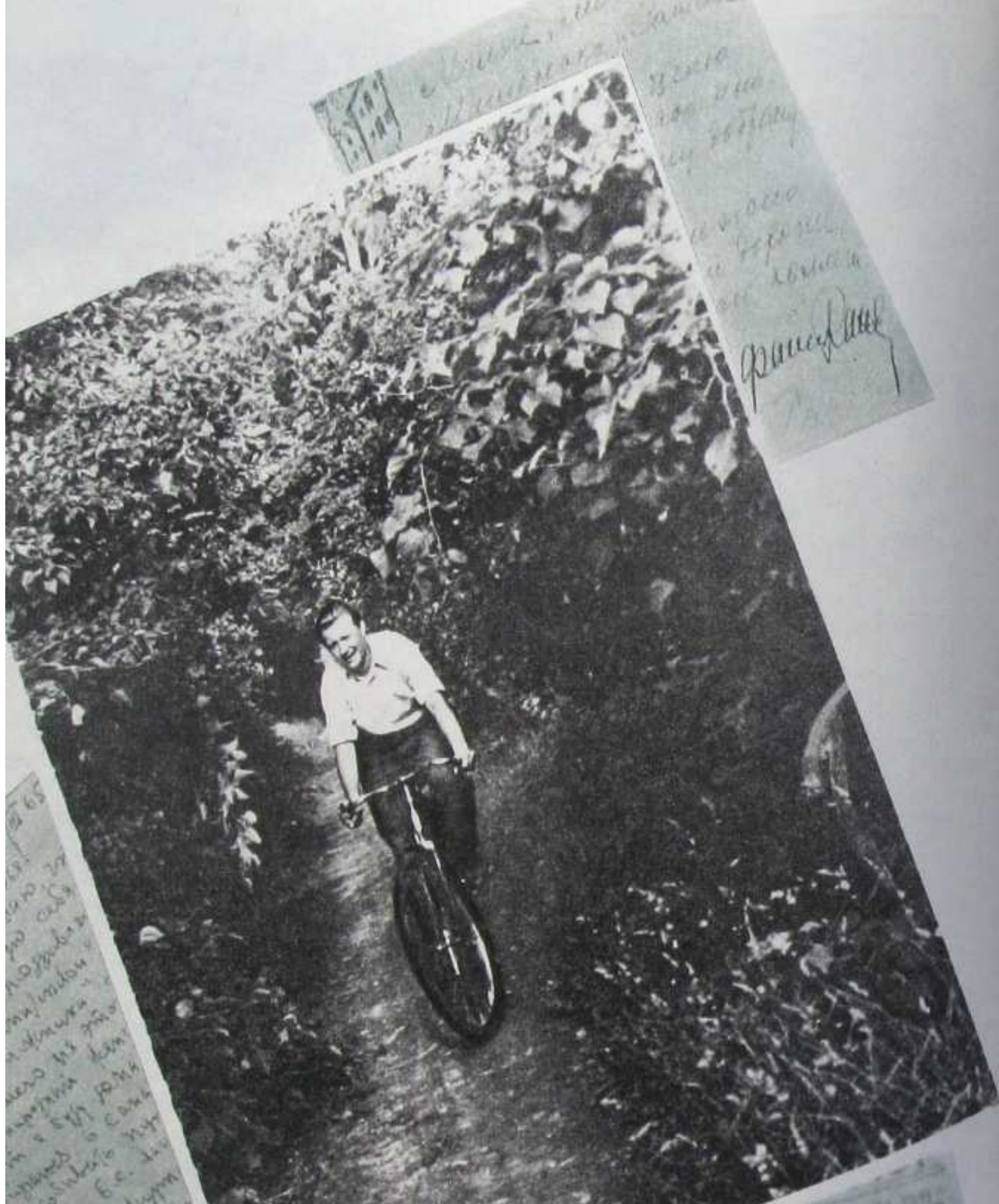
Воспоминания



Сидр. Зорин

СТОРОНЫ КУЛИС





Handwritten notes on a paper scrap at the top right, including the name "Григорьев" and other illegible text.

Handwritten notes on a paper scrap on the left side, including the number "65" and various illegible entries.

А/о «Пестово»
1956

«ДЕЛА СЕМЕННЫЕ»

МИРОНОВА . МЕНАКЕ
© А. ЛИПЕНКОВ

МИРОНОВА
ДАМСКОЕ ПОЛЬЩЕНОЕ
КОМБИНО 2 СПЕЦИАЛ

Об Андрее и его книге

«О Миронове мне писать легко и трудно. Легко, потому что я его слишком хорошо знаю, трудно — по той же причине. Мы дружим давно, больше двадцати лет, дружим плотно, встречаясь по несколько раз в неделю, перезваниваемся практически каждый день. Часто вместе отдыхаем, не менее часто вместе работаем. Он поставил как режиссер три мои пьесы, в двух сыграл главные роли. Я был в качестве зрителя на всех его театральных премьерах, видел все его фильмы, почти все работы на телевидении. Много из этих работ мне нравится, многое нет. Он тоже не в восторге от всего, что я написал. Мы часто спорим, иногда ругаемся, когда высказываем противоположные мнения слишком категорично. Слава богу, не ссоримся никогда...».

Так начинался мой первый очерк об Андрее Миронове, написанный три года тому назад. Сочинялся очерк по просьбе издательства «Искусство». Первым читателем был, естественно, сам Андрей. Он же был и соавтором, поскольку каждая страница обсуждалась и комментировалась им, а эти комментарии, в свою очередь, вкрапливались в очерк.

Наконец я сдал рукопись в издательство и поехал на отдых в Юрмалу. Потому что шел август, потому что хотелось на море, потому что рядом поселился Андрей и можно было видеться каждый день...

Дальше случилось то, что случилось. В Риге, на спектакле «Женитьба Фигаро», за несколько минут до веселого финала с куплетами, Андрей вдруг пошатнулся и упал на руки подскокившего Ширвиндта... Поспешно дали занавес. Публика, не поняв случившегося, зааплодировала. Это были последние аплодисменты, которые, я надеюсь, он еще слышал...

Затем — последняя совместная наша поездка в машине «Скорой помощи» из Риги в Москву. Тысячи людей на площади Маяковского. Огромная гора цветов на Ваганьковском кладбище...

По просьбе газеты «Московские новости» я написал короткую заметку о случившемся. Писалась заметка с еще большей трудностью, чем первый очерк для издательства. Это можно понять: очерк назывался «Здравствуй, Андрей!», заметка была озаглавлена словом «Прощание»...

И вот сейчас, по прошествии нескольких лет, приступая к третьей попытке написать про Андрея, понимаю, что трудность задачи многократно усилилась, ибо слова «Здравствуй!» и «Прощай!» будут соединяться в каждой строке, и не с кем посоветоваться, потому что его нет, но нельзя не учитывать его мнения, ибо он — есть и все так же смотрит с многочисленных фотографий, голос его звучит по радио и с пластинок, по телевидению крутят фильмы с его участием, и рука машинально тянется к телефону, чтобы тут же позвонить ему...

Уверен, такие же муки испытывали и другие авторы сборника, его друзья и знакомые, все, кому посчастливилось с ним общаться в работе и в жизни. Впрочем, как говорится, наши муки — наши проблемы, а читатель и зритель ждет полноценную книгу об артисте и человеке Андрее Миронове.

Еще при жизни он был необычайно любим и знаменит, после смерти стал личностью почти легендарной, и, как это часто бывает, всеобщая любовь почитателей начинает выполнять дурную службу, приписывая артисту несуществовавшие добродетели и пороки. Всевозможные сплетни и слухи от частого повторения уже воспринимаются как реальность, а подлинные факты биографии незаслуженно забываются.

Задача этой книги — максимально рассказать о нем правду. Я говорю «максимально», потому что, наверное, абсолютную правду сообщить ни один человек не сможет, поскольку воспоминания всегда окрашиваются сугубо личным восприятием. Мы видим в другом лишь то, что способны увидеть, — его достоинства и недостатки прямо пропорциональны нашему несовершенству.

Таким образом, воспоминания о ком-то — это всегда еще и рассказ о себе. И книга об Андрее Миронове — коллективный портрет, созданный многими известными артистами, режиссерами, писателями, музыкантами — всеми теми, с кем он провел свою жизнь. Он никогда не отделял себя от них, он отдавал им лучшую часть своей души. В этом была его мудрость. Благодаря друзьям душа сохранилась.

Он любил повторять слова Михаила Светлова: «Дружба — понятие круглосуточное!»

Перефразируя, рискну сегодня сказать, что «дружба — понятие пожизненное».

Эта книга, как и положено, начнется с воспоминаний о его детстве, школьных годах, учебе в театральном училище. И, конечно, о родителях. Об удивительной семье Мироновой—Менакера, в которой конфликты Мужа и Жены выносились на сцену, а в повседневной жизни царили взаимоуважение, любовь и та высокая степень духовности, которые свойственны интеллигентным людям. Андрей весь отсюда, из этой ухоженной московской квартиры, где тесно не только от обилия книг и картин, но прежде всего от веселых и талантливых людей, которые постоянно собирались здесь. Друзья родителей стали его друзьями, сверстники Андрея принимались на равных людьми старшего возраста, здесь велись серьезные беседы и безоглядно дурачились, и в центре всегда был он — Андрюша, дитя семейного театра, его Принц и Клоун, соединивший в себе бескрайний русский темперамент матери и печальную еврейскую иронию отца.

Сейчас в этом доме, к сожалению, тихо. Мария Владимировна Миронова, самая муже-

ственная женщина, которую я видел на своем веку, несет свой крест с удивительным достоинством, не разменивая горе на мелкие жалобы и поиск постоянного сочувствия. Иногда, конечно, сердится, что друзья Андрюши стали реже звонить и заходить. Мы косноязычно оправдываемся — мол, дела, суета, и боимся признаться, что мучительно приходиться в этот дом, если там нет Андрея. Впрочем, и это не оправдание, если подумаешь, а каково ей?..

Пусть же эта книга, которую она так ждет, хоть в какой-то малой степени сгладит нашу общую вину, пусть хотя бы под одной обложкой придут в дом друзья и близкие, пусть зазвучат голоса и пусть среди них услышатся голоса двух самых дорогих ей мужчин, любивших ее нежно и по-рыцарски — Александра Семеновича и Андрея Александровича...

Большая часть воспоминаний, разумеется, о его творчестве. Впрочем, слово «творчество» он употреблял крайне редко, всегда говорил «моя работа». Театр, кино, эстрада, телевидение, радио, запись пластинок... Как он все это успевал, уму непостижимо. Его ненасытность в работе, казалось, переходила все разумные пределы, за это его часто бранили родители и друзья, он покорно соглашался, обещал образумиться... и тут же мчался на очередную репетицию. «Некогда, некогда, некогда мне!» — пел он в одной из своих песенок. Словно интуитивно ощущал краткость жизни и пытался раздвинуть ее пределы за счет плотности наполнения.

В кино снимался у виднейших наших режиссеров — Э. Рязанова, М. Захарова, Л. Гайдая, А. Германа, И. Авербаха, Ю. Райзмана, А. Митты, А. Суриковой. Однако игрового кино ему было недостаточно, он обожал мультипликацию и по-детски радовался, когда ему выпадала возможность озвучить нарисованного кота.

Еще больше, чем кино, любил театр. Родившись в театре (и это не метафора: свой приход в этот мир он начал на сцене Московского театра миниатюр, где на последнем месяце беременности продолжала выступать М. В. Миронова), так вот, родившись в теат-

ре, он до последней своей минуты не оставлял его. Оказалось, ему мало быть ведущим артистом, мало сыграть роли Чацкого, Жадова, Дон Жуана, Хлестакова, Фигаро и еще десяток других, о которых драматический артист может только мечтать. Любя театр, он как бы пытался заполнить собой его весь, временами ему необходимо было почувствовать себя театральным художником, осветителем, костюмером, администратором. Именно поэтому Андрей как в омут ринулся в режиссуру.

Я уже как-то писал, что наблюдать за репетициями Миронова со стороны — огромное напряжение. Во-первых, чисто физически трудно было уследить за его местоположением: он был то в зале, то в секунду оказывался на сцене, то кричал откуда-то сверху, из осветительской ложи. Но даже если Андрей и заставлял себя усилием воли посидеть за режиссерским столиком несколько минут, все равно от него исходили такие мощные волны электричества, что любая репетиция по напряжению превращалась в генеральный прогон, а прогон — в премьерный спектакль. Сама же премьера очередной его режиссерской работы становилась просто жизнеопасным мероприятием, ибо когда он стоял в темном зале, спрятавшись в дальнем проходе за портьерой, то бессознательно как бы играл все роли за всех исполнителей в тайной надежде, что телепатически передаст им хотя бы часть своей энергии. И когда кончался этот кошмар, когда стихал гром аплодисментов, а он, бледный и изможденный, сидел в своей гримборной, я уже не как драматург, а просто как бывший врач осторожно спрашивал: «Как ты себя чувствуешь? Устал?» В ответ всегда — недоуменный взгляд и привычная фраза: «С чего мне уставать? Я ж не работал. Я только смотрел...»

С такой же отдачей он работал на эстраде. Теперь, по прошествии времени, я понимаю, что его неукротимая страсть к всевозможным творческим вечерам и сольным концертам была продиктована внутренней необходимостью встретиться со своим зрителем с глазу на глаз, не только что-то играть и петь, но существовать в радостной обстановке импро-

визации, иметь возможность ответить на вопрос из зала, мгновенно среагировать на реплику. Он никогда не позволял себе работать на этих концертах вполсилы, «не крутил ролики» из старых фильмов. Все по высшему счету, как на премьере, — отрывки из спектаклей, музыкальные номера, ответы на записки. Секундные паузы только для того, чтобы переодеть рубашку и вновь предстать перед зрителем элегантным Андреем Мироновым, у которого все так легко и просто получается...

Жизнь в кино, жизнь в театре, жизнь на эстраде... Теперь они органично воссоединились в одну большую Жизнь Артиста после смерти, и эта жизнь уже никогда не кончится.

Восьмого марта 1991 года ему должно было исполниться пятьдесят лет. Самый значительный юбилей в жизни человека, когда можно не только подводить итоги сделанного, но и еще строить планы на будущее. Сделанное Андреем Мироновым в искусстве так значительно, разнообразно и неповторимо, что, я уверен, мы имеем право прогнозировать его дальнейшую судьбу, тем более что она во многом зависит от нас, от нашей способности находить в его творчестве созвучные нашему времени мысли, чувства и звуки.

Я не искусствовед, но рискну поделиться некоторыми своими соображениями на этот счет. Сегодня, когда наше общество как бы проснулось от многолетней спячки, когда предыдущее бездумное ликование вылилось в горькое похмелье, когда предчувствие апокалипсиса грозит обернуться всеобщим отчаянием и неверием ни во что, мы обязаны обернуться назад и изучать не только черные пятна, но и те лучики света, которые помогали нам жить, а точнее — выжить. Искусство Миронова было таким лучом. Не будем приписывать ему чужих достоинств, он не был трибуном, как Высоцкий, ему не было свойственно несколько аскетическое правдоподобие артистов «Современника», он выполнял свою особую миссию — дарил людям радость и веселье. Это был не официальный оптимизм торжественных празднеств, не натужное бодрчество олимпиад — фестивалей. Он нес в себе органическую жизнера-

достоинство самой природы человека, независимого от социального давления и житейских обстоятельств. Недаром неунывающий и ловкий Фигаро стал его главной ролью. С появлением Андрея на сцене или на экране у зрителя оттаивала душа, появлялась надежда. «Не пропадем, ребята! — как бы говорил артист. — Никому не сделать нас до конца винтиками государственной машины, пока мы умеем над ней посмеяться!»

Его улыбка помогала нам сохранить человеческое выражение лица. Она необходима нам и сегодня, когда обрушившиеся на нас беды и напасти грозят исказить наши физиономии гримасой ненависти и злобы.

«Не пропадем, ребята! — скажет Артист, появляясь вновь и вновь на экране. — Жизнь коротка, но бесконечна! Смерть может прийти в любую секунду, но тут же отступит, если вы не станете относиться к ней слишком всерьез... Разве не так?»

И он вновь засмеется, затанцует, запоеет, и, ей-богу, нам станет неловко за свое собственное несовершенство и пессимизм.

Одним словом, продумывая будущее Андрея, я считаю, что ему завтра предстоит то, чем он занимался всю жизнь, — работа! Работа со зрителем, без которого он не мыслил себя ни минуты. Пусть же воспоминания друзей помогут ему в этом деле.

Клавдия ПУГАЧЕВА

Так давно это было

Впервые я увидела Андрюшу, когда ему было пять или шесть месяцев от роду. В 1941 году Мария Владимировна Миронова была эвакуирована в город Ташкент вместе с Андрюшей и няней, и ее временно поселили в помещении Театра оперетты, где они жили в жутких условиях. Я в Ташкент приехала раньше, и мы с мужем жили в центре города, на Пушкинской улице, в маленькой комнате, которую дали от завода мужу, но в квартире со всеми удобствами. Узнав, в каких условиях живет Маша с ребенком и няней, я предложила ей переехать к нам. Как говорится, в тесноте, но не в обиде.

Андрюша был прелестный и спокойный ребенок с большими светлыми глазами. Даже когда у него поднималась температура, он как-то нежно и покорно прижимался к няинному плечу. Я ни разу не слышала его плача ни днем, ни ночью, даже тогда, когда он был сильно простужен и кашлял непрерывно. Через некоторое время Марии Владимировне дали номер в гостинице. Няня, показывая на меня, говорила Андрюше: «А вот это тетя Капа. Понял? Тетя Капа», — повторяла она.

Так до конца его дней он и называл меня «тетя Капа».

После нашей первой встречи в 1941 году я увидела его, когда он был уже школьником, не то в первом, не то во втором классе. За это время у меня тоже родился сын, и я с великой нежностью относилась к ребятам.

Андрюша был упитанным и, как мне показалось тогда, малоподвижным ребенком. Взгляд у него был хитроватый. Когда няня сказала: «Вот наконец и тетя Капа пришла», Андрей, прищурившись, произнес: «Почему — наконец? А вдруг — на начало?» И сам рассмеялся. «О, да ты умеешь острить», — сказала я. Он смутился, скорчил мордочку и деловито объявил: «Пойду делать уроки». Но через секунду вышел из комнаты и спросил: «А можете вы мне рассказать что-нибудь?» Так у меня завязалась дружба с Андреем.

Как-то, когда он был постарше, я спросила его, читал ли он «Хижину дяди Тома». «Конечно, читал», — ответил он. «Ну, тогда я расскажу тебе про твою маму. Когда она была молодой актрисой, почти еще девочкой, и работала во МХАТе Втором, ей поручили сыграть роль Фанни — избалованной девочкой в пьесе «Хижина дяди Тома», которую напи-

сали А. Я. Бруштейн и Б. В. Зон. У Фанни был слуга, и она заставляла его изображать собаку, которая просит еду. Слуга лаял, делал вид, что виляет хвостом, поднимал лапы, открывал рот и с мольбой смотрел на Фанни, чтобы она дала ему пищу, и Фанни бросала ему в рот кусочки булки или пирожного. «Пес» радовался и начинал от радости вертеться, а Фанни смеялась и тоже прыгала от радости. Твоя мама играла эту сцену так непосредственно и с таким удовольствием: забывалось, что это происходит в театре».

Когда я рассказывала ему об этой сценке, то невольно изображала то одного, то другого, и маленький Андрюша смеялся от души.

«Ну а еще что-нибудь расскажите, тетя Капа», — просил он, и я рассказывала, что в Ленинграде я в этой же пьесе играла роль Доры — дочери плантатора Шелби. И когда на аукционе я должна была подписать бумагу о продаже дяди Тома, то услышала отчаянный крик мальчика: «Дура, Дора, не подписывай!» И через секунду все ребята в зале кричали: «Не подписывай!» Играя впервые, я никак не ожидала такой бурной реакции со стороны ребят, и у меня даже на секунду застыло перо в руке.

Андрей всегда с удовольствием слушал мои рассказы о театре. Много лет спустя, когда он был уже студентом Шукинского училища, как-то, встретив меня на улице, крикнул: «Дора, не подписывай!» Но слово «дура» он не произнес, он был хорошо воспитанным юношей. На выпускном спектакле Шукинского училища я увидела Андрюшу. И тогда уже было ясно, что он разовьется в большого художника. Он обладал выразительной мимикой, был наделен комедийной задорностью и подкупающим сценическим обаянием.

Помню, как Андрюша стал выступать на сцене. К сожалению, мне не привелось увидеть его в инсценировке романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Но отчетливо помню, как искусствовед Флора Яковлевна Сыркина с восхищением рассказывала мне о новом, необыкновенном артисте, которого они с мужем, художником Александром Григорьевичем Тышлером, открыли в этом спектакле:

— Он играл удивительно, точнее, не играл, а жил на сцене жизнью эмоционального, очень раннего подростка. Он глубоко трогал и волновал своей и его, героя, чистотой, непосредственностью, тревогами. Мы поражаемся, как безукоризненно, в зависимости от заданного действия, он двигался по сцене. Он по-настоящему пластичен, от природы наделен сценичностью, своей неповторимой манерой игры. Вот уж действительно актер Божьей милостью!

Кроме этого спектакля, я видела его во всех ролях. Бывало, стоило Миронову выйти на сцену в театре или на концертной площадке, и в зрительном зале возникало особое состояние. Я бы назвала его предвкушением радости. Нечто подобное я видела на лицах, когда произносили имя «Мария Миронова».

С Марией Владимировной я знакома с 1934 года, когда она работала в Мюзик-холле и была уже известной артисткой, имевшей большой успех у публики. А я работала напротив, в Московском театре сатиры. Могли ли мы с Машей предположить, что ее сын станет впоследствии ведущим актером Театра сатиры?

Я так и не называла его Андреем Александровичем, даже когда он стал уже сложившимся художником. Я ценила в нем не просто прекрасное, но нечто необъяснимое — очарование его чудесного таланта. Он был талантлив не только в искусстве, он был талантлив и в жизни. С ним всегда было интересно общаться. Он обладал чувством юмора, импровизационными способностями, остроумием и большой находчивостью.

Милый, обаятельный, удивительно интересный и увлекательный рассказчик... В его рассказах об увиденном и услышанном отражалась тонкая, трепетная, восприимчивая и талантливая личность, а его музыкальность, унаследованная от отца, пленяла меня и воскрешала воспоминания об Александре Семеновиче Менакере, который имел большой успех в Ленинграде, выступая на эстраде со своими песнями, сам себе аккомпанируя. Андрюша очень любил родителей, и ему всегда было приятно слушать об успехах молодого красивого юноши, каким я впервые увидела

Александра Семеновича, когда жила в Ленинграде и работала в ТЮЗе под руководством А. А. Брянцева.

Последняя с ним встреча была дома у Марии Владимировны. Андрюша приехал из Ленинграда, стал рассказывать забавную историю:

— Понимаете, тетя Капа, к кому бы я ни пришел, всюду ваши фотографии. И когда я увидел вашу фотографию у художника А. К. Соколова, закричал: «Это какая-то булгаковщина! Да, да, булгаковщина! Это какое-то наваждение!» А он мне в ответ: «У вас своя Пугачева, а у нас была своя Пугачева».

— Ты, наверное, видел фото замечательных наших ленинградских фотографов Напельбаума и Боровиковского. — сказала я. — Они делали чудеса. Это уже не фотографии,

это — картины. Моя помощница по дому, милый и непосредственный человек, посмотрев на такое фото, где я снята в восемнадцать лет, всплеснула руками и сказала: «Ой, надо же, во что превращаются люди!»

— Нет, нет, я не это хотел сказать. Для своего возраста вы и сейчас хорошо выглядите, — ответил Андрей. — Нет, нет, правда, но это было как наваждение, тетя Капа, понимаете, как наваждение...

Да, и смерть его была для меня как наваждение. Когда я шла в театр и увидела тысячную толпу людей, я подумала: мало быть знаменитым актером, надо быть любимым. Он был таким молодым и красивым... И мне все казалось, он сейчас встанет и скажет: «Ну, пошутили, и хватит. Спасибо за добрые слова...»

Орест ВЕРЕЙСКИЙ

„Почемучка“

Сколько лет я знал Андрея, вернее, с каких его лет знал я его, будучи почти вдвое старше? И вспомнил с помощью давнего друга Маши — Марии Владимировны Мироновой: с восьми. Такая точность стала возможна благодаря смешному случаю. Когда мы впервые пришли в дом к Мироновой и Менакеру, к нам подошел сын — весьма плотный рыжеватый мальчик, который, знакомясь с моей женой, щелкнул каблучками и изрек: «Пикантная мордашка!» Родители наперебой пытались объяснить мальчику бестактность его поведения, но хохот стоял всеобщий, заглушая поучительные наставления.

— Сколько тебе лет? — спросил я. И запомнил ответ — восемь.

Живой мальчик понравился нам сразу. Он не кривлялся, не играл на публику, не старался сосредоточить на себе внимание взрослых, но когда он вдруг кому-нибудь подражал, кого-то передразнивал, то делал это

необыкновенно талантливо и не зло, а очень весело.

Мы полюбили этого мальчика навсегда. И когда в те далекие дни я получил билет на Красную площадь на военный парад, я взял с собой Андрюшу. Он был неутомим и несмолкаем. Он засыпал меня вопросами, на которые я не успевал бы отвечать, даже если бы знал ответ. Как называется эта штука у дирижера? Это какой род войск? Этот петух — военный атташе какого государства? И так без конца. Я легкомысленно пообещал ответить на все вопросы сразу по пути домой в надежде, что он забудет хоть половину, но он не забыл...

И хотя восьмилетний Андрюша был довольно упитан и невелик ростом, по дороге домой, когда, возвращаясь с Красной площади, мы, чтобы сократить путь, пробирались дворами, пролезали через ограды, этот мальчик удивил меня легкостью движений, ловкостью и бесстрашием.

Толстый мальчик... Мог ли я представить себе тогда, что пройдут годы, десятилетия, и

этот мальчик превратится в одного из самых пластичных, самых грациозных, самых подвижных и ловких актеров нашего времени? Что он будет так двигаться, так замечательно танцевать, совершать такие головокружительные трюки, не прибегая к дублерам? Помните, как он повис на разводном мосту в фильме «Невероятные приключения итальянцев в России»? Как спускался на ковровой дорожке с последнего этажа гостиницы «Астория»? Я оказался в Ленинграде в дни, когда шли съемки фильма. На моих глазах Андрей «общался» со львом. Говорили, что лев ручной, дрессированный, но все же... А ведь для съемок нужны дубли, то есть многократное общение с огромным зверем. Не знаю, что испытывал Андрей, но мне было не по себе.

...Когда много-много лет назад мы возвращались с Красной площади, Андрюша спросил меня: «Вы еще возьмете меня на

парад в другой праздник?» «Если будешь хорошо себя вести», — назидательно ответил я.

А спустя десятилетия я спрашивал знаменитого актера: «Если я буду вести себя хорошо, ты пригласишь меня на свой спектакль?» Это была наша игра, постоянная шутка-воспоминание.

И Андрей довольно часто приглашал нас на свои спектакли, концерты, творческие вечера. Сколько радости он нам доставил!

Много лет подряд мы живем в одном дачном поселке с этой семьей. Но уже нет милого Менакера, нет Андрея, и только одна дорогая нам Маша приезжает иногда в этот красивый опустевший дом. Кажется, еще так недавно мы видели, как девчонки со всей округи часами просиживали на лужайке у калитки — а вдруг выйдет Андрей Миронов.

Страшно подумать — не выйдет ни в калитку ни в дверь, ни на сцену — никуда, никогда...

Кирилл ЛАСКАРИ

Родной брат

— Что-то ты много сегодня веселишься. Принеси дневник, — сказал папа.

Толстый, белобрысый мальчик, опустив голову, встал из-за обеденного стола и направился в свою комнату. Я понял, что с дневником у него не все обстоит благополучно.

— Ну действительно, Маша, — обратился папа к маме мальчика, увидев недовольное выражение на ее лице. — Откуда такое безудержное веселье?

Мальчик радовался приезду старшего брата из Ленинграда и не мог, да и не хотел скрывать своего состояния.

Так будет всегда. Наши встречи для нас обоих были праздником. В детские и юношеские годы мы ездили друг к другу на каникулы. Иногда он приезжал с гастролирующими в Ленинграде родителями и тогда жил в гостинице «Астория». Впоследствии эта гостиница

стала и его временным домом. Когда я прохожу ежедневно мимо нее, у меня сжимается сердце от воспоминаний и мысли, что никогда больше, никогда не раздастся звонок и я не услышу его очень похожий на папин голос:

— Здравствуйте! Вы меня, конечно, не помните? Моя фамилия вам ничего не скажет. Немедленно!.. Я заказываю завтрак!

Позабыв все на свете, я несся к нему.

В горестные дни моей жизни Андрюша всегда был рядом. Тяготы похорон мамы, а через несколько лет и бабушки он взял на себя. Делал все возможное, чтобы его брат не чувствовал себя одиноким. Когда несколько лет тому назад мне потребовалась операция, он возил меня к профессорам, по нескольку раз в день приезжал в больницу, где мне должны были ее делать. Братом он был удивительным. Родным братом!

Впервые я увидел его на перроне железнодорожного вокзала. Шла война. «Ташкент-

ский» прибывал в Куйбышев глубокой ночью. Очень хотелось спать.

— Сейчас мы его увидим, боже мой. Не спи, Кирочка, — говорил дед Сеня. Голова моя лежала у него на плече. Глаза слипались, убаюкивал цокот копыт по булыжной мостовой. На вокзал мы отправились заранее заказанным гужевым транспортом.

Из вагона Андрюшу вынес папа. Тетя Маша отдернула угол теплого одеяла, в которое он был завернут, и я увидел смешное личико спящего маленького мальчика.

— Это твой брат, — сказал, улыбнувшись, папа. Они, наши родители, папа, моя мама и тетя Маша, сделали так, что с малых лет наше отношение друг к другу было братским, родственным в подлинном понимании этого слова. Низкий им за это поклон.

Было детство — детство актерского ребенка, сына популярной эстрадной пары Марии Мироновой и Александра Менакера.

«Зачем ты меня привез на этот паром?» — знала вся страна.

Родители часто в пути, на гастролях. Ребенок оставался на попечении старухи няньки, а затем с домработницей. Чего уж там... Бывали случаи, когда из таких «богемных» детей вырастали «фрукты», как говорилось в стихотворном монологе Вольпина в исполнении Мироновой. Но этого не произошло. Андрей видел, какого труда стоит популярность его родителей, он пошел их путем, отдавая себя целиком любимому делу.

Когда это началось? Возможно, с того дня, когда он увидел в своей квартире репетицию родителей. Или когда приходили в гости их друзья — Утесов, Ласкин, Дыховичный, Петкер, Абдулов и много, много других талантливых, остроумных людей, умеющих дарить людям радость. Возможно, тогда. Но то, что он не мог не стать актером, не вызвало у меня ни малейшего сомнения.

Не понимая еще достаточно ясно, какой из видов искусства он выберет для себя, Андрюша подростком пробовал свои силы в живописи, у меня сохранился его рисунок под названием «Имэджинейшен». Пытался он написать стихи. Подолгу простаивал перед витриной музыкального магазина, который

находился неподалеку от их дома на Петровке, рассматривая ударную установку. Это была его мечта. Не так давно этот эпизод мы с ним вспоминали, и я сказал, что проблема с подарком к его пятидесятилетию для меня решена. Увы! Мог ли я предположить, могло ли такое прийти в голову?..

Я садился к инструменту, он притаскивал из кухни кастрюли и сковородки, на несколько часов квартира превращалась в место проведения джазового фестиваля. Любовь к старому, классическому джазу Андрюша сохранит на всю жизнь.

Он был человеком ранимым и очень доверчивым. К сожалению, некоторые под видом бескорыстной дружбы старались этим воспользоваться. Пусть им судьей будет их совесть. Вспыльчивый, но отходчивый, он через несколько минут после крика и бурной жестикуляции спокойно мог издеваться над своей несдержанностью.

Ян Френкель играл музыку к спектаклю «Прощай, конферансье!». Прослушивание происходило в репетиционном зале театра. Присутствовали все участники спектакля. Я, как балетмейстер, естественно, тоже. Внимательно слушая игру Френкеля, я начал мысленно сочинять, как будет выглядеть сцена фашистского кабаре, и задумался.

— Погодите, Ян Абрамович. Кирилл Александрович, вам что — неинтересно? Тогда уходите.

Я в недоумении посмотрел на Андрея.

— Ты сидишь с таким лицом... Ну, правда... Елки с палками!

Когда кончилось прослушивание, я подошел к нему.

— Ты что, с ума сошел?

— Страшно было? Ну, прости... Сейчас пойдем обедать, я угощаю.

Он хотел, чтобы сцена кабаре была похожа на кадры из фильма Боба Фосса. По этой причине фрагменты из него заставлял меня смотреть на видеке по несколько раз в день, чем, естественно, замучил. Когда же номер был вчерне готов, сказал, что Фосс подаст на меня в суд за плагиат и что сообщит ему об этом он сам. Я всерьез разозлился и решил все переделать. Он хохотал, топая

ногами, и кричал, что я большой нахал, раз поверил, что мои танцы похожи на великое произведение искусства.

Мне рассказывал Миша Державин, как на гастролях к нему в номер пришел Андрей с журналом «Нева», в котором была опубликована моя повесть «Двадцать третий пирует». Как он был за меня горд, как радовался, что ее напечатали. Сколько было шуток по этому поводу при нашей встрече!..

— Теперь с тобой надо быть очень осторожным. Ты же что видишь, то и пишешь...

Мне довелось работать с ним вместе над несколькими фильмами. Его работоспособность и взыскательность вызывала у всех, кто присутствовал на съемочной площадке, удивление, восторг и уважение. Таким он был везде — на театральных репетициях, в ателье звукозаписи, на радио и телевидении. Он был предан своему делу, был настоящим художником, торопился все успеть. На встречи с друзьями оставались поздний вечер и ночь, но без этих встреч жизни своей не мыслил.

Сейчас, когда я пишу эти строчки, мы должны были быть с ним в Сочи в «Актере». Сообщил мне об этом Андрюша в мае:

— Путевки я заказал. Освободи двадцать дней с первого числа. Черт с ним, с твоим сценарием. Отдохни, елки с палками. — Смешно это было слышать из его уст.

— Дай дожить!.. — сказал я.

— Не валяй дурака! — услышал в ответ.

Он никогда не говорил о своих творческих успехах. Да я никогда и не воспринимал его как большого артиста. Для меня он всегда

оставался младшим, любимым братом. Когда появился на свет мой сын Кирюша, их стало двое. Близких, родных, единственных.

— Откуда такое безудержное веселье?! — звучит в ушах голос папы.

Веселье, не всегда безудержное (слишком много у него было забот, необходимых и второстепенных), сопутствовало ему на протяжении всей жизни. Даже лежа на больничной койке после тяжелой операции, Андрюша умудрялся шутить, подсмеиваться над обстановкой, в которую попал. В Москве стояли морозы. В отделение, где он лежал, привозили граждан с отмороженными конечностями. Немало среди них было и любителей горячительных напитков. То, что рядом в палате лежит сам Андрей Миронов, вызывало здоровый интерес и вносило разнообразие в унылость больничной обстановки.

Пострадавшие прогуливались перед палатой популярного артиста, рассматривали его посетителей. Некоторые, наиболее решительные, норовили прорваться внутрь.

Андрея это сместило. Он настоятельно требовал от меня завязать с ними знакомство.

— Как крупному писателю, Кира, тебе это необходимо. И вообще — это твоя компания. Горин уже с двумя подружился. Они будут у него жить. Любка пока не в курсе.

Я благодарен судьбе за то, что большую часть жизни прожил в общении со своим братом — умным, добрым, честным и очень веселым человеком. Андрей жил радостно и старался поделиться своим жизнелюбием со всеми, кто был рядом. Я это ощущал на себе.

Александр БЕЛИНСКИЙ

СЫН СВОИХ РОДИТЕЛЕЙ

Я знал хорошо, пожалуй, даже очень хорошо семью Мироновой и Менакера. И не только по причине родства (я племянник Александра Семеновича Менакера), а потому, что нигде и никогда мне не было так интересно и так

весело, как на Петровке, в квартире, где родился и прожил четверть века из своей трагически недолгой жизни Андрей Миронов.

Вот эту-то веселость, этот интерес к жизни, не говоря уже о профессиональной одаренности, унаследовал от своих родителей Андрей... Андрюша.

И все-таки начну с профессии. Артистизм, легкость, чувство слова, юмор, изящество, точность сценического рисунка, умение общаться не только с партнером, но и с публикой (то, чему нельзя научить ни в одном вузе) — это, конечно же, от прекрасного искусства Марии Владимировны. Когда я смотрел Андрея в «Доходном месте» или телеспектакле «Страницы журнала Печорина», в его драматических ролях, я вспоминал подлинный драматизм его матери в мелодраме «Рукою женщины», которую Миронова играла во время войны с Борисом Бельским, или пьесе Нила Саймона «Нам не нужно шампанского», трагически окрашенную миниатюру, сыгранную ею и Менакером в их последнем совместном спектакле.

А когда я видел, как Андрей филигранно отделяет для концертов и записей свои песни, — в ушах звучали мелодии Дунаевского «Снайпер» и «До свиданья, девушки» в исполнении его отца Александра Семеновича Менакера. Мне было шесть лет, мы жили в одной квартире, и я часами сидел в углу комнаты, слушая, как Менакер без конца повторяет каждый куплет песни. Это — что касается профессии.

Но еще Андрей унаследовал от своих прекрасных родителей такие редчайшие для актера качества, как подлинную, не показную скромность и искреннюю, вечную неудовлетворенность собой, своим искусством. Он умел восхищаться другими. Как рассказывал он о Смоктуновском! Как восхищался номером Геннадия Хазанова! В нем, конечно же, жил дух творческого соревнования. Но никогда, подчеркиваю это, никогда не было ни крупицы зависти, так свойственной, увы, многим его сверстникам и коллегам. И конечно же, от родителей он унаследовал удивительную творческую сосредоточенность. Он не отвлекался на съемках на посторонние разговоры. Еще и еще раз слушал фонограмму своего музыкального номера. Ни один дубль при большом количестве текста не бывал забракован из-за несинхронности изображения со звуком. Как никто, умел он вторично прожить жизнь своего героя в процессе озвучания. Удивительно, но среди

огромного числа актеров, с которыми судьба свела меня в кино и на телевидении, я встречал только двух любящих озвучание как творческий процесс. Это Мария Владимировна Миронова и ее сын Андрей Миронов. Ах, как поразительно похожи они друг на друга — на репетициях, съемках, на озвучании! И как похожи были Андрей и Александр Семенович Менакер, когда рассказывали смешные истории или анекдоты! У обоих было абсолютное чувство юмора. Андрея отличала от отца краткость рассказа и более острый показ его персонажей, причем оба, и отец и сын, никогда не имитировали, не пародировали, а только по-актерски, что называется, обозначали смешных действующих лиц.

К сожалению, Мария Владимировна всего один раз выступала на сцене в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги», хотя, конечно же, могла сыграть всех: от Липочки в «Банкроте» в молодости до Улиты в «Лесе» сейчас.

Андрей встречался с Островским дважды, причем Жадова в «Доходном месте» он исполнил так, как никто на моей памяти этого не делал. Впрочем, весь спектакль Марка Захарова был особенным, подлинно новаторским. А определялось все решением главной роли. Миронов всегда умел быть соавтором режиссеров, причем таких разных, как М. Захаров и А. Эфрос в театре и на телевидении, как А. Герман и Э. Рязанов в кино. И сам он пришел в режиссуру прежде всего как режиссер актерский и добился неожиданных, интересных результатов в работе с М. Державиным и С. Рябовой в «Прощай, конференсье!» Гр. Горина, с В. Васильевой, Е. Яковлевой, З. Высоковским в «Тенях» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

К слову сказать, отец Андрея Александр Семенович Менакер кончал именно режиссерский факультет Ленинградского театрального техникума по классу такого блестящего педагога, как профессор Владимир Николаевич Соловьев, одобившего его диплом — экспозицию пьесы Бернарда Шоу «Цезарь и Клеопатра». Советами Менакера-режиссера пользовался сам Андрей Михайлович Лобанов, поставивший вместе с ним обозрение

«Где-то в Москве» и говоривший о совместной постановке «Сильвы».

Уверен, что режиссерская судьба Андрея Миронова сложилась бы интересно. Он мечтал о русской классике. Поставил «Тени» и «Бешеные деньги», думал о «Женитьбе Белугина», о «Мертвых душах».

Я очень любил его именно в русской классике. В чеховском Лопухине, в телевизионных версиях: «Героя нашего времени» А. Эфроса, в тургеневских «Двух приятелях»

П. Резникова и больше всего в Рудине — роли из чудесного телеспектакля Леонида Хейфеца.

В отличие от прекрасной актрисы Марии Владимировны он успел сыграть очень много. Да и спел Андрей много больше своего отца, Александра Семеновича, одного из первых, как сказали бы сейчас, шансонье советской эстрады.

Но сколько же недоиграл и недопел волшебный Андрей Миронов!...

Леонид МЕНАКЕР

Казалось, все еще впереди

Наши отцы были двоюродными братьями. Андрей родился в сорок первом, мне тогда было двенадцать.

Первый раз я увидел его, когда мы возвращались из эвакуации через Москву и нас приютили в своей квартире на Петровке его родители — знаменитые уже Миронова и Менакер.

Смешной, толстый, с белесыми ресницами, он сидел на высоком стульчике и говорил сиплым басом: «Пелиберда», что означало «белиберда».

Когда сердился на любимую няню, монотонно гудел: «Нянька, ты как соплюшка... Как коова... Как медведь...»

Вот и все, что помню о маленьком забавном существе, которое стало Андреем Мионовым.

Много было разных жизненных перевоплощений Андрея. Виделись мы с большими перерывами. Я жил в Ленинграде, Андрей в Москве. Мальчиком он приезжал с родителями, когда они гастролировали на ленинградских сценах.

Я был занят своей «взрослой» жизнью и, честно говоря, обращал мало внимания на плотно сбитого, светловолосого мальчишку, да и он, искоса поглядывая на меня, в друзья не лез.

Дружил он с моим отцом. Они сразу полюбили друг друга, нашли общий язык. Когда маленький Андрей приезжал в Ленинград, он звонил, просил к телефону отца и разговаривал с ним как давний личный приятель. Отец был веселым человеком, обожал всяческие розыгрыши. Андрюша оказался податливым и отзывчивым партнером для различных проделок. Обращались они друг к другу в шутку на «вы»: «Как доехали, Андрей Александрович?» — серьезно спрашивал отец десятилетнего племянника.

Андрей Александрович солидно и деловито, придумав какое-нибудь невероятное дорожное происшествие, отвечал.

Как-то отец пригласил его в цирк. При входе растерянно стал шарить по карманам и сообщил Андрюше, что потерял билеты. Предложил проникнуть на представление «зайцами». Андрей, конечно, согласился. Они плутали по цирковым коридорам, лезли через конюшни, прятались от служителей. Отец рассказывал: Андрей дрожал, но не подавал вида, храбро преодолевая препятствия. Когда отец угрожающим шепотом предупредил: «За нами гонятся!» — бросался в темные углы, потом осторожно вылезал. Наконец, они попали в зал, сели, как сказал ему отец, на чужие места. Андрей тревожно озирался, каждую минуту ожидая, что их сгонят с кресел.

После представления Андрей лукаво сказал отцу:

— Билеты лежат у тебя в правом кармане пиджака. Я видел, как ты их тайком прятал.

Наверное, уже тогда у десятилетнего мальчика существовала вера в магическое «если бы», в «предлагаемые обстоятельства». Впрочем, эта вера в большей или меньшей мере существует у всех детей. Только у некоторых она сохраняется на всю жизнь. Из таких детей вырастают артисты.

Прошло несколько лет. Я закончил режиссерский факультет и работал в Театре имени Ленсовета. И тогда я увидел совсем другого Андрея. Юноша. Студент первого курса Щукинского училища. Ему сшили первый в жизни костюм (тогда костюмы шили, купить было трудно). Несмотря на оставшуюся с детства полноту, был изящен и по-столичному элегантен. На меня все же смотрел снизу вверх. Не из-за роста — был уже достаточно высок: как-никак я дипломированный режиссер, а он первокурсник. Я был снисходителен к юнцу. Он мне нравился. Пригласил его на репетицию в театр, где ставил впервые самостоятельно спектакль. Андрей тихо просидел несколько часов в полутемном зале. Скажу честно, я был горд своим местом за режиссерским столиком с лампочкой и, наверное, даже несколько рисовался перед сыном своих знаменитых родственников. После репетиции возвращались вместе. Я небрежно спросил:

— Ну как?

Он почтительно взглянул на меня, развел руками:

— Станиславский...

Мальчик был зубастый. Я сделал вид, что не понял скрытого сарказма. Но момент моего режиссерского позирования он уловил точно. Потом последовало несколько удивительно верных оценок артистов, занятых в спектакле.

Чувство возрастного и профессионального превосходства заставило меня отшутиться:

— Поглядим, что из тебя произрастет... Отчетливо помню, что впервые взглянул на Андрея иначе. Ощутил скрытую силу.

Серьезность. О своих мечтах и планах не рассказывает. Прикрывается шутками. Мы шли по людному Невскому. Тогда Андрея, конечно, никто не узнавал. Он вдруг засмеялся, показал на поток людей:

— Зрителей сколько! А?!

Вечером у меня собрались молодые артисты театра. Пришел и Андрюша. Мы, старшие, нещадно дымили, яростно спорили о судьбах современного искусства. Андрей внимательно слушал, не проронив ни слова.

Уже будучи знаменитым, Миронов иногда показывал эту сценку. Нас, «мастеров», кричащих друг на друга, себя, «желторотого», проникновенно слушающего полную абракадабру «мэтров». Показывал, как мы курили мокрые сигареты «Памир», перед затяжкой «упираясь ногой в стену». Это было уморительно смешно, похоже и совершенно точно передавало атмосферу времени. Показ этот напоминал несколько строк из записной книжки писателя. Сколько таких блистательных актерских строчек-показов было у Миронова! Горько, что строки памятных книжек большого актера, его творческие зарисовки, в отличие от писательских заметок, исчезают вместе с автором...

И вот уже другой Андрей — артист Театра сатиры. Похудевший, повзрослевший. Сочетание совершенной легкости и какой-то закрытой сосредоточенности. Впервые вижу его на сцене. Холден в спектакле «Над пропастью во ржи» по Сэлинджеру. Все, что впоследствии станет явлением, именуемым Андреем Миронов, уже было в белобрысом мальчишке с дурацкой красной шапчонкой, в его неистовом, самозабвенном сценическом существовании.

После спектакля сидели у меня. Я с восхищенным удивлением смотрел на Андрея. Не приписывая себе излишней проницательности, понимал: появился Артист.

Повторяю, мы виделись с большими перерывами. Процесс его становления был для меня скрыт. Передо мной, как на экране, в резких монтажных стыках, появлялись уже готовые превращения. Разный Андрей, который постепенно превращался в Андрея Миронова.

Я понимал, что за этими превращениями — труд, поиски, ошибки и разочарования. Иначе не бывает. И все равно поражался — таким стремительным и ощутимым было становление.

В тот вечер мы долго и много говорили. Я больше слушал. Впервые почувствовал: разница в возрасте стирается. Он уже не только многое умел, но и много понимал.

Потом были разные встречи. Веселые и грустные. В Москве и в Ленинграде, на гастрольных спектаклях, на семейных торжествах и на похоронах близких.

Андрей, несмотря на свою насмешливость, совершенную современность, был человеком с отчетливыми родственными привязанностями.

В гриме, в пальто, накинутом поверх игрового костюма, приехал со съемочной площадки проститься с умирающим дедом. Я не выдержал зрелища агонии, вышел из палаты. Андрей остался. Через несколько минут подошел ко мне, закурил, сказал тихо, жестко:

— Я думал, ты посильнее...

И тогда мне впервые показалось, что он старше меня.

Это ощущение возникало потом еще несколько раз.

Неожиданно мы встретились у вагона «Красной стрелы». Я возвращался в Ленинград из короткой командировки. Андрей ехал на съемки. На перроне я обратил внимание, что один известный и не такой уж юный артист, которого Андрей называл по имени, обращался к нему почтительно «Андрей Александрович».

Для меня он все-таки где-то в глубине души всегда оставался младшим, Андрюшей.

Сидели мы в его одноместном купе, разговаривали до глубокой ночи. Давно не виделись. Говорили о разном. Он потерял отца, а похоронил родителей. Говорили о том, что и мы уже совсем не молоды, что мало и не так, как надо бы, видимся.

— Ты был в Москве и даже не позвонил, — горько, но без упрека сказал Андрей. — Дожили.

Я оправдывался тем, что был-то в столице всего день. Дела...

— Дела... — мрачно согласился Андрей. — Много дел... — Помолчал и добавил: — Слишком много.

В купе было полутемно. Он казался усталым и печальным. Это было задолго до его трагического ухода.

После этой встречи в поезде было еще много веселого и озорного. Но усталое лицо Андрея, морщины у рта, подсвеченные неярким светом вагонного ночника, умные и горькие короткие фразы запомнились. Еще раз тогда подумал: а ведь в чем-то он старше...

Так сложились обстоятельства, что я ни разу не снимал Миронова. Временами он не без яда острил по этому поводу. Я отшучивался:

— Титр на экране «Миронов и Менакер» — это что-то противоестественное.

В 1975 году я экранизировал для телевидения повесть Б. Лавренева «Рассказ о простой вещи». Центральная роль — чекист Орлов, остающийся в городе, захваченном белогвардейцами. Образ эксцентрический, совмещающий трагическую глубину и почти водевильную легкость. В подполье Орлов притворяется легкомысленным французом — коммерсантом Леоном Кутюрье. В то время Миронов был уже известен, но в театре еще не были сыграны ни Чацкий, ни Лопухин, в кино не были созданы образы, раскрывшие разносторонние грани его дарования. Миронова тогда в основном знали как актера комедийного.

Я предложил Андрею роль Орлова. Он приехал на кинопробу.

— Здравсьте, — сказал, войдя в кабинет на студии. — Миронов.

— Менакер, — ответил я. — Приятно наконец познакомиться.

Расхохотались, обнялись. Мы выбрали для пробы большую сцену в тюрьме, когда Орлов ожидает расстрела и отвергает предложенный белогвардейским офицером яд.

Он понимает: выбор смерти — тоже поступок.

Было ясно: «французскую» сторону роли Андрей сделает блистательно, поэтому все внимание мы отдали психологической, трагической стороне образа.

Работал я с актером Мироновым впервые. Будучи режиссером, снявшим к тому времени немало картин, волновался. Мешало то, что знаем друг друга с детства, то, что родственники и что роль, как говорится, «на сопротивление».

Меня насторожило, что перед съемкой он был совершенно, как мне казалось, не собран. Шутил, дурачился с костюмерами, гримершей. Рассказывал анекдоты. Все показывались со смеху. Он, видимо, понял мое состояние, подошел, шепнул:

— Старик, все в порядке.

Я увидел: он волнуется, пожалуй, больше меня. То, что происходит, — способ предсъемочного существования, своеобразная актерская защита: раскрепощение, расслабленность перед предстоящим прыжком. До пресловутой команды «Мотор!» оставались считанные минуты.

— Уродуйте, — приказал Миронов гримерам.

Ему наклеили клочковатую светлую бородку, костюмерша еще в нескольких местах порвала рубашку. Андрей наклонился, потер руки в павильонной пыли, сел на железную кровать. Прикрыл глаза и сказал:

— Готов.

Раньше на студии хранились кинопробы. Сейчас это стало исключением. Наверное, к великому сожалению, и та кинопроба не сохранилась. Беру смелость утверждать: эпизод, сыгранный Мироновым, был маленьким киночудом.

Есть редкие мгновения в павильоне, когда все притихает, понимая, вернее, ощущая, что происходит нечто необыкновенное: возникает «истина страстей».

Приблизительная выгородка, изображавшая тюремную камеру, партнер для «подыгрыша», прочие сопутствующие пробе неточности — все ушло, перестало мешать.

Звучал негромкий хриплый голос избитого, бесконечно усталого человека. Смотрели умные, печальные, ставшие совсем светлыми глаза. Да, видимо, именно такими были люди того удивительного времени.

Сцену мы снимали не монтажно — длинным непрерывным куском. Пленка кончи-

лась раньше эпизода. Но это было не важно. Главное произошло. Все в павильоне радостно улыбались, заговорщически переговаривались:

— Состоялось!

Миронов встал, подошел к оператору, серьезно спросил:

— А пленка в камере была?

На художественном совете студии пробы были высоко оценены. Почти все говорили о «новом» Миронове, об удивительной для кинопробы глубине намечаемого характера.

Окончательно утверждали актеров тогда руководители телевизионного объединения «Экран». В холодном просмотрном зале «Ленфильма» сидела Стелла Ивановна Жданова — суровая дама в каракулевом манти, московское начальство.

— Пробы интересные, — сказала она. — Миронов — актер талантливый, но утвердить его не могу. Зритель привык видеть Миронова в комедийных ролях. В этом фильме, — последовала значительная пауза, — ему нужно играть большевика, чекиста. Зритель в Миронова—Орлова не поверит. Образ будет скомпрометирован.

Я начал доказывать свою правоту, приводил ставшие классическими примеры: Черкасов, знакомый в прежние времена зрителю как эксцентричный Пат, нескладный Паганель и создавший впоследствии такие образы, как профессор Полежаев, Александр Невский... Вспомнил и Евгения Леонова, который до трагической роли в «Донской повести» ходил в завязатых комиках.

— У телевидения свои заколы, — последовал строгий ответ.

Я понимал: происходит не отстаивание особых законов малого экрана, а типичное беззаконие, перестраховка. Миронова на роль не утвердили.

Я написал Андрею обо всем, что произошло. Помимо, прямо скажем, весьма неслестных слов по адресу лиц, мнящих себя знатоками зрительских вкусов, написал, что артист, особенно когда к нему приходит успех, должен быть чрезвычайно осмотрителен в выборе ролей. Именно этот этап, казалось мне, наступил в экранной биографии

Миронова. К сожалению, не только те, кто поставлен руководить искусством, но и зритель быстро привыкает к маске или, как говорили прежде, к ампула, в котором к артисту пришел успех. Есть артисты, призванные всю жизнь играть маршалов, министров, в крайнем случае их заместителей. Появление такого актера в роли алкоголика или спекулянта встречается ропотом начальства и многих зрителей. Сколько актерских судеб искалечено таким «табелем о рангах»!

Миронов, к счастью, избежал этой участи. И все же, думаю, многое, что он мог и должен был сыграть, им не создано. Особенно в кинематографе. Обладал он редчайшим даром — соединением комедийной легкости и подлинной трагичности. Яркое тому доказательст-

во — роль в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин».

После неудавшейся попытки нашей совместной работы при встрече он, будто ничего не произошло, отшутился:

— Еще не вечер. Что-нибудь придумаем.

Я поверил, что вся эта история его не задела. Андрей тогда уже был достаточно известен, снимался, имел много разнообразных предложений. Спустя некоторое время его отец Александр Семенович сказал:

— Андрей дал мне прочесть твое письмо. Он очень переживал. Хотел играть эту роль.

Больше мы с Мироновым на съемочной площадке не встречались. Время от времени мечтали, фантазировали, строили планы.

Казалось, все еще впереди...

Александр ЧЕРВИНСКИЙ

В настоящем времени

Я не могу думать и говорить о нем в прошедшем времени.

Мы на даче в Пахре. Вокруг нас сплошь березы ростом чуть выше нас и множество соловьев. В наших маленьких березах они почему-то поют не только ночью, но и сейчас, ярчайшим днем.

Вот он — грызет кукурузный початок. Ему семнадцать лет. Довольно упитанный, аккуратно причесанный мальчик. Ярко-голубые, круглые глаза, розовая физиономия. Зубы щелкают по несуществующей кукурузе. Это этюд. Он поступает в театральное училище и будет с этим «показываться». Прощелкал весь початок и по инерции вгрызся в собственную руку. Жует рукав.

Теперь он ест воображаемый апельсин, обливаясь несуществующим соком. Доел и ждет, растопырив пальцы, моего мнения.

Мне ясно — он на краю пропасти, но если спасать слишком энергично, то может сорваться и упасть. Спрашиваю деликатно, с фальшивой улыбкой: «А ты всерьез хочешь

всю жизнь этим заниматься?» — «А чем же еще?» — спрашивает он безнадежно. Все уже случилось. Он артист, потому что ничем другим заниматься не может. Это уже навсегда. Мы все мечтаем о будущем. А его настоящее — его будущее. Это суть его дара. Он всегда в настоящем.

Бывало, мы не виделись по несколько месяцев. Я скорее поверю в то, что когда-нибудь он позвонит или что я встречу его у Театра сатиры, чем в то, что не позвонит и что не встречу никогда.

Его «настоящее» родилось в квартире на Петровке, каждый предмет, звук и запах которой сливаются в магическое ощущение московского художественного артистизма. Не изысканная, но стильная мебель, черные полки с книгами, «революционный» фарфор: золотые и алые серпы и молоты и колхозницы с лицами француженок; на маленьком рояле кожаный верблюд, набитый песком Сахары. Уютнейшая квартирка, но с чертовщиной, как у Булгакова.

Здесь многие чувствуют себя уютнее, чем дома, в тревожной Москве коммунальных

квартир того времени. Но каждый ежесекундно держит экзамен на естественность, артистичность, остроумие, доброту, ум. Это не только репетиции в гостиной, когда Александр Семенович и Мария Владимировна готовят очередной спектакль. Это вся жизнь — репетиция, непрекращающаяся игра.

Напряженно, конечно, но здесь можно какое-то время побыть счастливым. Более того, здесь принимаешь правило самой главной игры: счастливым надо быть непременно, но и в напряжении надо пребывать постоянно.

В таких условиях ждешь чудес.

Вот он — ему девятнадцать лет. Садится к роялю и играет. Не учился по-настоящему, не готовился, просто сел и заиграл. Просто любит музыку и изображает сейчас джазмена, тапера. Чертовщина. Я смотрю на его пальцы, бегающие по клавишам с профессиональной быстротой. Тапер — смешной маленький нищий еврей; прокуренный кабаком. Чтоб не утратить чувство реальности, я держусь за кожаный хвост верблюда. А он кривляется, прыгает на стуле, вертится, сейчас стул сломает. Не сломает. Всегда аккуратен до маниакальности, насквозь вычищен, промыт, пахнет свежайшей одеждой и хорошим одеколоном.

Этого не может быть. Чтоб так играть, люди долго мучаются и учатся. Я никогда не видел, чтоб он мучался или учился. Или он как-то по-своему учится и мучается? Он прыгает на стуле, и я уже теперь понимаю, что он артист и, вполне вероятно, когда-нибудь придется писать мемуары. Я знаю всех, кто с ним учится в Шукинском. Он не считается лучшим, не старается, как говорится, «занять площадку», не думает о будущем, — важно только настоящее, — дурака валяет, играет.

Вот он бежит среди берез. На лице борода, созданная нами из настриженной веревки, варварский грим. Мы снимаем наше первое кино. Сценарий мы написали вчера вечером на крыльце. Душераздирающая мелодрама, пародируем всех на свете и самих себя. Он играет три главные роли — романтического беглого каторжника (который с бородой), благородного старца и растленного негодяя, сына старца. Фильм не заканчиваем, даже

пленку не проявляем (только кусочек остался проявленный), потому что главное не результат, а процесс, то, что происходит сейчас, настоящее.

Он бежит среди берез, спасаясь от погони, а они растут сплошь и в кровь хлещут его по лицу, он взлетает одним прыжком на забор... Опять хочется поберечь, остановить его.

Глупо так не жалеть себя, во имя чего?!

Вот он с упоением моет машину, «вылизывает», как мы называем этот процесс. Дышит на стекла, спичечкой выковыривает микроскопические грязинки. Я объясняю, что она не живая, ему стыдно, но он моет. Я говорю, что он даже не знает, как устроена машина, что он вообще не знает, как что устроено в этом мире, и осознает лишь поверхность вещей и явлений.

Вечером на крыльце он требует, чтоб я рассказал ему, как устроен мир. Нет, не издевается. Надо же с чего-то начать. Вот звезды, они что, действительно большие? Нет, он понимает, что они большие, но как, как это все устроено? Он хочет знать раз и навсегда. Я начинаю рассказывать (сам дико необразован) о звездах и планетах, о белых карликах и черных дырах Вселенной. Звезды мигают сквозь ветви яблонь, посаженных его родителями. Он слушает с необычайным вниманием. Вдруг я вижу, что он спит.

Мы едем на машине в Ригу. Он уже в театре, уже сыграл главную роль в спектакле «Над пропастью во ржи». Вечереет. Лицо его в свете заката совершенно красное. Лицо одновременно очень красивое, мудро-спокойное и невероятно смешное. «Смотри, какая туча», — говорит он. На совершенно чистом небе одна туча поперек всего небосвода, поразительно похожая на лежащего человека, великана, багрового снизу и дочерна синего сверху. «Ты понимаешь, — говорит он, — может быть, это самое красивое, что мы с тобой увидим в своей жизни. Это никогда не повторится, это самое лучшее. Ты чувствуешь? Это самый лучший день в нашей жизни». Он только что сыграл не только Холдена Колфилда, но и влюбленного ветеринара в комедии «Три плюс два». Я уже не различаю, когда он герой, когда комик.

Он и сам не различает. «Ты понимаешь, что мы никогда не забудем, как мы сейчас едем, и эту тучу», — говорит он.

«Люди так живут, люди чувствуют себя такими смешными и нелепыми, что, когда они видят на экране кого-то смешнее и дурее себя, они счастливы, они его узнают: он свой».

Гайдай только что пригласил его сниматься в «Бриллиантовой руке». Березы чуть-чуть подросли. Я нудно объясняю ему разницу между тем, чем он занимается, и тем, на что он способен. Он слушает очень внимательно и объявляет: «Я сделаю так, чтоб меня в каждом кадре били по морде, а я буду делать вот так... — И встряхивает волосами с видом гордой независимости. — Мне кажется, я что-то угадал».

В котельной огромная бутылка с родительской рябиновой настойкой. Мы настойкой попользовались и долили водой. Вот он

сидит на крыльце в одних трусах. Рюмка зеленая, настойка красная, американская сигарета. Барин. Кусаются комары. Он весь изъеден, потому что опять мыл машину. Светятся окна дома, оттуда женские голоса, звон посуды. «О чем? О чем? — вопрошаю я. — О чем будет спектакль?» Речь идет о будущем «Фигаро». «О чем? — переспрашивает он. — Понимаешь, Левенталь принес серебряную сахарницу и поставил на стол — вместо макета. А костюм у меня будет со вшитыми зеркалами. В них будут все зрители отражаться. И лучи, зайчики света — в зал, в лица». Я лепечу что-то о проблемах, о роли искусства, но вижу, что он сейчас уснет. Мы чокаемся, объясняемся в вечной любви и пьем.

Все, что он делал, не укладывалось в наши привычные мерки. У него был свой неповторимый стиль, который, по счастью, я увидел среди немногих первым и который стал потом радостью миллионов зрителей.

Александр УШАКОВ

Школьная повесть

Какой мальчишка не любит есть мороженое, особенно если этот блестящий снежный шарик лежит в клетчатом вафельном стаканчике? Все! А если оно к тому же продается в ЦУМе или ГУМе?..

И мы, школьники пятидесятых годов, дружно и весело шагаем по Петровке, Театральной площади, Охотному ряду за своей порцией мороженого. А потом долго бродим по пыльным улочкам, бульварам и скверам Москвы.

Наша школа — в самом центре города.

С одной стороны по Пушкинской улице бешено несутся мотоциклы, и мы подолгу разглядываем «Харлей», «БМВ» и наши новенькие под названием «Москва», сгрудившиеся у спортивного магазина.

Если после второй смены идти из школы через улицу Москвина, то придется проби-

раться через толпу у терема филиала МХАТа.

А можно, не заходя домой, через сад соседней школы пойти на Петровку, к Андрюше Миронову. Родители у него на гастролях. В углу комнаты, подмигивая зеленым глазом, поет радиоприемник «Мир». И Андрюша будет азартно рассказывать в лицах, как спорил вчера о джазе с «дядей Ледей Утесовым», зашедшим проведать его, о «дяде Боре Ласкине» и о том, какой «безумно смешной» рассказ он недавно прочитал. Расскажет новый анекдот: «Шеф заходит в лабораторию. «Все ваши задания выполнены!» — вскакивает из-за стола сотрудник. «Но ведь я вам ничего не поручал», — говорит шеф. «А я ничего и не делал», — уточняет сотрудник».

Мы учились с Андрюшей в 170-й средней школе (теперь это школа № 49) в одном классе. Дружили. Ближе чем я, с Андреем дружил Лева Маковский — теперь специалист по тон-

нелям, работает в Московском автодорожном институте.

Андрей был в классе, выражаясь современным языком, неформальным лидером. Ни старостой, ни комсоргом (он никогда не любил эти «должности») он не был, но увлекал ребят, «заводил» нас, вел за собой.

Он любил все, что любят мальчишки его возраста: и мороженое из ЦУМа или ГУМа, и кино, и джазовую музыку, и коллекционирование значков, и спорт, особенно футбол. По его кличу мы гоняли мяч в школьном дворе. Бегали смотреть кинофильмы в «Метрополь», «Центральный». Один раз даже сбежали с уроков в «Эрмитаж». Ездили на ВДНХ.

Андрюша учился хорошо, ровно. Ни физику, ни математику, ни химию не любил. Не ведая еще до конца, чему он посвятит себя, убежденно говорил, что этими предметами заниматься в жизни не будет. Но эта уверенность не охлаждала его. Учеником он был старательным.

Проявлял способности к иностранным языкам. В старших классах уже свободно, со свойственным ему изяществом, говорил по-английски. Потом, в Щукинском училище, изучит и французский.

Любил и знал литературу. Все мы, мальчишки и девчонки, отвечая урок, читая наизусть классические «школьные» стихи или отрывки из поэм, пытались сделать это по-красивее, подражая интонациям и манерам известных чтецов: ведь в классе сидела твоя Джульетта или твой Ромео. Андрей никогда не наигрывал. Он читал, вернее, буднично отчитывал текст, никогда даже не пытаясь тонировать. Потому что это был просто урок, задание по школьной программе. Что-то, а читать с выражением он умел, да еще как! Мы это знали по школьной сцене.

Наш классный руководитель, Надежда Георгиевна Панфилова, была влюблена в театр. Когда-то училась в театральной студии, но стала географом.

Созданный ею в школе самодеятельный театр был по-настоящему интересен и нужен: школьные увлечения определяют жизнь. Этот театр ставил разные спектакли. Одна-

жды мы поставили детектив, написанный старшеклассником Андреем Вейцлером, ставшим впоследствии признанным драматургом; были в репертуаре и миниатюры нашего однокашника Анатолия Макарова, известного теперь писателя и журналиста.

Среди актеров были, конечно, Андрюша и учившаяся в школе Наташа Зацепина, в будущем его партнерша по Театру сатиры.

Из нашей школы вышли многие известные ныне деятели культуры и искусства — Василий Ливанов, Геннадий Гладков, Эдвард Радзинский и другие.

Первой ролью Андрея в школьном театре был гоголевский Хлестаков. Потом долгие годы он играл его на сцене Театра сатиры. И за несколько дней до смерти Андрей в своем концерте, посвященном памяти А. Д. Папанова, сыграл Хлестакова по-новому.

Когда мы учились в девятом и десятом классах, в школе организовали джаз-оркестр. Ударником был наш Андрюша. На контрабасе играл Саша Сурин, теперешний известный кинорежиссер.

Это было достаточно острое зрелище: джаз только начал получать у нас в стране право на существование, музыканты играли с самозабвенной неистовостью, а как подвижен, элегантен и пластичен был за барабаном Андрей!..

Он очень любил футбол — любил стоять в воротах и был неплохим голкипером. При этом он легко и с каким-то удовольствием падал — непрерывно, нужно — не нужно, падал в броске за мячом в ноги противника даже тогда, когда мяч тихо катился мимо ворот. Это было его стихией. И как красиво и самоотверженно он это делал!

Иначе и не могло быть: он просто тренировался, тренировал свое тело, готовя себя к трудной работе актера.

За что бы Андрей ни брался, он всегда это делал со страстью, с внутренней самоотдачей, не щадя себя и не обманывая зрителей. Был искренен и ценил это в других.

Поистине всесторонний, гармонически развитый человек.

Чувство юмора у него было поразительное. Его шутки были часто моментальной

импровизацией с учетом времени, места и окружения. Безусловно, блеск своего остроумия он счастливо унаследовал от родителей. Он рос в доме, в котором собирались талантливые, умные, с чувством юмора люди.

Александр Семенович приучал нас понимать и ценить шутку. Но центром культурного, эстетического, нравственного воспитания в доме всегда была Мария Владимировна, которую всю свою жизнь благоговейно любил и уважал Андрей. Если Мария Владимировна не была на гастролях, то первого сентября она провожала Андрюшу в школу. И мальчишки заворуженно смотрели на красивую женщину, голос которой знали по «черной говорящей тарелке» — по репродуктору. А мы, его друзья, видели в ней доброго, всезнающего гения. Она учила нас всему: этике поведения, культуре русского языка, умению слушать и понимать собеседника. Она приходила на репетиции школьного театра и становилась для нас изыскательным режиссером.

Семья Андрея приобщала нас к искусству. Неоднократно его родители водили нас в различные театры, выбирая лучшие спектакли. В этом доме узнавали мы о сложных судьбах Театра. О счастливом и трагическом пути русских и советских актеров.

В этом доме мы учились тому, что в семье должна жить своя традиция. Андрей часто сетовал на то, что исчезают простые, человеческие отношения, забываются семейные привычки, так необходимые для развития и воспитания новых поколений. Любил, если в доме имелся семейный альбом с фотографи-

ями далеких дедушек и бабушек, напряженно застывших у антикварного кресла, держа на руках блаженно улыбающегося первенца.

Позже, в конце учебы в школе, пришло увлечение стихами и песнями А. Н. Вертинского. И экзамены на аттестат зрелости. И последний школьный бал.

Если все-таки захотите представить себе, каким был Андрей в школе, посмотрите еще раз фильм «А если это любовь?», в котором он сыграл свою первую кинороль.

После школы, как это часто бывает, наши пути разошлись. Перезванивались мы крайне редко, а виделись в основном на его премьерах, когда после спектакля я заходил к нему в гримерную.

Снова мы сблизились только в последние годы.

Сильный, красивый человек, он ненавидел смерть. Он остро и тяжело реагировал на утрату отца, на утрату друзей. Он был страшно удручен смертью нашего одноклассника Виталия Морозова.

Надежда Георгиевна Панфилова, наш классный руководитель, умерла в этом же 1987 году, унесшем и Андрея. Когда в маленькой ее квартире на улице Вавилова наш класс прощался с нею, кто-то сказал, что мы очень редко видимся. Андрей, задумчиво помолчав, произнес: «Ничего. Скоро я вас соберу у себя — по такому же случаю...»

Что это было? Мрачный юмор? Предчувствие?..

И мы пришли к нему. Пришел весь наш класс, кроме Виталика Морозова.

Анатолий МАКАРОВ

Андрей из 170-й школы

Передо мной любительская фотокарточка, снятая, надо полагать, апрельским солнечным днем. Может, и сентябрьским, конечно, но кажется, что листва за школьным забором едва-едва проклюнулась, да и вообще в позах

старшеклассников, улыбающихся в объектив, сквозит особое весеннее нетерпение. Прозвенел звонок на большую перемену, и они гурьбой, толкаясь и громко остря, выкатились во двор, наполненный сырым беспокойным запахом городской весны. Судя по глухим кителям гимназического покроя и по

сознательно заууженным брюкам, дело происходит в конце пятидесятых годов.

Впрочем, что это я впадаю в такой объективистский исследовательский тон, я ведь прекрасно знаю, во дворе какой школы сделан этот снимок, мне знакомы многие из запечатленных на нем ребят, а с тем, что стоит с краю, мы были в то время коротко дружны. В последние двадцать лет я так часто видел его лицо, отдельно и крупно поданное на киноафишах, на театральных стендах, на глянцевых конвертах грампластинок, что воспринимать его среди обычных юношеских лиц странно. Это Андрей Миронов, десятиклассник 170-й московской школы.

Пишу об этом не из тщеславного желания присоединиться и приобщиться, а потому что злая, непоправимая мысль никак не укладывается в голове, то и дело вызывая перед глазами фигуру изящного, мальчишески полного белобрысого школьника, какого я знал когда-то. Еще и в том оправдание моих сбивчивых свидетельств, что, подобно всем крупным, значительным людям, Андрей Миронов любил свое детство и отрочество и к старым школьным друзьям, особенно в последние годы жизни, был внимателен и нежен. И вообще, приходит само собою соображение, что, подводя итог замечательной жизни, закономерно прикоснуться к ее истокам, попытаться вспомнить и понять, как это все началось.

Итак, 170-я московская средняя, бывшая мужская школа. Ныне она существует под другим номером, но стоит на прежнем месте, в глубине старого двора, выходящего сразу на три московские улицы. Семья Андрея жила как раз рядом, на Петровке, в доме постройки тридцатых годов, вход в парадное был со двора, со стороны Рахмановского переулка. В этом самом что ни на есть московском центре проживали в тесных довоенных кооперативах, в квартирах, переделанных из бывших конюшен и дворницких, а то и в классических коммуналках многие выдающиеся люди театра, музыки и литературы. Ничего удивительного и преднамеренного не было в том, что детей своих они отдавали в близлежащую 170-ю школу. Построенная в

тридцать пятом году по тогдашнему типовому проекту, наша школа ни в прежнем, ни тем более в нынешнем понимании привилегированной не была. Какое там... Вместе с детьми артистов и писателей в ней учились в подавляющем большинстве пацаны из проходных дворов, из переулков не самой безобидной в городе репутации, с Бахрушенки, из Дмитровского и Столешникова, лихая послевоенная безотцовщина.

И все же школа, несомненно, слыла престижной, хотя к современному толкованию этого слова та ее престижность, повторяю, не имела ни малейшего отношения. Заключалась же она в особой атмосфере художественных интересов и разнообразного творчества, которая то ли сама собою, силою обстоятельств и местоположения, сложилась в этих стенах, то ли осознанно возделывалась преподавателями. Сценическим искушениям, к примеру, были подвержены все поколения, едва ли не в каждом классе что-то такое сочинялось, ставилось, разыгрывалось, изображалось. Это было, так сказать, нормой здешнего духовного бытия. 170-ю с разницей в один-два года закончили Эдвард Радзинский, Марк Розовский, Людмила Петрушевская... «Лицей на Пушкинской улице». — острили мы когда-то.

Много раз ловил себя на мысли, что, побывав за свою газетную и литературную жизнь на всякого рода торжествах и празднествах, десятки шумных премьер посетив и на кое-какие приемы удостоившись приглашения, отголоски истинного волнения, душевной счастливой смуты испытываю лишь при воспоминании о наших школьных вечерах. Ну, ладно, относил это за счет особых свойств природы. Но вот сидим, вспоминаем об Андрее с лучшими его школьными друзьями, и они, Александр Ушаков и Лев Маковский, люди ученые и солидные, вдруг признаются в том, что никогда, пожалуй, полнота жизни не ощущалась ими с таким праздничным волнением, как в те годы. Да чего уж там, сам Андрей, отмеченный всеми возможными знаками славы и популярности, в беседах с интервьюерами непременно упоминал школу и самого первого своего режиссера —

классного руководителя Надежду Георгиевну Панфилову.

Он ходил в школу по Петровке и, поскольку проход со стороны этой улицы к нам во двор постоянно заделывали, сворачивал на улицу Москвина, затем, напротив филиала МХАТ, вступал в длинный и узкий проем между домами, ведущий прямо к школьным дворам. А после уроков вместе с приятелями чаще всего подымался на Пушкинскую, начинались упоительные шатания по городу, прощания, провожания, сначала тебя, потом меня, потом снова тебя, потому что не наговорились, глазения по сторонам, остроты, импровизации, планы, прожекты, предощущение другой жизни, которые едва ли не счастливее ее наступления, «взрослые» разговоры.

Разумеется, от упоминания одних лишь имен тех людей, с какими Андрей встречался в собственном доме, у нас захватывало дух, но, поверьте, уже тогда не понятная мальчишеская бравада сквозила в его словах, а естественная причастность к той деятельности, к которой он себя готовил. Думаю, что, вопреки расхожему мнению, происхождение не облегчило Миронову путь в искусство, но, предопределив его, даже затруднило, он ведь не «сыном» собирался стать, а самостоятельной, неповторимой личностью, — с каким же невидимым миру упорством надо было воспитывать и возделывать свои способности, постоянно, каждый день, буквально в быту, в кругу домашних, друзей, имея перед глазами образцы мастерства, вкуса, музыкальности, насмешливого, непочтительного ума.

Способности же, конечно, не давали о себе забыть. Впрочем, поначалу им не придавали особого значения: в самом деле, на то это и сын Мироновой и Менакера! Кому еще шутить, спасаясь от праведного учительского гнева с помощью иронического «светского» лукавства, с артистическим щегольством носить неприменный и строго обязательный в те годы китель ненавистного сизого цвета?

Природная потомственная одаренность Андрея сказывалась более всего в неумении жить просто так, ничего не представляя, не придумывая, не фантазируя, не прикидывая

на себя, словно отцовский плащ, тот или иной образ, ту или иную маску. Стихийная жажда украшать и преображать мир сказывалась то в розыгрышах, то в уморительной имитации, то в сочинении стихов, то в пении на манер полужаперного тогда и тайно обожаемого Армстронга.

«О Сан-Луи!»

Помню, как без конца ставил Андрей долгоиграющую джазовую пластинку (чудо тех лет!) и перед единственным зрителем в моем лице разыгрывал, как выражается ныне мировая критика, «шоу одного артиста» в стиле какого-нибудь прославленного мюзикхолла, парижской «Олимпии» по меньшей мере.

Обращаясь к истокам таланта, нельзя забывать о времени. Бытовало некогда романтическое выражение: «юность совпала с юностью века». По отношению к нам оно вполне применимо.

Вдруг необычайно, интригуяюще интересной сделалась жизнь. Все благие перемены новой исторической ситуации улавливались нами моментально. Выпускники Школы-студии МХАТ под руководством актера Центрального детского театра Олега Ефремова поставили, по слухам, потрясающий спектакль — надо прорваться, тем более что играют его в филиале МХАТ, который, как вы помните, в двух шагах от нашей школы. В ЦДРИ, который тоже неподалеку, — вернисаж никому не известного и, говорят, гонимого художника Ильи Глазунова, — сматываемся с уроков, чтобы в который раз потолкаться на выставке, послушать споры, самим что-нибудь вякнуть, ощутить себя свободомыслящими «новыми» людьми. В Литературном музее на Якиманке — первый в жизни нашего поколения официальный вечер Сергея Есенина! Слово «джаз» перестало быть ругательным, кто-то собственными глазами видел его на афише — фантастика! В Театростудии киноактера Эрастом Гариным возобновлен «Мандат», Андрей достает билеты, по дороге рассказывает нам об Эрдмане и Мейерхольде — сведения из первых рук, все из того же семейного круга. На один из первых спектаклей невиданного тогда ледового

балета, венского «Айс ревю», меня тоже повел Андрей Миронов. Помню, как он держался в переполненном «всей Москвой» шумном фойе не школьником, допущенным на взрослое представление, а настоящим театральным завсегдатаем, ценителем, знатоком.

Жерар Филип приезжает в Москву на открытие французской кинонедели и попутно «открывает» еще и футбольный матч между сборными СССР и Франции. Для нас это событие почти личного свойства, ведь все мы болельщики, столь же безудержные, как и кинозрители, к тому же неутомимые игроки, каждый выезд на природу, в колхоз, на субботник завершается бесконечным футбольным матчем. Андрей всегда «на воротах», это его законное амплуа, избранное, вероятно, не без эстетических соображений: бросается он, «рыпается», говоря по-дворовому, чересчур картинно.

И наконец, — Фестиваль молодежи и студентов 1957 года, главное общественное событие, украсившее собою нашу юность. В его преддверии по стране прокатывается волна местных смотров, конкурсов и прочих праздников, тоже гордо именуемых фестивалями. Вот и в школе мы, по собственной инициативе, провели свой фестиваль — действо до тех пор да и с тех пор, надо думать, в школьных стенах небывалое. Все утро во дворе бушевали спортивные страсти, эстафеты и матчи сопровождался репортажем по только что оборудованному радиоузелу, а вечером, естественно, состоялся бал, гвоздем которого было пародийное представление, на наш взгляд, не слабее капустников в ВТО.

Вместе с Андреем мы придумали эстрадный номер на тему о том, как школьники разных стран сдают экзамены. Комический эффект достигался абракадаброй, имитирующей английскую, французскую и немецкую речь, а также мимическим изображением национальных характеров в нашем тогдашнем понимании. Сомневаюсь, что было оно очень точным, но, видимо, отвечало каким-то общим представлениям, а главное, тому желанию открытости, всемирности, осведом-

ленности, какое ощущалось тогда в воздухе. Товарищи наши хохотали от души и хлопали нам неистово и долго, как настоящим эстрадным кумирам. Или же как записным школьным комикам прошлых лет, их у нас всегда хватало, достаточно вспомнить Илью Рутберга.

Началась наша самодеятельная известность, послужившая Андрею как бы прологом для его будущей повсеместной известности.

Нас приглашали выступать на всяких утренниках, сборах и даже вечерах. Андрей относился к этому с серьезностью врожденного профессионала, ревниво отмечал наши просчеты и нюансы в реакции публики, запросто употреблял пряные, не до конца мне понятные актерские словечки, от которых в груди разливалось самолюбивое тепло. Успех между тем нарастал. Высшей точки он достиг во время общемосковского концерта, который состоялся на сцене Центрального детского театра. Любопытно, что к выходу мы готовились в актерской уборной, на двери которой было написано «О. Ефремов». Муза эксцентрики, иронии, парадокса, под знаком которой Андрей родился, несомненно нам покровительствовала. Нас вызывали, мы кланялись, как нам казалось, чрезвычайно элегантно поклоном.

Теперь, однако, спустя тридцать лет, мне представляется, что уже тогда в глазах Андрея проскальзывала та ироничная по отношению к самому себе застенчивость, с которой он потом, зрелым артистом, выходил на аплодисменты.

Наутро наш триумф отметила пресса — «Учительская газета» посвятила ему трехстрочную заметку. Это было самое первое упоминание имени Андрея Миронова в печати.

Соученики, конечно же, не сомневались в том, что Андрею суждена славная стезя. Однако того, что любовь ему предстоит поистине всенародная, откровенно говоря, не предвидели. Опять же противу принятой точки зрения, восприятие «своих» людей грешит порой домашней близорукостью, — подумаешь, в самом деле, это ведь наш, с

нашей улицы, с нашего двора, за одной партой сидели...

Теперь горжусь тем, что двадцать пять лет назад, сидя на выпускном спектакле Щукинского училища (это была «Тень» Евгения Шварца, Андрей играл Цезаря Борджиа), я совершенно отчетливо и отстраненно понял: передо мной артист. Не давнишний приятель, герой любительских концертов, не просто сын собственных родителей, безотчетно пластичный в каждом движении, но именно артист. Молодой, начинающий, но уже прошедший хорошую школу, тщательно ограничивший свою природную одаренность приемами благородной техники и осознанного мастерства. Сначала это возрастающее от работы к работе мастерство более всего и изумляло, казалось несовместимым с молодостью актера. Репутация тончайшего стилиста, романтического виртуоза, мастера на все руки прочно утвердилась за Мироновым: смотрите, он и это умеет, и то, оказывается, может...

Опять-таки со всею самонадеянностью давнего знакомства горжусь, что очень рано заметил искреннейшую лирическую, исповедальную основу его дарования. Потом-то ее все заметили... Вообще полагаю, что элегическая, философская тема усиливалась в творчестве Андрея Миронова. Нет, он по-прежнему совершенствовал свое снайперское актерское остроумие, в стихии сатирических эскапад и гротеска испытывал несомненное наслаждение.

Однако душа росла и не умещалась в блестящих пределах достигнутого и освоенного. Точно так же, как и в пределах всесоюзной его славы.

Не знаю другого человека, который бы нес ее бремя с таким достоинством и тактом, как Андрей. Он ее вроде бы стеснялся, относился к ней юмористически, как будто бы хотел отделиться, встать от нее поодаль — она сама по себе, а он сам по себе. Однажды поздним вечером, — дело было после премьеры многосерийных «Двенадцати стульев», — он провожал меня из своего дома до такси. Везти на окраину таксисты, по своему обыкновению, отказывались — только по

приговору суда! Так вот, решив прибегнуть к популярности товарища, еле уговорил Андрея лично заглянуть в машину, и тут уж самый привередливый «мастер» не смог отказать несравненному Остапу Бендеру.

Популярность, известность, слава артиста — это его нормальное имущество, честно заработанное им достояние. Эксплуатировать его Андрей Миронов не любил, для этого он был слишком умен и хорошо воспитан. Он был по-настоящему интеллигентен в соответствии со своим происхождением, в согласии со своим представлением о миссии артиста, с замечательными ролями, которые сыграл, и, осмелюсь предположить, что и с той традицией, в которой воспитывала нас наша сто семидесятая средняя школа.

Несколько лет назад, во время телевизионной встречи в Останкино, Андрея Миронова спросили, чего бы он пожелал своим поклонникам. Полагаю, что ответ подразумевался такой: «чувства юмора», «веселья», «уменья первым посмеяться над собой» — словом, чего-то в подобном же роде. Чего еще ждут от веселого кумира, любимца публики? «Я желаю вам быть порядочными людьми», — ответил артист. Время на дворе было, как теперь говорят, самое что ни на есть застойно-разгульное, и подобные слова прозвучали как минимум неожиданно. Но в том-то и дело, что пожелание это было внутренней заповедью, которую он оправдывал и творчеством, и жизнью.

«Почему не встречаемся? Почему не найдем времени сесть и поговорить?» — повторял в последние годы Андрей. Я принимал эти слова за дружескую деликатность по горло занятого знаменитого человека. Сталкивались чаще всего на вокзалах, в аэропортах...

В последний раз одноклассники видели Андрея Миронова зимой восемьдесят седьмого на похоронах бывшей классной руководительницы Надежды Георгиевны.

«Актеры говорят, что Миронов наигрался, — пишет в редакцию читательница, — но мы-то, зрители, на него не насмотрелись...»

Если бы вы знали, как больно цитировать эти умные строки.

Слово о школьном друге

Я очень благодарен судьбе за то, что мне посчастливилось быть в числе друзей Андрея Миронова. Все началось первого сентября 1948 года, когда мы с ним оказались на одной парте в первом классе «А» 170-й мужской школы, что на Пушкинской улице в Москве. С тех пор на протяжении почти сорока лет мы поддерживали дружеские отношения. И вот — об этом тяжело говорить, в это трудно поверить — самого живого человека, которого мне когда-либо приходилось встречать, не стало.

Когда стоишь у его могилы на Ваганьковском кладбище, многое вспоминается. В моей жизни, как, впрочем, и в жизни наших общих школьных друзей, Саши Ушакова, Вити Ганделя, Юры Князева, Володи Лапина, Толи Макарова, Андрей сыграл очень большую роль. Его артистическая натура, природное остроумие, бурный темперамент, живость характера, доброжелательность и отзывчивость как магнит притягивали к нему товарищей. Пожалуй, его нельзя было назвать лидером класса в общепринятом смысле слова, скорее, он был стержнем, душой и заводилой всех интересных дел, которыми мы тогда жили. Он так умел отдаваться своим увлечениям, с таким пылом брался за все, что казалось ему достойным внимания, будь то игра в футбол или регби, участие в самодеятельном оркестре или любительском спектакле, выпуск стенгазеты или организация экскурсии, что все мы невольно заражались его энтузиазмом.

Андрей не был поклонником точных наук, и техника его мало интересовала (пожалуй, кроме автомобилей), но зато во всем, что касалось театра и кино, литературы и музыки, ему не было равных. Его артистические способности начали проявляться очень рано. Никогда не забуду, как на дне моего рождения собрались семь-восемь мальчиков-первоклассников. И когда мои родители предло-

жили поднять бокалы с морсом и кому-нибудь произнести тост, все потупились, кроме Андрюши, который встал и громким голосом произнес: «Я поднимаю этот бокал за прекрасных дам!»

До сих пор храню однотомник В. В. Маяковского с надписью: «Леву Маковскому дарю Маяковского. А. Миронов. 1948». Правда, надпись эта со временем почти стерлась, и Андрей восстановил ее в 1987 году по моей просьбе.

Конечно, в становлении Андрея огромную роль сыграли его родители. Это был удивительный дом, наполненный особым воздухом «труда и вдохновенья». Родители Андрея уделяли его воспитанию много внимания. А какая в доме была библиотека! Здесь я впервые узнал о существовании Ахматовой и Гумилева, Пастернака и Мандельштама. Часто Андрей брал с полки томик стихов и читал наиболее любимыишиеся ему стихотворения, давал нам почитать интересные книги.

Школьные друзья всегда были желанными гостями в доме Андрея. Его родители живо интересовались нашими делами. Мария Владимировна показывала нам фотографии из домашнего архива с дарственными надписями знаменитых людей (я почему-то запомнил фотографии Маяковского и Чкалова), рассказывала и блестяще «показывала» разные истории, которые потом мы не раз пересказывали в школе. Александр Семенович пел и играл для нас на рояле, вспоминал свою молодость.

Надо сказать, что в 50-е годы мы не были избалованы интересными зрелищами, но как только в культурной жизни Москвы появлялось что-то новое, Андрей тут же «заводил» нас и мы бежали после уроков то на потрясающий (он очень любил это слово) итальянский фильм «Утраченные грезы» с Сильваной Пампанини, то на «Летят журавли» с потрясающими Самойловой и Баталовым, то на «Карнавальную ночь» с потрясающей Людмилой Гурченко.

По примеру Андрея многие из нас коллекционировали пластинки с песнями Эдит Пиаф и Ива Монтана, Александра Вертинского и Вадима Козина. Он очень любил джаз и нас заразил этой любовью. Мы не только слушали пластинки и пленки, но и организовали в своем классе джаз-оркестр. Помню, как долго копили деньги, экономя на завтраках, чтобы купить в Детском мире пионерский барабан, а в музыкальном магазине на Петровке — настоящие «щетки». Остальные инструменты (не считая рояля Александра Семеновича) делали сами из расчесок и папиросной бумаги. Надо было видеть, с каким упоением и неистовством исполнял Андрей роль профессионального ударника.

Вообще у него всегда было много увлечений. Он любил спорт и с удовольствием играл в футбол и теннис, плавал и катался на коньках. Несколько лет он всерьез и небезуспешно изучал английский язык. Тем, кто плохо тогда знал Андрея, могло показаться, что он довольно легкомысленный молодой человек: беспрестанно иронизирует, острит, все пытается свести к шутке. Однако это была лишь внешняя оболочка, под которой он прятал некоторую неуверенность и юношескую застенчивость. Он очень почтительно и уважительно относился к учителям, никогда не ущемлял самолюбие своих товарищей (хотя и любил над нами подтрунивать), был по-настоящему тактичным и деликатным, и эти качества с возрастом стали еще глубже. Он не терпел фальши и лицемерия, двоедушия и подлости и, когда сталкивался с такими проявлениями, превращался в гневно-обличителя, невзирая на лица.

Я бы не хотел, чтобы у читателя создалось впечатление, что Андрей был ангелом во плоти, человеком без недостатков. Как и каждому из нас, они были ему присущи, но не они определяли его личность. Не хотел бы также, чтобы показалось, будто он был такой школьной «звездой», единственным незаурядным человеком среди серой массы. Нет, в нашей школе учились в то время многие талантливые ребята, ставшие впоследствии прекрасными учеными и писателями, врачами и журналистами, драматургами и акте-

рами. Андрей никогда и не стремился противопоставить себя товарищам, не делал из себя премьера. Во всех наших трудовых делах, будь то сбор металлолома, работа на Центральном телеграфе, практика в типографии «Московский рабочий», он все старался делать на совесть, не отставать от ребят.

Когда мы учились в старших классах, увлечение Андрея театром стало очевидным. Мне не раз приходилось с большим интересом и удовольствием наблюдать за теми «представлениями», которые он давал в домашней обстановке. Вначале это были не совсем уверенные копирования известных актеров, певцов, мимов, знакомых нам по кинофильмам и пластинкам (магнитофоны и телевизоры были тогда в диковинку). Он пел, танцевал, пародировал, дирижировал, декламировал — чего только не делал! Но постепенно мы стали замечать, что у него вырисовывается какой-то свой стиль, свой образ, своя манера.

Тогда он уже твердо знал, что свяжет свою жизнь с актерской профессией, и всерьез готовился к этому: много читал о театре, не пропускал новых спектаклей, часто бывал в ЦДРИ и ВТО на концертах, вечерах и капустниках. С увлечением играл на школьной сцене, а в 9-м классе стал посещать студию при Центральном детском театре.

Должен сказать, что, когда, окончив Театральное училище имени Щукина, Андрей стал профессиональным актером, мы, его близкие школьные друзья, не воспринимали его всерьез — наверное, потому, что он в своих первых спектаклях и кинофильмах оставался таким, каким был в жизни. Посмотрев в кино «А если это любовь?» и «Три плюс два» и в Театре сатиры спектакли «Над пропастью во ржи» и «Женский монастырь», мы ничему не удивлялись: ведь то, что Андрей делал тогда на сцене и на экране, мы видели не раз в домашнем исполнении, причем, как нам казалось, дома это получалось у него более раскованно и интересно. И только через несколько лет, когда широко проявилось его незаурядное актерское дарование, мы поняли, сколько труда, душевной и физической энергии вкладывал Андрей в свою работу, чтобы стать

актером такого высокого класса, добиться всеобщего признания и популярности.

Первые годы по окончании школы мы с Андреем виделись часто и регулярно, но постепенно наши встречи становились все более редкими — сказывалось напряжение нашей взрослой жизни. Последний перерыв длился более двух лет. Но вот в феврале 1987 года, когда я в семейном кругу праздновал день своего рождения, часов в 9 вечера в дверь позвонили. Какова была моя радость, когда я увидел Андрея Миронова и Сашу Ушакова, их жен, Ларису и Светлану. Андрей, помня этот день, решил организовать внезапный набег. Через несколько дней после нашей встречи он позвонил: «Давай съездим к моей маме». Я с радостью согласился.

Мы звоним в квартиру Марии Владимировны. «Мама, не пугайся; я не один, а с мальчиком», — говорит Андрей. «Не валяй дурака, с каким еще мальчиком?» — «С таким маленьким, чернявеньким». В тот вечер мы долго вспоминали наши школьные годы. При этом Андрей периодически дразнил меня женихом, потому что я пришел к его маме с цветами и бутылкой шампанского. Он не мог без шуток.

Последний раз я видел Андрея на премь-

ере поставленного им спектакля «Тени» и очень порадовался его очередному успеху. Он был полон различных планов и, я не сомневаюсь, многого бы еще достиг, но судьба оказалась к нему несправедливой...

Весть о смерти Андрея застигла меня на теплоходе, где-то в районе Куйбышева. Невозможно передать словами, как остро люди реагировали на это. Прекратилось веселье, незнакомые между собой пассажиры вдруг как-то сблизились, как бывает, наверное, когда случается общая беда.

В последнюю субботу февраля 1988 года выпускники нашего класса собрались на традиционный вечер встречи. Нас было двадцать два, и, конечно, все чувствовали отсутствие Андрея Миронова, Володи Лапина, Виталия Морозова, нашей классной руководительницы Надежды Георгиевны Панфиловой — всех, кого уже никогда не увидим. В какой-то момент нам живо представилось, что сейчас распахнутся двери, войдет Андрей и скажет: «Ну, что приуныли? Смотрите веселей, я ведь с вами!» И я подумал, что, конечно же, и Андрей, и все, с кем были прожиты десять незабываемых школьных лет, лучших лет жизни, будут всегда в наших мыслях, в нашей памяти, в сердцах наших.

Михаил ВОРОНЦОВ

Андрей по кличке „Мирон”

Летом 1958 года после сдачи очередного вступительного экзамена в Театральное училище имени Щукина в направлении к дому по Рахмановскому переулку, угол Петровки, шли трое — Юрий Волынцев, Андрей Миронов и ваш покорный слуга. Шли смотреть, как Юрка Волынцев по кличке «Боба», а позднее «пан Спортсмен» съест на глазах у почтеннейшей публики почти ведро макарон, в которые было положено полкило сливочного масла и насыпано две пачки зеленого сыра.

«Старики, — сказал Боба, поднимаясь по лестнице, — я вот все думаю, неужели мы когда-нибудь будем артистами?»

«Мирон» (у каждого уже был свой псевдоним) усмехнулся и сказал:

— Боб, если у нас с Вороном есть еще выбор, то у тебя его просто нет.

Дело в том, что во время вступительных экзаменов по мастерству актера педагоги довольно громко выражали свое восхищение природными данными Волынцева, называя роли, которые он сможет играть в театре. Жаль, но почти ни одно из этих пророчеств не сбылось.

Но и для самого Андрея выбора не существовало. Он был артист и по генам, и по призванию, и по таланту, тогда еще никому не известному.

Лето 1958 года было счастливейшее в моей жизни — я стал студентом Щукинского училища. Именно этим летом я познакомился с Андреем Александровичем Мироновым, точнее — с семнадцатилетним Андрюшей. Он был обаятелен, легок, остроумен, артистичен, умен. И все это озарялось удивительно милой, еще детской, чуть застенчивой улыбкой.

«Старик!» — так (почти серьезно) он ко мне обращался: я к тому времени уже закончил одно учебное заведение, отслужил в армии и был старше его на шесть лет. Он был самым молодым на курсе и очень хотел повзрослеть.

Помнится, в самом начале учебы, в сентябре, он собрал у себя дома «мальчишник». Мария Владимировна и Александр Семенович, как всегда, уехали на гастроли. В доме была только домработница Катя. Андрюша развлекал нас в тот вечер как только мог: пел, танцевал, рассказывал смешные истории и к полуночи, устав, заснул прямо за столом. Катя, убиравшая посуду, грустно глядя на спящего, сказала: «Андрюша тянется за взрослыми, а он совсем еще ребенок».

Не знаю, может быть, опыта у него было поменьше, но организован и дисциплинирован он был намного лучше нас, старших, а таких было на курсе предостаточно: и я, и Юра Вольнцев, и Коля Волков, и особенно Вася Федоров, которого тоже уже нет среди нас, и другие — все были старше.

Милый Андрюша, почему он привязался ко мне, не знаю, но четыре года в училище мы почти не расставались. Я никогда не забуду первый общеобразовательный экзамен. Мы готовились вместе, готовились у него дома. Он честно учил, я честно писал шпаргалки. «Старик, — говорил он мне, — завалишься, вот попомни». Но я оставался спокойным, так как опыт по этой части у меня накопился уже солидный. На экзамене произошла извечная несправедливость: Андрюша, честно учивший, почему-то получил

четверку, а я, все списав со шпаргалки, естественно, получил пятерку. Ах, как он переживал, мой милый Андрюша, ну просто не находил себе места. А я никак не мог понять, почему он так огорчается. Стипендию он ведь все равно не получал как сын обеспеченных родителей. На следующий день он поехал к педагогу по этому предмету и поздно вечером позвонил мне и почти прокричал: «Старик, я пересдал на пять». Я не понимал этого. Моя мама, выслушав мой рассказ, внимательно посмотрела на меня и сказала: «Запомни, Миша, ты никогда не будешь настоящим артистом, а он будет». «Это еще почему?» — возмутился я. «Потому, — сказала мама, — что у тебя нет тщеславия». Потом произошло следующее. Когда мы показывали самостоятельные работы по актерскому мастерству, Андрюша получил плюс, то есть пятерку, а я получил поощрение, то есть четверку. Он подошел ко мне и сказал: «Старик, не огорчайся. На следующем показе мы сделаем вместе отрывок и ты получишь плюс». «А я и не думаю огорчаться», — искренне ответил я. И увидев, как он внимательно и с некоторой грустью посмотрел на меня, вспомнил маму. Кто из нас был старше в этот момент, не знаю. Думаю, он. Нет, и все-таки он был еще очень молод...

Ну кто не играл в свое время в футбол пуговицами? Не буду вдаваться в тонкости этой игры, скажу только, что мы тоже играли, но не просто. Андрей был артистичен во всем. «Значит, так, старик, — говорил он мне, — завтра большой футбольный день. Команда Сьерра-Леоне встречается с командой Берега Слоновой Кости. Старичок, тебе надо выучить их гимн. Слова по-французски я помогу тебе выучить, а музыку придумай сам». И действительно, поддаваясь какому-то гипнозу, на следующий день я, как глава футбольной команды Берега Слоновой Кости, пел их гимн по бумажке и поднимал маленький национальный флаг. То же самое затем проделывал Андрюша за главу Сьерра-Леоне, и начинался матч.

Арбитр у нас всегда был советский — домработница Катя. Она давала сигнал к началу матча, а дальше начиналось что-то неопи-с-

емое. Боже, что это было! Мы писали друг на друга протесты, кричали и размахивали руками, уводили с поля свои команды. В результате победа почти всегда доставалась ему. Андрей очень не любил проигрывать. На послематчевой конференции мы выступали, говорили речи, импровизировали, хвалили друг друга. Потом он приглашал гостей «откушать». Вот тут вторично появлялся советский арбитр — Катя с обедом, а тосты и речи продолжались. Конечно, это был театр. Наш маленький домашний театр. Позже у каждого из нас появится свой Театр. У него волею судьбы — Театр сатиры, у меня благодаря счастливому случаю — Театр Вахтангова. Конечно, он был еще очень молод. Он не завидовал чужой удаче, но не мог смириться с тем, что кто-то может то, чего не может он. В нем было что-то очень детское, наивное. Помню, я уезжал с театром на гастроли в Австрию. «Мирон, — спросил я его, — что тебе привезти?» «Старичок, привези голубую битловочку, как у Олега Табакова». И уже потом, много позже, я увидел эту битловочку на Андрюше в фильме «Бриллиантовая рука».

Конечно, только в молодости можно танцевать по три часа кряду. «Мирон, — говорил я ему, — отдохни». «Сейчас, старичок, вот послушай» — и, подражая голосу Луи Армстронга, пел и танцевал, пел и танцевал... И как замечательно!..

Милый Андрей, он хотел все уметь, он хотел все успеть — играть, петь, танцевать, скакать на лошади, элегантно одеваться, водить автомобиль, сниматься в кино и на телевидении, владеть иностранными языками, путешествовать, выступать по радио и на эстраде. Записывать пластинки и озвучивать мультфильмы, ставить спектакли. Он успевал все, он умел все. Но не просто умел, а делал это так, как никто другой. У него был свой стиль, свое лицо, своя манера, у него был блестящий вкус, он был удивительно многообразен, нечеловечески работоспособен, бесконечно талантлив. Он был замечательный товарищ, тактичный и нежный, преданный и добрый. Он родился весной в день 8 марта и сам был похож на весенний солнечный луч, неся с собою радость, тепло и надежду многим миллионам людей, искренне любившим его.

Яков СМОЛЕНСКИЙ

Воспоминания учителя

Это был сильный курс. Вот всего несколько имен: Ольга Яковлева, Виктория Лепко, Николай Волков, Юрий Вольинцев, Михаил Воронцов. Ну — и Андрей Миронов...

Они поступили в Училище имени Щукина при Вахтанговском театре в 1958 году, а в 1962 году закончили. Руководил курсом тончайший актер, педагог и режиссер Иосиф Матвеевич Рапопорт.

В автобиографии, приложенной к заявлению о приеме в Щукинское училище, едва ли не первом в его жизни официальном документе, есть обращение к ректору Училища

Борису Евгеньевичу Захаве: «Сейчас я поступаю в Ваше театральное училище и очень хочу поступить». Следует подпись — А. Миронов. Чуть ироническому стилю автобиографии, уложившейся на половине тетрадной странички, соответствовал в основном и репертуар, представленный абитуриентом.

Первым номером шел один из ранних рассказов А. П. Чехова «Альбом» — своеобразный эскиз будущего водевиля «Юбилей».

Не помню, чтобы кто-нибудь из актеров или чтецов исполнял этот рассказ с эстрады. В выборе чувствовался отменный вкус А. С. Менакера. Далее следовала басня Сергея Михалкова «Седой осел» и... стихотворение Пушкина «К морю». Последнее до некоторой

степени противоречило общему направлению: вроде бы по ориентации на амплуа можно было выбрать стихотворение попроще, посмешнее и, во всяком случае, не столь романтически напряженное.

Андрея приняли единогласно, и столь же безоговорочно предполагалось, что он станет со временем комическим актером. Так оно в известной мере и получилось. Но лишь в известной мере, не более того. Тот ранний выбор пушкинского стихотворения (безусловно самостоятельный!) оказался неслучайным. И я убедился в этом спустя год, когда на втором курсе начались, наряду с групповыми, краткие индивидуальные занятия.

Бывает так, что первая (или одна из первых) встреча с человеком врезается в память и не заслоняется потом другими встречами и впечатлениями от него, сколько бы лет они ни продолжались. Так получилось у меня с Андреем. В класс вошел очень светлый мальчик (Андрей выглядел моложе своих «без малого осьмнадцати лет»). Чуть заметная, почти детская полнота. Никакой особенной внешней характерности, обычно свойственной «чистым» комикам. Одет без пижонства, подчеркнута аккуратность. Взгляд серьезный и несуетливый чуточку взрослит юношу. Лицо подвижное, мгновенно отзывается на интонацию собеседника, ироническую или серьезную, и так же мгновенно покрывается румянцем по малейшему поводу. Но главное — за всей детскостью и открытостью живет некая идущая вторым планом мысль или даже озабоченность, явно не связанная с реальными жизненными обстоятельствами.

Вскоре я понял, в чем дело. Выросший в актерской семье, с детства окруженный замечательными артистами, музыкантами, литераторами, Андрей Миронов впитал в себя не только ощущения внешне беззаботной праздничной стороны их бытия, которая бросается в глаза не всегда разборчивой публике, но и непрерывной, порой мучительной работы мысли и души.

Эти первые внимательные наблюдения определили для меня и выбор первого учебного материала по предмету «художественное чтение». Здесь надо пояснить, что одна из

главных задач преподавания искусства звучащего слова в театральном вузе заключается не в подготовке профессиональных чтецов, а во всестороннем раскрытии актерской и человеческой индивидуальности студента. Особенно тех ее сторон, которые почему-либо остались в тени в работе над основным предметом — мастерством актера. Стало очевидно, что для Миронова необходим материал, в котором сочетались бы комическое и лирическое начала.

Таким материалом оказались отрывки из «Домика в Коломне». Вся поэма была разделена по «ролям» между тремя студентами — Лепко, Волковым и Мироновым, которому в основном отдавались строфы, где у Пушкина, как ни у кого другого, иронические интонации сливаются с глубоко лирическими.

Нельзя сказать, что работа над «Домиком в Коломне» была высшим достижением Миронова в училище. Но главной задачей в то давнее время был не непосредственный результат, а возможность поддержать стремление студента пробиться сквозь смех к слезам и к смеху сквозь слезы. А стремление это, на мой взгляд, было свойственно артисту Миронову всю жизнь.

В училище Андрей трудился активно, он не был обделен ни количеством работ, ни вниманием мастеров. Вот некоторые роли и «педагогические руки», через которые успел он пройти за время обучения.

III курс: Н. В. Гоголь, «Мертвые души» — Чичиков (педагог Ю. В. Катин-Ярцев); Б. Шоу, «Пигмалион» — Хиггинс (педагог Ц. Л. Мансурова); Ж.-Б. Мольер, «Мещанин во дворянстве» — учитель музыки (педагог В. Г. Шлезингер); Я. Гашек, «Похождения бравого солдата Швейка» — Лукаш (педагог Ю. П. Любимов).

IV курс: А. Н. Островский, «Доходное место» — Белогубов (педагоги И. М. Рапопорт, А. И. Борисов, Т. М. Шухмина); Е. Шварц, «Тень» — Борджиа (педагоги А. И. Ремизова, Ю. В. Катин-Ярцев); водевиль «Спичка между двух огней» — Божене (педагог А. А. Ширвиндт).

Кроме того, он показал с десятка самостоятельных отрывков, большинство из которых

было оценено, как у нас принято, по двухбалльной системе высшей оценкой — плюс.

Из работ, пройденных Мироновым непосредственно со мной, упомяну лишь две: отрывок из «Золотого тельца» Ильфа и Петрова и отрывок из книги Джерома К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки». Обе работы были предложены самим учеником, что особенно ценно: всякий творческий человек знает, что большинство идей (а иногда и все), которые суждено осуществить, рождаются именно в студенческие годы. Читатель помнит, конечно, что несколько лет спустя после училища Миронов сыграл в кино Остапа Бендера, а затем снялся в фильме «Трое в лодке, не считая собаки».

Работая над текстом Джерома К. Джерома, мы взяли самое начало, то есть тот «драматический» момент, когда главный герой (он же и как бы автор повествования) обнаруживает у себя, пользуясь медицинским справочником, признаки всех болезней, кроме родовой лихорадки, обращается к врачу, а тот, осмотрев больного, прописывает ему по фунту бифштекса ежедневно и двухнедельную поездку на парусном судне в приятном обществе. После этой краткой экспозиции, пропуская ряд эпизодов, мы переходили прямо к описанию сборов и перечню продуктов, которые необходимо было взять с собою трем друзьям в путешествие. Главным же содержанием отрывка был рассказ одного из трех героев о сыре, который «слишком много о себе думает» и который никоим образом нельзя брать с собой, ибо все, от земляники до кофе со сливками, будет пахнуть именно этим сыром... В этой трагикомической истории Миронов уже тогда отчетливо проявлял и лирический и эксцентрический характер своего дарования.

У меня сохранилась программка: 16 мая 1961 г. студент А. Миронов заканчивал зачет III курса чтением отрывка из Джерома — под конец, как правило, мы ставим один из самых сильных номеров программы...

В то время мы с женой жили на Петровке в доме 23, а семья Мироновых — Менакеров — на той же Петровке в доме 22. Дома расположены не совсем напротив друг друга, чуть

наискосок, но из окон каждого можно увидеть своего соседа. Я узнал об этом забавном совпадении уже к концу занятий с Андреем, но случайные встречи на улице и особенно в нашем дворе, где располагалась физиотерапевтическая поликлиника, происходили постоянно. С Марией Владимировной и Александром Семеновичем мы тоже нередко встречались — то на концертах, то в Доме актера, то на отдыхе в Пярну. Естественно, говорили об Андрее. Отец его сетовал, что мальчик не очень-то заинтересован в приглашениях сниматься в массовках, не особенно интересуется теми или иными околотеатральными вихрями, шумевшими в конце 50-х — начале 60-х годов. Из этих осторожных жалоб мне становилось понятным, что ни о каком нажиме на сына, на его духовную свободу в семье не могло быть и речи.

Как-то само собой получилось, что вскоре после окончания училища Андрей при встречах на улице или приглашая на свои спектакли, стал здороваться так: «Здрас-с-сте, учитель». И в этом обращении звучала все та же любимая мною застенчиво-ироническая интонация, не изменившаяся и тогда, когда Миронов стал очень знаменитым...

Пятого декабря 1986 года на бурном заседании в Центральном Доме актера шли выборы кандидатов в Правление СТД СССР. Было уже около 12-ти часов ночи, и накал страстей достигал высокой степени. Вдруг за моей спиной почти в самое ухо прошелестело знакомое приветствие: «Здрась-с-те, учитель». Я обернулся — Андрей сидел очень усталый, почему-то в пальто с поднятым воротником, вероятно, чтоб не узнавали и не приставали, с лицом, отрешенным от бушевавшей в зале бури.

— Почему вашей кандидатуры нет в списках? И почему вообще вы не участвуете в голосовании? — вырвалось у меня.

Андрей устало покачал головой: его состояние в этот момент явно было «строчкой из другого цикла».

— Нет, нет, — снова прошелестел он, — эти игры не для меня.

Очень это было сказано искренне... Больше мы не встречались.

Вначале

Каким безоблачным, счастливым и легким представляется нашему мысленному взору путь блестящего, знаменитого актера, известного всем, завоевавшего любовь и признательность миллионов зрителей кино и телевидения и тех, кто видели его на сцене театра. Человеческая память отбрасывает трудности, огорчения, некоторым розовым отблеском переносит последующие достижения, приобретенные качества на то, что было вначале. Время все сглаживает, и когда начинаешь вспоминать истоки творчества, мысль настойчиво твердит тебе: «Ну, конечно же, еще тогда, вначале, всем было ясно, что он талант, победитель, покоритель, властитель сердец и умов». «Нет, не так! — споришь сам с собой. — Все было труднее, сомнительней, сложнее». — «Но, может быть, зрителям, почитателям таланта совершенно не нужно знать, не важно, не интересно, как все это доставалось: успех, слава, отточенное мастерство?» — «Может быть. Но все же...».

Курс, на котором учился Андрей Мионов, жил в очень боевое время — с 1958-го по 1962-й год, после XX съезда, во время XXII, бурное время новых открытий, возможностей, поисков.

В Щукинском училище еще работали люди старшего поколения. Многие из них были в полном расцвете творческих сил. Среди них была такая замечательная личность, как Иосиф Матвеевич Рапопорт, — художественный руководитель курса, на котором учился Андрей, и такой мыслитель, как Павел Иванович Новицкий, когда-то работавший рука об руку с Анатолием Васильевичем Луначарским. Еще в те годы Павел Иванович в докладе говорил студентам об опустошении и разрушении в научной области и в области искусства, которые принес культ личности, о возрождении самостоятельной мысли, о необходимости освобождения от приспособленчества и раболеп-

ства. Эти мысли задевали всех: и студентов, и преподавателей, — и побуждали к поискам, к смелости.

Пытаюсь вспомнить появление Андрея в училище. Только что И. М. Рапопорт выпустил большой и интересный курс — Василий Ливанов, Анатолий Иванов, Вячеслав Шалевич, Дмитрий Гошев, Альберт Буров, Василий Лановой, Ольга Дзисько, Светлана Щербак-Тарасова, Евгений Жуков, Юрий Вентцель. И вот новенькие рапопортские — кто они? Педагоги вглядываются в них — какие надежды они подают?

Среди них мальчик с бледным лицом, со следами юношеских «пятнышек» на лице (взрослеет!), со светлыми волосами, глазами, воспитанный, чуть ли не шаркающий ножкой при здорованье. Нет, не очень уж выразителен был Андрей в начале своих занятий в училище и восторгов не вызывал. Неужели этот почтительный, стеснительный мальчик — сын Марии Владимировны Мироновой? Где же в нем кроются качества яркой, броской, вызывающей восторги и восхищения актрисы — его матери? Проявятся ли? И поначалу все шло тихо и незаметно и на зачетах, и на экзаменах. К актерским детям мы, педагоги, наверное, даже излишне придирчивы и требовательны, и при обсуждениях часто раздаются голоса сомневающихся в одаренности этих молодых людей.

Летом 1959 года наш театр был на гастролях в Киеве, и на днепровском пляже подходит вежливый Андрей — рад, что увидел знакомого: «Как ваше здоровье?» Взгляд настроенный, присматривающийся. При демократических порядках в нашем училище не только мы, старшие, присматриваемся, но и студенты к нам: ведь у нас можно попросить работать с тобой того педагога, который кажется близким по каким-то ранее виденным работам.

Зима. Зачет — Андрей занят у молодого педагога Ю. П. Любимова в этюдах к повести Даниила Гранина «После свадьбы». В про-

граммке у меня стоит вопрос, потом перекрытый плюсом — значит, в чем-то убедил во время показа.

На этом курсе во второй половине года я работал над сценой из гоголевской «Шинели» с очень одаренными Алексеем Зайцевым и Василием Федоровым. И после показа самостоятельных работ (Андрей играл в «Загадочной натуре» Чехова, что было поощрительно отмечено, и Белогубова в «Доходном месте», за что заслужил достаточно высокую оценку) уверенности в его успехах еще не было.

Но вот наконец сталкиваюсь со студентом непосредственно в работе — мне поручают отрывок из «Мертвых душ». Сцена у Плюшкина: Чичиков — Миронов, Плюшкин — Юданов, Мавра — Селянская (потом партнера Миронова в Театре сатиры в спектакле «Над пропастью во ржи»). Начинается тщательная работа — от урока к уроку. Вот они, каждодневные училищные заботы — как преодолеть в ученике то, что ему мешает, как отыскать то, что нужно ему, и не только для этой роли, но и вообще как артисту. Наверное, эти заботы очень нудны и не соответствуют театральным репетициям и наиболее увлекательным моментам в поисках актера — поисках роли, ее сущности и выразительных средств, но они, эти занятия, уроки в конце концов должны создать «школу», то есть умение самому быть мобилизованным, вооруженным для работы над собой, дома, в подготовке к творческому процессу.

На этих занятиях не только всплески мыслей, но и открытие того, что скрывается за словами автора, не только разгадывание того, что кроется за тем или иным поступком героя, которого изучаем, к которому стараемся приблизиться, но и очень много технологических, простейших физических действий — как он ходит, садится, в каком ритме живет, как у него рождаются слова. «А что у тебя получается? Ты ведь не думаешь совсем, говоришь слова». И опять надо искать, повторять.

Вот так, в зависимости от терпения педагога, от его придирчивости, когда он вроде бы дергает ученика каждую минуту, идут занятия. Часто это очень нудный процесс. Он

похож, по-моему, на бесконечные срисовывания гипсовых слепков — уха, носа, губ у художников — штрих, резинка, штрих, резинка, — пока рука, а не только глаз и сознание не приблизятся к искомому, не научатся ловить объем, светотень, изгибы линии, растушевку и т. д. Уроки эти утомительны — требуют выдержки и придирчивости и все время направлены к чему-то, что впереди, — к умению, к овладению, к «игре». А у себя в записях вижу: я захотел взять этот отрывок, когда увидел распределение, — значит, Миронов показался близким Чичикову актерски. И вот еще запись: «Правильно все пропускать через мысли» — это же не открытие, это норма актерского существования, ее надо искать и искать. «Убрать у Андрея излишнюю нервность в руках», «В речи излишняя пулеметность, особенно в начале — убрать, речь должна быть округлая».

Репетировали мы достаточно увлеченно. Листаю репертуарные записи. 14 января 1961 года. 21¹⁵—24¹⁵, «Мертвые души» в гимнастическом зале (это наша сцена). 15 января. 21—24³⁰, «Мертвые души». А ведь на следующий день опять в 9 часов занятия. «А еще вот так, а еще вот так». Сдаем работу на зачете. А. А. Орочко, зав. кафедрой, говорит: «Растраивал меня Миронов до сегодняшнего показа. Сегодня хорошо — органично, задорно, но все время характерные и острохарактерные роли играет, надо бы что-то попроще». Б. Е. Захава: «Что-то вроде Жадова». Как все знают, Миронов потом его и играл. Но лучшая его работа на экзамене была поручик Лукаш («Бравый солдат Швейк») — замечательно выстроенная Ю. П. Любимовым, выразительная, яркая, эксцентрическая роль, в которой у Миронова определились два его главных качества — точный рисунок и импровизационное самочувствие. Отчетливо чувствовалось и главное — обостренная авторски-актерская позиция есть отношение актера к образу — «суд над персонажем».

На втором семестре третьего курса А. И. Ремизова работала над актом пьесы Евгения Шварца «Тень». После долгих лет, в течение которых Шварц был забыт, начали появляться его пьесы. Появилась пьеса и у

нас в училище. В начале следующего учебного года А. И. Ремизова выпускала спектакль в Театре Вахтангова, была очень занята, поэтому к работе привлекли меня, а потом и молодого педагога А. Г. Бурова. Некоторые исполнители менялись по разным причинам, так, роль Аннунциаты стала репетировать Ольга Яковлева, а потом на роль журналиста Цезаря Борджиа был назначен Миронов. Работали мы с большим увлечением, особенно интересен был поиск Николая Волкова, играющего роль ученого. У Волкова незаурядная, нешаблонная фантазия, часто он предлагает мысли парадоксальные и даже философские. Это было и в пору его театральной юности. И другие актеры — Ю. Волинцев, М. Воронцов, Э. Суханова — тоже были захвачены поисками. Вот начал репетировать и Андрей Миронов роль журналиста Цезаря Борджиа. Долго мы пытались разгадать сочетание имен Цезаря и Борджиа, почему Евгений Львович Шварц соединил столь разнородные качества в одном персонаже. В этой очаровательной пьесе столько причуд, неожиданностей, откровений и парадоксов, что хватило бы на десяток пьес и бесчисленное множество трактовок. Я был сравнительно молод, не говоря уж о студентах, и мы бегали по пьесе чуть ли не взапуски в поисках самого интересного в ней. То это была проблема «двойничества», которой был увлечен Волков, то проблема «людоедства», которой наделена добрая половина персонажей, то жизнь и мечта, то реальность и фантазия. И к тому же так захватывали весьма определенные характеры, ярко, живописно созданные сказочником Шварцем образы, которые надо найти, воссоздать. Вот журналист, газетчик, «вор, который норовит даром жить в прекрасной комнате», — так аттестует его хозяин гостиницы Пьетро, «раб моды» — говорит о нем Юлия Джули, певица, очень зависимая от «газеты».

Цезарь Борджиа — вездесущий, всепроникающий. Вот он появляется в номере у ученого, как-то неожиданно возникает. Вот это «возникает» замечательно получается у Андрея — разворот бедрами влево, разворот вправо, мгновенная грациозность шага

вперед, и вот со своей обескураживающей улыбкой он перед нами. (Замечу, что потом в ролях Миронова всегда интересны были эти моменты «возникновений».) Сначала мы как-то очень определенно понимали пошлую «откровенность», «прямоту», позднее разгадали изящество Борджиа. Какое-то наивное «А я вам нравлюсь?» заключало в себе атаку и изящную самоиронию. «Мне бы хотелось найти секрет полного успеха», — говорит Цезарь Борджиа. Вот ведь «людоед», а чем не мысль, присущая актерской профессии?

И Пьетро, и Цезарь работают оценщиками в городском ломбарде, а все «оценщики» — людоеды, и все они — опора власти, они оценивают и поедают людей, они — корпорация власть имущих. Один, с пистолетом, — Пьетро, другой, с очаровательной уверенной улыбкой, — Цезарь. А улыбка у Андрея уже становилась неотъемлемым качеством его актерского обаяния.

И вот уже два «людоеда», Пьетро и Цезарь, сговариваются — Волинцев: «Я съем его при первой возможности»; «Надо будет его съесть», — деловито, очень по-сегодняшнему говорит Андрей. «Человека легче всего съесть, когда он болен или уснул отдыхать». Договор закреплен. Роль Цезаря, конечно, небольшая — первая сцена значительна, вторая меньше, третья — еще меньше, и потом несколько реплик. Но благодаря всеохватности возможностей артиста, его влиянию на партнеров, влиянию на зрителя она становится значительной, необходимой и запоминающейся.

Так бывает часто в спектаклях, как и в шахматной игре, когда незначительная вроде бы фигурка, пешка или конь, становятся опасными для ферзя. И дирижерская палочка режиссера вдруг замирает, сбивая общий ритм, так как кто-то притягивает к себе внимание. Так это было тогда и в «Тени», но особенно очевидным стало на заключительном этапе репетиций. Спектакль получался серьезный, конфликтный, драматизированный, все ближе и ближе мы пробивались если не к философии, то хотя бы к мыслям, к заложенным в пьесе темам, к поиску смысла человеческой жизни.

Но вот А. И. Ремизова, сдав спектакль в театре, пришла на репетиции «Тени». С присущей ей фантазией она стала выращенному деревцу прививать комедийность. Музыка стала звучать по-новому, двигаться в спектакле стали по-другому, менялась пластика, появились подтанцовки, куплеты.

И надо было видеть, как оживился и расцвел Андрей Миронов. Загорелись глаза, подвижность его рвалась наружу, и то зерно роли, которое мы раньше определяли («мотылек»), стало воплощаться в каждом его движении. И несмотря на его сетования в последующие годы на недостаточную музыкальность, она проявлялась во всем. Вот заседают министры королевства, и вездесущий Цезарь Борджиа порхает с одного конца сцены на другой — пируэты, поклонны, реверансы, музыкальные фразы следуют чередой друг за другом. Роль зажила по-настоящему полнокровно, становясь значительной, очень современной. Так и о костюмах записано: «Миронову можно современный костюм» — такой и был в спектакле, песочного цвета. Дипломный спектакль получился и успешно принимался зрителями, и Цезарь Борджиа вызывал одобрительные аплодисменты.

Хочу здесь вспомнить еще одно замечательное качество, которое крепло и росло в

Андрее Миронове. Есть такое довольно трудно определяемое понятие — эlegantность. Оно присуще довольно редкому кругу людей, не обязательно из актерской среды, но в актерской я знал и знаю таких людей. И дело тут не в фигуре, характере или темпераменте человека, это особая повадка, индивидуальная пластика. Наверное, одно из составных свойств — умение носить торжественный выходной костюм без торжественности. Но это не главное. Главное — это внимание к другим, это изящество и еще что-то, что не выразить словами — почувствовать можно. Это Кторов, это Рубен Симонов, это Шлезингер, Шихматов, Завадский, Этуш, Смоктуновский. Эlegantен был и Андрей Миронов.

Как давно и как недавно это было. Студент Миронов, настороженно вслушивающийся в замечания, предложения педагога — «ушки на макушке» — он еще как бы не до конца понял, что надо делать, но уже всей натуре его хочется это сделать, в нем — беспокойство воплощения, податливость к игре. Скорее, скорее. Немного сомнений, а они всегда практические, деловые, и захваченность игрой.

Его участливость и доброе отношение к людям, устремленность вперед, к делу...

Ада БРИСКИНДОВА

Объяснение **В** любви

Светлая память...

Страшно подумать, сколько раз за свою жизнь человек слышит эти слова. Бывает, звучат они как какое-то заклинание: «Не забудем! Не имеем права». Это не про Андрея. Такой опаски ни у кого не возникнет. Память об Андрее. Для меня она воистину светлая, не единожды ничем не омраченная. Должно быть, у всякого преподавателя найдутся ученики, с которыми складываются, а иногда и надолго сохраняются добрые отно-

шения, но чтобы ни единого конфликта, ни единого огорчения — такое жизнь нам дарит нечасто.

В училище Андрей пришел с хорошим знанием английского языка, а главное, русского, с определенной филологической основой, которая всегда помогает восприятию любого нового языка. К французскому — некоторое любопытство, не больше. Прекрасный слух. Нет нужды что-то специально втолковывать, повторяет осторожно, но почти безошибочно. Как человек, серьезно занимавшийся иностранным языком, к нашей программе отно-



сится несколько скептически, но в работе цепок. Сопоставление с английским идет все время. Не зря говорят, что «язык — это тренажер мозгов». Игра ума начинается сразу и явно доставляет ему удовольствие.

Врезался в память один из уроков еще на первом курсе.

Во время занятий нередко случается единоборство с кем-то из учеников, кому язык дается трудно, кто ко всему еще обременен убеждением, накрепко привитым в школе, что все это безнадежно и не имеет смысла.

Так и на этот раз. Андрей не выдерживает — скучно ему, надоело уговаривать.

— Прекрати, все просто!

Лучше меня зная своего товарища, с деловым напором, дико утрируя артикуляцию, он наседает:

— Смотри, делай как я! Еще раз! Еще, еще...

Напористость его не раздражительная, это азарт, веселый и никак не обидный. Глядя на то, как он показывает, смеются все, его ученик тоже.

— Смешки еще тебе! Давай!

Они передразнивают друг друга, зажим однокашника куда-то уходит, и вот тут Андрей подчиняет его себе окончательно. А следом и результат, пусть пока весьма приблизительный, но все-таки результат. Дальше это уже мое дело. Андрей доволен:

— Вот и все. Прекрасно, замечательно!

И вдруг, обращаясь ко мне:

— Простите.

Десятилетия прошли, а мне все еще слышится это «простите», так поразила тогда, думаю, не только меня, эта неожиданная деликатность у мальчишки. Сколько раз впоследствии случалось мне слышать это «простите» Андрея. В нем не было интонации кающегося грешника, никогда и ни в чем он не был виноват передо мной. За этим простым словом стояла та, другая, ненавязанная культура, которая предполагает добровольное, вполне осознанное подчинение правилам житейского общежития. За резкость в споре, за случайное невнимание, за то, что не так понял, да мало ли еще за какую оплошность — там, где давно уже редко кому и в голову

придет просить прощения, где одни не считают это нужным, другие и не замечают или, возможно, боясь «унизиться», предписывают себе не обращать внимания. Жизнь ведь порядком нас огрубила. А Андрея не тронула. Он всегда оставался самим собой. В том, что я рассказала — и его самоконтроль, и самоуважение, не отягощенное глуповато-мелочным опасением уронить свое достоинство, и что-то очень мужское, твердый взгляд на жизнь и человеческие отношения.

Во втором семестре второго курса начинаются занятия по «манерам». «Странный предмет, — определил он после нескольких первых уроков, — чуть не двадцать лет ходишь, встаешь, садишься, и вдруг оказывается, что все не так». К слову сказать, его манеру слегка покачиваться на ходу побороть так и не удалось. И слава богу. Он и в этом был замечательно пластичен. Где-то, кажется у Дельсарта, есть такой совет: «Если вы не можете преодолеть своего недостатка, заставьте полюбить его». Андрей это умел.

В этом «странном предмете» он также один из первых. Посмеивается, прикрывается самоиронией, но при этом понимает, что какие-то навыки могут пригодиться, особенно в профессии. Обсуждаем целесообразность тех или иных правил. Порой вступает в споры, а то с шутливым восторгом заявляет: «Шикарно!»

Завершаются занятия на третьем курсе контрольным уроком.

На сей раз это ряд этюдов, связанных в единое действие. Форму предложили Андрей и Миша Воронцов, ребята вышколенные, музыкальные, да и остроты ума им не занимать.

— Мы радиорепортеры. Такое чудо, как целая банда воспитанных молодых людей, — это национальное достояние. О нем должно быть известно народу. Мы говорим правду и только правду, а потому небольшие погрешности будем исправлять на ходу.

«Небольшие погрешности» — разумеется, главный смысл, соль всего происходящего, его движущая пружина.

С микрофонами «в зубах» они переходят от одной группы к другой, захлебываясь от

восторга, рассказывают обо всех достоинствах действующих лиц:

— Какая спина, осанка! Как беззвучно ступают эти каблучки! Какое мужество нужно, чтобы выслушать с интересом такую затянувшуюся белиберду! Прервать собеседника? Ни за что! Закон есть закон.

Замечания делаются доверительно-мягко, почти извиняющимся тоном:

— Ай-яй-яй, локти на столе... Понимаю, чтобы дождаться официанта, нужны выдержка и воля. Ну, хотя бы один локоть... на край стола... Вот так! Спасибо.

Замечаний множество, были и резкие, грубых не было.

Работа шла довольно споро. Ситуации придумывались, как говорится, всем миром. Этюды отбирались, уточнялись, подробно оговаривались, конечно же, при самом активном участии Андрея и Миши.

Помаленьку стали выстраивать порядок нашего «действия». Все двигалось без особых конфликтов и осложнений. Ничто как будто не предвещало никаких бурь. Начались первые черновые прогоны. И тут... Жизнь любит иной раз посмеяться над нами. Среди океана «изысканных манер» разразился самый что ни на есть натуральный скандал.

Как-то раз вклинилась я со своими заботами в один из этюдов. Участники были на сцене, остальные разбрелись по залу. Вдруг слышу какой-то шум и, взглядываясь в темноту, явно различаю небольшую свалку. Учительница «хороших манер» оторопело замерла в беспомощной растерянности, охваченная чувством не то личного оскорбления, не то почти детской обиды. Хорошо помню эту унылую муть на душе. Тем не менее я бросилась в зал. Вдруг все они выкатились в коридор. А передо мной как из-под земли вырастает Андрей и, расставив руки, преграждает дорогу: «Спокойно! Ничего страшного. Парень немножечко объелся культурой. С ним уже разобрались».

Возмутителя порядка товарищи своей волей из работы выкинули.

Через несколько дней художественный руководитель курса Иосиф Матвеевич Рапорт, посмотрев нашу затею и сделав некото-

рые замечания, допустил ее к публичному показу. Кафедра мастерства актера приняла ее с одобрением.

Как нелегко организовать сценическое действие почти на час, да к тому же такое, в котором принимают участие около тридцати человек, может понять только тот, кто причастен к театру. Курс выпуска 1962 года был замечательным, и для всех нас он навсегда связан с именем Андрея.

На третьем курсе ищу отрывки для студентов на французском языке. Долго примериваюсь к Фигаро для Андрея, но так и не решаюсь. Этот искрометный, истинно французский характер трудно дается на русской сцене. Нет уж, лучше любимый Мольер, это вернее. После некоторых обсуждений останавливаемся на «Лекаре поневоле». Сцена Сганареля с Мартиной. Мартина — Ольга Яковлева. Ей бы хорошо комедийную роль. Без особого восторга она соглашается.

Французские отрывки у нас в училище — педагогическая работа по мастерству актера. За эту просим взяться Юрия Петровича Любимова. Морщится. Какой Мольер? Зачем? Он живет в ту пору чем-то совсем иным. Андрей нервничает. У него в запасе никаких вариантов нет, и он все сует Любимову книжку с закладкой. «Не надо, у меня дома есть. Посмотрю», — обещает учитель вяло и нехотя. Догадываюсь, что и на это он идет только потому, что Андрей ему интересен, — к тому времени он уже сделал с ним прекрасную работу по Гашеку. Через некоторое время мы получаем его согласие. «В первый раз прочел не по учебной программе», — подумалось мне в обиде за Мольера.

К педагогу по мастерству мы должны прийти с выученным текстом. За столом работаем легко, во всяком случае, ненатужно. Чистим звуки, пробуем на все лады французскую интонацию (не дай бог задолбить, тогда уж точно все мертвец на корню). Андрей по ходу дела нащупывает грубоватую крестьянскую повадку, ищет характер, радуется своим открытиям: «Мало ему просто отбрехаться, ему еще и «цитатка» нужна. Демагог. Черт! какая старая это профессия!»

Вот и первые реплики, которые перестают быть просто словами. Заботы о французском куда-то отодвигаются, и то здесь, то там наши герои «распаляются» вполне по существу пьесы. Можно звать Юрия Петровича.

На первом уроке с ним будущие Сганарель и Мартина показывают порядочную бойкость во французском языке и все прочее свое умение.

Тема, которую предлагает нам Мольер в этой сцене, одна из вечных: остервенелая от бесконечной круговерти домашних дел жена и веселенький бездельник муж, к тому же не дурак выпить. Надо же заставить его хоть что-то делать, чтобы прокормить детей! Ситуация вполне понятная на все времена и для всех народов.

Пока наши «французы» трещат на непонятном ему языке, Юрий Петрович разглядывает старинные гравюры в лежащем на столе французском издании Мольера.

Начинается град брани, который Мартина обрушивает на своего нерадивого муженька. Такое понятно на любом языке.

Любимов отрывает глаза от книги, смотрит на них так, как будто видит в первый раз:

— Это вы лихо! Молодцы!

И показывая, очевидно, особо приглянувшуюся картинку:

— Какой изыск! Версаль. А ругаются-то будь здоров!

Видно, что его что-то «зацепило» (как потом скажет Андрей). С облегчением расслабляемся в ожидании изложения концепции или чего-то в этом роде. Вместо этого слышим:

— Ну-ка, пейзажи, встали! Живей, живей!

«Пейзажи» встали.

— Андрей, сюда! Ложись как-нибудь покрасивей.

Безукоризненно аккуратный Андрей в пиджаке и в той самой «свежевывымытой сорочке», которая когда-то нужна была поэту, обводит класс несколько растерянным взглядом. (В наших классах после репетиции можно обнаружить много разного мусора, хоть убейся.) Удача! На каком-то стуле

лежит забытая кем-то длинная репетиционная юбка. Юбка на пол, пиджак на стул, и он начинает укладываться и так, и сяк, и эдак...

— Хватит крутиться, — останавливает его Юрий Петрович, — ложись на спину, вытяни ноги... одну на другую... поудобней, поудобней! Полежать для него — это святое дело.

Андрей блаженно вытягивается. Набитая книгами сумка под его головой кажется пуховой подушкой.

— А ты, пейзажница, — обращается он к Ольге, — возьми вон тот таз (какая-то алюминиевая посуда в разводах). В следующий раз принести медный, где-то здесь мелькал такой. Да белью в него накидай. Таз на боку, держи одной рукой, другую сюда, ножку вот так...

«Натуралистка» Яковлева настораживается. Только что звонко смеявшаяся над пыхтением Андрея, она пробует ручку сюда, ножку туда и останавливается как вкопанная.

— Я так не умею. Не понимаю ничего.

Где-то близко слезы. Любимов этого не любит и замечать не желает.

— Что ж тут понимать? — говорит он спокойно и вполне миролюбиво. — Это вам не «Власть тьмы» с психологиями и переживаниями. Дуй свое, и все. Тебе надо вывести его из себя, чтобы эта колода зашевелилась. И всех дел-то.

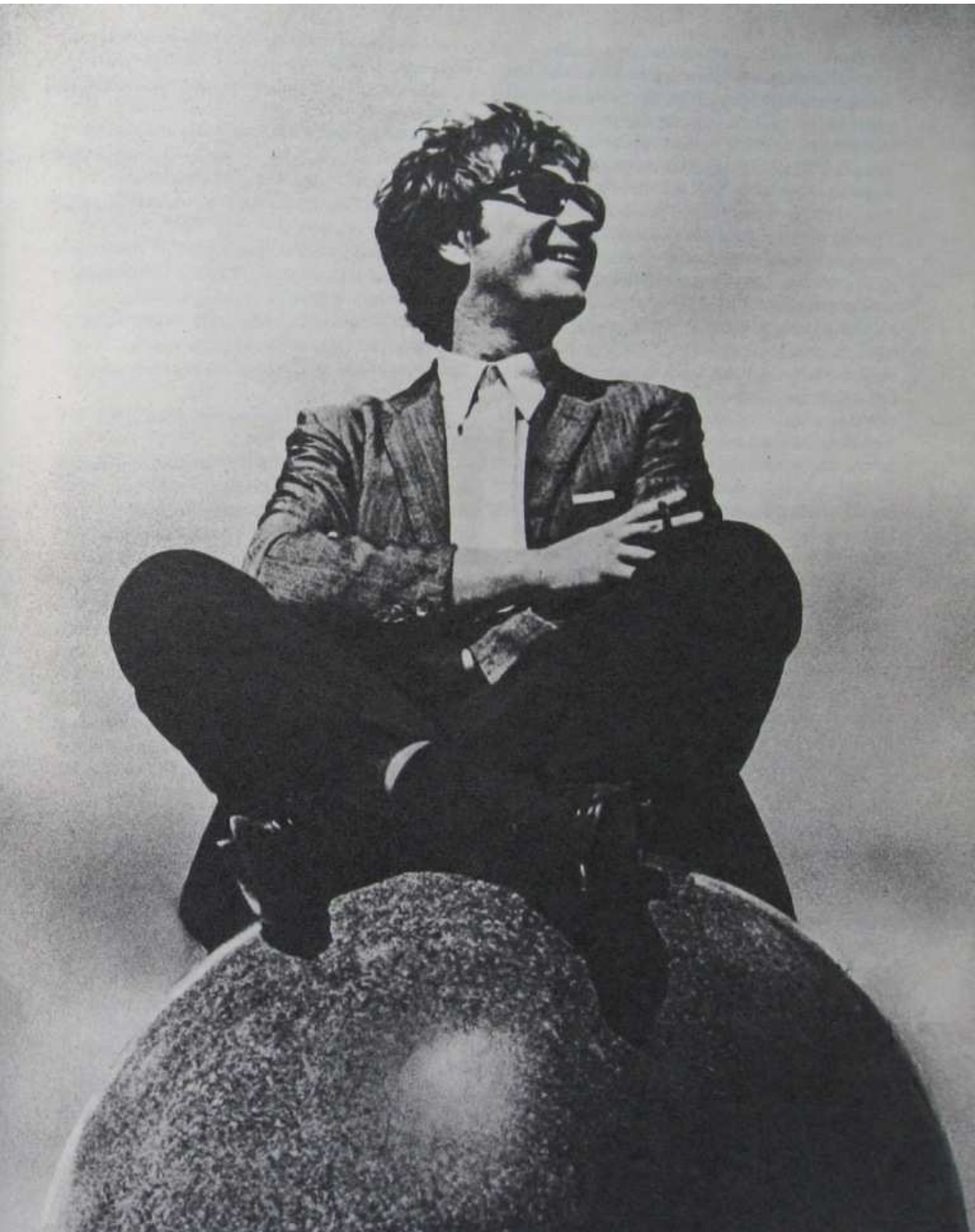
— Колода, а ножки сложены «бантиком»...

— Мало ли что, — встречает Андрей, — твою Мартину, может быть, это больше всего и раздражает.

— А сама ручку вот так! Да? — напирает она.

Преподавательство во время репетиции — бедствие, знакомое всем. Знаю, как ненавидит это Юрий Петрович. «Теоретики великие!» — не раз слышала я угрожающе тихий голос. Чтобы предотвратить вспышку, чем-то отвлекаю его. Андрей пользуется моментом, вскакивает, и я слышу, как он тихо, скороговоркой выпаливает над ее ухом: «Это же интересно. Давай попробуем. Сами все оправдаем, потом!»

Помнится, репетиций было не так уж много. Любимов относился к ним как бы и не



всерьез, но между тем добивался своего довольно твердо. Рисунок давал четкий, разнообразный. И красивый. Он даже порталы использовал как рамки для картинок. Рисунок рисунком, но и о действии он не забывал никогда. Так и слышу его добродушно-ироничную интонацию той поры: «Ну, ну, защебетали! А услышать друг друга можно? Только не рассказываясь, на ходу!» Андрея никакая ироничность ни смутить, ни обмануть не может. Любое замечание или предложение его только подхлестывает. Ольге же иногда кажется, что Юрий Петрович посмеивается, поддразнивает ее. И, когда готов вспыхнуть бунт, гасить его бросается Андрей. Он знает свою партнершу, ценит ее, по-мужски снисходителен. И она доверяет ему.

Господи, как много чуял он и понимал еще почти мальчишкой!

Так, вроде бы полушутя-полусерьезно, доходим до прогонов. Все трое собранны. Никто ничего не забывает. Никаких пререканий, никаких обид. Какое это счастье — иметь дело с талантливыми людьми!

На самом экзамене, как награда за терпение и труд, — сюрприз.

Отрывок прошел, как говорится, на одном дыхании.

Под самый конец, выпалив положенный заряд ругательства, Ольга вдруг взмахнула рукой и стала в такую победную балетную позу, что зал разразился радостной благодарностью. Она тогда уже была маленькой артисткой. Поперхнувшись от такого неожиданного вызова, наш Сганарель подскочил к ней, прижал ее руки по швам (зрители и это сумели оценить) и с репликой «Ah! Vous le voulez dons!» («Тебе этого хочется!») начал всласть лупить ее, как и предписано Мольером.

— Вот тебе и «ручки-ножки»! — весело сказал Андрей, благодаря Олю за кулисами.

Вот и закончился четвертый курс.

На выпускной вечер я пришла с опозданием. Подходя к училищу, с удивлением увидела стремительно вылетающего из дверей Андрея.

— Вы что, уходите?!

— Я домой, туда и обратно. А вот вам не захотелось увидеть, как мне это вручают!

Он взмахнул красной книжечкой диплома с отличием.

— Маме на стол положу. Пусть знает!

Театр довольно скоро приносит ему известность, кинематограф — славу. Но нас Андрей не забывает.

Однажды смешно пригласил на премьеру. Обращаясь к моей маме, сказал: «Приходите на спектакль. Можете взять с собой вашу дочь». Передавая билеты, попросил: «Подождите меня после спектакля, я быстро. Сделайте один раз вид, что вы моя поклонница. Что вам стоит?»

Милые шутки Андрея, такие щедрые и великодушные!

Какой это редкий дар — хотеть и уметь в мимолетной шутке выразить тебе свою признательность, свое доверие. Там уж дело твое — думать о мере нужности твоих суждений, соответственно тому, «как ты об себе понимаешь» (из словечек всеми нами обожаемой Цецилии Львовны Мансуровой). И не комплиментов искал Андрей, их он имел по горло. Просто знал, что ты не солжешь.

Двадцать третье октября — день рождения училища, наш праздник, когда собираются у нас воспитанники разных лет. Отмечаем все успехи, награды, круглые даты. Поминаем навсегда ушедших.

В 1982 году — двадцатилетие окончания их курса.

От имени однокашников поручили выступить Андрею. Дело это довольно ответственное. Аудитория, безусловно, доброжелательная, но при этом возбужденная и придиричливая. Как говорится, на мякине не проведешь. Андрей прекрасно об этом знает, как и то, что шутки в такой вечер — самое милое дело. Что-что, а это он умеет. Но не хочет.

— Дата «сурьезная», как-то не до шуток.

И, подумав, решительно:

— Расскажу о нашем главном учителе, об Иосифе Матвеевиче Рапопорте. Из тех, кто будет в зале, наверное, уже мало кто что-нибудь и знает о нем.

Так и порешили. Оговорили всё, включая примерно время, когда все должны быть.

В училище я пришла задолго до начала, дел в этот день всегда хватает. Через некоторое время прибегает кто-то из студентов: «Там, внизу, вас спрашивает Андрей Мионов». «Ну, все, — мелькнуло в голове сразу, — Андрей не может. Спасибо, хоть пришел сказать». Спускаюсь по лестнице, Андрей в плаще летит навстречу:

— Я буду, буду! Могу только опоздать минут на тридцать, может быть, меньше. Предупредить хочу, чтобы там без этих самых... женских нервов! Скажите нашим.

Начинается вечер. Я в зале, встречаю опоздавших наших гостей, высматриваю места, стараюсь потихоньку усадить всех. В какую-то паузу выхожу через малое фойе посмотреть, не приехал ли он. Рядом, на ярко освещенной лестнице, идет своя шумная, говорливая жизнь. Здесь темно и тихо. На фоне большого окна силуэт. Узнаю Андрея. Он стоит ко мне спиной и как-то непривычно неподвижен. На стук двери не обернулся. Мало ли что? Наверное, просто задумался. Что же меня тогда так испугало? Отчего на мгновение я обомлела?..

Потом все было хорошо. Веселая встреча с товарищами.

Благодарные слова памяти учителя были просты и искренни. Зал сразу притих.

Сколько не перебираю сейчас в памяти, заходил ли после этого Андрей в училище, не припомню. Очевидно, это было в последний раз.

После того как Андрей закончил училище, встречались мы редко, иногда на ходу. Хоть на минутку, но он всегда останавливался: «Как вы живете? Что в училище?» Почти всегда спрашивал: «Что вы читаете?»

В прощальном слове об Андрее я прочла у Беллы Ахмадулиной: «Мы читали одни и те же книги». Что-то стукнуло в сердце. Какая это прочная связующая нить. Да, из бешеной жизни Андрея книги не могло вышибить ничто. Свидетельствую об этом еще раз. Когда в доме бывала редкая книга, налетал коршуном: «Дайте ненадолго!» Книга бывала и чужой, тогда в ход пускались самые невероятные доводы вроде: «Никто никогда не узнает. Пусть между нами будет тайна. Ну, нарушьте хоть один раз что-нибудь из ваших железных правил!» Нарушала. И не могу сегодня в этом раскаиваться. Напротив. Вот и слабости наши могут однажды послужить каким-то малым утешением.

Как-то раз должен был он приехать — но ни звонка, ни Андрея. Позвонил поздно. Всякие объяснения, извинения, потом спросил: «Вы еще не легли? А что если я заеду на одну секунду? Если вы уже разделись, просунете в дверную щель. Никакого чая! Как бы вы ни предлагали».

Примчался. И пили чай на кухне. И была радость.

Милый, милый Андрей!

Я никогда не принадлежала к кругу самых близких ему людей. Но среди его учителей, смею думать, «нежней и бесповоротней никто не смотрел ему вслед».

Глазами грузей



28 В ПОМЕЩЕНИИ
ТЕАТРА САТИРЫ 28

Оркестр ЛЕГКВИ МУЗЫКИ

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ДИРИЖЕР

АНАТОЛИЙ КРЕМЕР

Артист театра сатиры
Андрей МИРОНОВ

2. ПЛАВОВСКИЙ
3. ЧУРКОВ

Андрей Мионов
на сцене
Анатолий Кремер
Музыкальный
театр сатиры
Москва
1970



Мионов



Успехи и м. Удэри



С МОЛОДЬ

ВНИМАНИЕ АВДАРАНО: Ка...
вместе в возрасте...
и в первую очередь...
Большого и Митрофанова...
в 1934 году. С...
в 1934 году. С...
в 1934 году. С...

ЛЕГКО
И ИЗЯЩНО

«ЖЕНСКОЕ МОДЕЛЬЕРСТВО»

RACHMANINOV
SYMPHONY NO. 2
(Complete Version)
SURI TEMIRKANOV
Royal Philharmonic Orchestra



Милосердие

СССР



ЧЕРН
СКАВА

РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬ...

Милосердие Кривоштан и м...
ПРИМ. Д. ПИТЕР

ВНИМАНИЕ АВДАРАНО: Ка...
вместе в возрасте...
и в первую очередь...
Большого и Митрофанова...
в 1934 году. С...
в 1934 году. С...
в 1934 году. С...

Elizabeth Kostantant

Дорогая...
и просят...
Вам пишу...
хорошо...
к этому...
мне как...
Моя рожа...
и мое...
на отце...
и дяде...
и мне...



РЪКОПЛЯСКАМЕ
НА ГОЛЯМОТО ИЗКУСТВО!

МАТНИТОГОРСКИИ
ДА БОШИИ

Суббота
1 август 1978 г.



ТРИ
ЧАСА
РАДОСТИ



Да, Андрей
набави ра
ме и два
кросворд.



об!
огурца
абе се
ямот В
бываат
доказани
ие водни
и актер
Вс в впер
и много
скорого от
живетан.
ишае.



22/08
Три часа
радости
и много
скорого от
живетан.
ишае.

Радость покинула нас

Знаю, как жаждут те, кто любили и любят Андрея Миронова, узнать о нем как можно больше, хоть каждую маленькую черточку, вновь почувствовать это чудо, эту красоту и очарование.

Начну с того времени, когда все, что связано с ним, казалось бесконечным:

Сентябрь 1986 года, санаторий «Актер», Сочи. В один прекрасный солнечный день я, скользнув взглядом по нашему дому, вижу на 15-м этаже в угловом номере Андрея Миронова. Он один на балконе, жестикулирует, останавливается, затихает, потом снова ходит...

Я знаю: Андрей учит роль Клаверова в пьесе Салтыкова-Щедрина «Тени». Эту пьесу он ставит в нашем театре, я репетирую роль матери Сонечки Мелипольской, Ольги Дмитриевны.

Снова мой взгляд прикован к нему. Вот он стоит опустив голову, вот пошел пошатываясь, точно мается чем-то, то вдруг резко выбросил руку вперед, точно удар нанес, то замер в нерешительности. И это артист на отдыхе, когда, казалось бы, можно расслабиться, ни о чем не думать. Он же весь собран, полон волевой энергии, целеустремленности, разумного отношения к своей работе. Смотрю на него с восхищением и завистью и с величайшим уважением. Как мне не хватает этих качеств — собранности, воли, страстного отношения к своим творческим замыслам. У него все это есть, причем все эти качества были видны сразу, когда он только пришел в театр, а потом все больше развивались, я уже не говорю о таланте, который углублялся, отшлифовывался, становился блистательным, зрелым и заразительным.

Как только приехала в санаторий, попросила Андрея о встрече: мне предстояло попы-

таться написать свои воспоминания, и Андрею Александровичу Миронову я собиралась отвести в них значительную часть. Мне не хотелось ломать его отдых, вторгаться в его дела и развлечения, и я терпеливо ждала, когда он сам назначит время.

Наконец он сказал, что после игры в теннис в 11³⁰ будет у меня в номере. Я предвкушала тихую сердечную беседу, так как в наших взаимоотношениях было много доброго и дружественного, несмотря на разницу в возрасте.

Двадцать пять лет назад мы, члены худсовета, единогласно приняли в театр молодого Андрея Миронова, сына знаменитых и любимых артистов Марии Владимировны Мироновой и Александра Семеновича Менакера. Он показывал вместе со своей сокурсницей Валентиной Шарыкиной чеховский рассказ «Загадочная натура» и отрывок из «Бравого солдата Швейка». Оба отрывка были исполнены с непосредственностью, заразительным юмором и даже с мастерством. Оба выпускника Щукинского училища были приняты в труппу театра, и в первый же сезон они получили большие роли, справились с ними, и их жизнь в театре началась самым благоприятным образом.

Сам Андрей рассказывал о своем решении стать актером очень спокойно, даже как-то обыденно: ведь это было его единственное и такое естественное желание.

В день, когда мы назначили встречу, мой муж, который относился к Андрею с бесконечной нежностью, напомнил мне, что Андрей никогда не опаздывает, поэтому я должна быть в номере заблаговременно. В половине двенадцатого появился Андрей с ракеткой в руках. Он был собранный, деловой и тоном человека, привыкшего давать интервью, начал отвечать на мои вопросы. По его просьбе я прочитала одну из глав, которая

была у меня в работе. Но вскоре почувствовала, что это ему неинтересно, и закончила чтение.

Вспоминая ту встречу и рассказывая об Андрее, я буду мысленно обращаться к его ответам и к своим впечатлениям, чтобы образ его сложился как можно полнее.

Наш театр тех времен, о которых я писала в той главе, произвел на Андрея, по его словам, удручающее впечатление.

Не ощущая, что причиняет мне боль, он прямо и честно сказал, что видел когда-то спектакль «Свадьба с приданным», который показался ему ужасающим. Я, по правде говоря, не привыкла к такой жесткой оценке этого спектакля, который был любим публикой, принес мне много радости, но оценила искренность его ответа.

Еще один спектакль, «Четвертый позвонок» Мартти Ларни, где я играла главную роль, показался ему не менее ужасающим.

После этих суровых оценок Андрей вспомнил об одной из первых бесед с Валентином Николаевичем Плучеком, в которой тот сразу его увлек, заразительно нарисовав будущее. Картина была яркой, красивой, почти фантастической.

Кто бы мог подумать, что именно в этом театре молодому актеру выпадет счастье сыграть такие роли, как Чацкий, Жадов, Фигаро, Хлестаков, Дон Жуан, Лопахин, не говоря уже о множестве самых разнообразных ролей современного репертуара: Присыпкин и Олег Баян в «Клопе», центральные роли в пьесах Гельмана, Горина, Арканова, Дыховичного и Слободского, Бурлацкого.

Но снова вернусь к событиям двадцатипятилетней давности, когда Андрей Миронов начал свой первый сезон. Театр в тот год уезжал на гастроли в Париж, а группа молодых актеров, оставаясь в Москве, готовила под руководством Евгения Весника спектакль «Проделки Скапена» Мольера. Кипучая натура режиссера искала выхода в работе. И актеры, занятые в этом молодежном спектакле, были предельно увлечены и ролями, и пьесой, и режиссером Весником.

Когда мы вернулись из Парижа, спектакль был уже готов, чему все удивились, так как

срок был очень короткий. Андрей Миронов заразительно сыграл там слугу Сильвестра.

Вскоре театр выехал на гастроли в Кузбасс, где неожиданно заболел Владимир Алексеевич Лепко, и Андрея Миронова ввели на роль Присыпкина в «Клопе». Впоследствии в этом же спектакле он сыграет роль Баяна. Обе эти роли стали материалом для концертного номера, с которым Андрей много лет с большим успехом выступал на эстраде.

В первый же сезон Валентин Николаевич Плучек сказал об Андрее: «Наше солнце». Судьба улыбалась ему, он получал самые разнообразные роли, его талант и работоспособность делали это вполне заслуженным, и он рос как актер.

Первый спектакль, где мы репетировали вместе, — «Женский монастырь» Вл. Дыховичного и М. Слободского. Андрей в роли Тушканчика был немыслимо смешон, шаловлив и подвижен. Тем, кто видел его в те времена, не могло прийти в голову, что когда-нибудь он будет играть трагические, драматические, лирические роли и в наш рациональный век окажется способен пробуждать в людях самые романтические настроения и чувства.

Следующая роль, которая поразила всех своей неожиданной лирической обнаженностью, — Холден Колфилд в спектакле «Над пропастью во ржи» по повести Дж. Сэлинджера. Этот спектакль ставил А. Шатрин, о котором Андрей всегда вспоминал с благодарностью. Миронов был в этом спектакле очень достоверным юношей-американцем, он играл человека скрыто нежного и легко ранимого.

В первые годы работы в нашем театре я часто была занята с Андреем в спектаклях, и меня всегда поражала его одержимость ролью, сосредоточенность на том, что он делает, невероятное внутреннее беспокойство, связанное с постоянной неудовлетворенностью.

Основательно сосредоточивая режиссера на своей роли, Андрей Александрович не хотел кого-либо обидеть, просто в его страсти и одержимости была одна сверхвада-

ча: он и его роль. В замысле и воплощении он был смел, настойчив, не терял веры в себя и выходил чаще всего победителем.

Когда дело касалось искусства, Андрей Александрович был требователен и правдив. Он мог промолчать, но никогда не расточал пустых комплиментов. В повседневности Андрей был очень разным, но я особенно любила его, когда он отдавался жизни с радостью, с восторгом, с озорством — и в этом он был талантлив и неотразим.

Я помню, как лет двадцать назад мы поехали на машинах в Ригу на гастроли. Андрей — на своей машине, мы с мужем — на нашей. С нами еще была молодая актриса Таня Егорова, которая превосходно сыграла Юлиньку в знаменитом спектакле Марка Захарова «Доходное место». Пожалуй, в моей жизни не было более веселой, полной озорства, счастливой поездки.

Если бы мне сказали: расскажи об этом через кинематограф, я, наверное, представила бы себе все, как в самом счастливом сне — раннее утро, прозрачность лесов и полей, две мчащиеся по пустому шоссе машины. Пение птиц, голубое небо, наша молодость, наша влюбленность друг в друга. Мы с мужем, еще молодые, рядом Андрюша, добрый, остроумный, веселый, бесшабашный, и Таня, хорошенькая, дерзкая, уверенная в себе. Остановились по дороге в одной из гостиниц, чтобы переночевать. Мы с Таней устроили костюмированный вечер, переоделись во все не свое, чтобы быть как можно смешнее. Тут были и мужские пиджаки, и высокие сапожки, и шляпы с длинными шарфами; похожи мы были на героинь из «Трехгрошовой оперы» Брехта. Мужчины хохотали, мы себя чувствовали превосходно — это и было счастье...

Но вернусь к нашей беседе летом 1986 года в Сочи. Я спросила Андрея о «Доходном месте» Островского. Мне всегда казалось, что это был рубеж его актерской зрелости. Думала, что самые влюбленные слова он скажет по адресу Марка Захарова. Но нет, без излишних чувств, отдавая дань этому спектаклю и роли, он сказал: «В «Доходном месте» прозвучал серьезный гражданский мотив —

проблема молодого поколения, проблема компромисса. В этой роли, в этом спектакле был внутренний надрыв по поводу несовершенств нашего бытия. У меня была внутренняя связь с таким театром, как «Современник», здесь была более высокая степень гражданского существования художника. В дальнейшей моей работе эти принципы стали для меня основными: как смыкается то, что я чувствую сегодня, и как я это могу выразить через роль».

Действительно, именно в этой роли каждый его спектакль был граждански определенным, человечески страстным и блистательным по отточенности мастерства.

В это лето в Сочи в разговорах мы часто касались моей роли Ольги Дмитриевны в пьесе Салтыкова-Щедрина «Тени». И Андрей очень заманчиво и нешаблонно рисовал в своем и моем воображении этот образ.

— Вера, надо уйти от наработанных красок, надо ни разу не улыбнуться, бояться елейности, трогательности — всего того, что привычно воспринимается в вас. Надо быть обиженной невниманием к своей особе, но не стараться найти отклик, не вызывать сочувствия к себе. Надо уйти в себя, не выпускать наружу то, что думаете о роли, ощущать тревожный поиск внутри себя чего-то, не стараться разъяснить зрителю, что с вашей героиней что-то происходит. Испуг не для других, не для зрителя, а только для себя. Не подавать ни одной фразы, не подчеркивать ни одного хотения. Глаз в себя.

Пусть зритель удивится этому скупому бормотанию, этой незаметности вначале, ведь все равно они будут следить за вами. Пусть изумятся и разочаруются, потому что вы ничего не делаете, пусть это их заинтригует. Но жизнь в себе должна обязательно быть, а во втором акте совсем другая. Она стала разнузданной, дорвавшись до столичных соблазнов, жаждущей ухватить последние женские радости. Ищите любую шансонетку того времени, и мы сделаем вставной номер, я не пожалею на это сценического времени и сил.

И вновь задумавшись, сказал: «Когда мы начинаем что-то уметь в нашей профессии.



*«Проделки Скапена» Ж.-Б. Мольера.
Сцены из спектакля*

Сильвестр



Холден Колфилд. «Над пропастью во ржи»
Дж.-Д. Сэлинджера





Селестен. «Интервенция»
Л. Славина

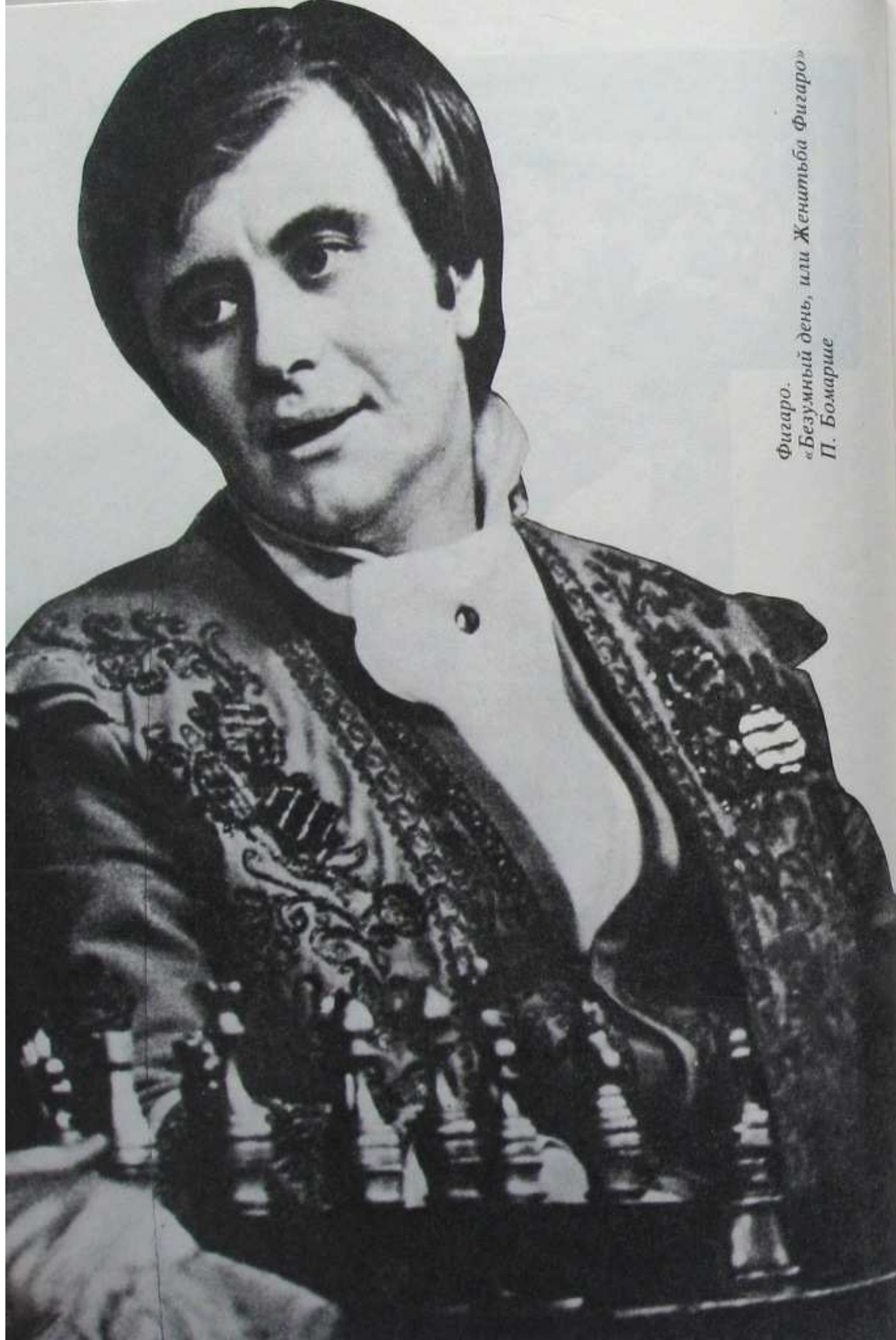


*Холден — А. Миронов,
миссис Морроу — З. Зелинская.
«Над пропастью во ржи»*

*Жадов. «Доходное место»
А. Н. Островского*

*Селестен — А. Миронов,
Жув — С. Мишулин. «Интервенция»*





Фигаро.
«Безумный день, или Женитьба Фигаро»
П. Бомарше

*Всеволод. «У времени в плену»
А. Штейна*



мгновенно все разгадывается. Чего-то не уметь — это очень важно. Перестаньте быть обаятельной, легкой, радужной, будьте Верой Кузьминичной, а не Верочкой».

Вот на этой интересной, может быть, спорной, но безусловно полезной мысли я закончу свои воспоминания о разговоре в Сочи, когда я слушала уже зрелого художника, стараясь понять его, выполнить органично для себя то, что представлялось мне правильным и захватывающим в его словах.

Тогда все казалось бесконечно интересным, возможным, я радовалась нашему внутреннему сближению, я снова надеялась на работу — самое главное в моей жизни. Я радовалась, что после почти десятилетнего простоя я снова тружусь, что руку помощи мне протянул именно Андрей, к которому я всегда относилась с влюбленностью, нежностью, с глубоким интересом. Разве могла я тогда подумать, что всего через год у этого же самого берега моря я буду смотреть на синее небо, на бескрайний простор с незатишающей болью от нашей огромной утраты.

На сороковой день после смерти Андрея Миронова я заперлась одна в своем номере и написала то, что не давало покоя моей душе, я излила свою боль как могла, как сумела.

Прошел год...

Снова синее море, синее небо, яркое солнце, сверкающая зелень. Сегодня Татьяна Егорова вместе с моим мужем Владимиром Ушаковым и Верой Максимовой отплыли утром в море на лодке. Я осталась на берегу и смотрела, как далеко от берега, в чистой синеве

неба, они бросили в море охапку прекрасных роз в память нашего Андрюши.

Эта красота, эта чистота, эта бездонность были лучшей памятью для нашего удивительного собрата по искусству и по жизни.

Судьба и родители щедро наградили Андрея Миронова талантом, трудолюбием и величайшим обаянием. Для детей он был идеалом ловкости, смелости, остроумия, находчивости и веселья. Для женщин — идеалом любви. Людям зрелым он давал пищу для размышлений, обогащал своим интеллектом наше представление о жизни, об искусстве. Для людей старшего поколения он был дорог своим нежным ностальгическим умением унести в начало нашего века, напевая те песенки, которые в детстве напевал ему отец. Он был прекрасно воспитан своими родителями и был истинным интеллигентом.

Даже когда ему приходилось просить о ком-то или о чем-то для других, он никогда не унижался, а как бы предлагал человеку сделать доброе, справедливое дело. Он никогда не произносил речей, но через все его роли выражалась боль за наши несовершенства и вера в человека. Поэтому, когда в «Доходном месте» Островского он в роли Жадова оставался один на один со зрителями и тихо, но убежденно говорил: «Всегда были, есть и будут честные люди», зал верил ему, царил тишина, какая редко бывает в театре.

В моих воспоминаниях, вероятно, есть боль и непонимание происшедшего, но я думаю, это не затуманит его светлый человеческий облик.

Татьяна ЕГОРОВА

„Андрюша, я хочу, чтоб ты был бессмертен“

Недалеко от зоопарка, в доме, где было слышно, как режут бегемоты, в 196... году... Это было 8 марта, в день рождения, когда «над розовым морем вставала луна, во льду

зеленела бутылка вина, и томно кружились влюбленные пары...». В суতোлке слов и движений, в свете фиолетового утра, вдруг... уже как будто совсем нехстати (ошалевшие от радости жизни гости собирались расходиться), вдруг: «Андрюша, я хочу, чтоб ты был бессмертен!»

Императив, «тост», комок, вылетевший из горла, умоляющее созвучие из семи слов повисло в доме, на улице, в мире... Пауза.

«Оригинальная мысль с парадоксальным оттенком», — подумали, скорее всего, многие. Комментарии, смех, ирония... Господи, до чего мы тогда были счастливы и беспечны! Реплики:

— Ну, уж так уж и бессмертен!

— Это уж слишком!

— Вы, милая, загнули!

— «Тихо вокруг, только не спит барсук...»

(в виде громкого пения)...

— Не надо ходить по шапке!

И, как всегда, на прощанье, Андрюшино

— я вас прошу не хлопать дверью лифта.

С тех пор прошло много лет...

Судьба устроила мне первое свидание с Андреем Мироновым на гастролях в Риге в спектакле «Над пропастью во ржи» Сэлинджера. Андрей играл Холдена, а меня, неделю назад покинувшую стены Щукинского училища, за два часа до начала действия (в театре случилось ЧП) ввел своей талантливой рукой режиссер А. Б. Шатрин. Ввел... в спектакль, ввел в мою будущую театральную жизнь, ввел в мою судьбу, которой именно так суждено было состояться.

Очень трудно вспомнить всю сцену (я играла Салли Хейс) — не потому, что это было давно или что у меня слабеет память, а потому, что счастье не оставляет по себе воспоминаний. Помню только, что я, впервые шагнувшая на профессиональную сцену, наткнулась на одержимого американского мальчика в красной кепке с большим козырьком, с глазами цвета синьки... Он так умолял Салли... о чем? Очень быстро говорил, чего-то требовал, страдал, сердился... И так закрутил меня в воронку своего безудержного темперамента, что очнулась я только от аплодисментов, как от пощечины. И так не хотелось покидать сцену и ...Холдена. Но судьба была ко мне милостива — я провела свою жизнь возле Андрея, в одном с ним театре, двадцать один год.

Наверное, всякий творческий порыв в личности — порыв к неравенству, нарушение равенства, возвышение. Андрею волею Бога

дана была дерзость таланта, который постоянно тянул его за пределы обыденности. Во всем. Для некоторых это выглядело эксцентричным. Но его звала природа, его редчайшая природа звала его выйти в «новые сферы»... Однажды на репетиции «Дон Жуана» Фриша в большом репетиционном зале Театра сатиры (Андрей репетировал роль Дон Жуана), в черных бархатных брюках, в белой рубашке «апаш», со шпагой в руках, он произнес последние слова монолога... И вдруг, без объявления, без перехода, без единого движения — стихи! Пастернак! «Во всем мне хочется дойти до самой сути... в работе, в поисках пути, в сердечной смуте...» Ритм нарастал... «...О, если бы я только мог, хотя отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти...» И как credo: «...жить, думать, чувствовать, любить, свершать открытия». И весь он был вдохновеннее, купался в своем выходе «за границу условленного». Все в зале замерли. А он продолжал этот полет в «другую сферу»: «Февраль, достать чернил и плакать...», «Быть знаменитым некрасиво...», «Я дал разъехаться домашним...», «Не плачь, не морщь опухших губ...».

Это, казалось бы, небольшое событие было проявлением сущности его таланта и способом существования в этом мире. Это было волшебство, поистине «достигнутого торжества игра и мука — натянутая тетива тугого лука». Может быть, в этот момент судьба «сквозь магический кристалл» начертала ему роли — Жадова, Фигаро, Чацкого...

Его дарование было наделено такими разнообразными красками, что ему мог бы позавидовать сам цветовой спектр.

В «Проделках Сканена» Мольера, играя Сильвестра, он так весело прыгал по сцене, как мячик, так упивался своей «прыгучестью», что «нарушил границы обыденности» и упал в оркестровую яму. Разодрав барабан, на который он «приземлился», в клочья, со свойством мячика он выпрыгнул из своей «неожиданной сферы» в ту же точку на подмостки сцены под гром аплодисментов. И наверное, неспроста судьба, подметив это его заразительно-детское свойство, протянула

ему свою «бриллиантовую руку», вытолкнула его на сцену в рваном свитере с бабочкой на шее, в лихом «кепаре» в роли Велосипедкина и дала ему озвучить неповторимый внутренний, смысловой ритм в его своеобразных песнях, где духи музыки и духи движения, сливаясь воедино, делали его родственным лучшим «звездным» артистам Голливуда 30—40-х годов.

Музыка в жизни Андрея всегда обладала руководящей властью, организовывала страсти и мысли.

И вот — 1968 год! С легкой руки влюбленного в музыку и в Андрея композитора и дирижера А. Л. Кремера в Театре сатиры состоялся концерт. Андрей пел! Впервые! Пел под оркестр! Как он об этом мечтал... «Если повезет чуть-чуть...». Шарм. Обаяние. Нечеловеческая заразительность. «Если повезет чуть-чуть...».

Ему, конечно, повезло. Он появился на свет у талантливых родителей — терпкий юмор Марии Владимировны, логика и музыкальная подвижность в характере Александра Семеновича.

В этом прекрасном доме гармонично происходила эволюция и передача культуры следующему поколению.

«Жульен Папа». «Любовь не картошка, не брошишь в окошко!» — эта песенка была «гвоздем программы» в спектакле Театра сатиры «Интервенция» Л. Славина, песенка, которую дома, открыв крышку рояля, пел Александр Семенович Менакер и которую до конца своей жизни блестяще исполнял Андрей на эстраде. Что-то очень застенчивое, скромное есть в том, что Андрей всегда говорил: «Я пою не песни, а ... песенки».

Настоящие произведения искусства хороши тем, что они универсальны. Они воздействуют не только на зрителей, но и на тех, кто их исполняет. Андрей всегда был подвержен влиянию тех ролей, которые он репетировал, был зависим от творчества, поскольку творчество формирует личность. Если, как кто-то сказал, «гений — это труд в высочайшей степени», то Андрей был гений. Это было гениальное сотворчество со своей природой, которой его щедро наградила Бог.

Звонят домой — сегодня вечером срочный ввод на роль унтер-офицерши, которую высекали, в «Ревизоре». Роль совсем маленькая, но... Гоголь, Мировнов — Хлестаков! Репетировать не было времени... я выучила текст и в антракте пришла на сцену «определить траекторию движения» роли с Андреем. Мы прошли сцену три раза, и на слове «спасибо», подобрав полы своего платья, я двинулась за кулисы.

«Ты куда? — спросил изумленный Андрей. — Давай еще пройдем». «Давай», — бодренько, скрывая внутреннюю неохоту, сказала я. Антракт длился пятнадцать минут. Пятнадцать раз мы проиграли эту сцену. Мне, искушенной театральной жизнью, было невозможно постичь эту неодолимую потребность доводить все до совершенства. Тем более что в спектакль вводилась я, а не он.

Его тянула «новая сфера» — режиссура. Это был закономерный, естественный переход в новое качество, не менее сложное. Андрей поставил в театре четыре спектакля. В спектакле «Прощай, конференсье!» Г. Горина, спектакле искреннем, темпераментном, с зарядом высокого благородства человеческой души, по сей день стучит его сердце. В этом качестве он только начал набирать высоту...

За свои сорок шесть лет Андрей прожил четыреста шестьдесят! Жизнь вобрала в себя столько трагических и счастливых судеб — Холдена Колфилда, Жадова, Лопахина, Всеволода, Фигаро...

Риск формирует личность. Андрей каждый спектакль играл так, как работает эквилибрист под куполом цирка — без подстраховки. Он не экономил себя, щедро раздаривал свое бесценное «имущество», всегда, каждый вечер рискуя жизнью. По мнению философа Н. Ф. Федорова, «молитва — вот начало искусства... которое состоит в создании Богом человека через самого человека». И Андрей молился. У него был свой список святых. Каждый вечер на подмостках своего «храма» он неистово молился Островскому, Гоголю, Грибоедову, Брехту, Бомарше... Молитва его была и объяснением в любви — жизни, времени, небу, звездам, зри-

телям, всему мирозданию. И ему отвечали тем же.

Летом, когда особенно ощущается нежность и внимание к нам самой жизни — в тепле, в зеленых листьях и цветах, в долготе дня, на площадь Маяковского к Театру сатиры, бывшему булгаковскому варьете, стекались нарядные, взволнованные люди посмотреть, как Андрей Миронов выходит из театра. Это тоже было своего рода представление. Андрияша, не забыть тебя, с глазами цвета синьки, с накрахмаленной уверенностью в жизни, по которой ты так весело ступал! Всегда цв... всегда толпа, всегда поклонницы, ради автографа своего кумира готовые броситься под колеса его машины. Эти назойливые девицы очень отличались, наверное, от поклонниц тридцати-сорокалетней давности. Эти, поклоняясь, немедленно требовали «отдачи», действуя при этом иногда самым экстравагантным способом, например прокалывая шины... Это своеобразная, теперь вымирающая порода. Дефицит кумиров — преданность, бескорыстие, причастность к большому таланту — ведь они вместе с ним, они рядом! Они его действительно любили. Они не оставили его и теперь. Как ковер, расшитая цветами земля вокруг холма, красиво уложенные ветки, горящие свечи...

Как известно, талантливым быть трудно. Это тяжелейшая ноша — часы отчаяния, приступы неуверенности, повышенная степень ранимости. Боль. Андрей был «счастливый несчастливчик». И кто знает, какой ценой оплатил он свое место в жизни? И почему в последние часы прощания на его лице были такие скорбные уголки рта?

Но и существовать рядом с выдающимся Явлением — испытание, которого не выдерживает почти никто. Каиново искушение завистью старо как мир, оно «лежит на пороге», и нужно перейти в более высокое человеческое качество, чтобы «господствовать над грехом».

По мере роста и формирования его таланта формировалась и кучка традиционных «сальери», которые то и дело сладострасно подносили чашу с ядом к его устам. И он, зажмуриваясь, глотал и продолжал...

бороться не чем иным, как только силой своего таланта.

«Я не герой, я обыкновенный слабый человек; у меня мало воли, как почти у всех у нас», — исповедовался Андрияша в роли Жадова в «Доходном месте» — может быть, лучшем спектакле тех лет. «Я могу поколебаться, — продолжал он, — но преступления не сделаю; я могу споткнуться, но не упасть...». Каждый может впасть в искушение и пойти к «дяде» просить доходного места, но в последнюю минуту может и отказаться. Потому что главное на этом свете быть, а не иметь. И Андрей был.

Жадову заткнули рот. Но поколению, пробиравшемуся сквозь ряды конной милиции на этот спектакль, рот не заткнешь. Кто знает, может быть, этим импульсом был вызван феномен появления фильма Т. Абуладзе «Покаяние»? Кто знает?

Но вот внезапная и такая страшная смена декораций. Роскошный замок Агуас Фрескас в спектакле «Фигаро» в Рижском театре оперы и балета превратился в реанимационную палату. Последние слова: «...жизнь... бороться». И увезли... И опять за ним не угнаться, и опять он вышел за «рамки обыденности». И опять с последними словами Фигаро на сцене: «...теперь... она оказывает... предпочте...ние... мне», — его душа устремилась в «иные сферы».

Двадцатого августа на площади Маяковского под дождем, не стесняясь, все вместе плакали люди. Это был его последний, трагический триумф.

«Послушайте, это было давно... И та же гитара, и то же вино. Мне кажется даже, и музыка та же... Нет, вы ошибаетесь, друг дорогой, мы жили тогда на планете другой». И как ни горька реальность, душа как-то ухитряется конструировать «миражи надежды». Вот он... Вот! Того и гляди появится... с глазами цвета синьки, с накрахмаленной уверенностью в жизни, по которой он так весело ступал...

И опять императив, мольба, созвучие из семи слов, свернувшееся в ком, рвется из горла: «Андрияша, я хочу, чтоб ты был бессмертен!»

Актер прекрасный во всех отношениях

Пора бы и объяснить самому себе наконец, почему во взаимоотношениях режиссера и актера если и бывает счастье, то оно кратковременно. Пора бы обдумать на этот счет хотя бы свой собственный опыт. Моменты счастья надо не только помнить, но хорошо бы еще и анализировать — попозже, конечно, со временем, а то можно и вовсе упустить эти редкие моменты, перестать их непосредственно ощущать.

Я со временем научился самой трудной науке: не впутывать в процесс творчества никаких личных отношений. Вчера поссорился с артистом — сегодня надо прийти на репетицию как ни в чем не бывало. Не было никакой ссоры — и все тут! Пусть актеры играют свои роли, а я наивиртуознейшим образом сыграю свою. Сыграю так, чтобы никто ничего не заметил. Да ведь и замечать нечего — я действительно во время репетиции не помню ничего, кроме существа дела, а в актере вижу только участника общей работы. Все это — результат многолетнего и горького опыта.

И все же по-настоящему счастлив режиссер бывает тогда, когда актер совсем освобождает его от этого опыта, когда личность актера мила, характер его открыт и никакие добавочные мотивы не вмешиваются в работу. При том что сама работа может быть очень трудной. И пьеса нелегка, и обстоятельства вокруг спектакля могут сложиться непросто.

С Андреем Мироновым я как режиссер встретился дважды. Один раз — на телевидении, когда предложил ему роль Грушницкого в «Страницах журнала Печорина». Другой — в Театре на Малой Бронной, позвав его в спектакль «Продолжение Дон Жуана» по пьесе Э. Радзинского. Это были совсем разные встречи. На телевидении мы, по-моему, сделали хороший фильм (хотя он вызвал самые разные отзывы и бурные споры), но

во время съемок успели как бы просто обменяться взаимной симпатией. Не больше. Я вообще не знаю, что такое серьезная работа с актером на телевидении, и, честно говоря, думаю, что такой работы там вообще нет. Там все дело в режиссерском замысле, его точнейшей обдуманности и продуманности. А потом — в ощущении телеэкрана, смены (то есть монтажа) кадров. И еще (для меня) — в найденном способе ухода от съемочных штампов, от телевизионно-театральной банальности. Ни то, ни другое почти не касается актера, во всяком случае, не требует от актера никакого особого труда. Это не значит, что на съемки актер может приходиться рассеянным, расхлябанным, таким, что всем видно: он только что снимался где-то рядом, просто перешел из одного съемочного павильона в другой.

Я тоскую по актерской сосредоточенности. И в Миронове я ее нашел. Нашел мгновенное понимание и сосредоточенность. Он сразу понял (а актер понимает не только головой, не только логикой), почему ему, с его кинозвездной популярностью, в нашем фильме предложена не главная роль Печорина, эффектная как бы во всех отношениях, а роль закомплексованного Грушницкого, который только стремится изо всех сил быть эффективным. То, что я сейчас говорю о Грушницком, — не совсем из нашего фильма, скорее, — из хрестоматийного представления о лермонтовском произведении.

Я как раз хотел уйти от хрестоматии, и Миронов это сразу понял. Он понял значение и серьезный смысл «второй» роли. Ему не надо было долго объяснять, что Грушницкий — славный мальчик, которому удобно жить в той самой жизни, в которой Печорину — неудобно. Жизнь одна и та же, окружение одно и то же, но один человек в этом окружении — просто славный мальчик, а другой — Печорин. Один — добродушный, влюбленный, расположенный к людям. А другой — Печорин.

Не закомплексованную человеческую посредственность надо было воспроизвести в Грушницком, а нечто покладистое, приспособленное к жизни, как бывают приспособлены милые, чуть нелепые щенки. Они по дурости могут сделать что-нибудь нелепое, могут даже укусить кого-то — но не по сознательному умыслу или злобе.

Мионову понравилось все, что я говорил, хотя, как умный человек, он понимал, что таким образом я подготавливаю для фильма не столько даже его, Миронова, сколько свою трактовку главного героя — Печорина. Но, если уж быть точным, для фильма одинаково важны были оба — и Олег Даль, и Андрей Миронов. Важна была определенная расстановка сил, то есть человеческих типов.

Есть такое понятие в кино — типаж. В данном случае оно не имело никакого значения, потому что Андрей Миронов — никак не типажный актер. В нем есть мягкость, есть как бы фактура пластилина, которая, на мой взгляд, очень заманчива и в кино, и в театре, особенно когда изнутри актерская природа освещена умом. Миронов может лепить из себя многое. Вполне вероятно, в другом фильме он вылепил бы Печорина. Но у меня, повторяю, был Олег Даль. И ни малейшей царапины по этому поводу я от Миронова не почувствовал.

Не знаю, чем это объяснялось, — скромностью, воспитанием или, может, ему было просто интересно встретиться со мной в работе? Или роль ему и вправду понравилась? Повторяю, сыграл он ее так, как мне хотелось.

А потом произошла вторая встреча, уже в театре. Она совсем не была легкой, потому что вся была замешана на огромном труде. Уж в очень трудные обстоятельства я вовлек актера. Трудными они были прежде всего для меня, а Миронова я позвал на помощь, когда совсем уже погибал. Он тут же отозвался, что само по себе было приятно и отчасти сняло ту тяжесть разнообразных мыслей, от которой иногда можно погибнуть.

Дело в том, что я почти год репетировал пьесу Радзинского, но так и не успел выпустить. Сезон окончился, спектакль, в кото-

ром главные роли играли О. Даль и С. Любшин, остался невыпущенным, целое лето я промаялся с ощущением несделанного дела, а с начала нового сезона все затрещало и обрушилось. Сначала Даль, а потом Любшин ушли из театра. В «Дон Жуане» оба репетировали замечательно, фантастично. Правда, Любшин минут через пятнадцать уставал от ритма, который я задавал. А я все умолял его: «Слава, ты не скидай от меня, ты вступай со мной в *равную* игру, и тогда сцена будет образовываться и всем будет интересно». Он теоретически понимал, но его силы для игры довольно быстро иссякали.

Вообще, вероятно, для современного искусства, как я его понимаю, нужна какая-то особая натренированность, особая техника, воля и ... здоровье. Совершить в роли огромное количество сложнейших психофизических зигзагов очень трудно. Да еще в нужном ритме. Бывшие чемпионы фигурного катания Белоусова и Протопопов, вероятно, не могут сделать того, что делают нынешние спортсмены. Сложность многих профессий с каждым годом увеличивается. Нужно не только осваивать эту сложность, но становиться в этом новом умении *легким*.

Я размышлял обо всем этом, а Даль и Любшин между тем сошли с дистанции. По разным причинам. Но — сошли. Я уже не говорю о других исполнителях — они отпали еще раньше. Меня это не очень волновало, когда я репетировал с Далем, — он за Дон Жуана, а я за всех остальных. В зале сидело какое-то количество неизвестных мне зрителей, а мы вдвоем с актером играли спектакль, который называется «репетиция». Это довольно увлекательный спектакль, но тяжелый. Оба мы после такой игры выходили мокрые. Остальные, побаиваясь, куда-то скрывались. Я понимал их — им трудно было войти в столь сложный рисунок ролей и сцен, хотелось вальяжности, хотелось иметь успех, не затрачивая при этом сил. Хотелось постепенного разбора и режиссерских объяснений, когда можно без особого напряжения что-то в роли более или менее приспособить к себе.

И вот я остался без двух главных исполнителей. Что делать? Все бросить? Бросить

затею поставить пятую (!) пьесу любимого мной драматурга, пьесу, которая мне очень нравилась? Чем больше я в нее погружался, тем больше она мне нравилась. Такое с современными пьесами нечасто бывает. Кроме того, я уверен, никто, кроме меня, «Продолжение Дон Жуана» вообще не поставит. Это не из тех пьес, которые расхватывают. Это — на любителя. Так что же делать?

У нас уже была вчерне готова и особая декорация, каких никто тогда не делал. Репетиционный зал мы превратили в подобие маленького цирка. Обилие все досками, сделали вокруг овальной арены два ряда скамеек, один выше другого, как в цирке. Сверху натянули тент. Получилось очень забавно и уютно.

Теперь весь этот уют вот-вот покажется никому не нужным. Как легко все разрушить! И как трудно что-либо хорошее построить...

Вот тут я и позвал Андрея Миронова. Я звал не «на помощь» — просто как бы предлагая роль, предлагал поучаствовать в работе. Собственное отчаяние, раздражение и даже злобу я изо всех сил скрывал. Все эти настроения совсем не помогают творчеству, с ними борешься каждый день, стараясь не довести себя до душевного кризиса.

Не знаю, что из всего этого понял Миронов, но с первого же дня мы бодро принялись за работу. И относительную бодрость я смог сохранить даже до выпуска спектакля. Во многом — благодаря Миронову.

Я решил изменить характер репетиций, во всяком случае, на первом этапе. Глупо было бы теперь с Мироновым, как раньше с Далем, на глазах все той же кучки заинтересованных зрителей (среди которых нет актеров) опять выходить на сцену вдвоем, как на ринг, и мне вовлекать нового актера в уже проработанный мной и другим исполнителем рисунок роли.

И я постарался отбросить все то, что уже знал о пьесе и о роли. Конечно, это в некотором роде режиссерская хитрость, даже самообман, но он необходим *чистоте творческого процесса*.

Передо мной был совсем другой актер. Значительный, уже вполне определившийся,

зрелый. И совсем не похожий на Дая. Я говорю сейчас не о внешних данных, а о глубинных чертах характера. Дая был замкнут, нервен и нетерпелив. Убийственно остроумен, а иногда невыносим. Все чувствительное и нежное в себе он прикрывал такими парадоксально-обратными защитными красками, что иногда брала оторопь. Миронов, как я уже говорил, — открыт. Может быть, эта его открытость таила в себе что-то и противоположное, но мне он нравился именно открытым — в этом не было никакого актерского наигрыша. Наигранную актерскую «открытость» я вижу за сто верст и знаю ей цену. Нет, в Миронове была *доверчивость*. Тут я не ошибся.

И вот я изменил способ работы. Мы с Мироновым начали репетировать у меня дома, выбирая для этого общие свободные часы. Тогда я записал в своей рабочей тетради: «Как хорошо после тяжелой репетиции в театре 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 всезнайства. Знал бы он, 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 взять 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 попросить что-то в движении, он свободен и размеры комнаты ему не мешают. Попробует, сядет на место и опять смотрит на меня своими голубыми глазами. Я что-то думаю, а

он не просто ждет, он 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, — учиться у Миронова гибкости, детскости, артистизму. Между тем Миронов уже готов, ему есть что сказать, а тому, кто будет играть вместе с ним, сказать совсем нечего».

Радзинский предложил свою версию продолжения классической притчи. Пьеса современна по смыслу, мотивы мифа и многих разнообразных толкований образа Дон Жуана переплетаются в ней с сегодняшним взглядом на жизнь и на расстановку сил в этой жизни. Версия такова, что в наши дни Лепорелло, слуга, стал маленьким господином, то есть хозяином положения, тогда как сам Дон Жуан постарел, устал и т. д. Версия очень объемна, в ней много смысла, остроты, юмора и трагизма. Слугу невозможно вернуть в его прежнее положение, он не желает туда возвращаться. А все господские привычки Дон Жуана неуместны и нелепы в новой ситуации. На фоне плебейской самоуверенности Сганареля легендарные любовные похождения его бывшего господина — какая-то трогательная труха, старомодный романтизм. Этот доведенный до гротескной выразительности романтизм сталкивается с самым что ни на есть реализмом.

Сначала мы с Мироновым как бы охватили смысл пьесы целиком, во всем его объеме. Охватили в разговорах, которые бывают построены не на гладком рассказе, а на полупоказах и еще на чем-то таком, чего на бумаге не опишешь. Я вовлекал Миронова в пьесу, а он, мне на радость, вовлекался — не просто доверчиво, но отзываясь почти физически на каждое мое точное движение или слово. Это счастье — такой отклик. Опыт подсказывает мне, когда актер работает только головой (это скучный и трудный в работе тип актера), а когда весь его психофизический аппарат натренирован и подвижен. Я не знаю, кто учил Миронова мастерству, какую школу он исповедует, каковы его привычки в репетициях. Но он мгновенно понял мою школу, мои привычки. Я же, надо ска-

зать, часто меняю то, к чему привык, и как раз во время работы над пьесой Радзинского меня, что называется, «заклинило» на некотором пересмотре привычного. Возможно даже, что это произошло от новой, необычной для меня обстановки работы. Раньше я как бешеный носился по сцене вместе с Далем, потому что самым главным мне казалось организовать тесное и точное взаимодействие актеров и добиться в этом предельной активности. Теперь, когда мы сидели вдвоем с Мироновым в моей комнате и я видел постоянно перед собой его умные глаза, мне многое в прежнем способе работы показалось каким-то неосмысленным, а та действенность, о которой я постоянно твердил и заботился, — какой-то моторной и не всегда одухотворенной.

Миронов приносил с собой большую жажду содержательности, чем другие актеры. Вот в чем было дело. И я откликнулся, во мне открылись какие-то новые клапаны. Мы несколько мельчили смысл происходящего, понял я, теперь нужна и возможна *осознанная активность, рассчитанная на длительные периоды*. Активность без осознания не имеет смысла.

Именно отсюда идет опасность того внешнего «мотора», который свойствен многим моим ученикам. Они, подгоняемые мной, моей дикой энергией, не успевают (а иногда просто не могут) обдумать и прочувствовать то, что содержится, как мне кажется, в моем динамичном внешнем рисунке. Они послушно его выполняют, иногда еще динамичнее, чем я, но рисунок этот не прорастает внутрь, в их душу, в голову. Мне скучно что-либо логически объяснять, да и не верю я в эти словесные режиссерские объяснения. И мои актеры часто работают лишь на умелом подхвате внешней динамики.

Теперь, под воздействием Андрея Миронова, я как бы притормозил сам себя. Стоп, еще раз задумаемся над тем, что происходит. На какой стержень нанизаны первые восемь страниц текста? Почему именно восемь? Да потому, — вдруг стало понятно, что эти восемь страниц пьесы — лишь своеобразное вступление к ней. Понять, что это вступле-

ние, только понять — одно это уже нелегко. И наверное, я не понял бы этого, не сиди мы с Андреем вот так спокойно, в комнате.

Раньше я куда-то мчался, куда-то спешил. Теперь маленькие, вскользь брошенные вопросы Миронова (никогда не пустяковые, всегда по существу) то и дело останавливали меня и заставляли думать. Восемь страниц текста располагают играть вовсю. Нельзя же просто пробежать эти страницы, если они полны стольких важных сведений, стольких шуток, стольких забавных маленьких ситуаций!

Итак, Лепо Карлович Релло работает в фотоателье. У него семья, дети, машина, свой график работы, свои связи и т. п. И вдруг в этот налаженный порядок жизни является Некто. Является внезапно, как снег на голову. Мы *постепенно* понимаем, в чем суть, — оказывается, Дон Жуан после гибели Командора в каждом веке исчезает, чтобы появиться в веке следующем. В свое время он был и Парисом, и Овидием, и Казановой, и многими другими. (Кстати, все эти имена вызывали у Миронова какие-то свои ассоциации, — он знал, о чем, о ком идет речь. Овидий — для него не звук пустой.) А Лепорелло живет себе и живет, никуда не исчезает, после исчезновения своего хозяина довольно легко находя себе новое пристанище.

«Они оба бессмертны, — сказал Миронов. — Только один живет постоянно, а другому еще приходится свое бессмертие доказывать». Мы поговорили о том, как трудно приходится, когда кому-либо что-то приходится доказывать, особенно какому-нибудь хаму. Тут и мне, и Миронову было что сказать. Посмеялись грустно и пошли дальше.

Первое, что делает Дон Жуан, воскреснув, — встречается со своим слугой, ибо без слуги какой же он Дон Жуан? Но Лепорелло ни за что не хочет возвращаться к своей прежней роли. Лучше всего, думает он, просто не узнавать своего бывшего хозяина. Не помню ничего, и все тут. Пускай себе этот гость вспоминает про то, как они жили когда-то в Севилье или в Риме, где-то возле Аппиевой дороги, а он, Лепо Карлович, ничего не будет вспоминать. Ему эти воспоминания поперек

горла. В крайнем случае, так и быть, можно вспомнить что-то совсем ненужное. Да, в каком-то веке, говорят, Дон Жуан убил на дуэли мужа Реал де Монсарес или мужа Прекрасной Елены, а потом был сам убит какими-то там командорами. Говорят, так это было. А может, и не так. Мало ли что там говорят! К Лепо Карловичу это не имеет никакого прямого отношения!

Целых восемь страниц один из героев настойчиво вспоминает, а другой отказывается это делать или вспоминает совсем не то, что Дон Жуану нужно. Для одного буквально вопрос жизни — заставить другого все это вспомнить, иначе он, Дон Жуан, не оживет, не воскреснет. Ни одно из воспоминаний не имеет самостоятельного значения, но вспомнить надо *все*. И будь тут не восемь, а двадцать страниц или тридцать, — нужно проиграть их на одном дыхании, ничего не дробя, пока Лепорелло, припертый к стенке, не вспомнит наконец *все*.

Тогда Дон Жуан скажет: «финита». И они перейдут к чему-то, что следует за вступлением.

Все это вступление — борьба за оживление, за воскрешение. Борьба бешеная, буквально не на жизнь, а на смерть.

Мы с Мироновым вдруг как-то осязательно поняли, что в руках у нас возможность, которую нельзя пропустить, — возможность сыграть своеобразный *философский спектакль*.

Андрей Миронов — любимец публики, актер поющий и танцующий, исполнитель куплетов и чечеток, мастер эстрады, актер Театра сатиры, где любят репризы и т. п. Но это лишь один облик Миронова. И что-то от всей этой стихии в Дон Жуана вошло. Вошло как тень, как отголосок чего-то оставшегося не только в стороне, но в давнем-давнем прошлом, где-то в веках.

Да, *был* любимцем, *был* покорителем сердец, никем другим и не был, ведь он — Дон Жуан! Он просто исчезает, когда появляется Командор. А измениться он не может. И вот эту невозможность измениться, этот шлейф мифа, которым смог поиграть современный драматург, — это Миронов почувствовал уже

как драматический актер. Мы разбирали с ним тонкости пьесы, а я думал: господи, как я соскучился вообще по душевной тонкости! Только бы Миронов не устал, только бы не исчез! Только бы воображению моему, — а что такое репетиции наши, как не свободная игра воображения? — не был положен неожиданный конец!

Но Миронов продолжает приходить и, по моему, не теряет интереса. Мы еще не очень далеко продвинулись, но первые восемь страниц текста — это необходимая взлетная дорожка, она должна быть сверхпрочной и лежать в идеально точном направлении.

Я воображаю, будто Дон Жуан пока еще не живой, руки и ноги застыли, и не только руки и ноги — все онемело, как бывает во сне, когда отлежишь руку, она затечет и такая тяжелая, страшная, неживая. Сейчас у него не только руки-ноги, но и сердце, и желудок, почки, шея, глаза — все тяжелое, мертвое и болит, и болит до ужаса. Он оживет только тогда, когда Лепорелло согласится что-то вспомнить. Этот процесс нужно сделать единым, сквозным, стремительным, ибо в медленности — мучительность воскрешения. И вот Дон Жуан цепко схватил своего бывшего слугу за шею или просто за рубаху и уже не отпустит его до слова «финита». Он ни за что его не выпустит, не изменит положения — это будет активность, имеющая под собой одно-единственное содержание, рассчитанное не на короткий период, а на восемь страниц текста.

Миронов поднимается с дивана, как-то легко разворачивается, бросается вперед и делает жест — хватает кого-то невидимого и крепко держит. Пока он поднимался, мне жутковато было на него смотреть, потому что в него будто влилась какая-то странная чужая тяжесть. А потом — внезапный короткий бросок — и в руке будто не просто рубаха партнера (которого сейчас нет), а своя судьба. Сыграть это в коротком комнатном показе может только прекрасный актер. Потому что тут важна сила накопления всего — мысли, чувства, понимания. И когда Миронов это сыграл, я вспомнил хороший джаз, где какой-нибудь солист-виртуоз на одном

дыхании стремится вперед, подчиняя одной-единственной цели свою виртуозность. А другие его слушают, чтобы после краткой паузы продолжить уже на других инструментах движение вперед.

Я вижу, что Миронов все понял: эта первая сцена — не 254 реплики, а единый нерв действия. На одном дыхании должна пройти эта сцена. Из получасовой она должна превратиться в пятиминутную. Может быть, в спектакле она будет идти семь или восемь минут, не знаю, но чувствовать ее должны и мы, и зрители как пятиминутную.

Это лишь маленький отрезок дороги, которую следует пробежать, чтобы, завернув за угол, увидеть следующий отрезок.

Вот какие иногда бывают удивительные вещи.

Какой же внутренней техникой нужно обладать, чтобы осилить все это?

Где эти технически оснащенные современные актеры? Где они?

Где те, которые при величайшей техничности умеют сохранять душу, чтобы ничто не превратилось на сцене в пустую форму?

Таких актеров очень немного и у нас, и во всем мире. В Миронове я такого художника нашел. Пусть на время, на один спектакль, но он таким для меня раскрылся.

Итак, пойдём дальше. В первой части пьесы — действие памяти, прошлого, восстановление собственных биографий. Во второй — совсем другое: попытки Дон Жуана *нащупать настоящее*. Попытки определиться в совершенно новом веке, в совершенно ином возрасте и совсем ином расположении духа. С абсолютной ясностью должны быть прочерчены мысли Дон Жуана, *делающего первые шаги в настоящем*.

Я сказал Андрею что-то про эти «первые шаги», он прислушался, задумался и вдруг посмотрел на меня совсем другими глазами. Это были глаза ребенка. Как это удивительно! Посылаешь сигнал куда-то, внутрь другого человека, сам даже еще не понимая, насколько это первый сигнал, потому что сам еще что-то обдумываешь. А природа актера-художника уже дает ответ: сигнал принят, он верный.

В человеке, который делает в чем-то первые шаги, должно быть что-то от ребенка. Что-то сверхпростодушное и чистое.

Чистое — в Дон Жуане?! Не знаю. Может быть, не в Дон Жуане, а в Андрее Миронове, который играет Дон Жуана. Но эту детскость нельзя потерять, она важна, она придает второй части пьесы особый драматизм. Потому что Дон Жуан совсем *не знает* обстоятельств нового времени. Он их только на ощупь познает, то радуясь, то пугаясь. И в этом, повторяю, он должен быть похож на ребенка. При том что успел пожить во многих веках.

Человек осваивает свое бессмертие. Он каждый раз заново начинает жить, он учится жить. Выбирает свою дорогу, задает себе вопросы, делает шаг вперед...

Может быть, в этом веке надо жениться и начать такую же жизнь, как Лепорелло? Глаза у Миронова погасли, он как-то физически увял: мысль о женитьбе пришла и сделала в нем что-то свое. Она была проверена и отвергнута (а Лепорелло, подсказываю я, здесь должен как бы отойти на второй план и затихнуть. Он должен выжидать. Он ведь знает, как бурно работает у Дон Жуана мысль и сколько внезапных скачков она еще сделает).

Нет, жениться — это не подходит. Тогда, может быть, *уединиться*? Это снова целая история обдумывания. Действительно — уединиться, купить дачу где-нибудь под Сыктывкарсом? Если так, то по крайней мере следует сменить костюм, умыться и отдохнуть.

И вот Дон Жуан устроился на полу в помещении фотоателье.

Андрей сам уселся на пол, прижался к дивану, смотрит на меня снизу вверх. Мне впору сесть с ним рядом. И я сажусь. Ведь это через нас обоих сейчас проходит состояние героя, и, сидя рядом на полу, удобно размышлять. Дон Жуан пригнулся, но его гложет новая мысль: отчего же он каждый раз исчезает? Отчего в каждом веке, не успеешь в нем пригнуться, начинается фантазмагория обязательного исчезновения?

Если смотреть по тексту, то это только последняя фраза большого монолога. Но весь монолог надо произнести так, чтобы было

ясно, отчего он возник. А возник он от желания понять — как нужно жить в этом новом веке, чтобы не повторился этот ужас.

Это трудное место, оно достаточно запутано по тексту, его надо обязательно осилить.

Но Дон Жуан не был бы Дон Жуаном, если бы у него все шло по одной линии. Да, он хотел бы жить иначе, он устал, и прошлое слишком над ним висит. Но только-только решил больше не заниматься женщинами, как вдруг увидел кучу фотографий и начинает узнавать в этих женских портретах тех, в кого был когда-то влюблен. И вновь в нем вспыхивает страсть то к той, то к этой... Потом дошел до каких-то особых воспоминаний, и снова мысль — не жениться ли?

Логику нелогичности, барахтанье в новой жизни, попытку заново научиться ходить — вот что тут следует играть.

Мы, сидя на полу почти в обнимку с Андреем, отчетливо понимаем, что добрались до главного смысла сцены. Я поднимаюсь, Андрей продолжает сидеть. Он говорит: «Дон Жуан учится ходить по веревке, по которой еще ни разу не ходил».

Правильно. Это история его балансирования — вперед-назад, то чуть не упал, то прошел метр, то соскочил с веревки и устроил кому-то скандал, то опять полез наверх. Учится. Не умеет. Пробует. Хочет чего-то *нового*. Падает в старое. Снова карабкается из ямы, снова падает и т. д. Очень, очень сложный внутренний сюжет, который нельзя ничем запутывать. Нужна прозрачность, ясность. Тогда в этой части спектакля откроется новое и не будет простого продолжения скандалов слуги с господином. И если это будет так, то возникнет перспектива для третьей части. Мы доберемся до следующего поворота дороги и, завернув, увидим что-то неожиданное. Если во второй части будет за чем следить, то интересным окажется и ожидание дальнейшего. Я уже знаю что-то про третью часть. Если вторая — это, так сказать, теоретические прикидки того, как следует жить в настоящем веке, то третья часть — *само столкновение с этим настоящим*.

Я не говорю этого Миронову, на сегодня хватит. Мы кончаем работать и начинаем

болтать про музыку, про джаз, в котором Андрей разбирается еще лучше меня и так же, как я, влюблен в джаз и в великих джазистов. Мы обмениваемся пластинками как завязанные коллекционеры, хотя я никакой не коллекционер. Но над пластинками и кассетами с музыкой я дрожу, и Андрей тоже.

Нет, он не подведет меня. Он сыграет своего Дон Жуана как надо. Ну и что же, что он — гастролер на Малой Бронной? Гастрольность может даже что-то прибавить роли. Ведь Дон Жуан в этой пьесе — пришелец из каких-то неведомых нам миров. Он и

бессмертен, но он и временный гость, он хочет вжиться в настоящее, в реальность, но это грустные и смешные, а в общем, трагические попытки...

Миронов умеет не задумываясь привносить в роль что-то от себя и очень точно это *свое* в роль укладывать. Даже обстоятельства гастрольности тут будут использованы, может быть, бессознательно.

Но кто различит в действиях таланта сознательное и несознательное?

Публикация Н. Крымовой

Марк ЗАХАРОВ

Подарил театру свою жизнь

Вот ведь беда какая. В костюме Фигаро, едва успев произнести свой прощальный монолог, ушел из жизни один из наших самых любимых артистов — Андрей Миронов.

Его смерть вызвала оцепенение. Актерский мир погрузился в траур. Вероятно, люди никогда не смогут привыкнуть к таким трагическим и противоестественным утратам...

Миронов ушел из нашей жизни молодым, очень веселым, на редкость остроумным, полным сил, любви и энергии. Ушел мгновенно, не успев подготовиться к смерти.

...Впервые я увидел его в массовке, он только что пришел в Театр сатиры, стоял на сцене среди многих молодых артистов, внешне никак не старался специально выделяться, но тем не менее выделялся сильно. Такое определение, как «правильное и четкое выполнение задачи», я с негодованием опускаю, обаяние, сценическая заразительность — этим я тоже пренебрегаю, хотя все это было. Я скажу сразу о главном: об актерском излучении. Волевой, собранный, имеющий богатое нутро артист создает неслышный, но мощный энергетический посыл, об этом я писал уже достаточно и не буду сейчас рассу-

ждать о гипнотических явлениях в театре применительно к Миронову, скажу только, что он вобрал в себя всю комедийную генетику, подаренную ему знаменитыми родителями и знаменитыми веселыми друзьями знаменитых родителей, но свою волевою, насыщенную энергетикой основу, свой актерский фундамент он сумел построить сам из материала другого сорта, классом повыше.

Ему помогла дружба с Игорем Квашой, через него он жадно впитал в себя актерское мировоззрение мятежного «Современника». Но ни одно конкретное объяснение, очевидно, не станет главным, не определит всего явления в целом. Как писали в старину: «Актер божьей милостью». На нем лежала светлая печать Таланта. И с первых же сценических шагов ему было свойственно особое актерское излучение.

Незадолго до «Доходного места» — спектакля по пьесе А. Н. Островского, сыгравшего в моей жизни особую роль, — я пытался вести режиссерскую работу над одной весьма посредственной пьесой. Шли довольно вялые репетиции, и я запомнил их только потому, что там репетировал Андрей Миронов. Мы присматривались друг к другу, и никакого особого взаимопонимания между нами не чув-

ствовало. Помню, он меня страшно донимал на репетициях вопросами: «Зачем я это делаю?», «Зачем я подошел к окну?», «Какое действие у меня при слове «Здравствуйте»? Теперь бы я ему объяснил в двух словах. Почему? Почему?.. Сослался бы на биоритмы, фазы луны, фрейдистские комплексы, интуицию, уменьшение адреналина в крови... Нашел бы что сказать! Уже не мальчик. Но тогда Миронов не раз меня озадачивал, и я даже терялся на некоторое время. Он находился под сильным влиянием «Современника» лучшей его поры и стремился четко анализировать роль с помощью действенного анализа, определения сквозного действия, задачи и сверхзадачи. Иногда меня это злило, но в конце концов я оценил его дотошность. Я стал готовиться к репетициям тщательнее, имея в виду главным образом определение точных формулировок и постижение точной цели того или иного сценического поступка, причину произнесения того или иного конкретного текста в каждом конкретном случае, в каждый конкретный миг. Миронов очень подтолкнул меня к этой увлекательной работе.

Андрей Миронов не хлебнул ни голода, ни холода, что вызывало у некоторых актеров по отношению к нему некоторый скепсис. Детство его было достаточно комфортабельным, юность тоже. Где он набрался отрицательных эмоций, я не знаю. Но набрался. Без обязательного голода и обязательного холода. У нас ведь есть ощущение, что большим художником, как и большим писателем, становится только тот, у кого было несчастливое детство. Иными словами, для искусства по-настоящему ценен лишь тот, кто многое пережил. Это бесспорно. Без больших переживаний нет серьезного художника. Но что понимать под переживаниями? Тяжкие физические и нравственные лишения? Не только. Человек слишком непросто организован. Одной самой правильной меркой его не познаешь. Он — бездонный кладезь Вселенной. Истинное духовное страдание, мятежный духовный поиск могут проходить в условиях приличного трехразового питания.

Александр Сергеевич Пушкин, по нашим

представлениям, жил и творил в полном достатке. Но не хлебом единым!..

С Мироновым связано мое первое и самое сильное профессиональное потрясение — этот человек явился отчасти соавтором «Доходного места». Он очень помог мне как режиссеру понять в нашем загадочном деле что-то такое, что я, возможно, не слишком понимал до встречи с ним. Вскоре я вместе с молодыми зрителями осознал, что его Жадов не просто редкостная актерская удача, счастлирое стечение обстоятельств — в этом несчастном смельчаке Миронов материализовал наши тогдашние надежды, нашу волю, наше свободомыслие, совесть и веру. Он поднялся над режиссерской конструкцией, как полпред нового поколения, входящего в жизнь страны, быть может, затем, чтобы когда-нибудь встретить во всеоружии нынешние ветры обновления, выстрадать и подготовить их рождение.

В «Доходном месте» Миронов каким-то образом воссоздавал тот отчаянный, душевраздирающий в своей беспомощности нервный процесс, через который проходит большинство молодых людей по иным поводам, в иных измерениях и предлагаемых обстоятельствах. Но эту горькую волну отчаяния, эти удары головой об стену в поисках выхода так или иначе люди познают всегда.

Можно знать о всех сложностях жизни, многое изучить, прочесть, познать, а потом вдруг самому очутиться в самой банальной ситуации — и задергаться, засуетиться, не понимая, что и как делать. Разумеется, если ты не одноклеточное существо, если ты не подонок, если есть у тебя любовь, есть совесть, хоть какие-то убеждения. Приходит час жестокого испытания, и твоя душа, твой организм входят в полосу жестокого катаклизма, и все твои теоретические познания вдруг теряют прежнюю неоспоримую надежность. У меня возникало даже такое ощущение: Миронов погружается так всецело и глубоко в этот сугубо личный и кровавый переплет, что смотреть на это в какие-то мгновения не совсем приятно. Многим зрителям становилось как-то не по себе.

Искусство не для того только, чтобы улаживать глаз. В систему современных и очень сложных средств театральной или кинематографической выразительности входят и должны входить вещи резкие в своей эстетике. Это закономерно для искусства. Конечно, это очень деликатный момент, и точные, четкие границы здесь размыты, их может определить и воссоздать лишь подлинный талант. Андрей таким талантом был наделен...

История отечественного театра невысказана без галереи мироновских свершений. Фигаро, Хлестаков, Присыпкин, молодой Вишневский, Чацкий — романтические, острокомедийные, героические образы — визитная карточка Театра сатиры.

Миронов — бесспорный создатель особой генерации молодых героев нашего театра и нашего кинематографа. Он сформировал и внедрил в зрительское сознание новый социальный и психологический тип. Очень многим людям близкий, дорогой, понятный... Почему? Потому что бродит в мироновских героях какая-то шальная веселость, без которой мы не мыслим ни одного серьезного дела. Рожденный им ироничный и вместе с тем добрый весельчак всегда готов был плакать и смеяться. Андрей угадал какую-то волшебную пропорцию необходимой нам боли и

необходимой радости, ума и безрассудства. И еще, самое главное, — всегда знал, про что плакать, про что смеяться. Знал, кого ненавидеть, а на кого молиться.

И еще — уровень мастерства! Понимаем-то мы все, всё понимаем — но вот не всегда умеем. А он умел. Каким-то образом, уж не знаю как, овладел он своей особой пластикой и трудновыполнимыми элементами хореографии. Это была его собственная и уникальная манера, которая гармонично слилась потом с его внутренним одухотворением. Его безудержная комедийность воссоединилась с духовной энергетикой, которая всегда напоминала мне хмелевскую одержимость. Это значит, что расход нервной и психической энергии (я уже не говорю о физических перегрузках) был выше допустимого и, вероятно, часто подсакивал к опасным пределам. Только разве можно было его остановить, что-то упростить в его намерениях, смягчить его неуправляемый поиск?

Трагическая смерть приподняла его над нами. Мы заново оцениваем его путь. Именно сейчас, когда он медленно восходит к тому высокому уровню в истории отечественного искусства, который завоеван честной работой, оплачен счастливой, но дорогой ценой: Андрей Миронов подарил театру свою жизнь.

Леонид ХЕЙФЕЦ

Блистательный талант

Только один раз в своей жизни встретился я с Андреем Мироновым в работе. Это было на телевидении около двадцати лет назад. Я ставил телевизионный спектакль «Рудин» по роману И. С. Тургенева. Работа велась в основном с актерами Театра Советской Армии. И вот в круг этих актеров вошел молодой в те годы, но уже известный, начинавший блистать и ставший за весьма короткое время любимцем очень многих Андрей

Миронов. Он был утвержден на роль Рудина, которая казалась в тот период очень далекой от его индивидуальности. Но для меня приглашение Андрея на эту роль было делом принципиальным.

С тех давних пор и до конца своей жизни Миронов блистательно играл блистательные роли. Мне кажется, что по отношению к нему и его индивидуальности слово «блистательный» является наиболее подходящим эпитетом. Это был артист, который не мог быть заурядным, ординарным, не мог быть стер-

шимся. Его яркие актерские и человеческие способности сверкали и на сцене, и на экране, и на эстраде. Он поражал всех и когда пел, и когда танцевал, и когда двигался, и когда играл костюмные роли и роли молодых влюбленных. Для них он находил самые разные краски: то шуточные, то ироничные, то акварельные, то броские. Мы все всегда говорили о нем примерно одни и те же слова: «Да, это его дело».

Но в ту самую минуту, когда я увидел Андрея Миронова, яркого, пластичного, музыкального, эксцентричного, обаятельного молодого артиста, у меня сразу же возникло ощущение, что он может делать и другое. Параллельно с восхищением это ощущение с течением лет не только не проходило, но и все более укреплялось. Оно и сейчас живет во мне. Ведь несмотря на то, что он сыграл многое, очень многое осталось за пределами его актерской жизни. Пожалуй, только Лопухин в пьесе Чехова «Вишневый сад» вселял надежду, что Миронов начинает прикасаться к такому пласту мироощущения, которое в нем было выношено, но почему-то не востребовано.

Не исключаю, что мои ощущения не во всем справедливы. Наверное, Валентин Николаевич Плучек, проработавший с Мироновым в театре более двадцати лет, вправе более объективно судить о его возможностях. Но я, репетировавший и сделавший с ним один спектакль, не могу отрешиться от этого ощущения. Не могу!

Поначалу работа Андрея в спектакле «Рудин» ничем не отличалась от того, что он делал ранее. Партнершей его была совсем юная тогда Леночка Соловей, создавшая тонкий, очаровательный образ Натальи Ласунской. Их дуэт получился искренним, трепетным. И мне как режиссеру, и всем исполнителям на первых порах работалось хорошо. Но сегодня я думаю, что вряд ли и мы, и Андрей в том числе прорывались к какому-то новому, серьезному и подлинно глубокому, выстраданному качеству.

Почему же тогда это ощущение все-таки подтвердилось во время съемок «Рудина»? Да потому, что в спектакле был последний эпи-

зод, сыгранный Мироновым совсем на ином уровне, чем все остальное. Эпизод остался в памяти как пример редкостно глубокого, строгого и сосредоточенного существования актера. Его Рудин прошел значительный этап своей жизни. Я увидел, как из молодого, пылкого, романтического, страстного и, может быть, по-своему поверхностного юноши он превратился в человека, трудно прожившего жизнь. В этом эпизоде Андрей играл судьбу человека, много скитавшегося по России, много повидавшего и о многом передумавшего. Человека, душа которого исстрадалась за судьбу народа и который был не только страдающим, но и обреченным.

Актер точно отобрал выразительные детали. Причем ни одно из тех привычных и так многими любимых средств использовано им не было. Он был почти статичен. Только скупые, даже осторожные движения и взгляд, как бы устремленный в себя и выражающий все перенесенные страдания. Аскетизм его существования поразил меня тогда: оказывается, он мог быть и таким!

Небольшой русский провинциальный городок, захолустный край. В убогой гостинице встречаются после долгой разлуки бывшие друзья Дмитрий Рудин и Михаил Лежнев, которого интересно играл Герман Юшко. Они сидят в бедном номере, между ними стол, покрытый несвежей, застиранной скатертью. Что делают здесь два этих интеллигента? Они сидят и тихо разговаривают. И мы чувствуем в Рудине — Миронове тревогу, боль, видим лихорадочный блеск глаз... Он играл предчувствие трагедии. И когда потом мы узнаем, что он погиб на баррикадах Французской революции, то и не удивляемся — так должно было случиться с героем Миронова. Актер сыграл трагическую судьбу русского интеллигента, погибшего на французских баррикадах, которая в свое время заинтересовала Тургенева, и сыграл ее так пронзительно, что тот эпизод до сих пор живет в моей памяти и моей душе.

И сейчас я хочу привести слова прекрасной актрисы Театра Советской Армии Любови Ивановны Добржанской, которой тоже, к сожалению, уже нет с нами. Они зна-

менательны потому, что принадлежат человеку очень строгому, даже жесткому в своих суждениях, мнением которого все, кто работал в театре в те годы, чрезвычайно дорожили и даже боялись ее правды, ее поразительной душевной зоркости. Их, очевидно, никто не знает — Андрей вряд ли кому-нибудь говорил о них, а его работа в «Рудине» выпала из поля зрения критики. Я помню, как Любовь Ивановна подошла ко мне и сказала: «Поблагодарите Андрея за последний эпизод. Я никогда не предполагала, что он может вообще так играть».

Сегодня я вспоминаю эти слова Добржанской, вспоминаю свою работу с Андреем. Смотрю ленты, телепередачи с его участием,

откуда он снова приходит к нам блистательным, обворожительным и очень талантливым артистом и человеком. Почему-то связываю его судьбу с судьбой другого великолепного актера — француза Жерара Филипа, тоже ушедшего от нас в расцвете жизни.

И мне кажется, что Андрей Миронов — это наш Жерар Филип, а может быть, кто-то мог бы сказать про Жерара Филипа — это наш Андрей Миронов.

Но так или иначе, по прошествии лет судьбы этих удивительных артистов, игравших совершенно разные роли, для меня объединяются в печальное и светлое воспоминание о замечательном таланте, которым обладал Андрей Миронов.

Борис ПОЮРОВСКИЙ

Готовность к самосожжению

В этой семье, как мне кажется, у каждого было свое постоянное амплуа. Но все вместе они составляли удивительно дружный ансамбль. Александр Семенович, к примеру, обладал даром притягивать к себе людей. Делал он это искусно, не навязчиво, завораживая друзей и знакомых бесконечными рассказами, остроумными розыгрышами и письмами, но главное — вниманием. К нему тянулись, его хотелось слушать. Ему охотно доверяли свои беды, потому что он был не только великолепным рассказчиком, но и прекрасным слушателем. Александр Семенович умел чувствовать чужую боль как собственную, даже если речь шла не о самых близких ему людях. Потому что он был по-настоящему интеллигентным человеком.

Андрей многое взял от родителей. От Александра Семеновича, в частности, помимо музыкальности он унаследовал дар «заводиловки». Там, где появлялся Андрей, он немедленно становился центром притяжения. Это могло быть купе поезда, его

собственная квартира или школьный драмкружок, где он дебютировал в роли Шмаги.

Лидерство как свойство характера, думаю, толкало Андрея и к режиссуре. Он ее побаивался, но все равно к ней тянулся. И эстрада манила его тем же: возможностью все взять на себя, не будучи при этом обвиненным в разрушении целого. Да и не было у него этой пагубной страсти первенствовать во что бы то ни стало, за счет других. Просто часто так само собою выходило, что даже по-настоящему талантливые люди рядом с ним блекли, тускнели, хотя, повторяю, он в этом ничуть не повинен: такая уж индивидуальность!

В течение многих лет мы с женой встречали Новый год с Марией Владимировной и Александром Семеновичем у них дома на улице Танеевых. И не было такого случая, чтобы Андрей в этот момент мог оказаться где-то в другом месте. Они с отцом соревновались в рассказывании баек, поддевая то меня, то Марию Владимировну, то друг друга. Но это делалось с таким артистизмом, с таким юмором и изяществом, что никто ни на кого не обижался.

Когда в издательстве «Искусство» вышла моя книга «Мария Миронова, Александр Менакер», не помню уже точно, кто именно из них прозвал меня «наш биограф». С той поры кличка эта прочно утвердилась за мной даже в тех случаях, когда Мария Владимировна или Александр Семенович говорили обо мне с третьими лицами в мое отсутствие. И вот однажды в новогоднюю ночь Александр Семенович, уединившись со мной в кабинете, полусерьезно предложил мне написать книгу об Андрее: «Будьте последовательны! Раз уж вы наш биограф...»

— Но Андрей еще слишком молод для книги: ему нет и сорока!

— Пока вы напишете, пока издадут, будет в самый раз!.. Ну, если не хотите браться сейчас за книгу, напишите сперва хотя бы очерк для «Советской культуры».

— А разве о нем не было такого очерка?

— Представьте, не было. Ни о нем, ни о нас, кстати, тоже.

Я задумался, перепроверил слова Менакера, установил, к удивлению своему и сотрудников газеты, что все, к сожалению, соответствует действительности. И начал готовиться к написанию очерка об Андрее. Заново пересмотрел театральный репертуар, многие фильмы; внимательно прочитал довольно объемистое «досье», которое хранится в Библиографическом кабинете Центральной научной библиотеки СТД РСФСР. И понял, что для полноты ощущений мне необходимо побывать на творческом вечере Андрея, когда он один в течение полутора-двух часов «держит площадку». Но, к сожалению, сделать это оказалось не так-то просто.

— Поехали в Ленинград! Поехали в Ригу! Поехали в Белград! (не Белгород!)...

Почти пять лет мы играли в эту игру, но Андрей упорно не сдавался.

— Я не даю в Москве сольных концертов, — упрямо повторял он.

— Но без этого невозможно написать очерк.

— Поехали в Ленинград!..

Во Дворце культуры ЗИЛа я много лет веду занятия в Народном театральном университете. Именно туда я и пытался зазвать Андрея, понимая, что сразу убью двух зайцев: доставлю удовольствие слушателям и закончу наконец очерк. Но по разным, вполне уважительным причинам Андрей каждый раз находил повод, чтобы встречу эту отложить. Нет, он не обманывал, упаси бог! Просто говорил: «Сейчас, к сожалению, не получится, но я обещаю...»

Наконец он сдался. Правда, Александр Семенович так и не дожил до этого дня. «Вы мне на Андрея не жалуйтесь, он взрослый человек: что хочет, то и делает», — неоднократно повторял Менакер, когда я объяснил ему, почему не могу исполнить его просьбу и свое обещание.

Он, как и Мария Владимировна, не просто любил Андрея. Оба они гордились сыном, что, впрочем, не мешало им постоянно пилить его.

Накануне нашей встречи в ДК ЗИЛа я все же решил проверить, все ли остается в силе.

— Конечно. Я буду там за час: мне нужна небольшая репетиция с электриком, пианистом и радистом.

— А киномеханик вам не нужен?

— Вы с ума сошли! За кого вы меня принимаете? Что, я буду показывать кино-ролики и читать наизусть «Сон Татьяны»?

— А что ж вы будете делать?

— Это вы как раз, надеюсь, и увидите завтра.

Надо сказать, что вопрос мой был далеко не праздный. Многие актеры с куда более скромной кинематографической биографией большую часть встречи передоверяют киномеханику, оставляя за собой право на чтение стихов, басни или прозы, преимущественно юмористической, а также ответов на вопросы. Какие уж там репетиции?!..

Естественно, в тот раз я тоже приехал за час до начала. Но оказалось, что Андрей все равно опередил меня. Он и его помощники прибыли сюда за два часа и сразу же приступили к репетиции. Позже к ним при-

соединился и Лев Оганезов — один из постоянных концертмейстеров Андрея, талантливый музыкант и единственный его партнер в концерте.

Репетиция была в полном разгаре, когда билетеры, охранявшие входы в зал, вынуждены были отступить под натиском толпы: двери распахнулись, и люди бросились занимать места. И это при условии, что мы договорились с организаторами держать тему занятия в строжайшей тайне, чтобы избежать «ходынки». Но, видимо, правы те, кто утверждает: то, о чем знают двое, не может стать тайной от третьего...

Андрей репетицию немедленно прекратил, ушел со сцены за кулисы и тут же объяснил, что он думает обо всем этом, а больше всего лично обо мне...

— Все! Я еду домой!

— Андрей, не надо так горячиться! Мы сейчас попросим всех выйти из зала, и вы спокойно продолжите репетицию.

— Я хочу посмотреть, как вам это удастся. Это даже интересно! — вызывающе бросил он.

Собрав всю свою волю, не успев еще переодеться и переобуться, я пошел к микрофону... Что говорил тогда, честное слово, сейчас не помню. Но, вероятно, вид у меня был такой, что слушатели немедленно, а главное, без шума все покинули зал.

Андрей как ни в чем не бывало вернулся на сцену и тихо сказал мне:

— Я был уверен: никто с места не сдвинется. Вы случайно не Джуна?

И, не переводя дыхания, продолжил репетицию. Как он возился с осветителями, с радистами, с концертмейстером! Сбежал в зал, возвращался к роялю, пел, танцевал, снова спускался в зал! Глядя на все это со стороны, я устал, а ему — хоть бы что!

Наконец он сказал:

— Ну, все. Мы уходим. Можете пускать публику. Я буду готов к выходу через тридцать минут.

Почти два часа без антракта длился этот моноспектакль, где действительно не было ни фрагментов из фильмов, ни «разговора по душам» со зрителями, ни чтения наи-

зусть. Монологи и сцены из спектаклей Театра сатиры, песни из фильмов и телевизионных постановок, специально приготовленные для эстрады номера... Одно органически вытекает из другого, без всяких пауз и особых комментариев. И главное, ощущение такое, что все это — сущий пустяк, ерунда, небольшая шалость. Никакого пота, никакого напряжения.

Представление окончилось. Зал, естественно, неистовствует. Поклоны, снова поклоны. Как в балете Большого театра...

Тук, тук, тук! — стучу в дверь актерской.

— Можно войти? Спасибо большое за доставленное удовольствие... — И только теперь замечаю, что Андрей снял с себя почти все, что на нем было надето, и тщательно выкручивает над раковиной умывальника.

— Это что, всегда так?

— Конечно, — отвечает он смеясь. — А вы как думали? Искусство требует жертв. — И после небольшой паузы добавляет: — Если вам действительно было не противно (обратите внимание на это выражение), вернетесь домой, позвоните, пожалуйста, маме, ей это очень важно. Ну, и не сердитесь за начало. Я всегда ужасно волнуюсь перед выходом на сцену. Ведь все надо как следует проверить, а для этого необходимо иметь время...

«Некогда, некогда, некогда» — так пел Андрей в одной из последних своих песен. Ему и в самом деле было некогда. А нам казалось, что так будет всегда: он будет торопиться играть, петь, танцевать, а мы радоваться встречам с ним...

Я видел его во всех ролях. Как правило, безоговорочно вместе с другими шел за ним. Иногда, правда, возникали и сомнения, желание поспорить. И все потому, что я до конца не понимал, чего все это ему стоило. И только после того памятного вечера в ДК ЗИЛа, кажется, впервые осознал, что в самом деле означает выражение «искусство требует жертв». Любая встреча со зрителями превращалась для Андрея Мирнова в акт добровольного самосожжения.

Рыцарь веселого образа

Не знаю почему, но на всех фотографиях у Андрея Миронова грустные глаза. Это удивительно: даже когда он улыбается, глаза все равно остаются печальными.

А ведь Андрей был самый веселый, самый остроумный человек из всех, кого я встречал в своей жизни. Признанные остряки, профессионалы-юмористы, беспощадные сатирики, попав с ним в одну компанию, сидели тихо, как мыши. Никто не рисковал открыть рот, когда говорил Мионов. Впрочем, нет, не говорил. Он бурлил, кипел, фантазировал. Мы никогда не знали, что он скажет в следующую минуту, и, самое главное, он тоже этого не знал. Он не любил домашних заготовок и припасенных для случая анекдотов — всего этого юмора, взятого напрокат. Конечно, импровизация — дело рискованное, но он всегда шел на этот риск. А когда получалось «не очень» и мы, дождавшись наконец своего часа, начинали язвить и подтрунивать, он никогда не обижался, а, чуть прищурив глаз, произносил свою любимую фразу: «Обидеть художника может каждый, материально помочь — никто!»

Родители Андрея — Миронова и Менакер — это целая эпоха в истории нашей эстрады. А если учесть, что в их доме в разное время бывали Утесов, Ласкин, Дыховичный, Дунаевский, то можно сказать, что Андрей окончил эстрадную академию на дому. И эстрада всегда оставалась его сердечной любовью. Я сам проработал в этом жанре немало лет и могу смело сказать, что не встречал более яркого и разностороннего артиста, который бы так подходил на роль звезды мюзик-холла или варьете. Я не знаю никого, кто мог бы стать таким блестящим шоуменом, как Мионов. И где-то в глубине души Андрей сам это чувствовал. Даже работая над самыми серьезными ролями, порой сам себе не признаваясь, он

все равно представлял, как выходит на ярко освещенную сцену вместе с прекрасным кордебалетом и в черном смокинге на фоне белого рояля танцует, поет и рассказывает зрителям что-то необыкновенно изящное и остроумное. Нет, конечно, он не собирался расставаться с театром, но его всегда тянуло к эстраде, к этому «лобному месту», где актер остается со зрителем один на один.

Телефон в его доме звонил с утра до вечера, и предложения сыпались одно за другим. Он редко отказывался от этих предложений, и мы всегда его за это упрекали, обвиняли в неразборчивости, торопливости, всеядности. Теперь я понимаю, что это была его натура, он не мог ни секунды находиться без работы. Кино, радио, телевидение, театр, сольные концерты, озвучивание мультфильмов, записи на пластинки... Того, что он успел сделать за свои сорок шесть лет, другому хватило бы на все сто. А что касается успехов и неудач, то в искусстве гарантий не бывает. И начиная работу, никогда не можешь быть уверенным в конечном результате. А уж в самой работе Андрей не халтурил никогда. Ему очень нравилась фраза, которую я ему однажды сказал: «Надо стараться делать хорошо. Плохо — оно само получится».

Будучи популярнейшим артистом, всеобщим любимцем и шармёром, Андрей всегда оставался необычайно деликатным и крайне щепетильным в отношениях с людьми. Среди его друзей были два писателя-юмориста — Горин и я. Казалось бы, с вопросами репертуара у него не должно было возникать никаких проблем. Но Андрей всегда стеснялся эксплуатировать дружеские отношения. Если он хотел, чтобы мы что-то написали для него, он долго мялся, мямлил, ходил вокруг да около, прежде чем обращался с просьбой. Однако если вы говорили «да», то он своими нежными

руками брал вас за горло, и эти руки уже не знали жалости.

Первый раз он обратился ко мне по поводу своего выступления на Дне радио в Колонном зале.

— Понимаешь, — сказал он, — мне предлагают спеть песенки из моих кинофильмов. Но я уже столько раз их пел. Ну что я с этим опять вылезу? Вот если бы песенкам придумать какую-то форму...

И он тут же начал предлагать и сам же отвергать.

Я люблю сомневающихся артистов, для которых искусство прекрасно тем, что каждый раз начинаешь все сначала. Сам я по характеру человек не очень уверенный в себе, постоянно сомневаюсь, не верю в придуманное, короче говоря, занимаюсь самоедством. Но такого самоеда, как Андрей, надо было еще поискать. Каждую фразу, каждое слово он пробовал на язык, вертел, крутил, «ставил на попа». Все придуманные шутки он в тот же день проверял на своих родных, близких, знакомых и малознакомых, а вечером звонил мне, чтобы сообщить:

— Аркадий, ты помнишь ту фразу, над которой мы дико веселились? Так вот, оказалось, что это бред сивой кобылы.

И все начиналось снова. Когда в своей работе мы отмели вариантов десять, он вдруг сказал:

— Слушай, а нельзя в этом номере с песнями как-то использовать письма?

— Какие письма?

— Ну, которые мне присылают.

И он достал из ящика кипу писем, которых вполне хватило бы для работы почтового отделения небольшого районного городка. Всем популярным артистам пишут поклонники. Естественно, ему писали тоже. Чего только не было в этих письмах! Объяснения в любви, просьбы дать взаймы, ходатайство о снижении срока заключения какого-то расхитителя социалистической собственности, просьбы почаще петь по радио, категорический приказ не петь, а главное, не танцевать. Некоторые писали такую чушь, да еще в таких выраже-

ниях, что я, честно говоря, пожалел, что у нас в стране в свое время ликвидировали неграмотность.

Но эти письма натолкнули нас на номер. Мы решили, что Андрей будет читать письма со сцены, а ответами на них будут его песенки. Конечно, в письмах я кое-что изменил, добавил, стараясь сохранять стиль оригинала. Не могу сказать, что как автор я придумал в этом номере что-то особенное, возможно, у другого артиста это бы и не очень прозвучало. Но ведь это был Миронов! Простенький, незатейливый номер он исполнил с таким блеском, с таким изяществом, что потом этот номер неоднократно показывали по телевидению, передавали по радио, выпустили на пластинке «Кругозора» и даже издали в каком-то сборнике для художественной самодеятельности. Это уже было странно. Как могли другие люди читать со сцены письма, адресованные Миронову?

После этого мы сделали еще несколько номеров, и я каждый раз удивлялся, с какой серьезностью, с какой поразительной ответственностью он относился к любому выступлению, будь то первая программа телевидения или дом культуры швейной фабрики. Он всегда знал, чего ждут от него люди, и очень боялся обмануть их ожидания.

— Андриюша, — говорил я ему иногда, — ты же серьезный театральный актер. Ну зачем тебе вылезать на эстраду? Ты же знаешь, что критики ее считают жанром второго сорта. Тебе там легче потерять, чем найти.

Он на секунду задумывался, очевидно, осознавая, какую удобную мишень для критиков представляет собой, исполняя несерьезную песенку или легкую юмореску. И тут же снова включался:

— Секундоньку (его любимое словечко)! А что если нам в этом номере сделать так...

Неуемный он был человек. Ему всего было мало. Мало ролей, мало путешествий, мало встреч, мало общения. Когда мы в два часа ночи осоловело поглядывали

на часы, Андрей только-только расходился. Если встреча Нового года, чей-то день рождения или просто вечеринка получалась вялой и скучной, он себе места не находил, считая себя ответственным за то, чтобы всем нам было весело и хорошо.

Вспоминаю вечер. Мы сидим в квартире Гориных. Андрея еще нет. Он должен прийти после спектакля. За столом много интересных людей, каждому есть что рассказать, но я все время ловлю себя на мысли, что жду Андрюшу.

И вот примерно часов в одиннадцать с лестницы доносится звук гармошки. Открывается дверь, и в квартиру вваливаются Андрей и Марк Захаров в сопровождении какого-то гармониста. На них надеты картузы с ярко-красными цветками. Прямо с порога они начинают залихватски петь специально сочиненные частушки. Я сегодня не могу вспомнить ни одной строчки, но разве дело в частушках? Поражает другое: как он умел при своей загруженности, при своей чудовищной занятости найти время, чтобы договориться с незнакомым гармонистом, сочинить частушки, отрепетировать. И все это ради нескольких минут нашей общей радости...

Только не подумайте, что это был какой-то городской весельчак с навечно приклеенной улыбкой. Нет, бывали и у него минуты сомнений, разочарований, недовольства собой. И еще какого! Но мы все с годами посерьезнели, отяжелели, твердо встали на землю обеими ногами, а в нем оставалась эта удивительная легкость, очаровательная несерьезность, то, что называют почти забытым словом «кураж».

Для него актерство было не просто профессией. Оно стало его сущностью. Он все время горел, фантазировал, дурачился. Простую затею, незамысловатую забаву доводил до уровня эстрадного спектакля.

Помню, как несколько лет назад наш друг Игорь Кваша, слегка захандрив, решил не отмечать свой день рождения. Узнав об этом, Андрей тут же обзвонил всех нас и придумал, как мы будем отмечать этот праздник.

В день рождения Игоря без всякого приглашения мы явились к нему в дом, одетые в самое плохое, что у нас было. Горин даже одолжил ватник у слесаря-сантехника и повесил на груди табличку: «Да, я незванный гость!»

Жена Игоря, Таня, была предупреждена, но честно не сказала мужу ни слова. Мы, не поздоровавшись, прошли мимо слегка оторопевшего хозяина в маленькую комнатку, постелили на полу специально принесенные из дома газеты и улеглись на них, дабы выказать свое полное презрение к хозяйским стульям. Затем достали из кошелок собственные судки, кастрюли, тарелки. Разложили на полу хлеб, винегрет, голубцы и поставили бутылку вина. Даже соль и перец мы принесли с собой. Игорь, конечно, сновал возле нас, но мы делали вид, что с ним незнакомы. Такова была режиссерская установка Андрея.

Затем Андрей поднял свой стакан и стал произносить тост. Он красиво и цветисто говорил о том, как мы все любим Игоря Квашу (и это действительно была правда), он говорил, как много в нашей жизни значит дружба и как мы все огорчены, что наш общий друг оказался такой большой сволочью. И торжественно предложил нам всем выпить за здоровье «сволочи».

Игорь хохотал как безумный. Пытался к нам присоединиться, но не тут-то было. Раз нас никто не приглашал, то мы никого и не замечали. У нас была своя компания и свое веселье. Андрей провозглашал один тост за другим. Мы выпили за маму «сволочи», за жену, за папу «сволочи». Принесенная бутылка вина быстро кончилась, и тогда Андрей поинтересовался, нельзя ли в этом доме приобрести бутылку вина.

Танечка, наша общая миротворица, хотела уже, чтобы розыгрыш кончился и Игорь был прощен. Она достала из шкафа бутылку вина, принесла какие-то соблазнительные закуски, но Андрей был неумолим. Закуски он отверг, а бутылку вина мы все, «скинувшись», приобрели. Причем, учитывая позднее время, заплатили за нее двойную цену.

Затем Андрей пригласил нас всех пройти в большую комнату на «вернисаж». Игорь увлекается живописью, и вся комната была увешана его картинами. Там Андрей, уже изображая искусствоведа-профессионала, провел нас по «залу» и не оставил от картин камня на камне, охаяв их в худших традициях нашей художественной критики. При этом он вел свою «лекцию» так, будто эти картины написаны не Игорем, а каким-то неизвестным художником второй половины XX века.

В этот вечер Андрюша был в каком-то особенном ударе. Все, что он говорил, было смешно. Мы визжали, хрюкали и катались по полу. И громче всех хохотал Игорь. Было у Андрея это удивительное качество: он никогда не переходил грань, отделяющую шутку от обиды. Он просто кожей чувствовал, где нужно остановиться.

В общем, часа через два хозяин был прощен, и ему разрешили присоединиться к нашему веселью. Сам Игорь говорит, что у него никогда не было такого замечательного дня рождения. И этот праздник он, как и мы, думаю, запомнил навсегда.

Есть что-то глубоко символичное в том, что Андрей ушел из жизни в тот день, когда играл на сцене Фигаро — самого близкого

и самого похожего на него из всех сыгранных им героев. Такого же озорного, искрометного, никогда не впадающего в уныние, склонного к розыгрышам и мистификациям, язвительно-насмешливого по отношению к сильным мира сего и трогательно-нежного с друзьями.

Я был удивлен, что на похороны Андрея пришло столько же народа, сколько в свое время пришло проститься с Владимиром Высоцким. Конечно, этих двух людей никак нельзя сравнивать. Ведь в прощании с Высоцким каждый, помимо дани уважения к замечательному артисту, нес еще свой социальный протест и поддержку позиции поэта и гражданина. В прощании с Андреем было нечто иное. В тот день Москва в последний раз пришла на встречу со своим любимцем, который в наше холодное и жестокое время умел дарить людям радость и тепло.

Проходят дни, и острое чувство потери сменяется тупой болью, постоянно ноющей где-то возле сердца. Время идет, приходят новые актеры, может быть, более талантливые и более глубокие. Но никогда у нас не будет Андрея Миронова, человека, который так любил жизнь и умел это делать как никто другой.

Юрий ТЕМИРКАНОВ

Мой первый друг, мой друг бесценный!

Наверное, мне труднее, чем другим, писать об Андрее. Мы не ставили вместе спектакли, не снимали фильмы, я не играл в его постановках, он не пел в опере. Мы дружили по зову души.

Родители Андрея знали меня еще совсем молодым и, хотя я тогда мало что умел, верили в меня. Они часто посещали мои выступления и однажды, прилетев на мой концерт в Ригу, куда я тогда был приглашен на летний сезон, познакомили меня с

сыном — Андрюшей. Так началась наша дружба, может быть, самая святая в моей жизни. Дружба, ни разу ничем не омраченная, длившаяся до последних дней его жизни.

Андрей обладал талантом дружбы, во многом утерянным сегодня, дружбы без выгоды. Просто хотелось видиться, общаться, быть вместе. Дружил он необыкновенно. У него был свой круг, который составляли разные люди, порой неожиданные. Каждый из друзей постоянно чувствовал его любовь, заботу, внимание. Он был



*Печорин — О. Даль,
Грушницкий — А. Миронов.
«Страницы журнала Печорина»*

Репетиция с А. В. Эфросом



Лепорелло — Лео Карлович Релло — Л. Дуров,
Дон Жуан — А. Миронов.
«Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского



Жадов. «Доходное место»
А. Н. Островского



Жадов

*Жадов — А. Миронов, Юсов — А. Папанов.
«Доходное место» А. Н. Островского*

*Концертный номер «Любите музыку!»
А. Хайта*





*Творческий вечер
в Центральном Доме актера имени
А. А. Яблочкиной 24 ноября 1967 года*

*Жульен Папа. «Интервенция»
Л. Славина*



*«Интервенция» Л. Славина.
Сцены из спектакля*

На концертной эстраде





А. Миронов и Ю. Темирканов

счастлив, когда мы собирались вместе, но не любил, чтобы в дом приходили люди, чуждые ему по духу.

Мне очень повезло, что жизнь свела меня с этим прекрасным человеком. Я горжусь дружбой с ним. В ней было что-то пушкинское, светлое. Вообще Андрей был в чем-то человеком прошлого века, я могу назвать его человеком декабристского склада, другом верным, надежным, преданным.

Были у меня святые дни — дни его рождения. За все годы нашей дружбы я не пропустил ни одного. Ничто не могло задержать меня. Этих чудных вечеров, душой которых был Андрей, мне не забыть никогда. Все они были разные, неповторимые, не похожие друг на друга. Только наш с ним номер оставался неизменным. Обычно я брал с собой фрак, а Андрей надевал платье своей жены Ларисы, и мы танцевали под музыку 30-х годов.

Он был самым веселым, самым остроумным среди нас. Но в разгар смеха и шуток я вдруг замечал взгляд Андрея, далекий от шумного веселья. Он словно парил над нами, сохраняя тайну своего бытия, недоступную никому, даже близким друзьям. Наверное, такое одиночество присуще всем поистине талантливым людям.

Андрей не был меломаном, но музыку очень любил, хотя и совсем другую, нежели я. Он был удивительно музыкальным человеком. Любил джазовую музыку и великолепно знал ее. Он и меня научил любить и понимать джаз. Как прекрасно он пел, конечно же, знает каждый.

Мой друг был прирожденным актером. Никем другим представить его было невозможно. Только актером — на сцене, в кино, на эстраде. Розыгрыши, шутки, неожиданные сюрпризы, главным исполнителем которых был Андрей, сопровождали все наши встречи. Он умел точно подметить самые характерные черточки своих друзей, а потом показать их талантливо, смешно, но всегда по-доброму, с большой теплотой. И меня он изображал стоящим за пультом. Эти показы были трогательными, на-

полненными большой любовью к нам, его друзьям.

Я любил его добрые шутки, его розыгрыши. Они всегда поднимали настроение, заряжали энергией. В Андрее я любил все — его талант, его обычные человеческие повадки, походку, манеру говорить, смеяться. И вот что интересно: в жизни он был не очень ловким, ходил несколько по-утиному, широко расставляя ноги. Но выйдя на сцену, становился элегантным, легко двигался, великолепно танцевал. Он подолгу репетировал танец. Но импровизация была его стихией. Андрей был для меня Жераром Филипом нашего театра и кинематографа, красивым, изящным, обаятельным, все умеющим, неизменно притягивающим к себе всеобщее внимание.

Еще одно сравнение. Наверное, оно покажется кому-то неожиданным, даже странным. Характером своей работы он напоминал мне Моцарта. Творил свободно, как бы не замечая своего безграничного обаяния, поражая яркостью и значительностью своей личности. «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь» — эти пушкинские строки все чаще приходят мне на ум, когда я вспоминаю своего друга.

Он прожил мало, несправедливо мало. Даже, скорее, не прожил — сгорел, как комета. Много не успел сделать. Не сыграл своих главных ролей — трагических. Я видел все его работы в театре, в кино, на эстраде и каждую из них любил. Но я убежден, что он не раскрыл все грани большого таланта. Режиссеры, угадав в нем комедийный дар, эксплуатировали в основном его. А Андрей был — и я в этом уверен — актером трагическим, актером больших масштабов. Только в одной картине Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» он смог приблизиться к главной теме своего творчества. Ему так и не пришлось подняться до трагедийных высот шекспировских ролей, создать образ своего современника в сложнейших перипетиях сегодняшней жизни.

Много работая в театре, на съемочной площадке, Андрей счастливо избежал заку-

лисных ссор. К нему ничего не приставало: ни театральные сплетни, ни интриги, ни злоба, ни зависть. Все это не существовало для него. Творчество — только оно одно занимало этого одержимого человека.

Ему не надо было заставлять себя играть хорошо. Он органически не мог играть вполсилы, иногда лучше, иногда хуже. Всегда и везде работал с полной отдачей, выкладываясь до конца, «до доньшика». Поэтому так тянулись к нему люди, попадая под его обаяние и заражаясь его жизнелюбием.

Его дружба обогащала меня, поднимала над бытом. Я учился у него радостному общению с жизнью, учился так же преданно, как он, относиться к своему делу. Я чувствовал, что после каждой встречи становился немного другим — наверное, умнее, серьезнее, ответственнее. Мы никогда, к сожалению, не отдыхали вместе, не отправлялись в путешествия. Каждый из нас занимался своей работой: он много играл в театре, снимался, режиссировал, я дирижировал в театре и на симфонической эстраде, часто подолгу бывал за границей. Но расстояния и занятость не мешали нам не только думать друг о друге, но жить общими заботами, радостями, успехами.

Любая наша встреча, пусть самая мимолетная, была долгожданной. Андрей, узнав о моем приезде в Москву, всегда старался встретить меня на вокзале или на аэродроме. Тут же забирал мой чемодан и на все мои протесты заявлял: «Твои руки — наше достояние. Их надо беречь». Часто провожал меня в Ленинград или в дальнюю дорогу.

Иногда, зная, как он относится ко мне, понимая, что ему будет трудно отыскать свободное время, я не хотел отрывать его от дел и не сообщал о своем приезде. Он всегда огорчался, услышав от кого-нибудь о моих «скрытых приездах». Да я потом и сам жалел о несостоявшихся встречах.

Он прекрасно разбирался в живописи. Сколько выставок мы с ним посетили... Любил поэзию, бесконечно много знал наизусть. Бывали вечера, когда мы часами

читали Пушкина, Цветаеву, один начинал, другой продолжал...

Когда я собирался ставить «Евгения Онегина» в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова, я о многом советовался с Андреем, рассказывал ему замысел каждой сцены. Ему понравилась моя идея поставить сцену дуэли по Пушкину. После выстрела Онегин подбегал к Ленскому, поднимал тело убитого друга и в отчаянии прижимал его к себе. Он поддержал меня в этой трактовке и наглядно показал, как надо сыграть сцену дуэли. И я воспользовался его актерскими и режиссерскими подсказами. То же было и при постановке «Пиковой дамы». Я рассказал ему, чего бы хотел в последней картине — «В игорном доме». Он проиграл передо мной весь эпизод, в котором Томский поет свою знаменитую песенку.

Потом Андрей приехал в Ленинград на премьеру «Пиковой дамы». Спектакль прошел успешно. Больше всех был рад за меня Андрей. Так открыто, искренне, от всей души радоваться успехам своих друзей мог только он.

Неожиданная смерть Андрея застала меня в Лондоне. Там гастролировал наш театр. У меня каждый день был спектакль. И артисты, услышав о смерти Андрея и зная, как он дорог мне, решили скрыть от меня это трагическое известие. А чтобы никто посторонний не мог сообщить мне об этом, они установили дежурство около моей комнаты и оберегали меня до конца выступлений. Только тогда, когда закончились спектакли и труппа уехала, переводчица сказала мне все. Из Лондона я летел прямо в Москву. От друзей узнал о тех страшных днях. И еще они рассказали мне о том, что, когда Андрея везли из театра на Ваганьковское кладбище, на каждом посту милиционеры отдавали ему честь. Очевидно, народность артиста определяется не званиями, которые ему присваиваются, а той поистине народной популярностью и любовью, которые он заслужил при жизни своим трудом, талантом и открытым сердцем.

Восьмого марта, в день рождения Андрея, я пришел на кладбище. Было девять часов утра, но около его могилы уже собралось много народу. И я подумал, что, наверное, люди пришли поклониться не только светлой памяти артиста, но и той радости, которую он им нес. Со смертью Андрея перевернулась определенная страница моей жизни. Я понял, что какая-то большая часть жизни прожита, начинается другая, а я сам стал иным...

В первый день рождения Андрея, после того как его не стало, собрались все его близкие друзья. Но это не был вечер печальных воспоминаний, трагических слов и горестных вздохов. Для нас Андрей был живым, он был с нами. Своей смертью он показал, как нужно жить, чтобы оставить после себя добрую память. В каждом из нас осталась частица его души, его таланта, его дружбы. Он помогает нам дальше жить и работать.

Раймонд ПАУЛС

Мог бы успеть больше

Мне, как и многим другим, трудно сегодня говорить об Андрее Миронове, которого нет с нами. Потому что мы были очень близки. Мне кажется, я вправе считать его своим другом. Как-то так уж сложилось, что я был рядом с ним в самом начале его артистической карьеры и в самом конце, в момент его смерти здесь, у нас, в Риге.

Вспоминаю далекие 60-е годы. Не могу сейчас понять, зачем фильм «Три плюс два», снимавшийся где-то на юге, привезли для озвучания в Ригу. В те годы я был начинающим музыкантом, и меня вместе с другими пригласили на Рижскую киностудию, чтобы мы записали фонограмму. В этом фильме снимались Н. Фатеева, Н. Кустинская, Е. Жариков, некоторых других я уже сейчас не помню.

Компания была веселая, дружная, талантливая, и среди всех, конечно, выделялся Андрей Миронов. По-моему, до этого он уже снялся в одном или двух фильмах, но не в главных ролях. А тут роль была центральная, к тому же комедийная. Фильм имел большой успех у зрителей, хотя сценарий его довольно наивный, без особых претензий. Но именно в этом фильме впервые в кино проявилась музыкальная одаренность Андрея Миронова.

Я говорю, естественно, больше всего о его музыкальности, потому что об актерском мастерстве лучше судят профессионалы. Я помню, как во время записей, в перерыве, мы играли популярные в то время джазовые мелодии. Андрей к тому же еще и пел, стараясь подражать своим кумирам, особенно Луи Армстронгу. Он любил и знал американский джаз. И это как-то сразу нас объединило. С той поры все свободное время мы проводили вместе. Я играл, Андрей пел, и не только репертуар Армстронга, но и других звезд. Я сразу заметил, с какой легкостью он имитировал многих известных джазовых исполнителей. И сам при этом прекрасно двигался, танцевал. Потом я много раз видел, как он использовал этот свой музыкально-пластический дар в разных фильмах. И именно такие номера в стиле варьете ему очень удавались.

Всю жизнь он оставался верен этому удивительному сочетанию легкой музыки и джаза. Стиль ретро — это его стиль, который он очень любил.

Затем жизнь сложилась так, что мы долго не встречались в Риге. И вот как-то случайно мы встретились на телевидении, кажется, это была «Кинопанорама». Мы обрадовались этой встрече, как только могут обрадоваться близкие люди, которые не виделись много лет. Нам было приятно вспомнить нашу

молодость, и мы легко восстановили прежние отношения. И я даже написал пару песен для Андрея — «Полюбите пианиста» на слова А. Вознесенского и «Старые друзья» на слова Р. Рождественского. Обе эти песни были написаны для джаза, и Андрей великолепно их исполнил.

Потом у нас появились новые планы. Мы стали чаще встречаться. Андрей, как и его родители, очень любил Рижское взморье, любил здесь отдыхать.

У него в Латвии было много друзей. Мы с женой познакомились с его мамой — отца уже не было в живых — и очень ее полюбили. Это замечательная актриса и удивительный человек. Мы всегда с восхищением смотрели на нее, на ее способность сохранять жизнерадостность, не переставали восторгаться ее юмором.

Как-то в 1986-м или 87-м году мы с женой были в Москве. Андрей пригласил нас в только что открывшееся на Кропоткинской улице кооперативное кафе и предложил придумать какой-то новый музыкальный номер или даже целую программу. У меня сразу же родилась идея записать пластинку из старых танго.

В свое время в Риге жил и работал композитор Оскар Строк. Его танго звучали по всей России. Я познакомился с сыном Строка (он и сейчас живет в Риге), и тот с удовольствием передал мне ноты отца. Я начал отбирать именно те танго, которые особенно подошли бы для Андрея. Я даже уже подготовился к записям с нашим оркестром радио и телевидения. И тут пришло это трагическое известие...

Летом 1987 года в Риге проходили гастроли Театра сатиры. Андрей жил в Юрмале, и мы встретились с ним недалеко от Дома творчества композиторов. Он беседовал со своим давним другом Яном Френкелем. Мы договорились, что в понедельник встречаемся и начинаем запись. Это было за два-три дня до катастрофы.

Известие о кончине Андрея разнеслось с быстротой молнии. Мне рассказали, что он умер на сцене. Вернее, потерял сознание. Но когда его затем везли в больницу, он по доро-

ге, уже в беспмятстве, вдруг сказал несколько слов, которые не успел договорить на сцене...

Я думаю, мы потеряли очень редкого актера, которого, к сожалению, использовали далеко не полностью. После смерти мы часто воздаем актерам почести. Но почему мы не делаем это так же охотно при их жизни, а, напротив, даже как-то стараемся отодвинуть их на второй план, чтобы они нам не мешали, не бросались в глаза яркостью своего таланта?..

Андрей был невероятно элегантный, современный эстрадный артист. Я мог бы сравнить его с Шевалье. И никто, к сожалению, не написал для него сценарий, где бы можно было использовать его великолепные музыкальные данные.

Андрей пел всегда с удовольствием, у него был своеобразный тембр голоса. Я не сказал бы, что у него был слишком богатый голос, скорее, наоборот. Но как настоящий актер он умел свои голосовые недостатки великолепно обыгрывать, превращая их в достоинства.

Он прекрасно двигался и все это делал с каким-то необыкновенным юмором. Мы с женой всегда вспоминаем те вечера, когда сидели вместе с ним за столом у нас на даче или где-нибудь в другом месте и он доводил нас до такого состояния, что мы умоляли его остановиться. Потому что когда он бывал в ударе, никто в компании устоять не мог.

Нам очень нравилось в Андрее то, что родители передали ему в наследство из лучших черт старой интеллигенции, которой, увы, осталось мало.

Андрей никогда не мог позволить себе грубость или хамство. Он умел с изысканной элегантностью обращаться к женщине и этим всех подкупал.

У него в Риге был хороший друг — главный врач санатория «Яункемери» Михаил Малкиель. Этот санаторий полюбили многие московские актеры, особенно из Театра сатиры. К сожалению, именно здесь мы встретились утром того страшного дня с Марией Владимировной Мироновой... Когда мы смотрели на эту женщину и слушали, как она без

слез и жалоб повторяла: «Я не верю, этого не может быть, так не бывает», мы ничего не могли сказать ей в утешение...

Но я хотел бы закончить свой небольшой рассказ несколько иной интонацией. Ведь мы пытаемся вспомнить о живом Андрее с тем,

чтобы те, кто знали его только по сцене и экрану, могли бы теперь представить его и в жизни. А в жизни Андрей Миронов был на редкость веселым, остроумным, радостным и честным человеком. Таким он и останется навсегда в нашей памяти.

Лев ОГАНЕЗОВ

Джаз, экспрессия, гармония

Более четырех лет я аккомпанировал Андрею Миронову. Даже играл с ним сцены — конечно, сидя за роялем. Каждое движение или слово, а иногда молчание, жест проходили обязательно под музыку, причем выбирал музыку он сам. «Здесь что-то такое, — он шевелил пальцами, — элегантно», — при этом пристально смотрел в глаза и вдушал мне свое ощущение. Андрей не называл нужного ему произведения, не напевал, хотя знал столько музыки, что хватило бы на десяток преподавателей музыкальной литературы, а хотел, чтобы я сам догадался. Ему было важно взаимодействие на сцене. Он спиной мог показать мне — «тише» или «быстрее», и я понимал его. Это была почти медитация.

Надо сказать, что Андрей редко бывал доволен концертом, собой, мной, но, вспоминая некоторые подробности совместной работы, я знаю теперь, что он всегда находился в состоянии самоанализа — сам себя постигал. «Нельзя быть спокойным на сцене», — говорил он или цитировал строку Пастернака: «Не спи, художник!»

Заглядывал в зал, спрашивал: «Народ есть?» Хотя знал наверняка, что есть.

Андрей всегда массу времени тратил на установку света на сцене. Для этого он сперва начинал интенсивно дружить с осветителем, потом ошарашивал его объемом будущей работы и, когда тот, окончательно сбившись с ног, влезая то на правую, то на левую лестницу, а то и под потолок, наконец добивался нужной Андрею «картинки», вытирал пот и

собирался было пойти перекурить, Андрей отходил в зал, вставал к рампе, оборачивался, прищурившись на задник и ... начинал все сначала. Это был не каприз, скорее, поиск, а точнее, стремление к совершенству — он не мог выступать в концерте без ощущения, что сделал все как можно лучше.

Многие театральные артисты, даже очень хорошие, к выступлению на эстраде относятся как к чему-то второстепенному: мол, театр — это святое, а здесь и так сойдет. Большинство из них, придя на концерт Миронова, прежде всего поражались: «Зачем ты столько сил тратишь?» Но он знал зачем: он работал не только для публики, но и для себя, удовлетворяя свое ненасытное актерское стремление к совершенствованию.

Я тоже, конечно, старался этому соответствовать. Я, например, равнодушен к одежде: есть какой-то костюм, галстук — все обычно, и у меня не вызывает сомнений. Но для Андрея это был почти вызов: «Надо во всем быть элегантным! — кричал он. — Как ты ходишь, что это за туфли?!» Или: «Я выброшу этот галстук к ...» Или еще: «Подгладь рубашку, на тебя люди купили билеты!» и т. д. Все это говорилось по-доброму, но требовательно. Я даже начал надевать бабочку, хотя никогда раньше ее не носил. Сам он придирчиво оглядывал себя в зеркало. Поминутно гладились ему рукава на пиджаке, сам он натирал свои туфли какими-то щеточками, которые были всегда под рукой. Все эти приготовления производили впечатление подготовки к премьере. Но так было перед каждым концертом.

Андрей был мастер задавать вопросы. Кем бы ни оказывался его собеседник, он забрасывал его кучей вопросов и внимательно выслушивал ответы. У отвечавшего к концу беседы создавалось впечатление, что Андрей решил бросить сцену и заняться тем, о чем они говорили.

Андрей очень любил компанию. Никогда вечер, в котором он участвовал, независимо от состава присутствовавших, не становился банальным. Он брал все на себя: не потому, что, как говорят актеры, «центрил», а как-то опасался, что не туда «свернут». Говорил: «Я хочу выпить... вернее, нет! Я не хочу выпить, а я хочу сказать!» И находил точные слова. Смешил всех, оставаясь серьезным, реагировал мгновенно на малейшую шутку, был остроумен и внимателен со всеми, никогда не переходя границ.

Он любил анекдоты с неожиданной концовкой, или так называемые абсурдные, где все невпопад. Понравившийся ему анекдот он проговаривал про себя, переделывал его, тут же расставлял акценты и уже в новом виде преподносил обществу. Был благороден: «Это мне Шура позвонил» или «Это Левка рассказал...», то есть я.

Однажды в Новосибирске после концерта за ужином зашел разговор об отце. Зиновий Гердт, который был с нами (или мы с ним — не важно), вдруг вспомнил, что он и Александр Семенович Менакер часто переговаривались стихами, сочиняя их на ходу. Гердт тут же продемонстрировал это свое умение. Тогда Андрей встал, как бы для произнесения тоста, и вдруг прочитал «поэму», ни разу не сбившись с размера и, чтобы не было сомнения в спонтанности импровизации, вкрапывал в стихи детали сегодняшнего дня. Не знаю, как другие, но я был совершенно поражен. Легкость, с которой он это делал, говорила о многом.

Надо сказать, что на гастролях, и в гостиницах, и за кулисами, я, что-то нарезая, наливая чай или кофе, а особенно что-либо перебивая, чувствовал на себе его недоверчивый взгляд. Андрей придирчиво, заранее сожалея, что такое важное дело доверили мне, а не кому-то другому, осматривал поле моей

деятельности, уже мысленно прикидывая размеры бедствия, и мысленно прощался с этим продуктом, будь то сыр, чай или особенно салат. Часто бывало, что, говоря под руку, он сам провоцировал какое-то «разлитие» на пол или на скатерть, но горькой усмешкой давал понять, что давно был готов к этому и что ничего другого он от меня и не ожидал.

Андрей любил прогуляться перед концертом, но не мог гулять в одиночку. И вот однажды, это было в Барнауле, мы зашли в номер к Марии Владимировне, чтобы пригласить ее на прогулку. Он увидел чашечку с кипяильником и захотел выпить кофе. Он, кстати, не называл это «выпить кофе». В его сознании питье кофе было каким-то длинным ритуалом, связанным с многочисленными деталями. Поэтому он говорил: «Попьем кофейку...» Короче, он включил кофейник, все перевернул, разлил... Обычно это делал я, а тут сам он пролил, и не часть, а все до капельки, попутно перевернув вазочку с цветами. Был ужасно смущен, был выруган мамой (по-доброму, конечно), извинился передо мной за все эти годы насмешек. Но этого самобичевания хватило на один вечер...

Андрей во всем был интеллигентен. Он вкладывал в это понятие очень много и всегда старался соответствовать ему. Никогда ни о ком не говорил плохо, а если считал нужным сказать что-то неприятное, то говорил это в лицо. Помогал всем, кто просил, даже мало знакомым людям.

Уже будучи известным артистом, он никогда не «торговал лицом», то есть не использовал своей огромной популярности в своих интересах.

Андрюша трогательно любил своих друзей, любил делать им подарки. Но это никогда не было купеческим жестом — он сам получал от этого большое удовольствие. Воспоминаний у меня больше, чем слов. Они образуют какую-то огромную, незаконченную партитуру. Напоследок еще раз о музыке.

Его фонотеке мог бы позавидовать любой меломан. Он сам, несколько не рисуясь, а только радуясь, что произвел эффект, включал пленки. «Это Элиот Лоуренс 56-го года.

Там у него, ты слышишь, Зу Цимс, Ал Кон играют». Тратил на пластинки и пленки огромные деньги, никогда не интересовался популярной чепухой, а только настоящей музыкой — Квинси Джонс, Бил Эванс, Питерсон, Барбара... Знал все джазовые темы наизусть, знал слова, составы орке-

стров и ансамблей за все годы, кто куда потом перешел и на чем играл. В свободную минутку забегал домой, «нырял» в наушники и растворялся в ритме. Вся его жизнь была гармония, экспрессия, ритм, джаз.

Прощай, мой друг. Я хотел бы хоть немного походить на тебя.

Ирина ЧИЖОВА

Встреча в „Артеке“

Не было еще такого случая, чтобы в сентябре, когда я обычно отдыхаю в Ялте, в «Актере», туда не приезжали бы из других здравниц с просьбой принять участие в концерте. То День шахтера, то День рыбака, то еще какой-нибудь праздник. А где праздник — там нужны артисты. Никому нет дела до того, что и у нас отпуск раз в году. Не придет ведь в голову попросить повара в такой момент приготовить обед, а машиниста сесть в электровоз. На то и отпуск, чтобы люди могли отдохнуть от своих повседневных занятий и забот. Разве актеры устроены иначе? Но с этим никто не считается: «Ну, пожалуйста, мы вас очень просим! Всего на полчаса!» Как тут отказать?

«Артек» — один из постоянных объектов, куда нас, актеров, приглашают обязательно. Я была там несколько раз. Иногда мы выступали в Летнем театре, который мало чем отличается от любой эстрады в парке. Но бывало и так, что нас приглашали даже не для выступления, а в качестве гостей. Это бывало, когда заканчивалась международная смена и на стадионе, вмещающем свыше четырех тысяч зрителей, устраивались грандиозные гала-представления с участием артековских спортсменов, юных певцов, танцоров, чтецов, музыкантов.

Как-то в середине 70-х годов в «Актер» всего на несколько дней между съемками заехал Андрей Миронов, чтобы повидаться с родителями: они обычно в это время отды-

хали в Ялте. И надо же было такому случиться, что именно в этот момент сюда приехали гонцы из «Артека». Узнав, что Андрей здесь, они, конечно, прямо проследовали к нему. Как уж там было дело, не знаю. Только вечером Андрей сказал мне: «Завтра мы с вами, кажется, едем в гости к пионерам? Это все антреприза вашего мужа — узнаю почерк «мастера». Ну-ну! Поглядим, как живут наши будущие руководители!»

Всю дорогу из Ялты в Гурзуф Андрей шутил. «Артек» нам показали главным образом из окна машины. Затем привезли на стадион, куда со всех сторон отрядами направлялись и артековцы, и указали, где мы должны сидеть. Никто пока никого не представляет, начинается торжественная линейка. И вдруг, словно по какому-то беспроволочному пионерскому телеграфу, разнеслось известие: на трибуне — Андрей Миронов!

Разрушив замысел сценариста и режиссера праздника, стадион а капелла запел песенку Маркиза из фильма «Достояние республики». Да так складно, будто бы этим грандиозным хором управлял опытный дирижер. Андрей держался спокойно, ничего не подозревая, как вдруг из-под скамеек, на которых мы сидели, стали выползать лазутчики — охотники за автографами. И хотя бдительные пионервожатые пытались им помешать, дети оказались более изобретательными и настойчивыми, чем они.

Но самое интересное произошло после того, как праздник объявили законченным и ребят стали строить по отрядам. Подчиняясь

дисциплине, они явно нехотя покидали спортивные трибуны. Но когда мы направились к машине, стоявшей здесь же, у ворот стадиона, ребята ринулись к Андрею, окружили так плотно, что мы с большим трудом смогли вырвать его из их цепких объятий и втащить в машину. Теперь, правда, не только он, но из-за него и мы все, и даже автомобиль оказались плотно заблокированы многотысячной толпой. Ребята хохочут, упираются руками в стекла, а нам, естественно, не до смеха. И тут водитель включил на полную мощность мотор, зажег фары, грозно завывала сирена, и ребята дрогнули. Воспользовавшись минутным замешательством, машина постепенно стала набирать скорость. Мы двигались через узкий живой коридор затаив дыхание. И только вырвавшись за ворота «Артека», стали нервно смеяться. Один водитель еще

долго хранил молчание. А когда мы вернулись в «Актер» и стали с ним прощаться, Андрей первым протянул ему руку и сказал: «Вы уж извините, что так вышло!..» И тут только водитель расслабился, широко улыбнулся и ответил: «Да что вы?! Это вы нас извините. Ребята, знаете, есть ребята. У нас часто бывают разные гости. Но чтоб такое ЧП — честное слово, в первый раз!..»

Когда 20 августа 1987 года я с трудом пробиралась от площади Восстания к Театру сатиры, чтобы проститься с Андреем, а потом вместе со всеми провожала его в последний путь на Ваганьковское кладбище, мне почему-то снова вспомнилась та обратная дорога из «Артека» в Ялту. Только теперь уже никто не смеялся: шествие взрослых людей со скорбными лицами сопровождало гроб своего кумира до самой могилы...

Федор ЧЕХАНКОВ

Как приходит дружба

Сейчас, оглядываясь далеко назад, я вижу: судьба давно расположила линии наших жизней близко, вела их часто параллельно, то приближая, то отдаляя нас друг от друга, и наконец эти линии пересеклись, произошло замыкание, к счастью, не короткое, и оно подарило мне долгую дружбу с этим человеком.

Мне совершенно не важно, какое место в списке его друзей занимал я. Для меня он был единственный, ни на кого не похожий и очень мне необходимый. Мы могли не видеться по месяцу, не созваниваться неделями. Не скрою, я даже на него обижался. Но я знал: он есть, и от этого мне становилось спокойнее. Я знал: меня есть кому защитить. На него можно было положиться, опереться, если хотите, спрятаться за его не такую уж широкую, но такую надежную спину. Он был очень сильный человек.

Говорят, что в каждой случайности есть доля закономерности. Наверное, действи-

тельно есть. Оглядываясь на тридцать лет назад. 1957 год. В Москве Всемирный фестиваль. Я поступаю в Щепкинское училище при Малом театре. Моя мама, тоже актриса, решает снять мне угол. Наверное, этот угол можно было бы снять в любом месте Москвы, но судьба почему-то находит мне первое московское пристанище на улице Москвина, около филиала МХАТа, в знаменитом доме, где когда-то жил Сергей Есенин у Анатолия Мариенгофа, а в 50-е годы — Юрий Файер, Мария Бабанова. Напротив моего дома, во дворе, находится какая-то средняя школа, куда каждое утро к девяти часам, опаздывая, перегоняя друг друга, бегут школьники в своих формах стального цвета. Я так же, как они, всегда опаздывал, ведь я тоже был еще мальчишкой. И не успевая сесть ни на один троллейбус, бежал по Петровке на Неглинную, на урок к Вере Николаевне Пашенной. Я заметил, что в районе Рахмановского переулка дорогу мне перебежал полноватый мальчуган с очень озор-

ным и лукавым лицом. Встреча всегда происходила ровно без десяти девять. Я понимал: он бежит, опаздывая, в школу.

Потом я узнаю, что именно этим проходным двором — так было короче — Андрей бежал в ту самую 170-ю среднюю школу. Через несколько лет выйдет картина Юлия Райзмана «А если это любовь?» — первая серьезная лента о школьных проблемах. В стайке школьных друзей героя и героини я вновь увидел старого знакомого, того полноватого мальчугана, что бежал, опаздывая, по Петровке. Он был в той же школьной форме, и экран приблизил его лицо. Ах, так он, значит, как и я, тоже артист. Интересно, кто же? И я впервые прочитал в титрах — Андрей Миронов. Конечно же, я сразу узнаю (догадываюсь), что он сын тех самых знаменитых артистов — Мироновой и Менакера. Их знала вся страна, хотя по телевидению они выступали редко. Знали, уважали, любили и хотели видеть.

Я вспомнил их приезд в мой родной город Орел, спектакли на сцене Орловского театра, где играла моя мама. Они никогда не давали в день по два концерта и даже не играли каждый день подряд. Два дня — на третий отдых. И через много лет, когда я стал бывать в доме Марии Владимировны и Александра Семеновича, они вспоминали, что в один из таких свободных вечеров смотрели спектакль Орловского театра и запомнили в главной роли обаятельную актрису — это была моя мама.

Во всех случайных совпадениях сегодня я вижу желание судьбы соединить меня с этими людьми.

Итак, я узнал Андрея Миронова, студента театрального Училища имени Щукина. Он был на курс моложе меня и жил рядом со мной. В течение пяти лет мы ходили по одним и тем же улицам. Я помню его первый и, наверное, самый счастливый в его жизни адрес — Петровка, 22. Там он родился, сделал свои первые, в буквальном смысле слова, шаги. Там вошел в его жизнь театр, там он попал в блистательное окружение его родителей. Смог впитать все, что несли в себе эти люди, и это впоследствии помогло созданию

такого характера и дарования, в котором уникальным образом сплелись ирония, нежность, грусть, доброта, ум, а самое главное — истинная интеллигентность, поднимавшая его над многими. Наверное, именно там он впервые влюбился, впервые страдал. Именно оттуда в двадцать пять лет он уехал, оставив теплое, уютное, надежное родительское гнездо, чтобы начать жить самостоятельно. Его полет был высоким, гордым, красивым, но тогда никто не предполагал, что он будет таким коротким.

Первые наши роли на сцене Москвы. Мы играли почти одновременно. Я у себя — на площади Коммуны, а он в гостинице «Советская», где тогда работал Театр сатиры. Я помню, как утром пришел смотреть «Над пропастью во ржи». В главной роли Андрей. Не буду придумывать, меня тогда не поразила его уникальная индивидуальность. Меня поразила его крепкий профессионализм. В нем не было ничего от дебютанта, от начинающего, не требовалось никаких скидок на возраст, а ведь это был его первый сезон.

1964 год.

В Доме актера на улице Горького был вечер из цикла «Новые имена на московской сцене». Очередной выпуск снимает Центральное телевидение. Я занят в сцене из дипломного спектакля Леонида Хейфеца в ЦАТСА «Шоссе на Большую Медведицу» по первой пьесе Юлиана Семенова. Интересно, кто еще занят в вечере. Андрей Миронов играет Присыпкина из «Клопа», его совсем недавно ввели вместо В. Лепко. И вот мы вместе в маленькой комнате возле сцены. Почти не разговариваем. Волнуемся и он, и я и скрыть этого не можем. Вообще, раньше к таким вечерам и к самому факту выхода на эту святую сцену относились иначе. Ведь мы, мальчишки, выходили на сцену Дома актера, где бывали Яншин и Андровская, Жаров и Раневская, Рубен Симонов, Завадский, Гиацинтова, Бирман, Марецкая, — они были для нас богами с Олимпа. И вот мы входим в их клан, в актерское московское братство. Эту избранность, эту ответственность мы ощущали каждой клеткой, поэтому все наши клетки тогда буквально тряслись.

Мне показалось, что Андрей меня вроде бы и не заметил или как-то недружелюбно посмотрел. Во всяком случае, приветливости я никакой не почувствовал. Я не понимал, что ему не до меня. Если волновался я, то что же делалось с ним? Ведь он осознавал, что на сцену выходит не просто молодой артист, а член знаменитой актерской семьи. С него спрос особый, он должен быть достоин своих родителей.

Объявляют его фамилию. В зале легкий шепоток, потом тишина. Все приготовились внимательно смотреть, сравнивать. Я вижу лицо Андрея, он немного взволнован, лицо покраснело, глаза блестят, мне кажется, я вижу, как пульсируют жилки на висках. Сколько раз потом я видел Андрея в таком состоянии, не это ли приближало тот страшный день 14 августа 1987 года?..

Линии нашей актерской жизни идут почти параллельно. Но друзьями мы тогда не стали, пожалуй, и приятелями тоже. Просто: «Привет. Как поживаешь? Что нового в театре? Будь здоров!» — вот и все.

1967 год. Он сыграл в Театре сатиры центральную роль в знаменитом спектакле Марка Захарова «Доходное место», я был введен в наш почти легендарный «Учитель танцев», заменив прославленного Владимира Зельдина. Случайное совпадение, оно произошло в один год. Понимаю все различие этих обстоятельств, но упоминаю о них специально, так как уверен, что эти роли много значили как в его, так и в моей биографии.

Я никогда и ни в чем не завидовал Андрею, хотя завидовать было чему. В нем были все идеальные качества, необходимые для актерской профессии. Природа иногда создает такое совершенство. Он был пластичен, музыкален, умен, трагичен, драматичен, ироничен, гражданствен. Он действительно мог играть все. И все-таки в одном я ему, пожалуй, завидовал: он, кажется, единственный в нашем поколении сыграл свои великие роли вовремя. Его Дон Жуан, Жадов, Хлестаков, Чацкий, Фигаро, Мекки, Лопахин, Клаверов были сыграны им такими, какими их написали авторы. Ему повезло как никому — у него было редкое, особенно на театре, совпа-

дение возможностей. К нему неприменима тривиальная, но, в сущности, верная истина: «Если бы молодость знала, если бы старость могла...» Он и знал, и мог.

Наверное, именно с 1967 года начинается его стремительная, головокружительная, фантастическая популярность. Он популярен, но он и любим. А это не всегда одно и то же.

С 1974 года его судьба соединилась с моим родным Театром Советской Армии. Он женился на Ларисе Голубкиной, близком моем друге, актрисе нашего театра. Он знает наши заботы, тревоги, проблемы, радости. Мы стали часто общаться, видеться, созванивались почти каждый день. Я вошел в дом его родителей. Несмотря на разницу лет, мы находили с ними много общих интересов, я замороженно, до двух-трех часов ночи слушал нескончаемые рассказы о Зоценко и Шварце, Алексее Толстом и Михоэлсе, Хенкине и Руслановой, Козловском и Тамаре Церетели. Выгнать меня из этого дома было практически невозможно. Но я не виноват, виноваты они: зачем они так много знают и так хорошо рассказывают? Я стал дружить не только с Андреем, но и с Марией Владимировной и Александром Семеновичем. Смеем надеяться, они были ко мне искренне привязаны.

Естественно, все важные события жизни Андрея стали теперь и моими. Премьеры его фильмов, новые роли, режиссерские дебюты, заграничные поездки, интересные гости, его друзья, которые, к счастью, становятся и моими, общие концерты и юбилеи близких и друзей — казалось, теперь это будет всегда, будет вечно. Но ничего вечного нет. Я не знал, что придется в этом убедиться так быстро и так неожиданно.

Сегодня, после большого перерыва, я решил наконец достать пластинку Андрея Миронова и поставил ее на диск проигрывателя. Я давно хотел это сделать, хотел и боялся.

Хотел — потому что внутри меня каждый день, постоянно существует потребность услышать этот ни на какой другой не похожий, такой всем нам знакомый, единст-

венный и неповторимый родной голос нашего Андриюши.

В последний раз я слушал эту пластинку 18 августа в Студии звукозаписи Дома актера. Мы отбирали песни, которые должны были звучать в Театре сатиры в его последний день, когда он совсем уходил от нас. Мария Владимировна хотела, чтобы в этот страшный, непостижимый момент в стенах театра вновь зазвучал его голос. И я понимаю это ее желание. Ведь его песни, его голос, его неповторимая манера, его уникальная музыкальность стоят вровень с его сценическими и кинематографическими созданиями. Сколько раз я слышал эти песни по радио, по телевидению, в концертах, иногда как-то даже машинально отмечая: опять поет Андриюша. А сегодня я слушаю и понимаю — поет огромный мастер. Все продумано. Все точно. Для каждой песни есть только одно-единственное решение, и музыкальное, и актерское. Какое точное восприятие композитора, автора стихов, времени, обстоятельств. Чувство меры, вкуса, такта, нюансы — а ведь это знаменитое «чуть-чуть» и создает настоящее искусство. Не повторяется ни одна интонация, ни одно актерское приспособление. Снайперское попадание. Только так — другому быть не может. А ведь это, к сожалению, не может подсказать даже самый талантливый режиссер, композитор, автор. Они могут знать, о чем, что надо, что хотелось бы. Но как? Как — это уже актер. И таким Актером, Певцом был Андрей Мионов! Я не оговорился, именно Певцом. Настоящим певцом, создавшим свой стиль, свой театр песни, свои особые законы и критерии, помогающие сегодня многим из нас, поющим драматическим актерам. Его находки уже стали как бы и нашими. Он отвоевал для нас эти права. Он их узаконил и сделал нормой. Благодаря ему сегодня актерское пение — это не побочное занятие, не хобби, не просто баловство, а серьезный вид искусства.

Я вспоминаю его уникальное умение петь как бы между прочим, между нотами, то отпуская мелодию, то ее догоняя. А его пленительно-изысканные речитативы, а искусство мелодекламации... Говорить на музыке

и под музыку — ведь сегодня это не умеет никто, это ушло из нашей профессии. А замечательное разнообразие его голосовых данных — какой неповторимый каскад музыкальных оттенков, оценок и приемов.

А как он умел петь куплеты! Он способен был смеяться во всех темпах и скоростях, регистрах и тембрах.

Андрей любил ставить для нас, своих друзей, свои последние записи. Мы даже над ним посмеивались: «Тоже мне — певец земли Русской».

Сейчас я понимаю: он не хвастался, хотя чувство гордости, что он, человек, в общедомо, с небольшим певческим голосом, поет с огромными оркестрами, в прекрасных аранжировках, конечно, в нем было. Он смотрел на нас внимательно, ничего не пропускал и проверял: впадет ли это, достойно ли, имеет ли право на существование.

...Наша последняя встреча перед его поездкой в Прибалтику. Он страшно замотан. Приехал, уехал, кино, телевидение, замены, концерты, деловые встречи — в общем, не поймашь. В Москве всего один день. Завтра утром уезжает на машине на гастроли сначала в Вильнюс, а потом в Ригу.

Прихожу к нему поздно, после спектакля. Андрей о многом расспрашивает, считает, что я все смотрю, везде успеваю. Ставит пленку с песней Яна Френкеля — это его последняя будущая пластинка. Третий «гигант» в его жизни. Для драматического артиста это много. Больше всего мне нравится песня об Одессе. Думаю, даже ироничные и неунывающие одесситы тихонько всплакнут, услышав Андриюшину интонацию: «Но именно здесь, понимаете, именно здесь — я дома. Я дома».

Потом поставил песню, которую он записал совсем недавно в Киеве. Песня называется «Мама». Я плачу. Он знает почему. Ему неловко, он этого не хотел. Но ему нужно понять, проверить: не сентиментально ли это, не спекуляция ли это на такой всем понятной и дорогой теме? Ведь впереди у него гала-концерты в Государственном центральном концертном зале вместе с оркестром под управлением Кролла. Он наконец ре-

шился. Многие друзья советуют, опасаются: одному трудно, опасно, рискованно. Но я вижу, что он уже решил, что будет не один — будут он и Мария Владимировна. И вот перед ее выходом прозвучит эта песня о маме. Но все должно быть мужественно и достойно. Никаких «сынень» и «мамуль» — это не

домашние радости и семейные торжества, это сцена, это театр, это зрители.

На сцене будут два Артиста! Ведь выше этого простого звания «Артист» в нашей профессии нет ничего.

Она — Мария Владимировна Миронова.

Он — Андрей Александрович Миронов.

Михаил КОЗАКОВ

В нем было моцартианство

Я никогда не видел, да и не мог видеть, на сцене игру легендарного Степана Кузнецова, но от моих родителей, от моих учителей по Школе-студии МХАТа был наслышан об этом любимце публики, который поражал всех виртуозной игрой в роли Хлестакова, а наряду с этим — блистательным исполнением главной роли в водевиле «Тетка Чарлея». При одном упоминании имени прославленного артиста лица вспоминавших о нем озарялись благодарной улыбкой и умилением. Я не видел Степана Кузнецова, но верю, что легенда о нем — чистая правда. Я видел Андрея Миронова и поэтому верю. Я не случайно сближаю эти имена. Это благодарность за чувство радости, испытанное зрителями двух разных поколений, умиление от виртуозности и легкости игры, которыми одаривали публику ее любимцы. Понятие «любимец публики» потом приобрело иронический оттенок, но если вдуматься в первоначальный его смысл, то в нем нет ничего, что может вызвать насмешку. Любимец — это постоянно любимый, привеченный, выделенный особенно нежной любовью. За что? Да понятно за что — за дар божий, за «принудительное» обаяние, за получаемую радость от тонкой, «французской» игры, за сам факт существования на сцене и в жизни. Радость — всегда дефицит, душевное и духовное здоровье — всегда редкость. Тот, кто владеет, как высокопарно, но по-своему очаровательно говорили в старину, эликсиром радости, — редкий

и желанный гость для каждого. Андрей владел этим эликсиром и одаривал им нас.

Чувство радости может дать художник истинно трагический, но это уже иная радость, не меньшая, порой большая, но иная. С восторгом, с восхищением люди вспоминают великого Михаила Чехова и как-то особенно, иначе — Степана Кузнецова.

Андрей Миронов, Андрюша привносил в нашу задерганную и тревожную жизнь свою неповторимую светлую краску; он давал особый тон, ноту, рождал мелодию и одаривал этим своих друзей, знакомых, зрителей, сидящих в театральном зале, десятки тысяч любителей кино и миллионы людей перед экранами телевизоров. Он стал для многих желанным и дорогим гостем, непременным участником самых любимых праздников в году.

Вот почему его преждевременный и скоростижный уход заставил вздрогнуть сердца людей; вот почему в его смерть не хотелось верить. Андрей Миронов — и смерть?! Глупо, невозможно, несопоставимо, так и хочется сказать — несерьезно...

Увы, серьезно. Серьезней некуда. Вот уже больше года как его нет. И образовалась пустота, страшная, черная дыра. Возрос дефицит на радость.

А был ли счастлив он сам, Андрей Миронов, человек, давший стольким людям эту самую радость? И хотя известно, что «на свете счастья нет», я полагаю — артист мог бы ответить на этот вопрос утвердительно. В самом главном он был счастливым человеком, ибо главным для него был сам процесс

творчества, и радость от общения с искусством он длил в самой жизни.

Я лишь один раз, и то недолго, был его партнером. Каких-то три-четыре дня съемок в музыкальном телефильме «Соломенная шляпка». У меня была очень маленькая роль в водевиле Лябиша, который экранизировал Леонид Квинихидзе. Но эти три-четыре дня превратились для меня в праздник благодаря Андрею Миронову.

Съемки проходили в интерьерах старого петербургского здания, где теперь ленинградский Дом литераторов. Режиссер собрал в свой фильм, как теперь говорят, не слабую команду: Ефим Копелян, Владислав Стржельчик, Зиновий Гердт, Людмила Гурченко. В сцене, где снимался я, — Алиса Фрейндлих, Михаил Боярский (это был его кинодебют), исполнитель главной роли — Андрей Миронов.

Весь фильм герой Миронова Фадиар мечется в поисках пресловутой соломенной шляпки, и судьба заносит его в замок баронессы де Шампеньи (Алиса Фрейндлих), где ждут на званый ужин знаменитого тенора из Болоньи (Михаил Боярский), а вместо него поначалу возникает Фадиар — Миронов, которого и принимают за тенора-итальянца. Потом, с появлением Боярского, водевильная ситуация проясняется. Я изображал кузена баронессы, виконта Ахилла де Розельба, незадачливого поэта, домашнего композитора, который написал романс в честь итальянского тенора («Слова мои, музыка народная», — симпровизировал я в кадре).

Вообще, от всех этих съемок у меня сохранилось впечатление сплошной импровизации. А что сладостней для нас, актеров, как не импровизация, которая задалась?

Нет, разумеется, мы уже во время кинопроб что-то нащупали и о чем-то условились с режиссером-постановщиком. Бурлеск возник не на пустом месте, но стал расцветать и расцветчиваться именно в эти три-четыре дня съемок в клубе писателей Ленинграда.

Душой импровизации был, разумеется, Андрей. Шутки и прибаутки начинались уже по выходе из вагона «Стрелы», за завтраком в ресторане гостиницы «Астория», пошучи-

ванья продолжались и во время грима. Это была разминка.

Когда снимаешься в комедии, да еще в водевиле, необходимы хорошее настроение, легкость в течение восьмичасового рабочего дня. А это сохранить не так просто. Ведь зрителей нет. Кино — не театр. По ту сторону камеры в кресле режиссер-постановщик (ему не до шуток!), оператор тоже занят своим делом, да и осветители, таскающие диги, не самый смешливый народ. А вот ты изволь смешить будущего зрителя. Но для того чтобы будущий зритель смеялся, нужно многое: уже на съемочной площадке должен возникнуть кураж, не может быть скучно, по крайней мере нам самим. А как этого добиться? Ну конечно же, у каждого из нас были какие-то свои заготовки, были они и у меня. Я решил, что мой недоумок виконт к тому же и равнодушен к мужскому полу, а раз так, то он должен сразу особенно заинтересоваться красавцем Фадиаром — Мироновым. Я бросал пламенные взоры, кокетничал и обольщал «тенора из Болоньи», а артист Миронов, который, конечно же, ничего подобного не ожидал, в кадре моментально распознал в чем дело и стал тут же импровизировать ответные реакции, отыгрывать непроходимый идиотизм и бессмысленные притязания моего персонажа. По ходу рождались реплики, забавные оценки. Когда я в очередной раз полез с какими-то нелепыми речами и пламенным взглядом к Фадиару — Миронову, он изящно развернул меня в кадре и придал моему телу легкое ускорение — так сказать, от ворот поворот, — и я едва не потерял серъез.

Этой нашей с ним игры хватило лишь дня на два. На третий мой кураж иссяк. Я как-то завял, идиотничать надоело. Миронов моментально это почувствовал и понял, что нужны сильные средства, чтобы вернуть мне комедийное расположение духа.

После команды «мотор!» я начинаю произносить какую-то тираду, стоя лицом к Миронову и кинокамере. Он в этом кадре к камере спиной. Вдруг Фадиар мне улыбается во весь рот мионовской улыбкой, и я столбеваю: все зубы у него золотые, все как один! Я



*Роман Любешкин,
«Три плюс два»*



*Климов — А. Миронов,
его мать — Т. Пельтцер.
«Между небом и землей»*

Ханин. «Мой друг Иван Лапшин»





Фадинар. «Соломенная шляпка»



Министр-администратор —
А. Миронов,
Хозяйка — И. Купченко.
«Обыкновенное чудо»



Сюзанна — Н. Корниенко,
Фигаро — А. Миронов. «Безумный день,
или Женитьба Фигаро»
П. Бомарше

прыснул, потом затрясся от смеха. Этот тип во время сцены, по ходу дубля, каким-то образом вставил себе в рот золотую фольгу от шоколада! Я захохотал в голос. Дубль был испорчен. И слава Богу, так как выходка Миронова вернула мне озорство, кураж, и уже следующий дубль я играл, опять весело хулиганя.

— Пустяк, — скажет неискушенный читатель. — Только и всего?

Да, на первый взгляд пустяк. Но пустяк, очень вовремя и к месту придуманный чутким партнером.

Во-первых, исключил плохой дубль, во-вторых, настроил на следующий. Я разыгрался, и сцена пошла. Даже режиссер, поначалу рассердившийся на несерьезность вполне взрослых артистов, заповоротивших пятьдесят полезных метров киноленты, оказался не в накладе. Эта сцена потом стала одной из самых смешных в его ленте.

Через несколько дней смотрим отснятый материал в маленьком просмотровом зале «Ленфильма». Андрей сидит в конце зала мрачный и кусает ногти. Я смотрю на экран и громко смеюсь. Он подходит ко мне после просмотра и говорит: «Чего ты ржал? Не стыдно самому смеяться? Предоставь это зрителям. Смешно ему! Тоже мне, Бестор Китон!» Я: «Андрюша, но это правда смешно». Он вздохнул: «Дай-то Бог... Ну, смешливый мой, пойдем обедать».

Кажется, я не ошибся: Андрей в роли Фадинара имел успех. А наш «фольговый» эпизод я до сих пор показываю на моих творческих вечерах как один из самых любимых в числе сыгранных мною в кино.

Больше я никогда и нигде, к сожалению, не был партнером Андрея Миронова. И уже не буду... Остались только те три-четыре дня.

Андрей Александрович Миронов — что это за явление? Книга о нем, для которой я сейчас пишу, наверное, представит некий коллективный портрет. Где-то я вычитал, что человек есть сумма знаний и впечатлений о нем всех людей, с которыми он встретился на жизненном пути. Всех. А ведь их сотни тысяч. Мое воспоминание — одно из...

Спектакль «Ревизор» в Театре сатиры после премьеры знатоки не хвалили. На премьерке я не был. Я увидел очередной спектакль год спустя. Помню, что тогда же под свежим впечатлением написал, но почему-то не отдал в печать статью под названием «Осторожно: премьера!». Смысл ее был прост: премьера не всегда показатель качества спектакля, на премьерке много неустоявшегося, случайного, недовыявленного. Кипение театральных, а главное, околотеатральных страстей часто смещает систему координат и путает оценки. Одни спектакли поражают живым премьерным нервом, который уходит вместе с первыми представлениями, а иные, наоборот, вызревают медленно, но верно. В первую очередь это зависит от актера. Истинно одаренный артист внутри даже не слишком удачного спектакля способен со временем совершить чудо, если материал роли дает для этого основания. Очевидно, такое чудо произошло с Хлестаковым — Мироновым.

Первый выход Ивана Александровича сразу поразил меня. На сцене появился некто гладко прилизанный, этакая белая вошь с косящими от голода глазами. Он даже не шел, его вело, поводило от голода. Пустота в желудке, даже треск какой-то, прямо-таки желудочные спазмы. Хоть крошечку хлеба, хоть перышко из того самого супа в фаянсовой тарелке.

Только выход — а я от смеха чуть не сполз со стула. Дальше — пуще! Роль Хлестакова, творимая Мироновым, росла и расцветала. Белая вошь обращалась в очаровательного мотылька, в роскошную бабочку, ту самую, о которой он спел в другой пьесе: «А бабочка крыльшками бяк-бяк-бяк» И запорхал, и запорхал...

Но вот, помню, настала знаменитая сцена вранья, и вдруг в голубых-голубых глазах Хлестакова (не глаза, а два голубых блюда!) — невыразимая тоска, почти слезы отчаяния. Ведь никаких курьеров и посланников нет, все это мираж, пустая мечта маленького чиновника из Петербурга. И до того как, еле отдышавшись, бросишь: «На, Маврушка, шинель», надо ножками, ножками вскараб-

каться на четвертый этаж по крутой лестнице, пахнувшей кошками и петербургской помойкой...

Неблагодарное это дело — описывать на бумаге актерскую игру. Но выхода нет. Спектакль Театра сатиры, снятый для телевидения, не дает, к сожалению, никакого впечатления об игре Андрея Миронова. Странно? Но что же, бывает и так. Театральные спектакли нужно уметь снимать, это особая профессия.

После того спектакля я зашел к Андрею за кулисы. Я всегда заходил к нему в этих случаях или звонил по телефону. Правда, только тогда, когда мне нравилось.

Теперь я вспоминаю, что я очень часто звонил или заходил к нему за кулисы. А иногда даже брался за перо, как было в случае с телеспектаклем «Между небом и землей» по рассказу В. Токаревой в режиссуре В. Фокина, где Андрей замечательно сыграл главную роль.

Из его многочисленных театральных работ я более других любил его роли в спектаклях Театра сатиры «Над пропастью во ржи», «Доходное место», «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», «Женитьба Фигаро», «Ревизор».

Каждый волен выбирать из всего того, что сыграл Миронов, свое, благо выбор достаточен.

Не могу не вспомнить его филигранную работу — роль Министра-администратора в телефильме Марка Захарова «Обыкновенное чудо».

Сколько бы ни шел фильм, я всегда его смотрю и буду смотреть. Самым смешным, а оттого самым серьезным в фильме Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля» мне кажется дуэт Миронова и Папанова, но я отлично понимаю, что кому-то вспомнится дуэт в «Горе от ума»: Папанов — Фамусов, Миронов — Чацкий.

Так уж получилось, что я в основном вспоминаю комедийные роли Андрея. Значит ли это, что я отрицаю или не ценю его драматический талант? Отнюдь! Ведь и в Хлестакове, и в Министре-администраторе из «Обыкновенного чуда», не говоря уже о Жадове и

Фигаро, есть истинный драматизм. Что уж говорить тогда о Фарятьеве из «Фантазий Фарятьева» Ильи Авербаха или о роли писателя Ханина из фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин»?

И еще. Андрей Миронов пробовал свои силы в режиссуре. Он имел на то право и все основания. Сужу, увы, не по тому, что видел на сцене Театра сатиры, да и поставил он, к сожалению, немного, сужу, скорее, по тому запалу, потенциалу, который всегда в нем чувствовал.

Андрей играл легко, упрямо и напряженно думал об искусстве. Он развивался, он был в пути.

Мы часто беседовали с ним, иногда даже ссорились, чтобы тут же помириться. Мы оба могли что-то активно не принимать в работе друг друга, но всегда были доброжелательны. А это ох как важно.

Андрей был интеллигентным, даже светским человеком в пушкинском понимании этого слова.

А уж светскости в наше время, как говорится, днем с огнем не сыщешь. Вот групповых амбиций, грубости, злости — сколько угодно.

У Андрея Миронова хватало чувства юмора, чтобы незашоренно смотреть на жизнь и искусство.

Он умел ценить чужое мнение, радоваться чужим успехам, в нем было моцартианство — а без этого качества нет настоящего художника.

Андрей всегда был в движении, в устремлении куда-то, в нем жило чувство перспективы.

Я убежден, что когда-нибудь его потянуло бы и к письменному столу, ведь он был великолепным рассказчиком, мастером устного портрета, и у него было за душой то, что стоило излить на бумагу. Но вот не случилось. Однако жизнь и судьба его блистательны. А это в конечном счете самое главное.

Мне всегда будет очень не хватать телефонного звонка, и чтобы в трубке: «Здравствуй, Миня. Как дела, смешливый ты мой...»

Свет таланта

Вот Ирина Купченко обращает глаза на режиссера: мол, стоп, дубль испорчен? Это на кокетливую ее реплику: «Вот так и начинаются напрасные романы, просто мужчина наедине с женщиной не смог держать руки при себе» — Андрей Миронов вдруг стиснул руки, как бы скованные кандалами, и принялся шагать перед нею словно вдоль стенок камеры. Дубли с такими диковинными импровизациями потом и входили в картину. В каждом у него возникало что-либо непредвиденное. Вот его герой взбунтовался против своего начальника. «Почему я должен за тебя трубить! Потому что ты меня любишь? Но ведь это ты меня любишь, а не я тебя люблю!»

И вдруг, на экране уже, замечаем, что он в то же время как бы обнимает руку по-хозяйски опершегося на стол этого своего начальника ласкового вампира. И глаза виноватые, беспомощные...

Несколько месяцев каждодневных счастливых встреч с Андреем Мироновым на съемочной площадке! Обязательно мне было приходиться туда? Вовсе нет, я только сценарист, у меня другие дела — за пределами студии. Но в эти незабвенные месяцы не могло быть других дел.

Каждый день он изощренно и разнообразно потешался надо мной. Шуточки его рождались сразу же, стоило мне появиться. Как будто я и приходил для того лишь, чтобы давать ему поводы для остроумия.

— Неужели, когда кончится работа, мы больше не будем встречаться? — недоуменно, грустно спрашивал он. И спрашивал-то потому, что насквозь видел всех, каждого, значит, и меня... Не встретились больше, ни разу, до конца.

Когда он появлялся на сцене, на экране, и не догадаться было о его замечательном остроумии. Играя смешных, бестолковых, он оставался таким, какими и мы бываем

в жизни. Играя беззаботно-удачливых, он был таким, как и мы, но в лучшие наши минуты.

Жизнь, естественно, прозаична. Поэзия в ней несчастный гость. Но среди спасительных муз есть музыка. Миронов жил заодно с ней. Пребывать на сцене — для него это было почти то же, что танцевать. Говорить слова на экране — для него это было необходимостью следовать музыке человеческой речи.

Значит, он был завидно веселый человек? И такой. Но он был и грустный человек. Две стороны его природы теснили одна другую. Правда, печаль его с годами становилась менее светла.

Однажды мне позвонил Алексей Герман, который готовился снимать картину «Мой друг Иван Лапшин». И задал неожиданный вопрос: «Какой актер Андрей Миронов? Как с ним работается? Можно ли предложить ему роль писателя, который пытается покончить жизнь самоубийством оттого, что у него умерла жена?» Я сказал, что работать с ним — необыкновенное счастье.

В качестве комического, виртуозно приплясывающего актера он стал кумиром зрителей. Именно кумиром, а не модным. Мода лишь маскирует отсутствие личности. Нам еще неведомы были иные его возможности.

И вот он сыграл эту роль. Помните, как его стошнило от дула пистолета, из которого он хотел пустить себе в рот пулю? А до этого — какой он был флегматичный, ироничный... Герману нужны были не просто хорошие актеры, но люди, понимающие те времена, о которых говорила картина. Миронов был таким.

Он был отзывчив к житейским трудностям незнакомых людей. Стеснительно пользуясь своим обаянием, многим помог. Он был пожизненно предан своим друзьям. Он самозабвенно любил свою мать и своего отца и их друзей.

Многие помнят, как еще только возникли первые разговоры о его таланте. И вот люди намного старше его, видевшие в нем свою молодость, узнали о том, что его уже нет. Появился и исчез на наших глазах. Это часть молодости покинула нашу землю.

Вот как странно: уходят из жизни художники крупных дарований, горячо любимые

ценителями. Но лишь один, другой, оказывается, были любимы народом. Так вышло, что жизнь Андрея Миронова была одарена народной любовью. Почему так вышло, что причиной? В нем было то, что в человеке почитается и академиком, и уборщицей, и школьником. А помимо того, — и что-то еще.

Александр ГЕЛЬМАН

Он давал надежду

Я все время забываю, что Андрея Миронова на этом свете уже нет. Это поразительно, это со мной первый раз в жизни — человек, которого я глубоко уважал в течение многих лет, ушел из жизни, но память моя этот не подлежащий сомнению факт не принимает, отказывается это помнить, запомнить.

Мы всё собирались встретиться, капитально поговорить — поговорить просто о жизни, о том, что с нами происходит. Мы не были близкими друзьями, но дружба как бы предобещалась, как бы была судьбой запланирована, не хватало, по-видимому, этой одной все откладываемой встречи, и я все время об этом помнил, и сейчас помню, вот сейчас, когда пишу эти строки, помню не о том, что я пишу их для сборника, посвященного памяти Андрея, а о том, что нужно выбрать время, и чтобы так совпало, что и он окажется свободен, и мы сядем, у меня дома или у него дома...

Я глубоко убежден, что всякий любимый народом артист любим и чтим потому, что удовлетворяет некую потребность души, удовлетворить которую в жизни невозможно, очень трудно, нет для этого условий. Андрей Миронов был любим и чтим за его неподдельный артистизм, иначе говоря, за то, что он свободно распоряжался своим дарованием, за то, что был хозяином своего таланта. В сущности, это и есть свобода, внутренняя свобода, демократия души. О такой свободе люди

мечтают не меньше, чем о той, что гарантируется демократическим законодательством. Андрей Миронов и звал к этой свободе, давал надежду, что она возможна, осуществима.

В спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» он играл Леню Шиндина превосходно. Я был очень рад, что дал ему материал, играть который ему доставляло удовольствие. Я чувствовал, что это так, помню какие-то мгновения, когда мы оба были счастливы, взаимно счастливы. Говорят, что люди познаются в беде, это правда, но люди познаются и в честно обретенном счастье. Как говорили в старину, за это я Андрею благодарен.

Я очень ценю у артиста звучание голоса. У Андрея голос был дружелюбный, живописный, люди как бы слушали его голос не только ушами, но и глазами. Именно его голос прежде всего овладевал нашим вниманием.

Есть артисты, у которых голос подчиняется телу, у него, наоборот, тело подчинилось голосу, шло за голосом, помогало голосу.

Когда я думаю о нем, я прежде всего слышу его голос — ненавязчивый, не проповедующий, не хвастающий своими возможностями, всегда помнящий обо мне, обращенный ко мне, зрителю.

Признаваться в любви надо при жизни. Теперь могу только сказать, что когда артисту такого дарования, как Андрей Миронов, твой текст дорог, это укрепляет веру в свои силы. Может быть, это и было главным его

качеством человека и артиста — помогать людям укреплять веру в свои силы.

Я не верю в потусторонний мир — там мы не встретимся, чтобы поговорить капитально, как мы хотели. Мне легче поверить, что он жив-здоров, просто дел невпроворот, даже

позвонить некогда. Тем более что я его мертвым не видел — площадь перед театром была забита тысячами людей, я не мог пробиться сквозь толпу.

Я знаю только живого Андрея Миронова, живого.

Алла СУРИКОВА

Последний фильм Андрея Миронова

Я шла в театр с букетом красных гвоздик. Шла мимо очереди, кажется, бесконечной. Мимо озабоченных милиционеров — они явно не ожидали столь огромного количества людей, пожелавших почтить его память; да и сами выглядели не только выжидательно строгими, но и печальными. Потом мимо заплаканных служителей театра, где он работал всю жизнь... Потом стояла у гроба, смотрела на окаменевшую Марию Владимировну, на искаженные болью и недоумением лица его друзей — знакомых и незнакомых ему и... не верила. Ни своим глазам, ни всему тому, что говорили вокруг.

Пять дней назад в Яункемери, на Рижском взморье, точно такие же гвоздики он принес в столовую санатория, где мы сидели с его мамой...

У него оставались два часа до отъезда в Ригу на спектакль, и мы втроем — Андрей, Ольга Трифонова и я — пошли гулять. Он любил тамешние места, и хотя все мы не раз бывали на взморье и знали местные достопримечательности не хуже Андрея, он умудрялся каждый раз показывать что-нибудь неожиданное, нами еще «не освоенное».

Вечером у него была «Женитьба Фигаро», и мы договорились наши рабочие разговоры перенести на завтра.

«Фигаро» он не доиграл и в санаторий уже не вернулся.

Когда через трое суток я летела в Москву, не понимая толком, как и почему оказалась в этом не то служебном, не то специальном

самолете, и отупевшими глазами смотрела на такие же отупевшие лица его товарищей по театру, я думала, что вместе с этим актером, с которым меня связывала работа и дружба, и у всех сидящих рядом ушел огромный кусок жизни. Ушел невозвратно, ибо всякая личность на земле неповторима, если она личность, а не винтик в механизме или жердь в частокале. Отныне никому из сидящих в этом самолете и вообще никому из тех, кто вместе с Андреем выходил на сцену или на съемочную площадку, уже никогда не испытать того, именно того контакта, что возникал при общении актера Миронова с коллегами. Будет лучше или хуже, но иначе. Про себя я это знаю точно. Я ведь и в Яункемери поехала потому, что после завершения «Человека с бульвара Капуцинов» в последний день озвучания Андрей заговорил, что надо бы без особого перерыва «той же компанией» начинать что-нибудь еще: «Ребята, нам не надо расставаться», — сказал он.

У нас был замысел, показавшийся интересным, современным и острым, и больше ничего: ни сценария, ни «единицы» в производственных планах студии. Нет, у меня еще было право на отпуск, а у Андрея — гастроли в Риге. И мы надеялись совместить приятное с полезным. Я знала, что Андрей будет жить на взморье, а не в городе, что туда же приедет и Мария Владимировна, по утрам мы будем гулять и, может быть, придумаем новый фильм.

Тут я хочу пояснить. Меня, как и любого кинорежиссера, часто спрашивают, по какому принципу я подбираю актеров, мог

ли, скажем, в «Человеке с бульвара Капуцинов» главную роль сыграть другой исполнитель, и тому подобное. И я отвечаю, что вопрос правомерно ставить по-другому: а была бы картина, если бы Андрей Александрович Миронов не захотел в ней сниматься? Здесь я должна сказать, что работа над фильмом началась не столько со сценария (прекрасный сценарий Эдуарда Аكوпова лежал, к сожалению, на «Мосфильме» пять лет), сколько с того момента, когда я решила, что мистера Феста, фанатика кинематографа, взявшегося переустроить мир с помощью «синема», должен играть Миронов. До нашего первого разговора с Андреем я ни с кем об этом не говорила. И лишь когда мы с ним пришли к обоюдному согласию, я пошла в дирекцию просить, чтобы картину запустили в производство, стала подбирать актеров с учетом их «совместимости» с Мироновым.

Я храню теперь несколько строк его последнего газетного интервью, он дал его в день отъезда Театра сатиры на гастроли в Ригу корреспонденту «Вечерней Москвы».

«На кино не остается времени, — сказал Миронов. — Все забирает театр. Но, ставя «Тени», занятый по горло, я не мог отказаться от роли Феста в фильме Суриковой. И потому, что мы с ней работали над фильмом «Будьте моим мужем», и потому, что предложенный ею и на сей раз материал оказался очень симпатичным прежде всего по благородной идее, по характеру героя. Что-то меня сразу подкупило в Фесте, подружилось с ним. И то, что он по-своему Дон Кихот, и то, что, если можно так сказать, он не просто чудак, а очень своеобразный счастливый неудачник или неудачливый счастливец. Странное сочетание? А ведь живое, непридуманное и для меня — в экранной моей биографии — новое».

Что именно показалось «симпатичным» Андрею Миронову в исходном материале сценария?

На обсуждении фильма один из зрителей сказал, что идея картины, ее главный социальный и эстетический посыл реализуются прежде и больше всего через Андрея Миронова. А все остальное — иронический

фон для тех невероятных событий, которые составляют сюжет. Не зря мы определяем жанр словами «ироническая фантазия на темы вестерна». Это не пародия, как иногда пишут критики, хотя, конечно, в ней есть элементы пародии. И не мюзикл, требующий особого композиционного и музыкально-интонационного построения, хотя музыку к фильму писал большой мастер этого жанра Геннадий Гладков. И не вестерн — тут соревноваться с американцами бессмысленно и глупо, ибо этот жанр требует не только технических и финансовых условий, для нашего кинематографа пока недостижимых, но и специальной художественной школы, которую надо пройти и создателям фильма, и зрителям.

Нет, мы снимали фильм, в котором отдельные компоненты, я бы сказала, «отзвуки» мюзикла, вестерна и пародии соединялись слегка ироническим к ним отношением, умноженным на проповедь доброты и веру в чудеса, творимые подлинным искусством. В картине есть такой эпизод. Умирает, получив пулю из кольта в спину, наивный мистер Фест; бездыханный, лежит он на полу салуна, где в течение нескольких недель демонстрировал различные киноленты, отвратившие завсегдатаев этого питейного заведения от виски, драк и прочих жизненных грубостей. Кажется, ему теперь ничто не поможет — ни скупые слезы друзей-ковбоев, ни трагические вскрики любимой девушки, ни сдержанное сочувствие самого убийцы. Последних сил хватает лишь на то, чтобы высказать прощальное желание — слабеющими губами он не говорит, а выдыхает одно только слово: «Заряжай!» Это команда киномеханику. На импровизированном экране возникает фигурка Чарли, в котелке и с тросточкой. Несмотря на всю драматичность ситуации, в салуне никто не может удержаться от смеха, а вместе со всеми смеется и исцеленный гением Чаплина наш герой...

Вот это чаплиновское начало подсказало нам и общую стилистику картины, и конкретные задачи исполнителям. Разумеется, я не сопоставляю дарования и тем более результат, но по отношению к Андрею Миронову я

хочу и должна сказать: он рискнул пойти по той дороге, которую проложил в искусстве Чаплин, и не без успеха прошел по ней достаточно большое расстояние.

Мы сняли для фильма несколько сцен, где в поведении главного героя, в его пластике возникает некий парафраз Чарли. Ни одна из них в картину не вошла, хотя Миронов был в этих эпизодах свободен, элегантен, достаточно смешон и убедителен. И все-таки мы отказались от прямых ассоциаций. Во-первых, вспомнили, что на конкурсе артистов, пародирующих Чарли, сам Чаплин занял едва ли не предпоследнее место. А во-вторых, — и это главное, — чаплиновское начало для Андрея и для меня выражается не в котелке, тросточке и походке, а в соединении юмора и доброты как жизненной силы, источника оптимизма, без которого современному человеку просто не выжить.

Андрей включился в работу над картиной гораздо раньше, чем это обычно делает исполнитель, — еще на стадии первых прикидок режиссерского сценария. Биография и поступки многих персонажей, а не только ему уготованного, занимали воображение Миронова. Мы встречались, фантазировали, спорили. Так, к примеру, изменилась судьба героини фильма, для которой именно Андрей нашел наиболее выразительное и точное завершение ее экранных перипетий.

И уже на съемках, когда возникал какой-нибудь спор, разумеется по творческому поводу, с кем-либо из исполнителей или членов постановочной группы, Андрея часто звали в качестве третьей стороны. Я шла на это, хотя в принципе режиссерам, и мне в том числе, такая позиция не свойственна.

Андрей всегда был безупречен в любой конфликтной ситуации — он исходил только из интересов картины, и это все знали. Однажды у меня возникли споры с актером, которого я очень люблю и в которого очень верю, — с Михаилом Боярским. У каждого был свой вариант текста ключевого эпизода. Позвали Андрея. Он предложил третье, как выяснилось на площадке, наилучшее решение.

Много позже я спросила у Боярского:

— Вас не смутило, что в качестве арбитра я позвала другого актера?

— Вы позвали не просто другого актера, а Миронова, — ответил Боярский, — а Андрей один из немногих партнеров, которому можно доверять ничуть не меньше, чем себе самому. Не то что подножка, а просто недоверие к партнеру для него абсолютно немыслимо.

Этот разговор был при жизни Андрея. А уже после его смерти Боярский рассказал, как они вместе ездили в Мексику, на чемпионат мира по футболу — «поддерживать искусством» нашу сборную, провели почти двадцать четыре часа рядом в самолете, в чудовищных условиях играли концерты, и не было ситуации, когда Миронов не оказывался предупредителен к коллеге, тактичен и дружелюбно внимателен. Все это Андрей приносил и на съемочную площадку — свойства, далеко не самые распространенные среди кинозвезд.

Известные актеры на съемках страшно любят давать советы режиссеру. Иногда дельные. Но даже дельные советы далеко не всегда звучат в приемлемой форме. Дело не в амбициях режиссера, но в том, что разрушается атмосфера дружелюбного единовластия, а без него нельзя на съемочной площадке.

Андрей все свои советы и пожелания выдавал следующим образом. Он отводил меня в сторону и начинал шептать:

— Ты меня, ради бога, извини (эта фраза повторялась не меньше трех раз), конечно, то, что я сейчас скажу, — это полный бред (это повторялось не меньше пяти раз), но, может быть, все-таки... — И дальше шло изложение совета, который, как правило, оказывался полезным для дела. Это касалось не роли мистера Феста — тут у нас все обговорено и обспорено было заранее, — но сцен и проблем, которые к персонажу самого Миронова прямого отношения не имели.

Вот почему день приезда Андрея в экспедицию всегда был праздником.

Не помню случая, чтобы он оказывался перед камерой неготовым. Внешне это выглядело как некое моцартианство — при-

ехал, улыбнулся, «вошел в кадр», «снято!». Очень редко мы превышали заранее намеченное число дублей. Но за этой легкостью и элегантностью кинопрофессионала вставляли часы репетиций накануне, видеопросмотры этих репетиций (мы старались фиксировать на видеомэгнитофон не только все эпизоды фильма, но и предварительные стадии работы), долгие «чайные» и «кофейные» посиделки по ночам, во время которых обговаривались даже самые незначительные детали.

Я с огромным уважением отношусь к рассказам коллег о том, как Николай Константинович Черкасов на съемках «Петра Первого» чуть не двадцать пять раз должен был подойти к дверям опочивальни отца и спрашивать: «Умер?»

Или как Вера Петровна Марецкая на съемках фильма, ей посвященного, двенадцать раз произносила один и тот же монолог из спектакля продолжительностью в двенадцать минут так, что и снимать приходилось двумя камерами, чтобы не прерывать артистку.

Но я думаю, что это ситуации исключительные и в условиях нынешнего кинопроизводства стопроцентно нереальные. Я также смею думать, что понятие «профессионал» применительно к современному актеру в кино включает не только дарование и «школу», но и осознанную самим артистом склонность учитывать организационные условия кинопроизводства. В переводе на язык конкретных требований это означает умение вызывать и фиксировать импровизационное самочувствие на материале, глубоко и хорошо проработанном заранее. — не на бегу, не в самолете, не бессонной ночью в купе поезда, который привезет актера в нужное место аккуратно за полчаса до начала работы.

Андрей Александрович Миронов этими свойствами современного киномастера владеет блестяще.

Наверно, были часы и дни, когда и он и я чувствовали себя психологически скверно, наверняка были моменты, когда мы были недовольны друг другом, но вот вспомнить

это ни он, ни я после завершения фильма не смогли. И никто из группы тоже (это еще до смерти Андрея, когда печаль и боль утраты не накладывались на воспоминания о совместной работе). Напротив, оставалось ощущение радости, которую очень хотелось вернуть и повторить. Отсюда и стремление продолжить ее в работе над новым фильмом.

Один только раз меня охватила досада в связи с Андреем.

Поначалу мистер Фест представлялся нам элегантным молодым человеком с длинными, чуть вьющимися волосами. Голова самого Андрея (с небольшими уточнениями парикмахерского свойства) нас вполне устраивала. Но перед самым отъездом в Крым Андрей начал канючить: ему очень хотелось постричься коротко, ну хотя бы так, как он снимался в «Бриллиантовой руке». Я сопротивлялась — все-таки картина Л. Гайдая снималась на восемнадцать лет раньше. Андрей делал вид, что не понимает моих намеков. В результате я уступила.

Это было уже в Феодосии. Андрея стригли на моих глазах, и с каждым движением руки гримера я понимала, что мистер Фест на экране без шляпы появляться не будет. По крайней мере в эпизодах, которые будут сняты в течение ближайшего месяца.

Андрей гордо поднял голову и спросил: «Ну как?»

«Замечательно!» — воскликнула я. Портить настроение артисту перед съемкой ни к чему. Но когда на площадке мистер Фест по тому или иному поводу пытался снять шляпу, и я и ассистенты каждый раз «убедительно просили» этого не делать. Конечно, Андрей быстро понял, в чем дело, но никакого неудовольствия ни одна из сторон не проявила. Напротив, возникло еще одно основание для шуток и милых розыгрышей.

Претензии, если что-то не получалось или оказывалось на экране неточным, он прежде всего предъявлял к себе самому.

Положение звезды для него не снижало, а поднимало барьер требовательности именно к себе. Кстати, об этом самом положении суперпопулярного артиста. Разумеется, Андрей Александрович знал себе цену и умел



*Лямин — А. Миронов,
Нюта — И. Купченко.
«Назначение»*



*«Назначение».
Кадры из фильма*



Леня Шиндин. «Мы, нежподписавишися...»
А. Гельмана



Виктор. «Будьте моим мужем»





*Мистер Фест.
«Человек с бульвара Капуцинов»*





Леня Шиндин — А. Миронов,
Алла Шиндина — Н. Корниенко.
«Мы, нижеподписавшиеся...» А. Гельмана



Мистер Фест.
«Человек с бульвара Капуцинов»



*Мистер Фест.
«Человек с бульвара Капуцинов»*

сохранять дистанцию, но проявляя при этом максимальную доброжелательность к окружающим. Он мог общаться на площадке или в какой-то бытовой ситуации сразу с двумя-тремя десятками человек, и ты был только одним из них, а казалось, что он общается лично с тобой.

В его навыки звезды входило и одно совсем не типичное качество — умение слушать других людей с подлинным, а не сымитированным вниманием. В Феодосии уговорили его встретиться со спортсменами очень высокого ранга: то ли сборная страны на отдыхе, то ли тренировочный сбор олимпийцев. Спортсмены, особенно обласканные медалями и званиями, — публика своенравная и оттого психологически довольно «закрытая». После встречи с Мироновым они его чуть не на руках понесли: «Не за то, что пел и стихи читал (цитирую одного из участников), а за то, как он нас слушал и понимал...»

За многие годы знакомства один только раз видела я, как Андрей сознательно принял вид «значительного лица». Сделано это было по моей слезной просьбе и в ситуации для картины критической.

Ковбои на экране — это значит, нужны хорошие лошади. Каскадеров мы пригласили превосходных, но ведь собственных конюшен у них нет. Существует как раз для таких целей размещающийся под Москвой специальный кавалерийский полк. В положенное время и в положенной форме мы обратились туда, обусловили большую сумму денег, оформили все документы, обговорили «боевую задачу» и т. д. и т. п. Но когда в Крыму встретились с нашими доблестными военными кавалеристами, то в первый же день работы убедились, что денежки наши, равно как и надежды на плодотворное сотрудничество, уйдут, скорее всего, в пыль и песок.

Выяснилось, что храбрый капитан, который командовал конниками, нашим каскадерам лошадей не дает, так как «они к данным животным не приучены, а животные есть армейское имущество, его можно испортить — это запрещено». А сам капитан и его подчиненные, кроме двух-трех приемов, годных для праздника на колхозном ста-

дионе, и то в местности, далекой от коневодства, ничему не обучены.

Съемки остановились. «Армия» преспокойно отправилась на зимние квартиры. Мы же с огромным трудом и уговорами — «на вашей лошади будет ездить сам Миронов (Боярский, Караченцов, Фатеева и т. д.)» — собрали нужный нам табунок в крымских селах. В самый разгар работы лошадей украли.

В местной милиции с директором фильма разговаривали уклончиво: мол, ветер в поле, цыгане шумною толпою... и так далее.

Официальное письменное обращение подразумевало официальный письменный ответ через месяц. (Все по закону.)

Ходатаи — друзья из коктейбельских жителей — тоже ничем помочь не смогли.

Андрей был нашей последней надеждой. Местные власти внимательно выслушали его строго значительный монолог о важности нашей картины для социалистического искусства, иронически хмыкнули, когда в разговор попытались вмешаться народный артист СССР А. Згуриди и автор этих строк (Андрей взял нас в качестве заслуженных статистов), и снисходительно пообещали «любимому артисту советской милиции товарищу Миронову» разобраться...

Пользуясь незаслуженным выходным днем, мы провели два часа в домике Волошина, а когда поехали на машине домой, в Феодосию, то в трех километрах от Планерского, на дороге, ведущей к съемочной площадке, увидели двух милиционеров, сопровождавших наших лошадей...

— А вот и наши кони... — пропел Андрей.

— Волшебная сила искусства, — хмыкнул Александр Михайлович Згуриди.

... Я была с уже готовой картиной в Ленинграде, когда туда на один день по своим делам приехал Миронов. Полностью до того дня он фильма не видел — не складывалось у него по времени. А тут узнал, что назначен дневной сеанс в маленьком кинотеатре в рабочем районе, и поехал туда. Я нервничала, злилась — мог, в конце концов, пойти на премьеру в Дом кино или в «Россию». Там и звук лучше, и изображение чище.

Он позвонил из автомата, как только кончился сеанс, — понимал, что я волнуясь. Фильм ему понравился.

Я спросила, не жалеет ли он о купюрах — мы «не влезли» в метраж, и на самой последней стадии работы мне пришлось резать поживому.

Нет, купюры его не смущали, хотя песенку под названием «Все кончено» ему было жалко. При монтаже у нас вылетел —

не вписался в ритм картины — эпизод, где Джонни Фест сразу и грустно и насмешливо поет эту песенку о неудавшейся любви. Там есть такие строки: «Каждому свое, тебе — забава, мне — мученье, а время лечит только тех, кто болен не смертельно...»

Тогда же мы договорились, что встретимся на Рижском взморье и начнем новую работу.

Но...

Эльдар РЯЗАНОВ

Несколько слов об Андрее Миронове

Трудно писать воспоминания о человеке, который был значительно моложе тебя. По справедливости те, кто постарше, должны и уходить раньше. Но смерть не разбирает, что справедливо, а что нет. Удар, обрушившийся на нас, его друзей, партнеров, зрителей, был неожидан, жесток, ужасен, горек.

Ранняя смерть таланта всегда отзывается болью в душе народной. Особенно нестерпима печаль, когда в расцвете лет и сил погибает человек светлый, дружелюбный, добрый.

Однако я не хочу, чтобы мои заметки стали бы своего рода реквиемом по Андрею, к которому я относился с огромной нежностью. Да и пишу я их почти год спустя после безвременной его кончины. Нет, боль не стихла, ибо примириться с бессмысленной, чудовищной потерей невозможно. Просто хочется вспомнить яркого, жизнелюбивого, очаровательного человека, вспомнить ту радость, которую пожаловала мне судьба, сведя с ним. Я постараюсь избежать в этих записках горечи и скорби, потому что если поддаться им, то, кроме отчаяния, слез и мороза по коже, ничего путного не получится. Я попробую написать о нем так, будто он жив, будто можно снять телефонную трубку, набрать его номер и услышать его насмешливый и добросердечный голос.

Я никогда не видел Андрея злым. Видел его грустным, веселым, огорченным, озорным, озабоченным, лукавым, обиженным, сердитым, но не могу припомнить случая, чтобы он злился, чтобы говорил о ком-то с ненавистью, чтобы кого-то проклинал, чтобы на лице его было ожесточение. Когда его бесцеремонно обижали, — а такое случалось, — глаза его становились незащитными и растерянными. Злоба, агрессия, желчность были чужды его натуре.

Если откинуть его театральные и кинематографические роли, а взять только телевизионные выступления, где он представал без грима, то зритель мог составить об Андрее как человеку превратное суждение. На телевизионном экране элегантно двигался, легко танцевал, непринужденно пел актер, сознающий свою неотразимость, порой смахивающий на фата, фрачного героя, обаятельного бонвивана. И некоторые зрители отождествляли этот образ с сущностью самого Миронова. А в жизни Андрей был, пожалуй, полной противоположностью своему эстраднему персонажу. Он был застенчив, неуверен в себе, недоволен собой, невероятно деликатен, раним и очень добр. Хотя все это не мешало ему в разговоре, в общении быть веселым, остроумным, не лезть за словом в карман. Когда он бывал в ударе, то всегда оказывался душой компании, ее эпицентром, вулканом, извергающим шутки, экспромты,

остроты. Его юмор был заразителен, а рассказы, помноженные на блистательное актерское исполнение, вызывали взрывы хохота. Но все эти качества его я обнаружил не сразу. После первых его ролей в кино и театре у меня как у режиссера-зрителя сложилось впечатление, что Миронов — актер с отрицательным обаянием. То, что он невероятно талантлив, мне стало ясно сразу, но я, как говорится, в упор не видел его в образе положительного героя.

Первая наша встреча произошла, когда я снимал «Берегись автомобиля». Я предложил ему роль Димы Семицветова — человека, променявшего высшее образование, диплом, специальность на судьбу ловкача продавца, деляги, спекулянта. Роль, честно говоря, была выписана нами с Э. Брагинским весьма однокрасочно, и требовался актер, который не просто сыграет то, что сочинили авторы, но еще и станет «донором», то есть обогатит роль своей индивидуальностью, выдумкой, мастерством. Так произошло мое знакомство с замечательным артистом, с которым мы скоро подружились. Могу сказать, что мы симпатизировали друг другу последующие двадцать лет, несмотря на то, что шероховатости разного рода (а это неизбежно) порой случались и между нами. Пропущу работу над фильмом «Старики-разбойники», где я снимал его в небольшой роли, опять-таки мерзавца блатного, которому покровительствует какой-то высокий чин. Пожалуй, главным итогом этой работы для нас обоих было то, что добрые отношения, возникшие между нами на первой картине, окрепли и превратились в постоянные. Когда мы встречались, встречи всегда сопровождалась шутками, взаимными подковырками, подначками, легкими дерзостями, окрашенными приятностью. К моменту, когда начались съемки «Невероятных приключений итальянцев в России», Андрей уже был первоклассным мастером, которому по плечу любая роль. Незадолго перед этим он сыграл обаятельного прохвоста в «Бриллиантовой руке» Леонида Гайдая, и известность Миронова в народе стала очень велика. Помню, как мы с Андреем стояли в Звенигороде после обеденного перерыва под

навесом какой-то столовой (накрапывал мелкий дождичек) и беседовали, пока наши итальянские партнеры еще заканчивали малоаппетитный (несмотря на усилия администрации съемочной группы) обед. После обеда мы должны были ехать на съемку взрыва бензоколонки. Андрей рассказывал мне о забавном случае, в котором высветилась невероятная любовь народа к Юрию Никулину.

Рано утром в Сочи, вспоминал Миронов, проходила съемка одного из эпизодов «Бриллиантовой руки», где были заняты и Никулин, и Анатолий Папанов, и Андрей. Вдруг сквозь толпу зевак, собравшихся поглазеть на своих любимцев артистов, сквозь милицееское оцепление прямо к съемочной камере прорвался какой-то алкаш. (Все это происходило в семь часов утра!) Этот алкаш увидел своего кумира Юрия Никулина и, отодвигая локтями Папанова и Миронова, подошел к Юрию Владимировичу и, любовно глядя ему в глаза, произнес: «Здорово, разгильдяй!»

Честно говоря, слово было применено более крепкое. Оно выражало, конечно, высшую степень обожания артиста. Андрей сказал, что и он, и Папанов ощутили легкие уколы зависти, что этот самый алкаш их как бы не заметил и не удостоил подобного внимания. Мы с Андреем похихикали над этой историей. А в это время какой-то звенигородский человек в тренировочном костюме, схавший мимо нас на велосипеде, где на руле позвякивал бидон либо для пива, либо для молока, неожиданно притормозил и уставился в упор на Миронова. Убедившись, что он не ошибся, этот человек с удовлетворением произнес вслух:

— Вот так хрен к нам пожаловал!

Можете поверить, что слово «хрен» я применяю здесь вынужденно, чтобы редактор не ругался. На самом деле выражение было более сочное. Все это прозвучало как естественное продолжение случая, только что рассказанного мне Мироновым. Я расхохотался и сказал:

— Ну, Андрей! Теперь твоя популярность, пожалуй, сравнялась с никулинской!..

Работать с Андреем всегда было замечательно по многим причинам. Для начала скажу, что он невероятно серьезно относился к работе, был дисциплинирован, точен, никогда не опаздывал. Ему было присуще чувство ответственности. С упоением работал, был трудолюбив чрезвычайно. В нем абсолютно отсутствовал актерский гонор, амбиции звезды, сознание собственной значительности. Был легок, восприимчив, способен к экспромту, импровизации. Безупречно владел телом, ритмом, речью. Помню случай, когда я требовал от итальянских актеров, чтобы они играли и говорили стремительней. Они не могли выполнить моих требований и пожаловались Де Лаурентису, продюсеру фильма, что я загоняю темп, что они не в состоянии выполнить моих требований, потому что, мол, требования невыполнимы. На примере Андрея я доказал им, что играть в пулеметном ритме вполне возможно. Мне было особенно приятно утереть им нос, потому что о русском кино, да и вообще о нашей актерской школе на Западе бытует мнение, что русские очень медлительны. (Вообще-то, это небезосновательный упрек!) Короче, актерской техникой Андрей владел в совершенстве. Но в этой эксцентрической ленте требовалось еще одно качество — личная смелость. В фильме было множество трюков, которые заставляли актера почти в каждом кадре сдавать экзамен на физическую силу, тренированность, спортивность и на... храбрость, бесстрашие, мужество. И здесь Андрей поразил меня тем, чего я в нем никак не мог предположить. Все-таки он рос в обеспеченной, интеллигентной актерской семье. Вряд ли он был в детстве представителем дворовой шпаны, заводилой уличных драк, не похоже, чтобы в юные годы он был отчаянным хулиганом, драчуном, забиякой. Однако все трюки, требовавшие незаурядного бесстрашия, в картине Миронов выполнял сам. Дело у нас было поставлено так: сначала опасный для жизни трюк осуществлял циркач, каскадер, мастер спорта. После того как трюк был зафиксирован на пленку с дублером, я говорил: «Если кто-то из актеров хочет попробовать сделать это сам, мы сни-

мем еще раз». Конечно, мне хотелось, чтобы трюки были выполнены самими исполнителями. Ведь тогда можно снять каскад крупнее, зрителям будет видно, что головоломный и опасный эпизод снят взаправду; это вызовет больше доверия к происходящему и больше любви и уважения к артистам. Андрей всегда вызывался первым. Например, он сам спускался, повиснув на ковровой дорожке, с шестого этажа гостиницы «Астория» в Ленинграде. Он самолично висел над Невой, уцепившись за край вздыбленного, разведенного моста на высоте примерно двадцати этажей, а внизу под ним проплывал пароход.

Он первым, показав пример итальянским партнерам, выполнил очень рискованный номер. Если помните, пожарная машина с выдвинутой вперед на одиннадцать метров лестницей преследует «жигуленка», за рулем которого сидит не подозревающая о погоне героиня нашей ленты. Машины шли со скоростью примерно пятидесяти-шестидесяти километров в час. За рулем пожарной машины никого не было, она шла как бы без управления, на ручном газу. (Конечно, водитель был, но он лежал на сиденье, чтобы его не видела кинокамера. По сути, он управлял автомобилем вслепую.) Миронову надо было вылезти из кабины красной пожарной машины и проползти по трясущейся, колышущейся лестнице до крыши «жигуленка» и влезть в его салон. И все это проделать, когда оба автомобиля мчались на приличной скорости. Если бы он сорвался и упал, то неминуемо угодил бы под колеса пожарной машины, ведь шофер, который лежал на сиденье, мало что мог видеть.

Так же, без дублера, играл Андрей и со львом Кингом. Съёмки со львом были нервные и трудные, никто ведь не мог влезть в его черепную коробку и понять, какие мысли бродят в голове царя зверей. Сначала все его очень боялись, но постепенно привыкли. Наконец мы решили пустить его в первый раз без привязи. Снимался кадр, где на инвалидной коляске ехал дублер Евстигнеева (один из дрессировщиков). За коляской должен был бежать лев, а уже за ним четверо актеров — Андрей Миронов, Нинетто Даво-

ли, Алигьеро Носкезе и Антония Сантилли. Во время первого же дубля лев остановился и пошел почему-то на Нинетто Даволи. Он, очевидно, не хотел ничего плохого, может быть, просто хотел поиграть. Он встал на задние лапы, передние задрал вверх, крепко «обнял» итальянца, оцарапал ему спину. Кстати, весил Кинг двести сорок килограммов. Дрессировщик, дублирующий Евстигнеева, среагировал мгновенно, схватил костыль Хромого (персонаж Евстигнеева) и огрел льва. Тот отскочил в сторону. Актеры разбежались и попрятались. «Скорая помощь» и пожарная машина всегда дежурили на съемках. Врачи забинтовали Даволи, травмы оказались незначительными. Но все снова стали панически бояться льва. Психологическая травма оказалась страшнее физической.

А на следующий день Андрею Миронову предстояло встретиться с неуправляемым хищником один на один. Я не сомневался, что Андрей откажется от свидания с Кингом. Я бы на его месте на рожон не полез...

В эпизоде, о котором идет речь, наш доблестный сыщик, которого играл Миронов, слезает со сфинкса, куда лев загнал всю компанию кладоискателей, и проводит со зверем душеспасительную беседу в духе нашей пропаганды, пытаясь пробудить в хищнике сознательность. Стоят три камеры. Кинг на свободе, не в клетке, он не привязан. Между артистами — львом и человеком — нет спасительного стекла. У исполнителей прямой, личный контакт, как по системе Станиславского. Всех участников съемочной группы бьет крупная дрожь.

Андрей поразил меня своей храбростью и отчаянностью. Он имел все права отказаться, ведь накануне уже произошел несчастный случай. Но эпизод был необходим. Андрей это знал, и чувство актерского долга возобладало над личным страхом. По моей команде (господи, какой у меня в это время был мандраж!) Миронов полез со сфинкса вниз. Лев, который сначала лежал, встал. В фильме на лице Андрея отражается вся внутренняя борьба, которая происходила в нем в тот момент. Он одновременно и страшился льва и преодо-

левал ужас. Кстати, эти эмоции и требовались по роли. Андрей сделал три дубля. Он трижды спускался со сфинкса и точил ляды со львом. Сцена снята без всяких поддавков, в ней нет никакого обмана. Очевидно, актер потряс своим бесстрашием не только меня, но и Кинга.

Хочу еще вспомнить, как Андрей нырял с катера в Неву, на дно которой лев сбросил ларец с кладом. Температура воды в реке (первые числа июня) была восемь градусов.

Зато кадр под водой, где герой картины добирается до дна, хватает шкатулку и сообщает своему полковнику по ручным часам (они же рация), что клад в его руках, снимался уже под Неаполем при температуре двадцать восемь градусов.

Собственно говоря, в Италии у Андрея был только этот кадр да еще одна коротенькая сцена, когда он приводит героиню, повредившую ногу, в свою квартиру. По нашему кинематографическому календарю — два съемочных дня. Однако я продержал Миронова в Италии целый месяц. Мне хотелось использовать случай и дать Андрею после трудной и опасной работы возможность отдохнуть. Он шатался по городу, изучал музеи, ходил в гости к партнерам. Фирма терпела мое самоуправство. Жена Андрея, когда он прожил в Италии целый месяц, позвонила ему и спросила:

— Что ты там делаешь? У тебя же всего два съемочных дня!

— Балда! — отвечал счастливый Андрей, который вел беспечную жизнь туриста. — Я здесь живу!

У него были смешные присказки и прибаутки, которые я запомнил. Когда в Риме он подходил к особо роскошной витрине, он начинал петь: «Пусть ярость благородная вскипает, как волна...» Когда он видел что-то очень вкусное, одновременно сладкое и мучное, он говорил:

— Это можно не есть, это можно просто прикладывать.

И он показывал, куда прикладывать, а именно к животу.

Когда какой-нибудь невежда многозначительно бросал:

— Вы знаете, мне не понравился последний фильм Бергмана!.. — Андриуша тут же парировал:

— Вы знаете, Бергман о вас тоже неважного мнения...

После работы над «Итальянцами в России» я приступил к «Иронии судьбы». У меня сомнений не было — роль Ипполита просто создана для Андрея. Я дал почитать ему сценарий.

Он сказал:

— Эльдар Александрович! Я не хочу больше играть отрицательные роли!

— Но Ипполит вовсе не отрицательный персонаж. Скорее, он несчастный...

Андрей попросил меня, чтобы я попробовал его на роль Лукашина. Дал бы ему шанс. Во имя нашей дружбы! Я был уверен, что он не подходит на эту роль, но отказать ему не мог. Я сказал:

— Андриуша, я дам тебе на пробу одну каверзную сцену. И если ты убедишь меня в этом эпизоде, если я поверю тебе, — клянусь, ты будешь играть Лукашина.

Началась кинопроба.

Миронов, пряча глаза, застенчиво произносил такие реплики: «А я у женщин никогда не пользовался успехом... еще со школьной скамьи... Была у нас девочка — Ира... Что-то в ней было... Я в нее еще в восьмом классе... как тогда говорили... втюрился... А она не обращала на меня ну никакого внимания... Потом, уже после школы, она вышла за Павла...»

Но почему-то ощущения правды жизни, веры в актерскую убедительность не возникло.

Поверить в то, что какая-то неведомая Ира могла пренебречь таким парнем, как Миронов, было невозможно.

Несмотря на все его актерское мастерство, психофизическая сущность артиста расходилась с образом, со словами. Стеснительность искусно изображалась, но верить в любовные неудачи персонажа было трудно. И я отказал ему.

Я повторил еще раз, что на роль Ипполита беру его без кинопробы. Но тут он отказал мне.

Однако этот инцидент никак не повлиял на наши отношения, мы продолжали относиться друг к другу нежно и по-дружески.

А потом Андрей пел и читал авторский текст в нашем с Григорием Гориным телефильме «О бедном гусаре замолвите слово», принимал участие в моих телевизионных передачах и творческих вечерах.

Иногда мы встречались у общих друзей, ездили вместе за рубеж.

Отношения поддерживались нерегулярно, но всегда были проникнуты симпатией.

У нас было общее прошлое, совместные работы, возможные перспективы на будущее сотрудничество...

Я многое мог бы еще рассказать об Андрее. О том, как он мечтал прорваться в трагедию, сыграть трагедийную роль; как его тяготила репутация легкого комедийного артиста; о том, как он боялся повториться; о его страхе, что отыгрался и не сможет сказать ничего нового; о мыслях, что перестанут снимать, и о компромиссах в выборе ролей в связи с этим...

Только со стороны он казался (не знаящим его людям) удачником, счастливым, которому все давалось само собой, легко, без усилий. Сомнения, неуверенность, страдания все время сопровождали его.

Он был человеком ищущим, пробующим, нацеленным на будущие роли, заряженным на поиск.

И вдруг так нелепо все оборвалось...

Когда не стало Андрея, наши сцена, кинематограф, телевидение лишились какой-то доброй, веселой, музыкальной, обаятельной, жизнерадостной краски. Наше искусство показалось мне более бедным, более тусклым, в нем стало не хватать неповторимой мионовской улыбки, его изящества, его изысканного вкуса, стало не хватать доброй иронии, за которой всегда светились умные и грустные глаза...

Делал все с полной отдачей

Когда снимаешься с интересными, творческими людьми — это праздник для каждого. Андрей Миронов — актер, работать с которым было всегда интересно: он будоражил, настраивал, создавал атмосферу непринужденности, доверия. Удивительным Андрей был и тогда, когда мы снимались, как говорится, в одном кадре, и тогда, когда мы с ним просто общались, вне съемок.

Впервые я встретился с ним, когда он снимался у Рошаля в фильме «Год как жизнь», играл молодого Энгельса. Мне казалось это странным: «Как же так? Он такой эксцентричный, и вдруг — Энгельс». Мне и сегодня кажется это странным.

Когда меня с ним только познакомили, я не мог относиться к нему иначе, чем как к сыну Мироновой и Менакера — актеров моей юности. Для меня они были эстрадные боги. И вот артистом стал их сын. Невольно смотрел на него по-особому. Сам же Андрей страшно не любил, когда о нем говорили как о сыне Мироновой и Менакера. Он бесился при этом и говорил: «Я прошу, не надо. Я просто Миронов, и всё, и никаких лишних разговоров быть не может».

Однажды я пошутил над ним. Когда мы в Баку снимались в «Бриллиантовой руке», нашу съемочную группу пригласили в гости артисты местного драматического театра и устроили нам вечер. Мы сидели за столом, я произнес тост: «Товарищи! Вы все знаете, что есть замечательные артисты — Миронова и Менакер. Так вот, здесь присутствует (Миронов весь позеленел, замер)... артист Анатолий Папанов, за которого я поднимаю этот тост!» Миронов мне кулак показывал, а вся группа смеялась.

Помню, как во время съемок «Бриллиантовой руки» мы с ним долго спорили. Андрей мне говорил: «Вам повезло с песней — все ее будут петь, а мою не будут». Я возражал: «Почему? Песня прекрасная, и мы ее в группе

уже поем». «Нет, — уверял меня Андрей, — ваша все равно быстрее дойдет». Интересно, что его песню Гайдай хотел убрать, хотя фонограмма была уже записана. «Получается вставной номер», — говорил он. Но мы всей группой упрасивали его оставить песню. Когда эпизод стали снимать и Миронов под фонограмму начал танцевать, для меня стало просто открытием то, как он двигается. А когда сделали первый дубль, вся съемочная группа аплодировала. Мы были удивлены и поражены, его выступление захватило всех. Но и в каждом следующем дубле он находил что-нибудь новое, импровизировал.

После выхода «Бриллиантовой руки» звезда Миронова на актерском небосклоне стала подниматься, его быстро признали.

Конечно, больше всего меня привлекал в нем его юмор. Он любил острить, сам ценил шутку, анекдот, комическую ситуацию. Както на съемках я вспомнил старый одесский анекдот. Мать говорит мальчику: «Вот, Яшенька, учись хорошо. Если будешь хорошо учиться, то в честь тебя назовут какую-нибудь вещь. Например, назвали Сема-лет, Пиня-сос, Циля-визор; люди прославились, и в честь них дали названия». Андрей тут же подхватил: «Беня-диктин». И пошло... Мы изошрялись как могли, а выиграть должен был тот, кто придумает что-нибудь последним, когда уже все иссякнут. И вот, когда фантазия у всех истощилась, ночью раздался у нас в номере звонок и Андрей сказал: «Семья: мама-Лыга, папа-Роса, Апель-сынчик». Сказал и положил трубку. Его признали победителем.

Помню, как возвращались из Баку со съемок (снимались в старом городе, на берегу: ветер и песок, песок...). И вот вечером сели в поезд и поехали. Мы с Андреем были в одном купе. Все легли спать. Через какое-то время я вдруг проснулся, посмотрел в окно и закричал: «Смотрите, травка, травка!» И тут с верхней полки раздался спокойный голос Андрея: «Озверевший лирик».



*Дима Семицветов. «Берегись автомобиля»
В роли Деточкина — И. Смоктуновский*



Он рассказывал в лицах, изображал всех, перевоплощался. Это было неповторимо!

После «Бриллиантовой руки» мы с ним часто встречались на концертах, которые проводило Бюро кинопропаганды. Мы выезжали небольшой группой (Папанов, Миронов, Голубкина и я) на два-три дня. Меня Андрей поражал тем, что, выходя к зрителю, выкладывался так, что уходил со сцены мокрым. Отдавал все, что имел, что мог, как будто выступал в последний раз. Он все делал с полной отдачей и жил с полной отдачей. А когда вдруг неожиданно снялся в фильме Германа «Мой друг Иван Лапшин» и так прекрасно сыграл Ханина, то все вдруг поняли, насколько еще Миронов не исчерпал свои возможности как актер. Не только комедийный, но и драматический.

Меня всегда подкупала его интеллигентность, его воспитанность; он был вежлив, тактичен, умел слушать другого. Андрей любил детей, и дети любили его, тянулись к нему, он шутил с ними. Он был человеком веселым, а глаза были грустные. Иногда задумывался вдруг и так грустно смотрел: «Вы знаете, Юрий Владимирович...» И говорил что-то отчаянно смешное.

Как-то раз пришел он к нам в цирк. Рядом была комната, где в больших клетках находились говорящие дрессированные попугаи. В антракте я предложил Андрею: «Хочешь их посмотреть?» — «Да все это ерунда — говорящие попугаи». Оказалось, что Андрей ни разу в жизни не видел говорящего попугая. А с попугаями работала жена Кио Иоланта. Она

попросила Андрея сказать попугаю: «Здравствуй, дорогой». Андрей сказал. И попугай громко прокричал:

— Здррравствуй, дорррогой!

И вдруг Андрей побледнел и тихо сказал:

— Это ужасно... Не может быть...

И снова он здоровался, и снова попугай кричал в ответ. Так продолжалось весь антракт. Встреча с попугаем так потрясла Миронова, что время от времени он звонил мне:

— А Кио еще не уехали? Передайте большой привет попугаю!

Когда год или два назад я встретился с Андреем на «Мосфильме», меня поразило, каким он стал озабоченным, нервным; я говорил с ним и чувствовал, что думает он о чем-то другом.

Последнее время я звонил ему, спрашивал: «Как дела?» Он отвечал: кручусь, масса дел, замотан, готовим новую пьесу, съемки...

Он прожил короткую, но очень насыщенную жизнь. Кто знает, может быть, организм не выдержал этой насыщенности. Надо иметь крепкое, очень крепкое здоровье, чтобы выдержать такую нагрузку, и физическую, и психологическую, ведь каждая встреча со зрителями, каждая съемка берут столько энергии, сил...

Раньше, вспоминая Андрея, я невольно улыбался, и у меня появлялось ощущение радости. А сейчас, если мне говорят «Андрей Миронов», становится так не по себе. Вообще, когда люди уходят — ужасно, но когда молодой... Вспоминаю Андрея с любовью, но с грустной...

Геннадий ГЛАДКОВ

Радуюсь, что он был!

Мы с Андреем не были ближайшими друзьями, не встречались каждый день. Но между нами всегда существовала некая общность, которая делала нас духовно близкими людьми. Наверное, она вытекала из нашего прош-

лого. Мы оба с Андреем — москвичи, родились и выросли не просто в Москве, а в ее центре, и, как выяснилось позже, даже учились в одной 170-й школе, только я был старше его. Центр Москвы в те годы был особенным. В нем жили многие работники культуры, искусства, науки — артисты, музыкан-

ты, художники, писатели, профессора. Наши родители нередко выступали в общих концертах, бывали на одних вечерах и дружеских встречах. И мы, их дети, воспитывавшиеся в этой творческой атмосфере, конечно, знали друг о друге, хотя и не всегда были знакомы. И теперь, став взрослыми, встречаясь по делу, мы всегда ощущаем себя земляками, хранителями старомосковских интеллигентских традиций.

Вот такое ощущение землячества возникло у нас с Андреем при встрече в Театре сатиры, где я начинал свою работу, куда он пришел после окончания Театрального училища имени Щукина. Мы сразу почувствовали расположение друг к другу, хотя первое время Андрей относился ко мне как к старшему товарищу, очевидно, сказывались воспоминания о школе. Пробегая мимо, Андрей всегда что-то напевал. Я знал, что он очень любит музыку, коллекционирует пластинки. Его любимыми увлечениями были традиционный джаз и классическая эстрада, которые он прекрасно знал.

Но впервые в работе мы с ним встретились не на театральной сцене, а на съемках телевизионного фильма «Двенадцать стульев», который ставил Марк Захаров, а я писал к нему музыку. В картине была занята группа прекрасных актеров — Анатолий Папанов, Андрей Миронов, Ролан Быков, Олег Табаков.

Неожиданно для себя на записи я столкнулся с «музыкальным комплексом» Миронова. С одной стороны, он страстно любил музыку и жаждал проявлять себя в музыке и пении. С другой — понимал свои ограниченные возможности. Противоречивые чувства — желание и боязнь — все время боролись в нем. Обычно он долго и мучительно готовился к записи, говорил, что голос у него не звучит, что сегодня ничего не получится, потом просил меня наиграть ему мелодию, напеть песню и все это записать на магнитофон. Забрав пленку, он уходил домой и дома с моего голоса старательно выучивал.

В студии на записи он обычно прежде всего интересовался, есть ли мелодия в аккомпанементе. Он страшно боялся

остаться один на один с той фонограммой, которая звучала в наушниках, как казалось ему, не очень надежно. Андрей привыкал к моей пленке, к моему голосу, они были ему опорой. А теперь он лишался этой опоры. И выяснив, что мелодии не будет, он заявлял: «Нет, так я не могу». Начиналась долгая тяжба, после которой следовал вопрос: «А какая у тебя самая высокая нота?» Я называл. «Нет, я ее не возьму никогда». — «Кто тебе сказал?» — «Один музыкант мне сказал, что нота «ми» — мой предел, выше я не могу».

Я чувствовал, что он прекрасно может справиться со всеми трудностями, но его нужно было раскрепостить, снять его комплекс. Приходилось прибегать к обману. Однажды я пообещал ему переделать все высокие ноты. При следующей нашей встрече я сказал Андрею, что все в порядке и самая высокая нота у него будет «ре». Он обрадовался: «Теперь я спою». Но я, зная, что Андрей не обладал абсолютным слухом, ничего не изменил, ни одной ноты не переписал и запустил ему прежнюю фонограмму. Он же, считая, что она стала ниже и ему будет петь удобнее, раскрепостился и спел все точно, не замечая высоких нот. Только после того, как запись успешно завершилась, я открыл ему обман. «Ты меня обманул? А ведь я чувствовал, что тут что-то не так», — растерянно сказал он мне. «А мне наплевать, что ты чувствовал. Мне был нужен твой талантливый дубль, и я его получил», — радостно заявил я.

Когда Андрей просил меня сделать ему мелодию пониже, я всегда сопротивлялся: «Ну зачем тебе пониже? Ты будешь на низких нотах однообразно бубнить, а нам нужно сохранить тембр твоего голоса. А то ведь никто и не поймет, что поет Андрей Миронов».

На этой почве у нас шла бесконечная борьба. Конечно, если он спокойно стоял у рояля, то ему нужно было сделать пониже, чтобы было удобно петь и не напрягаться. Но когда он выходил на запись, он обычно возбуждался, его темперамент и актерское чутье брали свое и тянули его голос наверх. Тогда он мог взять ноту, недоступную ему в

обычном, спокойном состоянии. Это необходимо было знать, иначе можно было попасть в просак. Так однажды и случилось.

В фильме «Двенадцать стульев» герой Миронова Остап Бендер поет на корабле песню, сопровождая себя на гитаре. Здесь артист мог позволить себе петь в любой тональности, как ему было удобнее. Но мы решили потом записать песню в сопровождении ансамбля «Мелодия». Сделали аранжировку. Андрей тайно от меня попросил аранжировщика понизить его партию. Началась запись. Услышав аранжировку, он стал петь по-другому, и тональность оказалась для него низкой, неудобной. Ему пришлось в некоторых местах просто проговаривать текст, чтобы выйти из затруднительного положения. Так правда актерская помогла наиболее полному выражению правды музыкальной.

Конечно, если взять звуковую дорожку Андрея, то можно увидеть, что он часто поет вокруг мелодии, нередко проговаривает текст. Получается некая музыкальная декламация. Но меня в пении Миронова привлекали не правильно спетые ноты, а его актерская зажигаемость. Певец поет ноты, а Андрей создает образ, который всегда оказывается точным.

Мне часто предлагали брать профессионального певца, а не мучиться с непрофессионалами. Профессиональный певец споет все как нужно: точно, чисто. Но я человек театральный, и мне важно, чтобы песни рождались темпераментом и чувством актера, а не просто выпевались нотки одна за другой рабски следующим за авторским текстом исполнителем.

Поэтому меня больше интересуют поющие актеры. Певцов в моих фильмах нет. Я настаиваю на том, чтобы актер, который наделен хоть какой-то музыкальностью, пел сам, потому что в нем живет правда образа. Если приглашать в фильм певца, который пел бы за играющего актера, то получится фальшиво. Играет, играет актер, вдруг дается чужая запись, и он как бы выключается из действия. Часто такие чужие записи выглядят вставными номерами и плохо слушаются. А главное, и я в этом уверен, преры-

вается нить действия, что, конечно, не на пользу фильму.

Миронов привлекал не столько своими вокальными возможностями, сколько своеобразием артистической индивидуальности. В каждой песне ярко раскрывалась его актерская суть, и каждая песня становилась маленьким спектаклем. Поэтому он в основном пел песни характерные, в которых есть четкая или жанровая, или образная, или сюжетная основа, то есть песни, в которых можно выявить себя актерски. Он не раз говорил мне: «Я не певец, я актер, и эту песню я не могу просто спеть, я ее сыграю». Все песни в жанре ретро, которые он исполнял на телевидении, были жанровыми. Актер нашел к ним свой подход: пел их несколько иронично и в то же время по-доброму, с некоторой грустью.

Наша совместная работа повлияла на каждого из нас. Когда он выучивал песни с моего голоса, то что-то впитывал из моей манеры. Когда же я выступал на своих вечерах, то ловил себя на том, что начинаю ему подражать. У меня в ушах звучал его голос, и я начинал делать паузы, которые делал он, или проговаривал текст в его духе. Очевидно, его органика, индивидуальность оказывали на меня сильное влияние, подчиняя себе.

Андрей часто пел мои песни, включая их в свои концерты. Они стали постоянными спутниками его выступлений на эстраде. Особенно часто звучала песенка о бабочке из телефильма «Обыкновенное чудо». Он ее так великолепно сделал, что она превратилась в веселый символ пошлости.

Однажды я неожиданно стал участником его творческого вечера в Ленинграде. Случайно оказавшись со своими друзьями около Дома офицеров, я увидел афишу, извещающую о проходящем здесь творческом вечере Миронова. У меня тут же мелькнула мысль разыграть его. Розыгрыши были стихией Андрея. Он любил разыгрывать, и его любили разыгрывать.

В первом отделении вечера выступала Лариса Голубкина, во втором — Миронов. Он был за кулисами и готовился к выходу. Шумной компанией мы появились перед ним.

Андрей не пришел в восторг от нашего вторжения. «Вот только вас мне и не хватало, — мрачно приветствовал он нас. — Откуда вы взялись?» Я открыто ему заявил: «Мы пришли сорвать твой вечер». «Ну ладно, ладно, шутите», — грустно отозвался он. «Да нет же, какие шутки. Я говорю совершенно серьезно. Сейчас выйду на сцену и раскрою все твои секреты. Расскажу, как ты плохо поешь, как трудно учишь песни». Андрей рассмехался, но глаза его стали испуганными. На полном серьезе он стал уговаривать меня: «Понимаешь, это Дом офицеров. Публика здесь солидная, и такие штучки у нее не пройдут. Давай сделаем вечер в Доме кино или Доме актера, и шути там сколько тебе захочется». Но я не соглашался и продолжал держать его в напряжении. Он сильно разволновался и не знал, что делать. Тогда я пошел на уступки. Мы решили, что я сыграю ему пару песен. Он долго внушал мне, какая у него тональность. И не дай бог, чтобы я заиграл выше. Затем стал просить, чтобы я не подходил к микрофону и ничего не говорил. Я ответил многозначительно: «Подумаю, но оставляю за собой свободу действий».

Прозвенел третий звонок, началось второе отделение. Я решил доиграть свою коварную роль до конца. Быстро выйдя на сцену, подошел к микрофону. Для начала я произнес несколько таких фраз, от которых Андрей, стоявший в кулисах, еще более заволновался. Я сразу же обратил все в шутку и сказал собравшимся в зале о своей большой любви и дружеском расположении к Андрею Миронову. Затем, объявив, что мы сейчас исполним с ним несколько песен, сел за рояль. И я и Андрей были на подъеме. Он прекрасно спел две песни, а дальше пошло еще лучше, с каждым номером он поднимался все выше и выше. Вечер имел грандиозный успех, Андрей был в восторге. После концерта не хотел меня отпускать, потащил с собой в гостиницу. Мы сидели у него в номере до поздней ночи.

Этот случай я вспоминаю с большой теплотой. Вечер был сплошной импровизацией, столь близкой и Андрею, и мне. Бывает, что долго репетируешь, обсуждаешь, а выходишь на сцену — ничего не получается из задуман-

ного. Скучно, неинтересно и без подъема проходит выступление. В тот ленинградский вечер ничего не было отрепетировано, все рождалось на сцене легко, весело, заразительно, вовлекая слушателей в мир музыки, песни, шутки, игры.

Андрею так понравилось наше совместное музицирование, что он как-то сам пригласил меня в свой концерт. Но судьба распорядилась иначе. Я накануне концерта прищемил себе пальцы и как пианист надолго вышел из строя. Очевидно, подобные удачи повторить нельзя, не получится.

А теперь о нашей с ним последней работе — фильме «Человек с бульвара Капуцинов». Я не хотел в нем участвовать. Что-то мне не нравилось, и сроки не устраивали. Меня упрасивали, звонили, даже режиссер фильма Алла Сурикова уговаривала. Но я отказался: жила во мне какое-то внутреннее сопротивление. Вдруг зазвонил телефон, и в трубке раздался голос Андрея: «Старик, мы, к сожалению, так редко видимся, все бегаем друг от друга. Давай хоть на этой картине встретимся. Может быть, она будет последней. (Как пророчески сегодня звучат его слова!) Я все еще пою в концертах твои старые песни. Напиши мне с Юлием Кимом новые, я их потом из фильма возьму на эстраду». Ему я отказать не смог и согласился работать в фильме.

Записи у нас с Андреем шли по той же схеме, что и раньше, с препирательствами, взаимными уколами, шутками, мелким недовольством. Только на этот раз он был более задерганным и уставшим: театр, гастроли, съемки.

В процессе записи многое менялось, и не все то, что записали, вошло в картину. Во время съемок нам пришла идея написать для героя лирическую песню, которая должна была прозвучать в тот момент, когда его раздирают муки ревности. Он стучит в дверь к своей возлюбленной, но она заперлась и не пускает его. Тогда он поет песню, выражающую его невеселые думы: любовь кончилась, и все рухнуло. Мы хотели сделать ее с юмором — фильм-то комедийный. А она получилась у меня грустной, минорной. И

Андрей спел ее серьезно, с истинным страданием. Песня прозвучала диссонансом, и нам пришлось убрать ее из фильма.

Когда Андрея не стало, мы собрались на студии и решили посмотреть, что же у нас осталось из его записей. Оказалось, что его лирическая песня сохранилась. Мы ее слушали и почти все вытирали слезы. В песне есть и всплеск, и фермата на страдальческой ноте, и какой-то неожиданный вздох, прерывающий течение музыки, и куплет, звучащий сегодня очень трагически:

«Я понимаю, да, таков закон:
Проходит все. Мечты — пустые бредни.
Проходит все. Любовь — минутный сон,
Тебе — смешной,
А мне — последний!»

Заканчивает песню вокальный ансамбль, исполняющий припев без слов, в манере спичуэлс. Получился реквием — прощание Андрея со всеми нами. И пусть запись технически несовершенна, песня дорога нам как память о друге.

Вот на такой трагической ноте мы и закончили с Андреем нашу совместную работу.

Но с этим фильмом связаны у меня и размышления о творческой судьбе Андрея Миронова. По своему складу он был активным, жизнелюбивым человеком. Ему все хотелось узнать и везде побывать. Он ездил на хоккейные и футбольные чемпионаты, стремился следить за всем в искусстве и быть всегда на высоте. И в результате жил в бесконечной суете. Я нередко говорил ему: «Что ты все время суетишься?» «А мне интересно», — неизменно отвечал он.

Но я думаю, что он в последнее время понимал, что у такой суматошной жизни есть и обратная сторона. Надо остановиться и сосредоточиться на чем-то для себя важном. Вширь долго идти нельзя, иначе можешь себя растерять.

Как это ни грустно, но надо признать, что Андрей не сделал всего, что мог. Он остался в нашей памяти в основном в облике удачливого веселого человека. Так ограниченно использовали его режиссеры. Ему же хоте-

лось другого. У него шел процесс переосмысления жизни, своего отношения к искусству. Пора было переходить на иной уровень. Если бы не неожиданная смерть, он, конечно, поднялся бы на ступеньку выше, отказался бы от многих ролей, от многих перепевов старого. Может быть, глубже ушел бы в режиссуру, может быть, стал бы писать. Я думаю, что он был близок к совершенно новому решению своих художественных задач.

Внешне Андрей выглядел благополучным человеком, довольным жизнью: много работы в театре, кино, на телевидении, эстраде, постоянные поездки, творческие вечера, необыкновенная популярность и любовь зрителей. Но мы-то, друзья, видели, что он находился на перепутье. Особенно это было заметно на съемках последнего его фильма. Он был грустным, уставшим, часто нервничал, был недоволен съемками. Боялся смотреть отснятый материал и просил меня: «Ты идешь смотреть материал? Давай договоримся так: если тебе понравится — позвони, а если нет, то не надо звонить». Переживал и мучался из-за роли с заранее запрограммированным концом. Поэтому и сыграл свою роль в фильме «Человек с бульвара Капуцинов» серьезно и с большой душевной болью. Его лирическую песню, несмотря на технические погрешности, мы решили включить в пластинку «Музыка и песни из фильма «Человек с бульвара Капуцинов» и назвали ее «Все кончено». Пластинка получилась символической: первая ее песня — в исполнении Ларисы Долиной — «Все прекрасно», а последняя — в исполнении Андрея Миронова — «Все кончено». Но эту песню я воспринимаю не только как прощание Андрея с нами, но и как его прощание со своим прошлым, со всем легким: легкими комедиями, легкими песенками, легким успехом...

Мы не часто встречались с Андреем, могли не видеться месяц, год... Но если неожиданно встречались, то все шло так, как будто расстались вчера, словно и не было долгой разлуки. Внутренне мы всегда были готовы к встречам и радовались им и получали от них огромное удовлетворение, потому что жили в эти минуты полнокровно.

Все такие ощущения накапливались, и создавалось впечатление, что мы были всегда вместе.

Он был из тех людей, которые остаются с детства и на всю жизнь.

Я не могу до конца осознать, что Андрея больше нет. Он всегда со мной, я общаюсь с ним, иногда даже разговариваю. Когда собираемся с друзьями, то не грустим, а смеемся, потому что он жив для нас.

Но нам так его не хватает. Не хватает его песен, улыбки, смеха, его таланта. В моей комнате на полке стоят пластинки, которые он любил перебирать, лежит его последняя пленка, на которую он записал для меня своих любимых зарубежных певцов. Все, все напоминает мне о наших встречах...

Я плачу оттого, что его не стало. Я светло радуюсь тому, что он был, оставил во мне часть своей души, своего таланта.

Аста БРЖЕЗИЦКАЯ

Души прекрасные порывы

Я не беру на себя смелость писать о творческой личности Андрея Миронова, анализировать роли, сыгранные им в театре и кино. Просто я хочу вспомнить об этом удивительно обаятельном, добром и талантливом человеке и своих встречах с ним.

Впервые я увидела Андрея лет двадцать — двадцать пять назад в одном из интереснейших домов Москвы — в доме Алексея Николаевича Толстого, где жила его вдова Людмила Ильинична Толстая. В тот день в доме ожидалось много гостей. Я пришла немного раньше назначенного срока и застала Людмилу Ильиничну в кабинете, где она беседовала с Мироновым. Квартира Толстых сама по себе была необыкновенной по атмосфере и обстановке, а кабинет Алексея Николаевича был еще большим чудом. Людмила Ильинична увлекательно рассказывала Андрею историю каждой картины, висевшей на стене, показывала редчайшие фолианты, стоявшие в старинных шкафах. Указав на кресла около камина, она сказала, что они находились в кабинете Павла I и видели страшную картину убийства своего хозяина.

Меня сразу поразила детская восторженность, с которой Андрей слушал Людмилу Ильиничну и рассматривал то, что она ему показывала. С видимым волнением подошел он к письменному столу, на котором лежали

лист бумаги и перо, и бережно коснулся трубки, которая даже не была выбита, хотя прошло более двадцати лет после смерти писателя. В кабинете все благоговейно сохранялось так, как было при его жизни. Казалось, Алексей Николаевич только что здесь работал, вышел на минутку и вот-вот вернется. Продолжая рассказывать, Людмила Ильинична села в одно из кресел и предложила Андрею сесть в другое. Я увидела, как прекрасна была мебель английской фирмы «Чиппендейл». Человек чувствовал себя в кресле не только раскованно и свободно, но и как-то особенно элегантно, повторяя изгибы этой простой и мудро сконструированной мебели. Андрей с удовольствием сидел в кресле, задумчиво смотрел на огонь в огромном камине. Чувствовалось, что вся обстановка дома произвела на него огромное впечатление.

Скоро пришли гости. В числе приглашенных были знаменитые актеры Театра сатиры, и среди них Татьяна Ивановна Пельцер. Все собрались в столовой за большим столом. Здесь Андрей был совсем другим. Много посмотрев и послушавшись удивительных рассказов, он уже обжился в квартире Толстых. Несмотря на свою молодость, — это были первые годы его работы в театре, — он сразу стал центром внимания, своеобразным магнитом, к которому тянулись взоры присутствующих. Всех привлекало неосознанное обаяние его личности.

Он был очень оживлен. Разыгрывал смешные мини-пьески. Особенно запомнилась одна история о том, как к директору цирка пришел дрессировщик. Он хотел устроить на работу в цирк своего подопечного. А подопечным был комар Бонифаций, исполнявший все команды. Дрессировщик показывал коробочку, в которой сидел комар. Директору же в то время было не до него, он все время говорил по трем-четырем телефонам сразу. Все разговоры по телефону на разные производственные и всякие другие темы Андрей обыгрывал с блеском. Дрессировщик, не обращая внимания на занятость директора, увлеченно рассказывал о достоинствах своего Бонифация, достигшего, по его словам, гениальных результатов. По ходу рассказа он выпускал комара из коробочки. Наконец директор закончил беседы по телефону, положил трубку и обратился к посетителю: «Да, простите, слушаю вас». И хлопнул себя по лбу, потому что в этот момент комар сел ему на лоб. После долгой паузы бесконечно трагически прозвучала фраза укротителя: «Слушаете? Вы меня слушаете?» В глазах исполнителя было такое отчаяние, что еще секунда — и все, кто сидел за столом, просто разрыдались бы — у человека рухнула вся жизнь. Но через минуту Миронов так лукаво взглянул на слушателей, что все рассмеялись и зааплодировали.

Следующая моя встреча с Андреем произошла немного позднее, когда я решила сделать скульптуру «Ревизор» под влиянием спектакля Театра сатиры. Я долго мучилась, никак не могла придумать композицию, ходила на каждый спектакль как на работу. И вот на одном представлении меня увлекла сцена, в которой Хлестаков берет взятки. На какую-то минуту герой остается на сцене один. Грим у Хлестакова — Миронова был очень интересным, не стереотипным: отсутствовали привычный всем чубчик и залихватски поднятые брови. Его персонаж был причесан на косой пробор, плоско, так, как носил волосы Гоголь. Когда Хлестаков остался один, он вдруг наклонил голову, подвинул свечу и, поигрывая возле губ пером, начал рассматривать листы бумаги, разложенные

около него. А потом медленно поднял глаза на публику. Мне вдруг показалось, что передо мной сам Гоголь. Куда-то делся Хлестаков, остался автор, который, покусывая кончик пера, с усмешкой смотрел на всех нас: «Над кем смеетесь?» Вот в это мгновение и родился у меня замысел скульптуры. Я увидела Хлестакова почти мистическим персонажем.

Как говорил Гоголь, неизвестно откуда он взялся и куда сгинет со своей тройкой. Он фигура фантазмагорическая, повод, чтобы показать всю кунсткамеру.

Я задумала сделать полукруглый стол, вокруг которого расположились бы персонажи комедии. И уж раз мистика, то почему бы Хлестакову и не полететь по диагонали через стол. Придумав композицию, я решила пока не показывать эскиз Андрею. Когда вся композиция в пластилине была готова, я позвала его в свою мастерскую. Он долго ходил вокруг нее, внимательно разглядывая. Она ему очень понравилась. Потом он мне сказал: «Но позировать я не берусь, летать через столы я еще не умею».

Перевод скульптуры в фарфор был очень сложным, так как она получилась очень большая, а я такого большого застолья в фарфоре никогда раньше не делала, да и у других не видала. Стол был сделан в виде подковы, вокруг него расположились фигуры городничего, Марьи Антоновны, Бобчинского, Добчинского, Земляники, Хлопова, Анны Андреевны. Хлестаков же, вознесенный на волнах собственной лжи, летел по диагонали через стол, и каждый персонаж реагировал по-своему на его полет. Городничий в задумчивости смотрел на Хлестакова: что-то тут не так. Дамы были от него без ума. И даже жареный поросенок, находившийся на столе среди закусок, привстал на ножки и, разинув рот, потрясенный, смотрел на Хлестакова.

Первый экземпляр скульптуры приобрело Министерство культуры, теперь он находится в Театре сатиры. Второй оставался на заводе в Дулево. Андрею очень хотелось его иметь, и он спросил меня: «Если я поеду на завод и там дам концерт, вы подарите его мне?» Я ответила: «Конечно».

И вот мы поехали на завод. Поездка была незабываемой. Мне очень понравилась обязательность Андрея. Выезд состоялся в точно назначенный час. С нами поехал концертмейстер Борис Мандрус. Был март, солнечный, красивый день, хорошая дорога. Андрей прекрасно вел машину.

На заводе не могли поверить, что к ним приедет «живой» Миронов, — тогда он был уже не только хорошо известным актером, но и любимым. Мы быстро приехали в Дулево, где около клуба нас встретило огромное количество народа. Мандрус быстро куда-то исчез, и, как потом оказалось, он сразу проник на сцену, чтобы познакомиться с инструментом. А я представила Андрея директору, и они удалились в кабинет минут на десять-пятнадцать.

Зал был полон. Миронов вышел на сцену и шутливо сказал: «Темно как. Вы-то хоть меня видите?» «Видим!» — радостным хором ответил зал. Прежде всего Андрей поздравил всех с открытием нового цеха, перечислил все достижения завода в процентах и отметил наиболее отличившихся рабочих. Когда он успел не только почерпнуть всю информацию от директора, но и сделать ее своей, — это так и осталось для меня загадкой. Андрей выступал как опытный фарфорист, приехавший к своим коллегам. Все дела завода, его заботы и радости стали его делом. Он говорил о них с большой заинтересованностью и сразу завоевывал симпатии всех присутствовавших в зале. Он стал им близок, они поверили в его искренность.

Потом начался концерт, который был несколько не ниже по качеству, чем его вечер в Останкине. Андрей не мог иначе. Я и в тот день и потом никогда не видела, чтобы он что-то делал вполсилы. Всегда с полной отдачей, всегда на самом высоком уровне. Он безотказно исполнял все, о чем его просили: читал монологи из спектаклей, сыграл сцену вранья из «Ревизора», много пел, рассказывал смешные истории, которые бывали на съемках. Дружно принимал зал его рассказ о том, как зимой снималось лето. Он покорила всех своей простотой, доброжелательностью, большим обаянием.

Концерт был огромным, с небольшим перерывом, во время которого звучала пленка с песнями в его исполнении. Когда он прошел на несколько минут в кабинет директора, все обступили меня, расспрашивали о нем. Все называли его не Мироновым, не Андреем Александровичем, а Андрюшей. И в этом «Андрюше» не было ни фамильярности, ни панибратства, а только большая любовь, уважение и благодарность за его актерский и человеческий талант.

День прошел быстро, начало темнеть. Мы собрались в обратную дорогу. В кабинете директор преподнес Миронову скульптуру. Он был счастлив и не скрывал своей радости, а мне «строго» сказал: «Вот вы и повезете ее на своих коленях» — и лукаво добавил: «И чтобы ни один волос не упал с ее головы».

После вечера Миронова на заводе долго царил приподнятая атмосфера. Меня постоянно спрашивали: «Как Андрюша, какую новую роль он готовит в театре, в каком фильме снимается, как его здоровье?»

Внимание к людям, забота о них были неотъемлемой чертой личности Андрея. И мне пришлось испытать ее на себе при довольно грустных обстоятельствах. Я делала новую работу — его скульптурный портрет в роли Фигаро. Когда композиция была готова в пластилине, начался ее перевод в материал. И тут случилась беда — при обжиге в печи скульптура распалась на три части. От меня пытались скрыть несчастье, но как такое утаишь от автора? Когда я увидела куски, вынутые из печи, мне стало нехорошо. А по дороге домой становилось все хуже. Дома вызвали «скорую помощь» — оказался инфаркт. Меня поместили в находящуюся недалеко от моей квартиры больницу, самую обычную и далеко не элитарную. Через какое-то время мне стало лучше, и меня перевели из реанимации в общую большую палату. Вдруг ко мне пришел главный врач и спросил: «Вы Аста Давыдовна?» — и на мой утвердительный ответ бросил два слова: «Сейчас, подождите». Меня срочно перевели из многоместной палаты в самую маленькую, четырехместную. По местным масштабам считалось, что это были идеальные условия.

Тут снова появился главный врач и торжественно объявил: «К вам гость». В палату быстро вошел Андрей, очень смущенный весьма активным интересом к нему со стороны больных и медицинского персонала.

Я была бесконечно тронута его вниманием и заботой. К тому времени я дружила с его родителями. Очевидно, его мама сказала, что я попала в больницу. И Андрей, бросив все дела, помчался туда «создавать мне условия». После его посещения я стала самым популярным человеком в больнице. Когда я выходила в коридор, то слышала со всех сторон: «Это та женщина, к которой приезжал Миронов».

Вот такая была у него популярность. И надо сказать, что каждый раз она приводила его в смущение. В этом я убедилась на своей персональной выставке, организованной Московским музеем декоративно-прикладного искусства. Среди прочих экспонатов выставлялся и «Ревизор». Андрею захотелось посмотреть, как выглядит скульптура на выставке, и он пришел на вернисаж. Народу было очень много. И, конечно, особое внимание было приковано к Миронову. К нему бес-

прерывно подходили, и, когда уж очень откровенно смотрели на него, он испуганно говорил: «Я — экспонат, экспонат», — и старался все перевести в шутку. А когда его просили дать автограф, он неизменно отвечал: «Сегодня я не подписываю. Сегодня день Асты Давыдовны. Подписывает только она».

Андрею нравилась и вторая моя скульптура — «Фигаро». Я стремилась показать героя Бомарше не слугой, а свободным, независимым человеком. Поэтому в скульптурной группе он был главным. Изображенный во весь рост, в белом костюме, он стоял, облокотившись на стул, а рядом разместились небольшие Керубино, Сюзанна и другие фигурки. Андрюша мечтал иметь у себя и эту скульптуру. Собирался приехать в Дулево и снова дать концерт в заводском клубе. Но его мечтам не суждено было осуществиться. Директор передал «Фигаро» Марии Владимировне Мироновой.

Для меня Андрей был настоящим другом, верным, добрым, внимательным, талантливым во всем: в творчестве, в дружбе, в общении с людьми. Таким он и останется в моей памяти.

Александр ШТЕЙН

У времени в плену

С глянцевого обложки журнала — его улыбка, так близко знакомая и его друзьям, и тысячам тысяч его почитателей, его, как всегда, непринужденная поза, исполненная неумолимого и в то же время явственного артистизма, изящества, — и то, как он легко оперся одной рукою, а другую бросил вперед и она легко повисла, мужская и по-мужски красивая...

Двенадцатый номер журнала «Театр». Последний, декабрьский номер 1987 года...

Какое трагическое совпадение! Журнал печатается в типографии в городе Чехове, готовится материал номера заранее, так было и сейчас, в этот раз, когда Андрей был жив-

здоров, — могла ли кому-нибудь прийти в голову дикая мысль, что смерть нагонит и настигнет его. Именно его, смеющегося, веселого, в расцвете лет, его, самое живое из всех человеческих воплощений...

И волею неумолимой и непредсказуемой судьбы обложка журнала стала как бы окаймленной невидимой траурной рамкой, и на обложку эту стало больно, тяжело, невозможно смотреть...

А вдогонку, в Чехов, в типографию полетели статьи о его гибели.

Да, это была не просто смерть — гибель. При исполнении Художнического долга.

И вдогонку полетит в номер журнала скорбная статья Марка Захарова и трога-

ющая сердце исповедь дотоле не известной мне, да и никому, включая самого Андрея Миронова, исповедь — признание в любви некой А. Ю. Ракитиной, адресованное человеку, которого уже не было...

По правде сказать, думается, не только я, но и многие не представляли масштабы и безмерности любви к Андрею Миронову — я ощутил это в день похорон, когда во всех улицах и переулках, ведущих к площади Маяковского, видел нескончаемые людские потоки. С великим трудом удалось пройти.

И уже мог подойти к Андрюше, взглянуть в его лицо — в последний раз.

Мог подойти. Но — не подошел. Не хватило сил.

Прости меня, Андрюша. Прости.

Случилось так, и тому был рад необыкновенно, — в течение многих-многих лет я был связан с Андреем: он играл много лет, с 1970 года, много театральных сезонов, в драме-фантазии на темы Всеволода Вишневского «У времени в плену».

Играл Всеволода. Главную роль.

Второй по смыслу и по значению была роль старшего друга Всеволода, солдата, а потом генерала Егора Сысоева... Играл Анатолий Папанов.

Ушел из жизни за девять дней до ухода Андрея.

Чудовищно.

Спектакля не стало.

Не могло быть.

Говорят, незаменимых — нет.

Неправда это. Есть незаменимые. Есть.

Есть. Есть.

В своей книге «Наедине со зрителем» рассказываю — Валентин Николаевич Плучек приехал ко мне в Ялту, где я тогда работал, и сказал: «Хочу делать спектакль о революции и думаю о «Первой Конной» Всеволода Вишневского».

Сравнительно недавно была поставлена на сцене Театра сатиры моя комедия «Последний парад», в главной роли — Анатолий Папанов. Сложился контакт автора и театра, и Плучек предложил мне сделать новую редакцию когда-то гремевшей, а теперь основательно забытой пьесы Вишневского... По

замыслу это должен был быть солдатско-матросский мюзикл.

Однако меня занимала иная идея. Я думал о цикле «Художник и Революция» и предложил не пьесу Вишневского, а пьесу о Вишневском. Причем условную, свободную от конкретных реальностей, пьесу-фантазию, пьесу-размышление, пьесу-воспоминание. Если хотите — пьесу-стихотворение. Факты и вымысел, легенда и документ. Вишневский — это «Мы из Кронштадта» — в кинематографе, это «Оптимистическая трагедия» — в театре. Муза Вишневского — гражданская война, ее романтика и ее трагедия... Ровесник века и сын века. Со всеми присущими его поколению роковыми ошибками, заблуждениями, иной раз непростительными...

Плучека увлекла идея создания именно такого спектакля. Пьеса писалась в сроки очень короткие, для меня слишком интенсивные — три месяца. Но гораздо точнее сказать — три месяца и — вся жизнь. О художнике, который в плену у времени, о поколении, о живущих и ушедших...

Ни внешним обликом, ни манерой, ни походкой, ни улыбкой — ну ничем Андрей Миронов не был схож с героем, которого ему предстояло сыграть. И тем не менее почему-то именно он непреложно виделся и автору и режиссеру исполнителем решающей роли.

Андрей пришел ко мне домой. С прекрасной и подкупающей жадностью вынимал из меня все, что я знал о времени и его героях.

Завороженно вглядывался в старые фотографии, засыпал меня неожиданными вопросами, всматривался в заснятого войсковым фотографом бывшего мальчика из петербургской дворянской семьи, которого водили гулять в Летний сад, бежавшего в 1914 году из дома на Западный фронт, ставшего лихим разведчиком, за храбрость награжденным двумя Георгиевскими медалями и Георгиевским крестом — высшими солдатскими наградами... И вот он уже матрос с «Вани-коммуниста», разбомбленного корабля Волжской флотилии, которой командовал мичман Федор Раскольников, а вот — пулеметчик Первой Конной, а вот писатель, друг и единомышленник Всеволода Мейерхольда...

Показываю Андрею записи, сделанные Вишневым в его дневниках, его уже послевоенные размышления. Пишет с горечью о том, как он, Вишневский, «переносил по инерции в литспоры прежние военные восприятия». Не забуду, с каким напряженным вниманием слушал Андрей приведенное мною его, Вишневого, чистосердечное признание: «Некоторых из моих оппонентов я ненавидел, как врагов на фронте, и нужно было несколько лет, чтобы привести себя в норму, чтобы остыть, чтобы отличить врагов настоящих от друзей». Признание, которому не откажешь в честности и в способности соизмерить свои заблуждения с истиной... Андрею казалось — и справедливо — очень, очень важно передать двойственность и противоречивость характера Всеволода, дружившего с Сергеем Эйзенштейном, с Александром Таировым, ополчавшегося на так называемые «потолочные» пьесы Афиногенова, хотя, с другой стороны, активно поддерживавшего талант и произведения Юрия Олеши... Не понимал и не принимал Михаила Булгакова, что было одной из его серьезнейших и печальнейших ошибок...

Помнится, говорили мы с Андреем о пленительности образа Ларисы, навеянного знаменитой Ларисой Рейснер, и я рассказывал ему о трагической судьбе ее мужа, Федора Раскольниковова. Андрей прочитал книгу ее удивительной, прозрачной и мужественной прозы и удивился, узнав, что она умерла своей смертью уже в мирное время, после гражданской войны... Ему очень пришлось по душе, что по жизни никакой влюбленности Всеволода к Ларисе на самом деле не было,

все это фантазия, условность, это муза Вишневого, это символ любви, не исторический факт, не реальность. И он очень ценил сцену Всеволода и Ларисы и не раз исполнял эту сцену потом, уже после премьеры, в концертах... Вместе с тем ему были важны реальные подробности времени, тут он был дотошен до педантизма... В процессе работы над ролью он снова навещался ко мне и к моим книжным полкам.

Его не удовлетворил эпизод ленинградской обороны, и по его настойчивой просьбе я написал ему не существовавший ранее в пьесе его «ленинградский» монолог, он взял его на свое вооружение, как брали на вооружение речи Вишневого в блокаде, — в них была страсть, вера и надежда, так много решившие в судьбе Ленинграда...

Признателен Андрею за эту роль, за его талантливое, чудесное перевоплощение, за бережность, с какою он хранил долгие годы образ Всеволода, исполнял фрагмент из спектакля в своих выступлениях и не однажды играл Всеволода и по радио, и по телевидению, и даже на моих творческих вечерах.

Низко кланяюсь ему за это.

Я не раз приходил смотреть спектакль, и всякий раз мне казалось, что он играет еще лучше, нежели раньше, и так, как будто бы премьера была не много лет назад, а сегодня... Потом мы с женою заходили в его гримуборную, и он светился, когда мы от души хвалили его. И он действительно был прекрасен. Образ с годами рос, мастерство становилось уверенней, крупней... Я все откладывал и откладывал писание этих заметок — тяжело наново прощаться с Андрюшей...

Тамара ЯКЖИНА

Ничего нельзя откладывать

Память... Вновь и вновь удивляешься способности человеческого мозга не только точно, в деталях восстановить мгновения давно про-

шедших дней, но и ощутить состояние, вызвать поток тех же чувств, которые нахлынули на тебя когда-то.

Я задумала новую телепередачу в музыкальной редакции Центрального телевидения

— «Музыка в театре, в кино, на ТВ». Стала собирать тех, кто работал в жанрах кино- и театральной музыки: композиторов, режиссеров, поющих драматических артистов. И первым желаемым участником был Андрей Александрович Миронов — очень нравилось все то, что он делал на сцене, в кино, на телевидении. Я звонила ему несколько дней подряд. Телефон молчал. Тогда позвонила поздно ночью. Уставший, чуть приглушенный голос: «Да! Я. О чем передача? Хорошо, что серьезная. Что должен делать я?»

Мы договорились о встрече, во время которой должны были обдумать сюжет для первой программы. Встреча была назначена на следующий день в 14.00 в театре, после репетиции. В 13.45 я была в фойе служебного входа Театра сатиры: «Скажите, пожалуйста, еще не закончилась репетиция? Я к Андрею Александровичу Миронову». Дежурная спокойно, не глядя на меня: «Это все к Миронову, репетиция еще не закончилась». И тут я увидела, что у столика с зеркалом, рядом с раздевалкой, пристроились человек десять—двенадцать. Некоторые из них с переносными магнитофонами. Как выяснилось, это были журналисты из газет и журналов, редакторы с радио, ассистенты режиссеров с киностудий. И все они, как и я, ждали конца репетиции. Одним из них встреча была назначена Андреем Александровичем, другие пришли «ловить» Миронова.

Каждому из нас нужно было «задать несколько вопросов для газеты», «взять интервью для журнала», «дописать несколько фраз для радиопередачи», «угovorить на кинопробы», «дать почитать сценарий», «передать кассету с черновой записью новой песни для разучивания» и т. д. С редактором музыкальной редакции радио Дианой Берлин мы знакомы с того самого дня.

Репетиция закончилась. Артисты выходили, одевались и уходили домой. По лестнице к нам стремительно спускался Андрей Александрович. Побледневшее лицо, чуть уставшие, серьезные глаза смотрели с интересом. Увидев количество жаждущих решить с ним неотложные проблемы, он не удивился, просто чуть шире открылись глаза, выражая

настороженность, изумление и даже какую-то виноватость одновременно. Дежурная сказала спокойно: «Это все к вам, Андрей. Вы хотя бы пообедали». Я терпеливо ждала, являясь свидетельницей того, как безжалостно каждый из пришедших в этот день в театр просил Андрея Александровича «войти в его безвыходное положение», как, жалея каждого из них, он «входил» и помогал разрешить ситуацию.

Наконец подошла я, назвалась. «Давайте поднимемся на этаж, выпьем кофе. Там и поговорим». В служебном буфете за столиком с двумя чашечками кофе я стала рассказывать о замысле. Андрей Александрович внимательно слушал. В буфет заходили и выходили артисты театра, гримеры, костюмеры, рабочие сцены. Каждый из них обязательно подходил к нам и уважительно здоровался с Андреем Мироновым. Андрей Александрович приветливо отвечал. Постепенно настороженность ушла, в его глазах как будто что-то загорелось. И вдруг из него буквально полились предложения, придумки, фантазии, идеи. Мы беседовали часа два. Андрей Александрович согласился участвовать в передаче.

С тех пор почти в каждом выпуске цикла «Музыка в театре, в кино, на ТВ» он принимал участие. Да и как же было обойтись без него, если в одной из передач мы рассказали о постановке «Трехгрошовой оперы» в Театре сатиры, где он играл главную роль, в другой речь шла о музыке в фильмах Эльдара Рязанова (Миронов снимался у Эльдара Александровича и исполнял песни в его телефильме «О бедном гусаре замолвите слово»), потом темой нашего выпуска была «Музыка и мультипликация» (Андрей Александрович много работал в мультипликационном кино). Мы сработались с Андреем, он ни разу не отказался от сотрудничества. Как я благодарна ему за то, что он находил время и приезжал к нам в Останкино на съемки этих программ. А параллельно мы с ним записывали и снимали для праздничных концертных программ новые песни композиторов Я. А. Френкеля, Э. С. Колмановского, Е. П. Крылатова, Р. Паулса, Н. Андреева.

Очень многие композиторы сотрудничали с Андреем, многие мечтали с ним сотрудничать. Молодые композиторы, писавшие песни для драматических артистов, непременно хотели, чтобы их исполнял Миронов.

Я никогда не забуду его на записях, репетициях, съемках. Обычно это происходило между театральной репетицией и спектаклем или по четвергам (выходной день в Театре сатиры). Андрей Александрович работал жадно, страстно, радостно, вдохновенно, заражая энергией всех находившихся вокруг него.

Он был необыкновенно требователен. Отшлифовывал каждый дубль при съемке, оттачивал интонацию и характер при записи песни. Не позволяя ни малейшего расслабления, Андрей мог работать часами. Если же дело шло медленно (а на телевидении это бывает — ставим свет, ждем технической коррекции, переставляем видеорулоны и т. д.), то всегда непримиримо торопил: «Давайте, давайте — время!» И вот команда «мотор!». Мгновенно Андрей схватывал главное в сюжете, в номере, в эпизоде, блестяще играл, импровизировал, двигался, пел, великолепно ощущая телекамеру и всякий раз точно срабатывая на ее переключение. На площадке в студии с ним было интересно, неожиданно, легко и очень надежно: с полуслова понимая задачу, моментально пропускал ее через себя — и результат был блистательным.

Однажды я вдруг заметила, что для Андрея совершенно естественно предлагать решение эпизода, мизансцены, номера. Чувствовалась в нем потребность авторского участия в работе.

Поэтому я не удивилась, когда узнала, что Андрей Миронов будет ставить в театре спектакль в качестве режиссера.

Телевидение — совсем особый вид искусства, имеющий свой язык и свои законы. Очень часто театральные артисты «пережимают» в телевизионном кадре. Андрей Александрович тонко чувствовал телекамеру — в его игре не было никакой фальши, наигранности, нажима. При этом он активно интересовался и возможностями телевизионной тех-

ники, стремился как можно разнообразнее использовать их. Его притягивал чисто телевизионный монтаж (я имею в виду не только монтаж кадрами, но и спецэффекты, трюки, оптику и т. д.). Будучи уже режиссером в театре, он великолепно чувствовал драматургию, строй, ритм, умел видеть произведение целиком и свой сюжет или эпизод в этом целом. И мне подумалось: хорошо бы на одну из передач пригласить Андрея Александровича в качестве режиссера. Сколько бы он мог привнести в эту работу, с его-то фантазией, даром импровизации, эрудицией, способностью полностью раствориться в деле. Я сказала ему об этом. Он, не раздумывая, согласился. По-моему, это предложение ему было приятно: как творческому человеку ему, конечно же, было интересно расширять рамки профессии. Но постоянная занятость Андрея Миронова... Я не стала торопить события, потому что еще до этого мы договорились сделать передачу о нем, о музыке в жизни Андрея Миронова. Мы готовили эту передачу, потом откладывали из-за его занятости. Потом снова возвращались к задуманному и снова откладывали, вновь из-за занятости Андрея. Но зато в это время у Миронова появились новые роли в кино, новые работы в театре, он стал хорошим театральным режиссером. И я радовалась — все хорошо, все это накопления для нашей будущей передачи. Попытаемся раскрыть в ней все возможности артиста. Я мечтала об этой программе. Мне хотелось, чтобы телезрители встретились еще раз не только с замечательным артистом, изобретательным режиссером, популярным исполнителем песен, но и с умным человеком, интеллектуальным собеседником, которого я открыла для себя еще в нашу первую встречу. Он говорил тихо, спокойно, как будто без эмоций — все эмоции всегда были написаны на его лице. Внимательно выслушав, точно отвечал на вопросы. Дав сказать, высказывал свою точку зрения. Был неординарен в суждениях, интересно размышлял. Разговаривая, всегда смотрел прямо в глаза, ни на секунду не отрывая взгляда от собеседника. Никогда не забуду выражения его глаз — пристальных, серьез-

ных, иногда печальных, беспокойных и очень добрых.

Последняя встреча... Мы случайно столкнулись в баре Останкина в июле 1987 года. Андрей Александрович снимался в литературно-драматической редакции у режиссера И. Унгуряну в телеспектакле «Белые розы, розовые слоны». Всего несколько слов друг другу. Я с упреком: «Андрей! Когда же мы будем работать? И будем ли? Вдруг вы уже раздумали?» Он, чуть уставший, но какой-то весь светящийся, в приподнятом настроении: «Нет-нет, Якжина, будем, обязательно. Сей-

час скоро гастроли, отпуск, и сразу встречаемся...»

«С определенного возрастного рубежа встречи нельзя откладывать. Ничего нельзя откладывать», — прочитала я как-то в записках критика о Юрии Трифонове и забыла. В тот день, когда мне позвонили и сказали о случившемся, я вспомнила эти слова и теперь не могу их забыть, потому что не могу забыть Андрея Александровича Миронова и простить себе несостоявшейся встречи талантливого человека с телезрителями, которые так любили его...

Михаил МАЛКИЕЛЬ

Удивительная семья

За двадцать лет существования санатория «Яункемери» в Юрмале среди встреч с людьми искусства особую радость доставила мне дружба с Андреем Александровичем Мироновым. И благодарен я за это Марии Владимировне и Александру Семеновичу, которые предпочитали для отдыха Юрмалу.

Хорошо помню первую встречу с Андреем. Ворвавшись в кабинет, он сказал: «Миня, — так сокращенно он сразу окрестил меня, — я в отличие от многих верю молве, что твое врачевание — это не служба, а служение людям, а мои родители — тоже люди. Кто такие для меня они, тебе, вероятно, объяснять не надо. Я думаю, у тебя хватит образования разобраться, что без папы не было бы Андрея, а без мамы — Миронова».

— Да, — сказал я. — Но путевки в санаторий выдает профсоюз.

— Далеко от совершеннолетия можно быть идиотом по возрасту или по развитию, — обидно ответил мне Андрей и добавил слова Данте: «Место грешников в чистилище, место равнодушных — в аду». Для вас, врачей, равнодушие, наплеватьство, казнокрадство и прихоть собственного «я» выше совести.

— За что, Андрей? — возмутился я.

— Правдивое слово всегда неприятно, — ответил он.

Потом годы дружбы убедили меня в том, что таким способом Андрей предлагал человеческие отношения, как он их понимал: честь, совесть, доброжелательность к другим и высочайшую требовательность прежде всего к себе. Мне стало ясно, что так мог сказать в сердцах только такой сын, каким был Андрей. Это была особая любовь, не показная, искренняя, взаимная, благородная и благодарная.

Нужно было видеть, как вошел кошачьим шагом Андрей, опоздавший в гости к нам в Дубулты, дабы Мария Владимировна ни словом, ни взглядом не укорила его за это опоздание. Нужно было слышать, с каким трепетом на следующее утро после последнего в его жизни сольного концерта Андрей расспрашивал меня, плакала ли сидевшая в зале мама, когда он играл Хлестакова. А играл он потрясающе. Я видел ее слезы.

Перед отъездом из санатория в Ригу в тот роковой день на последнюю «Женитьбу Фигаро» мы сидели в уютном баре и пили кофе. Приятно уставший после двухчасовой игры на теннисном корте в Лиелупе, в великолепном настроении, какой-то окрыленный, Анд-

рей рассказывал мне о предстоящих завтра концертах в Шяуляе, о встрече с Раймондом Паулсом, о поездке с женой в отпуск в Голландию, о том, что давно не ел фаршированной рыбы в моем исполнении и пора бы позвать его еще раз в гости. И добавил: «Нет, не надо. Я тебя разорю. По абсолютно непонятным для меня обстоятельствам в Юрмалу собрались все мои родные, друзья — все, кроме брата Кирилла».

Непостижимо, но факт! По какому-то совпадению Мария Владимировна дождалась пусть короткого, но желанного совместного отдыха с сыном. И он за сутки до смерти переехал из гостиницы к ней в санаторий. Почему жена с дочерью отказались от отдыха в Ниде и решили приехать в Юрмалу? Самые близкие друзья, Григорий Горин и Ян Френкель, предпочли Югу Прибалтику. В нашем санатории находилась режиссер Алла Сурикова, снявшая «Человека с бульвара Капуцинов». Заканчивал отдых на взморье друг дома Мироновых известный нейрохирург Эдуард

Кандель. Почему, наконец, Андрей родился и умер на сцене? Почему в любимой роли Фигаро? Какое-то предчувствие? Совпадение?

Невозможно передать состояние Марии Владимировны в тот день, когда мне пришлось сообщить ей скорбную весть. Она не спала уже вторую ночь, но под утро каким-то чудом вздремнула. Я разбудил ее. Она все сразу же поняла и только спросила: «Зачем?» И после паузы добавила: «Это мой конец, моя Хиросима». Слез не было. Было и будет всегда страшное, невосполнимое материнское горе.

Глаза Андрея часто бывали грустными. Наверное, потому, что, часто страдая сам, он сострадал чужой боли. Делать добро людям всегда трудно и хлопотно. Андрей искал эти трудности. Там, где было легко, не было Андрея. Самым строгим был у него спрос с собственной совести. «В нашем деле, — говорил он, — нельзя победить навсегда. Нужно побеждать каждый раз заново».

Олег ШЕЙНЦИС

Чему он меня научил

Робко подбираясь к заданной теме «Миронов в моей жизни», перебираю в памяти перипетии нашей совместной работы, ощущаю всю безнадежность своих усилий сформулировать или хотя бы объяснить суть этого человека, раскрыть взаимоотношения, сложившиеся между нами.

Вспоминать о неоднозначном и в какой-то мере загадочном человеке, не доходя до банальных обобщений, пытаться воссоздать образ доброго художника, творящего в добром мире, и при этом не обидеть никого из живущих просто невозможно.

Мы работали и, хотелось бы верить, дружили. Наши взаимоотношения были сложны и противоречивы, как могут быть противоречивы только производственные и друже-

ственные взаимоотношения, между которыми нет определенной разграничительной черты.

Я же в своем сознании пытался провести эту черту для обеспечения «рабочего комфорта». Но эта операция возможна только тогда, когда точно познал своего партнера. Познать же Андрея и тем распутать ситуацию я не мог тогда, не могу и сейчас, хотя не оставляю надежды все же понять Андрея Миронова.

Но сегодня я отбрасываю непосильную для себя задачу объективного определения явления «Миронов» и остаюсь в том же субъективном сумбуре и непоследовательности, не претендуя на истину и точность характеристик. Как постоянно говорил Андрей: «Буду нести безответственную чепуху, только сразу не ругайтесь».

Времени после его ухода прошло совсем немного, до моего сознания свершившееся еще не дошло (ведь мы и раньше по полгода не виделись), поэтому я продолжаю свои взаимоотношения с ним и по сей день, но при этом уже начинаю ощущать, что ушло из моей жизни и из моих надежд.

О чем же я могу поведать? Разве что о своем субъективно-личностном восприятии этого человека и художника. О том, как актер Миронов превращался в режиссера Миронова.

Актера Миронова я знал до знакомства с ним, режиссера Миронова мне предстояло еще увидеть. Причиной нашего знакомства послужило желание драматурга Г. Горина, чтобы его пьесу «Прощай, конференсье!», взятую для постановки в Театр сатиры режиссером Мироновым, оформлял я.

На вопрос Горина, согласен ли я взяться за совместную работу с режиссером Мироновым, я, не читая пьесы, не подозревая, что есть такой режиссер, и с предубеждением относясь к Театру сатиры, не выдержав паузы, сказал «да» и сам удивился. Такое у меня было впервые. Мистика какая-то! Но очнуться я не успел, сразу же возник Андрей, сразу же возникли близкие и сложные взаимоотношения, сразу же мы стали мчаться куда-то, куда-то опаздывать, с кем-то ругаться, сразу возникло много соучастников и недругов.

Кто-то меня предостерегал от безнадежного контакта, кто-то, наоборот, говорил: «Давай, давай». И те и другие не подозревали, что я уже не распоряжаюсь собой, что я уже весь во власти мистического обаяния Андрея. Не понимали, что один авантюрист повстречал другого авантюриста, и им своим авантюрным делом заниматься нравится, даже если оно обречено. Уже тогда существовало и по сей день существует мнение, что Миронов прекрасный артист, а вот в режиссуру он полез зря. (Что не зря, понимали немногие.) Вообще эта тема очень живо занимала некоторых. И можно было бы иронично отнестись к такого рода обсуждениям за спиной в момент работы, если бы они велись за спиной не у такого ранимого и все время сомнева-

ющегося в себе человека. Кто-то скажет, что это входит в условия профессии. Нет, это не входит в условия никакой профессии. Правда, я сам часто и себе, и Андрею повторял эту глупость. Неверие в себя приносит ежеминутные муки, как это бывает только с очень совестливыми людьми, боящимися занять чужое место и не оправдать чьих-то надежд. Но не ставить спектакли он уже не мог. У него просто наступил тот момент зрелости, когда комедийный актер перерастает в трагического, когда талант и знание театра требуют выхода в авторском проявлении, когда личность должна стать лидером, когда есть что сказать и хочется говорить.

Приход (или переход) в режиссуру был предопределен.

Что же касается профессиональных навыков, то Андрей набирал их удивительно быстро. Его режиссерскую зрелость я ощутил, делая с ним второй спектакль в том же театре по пьесе Салтыкова-Щедрина «Тени». Я был несколько ошарашен таким выбором, предвидя сложности, которые должны были возникнуть при работе над довольно необычным драматургическим материалом, требующим большого опыта и мастерства от режиссера и той сплоченности режиссера и художника, без которой невозможна удачная постановка классики. Но выбор был сделан, тон был задан серьезный, намерения решительные. Авантюра есть авантюра! Опять я попался в магнетическое поле Андрея, опять спешка, суэта, споры, истерики, страхи, бесконечные встречи и ощущение надвигающейся катастрофы. Но я получал такое наслаждение от работы с ним, что готов был в дальнейшем и расплатиться. Бог с ним, с результатом, процесс-то какой!

Для нас, художников театра, для всех без исключения, большой темой являются взаимоотношения режиссера и художника. Печальный опыт таких контактов делает нас настороженными, порождает в художнике недоверие к возможности безупречного творческого и человеческого альянса, зачастую приводит к выработке тех защитных, оборонительных средств, которые практически исключают совместное творчество. Мы



*Фигаро — А. Миронов,
Сюзанна — Н. Корниенко.
«Безумный день,
или Женитьба Фигаро»
П. Бомарше*

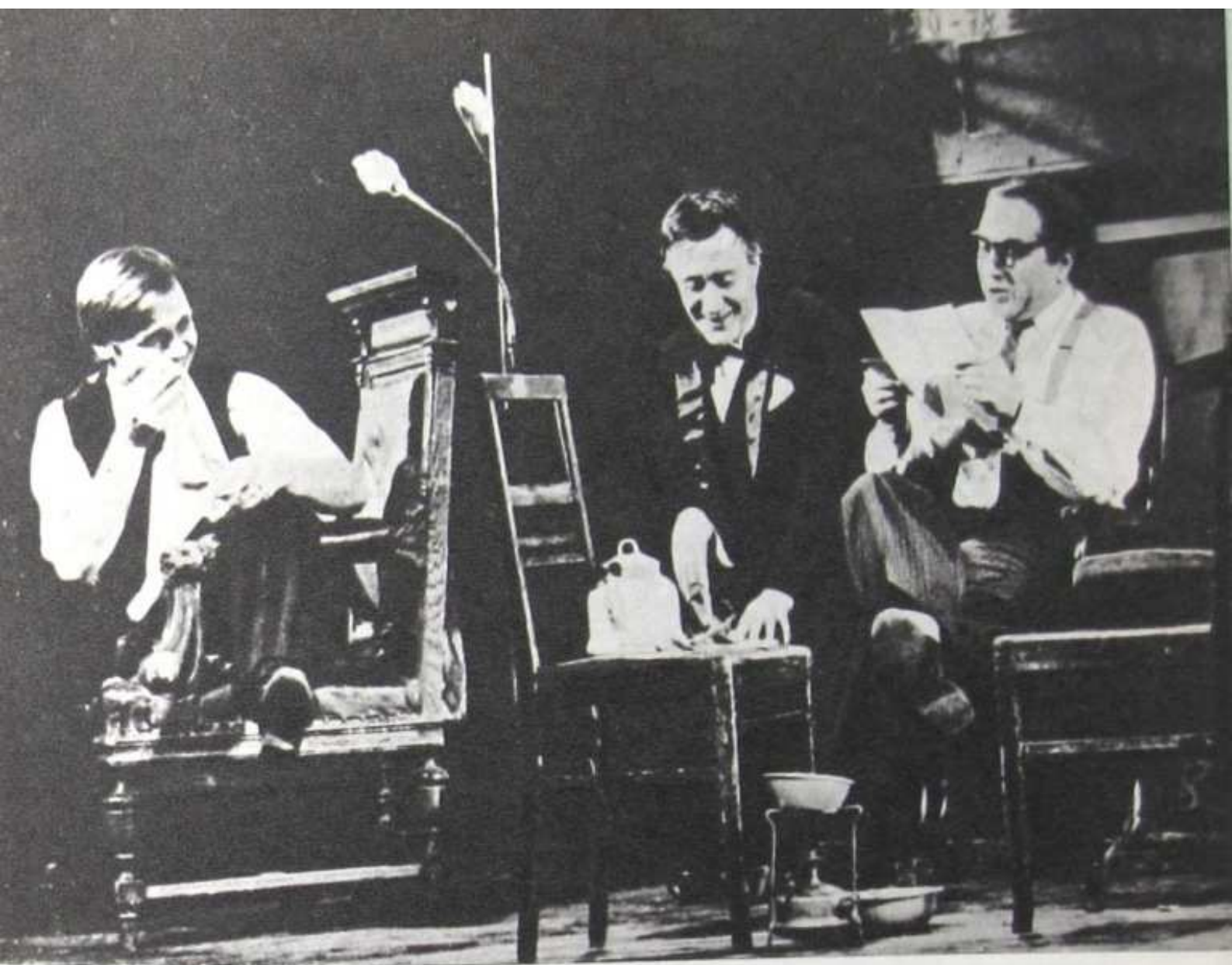


*Всеволод — А. Миронов,
Сысоев — А. Папанов,
«У времени в плену»
А. Штейна*

*Мать — В. Васильева,
«У времени в плену»
А. Штейна*







Конферансье — А. Миронов,
Лютиков — З. Высоковский.
«Прощай, конферансье!»
Г. Горина



Клаверов — А. Миронов,
князь Тараканов — А. Левинский.
«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина

закрывают и боюсь подпускать слишком близко к себе и к своему внутреннему миру наших режиссеров. И я был благодарен Андрею (в данном случае режиссеру Миронову) за то, что я не видел в нем неприятного мне, узнаваемо вульгарного образа режиссера-начальника. Не было игры в режиссера и в режиссерскую атрибутику (кстати, этим в большой степени грешат актеры, ушедшие в режиссуру). Андрей был как бы не режиссер, ни на что не претендовал, был в этом качестве несолиден. Он был только творцом. С такими и мы, художники, становимся творцами и творим в союзе с ними, не контролируя себя боковым зрением. Раскрываемся, не боясь предательства, не боясь казаться неумными. В общем, становимся лучше. И любая живая душа за эту возможность благодарна. Впоследствии подобную благодарность я видел в глазах актеров, работавших с Андреем.

Мой восторженный тон может создать обманчивое впечатление красивой жизни с ласковыми и благодарными взглядами. Было действительно много таких глаз, но было много и совсем других. Заострять на этом внимание не хочется и вспоминать хочется только хорошее. Но вот ведь какая странная арифметика — составные элементы отрицательные, а сумма положительная. Я бы не хотел, чтобы в моей жизни еще раз повторилась ситуация, аналогичная той, которая сложилась при постановке «Теней» в Театре сатиры. В той экстремальной ситуации Андрей удивлял своими человеческими качествами. Судьба под конец как бы испытывала на прочность его этические и эстетические принципы. Я у него многому учился, видя, как он решает проблему выбора. Выбор всегда был прост — поступить по-человечески. Не существовало ни тактики, ни стратегии. Было только одно — по-человечески или не по-человечески. Все просто! Но так только кажется. Как сложно быть истинным интеллигентом, и как сложно с ним многим...

Должен сознаться, для меня это было тоже испытание, которое я, вероятно, не выдержал. Весь мой жизненный уклад, весь мой метод работы стал рушиться при появле-

нии Андрея. Я, правда, иногда истерично пытался поставить все на свои места, но тут же сдавался, и не без удовольствия. Я не умел ему отказывать.

Обычно, работая над спектаклем, я стараюсь не встречаться и тем более не объясняться с режиссером, боясь формулировок. Лучше всего показывать уже готовую работу. И хотя этот метод очень неправильный, я им очень дорожу, стойко выдерживая разного рода недоумения и обиды. Но начав работать с Андреем, я даже не заметил, как этот мой метод перестал существовать. Я удивился, но не раздражился. Дальше были новые уступки. Страсти закружились. И в этом водовороте я вдруг обнаружил, что нас, творящих, много. Над нашими спорящими головами возникали еще головы, активно вмешивавшиеся в суть вопроса, что-то предлагавшие и что-то отвергавшие. Кто они такие, когда возникли, кто здесь режиссер и кто художник, с кем из них я работаю? Андрей всех слушал, расстраивался и в раздумье уходил, а они оставались и спорили дальше. Публичность нашей работы меня очень тяготила, его же, наоборот, стимулировала. Он реагировал на все советы (а их было много), он их проживал, уходя в долгие сомнения. Мучал и себя и меня. Но как я не мог отказать ему, так он не мог отказывать другим. Он слушал.

Какое же большое количество людей стремилось ему чем-то помочь, хотя бы своим соучастием, своей любовью. Но нужно было делать что-то реальное. В мастерской обилие людей, ожидающих прихода Андрея, обилие телефонных звонков, интересующихся последней информацией о ходе событий. На вопрос: «Олег, ну как?» — мне приходилось в день отвечать десятки раз. Вообще, у меня сложилось впечатление, что какая-то часть населения столицы внимательно следит за процессом создания спектакля. И я должен, как Левитан, регулярно давать этой части населения сводку. Это явление объяснялось всеобщей любовью к Андрею и жгучим желанием, чтобы у него все получилось. Я не удивлялся, я просто уставал. Кроме того, количество «соавторов», помноженное на постоянные сомнения Андрея, грозило превратить

нашу работу в вечную. Этому, казалось, не будет конца.

Но конец наступил.

Теперь меня не мучают наши «соавторы» и наши недруги. Меня не мучает его постоянное желание меня найти. Меня не мучают его вечные сомнения и неизменная интеллигентность.

Меня мучает его отсутствие. Меня мучают попытки понять этого человека.

Чему же он меня научил?

Снисходительности и терпению.

Неторопливости в выводах и оценках.

Неизбежности сомнений в себе и необходимости веры в других.

Не враждовать с недругами, а стремиться одаривать их.

Просить, а не требовать.

Держать слово и не предавать.

Дружить не по необходимости, а по вдохновению.

И всегда помнить о друзьях...

Светослав ПЕЕВ

Человек из **другого** мира

Это было в 1983 году. Московский Театр сатиры гастролировал в Софии. Нашу дирекцию беспрерывно осаждали звонками — просили о встречах с советскими актерами. Буквально половина Болгарии висела на телефоне, и первое имя, которое называли, было неизменно имя Андрея Миронова. Но, к большому сожалению звонивших и требовавших, поспеть всюду он не мог. И вот 6 ноября между обедом и спектаклем мне предстояло доставить Миронова и Ширвиндта в два места — большое село близ Софии, а потом на завод. Вечером в театре шел «Вишневый сад».

Андрею явно не хотелось ни встреч, ни разговоров, единственным его желанием было бродить с нами по Софии. Но отказать мне он просто не мог, так как знал, что село и завод — истинные друзья Софийского сатирического театра, которые всегда и во всем нам помогают.

Пришла машина, мы сели и отправились в село, которое находилось в сорока минутах езды от Софии. Все время, пока мы ехали, Андрей напоминал, что мы должны быть краткими и точными, если не хотим опоздать к спектаклю. Мы решили построить встречу так: я вначале скажу несколько слов, потом выступит Ширвиндт — он знает свое дело, —

а завершит программу Миронов. В машине он не переставал волноваться и говорить о том, что люди ничего не поймут по-русски, я успокаивал его: если нужно будет, я кое-что объясню и даже переведу некоторые места. Обо всем мы договорились, приготовились, но... Приехали. Перед Домом культуры собралось все село. Нас встретили хлебом-солью, мы вошли, и встреча началась. У нас в запасе оставалось всего полчаса. Андрей незаметно постучал пальцем по своим часам — дескать, помните. Все шло как нельзя лучше до той поры, пока он не появился у рампы. И пошел рассказ о театре, о маме, о детстве и юности, о жене и детях, о Советской стране, о Болгарии, о других странах. Потом был сыгран огромный отрывок из «Прощай, конференсье!», и, наконец, шла песня без аккомпанемента. Мы поглядели на часы — было уже пять. Я стал лихорадочно делать ему знаки: вся программа летит вверх тормашками, а он посмотрел на меня, посмотрел на людей, сидевших внизу, и я понял, что это артист, что он — волшебник. Я смотрел на моих сельчан, которые онемели от восторга, потом смеялись, плакали. Они не все слова понимали, но поняли, что перед ними такой человек, который делает честь человечеству.

Перевод с болгарского
Елены Фалькович

Незабвенный

Я думаю, что у меня счастливая судьба, раз к самым близким моим друзьям я могу причислить и Андрея Миронова.

Мы познакомились во время гастролей Московского театра сатиры в Болгарии в 1979 году.

Конкретным поводом для знакомства стало приглашение, которое я должен был отправить ему для участия в Новогодней программе Болгарского телевидения. Признаться, я взялся за выполнение этой задачи с известным смущением, причиной которого была большая популярность Миронова в Болгарии. Кроме того, что он исполнял главные роли в фильмах «Бриллиантовая рука», «Двенадцать стульев», «Невероятные приключения итальянцев в России», он уже приобрел известность и своими песнями, которые очень часто исполнялись по болгарскому радио. В Театре сатиры во время гастролей в нашей стране Андрей играл главные роли. Болгарская публика смотрела на него как на звезду. Это было причиной дополнительного беспокойства перед моей встречей с ним. Вот почему я был приятно удивлен тем, как естественно и сердечно он себя вел. Меня встретил едва ли не давнишний мой знакомый, а может быть, и друг. Общаться с ним было легко и приятно.

Во время съемок на Болгарском телевидении я убедился, что он не только высокоодаренный профессионал, но и человек с прекрасным характером. Вся наша группа, снимавшая программу, была захвачена актерским импровизаторским мастерством Миронова, согретым его столь характерной улыбкой.

Так спонтанно возникло наше приятельство. Мы просто понравились друг другу. Андрею нравилась моя музыка, он отобрал несколько песен, записал, они вышли в грампластинках, он часто исполнял их на концертах.

Следующая наша встреча состоялась в Москве в 1981 году. Еще по приезде я позвонил ему из гостиницы. Он сказал мне, что мы обязательно должны встретиться. Мне не пришлось его долго ждать. Он пришел ровно в назначенный час. Взволнованно рассказывал о гастролях театра в Алма-Ате, о своих встречах с публикой. Расспрашивал меня о болгарских друзьях и коллегах. Вместе слушали только что записанную им мою песню «Падает снег на пляж», посвященную памяти Дассена, — он волновался, понравится ли мне исполнение. Но больше всего он обрадовался известию, что у нас родилась дочь Андреана. По этому поводу он любил шутить: «Вы меня любите и поэтому свою дочку назвали моим именем, да?»

Решили в следующем году встретиться в Болгарии. Мы с моей женой Зоей пригласили его погостить у нас на даче у моря. Ах, какой это был месяц! Исполненный радости оттого, что мы были вместе, могли беседовать, спорить, беззаботно смеяться.

Именно тогда, в сущности, я смог полностью осознать, как богат Андрей душевно, как разносторонни его интересы, почувствовать его деликатность и огромные творческие возможности.

В 1983 году Андрей Миронов и Лариса Голубкина были снова приглашены принять участие в новогодней программе Болгарского телевидения «Созвездия — 84», которая снималась в Народном дворце культуры. Переполненный до предела зал с исключительным вниманием следил за исполнением Андрея и Ларисы и проводил их бурными аплодисментами. Я знал, как дороги были ему эти встречи с болгарской публикой, как серьезно и углубленно он готовился к ним. И все волновался, поймут ли болгарские зрители и слушатели то, что он подготовил, понравится ли им все это. После концертов он сам понимал, что зря тревожился.

Так получилось, что наша последняя встреча состоялась в марте 1987 года. Тогда

по его приглашению мы с Зоей приехали в Москву. Какой долгожданной была эта встреча!

Еще в первый вечер мы захотели посмотреть «Трехгрошовую оперу», один из немногих спектаклей Андрея, которые мы прежде не видели.

Как счастливы мы были: у нас было чувство, что в этот вечер он, любимец всех, играл для... нас!

Я могу сказать, что во время нашего пребывания в Москве мы полностью узнали его жизнь, рассчитанную до минуты. Репетиции, съемки, концерты, спектакли, встречи. Как он успевал исполнить все свои обязательства?

В те дни заботы Андрея, его сомнения и раздумья были связаны с работой над спектаклем «Тени». Он был рад, что мы сможем

присутствовать на премьере. Мы были поражены прочтением пьесы, его режиссерской работой, блестящей игрой, актуальным звучанием спектакля.

...То, что случилось с Андреем, было до такой степени неожиданным, что потрясло жизнь всей нашей семьи. Когда я рассказываю о нем, то делаю это с какой-то разрывающей мое сердце болью. Она растет неимоверно, когда я думаю о том, как много планов на будущее было у Андрея: сколько ролей остались несыгранными, сколько песен неспетыми!

Таланты не повторяются. Для меня, для моей семьи — я уверен, сюда можно включить еще много-много болгар — друзей и почитателей Андрея Миронова — он останется незабвенным.

Рудольф ФУРМАНОВ

Миронов и его ленинградцы

Ленинград для Миронова был истинно родным городом. С детских лет жил с родителями в период их гастролей в гостинице «Астория», часто приезжал в город только за тем, чтобы пообщаться со своим старшим братом. Он приезжал и на гастроли Московского Театра сатиры, и на съемки на «Ленфильме», и на многочисленные концерты. Поэтому в Ленинграде у Андрея Александровича Миронова много друзей, которых он любил, за судьбой которых следил, всегда хотел видеть. И они любили его и были преданы ему. Это люди разных профессий. Он любил талантливых людей, от общения с каждым он хотел получить максимум того заряда, которым обладал его друг. Так, долготная дружба с Юрием Хатуевичем Темиркановым помогла ему восполнить музыкальные пробелы военного детства. Когда были короткие паузы в работе, он приезжал послушать в Кировский театр «Пиковую даму» и «Евгения Онегина» и всегда как ребенок

искренне радовался успехам своего друга. В знаменитом зале, обитом голубым бархатом, блистающем позолотой, всегда узнавали Андрея Александровича. Но он этого не замечал. Он всегда был во власти чуда, которое совершалось при нем.

И сегодня он наказал своих друзей своим отсутствием. Жестоко наказал.

В течение двадцати лет почти всегда я встречал его на Московском вокзале, приезжал ли он на съемку, или наши концерты, или на гастроли театра, или просто к родителям в период их гастролей в Ленинграде, или к брату. Элегантный, красивый, подтянутый, почти всегда веселый, он выходил из вагона «Красной стрелы», и звучал его первый вопрос: «В городе все в порядке? Красные или белые? Как чувствуют себя наши друзья? Что интересного в БДТ? А Юра Темирканов в городе или снова за рубежом? Давай поедем на мансарду к брату».

Ведь в мансарде, на улице Герцена, где живет брат Андрея Александровича, Кирилл Ласкари, много лет, до переезда в Москву,

прожил их отец. И не случайно родились стихи у поэта Льва Куклина:

«У Кирилла Ласкари в мансарде
Появляется раньше, чем в кадре.
От ночных суматошных вагонов
Отдыхает Андрюша Миронов...»

Мне посчастливилось вести его творческие вечера и концертные программы в течение многих лет. Впервые мы встретились на концерте под Ленинградом в Сосновом бору 20 апреля 1969 года и с тех пор в концертной работе были неразлучны. Зрители любили Андрея Александровича, всегда тепло принимали.

Вспоминаются разные поездки по стране. Разные города. Открывая наши концертные программы, я говорил несколько слов об актере Андрее Александровиче Миронове. Он всегда просил меня представлять его поскромнее и без пафоса. Заканчивал я свое выступление словами: «...И вы радуетесь ему, и вы улыбаетесь ему, и вы благодарны ему за тот праздник театра, который он вам дарит».

И он легко, изящно выходил на сцену в сопровождении музыкального дуэта, в последнее время это был Лев Оганезов (рояль) и Георгий Виноградов (контрабас).

Начинал он песней, которая когда-то звучала в спектаклях родителей:

«Миг наступил бесценный,
В этом вся жизнь моя,
Я выхожу на сцену,
Здравствуйте, это я...»

Из каждого города, как только приезжали на гастроли, он сразу звонил в Москву папе и маме. Позже, к сожалению, только маме. Более заботливого сына я не встречал. После смерти Александра Семеновича Менакера Андрей Александрович часто выступал в концертах с мамой. Мария Владимировна на каждом концерте, до и после своего выступления, стояла за кулисами, не сидела на стуле, а именно стояла, была как натянутая струна и наблюдала за выступлением сына. Это было трогательно до слез. И всегда мне говорила: «Он себя не бережет. Он тратится

на каждом концерте. До последнего пота». Я отвечал ей: «А вы? Вы всю жизнь работаете так же». — «Да, но как тратится он! — И сама себе: — Но ведь иначе нельзя!»

Он любил ленинградских артистов. Я знал это и старался, чтобы в концертах вместе с ним участвовали актеры, с которыми ему было интересно. Это и Евгений Лебедев, и Вадим Медведев, и Алиса Фрейндлих, и Олег Басиладзе, и Владислав Стржельчик, и Михаил Волков, и Валентина Ковель. Он старался с ними почаще встречаться, в свободное время устремлялся в свой любимый театр — БДТ, к Георгию Александровичу Товстоногову. И вот сейчас, уже без него, его друзья и коллеги вспоминают о нем.

Георгий ТОВСТОНОГОВ

Андрей Миронов — артист удивительной выразительности в понимании Станиславского, характерный артист при данных героя. Я сейчас вспоминаю совсем молодого, двадцатилетнего Миронова, когда он сыграл труднейшую роль классического репертуара — Жадова в пьесе Островского «Доходное место» в постановке Марка Захарова. И в этой работе, и во всех остальных ролях ощущалось высокое владение сверхзадачей, чем граждански заряжен Миронов, в сочетании с обаянием и высоким мастерством. Он был (к сожалению, приходится применять этот беспощадный глагол «был») большим Артистом. И вот за год до смерти я увидел интересную режиссерскую и актерскую работу Андрея Миронова — спектакль по пьесе Григория Горина «Прощай, конферансье!». Он точно уловил замысел пьесы и увлек за собой артистов.

Евгений ЛЕБЕДЕВ

Я хорошо знал родителей Андрея Миронова. Они возвышали эстраду. Они скептиков заставляли полюбить это прекрасное, трудное искусство.

© Г. Товстоногов, 1991 г.
© Е. Лебедев, 1991 г.

Вот это они передали своему сыну Андрею. Я всегда смотрел на него с восхищением и думал о том, что значат традиции, преемственность, дом, семья, — все, что формирует мальчика, юношу, человека, Артиста.

Андрей всегда был предельно собран, легок, весел. И даже когда он плохо себя чувствовал, зрители этого не замечали, это видели только мы, его товарищи, коллеги — за кулисами. На сцену он выходил элегантный, молодой, красивый и держал зал столько, сколько хотел. Он забывал о своем самочувствии и нес с собой легкость, которая достигается огромным трудом. И я всегда вспоминал его родителей, которые сумели передать ему отношение к сцене как к святому месту. Свою духовность он привнес в самый «легкий» жанр и прославил прекрасный мир эстрады.

Владислав СТРЖЕЛЬЧИК

Я хочу немного продолжить тему, начатую Евгением Алексеевичем. Первые мои гастроли в Москве с БДТ имени Горького относятся к довоенному периоду. Семнадцатилетним юношей, поступив в этот театр артистом вспомогательного состава и будучи одновременно студентом студии театра, через год, в 1939 году, приехал в Москву на Неделю культуры Ленинграда, проходившую в Доме актера.

Идет большой концерт для ленинградских артистов. Одни знаменитости. Даже страшно стало. Мы, молодые студенты, актеры, увидели Обухову, Хенкина, Абдулова. Кторову и многих других знаменитых артистов Театра сатиры, МХАТа, Вахтанговского и Камерного театров.

И вот ведущий концерт Михаил Гаркави среди всех знаменитостей представляет нам молодую актрису Марию Миронову. Ее монолог «Телефонный разговор» прерывался хохотом и аплодисментами. Молодая актриса сразу покорила ленинградцев, я хорошо ее запомнил.

Прошла война, я вернулся в театр. Снова гастроли в Москве, первые послевоенные гастроли. Снова я увидел в Доме актера актрису Марию Владимировну Миронову вместе с Александром Семеновичем Менакером. Реакция зрительного зала была прежней. Мы влюбились в эту актерскую пару.

Прошли годы. В середине 60-х годов во время гастролей нашего театра в Москве мы бегали в Сатиру «на Андрея Миронова». Его Жадов нас покорила. Я понял, что истоки его таланта шли от родителей. Мне повезло вместе с Андреем сниматься в кино. Мы много общались во время съемок «Соломенной шляпки». Я был им так увлечен, что сорвал съемку одного эпизода — не вошел вовремя в диалог с ним. Он меня очаровал.

Алиса ФРЕЙНДЛИХ

Мне до обидного мало довелось быть партнершей Андрея Миронова — одна сцена, всего несколько часов съемки в «Соломенной шляпке». Но я была восторженным его зрителем.

Имя Андрея в титрах или на афише всегда было для меня залогом творческого наслаждения. Природа так щедро одарила его — врожденный профессионализм, удивительная заразительность, редкое чувство юмора, музыкальность и в слове, и в пении, и, главное, он всегда четко знал, что хочет сказать своим зрителям. Дав все это, природа почему-то ограничила его в сроке...

Необыкновенно веселый человек с грустными глазами, он не успел в полной мере реализовать драматическую суть своего дарования. Казалось, все, что он сыграл, и сыграл замечательно, не считал он главным, для него это была просто разминка, а главное — впереди. И к этому главному он бежал захлебываясь.

В те короткие пересечения — на отдыхе, в концертах, на съемочных площадках или в гостях у друзей — он всегда был душа и пульс компании, я поражалась ритмам, в которых он жил. Тогда мне казалось, что это результат неудержимого темперамента, теперь я думаю, что это было подсознательное чув-

© В. Стржельчик, 1991 г.

© А. Фрейндлих, 1991 г.

ство краткости отпущенного ему пути, потребность успеть, ощутить, сказать...

Он торопился.

Олег БАСИЛАШВИЛИ

Жизнь наша подчас кажется серой и скучной. Бывает от этого печаль сердца. И не скроешь-ся никуда от этой печали. Ни перемена мест не спасет, ни работа. И вдруг сталкивает тебя судьба с неожиданно ярким, удивительным явлением — и все вокруг окрашивается в радостные тона, жизнь становится светлой и ясной.словно праздничный фейерверк разгоняет сумерки, и будни приобретают свежие,

сказочные очертания. Таким фейерверком был Андрей Миронов. Каждая его роль, будь то на сцене или на экране, придавала жизни радостный смысл, вселяла веру в свои силы, внушала уверенность в будущем. Начинало казаться, что и сам ты ловок и гибок, что талант твой бьет через край, что жизнь полна романтики, что красив ты и остроумен, что девушки неотрывно глядят тебе вслед.

Становилось легче дышать, печаль улетала, и дорога озарялась. Но вот кончился фейерверк.

Нет Андрея. И снова сумерки.

И долго будет печалиться сердце.

Алексей ГЕРМАН

Всегда готов был работать

Странно и больно говорить о нем в прошедшем времени. Всплывают в памяти какие-то подробности встреч, съемок, разговоров... У него всегда был дико напряженный график перелетов, концертов, репетиций в театре, съемок — любой другой на его месте просто не выдержал бы. Он любил работать и всегда готов был работать. А ведь многое ему давалось совсем не так легко, как кажется. У него, к примеру, не было сверхзамечательного слуха, он не был и прирожденным танцором — у него были большие ноги в больших ботинках, которые ему мешали. И зная это, я в совершенном потрясении всегда смотрел на экран, поражаясь его пластичности и легкости. Адский труд за всем этим...

Казалось, путь любимца публики — немножко комика, немножко певца — и так обеспечивал бы ему успех, заработка, любовь зрителей. Но он предпочитал, натываясь на очень большие препятствия, на раздражение начальства, искать себя как драматического артиста. Вспомните «Назначение» Володина, «Фантазия Фарятьева» Авербаха или того же «Лапшина»... Непривычный,

серьезный Миронов. А ведь актеру в этой ситуации сложно — надо сломать зрительский стереотип, привычную реакцию. Он же был неслыханно популярен! Он был из тех артистов, которых узнают на улице, за которыми идет толпа. И хотя чисто житейски такая известность была мучительна, он никогда не «срывался» и не терял чувства юмора.

Я часто наблюдал, с каким уважением и добротой он обходился с незнакомыми людьми. Помню, как на съемках фильма в тридцатипятиградусный мороз к нам подошел пожилой военный, хотел что-то посоветовать, о чем-то поговорить. Андрей, у которого от холода на спине лопнуло старое кожаное пальто, не решился его прервать, считая это просто нетактичным. Он очень легко сходился с людьми, никогда не делал различия между ними по должности и ранжиру, умел в трудной ситуации разрядить обстановку, расшутить. В мрачной астраханской гостинице, идя по длинному полутемному коридору, всегда безошибочно можно было угадать, в каком номере сейчас Миронов. Там всегда битком народу, там всегда смех. Его все любили... Впрочем, почему — любили, его всегда будут любить.

© О. Басилашвили, 1991 г.
© А. Герман, 1991 г.

Чувство времени

Существует расхожее выражение, что хороший человек — это еще не профессия. Чепуха! Это профессия, и притом из самых редчайших. Андрей владел ею в совершенстве.

Для меня Андрей был связующим звеном между старым поколением актеров и новым. Он перенял от старшего поколения интеллигентность, ум, мощное личностное начало, и вместе с тем он отлично ориентировался в обстановке современной, где эти качества далеко не всегда присутствовали, да и, как выяснилось, в них и нужды особой не было. В этой обстановке Андрей не очень уютно себя чувствовал, но заметить это могли лишь люди, близко его знавшие. У многих же зрителей так и осталось поверхностное ощущение: да, талантливый, эдакий легкий, прекрасно двигающийся, обаятельно поющий актер — всеобщий любимец и баловень судьбы. О драматической и тем более трагической стороне его уникального дарования почти не говорили. Для меня же эти качества его личности проявились особенно ярко в его режиссуре.

Казалось бы, нехитрая пьеса Г. Горина «Прощай, конференсье!», но, присутствуя на репетициях, я, работавший во фронтовом театре, знавший, что такое выступления на передовой, с изумлением наблюдал, как глубоко и достоверно, с какой болью воссоздавал Андрей события, но что еще важнее — атмосферу военных лет.

Как это удавалось ему, родившемуся в 1941-м?.. Поразительное чувство времени отличало его талант. Особенно остро я это ощущал, когда он сам играл роль Конференсье в этом спектакле, поставленном и выстраданном им самим. Нисколько не умаляя достоинств М. Державина, более того, считая, что это лучшая его роль, я всякий раз заболел той болью, той пронзительностью, которой озарял спектакль Конференсье Андрея.

По-настоящему талантливому человеку в искусстве всегда чего-нибудь не хватает. Вам кажется, что он уже заполнен, переполнен работой, а ему не хватает. Андрей всегда был в поиске. Казалось бы, человек, уже нашедший себя, великолепный актер, всеми признанный, всеми любимый. На нем держались спектакли, думаю, что не погрешу против истины, если скажу, что в какой-то мере и весь Театр сатиры держался на нем, Андрее Миронове. И другой актер мог бы успокоиться, почтить на лаврах, насладиться плодами своей популярности. О нет! Это никак не вязалось с Андреем. И только люди, близко знавшие его, могли понять, что его одолевало множество забот. Он все время хотел чего-то нового, не просто новой роли, а чего-то принципиально нового. И то, что он обратился к песне, тоже был принципиально новый шаг. Он безудержно стремился вперед, постоянно совершенствовался, и песня развивалась вместе с ним, совершенствовалась вместе с ним. Может быть, его песни — это следствие его занятий режиссурой, а может быть, наоборот, в песнях начиналось его увлечение режиссурой. Ведь каждая его песня — это театр, это целостный спектакль, в котором он, Андрей Миронов, был автором, режиссером, исполнителем.

Даже когда он записывал песни на радио, его исполнение, жесты, мимика, пластика, проживание были таковы, будто огромная аудитория следит за ним. Я и не удивлялся этому, так как Андрей с самого первого опыта нашего с ним сотрудничества (нашей первой записью очень символически стала «Песня для близких друзей» на стихи Е. Долматовского) приучил меня к этому. Меня и в той давней первой работе нисколько не страшило отсутствие большого голоса. Мне не нужен был Большой театр. Мне нужен был Андрей Миронов.

Он был удивительно музыкален. Я вспоминаю иронические реплики Александра Семеновича Менакера по поводу Андрюши-

ного слуха. И действительно, работая с ним над песней, я вдруг на какое-то мгновение ужасался: господи, да у него же нет слуха! Но мгновение проходило, и вновь звучало редкостное по глубине, по музыкальности воплощение песни. Слух у Андрея, разумеется, был, и притом достаточно тонкий. Он слышал малейшую фальшь, всевозможные нюансы, голосовое же воспроизведение давалось ему нелегко. Но желание его было столь огромно, он работал с такой страстью, что сумел преодолеть все трудности, сумел добиться того, что и специалисты и публика — все единодушно говорили о необыкновенной легкости, импровизационности его исполнения.

Поначалу Андрей пел песни, которые очень соответствовали некоему стереотипу достаточно поверхностного восприятия артиста Андрея Миронова. И многие композиторы предлагали ему нечто, прочно укладывавшееся в этот заданный стереотип, а Андрею хотелось чего-то иного, он тянулся к сложной драматургии песни, к драматической наполненности.

Он очень остро чувствовал мои песни, и работать с ним мне было радостно, увлекательно, хотя и чрезвычайно сложно. Когда песня написана, композитору обычно кажется, что продумано все. Во всяком случае, я всегда болезненно переживаю, если исполнитель отходит от моей трактовки песни, моего представления о ней. И чаще всего исполнители моих песен соглашались с моим решением, и результат работы зависел от степени прилежности и добросовестности, с которой выполнялись мои просьбы и замечания. С Андреем все было по-иному. На каждое мое предложение следовал не отказ, но контрпредложение. И каждое свое предложение он умел так убедительно обосновать и, что гораздо важнее, так талантливо воплотить, что я понимал, какая за этим серьезная работа мысли, и нередко останавливался на его варианте.

Как-то на телевидении мы записывали песню «Воскресная прогулка». Осветители установили свет и говорят: «Ну что, начнем?» Андрей изумился: «А что, режиссер у вас

есть? Неужели вы хотите, чтобы я просто стоял в кадре и пел!» И он тут же все взял на себя, мгновенно придумал детали оформления, очень профессионально объяснил оператору, осветителю какие-то приемы (я совершенно не понимал этой технической терминологии), которые необходимо использовать. Он заразил своей энергией, увлеченностью всех, и все немедленно и охотно принялись выполнять его предложения.

Песня, которую он исполнял, всегда оставалась неотъемлемо его песней, и я как автор кланяюсь ему за его дорогое моему сердцу соавторство. Я не могу выделить наиболее любимую нашу совместную работу. В каждой песне есть нечто щемящее, но, может быть, особенно я люблю «Я выхожу на сцену». Я написал эту музыку для спектакля Марии Владимировны и Александра Семеновича; мелодия стала лейттемой спектакля «Мужчина и женщины». Потом Михаил Львовский написал стихи, и в спектакле появилась вступительная и финальная песенка. И для Андрея эта музыкальная тема стала фамильной, родной, и ему очень хотелось, чтобы эта мелодия была и его «визитной карточкой». По его просьбе Роберт Рождественский написал замечательные стихи, и Андрюша великолепно срежиссировал и исполнил эту песню.

Многие мои песни написаны специально для него. В нашей последней пластинке записана песня об Одессе из фильма «Подвиг Одессы», в котором Андрей не принимал участия и который вполне незаметно прошел по экранам. Мне казалось, что это не совсем его песня, и я не очень охотно согласился записывать ее с ним, но Андрей загорелся, песня вызвала в нем ассоциации с Леонидом Осиповичем Утесовым. А к Утесову у него было особое отношение: можно сказать, он вырос на коленях Леонида Осиповича, любил его и восхищался им всю жизнь. И «Песня об Одессе» на слова Игоря Шаферана стала для него песней памяти Утесова. Песня эта существует в разных исполнениях, в том числе в моем. Андрей это знал и тем не менее предложил свою трактовку, которая, как говорится, меня за сердце схватила.

Я ощущал трагизм его мировосприятия не в работе, это потом я понял, что его внутренний драматизм так сказывался на результате его творчества, — его трагизм я ощущал в беседах, в его отношении к каким-то сторонам жизни, несколько не касающимся искусства.

Он все очень близко принимал к сердцу, и только потом мне стало ясно, что и в самых простых песенках глубинность, сложность и страстность его мировосприятия — все находило отражение.

Я никогда не забуду, как мы с ним были на концерте Горовица. После концерта мы вышли на улицу, но говорить не могли — мы оба были так потрясены, что просто глупо было бы о чем-либо говорить. И вдруг какой-то иностранный журналист бросился к Андрею с микрофоном и начал о чем-то спрашивать по-английски.

Андрей (а он блистательно знал язык) посмотрел на него очень недружелюбно и очень коротко одним словом ответил. Может быть, это слово было «потрясающе», может быть, другое, но больше он говорить не мог. Истинное искусство всегда очень сильно воздействовало на него. Андрей не занимался живописью, насколько мне известно, но он так ощущал ее, что меня бы несколько не удивило, если бы вдруг он начал писать картины. А однажды он сел за фортепиано и неожиданно начал играть...

Во всем ему необходимо было дойти до самой сути, и гораздо важнее результата, успеха для Андрея был процесс работы, творчества. В работе он был неустанен, вкладывал в нее всю безудержность своего темперамента, все отчаяние своих бесконечных сомнений.

Нам всегда очень сложно было найти время для записи песен: Андрей в Москве — меня нет, я в Москве — его нет. Наконец мы встречались, и выяснялось, что Андрей чрезвычайно много работал. В театре, в кино, на телевидении, бесконечные перелеты, бесчисленные творческие встречи. Естественно, возникала усталость голоса, стертость тембра. Я очень сердился (как я ругаю сейчас себя за это!), упрекал его, требовал, чтобы

он отдохнул, восстановил голос. Андрюша улыбался виновато и говорил: «Сейчас, Ян Абрамович, сейчас будет тембр, будет». И он действительно делал героические усилия и преодолевал усталость голоса. А бывали случаи, когда Андрей говорил: «Вот сегодня я готов по-настоящему», и тогда начиналась просто бешеная работа. Когда уже всем казалось, что все хорошо, он неизменно убеждал попробовать еще и еще раз. И бесконечно искал сам и вынуждал искать других. И закончив работу, никогда не испытывал чувства удовлетворения — мучительные сомнения оставались всегда, но сам процесс работы доставлял ему наслаждение.

Мне больно думать, что его поразительный творческий потенциал остался не до конца раскрытым, я убежден: еще немного — и он подарил бы нам великолепные драматические и даже трагические образы в песнях и на сцене, в советской эстраде открылось бы какое-то абсолютно новое, мионовское направление песни. Как сплав всего того, что он любил, чувствовал, понимал, о чем страдал. Он много раз еще удивлял и восхищал бы нас...

И последняя наша встреча в Юрмале была связана с тем, что мы задумали новую песню. Мы еще не знали, о чем конкретно она будет.

И тогда, накануне того трагического спектакля, когда он покинул нас навсегда, я показал ему новую мелодию. Андрюша начал немедленно фантазировать, как создать песню, втягивал в бурные обсуждения и меня. О сюжете мы не говорили, главное ведь не сюжет, главным было чувство: мы задумали эту так и не спетую песню о любви. О любви счастливой...

Мы расстались, назначив время следующей встречи.

Я до сих пор живу верой в то, что Андрей просто занят, просто не сумел прийти на нашу встречу.

Пройдет время, и он появится.

Обязательно.

Не верить в это не могу. Потому что потребность в нем постоянная. Исключить его из сознания невозможно...

Памяти друга

«Зачем ищу
ничтожных слов, —
не знаю».

Иван Бунин, «Памяти друга»

БОМАРШЕ, «ЖЕНИТЬБА ФИГАРО»

3 акт, 5 картина, последнее явление

- Г р а ф. Угодно вам, сударь, отвечать на мои вопросы?
- Ф и г а р о. Кто же может меня от этого уволить, Ваше сиятельство? Вы здесь владеете всем, только не самим собой.
- Г р а ф. Если что и может довести меня до белого каления, так это его невозмутимый вид!
- Ф и г а р о. Я должен знать, из-за чего мне гневаться?
- Г р а ф. Потрудитесь нам сказать, кто эта дама, которую вы только что увели в беседку?
- Ф и г а р о. Вон в ту?
- Г р а ф. Нет, в эту.
- Ф и г а р о. Это разница! Я увел туда одну молодую особу, которая удостаивает меня особого расположения.
- Г р а ф. А не связана ли эта дама другими обязательствами, которые вам-то слишком хорошо известны?
- Ф и г а р о. Да! Мне известно, что некий вельможа одно время был к ней равнодушен, но то ли потому, что он ее разлюбил, то ли потому, что я ей нравлюсь больше, сегодня она оказывает предпочтение мне...»

Это были последние слова Фигаро, которые он успел произнести на сцене Рижского оперного театра 14 августа 1987 года...

После чего, пренебрегая логикой взаимоотношений с графом, Фигаро стал отступать назад, оперся рукой о витой узор беседки и медленно-медленно стал ослабевать... Граф, вопреки логике взаимоотношений, бросился к сопернику, обнял его и под шемящую тишину зрительного зала, удивленного такой «трактовкой» этой сцены, унес Фигаро за кулисы, успев крикнуть «Занавес!»...

© А. Ширвиндт, 1991 г.

«Шура, голова болит», — это были последние слова Андрея Миронова, сказанные им на сцене Оперного театра в Риге и в жизни вообще.

Когда я пишу эти строки, Андрюши нет ровно пять месяцев. Рано мне писать.

В июне 1987 года Андрей загадочно прижал меня в какой-то угол театра и сказал, что на гастроли Вильнюс—Рига мы едем на машинах. Не успел я вяло спросить «зачем?», как он меня уже уговорил. Так бывало всегда, потому что чем меньше было у него аргументов, тем талантливее, темпераментнее, обязательнее и быстрее он добивался своего.

Мой персональный автомобиль ГАЗ-24 приводится в движение горючим под названием А-76, а мышинный BMW Андрея — топливом с кодовым названием А-95. Эти девятнадцать единиц разницы неизвестно чего всегда казались мне рекламным выражением самомнения нашей нефтеперерабатывающей промышленности, но опыт показал, что всякий цинизм наказуем. Так как на наших автоколонках бензин продается строго по ассортименту, то, естественно, там, где заливают А-76, и не пахнет А-95, а там, где пахнет А-95 (а пахнет он действительно поблагороднее), и близко не подъедешь на моем средстве передвижения. А так как бензин обычно кончается не там, где его можно залить, а там, где он кончается, то мышинный BMW, брезгливо морщась, вынужден был поглощать дурно пахнущую этиловую жидкость, а моя самоходка, при простом содействии любимого народом лица Андрея, получила несколько литров А-95, этого «Кристиан Диора» двигателей внутреннего сгорания, от зардевшихся и обезумевших от счастья бензозаправщиц. Но вся мистика состоит в том, что оба наших аппарата реагировали на такую замену питания одинаково: они оба начинали греться, затем «троить», а потом просто не ехать. Ну с BMW все понятно — ему просто физически не хватало этих единиц чего-то, но моя-то... Казалось бы, вдохни полной грудью пары неслыханной консистенции и лети... Нет. Фырчит, греется, останавливается — вот уж поистине «у советских собственная гордость». Но если в ситуации с горючим мы были на равных, то по остальным компонентам автопробега я сильно отставал в буквальном и переносном смысле: частое забрызгивание свечей, прогорание и последующее отпадение трубы глушителя, подтекание охлаждающей жидкости неизвестно откуда — везде все сухо, а под машиной лужица тасола, частый «уход» искры — на разрыве контактов есть, а на свечи не поступает или даже наоборот, что вообще немислимо, но факт.

Поэтому ехали мы быстро, но долго.

Андрюша не умел ждать и не мог стоять на месте.

Динамика — его суть. Он улетал вперед, возвращался, обреченно и грустно взирал на мое глубокомысленное ковыряние под капотом и улетал опять. Я думаю, что на круг он трижды покрыл расстояние нашего пробега.

Я часто слышу вздохи: «Горел, сгорал, стгорел». Но если попробовать найти слово, одно слово, чтобы определить эту удивительную натуру, то я, подумавши, осмелюсь произнести: «страсть»! Он всегда страстно желал... А какая же страсть без огня. При его титанической работоспособности казалось, что он никогда не уставал. Очевидно, усталость — это превозмогание ненависти организма к жизни и работе, он обожал жизнь и не мог без работы. И не вообще, а конкретно. Я думаю, что только внутренняя целеустремленность превращает сильный дух в творческую личность. Андрей не стеснялся быть серьезным.

Бежит время, и образ Андрея, его последние дни, часы, минуты облекаются в легенды, домыслы, «личные» воспоминания. Этот обязательный снежный ком слухов, который всегда катится с горы человеческого горя, невозможно удержать, да, наверно, и не надо. Потому что в данном случае этот ком у всех родился от комка в горле, а не от пошлого обывательского любопытства.

Уже пять месяцев нет Андрюши! Еще только пять месяцев нет Андрюши! Рано мне писать. Но я еще обязательно напишу.

Я напишу, как он всегда уважал взрослых — да, я выразился очень точно — уважал взрослых. Я напишу, как он не терпел случайного панибратства и амикошонства. Я напишу, как он, доводя до истерики окружающих, репетировал, репетировал, репетировал...

Я нарисую картину маленького захудалого клуба, где он часами «ставил свет» перед своим творческим вечером при помощи двух тусклых лампочек.

Я опишу все наши отдыхи в Болгарии, когда его детскость и непосредственность пленяли эту любимую им страну.

Я вспомню, как в 1955 году на площади Маяковского, в здании Московского театра эстрады, позже театра-студии «Современ-

ник», ныне стоянки автотранспорта около гостиницы «Пекин», напротив Театра сатиры, шла премьера-обозрение «Московская фантазия», где я, студент 3-го курса театрального Училища имени Щукина, делал первые неуклюжие шаги на эстрадно-театральном поприще, а в пятом ряду, в центре, сидели Мария Владимировна и Александр Семенович, а между ними, не справа или слева, а между ними, я точно помню, сидел не самый худой и не самый первый отличник 7-го класса Андрюша и заворуженно смотрел на подмостки. И никто тогда — ни родители, ни будущие друзья, ни даже рухнувшие впоследствии стены этого театра — не мог представить, что через каких-нибудь двенадцать лет на этой площади ярко загорится уникальная звезда нашего искусства — Андрей Александрович Мионов.

Я напишу, что не знаю, как объяснить необъяснимое: почему при нашей актерской бродячей жизни, когда судьба забрасывает нас поодиночке в самые разные уголки, вдруг на дождливом Юрмальском побережье собрались в августе, как по внутреннему наитию, почти все родные и близкие Андрею люди. Как он был счастлив этим, как он нами занимался, как беспрестанно собирал, собирал, собирал всех нас вместе и как говорил, что он счастлив!

Зыбкая мечта человека умереть в своем доме... Андрей умер там, где он жил, — на сцене. Я вез его по коридору больницы — он лежал спокойный, молодой, красивый, в черном костюме Фигаро, а вокруг со скорбным удивлением толпился беспомощный цвет отечественной нейрохирургии...

Мой шестилетний внук Андрюша слушает телефонный разговор.

— С кем ты? — спрашивает он.

— Это Саша Ушаков, — отвечаю я. — Ты не знаешь, это большой друг Андрея Мионова.

— Значит, теперь это мой друг, раз Андрей мой крестный.

Как радостно, что маленький Андрюша успел зафиксировать в детском сознании образ своего замечательного тезки, в честь которого был назван. Как трагично, что Андрей Мионов не привезет маленькому тезке очередную кепку, не посмотрит своей последней кинопремьеры, не услышит новых записей эстрадных звезд, не увидит последних шедевров мирового экрана, не соберет нас, как всегда, вокруг себя, не узнает, до какой степени все без него опустело...

Ну а если он так и не узнал, что происходило на его панихиде и похоронах и что сегодня творится на его могиле, то я расскажу ему при встрече...

Олег ТАБАКОВ

Достоинство профессии

Привыкаешь к тому, что хоронишь людей старше себя, даже ровесников. Но совсем как к чему-то дикому и ненормальному, нечеловеческому относишься, когда провожаешь людей, которые моложе тебя. Вот уже некоторое время мы говорим о том, что нет Андрея Мионова, и говорим о нем в прошедшем времени, а я все равно не могу осознать до конца, что не в командировку, не в отпуск уехал Андрей, а навсегда. По-прежнему не

оставляет ощущение нелепости происшедшего. Мы не были с ним близкими друзьями. Играли в разных театрах, работы хватало всем. Встречались время от времени на людных актерских перекрестках, иногда на съемочной площадке. А еще, кроме того, мы были с ним соседями. Последние пятнадцать лет мы жили в одном доме, Андрей пятью этажами выше. Может быть, от этого я утрату Андрея ощущаю прежде всего как потерю хорошего и доброго человека. Сегодня эти качества очень редки.

А. Миронов и Я. Френкель





Миронов и А. Ширвиндт

Так уж получилось, что наши пути с Андреем Мироновым пересеклись на съемочной площадке в одной из его первых работ — фильме «Мой младший брат», и одной из последних — «Человек с бульвара Капуцинов», в котором мы были партнерами.

А тогда, более двадцати пяти лет назад, троица актеров поколения, идущего вслед за мной: Олег Даль, Саша Збруев и Андрей Миронов, — пробовались в кинокартину «Мой младший брат». Ставил ее режиссер А. Зархи. Он пригласил меня участвовать в фильме, поскольку я снимался в его предыдущей работе.

Я особенно четко их помню, может быть, оттого, что они были все-таки другими, а может, и оттого, что понимал — не гожусь для этой роли. Они были удивительно друг другу близки. По-моему, выбор был сделан точно.

Вот там, на пробах, я и увидел впервые Андрея, тогда еще студента Щукинского училища. Он сразу привлек мое внимание симпатичной мне особенностью — ощущением достоинства своей профессии, достоинства человека, умеющего делать свое дело.

С тех пор я следил за его творчеством. Помню его работы в Театре сатиры. Видел его в прекрасных ролях Фигаро, Всеволода в спектакле «У времени в плену» и в одном из его лучших созданий — в роли Жадова.

С другой стороны, кинематограф, в котором Андрей делал уверенные шаги, подарил ему не менее блестящую в профессиональном отношении роль «Графа» в «Бриллиантовой руке».

Это были годы, когда актеры стремились показать все, на что они способны, до конца реализовать все свои возможности. Тот период отстаивания достоинства актерской профессии был мне по душе. Именно это качество, которое я увидел у Миронова-дебютанта, отличало и каждую его работу на протяжении всего его творческого пути.

Во всем, что он делал, не было и тени любительства, снисхождения к самому себе и к тому жанру, которым он занимался. Андрей был настоящим артистом, артистом милостью божьей. Он никогда не становился в

искусстве ни сыном Мироновой, ни сыном Менакера. Он носил свое имя. Оно было им заслужено и многими любимо и почитаемо — Андрей Миронов.

Актерское начало доминировало в Андрее. Именно в нем он выражал себя наиболее естественно и полно. Актерское — значит по своей природе коллективное. Андрей был человеком цеховым, и ему была свойственна цеховая солидарность. Фракций, групп, группок он избегал, как только мог, не участвовал ни в каких интригах, не знал зависти. Обращаясь к группе беседующих актеров, иногда спрашивают: «Против кого дружите?» Так вот, Андрей всегда дружил «за». Он бывал ироничен, порой даже язвителен, но всегда верен в дружбе и чужд всяческой возни вокруг нашего дела, нашей профессии, потому что всерьез любил само дело.

Я не буду давать никаких оценок, но режиссурой он занимался серьезно, увлеченно, полнокровно.

Немало горестных размышлений принес мне августовский день 1987 года — день похорон Андрея.

Очень много народа пришло к Театру сатиры проводить своего любимого артиста. Кругом запреты, милиция — не умеем мы давать людям выразить свою признательность и любовь к артисту.

На моей памяти Москва провожала в последний путь Владимира Высоцкого и Василия Шукшина. Их похороны тоже превратились в демонстрации народной любви и уважения.

Я думаю, что народное призвание и призвание высоких организаций и ведомств сильно расходятся. Не были полностью оценены заслуги Андрея при жизни. И случайные реплики людей, ведающих культурой, о том, что, мол, молод он был, звучат кощунственно. А запоздалые признания в любви к Андрею некоторых вышестоящих товарищей представляются мне сегодня безнравственными. Не надо приводить яркие, самобытные творческие личности к общему знаменателю. Нет этого общего знаменателя. А уж о том, что Андрей Миронов был не дробью, а единицей, я свидетельствую как его коллега. Еще

больше свидетельствуют об этом верность и признательность его зрителей. Знаю, что когда концерты Миронова, объявленные в городе Шяуляй, были отменены после смерти артиста, ни один билет не был возвращен в кассу.

Вот он, пример настоящей любви, нежности и истинного горя, выраженных с предель-

ной деликатностью. Время вроде бы притупляет боль, дела и заботы залечивают раны.

Но еще не раз, вспоминая Андрея, боясь взглянуть друг другу в глаза, будем поправлять себя — был, был...

Давайте помянем его добрым словом за добрые дела...

Михаил РОЩИН

Последний день

У меня в записной книжке осталось: «Приехал в Переделкино, Н. сидела на крыльце у Шатрова, сказала про Андрея. Господи!.. И погода переменилась...»

Да, был дождь, толпы у театра. Наша тупая милиция, как всегда, даже этого не могла организовать. Театр не приехал. С венком от МХАТа, с Ефремовым во главе, еле пробилась, чуть не задавили воротами. Все уже знали, как он умер, — смерть Артиста, в костюме Фигаро, — я помню его в этом костюме в его гримуборной, за кулисами, Шура сидел, смеялись...

Я хотел только краем глаза взглянуть, даже не хотел, боялся, — просто издали попрощаться и уйти, но попал в толпу, и ее давлением меня выперло почти к самому гробу, и как раз в тот момент, когда началась панихида. И оказался прямо перед ним, приподнятым в изголовье, в цветах, на фоне темного зала, забитого народом, на сцене, освещенным последними лучами прожекторов, которые так ярко светили ему всю жизнь. Его напряженный профиль, с печатью муки, — красивый, взрослый, серьезный Миронов, — он бывал таким редко, без людей, с глазу на глаз. А теперь первый раз случилось: лежал таким на людях, и люди — отдельно, он — отдельно, без толпы, без связки с нею, без маски, никого не надо потешать, держать имидж Миронова, всё, концерт окончен.

Невыносимо было стоять этот час, смотреть и думать: о нем, о себе, обо всех нас, о насмешке смерти над нами: когда захочу, где захочу, чем захочу, тем и ударю. И ничего не сделаешь, никто ничего не сделает. Будем жить как живем, бежать, спешить, играть, вертеться, зарабатывать деньги, жадничать, любить, разлюбливать, все обрастать и обрастать, когда надо бы освободиться и освободиться, остановиться хоть раз, пожалеть не других, а себя... Никита Михалков пробирался с букетом, оттер Рязанова, плакала рядом Неёлова, стояла тесно вся артистическая Москва, он был ее любимцем и баловнем, Андрей Миронов, сын Марии Мироновой, маленький принц... Мария Владимировна в черном...

«Самое главное — обаяние», — говорят американцы. Этого самого главного у него было — море. Его о-бо-жа-ли девушки. Чистые, милые, юные девушки, провинциальные школьницы, Татьяны Ларины, присылавшие ему безумные письма. Он являл для них собою Героя Любви, отважного и нежного, не мужлана, но мужчину, юного, тонкого и всепонимающего, идеально гармоничного, доброго, легкого и верного, а не легковверного. Ироничного, но не циника. Умного, но не чересчур, не сухаря. Всегда веселого, всегда неотразимого. Доброго... Вот-вот, доброго. Юные девушки, они еще дети, а дети больше всего любят добрых.

А просто дети? Как его любят дети! Они

еще не знают, долго не узнают, что его нет, — для них он есть, жив, поет и танцует, как всегда. Они бегут к телевизору, они крутят пластинки и заряжают пленки: «Миронов! Миронов!..» И поют и пляшут вместе с ним.

Мне кажется, он никому не сделал в жизни зла. А если и было, то нечаянно, собою, но не от себя...

Ему все время хотелось выскочить из штампа. Он жил внутренне очень напряженно последние годы. Был недоволен собой. Так случилось, что буквально накануне его отъезда в Ригу мы встретились случайно у театра — ставили рядом машины — и, облокотясь на эти машины, вдруг, непохоже на себя, всегда спешащих, проговорили минут сорок, — чудовищно много по нашим московским меркам... Опираясь на этот последний разговор, я и говорю так уверенно, что его длительное недовольство собой при абсолютном внешнем довольстве и благополучии, его желание прийти к некоему новому качеству и невозможность разорвать накатанный порядок работы и жизни, эти вечные наши ножницы между тем, что хочется и что есть, — они обретали болезненный, драматический характер. Он устал бороться против себя за себя. Точнее, не устал, а измучился, избился.

Пошное становилось все пошлее, преследовало, он рвался то туда, то сюда, выпрыгивал. И потом оставался на том же месте.

И это началось давно. Я помню, как ему нравилось играть Пашу-интеллигента в моей пьесе «Ремонт», которую Валентин Николаевич Плучек отважно поставил и «пробил» в самые глухие времена (хотя потом спектакль все-таки прикрыли). Паша начинал спектакль монологом: «Надо что-то менять. Все время делаешь не то, что хочешь». У Андрея это всегда выходило так лично, что зал замирал, думал: Миронов говорит про себя.

Он и говорил про себя.

Хотя казалось бы! Уж Миронов-то! Кто бы говорил! Какую хочешь роль, какую хочешь пьесу, фильм, режиссера! Мы уж не говорим про заграницы, славу, деньги, друзей, любовь юных поклонниц и все прочее. И

тем не менее я думаю, что я не ошибаюсь, и близкие друзья Андрея, мне кажется, могли бы это подтвердить. Причем это не было нормальное недовольство художника собою, это была присущая нашему прошедшему двадцатилетию проклятая бесхозяйственная нереализация всех наших потенциальных сил и стремлений, подмена истинного и драгоценного фальшивым и дешевым.

Не было удовлетворения. Не было полноты осуществления себя. Компромиссы, компромиссы, отступы, и при этом — улыбка, все о'кей, «бабочка крылышками бяк-бяк-бяк-бяк...», и ладно, в конце концов, чего уж!..

Может, так и надо было? И ни к чему рваться куда-то еще, став Мироновым, покоровив собою миллионы, заняв место самого изящного, пластичного, музыкального, комедийного, спортивного, самого обаятельного? Может быть. У «их», на Западе, артист, обретший свой имидж, уже и не мечтает ни о чем другом — зачем? Впрочем, что ж «на Западе», сами многогрешны. Да и велик ли грех? Нормально. Ампула. Особенно в кино.

Отчего ж он мучился? Рвался к другому? Устал от «своего» зрителя? Он был хороший артист и, как хороший артист, всегда выкладывался до конца, перед всякой аудиторией, даже давая третий концерт в день. Аудитория выла от счастья — артист горько усмехался над самим собой...

Нет, неправда, все, что с ним связано, — светло и весело. Юг и море, плоская крыша с белыми столиками висит между звезд и паровых огней далеко на рейде, молодые женщины с загорелыми спинами соревнуются в остроумии с мужчинами, а мужчины сплошь в белых штанах, как в Рио-де-Жанейро, играет шампанское, и усилители несут над миром песенку: «Кто на новенького?» И сам исполнитель сидит запросто с народом, покачивает ногой. «Как молоды мы были!»... Жизнь летит и катится, все легко и беспечно, и только надо на денек слетать в Москву, на два денька в Ленинград, и вот он опять с нами, «привет-привет!». И вроде бы ничего не сде-



асная кепка — М. Державин,
ши-интеллигент — А. Миронов.
емонт» М. Рощина



Паша-интеллигент. «Ремонт» М. Рощина



лано, не успелось, не сложилось. А теперь оказывается: десятки спектаклей и фильмов, пластинки, кассеты, когда это он все?

Какой живой памятник — Андрей Миронов! Мурашки бегут, когда он опять и опять поет и играет на экране, подмигивает и смеется. Он зря комплексовал: конечно же, он создал это ни на что не похожее и никем незаменимое, неповторимое явление — Андрея

Миронова. В искусстве. А в жизни осталась зиять на этом месте дыра — тоже ничем не закроешь, не заменишь, пусто.

Вот всегда так: хотел рассказать и вспомнить про него что-то совсем другое, а не идет из головы тот день, дождь, темный зал, гроб на сцене в цветах, мы все тесно вокруг, его театр, его последний выход...

Белла АХМАДУЛИНА

Склоняю голову

«Тишина, ты — лучшее из всего, что слышал».

Эта строка Пастернака самовольно обитала в моем слухе и уме, затмевая слух, заменяя ум, 20 августа 1987 года, когда Москва прощалась с артистом Андреем Мироновым.

В тот день в последний раз его пребывания на сцене я не видела его, стояла неподалеку, рядом, положила цветы, смотрела на прибывающие слезы и цветы, слышала упомянутую строку.

Когда в тот день я подошла к его Театру, я оробела перед неисчислимым множеством людей, желавших того же: войти в Театр. Хотела отступить, уйти, и это уже было невозможно.

Люди — избранные из множественного числа толкающегося и пререкающегося беспорядка — отступились от честной своей очереди, я вошла, они остались. И снова (Шукшин, Высоцкий, Миронов) я подумала: множество людей не есть сборище толпы, но человек, человек, человек... человечество, благородное и благодарное собрание народа, понесшего еще одну утрату.

Артист, о котором... без которого...

Сосредоточимся. Начнем сначала, лишь изначальность соответствует бесконечности, детство — зрелости. Талант и талант, имя и имя родителей — известны и досточтимы. Счастье заведомо сопутствовало его урожде-

нию и воспитанию. От природы и родителей — сразу данный, совершенный дар безукоризненной осанки, повадки, грациозного поведения тела в пространстве, музыкальности и иронии. Прирожденный ум рано встретился с прекрасными книгами, у него была драгоценная возможность читать, читать. Всегда любясь им, я любила совпадение наших читательских пристрастий.

Старая привычка к старинному просторечию позволяет мне написать: «из хорошей семьи». Устаревшее это определение (и не жаль его языковой низкородности) состоит в каком-то смутном родстве с прочным воспоминанием о том, как я увидела Андрея Миронова в первый раз, не из зала, а вблизи, в общей сутолоке житейского праздника. Он был неизмеримо и трогательно молод, уже знаменит, пришел после спектакля и успеха, успехи же только брали разгон, нарастали, энергия нервов не хотела и не умела возыметь передышку, в гостях он продолжал быть на сцене, взгляда и слуха нельзя было от него отвлечь. Все это вместе пугало беззащитностью, уязвимостью, в моих нервах отражалось болью, причиняло какую-то старшую заботливую грусть. Он непрерывно двигался и острил, из глаз его исходило зимнее голубое облачко высокой иронии, отчетливо различимое в дымной голубизне воздуха, восхищение этим зрелищем становилось трудным, утомительным для зрения. Но вот — от вежливости — он придержал предо мною крылья расточи-

тельного полета, я увидела бледное, утомленное лицо, украшенное старинным, мягким, добрым изъявлением черт, и подумала: только дисциплина благовоспитанности хранит и упасает этого блестящего молодого человека от рискованной грани, на ней, «на краю».

Притягательность «опасной бездны» — непреодолима, неотвратима для Артиста и непоправима для его почитателей.

Эльдар Рязанов рассказывал, какие доблесть и изящество надобны для того, чтобы безупречным поступком прыжка соединить разъединяющиеся части моста и себя — с близким присутствием льва. Услышав, что

Андрей Александрович Миронов хотя бы льва несколько опасался, чего на экране не видно, с безутешной нежностью и тоской я улыбнулась. Любой человек, и путник в львиной пустыне, может разминуться со львом. Артист — не может. Так же он не может поручить дублеру подвиг всего, что должен сам исполнить при жизни — и потом.

Андрею Миронову удалось совершенство образа и судьбы. Известно, что он дочитал монолог Фигаро, доиграл свою роль до конца — уже без сознания, на пути в смерть. Это опровергает разумные и скудные сведения о смерти и бессознании. Остается — склонить голову.

Роли



ХОДІННЯ ПО МУКАХ ХОЛДЕНА КОЛФІЛДА

«КУДИ ВІСНУ ЗІСНАТЬ НАКІН 10
ОБРА В ВАРКУ» СТАВ ПІСЛЯ ФІЛМ
«ВІСНУ» І «ВІСНУ ПОТІСНИМ». АДМ

ЮНАК у кумедній чероні ша
для нас зробив останній крок
опинився в залі серед глядачів.
Цього вечора ми відверто
розідає нам про себе, і ми не про-
сто слухати, не просто співаємо, ду-
має про її долю. Нехай вона ли-
ше на поросі життя, нехай сама ще
не знає себе, не може розібратися
в напівцінному світі.
І починається саме це
Тому з такою увагою
прислухаємося

У нашому місті з великим ут-
го театру сатири. У випадку че-
бачила вже відомі глядачам на
Львівськ Співачами, «Вісн», «Де
розіймаються і з ділом, чорним
«Над пролястем в роки». Оста-

ТЕАТР



ІМЯ — ЛЕГЕНДА

ВОДЕВИЛЬ ЕСТЬ ВЕЩЬ

МОЛЬЕР И ЕГО ДРУЗЬЯ

Его называют Мольер, но на самом деле это был великий комедиант, создатель французского комедийного театра. Он родился в Париже в семье юриста. Его произведения были переведены на русский язык. Среди его друзей были Мольер, Дарювилье, Жан-Батист Ласкери, Жан-Поль Скаррон, Жан-Батист Ласкери, Жан-Поль Скаррон, Жан-Батист Ласкери, Жан-Поль Скаррон.

артиста

НЕНАВИСТЬ ИРОНОВА



Сколько надо отваги,
Чтоб играть на веки,
Как играют овраги,
Как играет река,

Как играют алмазы,
Как играет вино,
Как играть без отказа
Иногда суждено...

БОРИС ПАСТЕРНАК

Присыпкин, Велосипедкин, Баян

Пока сволочь в жизни,
я ее в художественном произведении
не амнистирую.

Вл. Маяковский (Комментарий к пьесе «Клоп»)

Актер должен являть собою такой
сгусток энергии, чтобы проходить,
как раскаленный утюг, через снег.

Интервью *А. Миронова* в связи с премьерой
новой редакции спектакля «Клоп».

Игорь Владимирович Ильинский — первый исполнитель роли Присыпкина в первой постановке «Клопа» — репетировал эту роль шесть недель. Премьера ее состоялась 13 февраля 1929 года.

Много позже он рассказывал автору этих строк:

— Я пожаловался Всеволоду Эмильевичу, что не успеваю, тем более к первым читкам опоздал. Мастер согласился — сроки действительно безумные, но их диктуют обстоятельства, и надо успеть, хотя, конечно, такой персонаж требует многих и многих месяцев работы...

Владимир Алексеевич Лепко, участвовавший в художественном реабилитационном эксперименте В. Плучека и С. Юткевича в 1955 году, имел в своем распоряжении почти год для уяснения и воплощения характера и повадок бывшего рабочего, бывшего партийца, ныне жениха Пьера Скрипкина.

Андрею Александровичу Миронову на все про все судьба предоставила не месяц, не недели, а дни.

Позднее лето 1963 года. «Клоп» с неослабевающим успехом идет седьмой сезон подряд. Театр на гастролях, куда Лепко из-за болезни не смог поехать. Второй исполнитель этой роли подал заявление о переходе в другой театр и должен был уехать в Москву.

Плучек вызвал к себе Миронова.

Молодой актер хорошо знал спектакль. В музее Театра сатиры есть серая папка, хранящая список всех сценических работ Миронова. Она свидетельствует: среди ролей первого его сезона персонажи из массовой «Клопа» — Санитар (без слов) и Милиционер, завершающий первую картину знаменитой репликой: «Граждане, прекратите эту безобразную сцену!»

Но Присыпкин мог достаться ему только «по случаю». И вот случай представился. 10 сентября 1963 года в Кисловодске Андрей Миронов впервые вышел к публике в обличье главного героя пьесы Маяковского.

Двадцать третьего ноября открывался новый сезон Театра сатиры в столице. Поначалу был объявлен «Клоп». Потом назначили другой спектакль. Дирекция решила не рисковать — всего месяц назад театральная Москва хоронила Владимира Лепко, замечательного и очень популярного артиста, верой, правдой и талантом служившего Театру сатиры двадцать семь лет. Тень траура витала над сценой в день открытия сезона. И появление молодого, еще мало кому известного актера в роли, которая стала последним художественным открытием покойного мастера, справедливо показалось бы бестактным.

Представление нового исполнителя в популярном спектакле перенесли на



несколько дней, и оно произошло 27 ноября как естественная замена, как обычный рабочий ввод.

Можно легко предположить, что привходящие обстоятельства, сопутствовавшие этому дебюту, вряд ли вызывали особый подъем у молодого артиста. Он входил в устоявшийся спектакль, с четкими ритмами и отработанными взаимоотношениями всех персонажей. Надевал костюм своего предшественника, в котором тот снискал шумный успех («Гран-при» в Париже все-таки), причислялся, копируя парик Лепко... Сравнения, сопоставления — «похож на Лепко» или «ну куда, молод еще» — были неизбежны.

Думаю, что и мнения рецензентов не помогали. Парадокс: принимая в целом спектакль «на ура», критики даже «одной группы крови» совершенно по-разному видели достижения и недоработки первого исполнителя роли Присыпкина. Мне лично — сегодня — кажется, что дело в подлинной художественной и идеологической многозначности образа, созданного Лепко. Хорошо быть умным с расстояния в тридцать три года. А тогда...

Семнадцатого мая, через две недели после премьеры, Юрий Ханютин пишет в «Литературной газете»: «На самом деле он (Присыпкин.— А. Ш.) неизмеримо тоньше, опаснее, замаскированное, чем тот тип, который изображает Лепко. И Маяковский разоблачает в нем не примитивный зоологизм...»

Двадцать второго мая в «Московской правде» спектакль рецензирует Борис Медведев: «Следует признать, что тема беспробудного хамства, наглости Присыпкина, оторвавшегося от своего класса, пока еще менее удалась исполнителю...»

Прошло девять лет. Теперь уже почти все столичные газеты и журналы откликнулись на появление нового Присыпкина в обзорных или специально этому событию посвященных статьях и ... И опять разброс мнений шел от того же барьера — обличает Андрей Миронов бытовое мещанство или выявляет философские корни политического приспособленчества. Однажды журналист задал этот вопрос напрямую самому актеру. Миронов усмехнулся:

— Пытаюсь «объять необъятное».

Под таким заголовком интервью появилось на газетной полосе. Пришлось оправдываться — ни за что обвинили в самонадеянности:

— Не могу я отвечать за то, что значка иронии ни в алфавите, ни в правилах пунктуации нет.

Между тем как раз такой значок следовало бы учитывать всякому, кто брался писать о Присыпкине в исполнении Миронова. Играть главную роль и не быть лидером в спектакле — бессмысленно и безнадежно: сомнута. Копировать Лепко — еще безнадежнее, слишком велика разница в возрасте, в опыте, в фактуре, в направлении таланта. Выход был в том, чтобы поворачивать на себя спектакль — медленно, очень терпеливо, чтобы не вылезли «белые нитки» в разрывах, исподволь опираясь на совпадение личных свойств актера и мышления постановщиков.

За Лепко вставал хорошо знакомый Плутчеку и Юткевичу «грядущий хам», грубый и наглый демагог, традиционно орущий перед прилавком закрытого распределителя: «Триста лет под Романовыми ходили!» и «А ты где был, когда мы Зимний брали?»

Льняной чубчик, деревенский, с гаканьем, говорок и некоторая застенчивость в разговоре с наставником по «изячной жизни» у него лишь форма, выдающая не застенчивость, не скрытый стыд за зоологическое невежество, а страх — могу ведь и пинка под зад... И прежние — товарищи по партии и по заводу — могут! И нынешние — из доходного предприятия — тоже могут!

И рождается в нем агрессия, способность за зеркальный шкаф горло перегрызть, агрессия «гегемона», приправленная, как положено, демагогией: «А может, я весь свой класс своим благоустройством возвышаю. Во!»

У Миронова в этой фразе, ключевой в пьесе и в роли, сквозь наглость прорывалась ирония. Его Присыпкин был не просто моложе, но психологически мобильнее, тоньше и нравственно еще пластичнее, чем персонаж Лепко. Этот паренек пообтесался в городе,





узнал цену и «цены» на партийный и профсоюзный билет, давно выучил слово «гегемон» и овладел азбукой общения с «непролетарской массой». Это уже не придурковатый жлоб, млеющий от танго и пышного бюста парикмахерской дочки, а пролетарский Хлестаков, обалдевший от открывшихся ему классовых возможностей.

Присыпкин у Маяковского не слишком отягощен умом, скорее, просто туп. Присыпкин у Миронова внутренне очень пластичен и легко переходит из одного психологического состояния в другое. Правда, поначалу их у него всего два: восторг от собственного всемогущества и вседозволенности и настороженная обида на всех, кто недооценивает его заслуги перед обществом и вообще масштаб его претензий — «Я человек с крупными запросами... Я — зеркальным шкафом интересуюсь!»

В первых сценах спектакля эта трансформация души обозначена сменой двух «масок» на лице актера.

Присыпкину хорошо, он в своей стихии Победителя — «кто воевал, имеет право у тихой речки отдохнуть», — и он скалится, прижмуривая глаза и едва не пригавкивая от удовольствия. Мгновение!.. Ему что-то почудилось, он будто «принюхался», и «улыбка на тридцать два зуба» превращается в гримасу оскорбленного неудовольствия — губы поджаты, подбородок вздернут, хохолок на голове торчком, в глазах тоска прямо-таки собачья...

Интересная логика возникает, если разложить фотопортреты Миронова в роли Присыпкина. В первых двух картинах складывается как бы постоянно повторяющийся сюжет: идиотская улыбка на глупой, вздорной и обиженной физиономии. И опять... И опять... Четкость тиражируемого самоповтора — почти скульптурная. Но уже к сцене свадьбы на лице Присыпкина — впрочем, теперь он уже Пьер Скрипкин — отчетливо проступает хитроватая уверенность неплохо сориентировавшегося наглеца.

«Монументальный холуй и хам» (выражение И. В. Ильинского) в исполнении Андрея Миронова несколько терял в монументально-

сти: кретинское выражение величаво-неподвижного лица, этакое слоновье величие «победившего класса» сменилось бойкостью и живостью приспособленца. Один из рецензентов справедливо заметил: «Присыпкин Миронова с самого начала очень нервическая личность, легко отдающаяся страстям». В спектакле есть деталь, весьма убедительно подтверждающая такую трактовку. В пьесе, когда во время свадьбы «Эльзевира повисает

на Пьере», введена ремарка: «Пьер целует степенно и с чувством классового достоинства». Присыпкин же Миронова в этот момент, увлекшись застольем, просто мертвецки пьян...

Когда Андрей Миронов, как говаривали старые театралы, «вошел в силу», в заглавной роли «Клопа» наметились весьма ощутимо новые, привнесенные им грани художественного замысла. Идея Маяковского — «из



бытового мещанства вытекает политическое» — обрела систему эмоциональных аргументов, опирающихся на ассоциации современного зрителя.

Уже кончались 60-е годы, и наступало время, в котором Присыпкины всех мастей, сменив френчи на элегантные дакроновые костюмы и научившись правильно завязывать галстуки, вполне освоив Мулен Руж и Пантеон, окончательно перестали стесняться. Звучавшие пародийно еще в начале 60-х годов реплики Присыпкина: «За што я боролся? Я за хорошую жизнь боролся. Вон она у меня под руками: и жена, и дом, и настоящее обхождение», — потеряли свою комедийную окраску, так как стали привычным «рабочим определением цели», основой морали потребления, присущей и самому классу-гегемону, и порожденным им новым сословиям.

Для спектакля Театра сатиры пророческими становились слова Мейерхольда о сверхзадаче режиссера и актеров при постановке «Клопа».

«Главное целеустремление: бичевать пороки *сегодняшнего* дня. Перебрасывая нас в 1979 год, Маяковский заставляет разглядывать не преобразование мира, а ту же болезнь, что и в наши дни.

Надо бороться с недостатками с большей энергией, чем теперь.

В 1979 году опять отголоски тех же недостатков, что и в 1929 году.

Безразлично — 50 или 75 лет.

Маяковский хочет показать, что болезни имеют глубокие корни, что нужны большие периоды времени и громадная активность для их изжития».

На рубеже 70-х на представлениях «Клопа» в зрительном зале стали смеяться гораздо меньше, чем на премьерах 55-го и 63-го годов. В театре и в прессе пошли разговоры, что спектакль теряет сатирическую остроту.

Раз не смеются, значит, не сатира, — тоном приговора изрек критик.

Миронов ответил статьей в «Советской России» и настоял на ее названии — «Не смею единым».

В распоряжении искусствоведа, взявшегося за исследование театральной судьбы

Андрея Александровича Миронова, будут несколько сотен рецензий на спектакли с его участием, десятка три его интервью в московских и провинциальных газетах — он был доброжелателен к журналистам. Но сам о своей работе почти не писал. Каждому свое. Три-четыре статьи за его подписью за двадцать пять лет популярности. Та, что я назвал, кажется мне принципиально важной, и потому я решаюсь на достаточно длинную цитату.

У статьи есть подзаголовок — «Заметки о современном сатирическом жанре».

«Взять, к примеру, Присыпкина — фейерверк всех пороков. Современный мещанин иной, чем во времена Маяковского. Важно понять, как видоизменился и в чем остался таким, каким его видел и заклеил поэт полвека назад. Мне в этой роли хотелось передать эволюцию Присыпкина, хотелось, чтобы в нем узнавался сегодняшний мещанин с его маниакальным стяжательством, готовностью ради своей страсти отречься от всего. Для меня было важно и другое. Ведь Маяковский так рисует эту фигуру, что в ней проявляется дно человека — осознание впустую прожитой жизни. Именно в этот краткий миг «антиводечная агитка», как назвал Маяковский «Клопа», приобретает пронзительное звучание. Сплав открытой публицистичности, сатирического гнева и драмы делает образ объемным, интересным для исполнения и для зрителя.

А такой подход к сатирическому персонажу идет от русской классики; в этом мне посчастливилось убедиться, играя в спектаклях «Ревизор», «Горе от ума».

Сугубо личное. Однажды я написал длинную ругательную статью сразу о трех премьерах Театра сатиры. О Миронове там была одна только фраза, язвительно вежливая и оттого особенно резкая, причем о роли и о спектакле, которые были ему по-настоящему дороги.

Первый раз в этом очерке я назову актера просто по имени — не из амикошонства, мы учились в одной школе, и хотя встречались редко, но общие друзья и приятели и вообще









школьное братство освобождали от особых церемоний.

За мной числился «великий грех»: я был пионервожатым в классе Андрея и по моему настоянию премию на конкурсе чтецов Маяковского (кажется, в шестом классе) дали не Андрею, а другому ученику. Поэтому почти каждый раз, когда я подходил к нему с поздравлениями по поводу удачи в театре или в кино, он парировал:

— А премию ты все-таки дал другому...

Так вот, о статье. Она была написана и долго лежала в столе: я знал, что Валентин Николаевич Плучек нездоров, в больнице, и не считал себя вправе усугублять его состояние.

Но прошло время, главный режиссер Театра сатиры вернулся на работу, статья появилась на газетной полосе. И произошло это в тот самый день, когда «вся Москва» собиралась к гостеприимному Александру Моисеевичу Эскину в Дом актера на традиционный новогодний капустник. Встреча была неизбежной. Нет, я не стеснялся (я и сегодня ни от одного слова в той давней статье не откажусь), но взрыв отрицательных эмоций у «сатириков» представлялся мне вполне естественным.

Мне везло как утопленнику. Когда я робко заглянул в кабинет директора Дома актера, там как раз получала свои места вся команда с площади Маяковского. Хитрый Александр Моисеевич, чтобы разрядить ситуацию, добродушно улыбаясь, шутливо стал представлять меня актерам Театра сатиры, говоря каждому из них:

— Это ваш персональный историограф...

Реакция действительно была разнообразной. Один давний приятель просто не ответил на мой поклон. Ширвиндт громко объявил, что в театр я теперь смогу войти только под охраной роты милиционеров, а уж бесплатный пропуск мне выпишут лишь под дулом пистолета. Юлиан Козловский начал громко возмущаться и мной, и статьей и сказал, что порядочные люди вообще-то предупреждают...

Андрей молча пожал руку, а когда кто-то из присутствующих решил продолжить тему

о непорядочности современной критики, сердито, почти зло бросил:

— Перестань, даже если он не прав, то по делу.

И я вспомнил, как однажды в Ташкенте местный журналист допытывался у Андрея, как он относится к критике.

Андрей сначала отшучивался, а потом очень серьезно сказал:

— В принципе я руководствуюсь правилом Маяковского. Он никогда не интересовался, хвалят или ругают. Он спрашивал: «Уважают?»

...Позвали занимать места. По пути Андрей заговорил о новой роли. Я в ответ неожиданно для себя вдруг льстиво заблеял: мол, чего бояться после таких разных ролей, как Присыпкин, Хлестаков, Фигаро...

Андрей вдруг перебил:

— Уверен? Они действительно такие разные?..

Пролетарский Хлестаков, обалдевший от открывшихся ему классовых возможностей...

Эта тема требовала новых художественных доказательств.

Но сначала была «Баня».

Плучек не просто восстанавливал «Баню» как испытанный театральный козырь к «красной дате» — пятидесятилетию Октября. Он создавал «новую редакцию», действительно новую, так как она должна была отвечать и «обстоятельствам момента», и весьма определенно меняющимся требованиям к искусству. Главначлупсы конца 60-х уже без излишнего энтузиазма посматривали на спектакли, где выставляли напоказ их прародителя, где неорганизованная, а следовательно, «недостаточно осведомленная масса» могла вволю посмеяться над бессмысленностью существования Победоносиковых всех мастей на всех стадиях и этапах строительства социализма — от «первых основ» до «развитого»... Сообщая о репетициях в Театре сатиры, влиятельная московская газета не удержалась от прямых рекомендаций: «Расширяется само понятие сатирической комедии; в ней все должно сопровождаться смехом, только раз-

ные есть у него оттенки — есть смех уничтожающий, но есть приветствующий, дружески встречающий...».

С этим нельзя было не считаться. Кончался 1967 год. В лексиконе кинематографистов замелькало слово «полка». В библиотеках изымали «Тарусские страницы» и убирали подальше Дудинцева и Яшина. В Театре сатиры после нескольких представлений запрещен «Теркин на том свете». Плучеку известно, что такая же судьба после окончания сезона ожидает и «Доходное место».

Но ведь и жертвовать ненавистью и презрением к чиновникам и бюрократам — значит обескровить спектакль. Валентин Николаевич находит истинно Соломоново решение: в новой постановке «Бани» будет не один, а два равно важных в художественном и идейном отношении центра.

Первый — Главначпупс Победоносиков и Ко — здесь акценты не только не ослабляются, но, напротив, усиливаются.

Георгий Павлович Менглет по этому поводу говорил:

— Оставшись по сути своей неизменным, мой Победоносиков тоньше и изощреннее подделывается под действительность. Он стал обходительнее, вальяжнее, более закрытым и более импозантным, но и более страшным и безжалостным в своих притязаниях на власть и вседозволенность.

А мне еще кажется, что в респектабельности Победоносикова образца 67-го года мелькнули черточки персонажа «Теркина на том свете»: «Читатель-дока», так именовали поэт, постановщик и артист Значительное Лицо, в котором зрители без особого труда узнавали одного из недавних вершителей судеб нашей страны.

Вторым смысловым и эстетическим центром спектакля должен был, по замыслу Плучека, стать «легкий кавалерист» Велосипедкин, в первой редакции спектакля (1953 год) существовавший, скорее, как «человек фона», как персонаж сюжетно-служебного назначения. Теперь же у него была особо важная миссия — продемонстрировать энтузиазм молодости, верной идеалам революции и призванию помогать хорошим людям,

полезным стране и народу. При этом именно Велосипедкину назначено режиссером принести на сцену и сохранить в течение всего представления стихию «комедии с цирком и фейерверком» (так назвал пьесу ее автор).

В распределении ролей Миронов не значился вообще. Плучек вызвал его за несколько дней до генеральной репетиции. Он вышел на публику в роли Велосипедкина после двух репетиций.

...Пританцовывая, как вихрь врывается в спектакль изящный паренек в узеньких брючках, бордовом свитере с галстуком-бабочкой, в крошечной кепочке, и все, что происходило на сцене до его появления, продолжается, но уже в головокружительном ритме. Он с фантастической быстротой устанавливает контакт со зрителями, лихо из зала вскакивает на подмостки, успевая перемигнуться с какой-то девушкой, бросить знакомому в пятом ряду: «Здорово, Паша», дать сигнал амфитеатру — «смотрите сюда внимательнее...». И зрительный зал охотно принимает эту игру, аплодисментами выдав актеру полномочия своего полпреда в борьбе за изобретение Машины Времени.

Надев белые перчатки укротителя, под лихую музыку, как и положено в цирковом антре, Миронов бойко командует униформой, иронично представляет действующих лиц. «Вот тут и соединяется, — писал пронзительный критик, — ощущение праздничности театрального зрелища и праздника победы над теми, кого Маяковский заклеил в своих пьесах-сатирах».

Движения Велосипедкина быстры и элегантны, энергия в нем кипит, пенится. Весело командует он своим отрядом «легких кавалеристов», скандируя как заклинание призыв поэта: «Время, вперед! Время, вперед!», и в шутовском танце угадывается мощь и настойчивость человека, который действительно способен «жрать чиновников и выплевывать пуговицы».

Не случайно цитированная здесь рецензия озаглавлена «Любовь и ненависть Андрея Миронова».

Пресса приняла новую редакцию «Бани» почти восторженно, все без исключения



рецензенты отмечали энергетическое жизнелюбие и обаятельные пластические каскады Миронова, но только самые проницательные из них заметили, как в самый разгар сценического веселья его герой вдруг — на мгновение! — останавливался и в радостно-изумленном взгляде начинали просвечивать напряженность и озабоченность, а в шутках после этого появлялся привкус горечи.

Это уже не Велосипедкин, а Миронов всматривался в зрительный зал с вопросом, на который время все чаще давало отрицательный ответ...

Сугубо личное. Лето 1980 года. Двор у парадного подъезда «Мосфильма». Вместе с А. Володиным и Мироновым ждем начала просмотра только что законченного «Назначения».

У директорского входа останавливаются один за другим несколько черных лимузинов с государственными и частными номерами: «нужные люди» — разумеется, не из кино — приехали поразвлечься: дирекция приготовила им заграничный фильм, конечно, не из прокатных. Эпоха видео еще не наступила.

У Володина возникает идея:

— А что если позвать кого-нибудь из них на просмотр к нам? «Снять пробу»...

Володин, конечно, шутит, но я покупаюсь:

— У вас же фильм про то, что человек не может жить без проблем и вопросов. А у этих давно никаких вопросов нет, у них одни ответы.

Андрей молчит, и вдруг:

— Чтобы я был в качестве простого трудящегося? Бочкин — и больше ничего! Мычать! И больше ничего! А в качестве Баяна — сколько угодно!

В том, как он произносит эту знаменитую реплику своего знаменитого персонажа, нет ни иронии, ни злобы, одна хмурая констатация. Он просто-напросто скопировал хорошо нам всем знакомую интонацию. Сколько раз я сам слышал, как выбившийся в начальники хамелеон, умело сочетающий наглость с «умеренностью и аккуратностью», точно таким же тоном заказывал билеты «на Рихте-

ра», подписку на Фолкнера или абонемент на кинофестиваль.

Делюсь этой мыслью с Володиным, и он тут же начинает игру: «А что на самом деле их волнует?»

Андрей подхватывает.

— Фолкнер, — голосом следователя говорит Володин.

— Цветной переплет, гармонирует, — деловито отвечает Миронов.

— Рихтер! — это Володин.

— Национальность и сумма гонорара? — вопрошает Андрей голосом Главначпуca.

— Кинофестиваль...

Андрей резко меняет интонацию — восторг и сладость так прямо и льются:

— И вот я теперь Олег Баян, и я пользуюсь как равноправный член общества всеми благами культуры и могу выражаться...

Опять меняет тон и кивает в сторону «мерседеса» с тремя нулями в номере:

— Никакой фантазмагии — все естественно и привычно...

На 19 октября 1974 года назначили празднование 50-летия Театра сатиры. Ждали званий, орденов, грамот, премий. А от театра ждали новый спектакль. Он был сыгран в канун юбилея — 27 сентября и в журналах режиссерского управления числится под несколько странным на первый взгляд номером — 1/753.

Но ничего странного на самом деле нет. Это значит — 753-е представление пьесы Владимира Маяковского «Клоп», в первый раз показанной в новой сценической редакции.

Олег Баян, самородок из домовладельцев, — Андрей Миронов.

В роли Присыпкина — неизвестный Москве актер Николай Пеньков, увиденный Плучеком в Ленинградском театре комедии и тут же получивший приглашение на главную роль в «Клопе».

Сергей Иосифович Юткевич, на правах сопостановщика, ни того, ни другого исполнителя не принял. Пеньков смущал его излишней «простонародностью» и безудержной, хамской агрессивностью. Претензии к Мионову имели более сложную основу.



Отдавая дань виртуозной актерской технике, называя исполнение роли Баяна по-своему блестящим, Юткевич никак не желал согласиться с «омоложением» персонажа. Ему чудилось, если Присыпкин и Баян оказываются ровесниками, то нарушается система отношений между главными героями, задуманная драматургом и реализованная постановщиками в спектакле 1953 года.

По мнению С. И. Юткевича, Баян потому и страшен, что он оборотень, вылезший из щелей прошлого. Слово «прошлое» Сергей Иосифович трактовал в буквальном смысле, соотнося с дореволюционными временами.

Что ж, это было вполне естественно — в течение многих лет хамство и подхалимаж, грубость и бюрократизм мы обозначали или как пережитки российского капитализма, или как идеологическую диверсию западной буржуазии и американских империалистов.

Юткевича поддержали именитые критики. Один из них прямо написал: «Баян учит Присыпкина не просто модным нэповским танцам, он вливает в него сугубо современный яд западной цивилизации, на поверку оказавшийся ядом наркотиков, преступлений, ухода от жизни».

А мне как раз хочется подчеркнуть, что Миронов воплощал в этой роли фигуру, родившуюся, выросшую и очень неплохо обосновавшуюся в жизни на нашей, родной, советской почве.

«Из домовладельцев» — эту часть авторской характеристики артист отбросил: по молодости его Баян домов не имел, да и не желал бы с таким хлопотным хозяйством возиться.

«Самородок» — это Миронов оставил. Его персонаж обладает действительно фантастической способностью приспосабливаться к любым обстоятельствам, извлекая из них личную выгоду.

«Кредо его, — писал Андрей Миронов об Олеге Баяне, — пользоваться всеми благами общества, не прилагая никаких усилий. Вот главное, что ненавистно мне в Баяне, и это хотелось бы донести до зрителя».

Миронов играл изобретательно, зло, с той вдохновенной импровизационной свободой,

которая позволяла каждый жест, каждое слово роли поднять до символического обобщения. Нет, это не был демон-искуситель из третьеразрядного нэпманского кабаре. Это был лидер, вполне современный и легко узнаваемый вожак и законодатель для молодых и уже не очень молодых совмещан, прожигателей «красивой жизни», искренне убежденных в том, что мир существует лишь для удовлетворения их желаний.

Мне кажется, что ни в одной другой работе, кроме Жадова, Миронов не поднимался до тех высот социальной остроты и значимости, которые он покорил в роли Баяна.

В этом персонаже были узнаваемы нувориши брежневской эпохи, ибо он выступал своеобразным идеалом, физически и духовно соответствующим запросам «новой буржуазии», которую формировала торговая мафия вместе с партбюрократией.

Тут мне кажется уместной страничка из старого блокнота. Запись, которую я процитирую, сделана осенью 1977 года, и я ничего в ней не меняю.

«Учительница, пригласившая меня в театральный клуб десятиклассников, кажется, сама боится своих учеников. Она не москвичка, в столице оказалась в связи с переводом сюда ее мужа-офицера. А в эту привилегированную школу попала случайно. Кажется, ей здесь неуютно. Перед началом встречи она с плохо скрываемой робостью предупреждает:

— Миронов — мой любимый актер, и вообще я очень люблю Театр сатиры. Мои ребята тоже очень любят и этого артиста и театр. Но вот оцениваем мы всё по-разному...
... Обсуждение спектакля «Клоп» начинается с вопроса: почему в этой пьесе нет положительных героев.

— А разве их нет? — поднимается рослый красивый парень.

Я жду, что сейчас он назовет Зою Березкину или ребят из рабочего общежития. Юный любитель театра в качестве положительного персонажа спектакля «Клоп» называет Олега Баяна в исполнении Миронова.

Желание эпатировать? Похоже, что нет. Парня поддерживают одноклассницы, и все вместе они обосновывают свой выбор.

— Красивый, так?

— Так, — соглашаюсь я.

— Замечательно танцует. Элегантен.

Умен. Ироничен. Презирает жлобов...

— А главное, — басит кто-то с последней парты, — он внутренне свободен, никаких комплексов.

Я смотрю на молоденькую учительницу и вижу в ее глазах тоску, испуг и непонимание».

В заметках Мейерхольда есть такая строка: «В образе Баяна надо дать какую-нибудь современную фигуру».

Андрей Миронов в образе Баяна дал фигуру, современную не времени написания пьесы, а 70-м и 80-м годам, обозначив едва ли не самую главную проблему развития всего нашего общества, — проблему сословного расслоения и сословной вседозволенности.

Присыпкин и Баян легко прижились на эстраде. Миронов начинал здесь с монологов из спектаклей, но ощутил, что вне контекста пьесы, не подкрепленные действием и сюжетом, они нужного впечатления не производят. И тогда он сделал эстрадный номер «Урок танца», сыграл сцену из «Клопа», ту самую, где Олег Баян обучает Присыпкина «изячным телодвижениям и манерам». Артист продемонстрировал способность к мгновенному перевоплощению: чтобы сменить тупость и неуклюжесть глупо ухмыляющегося «пролетария, оторвавшегося от класса», на легкость и полунасмешливую улыбку «организатора красной свадьбы», Миронову достаточно было на секунду отвернуться от зрителей.

Это было очень весело, задорно и немного жутковато — от похожести поведения сценических карикатур на, увы, многие реальные и хорошо знакомые жизненные ситуации.

И еще раз чисто личное. Очень жаркий крымский август 1986 года. Мы сидим с Андреем на веранде «ковбойского салуна», ждем, когда кончится очень холодный дождь из невесты откуда явившейся над Коктебелем тучи и режиссер Сурикова возобновит съемку фильма «Человек с бульвара Капуцинов».

Дождь затягивается, он разогнал зевак и поклонников, регулярно собирающихся толпами на площадке за час до приезда Андрея. Можно спокойно поговорить. Я рассказываю о предсмертной выставке Сергея Иосифовича Юткевича в Музее Маяковского, показываю фотографии. Конечно, это «рояль в кустах», приготовленный заранее, — для очерка о Юткевиче мне просто необходим разговор с Андреем. На одном из снимков — проект афиши «Клопа». Рукой Маяковского — заголовки и содержание всех девяти картин. Весьма яркие словосочетания: «Поматросил и бросил...», «С вилкой в голове», «Поразительный паразит...»

Почему-то вспоминаем игру, которую обожала наша учительница литературы, и я предлагаю Андрею подчеркнуть «самые выразительные и значительные слова». Андрей подчеркивает последние две строки:

«Работают:

Присыпкин и т. д.»

Зоя ВЛАДИМИРОВА

Дон Жуан

Когда меня спросили создатели сборника, о какой роли Андрея Миронова мне хотелось бы написать, я, ни минуты не думая, назвала Фришевского Дон Жуана.

Назвала — и сама изумилась себе, тому, что даже колебаний у меня не было. Ведь я

видела Миронова чуть ли не во всех его театральных ролях, и уж безусловно в тех, которые составили его славу; Дон Жуан не входит в их число. Тогда, в 1966-м, когда пошел «Дон Жуан, или Любовь к геометрии», он был уже кое-чем замеченным, но очень еще молодым актером, считался комиком чистых кровей, и вряд ли кто-нибудь мог предсказать, что он

станет Чацким, а также Всеволодом Вишневским, Жадовым, Лопахиным, Кеннеди, — я перечисляю только драматический репертуар актера. Спектакль о Дон Жуане из Севильи не получил, помнится, того резонанса, на который мог рассчитывать (Макс Фриш в Театре сатиры, вторая попытка после «Бидермана и поджигателей», блестящая форма, оригинальный замысел); была недружная, расходящаяся в оценках пресса, и наибольшее разногласие вызвала игра Миронова.

Чего только не говорили о мироновском Дон Жуане — начиная с представления о нем как о легко скользящем по глади иронической комедии озорнике обольстителя, персонаже спародированной, вывернутой наизнанку легенды, и кончая утверждением, что это личность развращенная и развращающая, исполненная самого глубокого цинизма. Даже упрекали театр в том, что, опираясь на недюжинное обаяние актера, он этот цинизм проповедовал и спектакль, таким образом, был аморален. Словом, шкала оценок была широкой, но большинство критиков все же склонялось к тому, что и для автора и для актера Дон Жуан не герой, а антигерой, в финале законно поверженный. Что он предал все, что было для него свято.

А в моей памяти остался чистый юноша, в котором ничего не было от Дон Жуана, чье имя звучит как нарицательное, напротив, трудно было вообразить кого-нибудь менее «донжуанистого». Остался изящный, порывистый, благородного облика человек, испытывающий страдание при каждой встрече с пошлостью. Такой, о котором сам автор заметил в своем предисловии к пьесе, что он не мог бы рассказать скабрёзного анекдота.

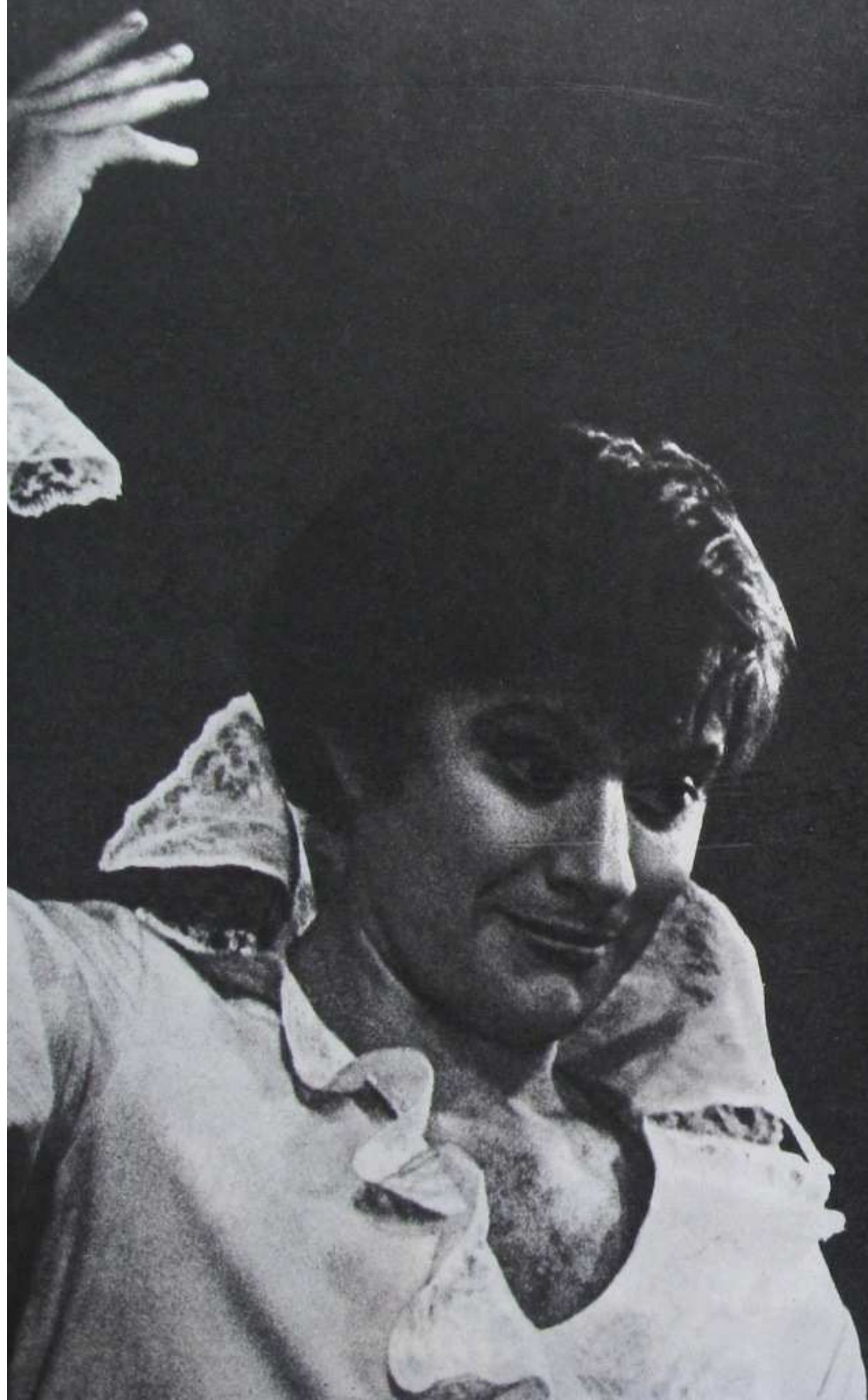
Наверное, оттого, что так резко не совпало мое впечатление с тем, что отметили другие критики, может быть, в один день со мной смотревшие спектакль, и возникло это желание разобраться, как соотносится мироновский Дон Жуан с Дон Жуаном фришевским, где тут согласие, а где и в чем спор (конечно, решение это вырабатывалось вместе с постановщиком спектакля В. Плучеком, но в данном случае, мне кажется, можно говорить об актере как авторе роли).

Начать с того, что Миронов не принял мистификации автора, поместившего действие пьесы в театрализованную Севилью и обозначившего его время как эпоху красивых костюмов (хотя и вписался без осложнений в эту камуфляжную среду). Живая плоть сотворенного им образа противостояла сценическому конструктивизму Фриша, превращавшего свои пьесы в модели чем-либо примечательных жизненных ситуаций, как бы ставившего в них лабораторный опыт, эксперимент над человеческой душой. Миронов в свои двадцать пять лет понял, что за всей этой заданностью стоит боль писателя от сознания несовершенства мира, что абстракции Фриша переводятся на язык реальных понятий. И этот перевод осуществил.

Главное, что играл Миронов, — недоумение перед бесцеремонностью общества, так своенравно и грубо вторгающегося в область его, Дон Жуана, суверенных духовных владений. Перед тем, что ему отказывают в праве быть собой. Этот Дон Жуан был постоянно в кругу своих собственных размышлений о жизни, казавшихся ему неизмеримо более важными, чем те, что предлагала ему суетная среда обитания. От этих размышлений его то и дело насильственно отрывали, как он ни противился этому. Стремление оборвать постромки, привязывающие его к системе ценностей, для него никакой ценности не представляющих, — вот что было сквозным действием Дон Жуана в спектакле.

Это была схватка нешуточная, потому что общество-то как раз не хотело, чтоб кто-нибудь из него выламывался, выходил за рамки стереотипа, проповедовал другую мораль. Развращенное, циничное, праздное, нищее духом общество потребления, угадывавшееся в очертаниях фришевской театральной Испании. Дон Жуан, каким он увиделся Миронову, проходил через это общество, как проходит сквозь масло горячий нож. Он ни с кем не совпадал, был неподобен здешним обитателям, не вписывался в картину нравов, их устраивавшую. Окорнать дерзновенного, вернуть в «массовку», подогнать под ранжир — таким было сквозное действие его оппонентов, то есть контрдействие





спектакля. Дон Жуана делают соблазнителем, чтобы он «не высовывался», не колол глаза своим несходством с окружающими; иначе как им укрепиться в мысли, что «все так» и «так заведено», если воспользоваться известными толстовскими выражениями.

В таком понимании конфликта комедии и места своего героя в нем Миронов шел еще об руку с Фришем, но дальше начинались отклонения. Литературоведы-западники много занимались сочиненной швейцарским писателем теорией «идентичности», дающей ключ почти ко всем его произведениям. Выдвигая ее, Фриш исходил из убеждения, что человек таков, каким его сделал этот мир, — без вариантов. Ему не дано вырваться из своей раз навсегда очерченной роли, не дано изменить того, что предписано социальными условиями, выпавшими ему на долю. Те, кто знает пьесу Фриша «Биография», помнят, какие отчаянные попытки переиграть судьбу, прожить жизнь заново (а по условиям пьесы он получает такую возможность) совершает герой. Но ничего не выходит, все повторяется вновь.

Вот против подобной предопределенности, пусть достаточно обоснованной, рожденной горьким знанием среды, в которой сам автор и его герои вращаются, и восстал Миронов, не разделяя фришевского меланхолического фатализма. Он вроде бы тоже признает идентичность, но понимает ее лишь как верность себе, способность отстоять свою внутреннюю свободу, чего бы это ни стоило. Зависит от человека — хотел, мне кажется, сказать актер: один сгибается под тяжестью обстоятельств, ему во всем враждебных, другой не сгибается, хотя, может быть, и гнется порой. Дон Жуан для него — из последних.

Но позвольте, ведь в финале пьесы Дон Жуан и в самом деле поверженный, ведь из его бунта ничего не вышло, он укрощен уличной девкой, она же герцогиня Рондская? Подождем с финалом, до него еще надо добраться, анализируя путь Дон Жуана в спектакле. Хотя, забегая вперед, скажу, что от решения финала целиком зависит звучание образа, его конечная ценность в наших глазах.

Дон Жуан, как понял его Миронов, — не двойник фришевского Ното Фабера, убежденного, что в XX веке всеильна одна только техника; перед ней пасуют, будто бы отходят на второй план все чувства человеческие, вся область лирики в широком смысле слова. Для героя Миронова геометрия — лишь поиск устойчивости в мире, где все так шатко, так уязвимо в нравственном отношении, способ уйти от гнета обыденщины в просторы чистой науки, где не будет ни принципиальной зыбкости, качательности суждений, ни мимикрии, рядящей темные дела в одежды добродетели, ни лукавой уклончивости морали. Геометрия — это надежно, это не обманет, не выдаст за истину того, что не является ею. Вспоминаю, с каким восторгом говорил этот Дон Жуан о том, что две параллельные линии так всегда и останутся параллельными, что окружность или треугольник ни разу не вызвали в нем отвращения или стыда.

В то же время герой Миронова совсем не «технар», в нем не просматривается «геометрического» мышления и сухости, с таким складом ума обычно связанной. Скорее, это человек импульсивный, идеалист, вообразивший, что можно укрыться от житейских бурь за стабильностью геометрических фигур, за неизменностью уравнений и чисел, которые ни за что другое себя не выдают. Конечно, то была иллюзия, антитеза развращенному образу жизни; на этом пороге мионовский Дон Жуан не кончается, будет еще и синтез. Но об этом — тоже позднее.

Существование Дон Жуана в спектакле отчетливо делилось на три стадии, соответственно трем поворотам судьбы героя. Первая — когда он еще наивен, неискушен в обманах жизни и не умеет отличать правду от лжи; любовь к геометрии не ставит его на этом этапе вне общества: он ведь собирается жениться, войти в него как равный (хотя настороженность к нему уже проглядывает, его и женить-то задумали, чтобы приручить, сделать таким, как все). Вторая — пущенная в ход машина порабощения, перемалывания личности, когда не он, Дон Жуан, соблазняет, а соблазняют его, расставляя капканы повсюду.

ду, куда он ни ступит; избавиться от навязанной ему роли не удастся целых двенадцать лет. Наконец, третья стадия — превращение в нахлебника и сожителя герцогини Рондской, иначе говоря — отказ от опостылевшей ему «свободы» ради излюбленного своего предмета, которым он может теперь заниматься сколько душе угодно.

Это предусмотренная Фришем схема, которую Миронов наполнил своим индивидуальным содержанием, объяснив в соответствии с собственным видением, что происходит с его героем в каждом отрезке действия.

Он появлялся в спектакле весь ослепительно белый, в так идущем ему белоснежном камзоле, делая достоверной ремарку автора, будто его герой только что соскочил с коня, — такая чувствовалась в нем ловкость, легкость, предвкушение чего-то прекрасного, что только еще начинается. Подвижное, живое лицо, белый кружевной воротник, открытая шея — все располагало к герою; актер брал в плен публику сразу, едва выходил на сцену.

Но самочувствие Дон Жуана резко менялось, как только изменялась ситуация: он провел ночь с незнакомой девушкой, прогуливавшейся у озера, а утром понял, что это была его невеста. К игривому парадоксу Фриша Миронов отнесся серьезно, как и должен был отнестись его герой, — отказ от свадьбы с Донной Анной был естественным следствием его максимализма. Не важно, что она изменила ему с ним самим, ведь это был для нее в тот момент первый встречный. К тому же отказ этот имел мотивировку двойную: и он, Дон Жуан, не годился в женихи ей после той ночи, о чем и собирался объявить всем присутствующим, шел с этим, еще не зная, с кем согрешил. Мера щепетильности, им в этой истории проявленная, говорила о целомудрии мироновского Дон Жуана, столь непривычном в его окружении. Легкость в отношениях с женщинами — не та, так эта, не с той, так с другой! — была для него неприемлема. Выражение тревоги в первый раз мелькнуло тогда в его глазах: он догадался, что произошло непоправимое и последствия будут непредсказуемы.

Все, что развернулось далее, — случайные связи и нечаянные убийства, — вытекало из этого потрясения героя; он чувствовал, что пойман в ловушку, что-то сламыдалось в механизме его души. Но нельзя было поверить, что он хоть сколько-нибудь вошел во вкус, свыкся с новым для него *modus vivendi*, — все совершалось как бы помимо него. Хотя компромисс, не скроешь, имел место: в этот промежуток времени Дон Жуан шел за своей судьбой, а не строил ее.

Что такое эти блиц-дуэли, неизменно кончавшиеся победой Дон Жуана? И у Фриша, и тем более у Миронова в них проглядывало нечто бутафорское. Само количество отправленных на тот свет в комедии выдавало свою мистификаторскую природу. Ключевой в этих эпизодах была реплика Дон Жуана, что он не может выйти из дома без того, чтобы кого-нибудь не заколоть, — от нее так и веяло абсурдом, не чуждым Фришу и ставшим в этом случае лишь обозначением перехода героя в новое качество соблазнителя поневоле. Да и выглядело это в спектакле так, словно Дон Жуан не столько дерется, сколько, как от мух, отмахивается шпагой от нападающих на него противников, которые мешают ему ухватить кончик нити, связанной уже не с разгадыванием очередной теоремы, а с попыткой понять, отчего у него не складывается жизнь. Нечего и говорить о том, что никакого «упоения в бою» он не испытывал.

Однако и невольный разврат и кровь, пролитая без всякой надобности, как бы нехотя, не могут не наложить своей печати на человека. После двенадцати лет такого существования мы встречаемся уже с «черным» Дон Жуаном. Не только по одежде, хотя и она изменилась: лишь белый воротничок, оттеняющий бледность лица, напоминал о прошлом облике героя. Вообще же то был человек, изрядно потрепанный жизнью, усталый, с потухшими глазами. Все силы, какие у него еще оставались, были брошены на последнюю ставку: пусть все поверят в то, что разгневавшийся господь вверг Дон Жуана в ад, а он тем временем, укрывшись под сенью какого-нибудь монастыря, наконец-то сможет без помех углубиться в свою геометрию.

Отношение Дон Жуана к религии говорило о свободомыслии. Но богохульником он у Миронова не был, потому что не было в нем цинизма, в отличие, скажем, от Дон Жуана мольеровского, убежденного, что раз бога нет, то все дозволено. Для героя Миронова нравственные запреты очень даже существовали; не о вседозволенности он думал, затевая эту кощунственную акцию, а о том, чтобы как-то уйти от греха, пробиться к чистой жизни. Ее манящая близость вновь откликается в нем возбуждением, азартом борьбы.

Но надежды не оправдались, сорвалось с такой тщательностью срепетированное действие, потому что не пронять это общество угрозой кары, оно в поповские сказки не верит. Остается одно — герцогиня Рондская с ее замком-тюрьмой, где он добровольно заточил себя, поставив условие, что его ученым занятиям никто отныне не будет мешать.

Так возникает третий поворот пьесы. Именно оттого, как решит его актер, зависела, подчеркну это снова, конечная трактовка образа, а стало быть, и мораль спектакля. И тут спор-согласие Миронова с Фришем достигал своего апогея.

Казалось бы, ясно: на этом отрезке своих духовных странствий Дон Жуан окончательно примирился с тем, что ему не выйти из прилипшей к нему роли, отрекся от себя прежнего, приспособился к новым условиям обитания. Как замечено было в одной из рецензий, он «пал ниц не от пожатия каменной десницы, а от соблазнов мещанского алькова». И действительно, так (или примерно так) у Фриша, но не так у Миронова.

Ведь цель достигнута, пусть дорогой ценой, теперь можно с головой уйти в свои теоремы, и «тюрьма из сорока четырех комнат» ничем не хуже монастырской кельи. Но что-то не радует это мироновского Дон Жуана. Почему-то он раздражен, угрюм, появилась даже сварливость, которой никогда не было. Видимо, то, что он здесь обрел, — еще не все, что требуется для счастья: не прожить одной геометрией, гармонической личности, каков Дон Жуан у Миронова, для счастья нужен «весь мир, вся природа», никакая

однобокость, несбалансированность самовыражения его устроить не может. Вот когда он понял, что ничего нельзя обожествлять, даже геометрию. Впрочем, и это не итог для героя, последнего слова актер еще не сказал.

А перед тем как его сказать, он нагнетает впечатление обратное. Похоже, Дон Жуан и в самом деле потерпел поражение, его укротили, купив за чечевичную похлебку обывательского благополучия. Миронов не спешит разуверить нас в этом: состояние Дон Жуана можно до поры до времени объяснить и так. Но обращает на себя внимание несколько раз в сердцах брошенная им фраза: «Почему она опаздывает к обеду?» (имеется в виду герцогиня). Что это, брюзжание начинающего стареть героя, который уже на герой, а, по слову Чехова, «облезлый барин», или за этим стоит нечто другое, в чем мы до сих пор не могли заподозрить Дон Жуана? А если ему не все равно, как скоро он увидит Миранду? Если этого обеда он ждал с утра?

Встреча, однако, протекает ровно, тянется мирная трапеза, как вчера и месяц назад, словно бы не принося с собой ничего нового, хотя напряженность чувствуется, что-то висит в воздухе. И вдруг — разрядка: у Миранды будет ребенок. Пауза (она предусмотрена автором). И затем следуют только две реплики, которыми обмениваются герои: «Приятного аппетита!» — «Приятного аппетита!»

Почему такая стертость реакции на событие, которое, согласитесь, не могло быть безразлично Дон Жуану, — не случайно Фриш в уже цитированном предисловии к пьесе обмолвился, что его герой по природе своей бездетен, будь у него хоть 1003 ребенка; став отцом, он перестанет быть Дон Жуаном. Но, думая о нем так, автор не предложил ему в этот критический момент ни растерянности, ни гнева, ни возмущения, ни отказа от предстоящей ему новой роли, ни паники, ни попытки к бегству. Ничего, что говорило бы о душевном смятении, о том, что эта новость — удар для него.

Дон Жуан действительно укрощен, как бы хочет сказать актер, но укрощен по-шекспировски, то есть любовью, а не мещанским

альковом. Наконец-то пришедшим к нему сознанием, что математические постулаты, которые есть все же мертвая материя, бледнеют и отступают перед зовом живой жизни. Что ребенок, семья, дом — не такие уж малозначительные для населяющих эту планету понятия. Что ради продолжения рода человеческого (по идее, по крайней мере) каждый из нас и явился на этот свет.

Да, Дон Жуан потерпел поражение, но поражение велением самой природы, с которой не поспоришь. Тем более что подруга ему досталась во всех отношениях достойная, несмотря на свое темное прошлое. Умница Миранда понимает, что у мужчины должно быть дело, она единственная в пьесе не восстает против его геометрии; к тому же она истинно любит Дон Жуана, об этом мы знаем с первого действия. Жесткий стиль Фриша смягчен гуманистической нотой, которая ворвалась в пьесу с Мирандой. Еще одно основание для Миронова решить финал именно так.

Это и есть синтез, завершение судьбы героя, которую Миронов ухитрился досказать в считанные минуты сценического времени, в кратчайшую паузу, к чему, однако, вела длинная дорога, которую мы прошли вместе с Дон Жуаном. Такое завершение возвращало нас в лоно комедии, — и уже не по форме, а по существу. Мизантропические прогнозы Фриша были сняты счастливым концом. Это

был подарок публике, которая должна была поверить, что отступничество ни разу так и не постигнет героя, что и став отцом, он останется Дон Жуаном. Ничего не случилось. Приятного аппетита!

Со стороны актера это была поистине конструкторская работа, строительство роли согласно выношенному плану, который в чем-то существенно не совпадал, но в конечном счете все же совпадал с предначертаниями автора. Настоящий писатель всегда морален, и вряд ли Фриш, при всем его скептицизме, стал бы возражать против предложенной Мироновым очистительной версии. Ее допускала «многовариантность» Фриша, о которой так часто толкуют его биографы.

Андрей Миронов, которого долго считали актером милостью божией, полагая, что ему все дается шутя, что он играет, как птица поет, уже в те молодые годы показал себя в этом спектакле художником, способным выработать концепцию, имеющим самостоятельный взгляд на пьесу, требующую для своего освоения зрелого ума. Прорваться сквозь дебри экстравагантностей Фриша куда как непросто. И жаль, что степень этой самостоятельности не была тогда же оценена по достоинству. Может быть, в этом случае обрела бы реальность мечта Миронова о Гамлете, на которого Дон Жуан непохож, но кое-какие подступы к нему он подготавливал.

Борис ЛЬВОВ-АНОХИН

Жагов

Впервые я увидел Андрея Миронова в роли Жадова. Спектакль Марка Захарова «Доходное место» имел шумный успех и тихое, но непреодолимое неприятие начальства. В нем через старую пьесу А. Н. Островского остро и провидчески было сказано то, о чем недавно заговорили открыто и смело, — о чиновничьей коррупции, о наглом взяточничестве, о непроницаемой стене бюрократии.

Наиболее сатирические и «злободневные» реплики актеры дерзко бросали в зал, выходя на самую авансцену. Этот своеобразный постановочный курсив ярко выделял в пьесе то, что обжигало и сегодня.

Среди величественных мздоимцев, угодливых и удачливых подхалимов, среди слабых, купленных и прельщенных роскошью женщин как-то особняком, восторженно и возмущенно, одиноко и влюбленно жил странный юноша не от мира сего — Жадов — Миронов.



Отчаянно и самозабвенно он сражался за живую душу своей неразумной Полины, страстная и нежная привязанность к ней была единственной брешью в цитадели его безупречной человеческой позиции.

Главным оппонентом в этой борьбе у него была Кукушкина — Пельтцер, высокомерная и фанатическая в своей мещанской убежденности. Их диалоги поднимались до высот подлинной трагикомедии, схватки были изнурительно, изматывающе непримиримы; казалось, что после каждого спора с тещей Жадов оставался вконец измученным, истерзанным, обескровленным. И невольно думалось: каким мощным становится натиск, агрессия мещанства, как она может отравить, исковеркать, исказить человеческую жизнь.

В игре Миронова не было ни тени пылкого резонерства, столь частого в этой роли. Он был как тот ребенок в сказке, который единственный сказал, что король голый. Его Жадов с покоряющей детской непосредственностью говорил про всех королей и тузов пьесы правду — то, что видел, то, что есть на самом деле. И бесстрашие его было бесстрашием ребенка, который тянет руку к огню, еще не зная, что он жжет. Детски наивной была его вера в свои силы, в свой разум, знания, трудолюбие — он еще не знал, что все это не имеет почти никакого значения в извращенном мире корысти и лжи. В его надежде на то, что честность — спасение и защита от житейских невзгод, было что-то тоже по-детски самоуверенное, гордое, и гордость эта казалась трогательной и чуточку смешной. Нашел чем гордиться, смешной

человек! Сломленный, вконец растерявшийся, шел он к дяде просить доходного места. Он шел вдоль ramпы и плакал крупными детскими слезами. Никогда не забуду я этих удивительных слез, они надрывали душу, как отчаянный плач ребенка. Ведь все окружающие его люди не стоили и одной слезы этого светлого, очаровательного в своей грациозной нескладности юноши.

Возникали мысли о незащитности чистоты, о сладкой и губительной власти любви, способной сломать высокую душу, о глубокой бездне отчаяния, в которую впадает человек, хоть на миг изменивший своим лучшим убеждениям. Возникла не «концепция», как это принято теперь говорить, а живая, естественная философия роли, ее трепетная нравственная атмосфера. Эта одна из первых ролей Андрея Миронова стала не просто удачей, а свершением, несмотря на то, что он был тогда совсем молодым актером.

И мне всегда казалось, что эти слезы Жадова оставили глубокий след в артистической душе Миронова. Ловким, веселым, уверенным был его Фигаро, но и у него там, в глубине его существа, дрожали эти слезы прекрасного, талантливого, влюбленного «неудачника». Эти слезы закипали в монологах Чацкого, слышались в торжестве Лопехина, придавали какую-то щемящую ноту эскападам Хлестакова.

В роли Жадова открылся особый, своеобразный лирический дар Миронова, не изменявший ему в самых броских, комедийных, эксцентрических ролях, придававший им всем неповторимую поэтичность и обаяние.

Михаил ШВЫДКОЙ

Фигаро

Андрей Миронов был словно рожден для Фигаро.

Он мог играть и юного легкомысленно-расчетливого брадобрея из «Севильского

цирюльника», устраивающего любовные дела графа Альмавивы, отстаивая права молодости и природного чувства. Он мог сыграть и стареющего Фигаро из «Преступной матери», достойного слугу, холопски утверждающего добродетели дворянского

семейства, которому отдал жизнь. Миронов равно владел угасающим на наших сценах искусством искрящейся комедии и слезной мелодрамы.

Но судьба, казалось, столь расположенная к нему, уготовила заглавную роль в «Женитьбе Фигаро», в спектакле Театра сатиры, который поставил Валентин Плучек. Он получил по праву премьера бессмертную роль в бессмертной пьесе, где «смешался глас рассудка с блеском легкой болтовни». Роль, о которой может мечтать всякий артист в расцвете творческих сил. Ему была дарована встреча с героем Бомарше, за которым навсегда закреплено не только право ловкости и остроумия, но и воля «третьего сословия». Не только блеск отточенной шутки, не только владение виртуозной интригой, но и глубина демократического мировоззрения, историческое право и историческая мощь, если угодно. Здесь мало маски баловня Талии — нужны и привязанности Мельпомены.

Лучезарный, в белом не то испанском, не то французском костюме XVIII века, украшенном, впрочем, вполне привычными театральными блестками, Андрей Миронов вступал на подмостки в роли Фигаро. Он начинал спектакль с легкостью водевильного героя, с беззаботностью ловкого интригана, умеющего срывать цветы удовольствия, твердо уверенного, что ему нет равных в искусстве жизненной игры. Казалось даже, что его всерьез-то и не беспокоит желание графа Альмавивы воспользоваться древним «правом первой ночи»; чтобы заполучить Сюзанну, невесту Фигаро. Граф, что называется, делает свою игру, Фигаро — свою, его игра куда как изобретательнее, и ей обеспечена победа. Даже когда роль графа Альмавивы играл Гафт, в капризном герое которого неизменно присутствовала мрачная и темная жестокость, Миронов был безмятежным Фигаро. А уж при вальяжно-ленивом Альмавиве — Ширвиндте он и вовсе, казалось, не тревожился за свое будущее, как, впрочем, и за будущее Сюзанны. Он поначалу надеялся на свое безукоризненное мастерство, которое еще не подводило его всерьез. В его руках сплелись все нити интриг и интрижек, какими

живет дом графа, и он мог с необычайной ловкостью и быстротой плести кружева из этих нитей судьбы.

Его отточенный интеллект вторгался в самые сложные хитросплетения жизни — и разрешал все как нельзя лучше. Но вот что поразительно: Фигаро — Миронов терялся перед жизненной силой Сюзанны, какой ее играла Н. Корниенко. Он мог сладить с ее проказливостью, мог урезонить ее лукавство, но он повинился ей в самые неожиданные моменты, ибо был в нее бесконечно влюблен. Под личиной бравого интригана жил застенчивый и беззаветный влюбленный, теряющий голову от страсти. Он пикировался с Сюзанной словно по инерции, его азарт был азартом игрока, страстно желающего проигрывать. Он провоцировал свою любимую на это соревнование отважных бестий, похоже, только для того, чтобы восхититься ее превосходством и, одержав победу внешне, принять поражение, о котором будет известно лишь ему одному. Корниенко вела свою роль напористо и темпераментно, но искрометность ее работе придавало именно партнерство с Мироновым, который оценками своего героя подчеркивал несравненные достоинства Сюзанны.

Именно в любовной стихии он обнаруживал слабость, что называется, сбоил, терял тот головокружительный темпоритм, который определял все его сценическое поведение. Азартный игрок, он был пылким любовником, которому ведомо отчаяние ревнивца. Именно в эти мгновения он словно останавливался в стремительном беге, в удивлении обнаруживая свою ахиллесову пяту, готовый к поражению во имя достижения высшего наслаждения. Веселый цинизм героя Бомарше, в версии Миронова, имел свой предел — он не был властен над любовью к Сюзанне. И она ощущала это, растерянно-восхищенный взгляд Фигаро был доказательством ее силы. Это сообщало мироновскому Фигаро некий существенный второй план, который, впрочем, ни в коей мере не «заземлял», не утяжелял его безукоризненного артистизма. Любовная страсть вела его к моментам истины в роли, именно она подводила его к

знаменитому монологу пятого действия, и именно она наполняла его сценическое существование особым, отчаянно лихорадочным внутренним чувством, которое он воплощал в безукоризненных театральные формы.

От природы «артист-шалун», обладавший кабаретным шармом и полетной грациозностью, Андрей Миронов в роли Фигаро органично вписывался в стилизаторский изыск Валентина Плучека и художника Валерия Левенталья, которые укрощали плебейское буйство комедии Бомарше костюмами и мизансценами, заимствованными у Буше, Ватто и Фрагонара. Режиссер и художник общались с текстом «Женитьбы Фигаро» будто бы не непосредственно, а сквозь магический кристалл старинного спектакля «Комеди Франсэз», на подмостках которой впервые зазвучали горькие монологи бывшего брэдоброя, ставшего управляющим графского поместья. «Революция в действии» — так, как известно, определил французский монарх, присутствовавший на премьере, комедию Бомарше, — была укутана на сцене Театра сатиры в нарядные ткани придворного спектакля. Казалось, что в здании на площади Маяковского хотят разыграть не пьесу задиристого драматурга, которого считали чуть ли не провозвестником Великой Французской революции, но один из сюжетов его предшественника Мариво, создавшего пленительный мир «игры любви и случая».

У Плучека и Левенталья были резоны для того, чтобы прочесть «Женитьбу Фигаро» именно таким — и никаким иным — образом. Они бросали своего рода вызов вырождающемуся уже в ту пору сухо-функциональному оформлению публицистического спектакля, напоминали о вечно манящей тайне «прекрасного театра», существующего по иным — все-таки по иным — законам, чем реальная жизнь. Плучек, в первой половине 50-х годов заново открывавший вместе с Н. Петровым и С. Юткевичем драматургию В. Маяковского, яростно обрушивавшийся на полуграмотных бюрократов, которые требовали «сделайте нам красиво», — на излете 60-х сам увлечется «эпохами красивых костюмов», устремится к декорированию ими

острой интеллектуальной мысли, желая прикрыть по мере возможности душевную боль, чтобы и первое и второе было расслышано теми, кто хочет и может расслышать.

Политическая жизнь после 1968 года сложилась таким образом, что для многих деятелей искусства и литературы уход в «красоту», в «культуру» казался способом избежать скверны повседневного бытия. К тому же, смею думать, у постановщиков спектакля были и серьезные опасения за судьбу своего рождающегося детища — классические тексты защищали от бдительного ока членов разного рода комиссий, принимавших готовую продукцию отечественных театров. Классики порой раздражали почище современных драматургов. Разумеется, вина возлагалась при этом на режиссера, который не смог справиться с «заблудшим» гением, а то и просто позволял себе акцентировать аллюзии или неконтролируемые ассоциации. У всех на памяти было запрещение «Трех сестер» А. П. Чехова, поставленных А. В. Эфросом в Театре на Малой Бронной, и «Доходного места» А. Н. Островского, лучшего спектакля М. Захарова в Театре сатиры. У авторов новой версии «Женитьбы Фигаро» память, разумеется, была не хуже, чем у других. Похоже, Плучек и Левенталь собирались защитить текст Бомарше своего рода «маривоодажной» игрой, прикидываясь создателями незатейливой шутки конца XVIII столетия. Впрочем, им было не менее важно не позабыть о своей игре. Важно было не обмануть самих себя. Они, пожалуй что, рассчитывали на неукротимый нрав комедии и на достоинство артистов Театра сатиры, где в ту пору блистательно играл Андрей Миронов.

Вокруг него сиял ореол любимца публики, обаятельного театрального проказника, шаловливого виртуоза, с легкостью доводящего до совершенства текст и музыку самого непритязательного уровня. Он стал народным любимцем, дарующим праздник игры, способной преодолеть любые житейские невзгоды и бытийные потрясения. Он не писал прозы и песен, не занимался живописью и не вел телевизионных программ — он был любим именно как актер. В нем





словно воплощались детские мечты об игре, способной пересоздать мир — в нас и вокруг нас. Человек от рождения скромный и безукоризненно воспитанный, Миронов отдавался этому поклонению, искренне не желая обмануть ожиданий публики. Его эстрадные программы, отнимавшие уйму времени и сил, раскрывали его уникальный жизнерадостный талант, который порой казался даже каким-то поверхностным, блестяще бессодержательным.

Но это была лишь видимость беззаботности и безмятежности. Рефлексирующий интеллигент, остро переживающий любые жизненные неурядицы, мучительно и жестоко оценивающий свои поступки, минимальные отступления от строгих житейских норм, поставленных им над самим собой, — его Жадов из «Доходного места», уже запрещенного и снятого к моменту постановки «Женитьбы Фигаро», жил в нем неистребимо, был его вторым «я», которое прорывалось и в жизни и на сцене. Стихия игры, внутренний артистизм помогали Миронову преодолевать бесспорную раздвоенность, мучившую его в самый высокий момент развития творческой личности, — это постоянное преодоление предопределило драматизм его художественной биографии.

В прихотливо-элегантный мир спектакля Плучека и Левенталя артист приносил беспокойство высокой комедии, напряжение мятущегося интеллекта, нравственную рефлексию. Впрочем, он нигде — почти до самого своего предфинального знаменитого монолога — не нарушал эстетических условностей, принятых постановщиками. У него была своя траектория поведения на сцене, стремительность его диагональных передвижений разрушала плавную закругленность мизансцен, сочиненных для графа Альмавивы (его играл сначала В. Гафт, а потом А. Ширвиндт) и его жены (В. Васильева). В его игре не было ни грубоватого комизма Сюзанны (Н. Корниенко), ни почти бестелесной клоунады Керубино (А. Левинского). Миронов — Фигаро, который мог бы поучить хорошим манерам самого графа, вел диалоги, что называется, «в одно касание», его кол-

кость была стремительна и энергична, напориста и азартна. Но это был, скорее, азарт и напор игры, в которой этот Фигаро, казалось, нигде не переступал правил. И он побеждал графа вовсе не вопреки этим правилам, не предлагая вместо общепринятых какие-то другие, свои, но именно потому, что он придерживался кодекса чести, который граф ничтоже сумняшеся хотел поправить.

Миронов легко откликался на водевильность, даже фарсовость фабульных поворотов пьесы, в этой стихии он чувствовал себя легко и раскованно, но при этом он сохранял безукоризненное достоинство героя высокой комедии. Указания автора «Женитьбы Фигаро» актерам, будущим исполнителям заглавной роли, Миронов принял неукоснительно: «Если бы он (исполнитель роли Фигаро. — М. Ш.) усмотрел в Фигаро не ум в соединении с веселостью и острословием, а что-то другое, в особенности если бы он допустил малейший шарж, он бы эту роль провалил, а между тем первый комик театра г-н Превиль считал, что она может прославить любого актера, который сумеет уловить разнообразные ее оттенки и вместе с тем возвыситься до постижения цельности этого образа».

И вместе с тем Миронов предлагал свой вариант цельности, важный, необходимый для него именно на излете 60-х годов. В стремительно парящем над сценой «мастере французской игры» проявил себя высокий дух интеллигента, страдающего от несправедливости мира, защищающего свои внутренние ценности, без которых жизнь теряла смысл. Актер не стремился воплотить все «третье сословие», он представлял от той его части, которую условно можно назвать разночинной интеллигенцией, обостренно отзывающейся умом и сердцем на чужую боль и страдание. Казалось, что этот Фигаро сознательно взвинчивал пружинистость интриги, стараясь загнать глубоко внутрь мучающую его дисгармонию с несправедливым бытием. Но, впрочем, ему так и не удавалось обмануть самого себя.

Стремительная полетность его сценического существования обрывалась определенно и резко. Знаменитый монолог, заключенный

в третьем явлении пятого действия комедии, он произносил сосредоточенно бездвижно, словно не желая больше нестись неведомо куда. Он стоял в правой от зрителей части сцены, интуитивно закрепившись в заветной точке «золотого сечения», которая делит подмостки как два к одному. — вполборота к залу, лицом к очаровательной беседке, в которой, как ему думалось, должна была оказаться Сюзанна с графом. Эта мизансцена мало походила на ту, в которой Миронов — Жадов мучительно поверял зрителям «Доходного места» свои страдания, вызванные минутным отступничеством от принципов. Но сосредоточенная статичность, оборвавшая стремительный бег Фигаро, словно возвращала артисту самочувствие его Жадова, быть может, самого личностного из его сценических образов. В Фигаро возникали черты российского интеллигента XIX столетия, и близость эта, казалось бы, сомнительная, тем не менее обнаруживала глубинную историческую закономерность. Он отстаивал достоинство той социальной группы, которая столетиями являла образцы высокого подвижничества, но чаще всего вызывала полупрезрительное отношение к себе власть имущих, чуждых какой бы то ни было нравственной рефлексии.

Монолог этот давался артисту необычайно трудно: то побеждала страсть к элегантному острословию, то вдруг драматичес-

кое проживание каждого предложения увеличивало текст до необъятных размеров. Но, в конечном счете, Миронов нашел то лихорадочное внутреннее состояние своего героя, которое, подгоняя его мысль, удерживало в неподвижности до той поры, пока он не выговаривался до конца, почти до опустошения...

Впрочем, работа над текстом Бомарше продолжалась довольно долго, авторы спектакля не напрасно беспокоились за судьбу своего спектакля. Так же, как некогда Фигаро, сочинивший комедию из гаремной жизни, по мнению некоего посланника, сумел оскорбить «блистательную Порту, Персию, часть Индии, весь Египет, а также королевства: Барку, Триполи, Тунис, Алжир и Марокко», так и Бомарше, вместе с Плучеком и Мироновым, того не ведая, ухитрился задеть учреждения и ведомства, которые в конце 60-х — начале 70-х годов задевать явно не следовало. Те, кто настаивал на сокращении монолога Фигаро, наверное, меньше всего заботились об артисте, которому нелегко было запомнить и произнести всю эту махину блистательного текста. Их занимало совсем другое. Унизительная игра эта длилась, к счастью, не слишком долго. В конце концов, несмотря на купюры, победили Бомарше и Миронов, сумевший сохранить в своем грациозном герое черты российского интеллигента Жадова, которого ему так и не дали, в сущности, сыграть.

Людмила БАЖЕНОВА

Хлестаков

С некоторых пор в созданиях Миронова возникли и явственно и настойчиво зазвучали темы душевного покоя, маеты, бесприютности, отверженности даже. Привычное уже публике и любимое ею теплое, вспыхивающее яркими искорками простодушной энергии «поле» актера обнаружило неплотность, холодные зоны, способность неожиданно

ранить. При этом герои Миронова по-прежнему пели, напевали, мурлыкали и не упускали случая сделать два-три щегольских па на экране ли, на сцене ли... И все чаще возникали в одиночестве перед микрофоном, никогда не обманывая ожиданий зала. А ждали, собственноручно, его. Его тонуса, его непрерываемого оптимизма. Он был для многих как бы доказательством справедливости мироустройства, воплощал собой некий самоде-

статочный, счастливый человеческий мир, черпающий силы в себе самом и не колеблемый внешними катаклизмами. Стабильный, несмотря на бури. Ясноглазый, невзирая на то, что отражалось в этих ярких голубых глазах, независимый, неподвластный. Во всяком случае, верхний, самый легко читаемый слой его актерского существа располагал доверчивого зрителя к покою, дарил ощущение психологического комфорта. Это встречалось редко и было немаловажно.

Но уже в 70-е годы радостно пульсирующий, неутомимо лицедействующий мирановский мир теряет свою незамутненность и гармонию. То, что в юности переживалось как игра, дающая ощущение полноты жизненных сил, непосредственное приятие открытого, азартного диалога со всей Вселенной, зрелость восприняла как проблему острую и неизбежную. Чем более мир вокруг обнаруживал свою двойственность, неравность самому себе, чем более действительность маскировалась, подменяя свой реальный дисгармоничный облик иным, иллюзорно сусальным, тем менее возможностей оставалось для непосредственно игрового контакта с ней.

Искренняя разомкнутость мирановского актерского существа, заряженного бурливой энергией 60-х, начинает трансформироваться в сосредоточенное и упрямое противостояние еще недавно безоговорочно любимому сегодня. Появляется череда героев разных времен и уровней, в камзолах, пиджаках, фраках, спортуках, со шпагами, винтовками, удочками, отмычками, ключами от машин, тайных и явных оппозиционеров. Такие непохожие Фигаро, Геша из гайдаевской «Бриллиантовой руки», Дима Семицветов из «Берегись автомобиля», Хлестаков, Маркиз из «Достояния республики», позже Остап Бендер из телесериала и многие, многие другие... Классические и сегодняшние «пикаро» Миранова — романтические плуты... Их страсти, артистический блеск рискованных эскапад, обманы, дуэли вовсе не имеют целью холодное испытание мира и собственной природы, они замешены на детской обиде и горечи от несовпадения идеального и сбывшегося. По-

следнее может быть вполне удовлетворительным, в конце концов, как у Гешы, Димы, учителя-композитора из телефильма «Небесные ласточки» и других, а идеальное — жалким эрзацем рекламного счастья. Не в этом суть. Суть в том, что двойственный мир, в котором силой не зависящих от них обстоятельств и душевной потребности пребывают титулованные и безвестные герои, — вполне романтическая ситуация в духе Гофмана и Лермонтова.

«Белеет мой парус, такой одинокий...» — ностальгически растягивая гласные, поет «сын турецко-подданного и графини» в полупародийной телеверсии романа Ильфа и Петрова.

С начала 70-х романтическая ирония становится определяющей интонацией мирановского творчества, а диалог сущего и идеального — центральной темой. По сути дела, чем далее, тем очевиднее становилось, что человек, «по Миранову», и складывается из этого конфликтного диалога — вечно и томительно ощущаемого им максимума и реальности, не всегда спешащей проявлять наши возможности, мало склонной поощрять фантазии, редко согласующейся с мечтой. А утопия для костюмированных и современных Фигаро, Гешы, Маркиза, Остапа, позже лермонтовского Грушницкого и чеховского Лопухина — это дальний мир, то пародийно искаженный, то ностальгически приукрашенный, но всегда — ориентир, то, на что можно опереться, что держит на плаву сегодня, сейчас, и — то, что не дает принять мизерной (с точки зрения «носителя» утопии) действительности. Недоступное солнце и глянец водный простор, по которому так свободно скользят паруса, Рио-де-Жанейро; легендарный мушкетерский Париж с его чисто и звонко звучащими шпагами, защитницами чести и справедливости; вишневым садом, населенным тенями прекрасного прошлого, гордый и чуждый, которым не дано овладеть даже любящему его Лопухину. И наконец, Петербург, Петербург Хлестакова, мистический образ, переживаемый маленьким героем Гоголя с почти религиозным трепетом и благоговейным ужасом.

Впервые сыгранный в спектакле Театра сатиры в 1972 году Хлестаков — одно из классических созданий Миронова. Романтическая диалектика образа, ставшая основой художественного метода актера, нашла здесь свое самое полное, художественно и эстетически, воплощение.

Миронову было немногим более тридцати, когда он впервые вышел в роли пустейшего Ивана Александровича, но зрелость человеческого и профессионального анализа свидетельствовала о серьезности и самостоятельности мастера, меньше всего склонного к беспредметному комикованию, самодовлеющему шаржированию.

На всем как будто лежал слой мертвой серой пыли — на стенах, на фронте (которому естественнее было бы быть просто деревянным, но нет — добавили лепнины, бережется впечатление официоза и торжественности), на лицах и костюмах чиновников, в которых преобладает тошнотворно-зеленый цвет, на коротышках-колоннах, не дотягивающихся до фронтона.

Царство замызганности, хамства и узаконенной пошлости, привычной, как воздух в долго не проветриваемом жилье...

Но зазвучит музыка, и поднимется, как столб пыли, столб звуков, которые не раз еще будут слышны в самые тревожные для города минуты, — и все засуетится, забегает в страхе перед чем-то невидимым и неведомым, но неумолимо наступающим.

Потом соберутся чиновники, и обалдевший от ужаса городничий расскажет им новость и свой сон о двух крысах, а ошалевшие от значительности своего открытия Бобчинский и Добчинский поведают миру о только что встреченном «инкогнито».

И возникнет мелодия, меланхоличная и сентиментальная, невыразимо дразнящая, а в ней — далекое и пленительное чудо Петербурга, его туманного, сырого пространства, не согреваемого огнями стройных фонарей и несущихся экипажей. И мелькнет-блеснет в руках Добчинского черный натянутый шелк цилиндра да тонкая тросточка — одинокие символы столичной жизни. Так впервые вме-

сте с темой Петербурга заявит о себе тема Хлестакова.

Пройдет немного времени, и, отвечая напряженному ожиданию зала, откроется ветхая, скрипящая дверь гостиницы и откуда-то сверху в свой подвальный «номер» войдет сам Иван Александрович и голосом слабым и жалобным попросит есть и повиснет на перилах всем телом, беспомощно подгибая колени. Потом сядет на ступеньки, держась за живот, и засвистит, глядя в пространство. И несколько секунд будет тишина, необходимая для первого знакомства.

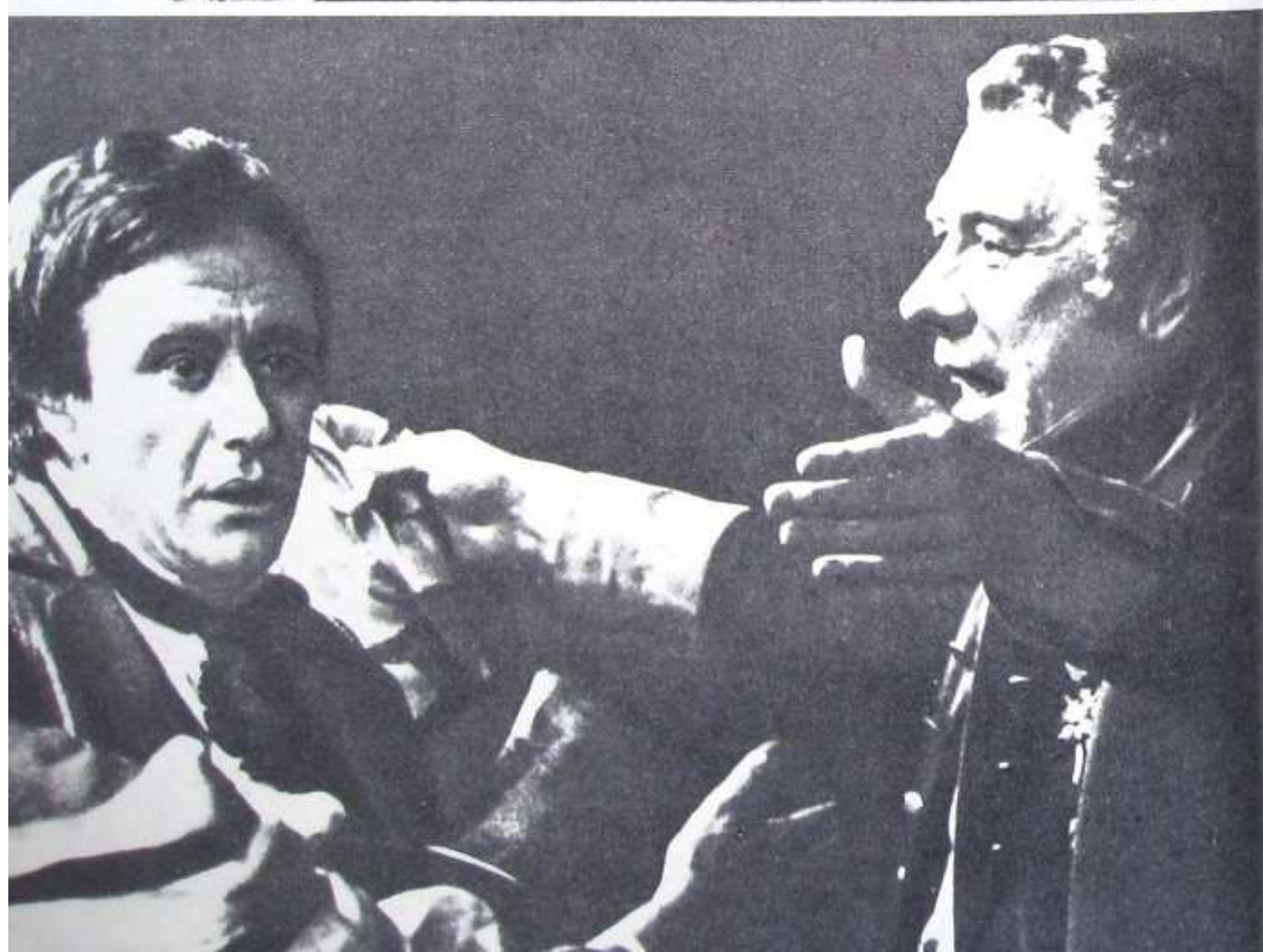
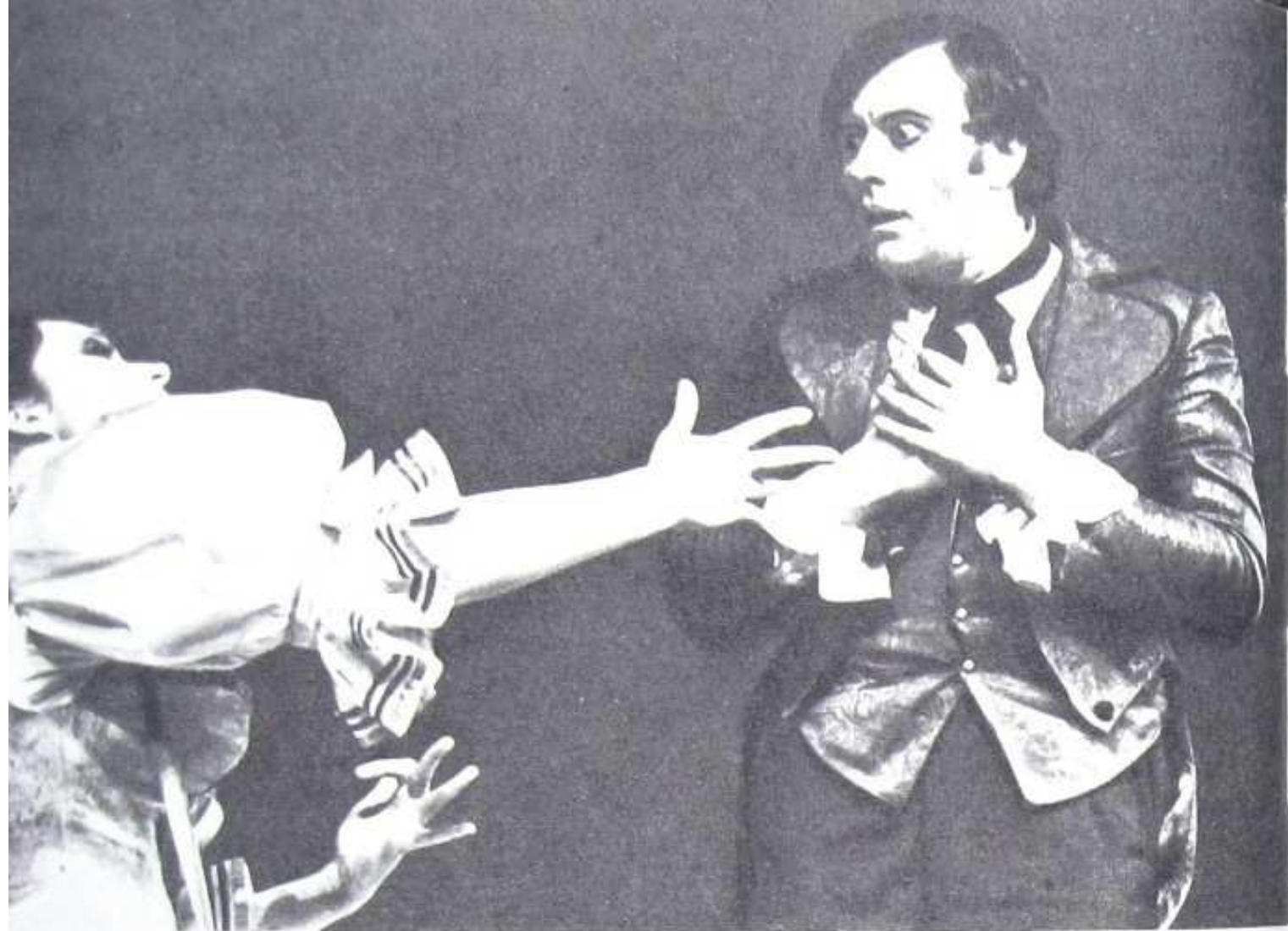
У Хлестакова бледное, пухловатое лицо и прилизанные волосы, открывающие большой лоб — лоб не то ребенка, не то рано лысеющего жуира; переливчатый петербургский фрак цвета крыльев мотылька, а под жилетом — щегольская рубашка, порхающие манжеты на руках, впрочем, рукава короткие, и из них бесприютно торчат руки.

Ивану Александровичу «ужасно как хочется есть», и в ожидании Осипа он предается воспоминаниям и мечтает. Потом вдруг неожиданно срывается с места и пролетает несколько метров в каком-то удивительном механическом танце. И останавливается так же неожиданно, как начал, — этот танец, мазурку, можно назвать пластической экспозицией образа, потому что именно с него и от него начнется активное раскрытие того, что принес с собой новый Хлестаков.

Андрей Миронов демонстрирует здесь зрелое мастерство. Умение актера создать богатую пластическую форму роли и находить для нее сложные и точные психологические мотивировки достигает максимума.

С первых шагов творчество Миронова как бы пронизано настойчивым стремлением к совершенству, первоначально ощущавшемуся формально, — как законченность пластической характеристики персонажа, афористическая отделанность сценического трюка.

С возрастом уже ясно читалась мироновская концепция Актера — существа резвого, невесомого и немного нездешнего, склонного удивлять и дурачить. Часто было так: в то время как тяжеловатый, «мягкий» Миронов в











очередном своем танце топтался на земле, над ним словно воспарял некто идеально стройный и чуждый какой бы то ни было ученической старательности. Этот «гений танца» вдруг расправлял прозрачные крылья, и — раз, два, три — зритель наблюдал чудесное превращение: перед ним возникал не конкретный, земным трудом и потом рожденный танец, а образ его, в котором озорство (а все танцы были озорными) неразлучно с беспечностью и мудрой иронией. Над кем? Над чем? Над собой — актером, принимающим всерьез свою миссию удивлять, трогать сердца, над героем, эйфорически проживающим сейчас секунды в своем идеальном мире. Ибо танец у Миронова почти всегда — образ желанного мира. Так, напевая знаменитый «Остров невезения», танцует Геша, так, много позже, ведет свою партнершу в церемонно пародийном танце Остап Бендер. Так несколько тактов мазурки у Хлестакова рисуют и образ далекого Петербурга, и образ самого этого «танца победителей», в котором человек, едва оттолкнувшись от пола, молниеносно облетает все сверкающее пространство зала.

Эта мини-мазурка Хлестакова несла еще одно знание о творческой природе артиста. О его «брехтовской» способности сообщать о своем герое помимо основной информации еще кое-что. Мироновский актерский «текст» — явление достаточно многоуровневое. Нижний, «базовый» уровень — психофизиология персонажа. Именно она-то и располагает к именно такому проживанию мира, обеспечивает как бы место герою среди себе подобных. Далее — ситуация героя, субъективно им ощущаемая. У Хлестакова его ситуация в обществе — нечто смутно им воспринимаемое, вполне в романтическом ключе. И потому он скользит из мира реального в мир грез с легкостью необыкновенной.

Может быть (а так получилось в спектакле Плучека у Миронова), именно хлестаковская способность воспарять в мечте и спровоцировала всю позорно-нелепую возню в доме городничего и во всем губернском городе. В самом деле, романтики же приписывали

иным своим героям гипнотизерский талант преобразовывать страстно чаемое в реальность. Что ни говори, а гофмановский пласт, с его мрачновато-озорной мистикой — существенная часть гоголевской образности. Удивительно ли, что тема Чуда, неожиданно сбывшегося, такая родная для Миронова, находит и здесь естественное и вполне закономерное воплощение. И еще. Петербург, возникающий в спектакле частично в «интерпретации» Хлестакова, удивительным образом существует талантом актера как бы в двух ипостасях — пародийной (и тогда ясны отношения единого из малых сих с этой блистательной громадой, отношения неравные, основанные на неспособности пустейшего Ивана Александровича принять в себя великий город и ответить ему) и — как некоей мифологемы, вполне самостоятельной, независимой и не зависящей от чьего-то к ней пристрастного отношения...

Бледное от голода и усталости петербургское «инкогнито» представляется чиновникам городка не только олицетворенной строчкой закона, но и живой частью того блеска и «амбре», о котором поет стилизованная мелодия салонного романса — музыкальная тема Петербурга в спектакле. Для самого же «инкогнито» этот Петербург еще более, чем для других персонажей, недостижим и недоступен.

Хлестаков — пасынок этого мира, мира блистающей суеты и безукоризненно сшитых фрактов. Он как будто стоит на обочине дороги, по которой проносятся роскошные экипажи, и дамы в нарядных шляпках посылают кому-то легкие, порхающие улыбки и блестят глазами и туго завитыми локонами.

Петербург был жесток к юноше Хлестакову, так же как ко всем другим, мотыльками слетевшимся на далекий, призрачный свет столичного счастья. Он не сумел приспособиться к строгим и хитрым законам деловой жизни и катил теперь обратно в свою медвежью провинцию. Но свидание с Петербургом оставило в нем страшный и глубокий след. Ледяное дыхание безжалостного города поселило в маленькой, глупой душе, еще не сумевшей развиться даже в меру своих скром-

ных сил, признаки преждевременной старости. И поэтому на всем облике Хлестакова лежит печать одновременно и детского и старческого. Она и в пропорциях головы, и в фигуре, может быть, еще младенчески пухлой, а может, уже старчески грузноватой, теряющей формы, и в манере приваливаться к креслу спиной (мы помним рано разболевшуюся поясницу гончаровского Александра Адуева и манеру Печорина — сидеть будто у него в спине нет костей), и в походке неустойчивых, как бы лишенных костей ног.

До поры до времени Хлестаков напоминает неудачливого, зарвавшегося игрока: круглые, застывшие в напряженном ожидании глаза, как бы следящие за движением карты по столу, плавающая, бессознательная улыбка и нервные, суетливые и бесприютные руки в коротких мотыльковых манжетах.

Андрей Миронов вместе с Плучеком шли верным и плодотворным путем. Они выстроили линию психофизических действий Хлестакова по всей пьесе, и именно на этом пути актера ждала главная находка, определившая все остальное: он обнаружил в пустейшем Иване Александровиче возможность своеобразной внутренней эволюции, и тогда события в доме городничего наполнились новым смыслом для героя — Хлестаков уходил со сцены не совсем таким, каким появлялся на ней.

В этой странной, исковерканной, дисгармоничной душе бессознательно жили воспоминания о неудачной карьере, о поразивших его воображение деталях столичного образа жизни. Они «включались» в нем моментально и совершенно неожиданно — вдруг в остановившихся глазах что-то мелькнет, и вот он уже снова выделяет па какого-то модного танца или вдруг ни с того ни с сего обрушивается на Марью Антоновну отрывистое и грозное «сидеть!», которое, может быть, не раз доводилось слышать самому от взбешенного начальства.

Хлестаков моментально мобилизуется и тут же остывает, ему не хочется покидать гостеприимный дом городничего, но миг — и его уже увлекла идея ехать в коляске с ямщиками!..

Миронов наделяет героя определенной долей драматизма, его Хлестаков постоянно носит в себе некое оцепенение, заставляющее его, ступая по земле, немного вдавливать голову в плечи и сгибать в коленях мягкие, «ватные» ноги. Он, словно привычно, боится обиды и заранее готовится убежать, забиться куда-нибудь в угол. Так в «Ревизоре» Театра сатиры возникают мотивы «Петербургских повестей» Гоголя. Миронову, как истинно современному актеру, касающемуся классического творения, важен весь культурный контекст, в котором существовало, появилось великое произведение, атмосфера, подготовившая его, токи, которые его питали.

Внутренняя неподвижность при необыкновенной внешней активности — таково психофизическое состояние Хлестакова в момент появления на сцене. Таким оно остается и до знаменитой сцены вранья.

Состояние мироновского Хлестакова в сцене вранья необыкновенно сложно. В нем уже нет тех внешних проявлений ужаса, сопровождавшего его в первых эпизодах с городничим. Хлестаков пребывает в полусомнамбулическом состоянии игры с самим собой, игры лихорадочной и страстной. Он творит для себя воображаемый мир славы и блаженства, творит, безотчетно боясь за «партнеров», могущих нарушить правила представления. Миронов исполняет эту сцену легко и вдохновенно, он буквально купается в ней. Его импровизационный дар находит здесь самую подходящую почву для раскрытия.

«Высшие мгновения» отмечены удачно найденными мизансценами: сначала он вещает со стула, потом ноги его уже мелькают по дивану, затем он оказывается в положении всадника на спине зрителя училищ; и тогда, когда экстаз страха и почтения достигнет у чиновников предела, рукава Ивана Александровича запорхают где-то над головами собеседников. Все смешается в глазах Ивана Александровича — и кокетливо обнаженная полнота Анны Андреевны, и строгие глаза Марьи Антоновны, и подобострастные и растерянные лица чиновников.

Чацкий

Воскресить сценический образ Миронова — Чацкого трудно. Не за давностью лет. Память спектакль сберегла. Одолевает печаль. Нет того, кто молодо, азартно роль Чацкого репетировал и, не щадя душевных сил, играл...

На мой белый, еще чистый лист бумаги настойчиво наплывает черно-серый телевизионный кадр: какой-то большой спортивный стадион, непривычно безлюдный, как в тяжком сне вымерший, пустынный. Скамьи, скамьи поднимаются вверх. И ни души! Луч света шарит, шарит, скользит по стадиону и одного-единственного человека все же находит. Это... Андрей Миронов. Нам показывают старую документальную съемку. Актера пригласили прослушать записанную им для очередного фильма песню. Вроде бы дневная, будничная работа, а что-то тяготит, настораживает, тревожит. Мы-то ведь уже знаем о смертном его часе. Съемка приближается к концу. Артист встает, направляется к выходу, удаляется, удаляется, чтоб на сей раз уйти в никуда, в небытие. Вдруг, словно что-то предчувствуя, он резко оборачивается, приветно машет рукой, не забывая напоследок одарить нас своей доверчивой, чуть озорной, невесело-веселой улыбкой...

Возникает ассоциация. Спектакль. Секунды расставанья Чацкого с Софьей в Театре сатиры. Чацкий, любивший «так искренне, так нежно», отвергнут. А он чуть что не сватался («Пусть я посватаюсь, вы что бы мне сказали?»). Обычно мы как-то не придаем должного значения тому, что Чацкий — влюбленный, получивший отказ («... от нас потребуют с именем быть и в чине»). Андрей Миронов не упускает из виду ущемленное самолюбие Чацкого, задетую гордость, ревность к удачливому Скалозубу («Нет ли впрямь тут жениха какого?»).

Судя по монологу («Ну вот и день прошел...»), навалившегося «милльона терзаний»

предостаточно. Однако в финале — в этом ум и дарование Грибоедова — Чацкому наносят самые сильные удары Скалозуб, Фамусов, Репетилов, Софья. Как быть актеру? Как, не повторяясь, реагировать?..

России нужны сейчас не Вольтеры, а фельдфебели. Инакомыслящих, пусть только «пикнут», в «шеренги построют» и «мигом успокоят». Чацкий угрозу Скалозуба воспринимает как предсказание своей судьбы. Если он — по прогнозу Достоевского — не «улизнет» на Запад, такое, а то и более жестокое «успокоение», возможно, поджидает его.

Фамусов, испугавшись заговора, способен послать государю донос на Чацкого («Все это заговор, и в заговоре был он сам...»). Чацкий ошеломлен, но юмора не теряет. Рассвирепевший Фамусов все же комичен.

Нежданный гость Репетилов, «попавший» в либералы, опошляет, компрометирует идеалы. Реакция Чацкого — брезгливость, досада.

Удар Софьи — сверхчувствителен. Оказывается (вот так открытие!), слух о безумии Чацкого сфабриковала она. Ее предательство невыносимо. «Кого вы предпочли...» — мысль неотступна. Ритм сценического поведения судорожный: бежать! не то сойду с ума! сорвусь с ума!

Внезапно, наперекор тексту («Бегу, не оглянусь...»), вопреки рассудку, этот Чацкий не стерпел, оглянулся. Софья, похоже, одумалась и готова ринуться к Чацкому, удержать его. Мимолетное, ни на одной сцене не бывалое мгновение спектакля! Чацкий из тех, кого обманывать не трудно: ведь он сам обманываться рад. Ему нужно волевое усилие, чтоб не дрогнуть, пойти на разрыв. «Карету мне (обжигающая, привнесенная актером пауза), карету!»

А что предшествовало первому появлению Чацкого, начальным эпизодам спектакля?

Ожидания. Праздничное предвкушение новизны. Занавеса нет, и, усевшись в зри-

Еще миг — и дошедшая до апогея ситуация разрешится падением героя на руки трясущихся слушателей...

Следующие сцены демонстрируют нам несколько иного Хлестакова. Он — «проснулся». «Нижнего чина» как будто и не бывало. Внутренний ледяной комочек растаял, и теперь перед нами спокойный, даже немного скучающий «синьор».

Он наблюдает со стороны за смешными и дикими выходками провинциалов. Оживляется только при виде ассигнаций да услышав какую-нибудь скабрёзную подробность из жизни «провинциальных гусей».

Жалкий в первых сценах, теперь он временами отвратителен — грязный шутник и неуклюжий пакостник. В отношениях с женщинами у него господствует не искреннее, хотя бы минутное увлечение, а момент подражания какому-то шикарному, с его точки зрения, абстрактному соблазнителью. «А в моих глазах точно есть что-то такое!..» — «демонически» сопя, бросает он Марье Антоновне, и глаз его, пустой, стеклянный голубой глаз, блестит сквозь свесившиеся на него волосы.

Приближается конец счастливой одиссеи Ивана Александровича. Обручившись в «припадке подражания» с дочерью городничего, он прощается с гостеприимным семейством.

И перед нами снова возникает Хлестаков первых сцен спектакля — тщедушный, съевшийся человек. Он как будто бледнеет на глазах, мгновенно теряя выражение сытости и довольства, которое появилось на его лице в доме городничего.

Но нет, это уже другой Хлестаков: глупенький, жалкий, но уже свободный от иллюзий человек смотрит на нас, и глаза его впервые теряют навязанное ситуацией выражение.

И сейчас, после «пробуждения», он грустно и искренне благодарит за первое и последнее в своей жизни царство удачи, за сон и за пробуждение: «Прощайте, Анна Андреевна! Прощайте, моя душенька, Марья Антоновна!»

Андрею Миронову было немногим более тридцати, когда он вступил в свою счастливую актерскую полосу. 70-е годы подарили ему и классические роли, среди которых Хлестаков был достойной и серьезной работой, доказавшей многим, что яркая, озорная комедийность, знакомая и любимая по киноролям, замешена на глубоком и истинно интеллигентном ощущении единства с национальной культурной традицией, способности отвечать масштабу проблем, поставленных классическим искусством.

Андрей Миронов был крупным актером. Его профессиональный язык был истинно современным потому, что был ответом на сегодняшнее состояние мира, на его потребности. А творческий «инструментарий» удивлял богатством и разнообразием уже тогда, в начале 70-х.

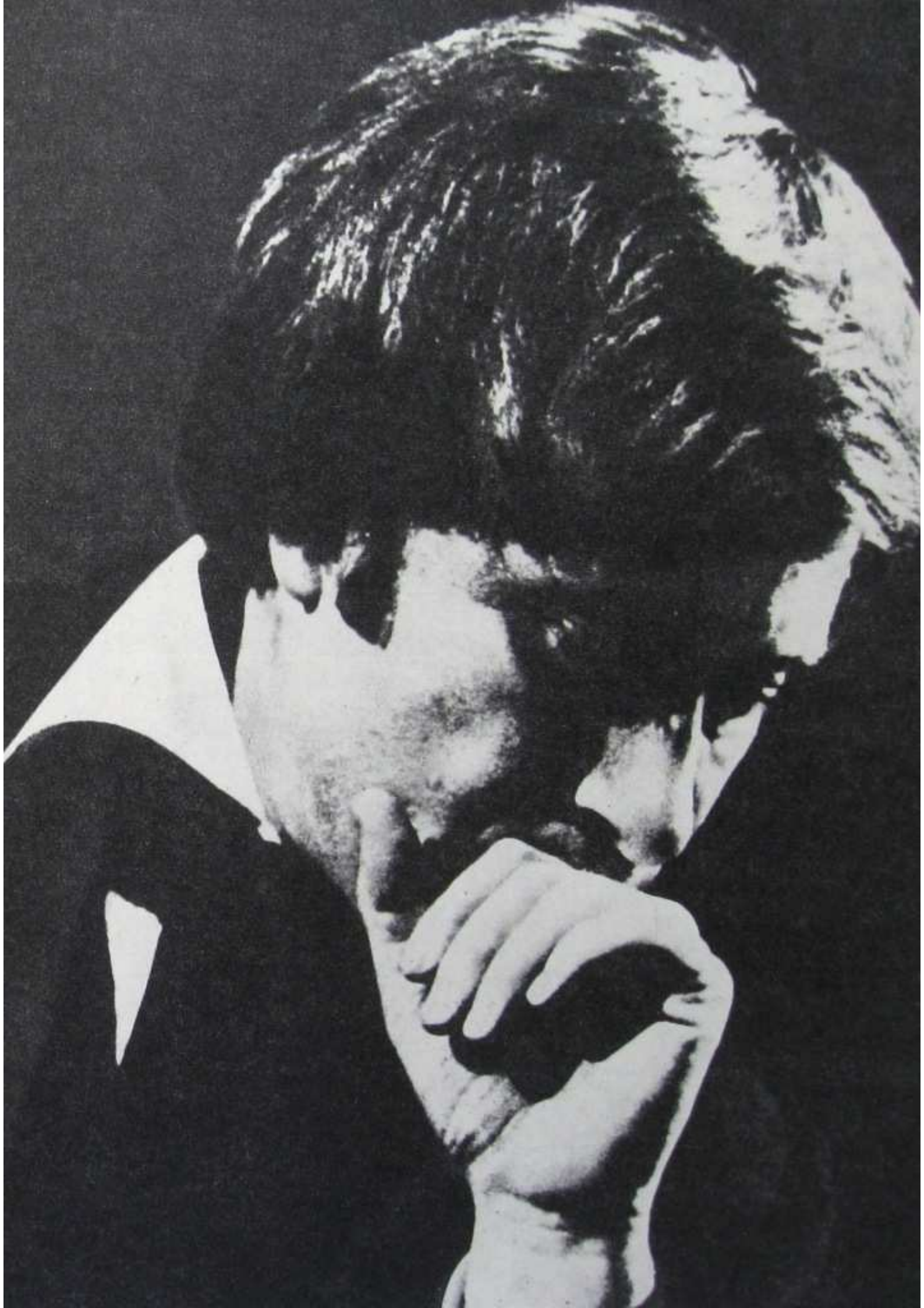
Сейчас много сетуют по поводу теряемой театром актерской культуры: актеры разучились выразительно говорить на сцене, элегантно двигаться, носить исторический костюм, обращаться с тростями и шпагами. Конечно, в этом есть резон, но ведь тут речь о форме!

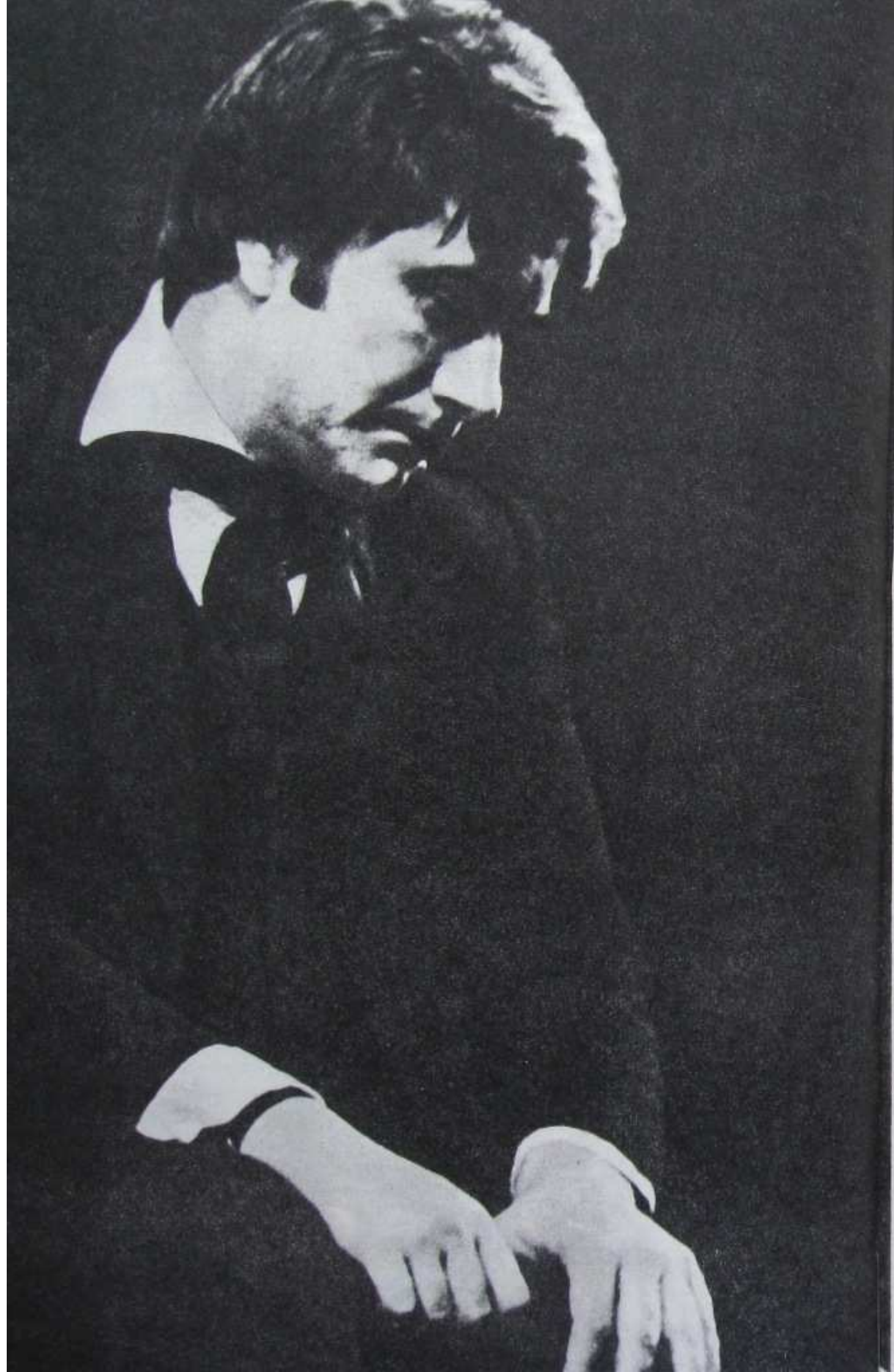
Конечно, Андрей Миронов заботился и о стилистической точности своего экранного и сценического поведения, и о ярком преподнесении текста, но актером большой культуры он был прежде всего потому, что умел и стремился передать зрителю образ во всем объеме его значений — архетипических, исторических, сегодняшних, национальных и интернациональных. Это не преувеличение.

Так, Хлестаков был и «пикаро»-плутом, и гофмановским фантомом, и «маленьким человеком» с конкретной социальной судьбой, и узнаваемым нашим современником, эдаким бездельником без царя в голове, но с претензиями.

Такая многослойность образа говорила о глубоком и серьезном творческом мышлении актера, о диалектичности его мировидения, о редкой классичности его созданий. А среди самых классичных в анналах театральной истории остался Иван Александрович Хлестаков, легкокрылый, таинственный и вечный.









тельном зале, пытаешься рассмотреть убранство сцены. Синест ультрамарином интерьер. Вместо дверей — четыре проема, окантованные белой лепниной. Амбир, подготовленный классицизмом в ритмической соразмерности линий. Красиво! Скорей бы включились софиты, прожектора, все искусное освещение Театра сатиры. Только по ходу спектакля выяснится, скрестится ли красота, достигнутая художником Левенталем, с тем, что добыто на репетициях актерами.

Наконец действие зарождается. Вот уже на паркетной площадке вспыхнула фактура навощенного дерева. На синей стене белеют изящные барельефы, наподобие тех, что прославили ваятеля и медальера Ф. П. Толстого, члена Союза Благоденствия. Радует глаз мебель — ничего лишнего. Два кресла подле тумбы с вазой и кушетка, которую одобрил бы даже такой знаток стиля, как М. В. Добужинский.

В. В. Дмитриев и режиссеры МХАТа не хотели «петербуржить» (по Добужинскому) и все старались сделать дом Фамусова почудней, сплести амбир домашний с амбиром парадным.

Здесь явно молятся другим богам.

Тень Мейерхольда Плучека усыновила. Впрочем, он не стал возводить театрально-эффектные лестницы, украшающие грибоедовскую постановку Мастера. О лестнице, по которой Чацкий, обгоняя слугу, мчится, роняя на ступени шубу, шапку, боты, Андрей Миронов мог только мечтать. Куда труднее было влетать из кулис на планшет, накапливая нетерпение влюбленного, отхватившего семьсот верст в зимнюю стужу.

Так вот каков этот мечтатель, побывавший в Европе и вернувшийся в страну метелей и снегов... Славный, интеллигентный, свободомыслящий.

«Чуть свет — уж на ногах! ... у ваших ног» — неуклюже, в замешательстве повторяющиеся слова передавали захлебывающуюся радость долгожданного свидания. Тут уж не до вытуженных, звучных рифм.

Чацкому позволено примоститься у колен, коснуться руки. Ремарка «с жаром целует руку» не соблюдается. В спектакле — утро

любви. Не жар, не страсть, от которой Грибоедов — по его признанию — «чернее угля выгорел». Автор «Горя от ума» не скрывал от друзей «несвятость» своего жития, а Чацкий священнодействует. Любуется Софьей. «Расцвела прелестно». Еще не утратив самонадеянности, ждет уверений во взаимности. Софье приезд Чацкого не в радость. Позднее она заявит с грубой откровенностью: «На что вы мне?» (Ай да барышня, читающая французские романы!) Пока же Софья с видимым удовольствием подхватывает шутки, насмешничает, состязается в находчивости, острит о моряке, повстречавшем в плаванье почтовую карету. Актерский дуэт проработан тщательно. Скороговорка не затемняет глубинного смысла.

Отчужденность Софьи нарастает постепенно, малыми, чуть уловимыми дозами. Ощущая неладное, Чацкий, чтоб растопить холодность Софьи, обращает ее к прошлому, к их детским забавам, душевному сближению: «Мы в темном уголке и, кажется, что в этом! Вы помните? вздрогнем, что скрипнет столик, дверь...»

В сей самый момент свершается непредугаданное театральное чудо. Свет ударяет по синей стене, она становится прозрачной, и в дымке прожектора, как в сизом тумане, вырисовывается в отдалении второй этаж фамусовского особняка. То ли это игрушечный макет жилого дома, то ли мерцающее видение, а в итоге — поэтическая доминанта, подхваченная лирической нотой Чацкого. Софью лиризмом не проймешь. «Ребячество», — гасит она его порыв. А Чацкого не уймешь. «Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах» — не повод для «обличительства», скорее, предлог для юмора. (Актер доволен: предлог отыскался.)

Радость возвращения еще не выветрилась. Мажорный мотив («ужли я здесь опять в Москве! у вас!») длится. Хочется дурачиться, озорничать. Мажор охватывает более поверхностный слой роли. В глубине этот Чацкий — человек неразрешимых вопросов, вобравший в свою душу тревоги века. Все и навсегда ясно Фамусову, Скалозубу, Молчалину: «В лице ни тени беспокойства...»

Играя Чацкого, Андрей Миронов не надевал очки, не подбирал особый грим, чтобы походить на Грибоедова. Он не отождествлял Чацкого с Грибоедовым, как делают иногда в школьных сочинениях. В исполнении роли раскрывалась вся якобы хрестоматийная, но до конца не разгаданная пьеса и сам автор с его надеждами, превратностями изменчивой судьбы, трагическими прозрениями.

Кюхельбекер писал о любимом друге, «единственном Грибоедове»:

«... В чертогах суеты и шума,
Где свой покров нередко дума
Бросала на чело твое, —
Где ты прикрыть желал ее
Улыбкой, шуткой, разговором...»

Покров думы на челе — выпренный, архаичный язык ушедшей эпохи, нам уже непривычный. Меж тем именно дума на челе Миронова сопровождала улыбку, шутку, смех, разговор, диалоги, монологи, паузы Чацкого.

«Гоненье на Москву. Что значит видеть свет! Где ж лучше?» Вопрос Софьи несколько ироничен, недобр. Прежде они, люди единомыслящие, охотно кое-что и сами подвергали гонению. Теперь — расхождение.

Вероятно, на репетициях ответная реплика Чацкого произносилась по-разному. Пробовали и так, и этак. Можно ведь и отшутиться. Лучше, мол, там, где нас нет. Смешно? А если подумать: остроумно, но веселого мало. В спектакле Чацкий отвечал не сразу. Молчал. Молчание грустное. Удивительная, многозначная пауза. Пауза — мысль. Пауза — информация о времени и о себе. Видно, он уже не раз задавался вопросом: где ж лучше? И как сделать, чтоб люди и жизнь стали лучше?

Что увидел Чацкий в Европе? Карбонарии, которые мерещатся Фамусову, усмиренны в марте 1821 года. Во главе Священного союза, душителя свободы, русский царь Александр I. О нем Чацкий говорит иносказательно («боюсь назвать»), но с нескрываемым разочарованием. Разочарование в Александре I — катастрофа для просвещенных молодых умов. В своих ранних очерках Гри-

боедов восхищался «неподражаемым государем», «венценосным героем», победившим Наполеона. А потом, как свидетельствует Чацкий, произошли «превращения правлений... и нравов, и умов». Вместо Сперанского — Аракчеев, военные поселения, торжество тупых Скалозубов. Не из-за того ли, что талант в опале, а посредственность в фаворе, в пьесе появляется знаменитое «Молчалины господствуют на свете»? Все почерпнуто из реальности.

Пьеса, вписанная в фамусовский особняк, в события лишь одного дня, вмещала проблемы века — еще не остывший страх перед якобинской диктатурой, расколы и безверие в Петербурге, разжалование в солдаты, тайные собрания и даже Бейрона (Байрона), погибшего в Греции в год окончания «Горя от ума».

Актер интеллектуального склада, Андрей Миронов, изучив роль, ознакомившись с 1820-ми годами, выходил на сцену, осененный прочитанным, узанным, продуманным. Так мне, по крайней мере, казалось.

Чацкий неотрывно наблюдал за всеми окружающими, ужасаясь пустоте, суетности их существования. Сам он чужд суеты. Популярные, хлесткие реплики актер произносил без чрезмерных подчеркиваний. «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Реплику завершает точка, а не восклицательный знак.

Называя грамматику «тиранкой», Грибоедов советовал литераторам восклицания употреблять «гораздо бережнее; иначе они теряют всю силу».

То, что прислуживаться тошно, Чацкий сам испытал. Говорит он это о себе и себе, и партнеру, и партнеру.

Не забыть, как Чацкий слушал разглагольствования Фамусова и Скалозуба — домашних, казарменных готтентотов. Их духовная нищета удручала. Взрываясь обличительным монологом, актер не ударял в набат, не бил тревогу, а тревожно размышлял.

Незаметнее, не оставив следа в памяти, прошла сцена с Горичем. Горич, друг, однополчанин, как будто человек порядочный,

уступая мнению большинства, не опровергает слуха о сумасшествии Чацкого. Сперва он робко возражает клеветникам и тут же соглашается с ними.

— Капитуляция Горича, его предательство могли ли не ранить Чацкого? Особенно этого, столь ранимого Чацкого...

Лишь объясняясь с Молчалиным, Чацкий становится наступательным, презирующим, категоричным. Как и в других театрах — антиподы. Словесная дуэль. Поединок. Бескомпромиссность.

Скажешь ли о нем: несомненный декабрист, богатырь, кованный «из чистой стали с головы до ног»? У того же Герцена есть характеристика, более отвечающая замыслу театра: «Образ Чацкого, меланхолический, ушедший в свою иронию, трепещущий от негодования и полный мечтательных идеалов...» Явится ли такой Чацкий на Сенатскую площадь — предугадать трудно. Известно.

Зато доподлинно известно, что Трубецкой — «северный диктатор», избранный вожаком восстания, — не явился. И отнюдь не из трусости. Гвардейский полковник воевал в Отечественную войну храбро. А вот в роковой час затосковал, заметался, усомнился: правое ли дело?... Якубович на площадь пришел, на царевубийство не решился. И до восстания приступы сомнений, доводящие до отчаяния, ведомы были даже непримиримому, «стальному» Пестелю.

Какой же спрос с Чацкого?

Правы ли критики, полагавшие, что Андрей Миронов перенес своего недостаточно воинственного Чацкого в годы, последовавшие за 14 декабря. — годы общественной апатии?

Стоит напомнить. Свободолюбивые идеалы подвергались испытаниям не только «после» — на допросах, в казематах, в рудниках, в ссылке. До восстания надо было выдержать очную ставку с коварным опытом истории. Знали всё о Французской революции, аристократах, повешенных на фонарях, о неутомимой гильотине. Надеялись: в России будет по-другому.

Наиболее дальновидные не исключали междоусобий, междоусобной брани между властолюбивыми вожаками. Рылеев находил, что Пестель — «опасный для России человек».

И как тут не вспомнить стихотворение Давида Самойлова «Пестель, поэт и Анна»:

«А Пушкин думал: «Он весьма умен
И крепок духом. Видно, метит в Бруты.
Но времена для брутов слишком круты.
И не из брутов ли Наполеон?»

Русские заговорщики надеялись противопоставить властолюбивую общее бескорыстие благородство, служение Отечеству.

На сцене Чацкий делил эти заботы, сомнения, надежды лучших людей из дворян. Могли при этом Андрей Миронов уйти от наших трудных, сложных 70-х годов? От наших Фамусовых и Молчалиных с их страстью к карьере, выгоде, стяжательству? Скверное, к сожалению, уцелело. Банкеты, награды, «обеды, ужины и танцы» кое-кому зажимали рты. Бессловесные были в большем почете, нежели правдолюбцы.

«Я ставил спектакль, опьяняясь гениальностью Грибоедова», — рассказывал В. Н. Плучек. Стародавнее театр воскресал с точно угаданным чувством стиля, без скучной архаики и без нарочитого заострения «актуальности». Вековечный этический смысл «Горя от ума» постигался без назойливых намеков и сопоставлений.

Поставив точку в последней строке, машинально включаю телевизор. Режиссер Алла Сурикова ведёт киноафишу. Еще не оторвавшись мыслями от Чацкого, слушаю и смотрю рассеянно. Когда в связи с фильмом «Везучая» (о рекордсменке в беге) упоминается Андрей Миронов, думаю: ослышалась. Нет. Оказывается, совпадение. Бывает... Речь шла об одном выступлении Миронова перед спортсменами. Сурикову поразило, с какой болью артист говорил о жертвоприношениях «везучего» и о том, что ждет его после бывшего, уже невозвратного, неповторимого «звездного часа»...

Лопухин

За несколько месяцев до премьеры «Вишневого сада» в Театре сатиры «Правда» опубликовала интервью с Андреем Мироновым, в котором он сказал: «Работая над образом Лопухина — мужика, купца, интеллигента, стараюсь акцентировать последнее. Помните, Петя Трофимов говорит: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» В этом я вижу истоки внутреннего конфликта героя: у него нежная душа артиста, а он купец, должен торговать и наживать деньги. Отсюда и нравственная неудовлетворенность».

Признаюсь, интервью это я прочел уже теперь, работая над статьей. И удивился, до чего же мироновский Лопухин на самом деле соответствовал первоначальному замыслу актера. Правда, здесь надо оговориться: в тех немногих случаях, когда Миронов получал хоть какую-то возможность реабилитировать своих героев, найти смягчающие их вину обстоятельства, он обязательно этим пользовался, будь то Дон Жуан, Жадов, Васильков или даже Хлестаков — все равно.

Вероятно, это объяснялось тем, что в Театре сатиры рассчитывать на роли Гамлета или Мышкина не приходится. А играть всю жизнь Присыпкина, Баяна и Жульена Папа трудно.

Миронову грех было бы жаловаться на однообразие репертуара: кроме тех ролей, что я уже назвал, — Фигаро, Чацкий, интеллигент Паша в «Ремонте» М. Рощина, Велосипедкин, Всеволод Вишневский, Холден Колфилд — это только в театре! А в кино, а на телевидении?! И все же, и все же...

Андрей не любил делиться планами, рассказывать о несыгранных, заветных ролях. Однако близкие ему люди знали, как мечтал он о рыцаре любви Сирано. Очень может быть, именно этим и объяснялись многие его неожиданные трактовки, в том числе и Лопухина.

Мне кажется, мироновский Васильков из «Бешеных денег» не случайно стал предтечей Лопухина. В этом расчетливом, преуспевающим купце, повидавшем мир, знающем толк в экономике, угадывается совершенно новый тип, весьма далекий от всяких Тит Титычей и прочей дремучей купеческой братии. Из таких вот Васильковых чуть позже произрастут Третьяковы, Морозовы, Мамонтовы, Шукины ... Да мало ли их было — талантливых русских меценатов, много добра сделавших для отечественной культуры.

Мироновский Васильков элегантен, воспитан, умеет держаться в обществе. Нет, меньше всего актер заботился о том, чтобы у его героя выросли за спиной крылышки. Достаточно вспомнить финал, чтобы убедиться: расчет для него — прежде всего. Васильков не ягненок, скорее, матерый волк, который ни при каких обстоятельствах не поступится собственными интересами.

Думаю, Васильков помог В. Плучеку ошибочно выбрать исполнителя на роль Лопухина. Но и Миронова он подготовил к этой встрече, сообщив ему определенный опыт. Правда, Василькова с Лопухиным разделяют не просто годы. Каждый из них принадлежит другому автору. И следовательно, у него своя структура. При всей заманчивости идеи привязать Лопухина к генеалогическому древу Василькова из этой затеи ничего не получится. Отец Лопухина — не Васильков. У него была всего-то одна деревенская лавка! Куда ему тягаться с Васильковым?

Итак, Васильков как будто подготовил встречу Миронова с Лопухиным. Но облегчил ли он задачу, если учесть, как требовательно относился актер к любому выходу на сцену, тем более в чеховской пьесе, как боялся он самоповтора...

Плучек почти ничего не менял в пьесе, если не считать, что он использовал первую редакцию «Вишневого сада», где образ Лопухина был сразу написан как бы набело. В годы, когда клей и ножницы считались едва









ли не самыми надежными союзниками режиссера в интерпретации классики, поступок Плучека выглядел неслыханной дерзостью. «Не лучше ли в таком случае снять с полки книгу и самому перечитать пьесу Чехова?» — ядовито спрашивал один из оппонентов его спектакля.

Но Плучек, словно предвидя подобные упреки, писал о том, что он, устав от всевозможных режиссерских концепций, своих и чужих, решил поставить «Вишневый сад» «просто так, как написал его автор, без всякой полемики с Чеховым».

А ведь в это время в других театрах с опорой на Фрейда всерьез исследовались интимные отношения Раневской с Яшей, Петей, Пищиком, Шарлоттой, Варей. Один, кажется, Фирс оставался пока вне подозрений... Вместо струнного оркестра на сцену выводили духовой; Раневская в огненно-оранжевом парике отчаянно отплясывала какой-то немислимый канкан. И пела под гитару романсы из репертуара А. Н. Вертинского. Я все это видел сам. И совсем не в Тетюшах, а значительно ближе...

Скажу сразу: спектакль Плучека произвел на меня большое впечатление. Т. Шах-Азизова назвала свою статью о нем очень точно — «Искусство медленного чтения». Да, именно медленное чтение и произвело на меня такое глубокое впечатление.

Вернувшись домой, я тут же взял в руки пьесу и понял: Плучек ничего не «присочинил». Он вдумчиво, не спеша, с удовольствием перечитал ее, словно Антон Павлович написал «Вишневый сад» специально для Театра сатиры.

Конечно, не все, по-моему, получилось одинаково удачно: не каждый образ стал открытием. Но что касается Лопехина, то тут произошло просто чудо. И это при условии, что роль Ермолая Алексеевича не знала провалов и связана с именами выдающихся мастеров сцены.

Трактровка, предложенная Мироновым и Плучеком, оказалась неожиданной до такой степени, что принять ее сразу было совсем не просто. Но по мере того как развивалось действие и потом, дома, перечитывая пьесу, я

удивился тому, что подлинная влюбленность Лопехина в Раневскую так редко замечалась режиссерами. Об этом давно догадывается Гаев. Утешая Аню, он скажет: «Твоя мама поговорит с Лопехиным: он, конечно, ей не откажет ...» Что Леонид Андреевич имеет в виду? Кстати, это многозначительное многообразие принадлежит Чехову. Им в данном случае и воспользовался театр.

Ну, допустим, Гаев ошибается. Однако послушаем, что скажет сам Лопехин: «Ваш брат, вот Леонид Андреевич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милостивый! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас как родную... больше, чем родную».

Миронов произносил эти слова, будто рядом не было ни Гаева, ни Пищика, ни Фирса. Он их не замечал. Для него была здесь только она, одна, которую он с пятнадцати лет любит «больше, чем родную».

Может быть, окажись они наедине, Ермолай Алексеевич не осмелился бы на такое признание. Ведь он никогда не забывает, кем были его дед и отец. И все же Лопехин — Миронов бесстрашно признается Раневской в любви. Разумеется, он не требует от нее ничего в ответ и боится лишь, чтобы его не прервали на полуслове. Миронов произносил короткий монолог Лопехина на одном дыхании. Ему важно было, чтобы она «верила ему по-прежнему».

Умение любить на сцене — одна из самых великих актерских тайн. Не потому ли так редко удаются образы Ромео и Джульетты, Дездемоны, Ларисы Огудаловой, Анны Карениной? Я называю роли, в которых исполнителям не за что зацепиться, если им не дано искусство любить.

Миронов принадлежал к числу тех немногих, кто владел им сполна. Достаточно вспомнить его Чацкого: это было прежде всего горе большой, обманутой любви, а уж потом

— горе от ума. А как любил мионовский Жадов? Дон Жуан? И разве трудно себе представить, каким он был бы Сирано?!

Лопехин Мионова любил Любовь Андреевну, «как сорок тысяч братьев любить не могут». Нет, он даже не любил ее, скорее, боготворил, преклонялся, бредил ею! Она была его несбыточной мечтой, сказкой, чем-то таким, в чем он и сам себе признаться не смел. Как смотрел он на нее! Не вожаденно, упаси бог! Точнее — с восхищением, смущаясь близостью ее присутствия, неловко переступая с ноги на ногу, краснея и бледнея как школьник.

Ради нее совершенно бескорыстно придумал Лопехин — Мионов продать вишневы сад под дачи. И не может понять, отчего не радуется такой идее его кумир, почему медлит? Может быть, он не очень точно выразил свою мысль? И Лопехин снова и снова, боясь, однако, оказаться излишне назойливым, деликатно пытается вернуть разговор в нужное русло. Но ему никто не внемлет.

Выслушав монолог Гаева о шкафе, мионовский Лопехин с трудом сдерживал себя и потом произносил лишь одно-единственное слово: «да...» Но оно было куда красноречивее, чем любая, самая распространенная тирада. Все соединилось в этой частице: и ирония, и жалость, и ужас. Не будь здесь Раневской, он давно на все махнул бы рукой. Но она — рядом, и Лопехин должен помочь ей. Расставаясь в первом акте, Лопехин сперва нежно целует руку Любви Андреевны, потом прощается со всеми остальными, затем снова обращается к Раневской: «Не хочется уезжать. Ежели надумаете насчет дач и решите, тогда дайте знать, я взаимы тысяч пятьдесят достану. Серьезно подумайте».

И во втором акте Лопехин снова скажет: «Надо окончательно решить — время не ждет. Вопрос ведь совсем пустой. Согласны вы отдать землю под дачи или нет? Ответьте одно слово: да или нет? Только одно слово!» И опять Раневская не отвечает ему.

Лопехин—Мионов хлопчет о ее, Любви Андреевны, благе, проявляя поразительное терпение, а она и слушать ничего не

желает. Спустя несколько минут он скажет: «Только одно слово! (Умоляюще.) Дайте же мне ответ!» Это уже почти вопль отчаяния.

Стараясь не выйти за рамки приличия, Ермолай Алексеевич, однако, решил прибегнуть к крайней мере: «Ваше имение собирается купить богач Дериганов. На торги, говорят, приедет сам лично». Слова эти давались Мионову с трудом: Лопехин понимал, что наносит смертельный удар. Но другого выхода не было. И оказывался прав. Любовь Андреевна наконец как бы пробуждалась от летаргического сна: «А вы откуда слышали?» — игриво спрашивала Раневская — Р. Этуш.

Пауза. Лопехин не ожидал этого вопроса. Затем просто ответил: «В городе говорят». Снова пауза. Тогда в разговор включился Гаев: «Ярославская тетушка обещала прислать, а когда и сколько пришлет, неизвестно...» Гаев—Папанов, кажется, впервые заговорил серьезно. Ведь до этого (да и позже) он все время говорил, говорил, говорил, сам не ведая что. А тут вдруг перестал паясничать, любоваться собой, своим голосом и беспомощно, по-детски развел руками: сдаюсь, мол.

Но Лопехин не унимался: «Сколько она пришлет? Тысяч сто? Двести?» — теперь настал его черед, главное, не упустить случай. Ведь до сих пор господа шутить с ним изволили, а тут вдруг такой поворот событий.

Мионов и тут не переходил границ, хотя, казалось, терпение Лопехина вот-вот должно лопнуть. Он говорил с Раневской и Гаевым как с детьми, которые снова не приготовили уроки. Измученный тем, что его не понимают, он хочет наконец уйти. Раневская просит его остаться. И Лопехин, конечно, остается: ведь эта женщина имеет над ним великую власть. В ней есть что-то такое, чего нет у всех остальных, какая-то особая тайна, заставляющая Ермолая Алексеевича беспрекословно выполнять любое желание Любви Андреевны, каждую ее прихоть.

А Раневская вдруг начинает исповедоваться в своих грехах, да так откровенно, будто она предстала перед самим Создателем. Бесстрашие этой изящной, красивой, моло-



дой женщины в сочетании с очаровательной беспомощностью вызывает у Лопахина еще больший восторг. Он окончательно теряет голову и безропотно соглашается с ней, когда Любовь Андреевна скажет: «Как вы серо живете, как много говорите ненужного».

Л о п а х и н. Это правда. Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая ... *(Пауза.)* Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спяна, и все палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья.

Подобное признание, казалось бы, не делает чести Лопахину. А почему, собственно? Многие ли способны так самокритично отзываться о себе, о своих близких? К тому же вызвано оно желанием ответить откровенностью на откровенность женщины, которая кажется Ермолаю Алексеевичу верхом совершенства.

Ну а как все-таки быть с третьим актом? Ведь Лопахин-купец в конце концов победит влюбленного Лопахина и купит имение с торгов, вырвав свой куш у Дериганова. Обычно акт этот становится кульминационным. Во всяком случае, в тех спектаклях, которые мне довелось видеть прежде, так оно и было. Отчего последний, четвертый, иногда казался затянутой развязкой. Тем более что пьесу многие хорошо знают и ждут, когда же наконец появится забытый всеми Фирс?

Третий акт, конечно, главный для развития основного сюжета, да и самый, пожалуй, выигрышный для исполнителя роли Лопахина: «Я купил. Я купил!.. Вишневый сад теперь мой! Мой!»

Монолог этот до того известен, его так часто исполняют в концертах, по радио, что не только текст, но и многие актерские интонации давно хорошо известны. Нескрываемая радость, охватившая нового владельца вишневого сада, бьет через край. И когда Варя бросает ему под ноги ключи, Лопахин поднимает их, «ласково улыбаясь», и говорит: «Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь ... *(Звенит ключами.)* Ну, да все равно».

До Миронова я действительно думал, что теперь Лопахину уже всё все равно. Потому что, повторяю, после этого монолога обычно начиналась развязка. Но в данном случае все было по-другому. Миронов, видимо, обратил серьезное внимание на ремарку, мимо которой прошли остальные. Чехов указал, что Лопахин появляется с торгов «skonфуженно, боясь обнаружить свою радость».

Миронов всю сцену, в том числе и монолог, играл skonфуженно, боясь обнаружить свою радость. Другие исполнители так топтали ногами, что аж пыль шла кругом. А мироновский и тут себя сдерживал, неизменно находя поддержку у Антона Павловича: «Что ж такое? Музыка, играй отчетливо! Пускай все как я желаю! *(С иронией.)* Идет новый помещик, владелец вишневого сада!» Вот эта ремарка — «с иронией» — сбивала пафос, будто Лопахин понимал, что все это не надолго, не всерьез.

Откуда в нем эта деликатность, внутренняя интеллигентность? Ведь он — сын своего времени и своего класса. Оказывается, все оттуда же, из любви к Раневской: «*(С укором.)* Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. *(Со слезами.)* О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь».

По какому поводу слезы? Ведь он теперь хозяин. Но разве не ясно, что для полного счастья одного этого еще недостаточно. Потому и мечтает Лопахин о том, чтобы «изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь». По существу, он снова объясняется в любви Любови Андреевне, хотя и не осознает этого и слов таких впрямую не произносит. Нет, при всем желании о мироновском герое никак нельзя было сказать, что он хам и бездушное существо. Действительно, прав был Петя, когда говорил Лопахину: «Как-никак все-таки я тебя люблю. У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа ...»

Однако до сих пор речь шла лишь о догадках. Мне, к примеру, могло показаться, что Лопахин смотрит на Раневскую влюбленно, а другие вовсе этого и не заметили. Взгляд —

не слово, не поступок, его истолковать можно по-разному. Но вот в четвертом акте Любовь Андреевна, прощаясь с Лопахиным, говорит: «Вторая моя печаль — Варя. Она привыкла рано вставать и работать, и теперь без труда она как рыба без воды. Похудела, побледнела и плачет, бедняжка... (Пауза.) Вы это очень хорошо знаете, Ермолай Алексеевич; я мечтала ... выдать ее за вас, да и по всему видно было, что вы женитесь. Она вас любит, вам она по душе, и не знаю, не знаю, почему это вы точно сторонитесь друг друга».

Л о п а х и н. Я сам тоже не понимаю, признаться. Как-то странно все... Если есть еще время, то я хоть сейчас готов ... Покончим сразу — и баста, а без вас я, чувствую, не сделаю предложения.

Раневская уходила, чтобы позвать Варю. И на какой-то миг Лопахин оставался на сцене один. Как мальчишка, украдкой оглядываясь, осторожно брал он в руки перчатку Любови Андреевны, которую она забыла здесь, нежно прижимал ее к груди и так же бережно, словно живую, клал на место.

Такой ремарки у Чехова нет. Но мне кажется, она могла бы быть. По-моему, это тот самый случай, когда театр отгадал в пьесе то, мимо чего прежде прошли многие ее истолкователи, не совершив при этом никакого насилия, что тоже очень важно.

Лопахин соглашался сделать сейчас предложение Варе вовсе не потому, что без посредничества Раневской и в самом деле не мог рассчитывать на успех. Просто, вероятно, прав был Гаев: Ермолай Алексеевич ни в чем не в силах отказать Любови Андреевне, даже в этом. Тем более в тот момент, когда они расстаются, возможно, навсегда.

Правда, когда в комнату наконец вошла Варя, дальше все шло как обычно: Лопахин не делал ей предложения. И не потому, что она оказывалась недостаточно хороша собой (Л. Мосендз замечательно играла эту роль, и ей никак нельзя было отказать в особой женской привлекательности). Но Лопахин любил другую, с которой никто сравниться не мог. Да он и не сравнивал: однажды и на всю жизнь загнипнотизированный Раневской, Ермолай Алексеевич и не на

такое ради нее мог дать согласие, лишь бы она повелела. Однако стоило Любови Андреевне удалиться и он остался с Варей, как власть Раневской над ним кончилась.

Никогда прежде не мог понять я, отчего это Лопахин и в самом деле не женится на Варе? Здесь для меня всегда была какая-то тайна. Но после спектакля Театра сатиры все неожиданно объяснилось... В четвертом акте Лопахин говорил: «Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие».

У Миронова в этой роли руки действительно болтались как чужие. Это особенно бросалось в глаза на фоне его эlegantности: он прекрасно носил белоснежный костюм, был галантен, мужествен, но главное — влюблен. Влюблен безнадежно, без взаимности, на всю жизнь. Может быть, поэтому и руки болтаются как чужие?..

Я говорил уже о том, что далеко не все актеры умеют играть на сцене любовь. Даже там, где она является движущей пружиной сюжета. Миронов в этой роли мог спокойно обойтись без этой темы, как обходились без нее другие. Но он вместе с Плучеком заметил ее, а дальше открытие произошло само собою. Так бывает и в жизни, и в искусстве.

Одни считают, что Миронов рожден был для оперетты, другие — для мюзикла, третьи — для эстрады. Четвертые, не соглашаясь с первыми тремя, уверяют, что его подлинное призвание — драматическая сцена, и сожалеют, что он не сыграл Гамлета. Мне кажется, правы все: он был актер без ампула. И случай с Лопахиным еще раз это подтвердил.

Мы часто затрудняемся в поисках ответа на вопрос, что есть главная тема того или другого художника. Но положи руку на сердце, разве так уж сложно догадаться, что любовь — разделенная, неразделенная, счастливая, несчастливая, обманутая, вечная — и была главной темой Андрея Миронова.

Не потому ли стал он кумиром миллионов, что они признали в нем романтического рыцаря наших дней, готового каждую минуту обнажить шпагу, чтобы защитить Любовь?..

Клаверов

«Тени» — последняя работа Миронова в Театре сатиры. Он поставил эту пьесу Салтыкова-Щедрина и сыграл в ней главную роль.

Психологизм «Теней», конечно же, более психологизм очерка, нежели повести или драмы. Писателем рассмотрены не столько черты отдельно взятых характеров, сколько признаки социального их поведения.

«Тени» — это гражданская хроника, репортаж о состоянии общества, в котором «старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит».

О социальной зоркости писателя, уникальном провидческом его даре впору слагать оды, не будь его муза столь беспощадна и строга к окружавшей художника действительности. Миронову, как и всем нам, было чему поучиться у Салтыкова-Щедрина. Постановка «Теней» засвидетельствовала начало нового этапа в творческой деятельности Миронова: ему предстояло проявить большую, чем прежде, зрелость и большую ответственность.

«Я предполагаю, — отозвался об общественных нравах своего смутного времени автор «Теней», — что весь этот умственный маскарад, вся эта путаница понятий и представлений происходит оттого, что мы вступаем, так сказать, в эпоху конфуза. (...) Известно, что мы прежде не только совсем никогда не конфузились, но, напротив того, с самой любезною откровенностью приступали ко всякого рода задачам. Знаменитая русская поговорка: «тяп да ляп — и карась» столь долго служила основанием нашей общественной и политической деятельности, что нынешний конфуз составляет явление несомненно новое и невольно обращающее на себя внимание. (...) Откуда бы ни происходил наш конфуз, но несомненно, что мы сконфузились и оплошали почти поголовно. Конфуз проник всюду: конфуз в сердцах помещиков, конфуз в соображениях почтенного

купечества, конфуз в литературе и журналистике, конфуз в умах администраторов. Последние сконфузились сугубо — и за себя, и за других. Они почему-то сообразили, что все бремя эпохи конфуза лежит на их плечах и что, следовательно, им предстоит учетверить свою собственную конфузливость, дабы укрепить корни этого невиданного у нас растения в сердцах прочих человеков».

В своей пьесе «Тени» Щедрин как раз и анатомирует «административный конфуз». Указание на жанр этого сочинения автор буквально вложил в уста главного героя Клаверова: «Это какой-то проклятый водевиль, к которому странным образом примешалась отвратительная трагедия...»

Андрей Миронов прочитал щедринскую пьесу как историю не только падения общественных нравов, но и оскудения человеческой души, ее оголтелой растраты по пустякам: карьера, преуспевание, захватывание и заглатывание земных радостей. Миронов попытался и через весь спектакль и через роль передать прежде всего глубокую печаль, данным сюжетом лишь вдохновенную, а родившуюся (так кажется) прежде работы над «Тенями» и простирающуюся (так думается) за ее пределы. Миронов сделал тихий спектакль.

Если выбирать между предшествующими постановками «Теней» на нашей сцене, то, конечно, эта версия дальше от прицельно бывшей акимовской броскости и ближе поиску Кнебель в Театре имени Станиславского. Кнебель стремилась извлечь из щедринской беспощадности психологический корень, объясняющий странное поведение героев.

Но примечательно, что в спектакле Миронова нет места душевным терзаниям героев в их настоящем времени. 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.

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, выморочное время.

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 человекохищников.

Круговерть «делового направления» скоро засосет в себя и новичка Бобырева, клаверовского приятеля. «Несмотря на процветание трезвости, несмотря на успехи, которые в последнее время сделала мысль о самоуправлении, провинциальный наш люд, — констатировал Салтыков-Щедрин, — скучает и бьет в баклуши». Из этих вот недр, выказав полное презрение к «баклушеству», устремится в северный град-столицу Бобырев. (В пьесе нашего современника Зорина «Цитата», поставленной в соседнем Театре имени Моссовета, повторена, кстати, данная ситуация: к преуспевающему в столичном офисе Орлюку присоединяется друг его Молочников, явившийся из провинции, и делает вполне ощутимую поддержку своему благополучию.) Бобырев морально сгинет сам и погубит молодую красавицу жену Софью

(Е. Яковлева), с которой он составил пару «разве что для симметрии». В Бобыреве, случается, ищут злодея, цинично, мол, пустившего прелести супруги в карьерный оборот, предоставившего ее в распоряжение досуга своих попечителей. Но на поверку же Бобырев просто пренебрегает счастьем супружества при достижении служебных целей. Портрет делового человека, которому всегда свойственно невнимание к личной жизни, набрасывает несколькими заметными штрихами играющий Бобырева Б. Плотников. Жаль только, что артист не успевает проникнуться драмой, искренне пережитой героем: комкает холостой его бунт, сглаживает последующее укрощение взбрыкнувшего Бобырева табуном клаверовских единомышленников.

Ольга Дмитриевна, Сонечкина мать, снисходительна к взрослым шалостям юной дочери, мужней беспризорницы; больше того, имея в сфере шалостей и кой-какие свои добродетели, она тяготится именно тем, что добродетели эти — в основном удел воспоминаний. В. Васильева щедра в изображении ревности Ольги Дмитриевны к чужой молодости. Миронов тонко уловил этот внутрисемейный конфликт, отдав надлежащую дань и торжествующей и возмущающейся женственности обеих дам, потянувшихся за Бобыревым из глухого Семиозерска, закисших в той глуши без столичных ветров. Миронов увлекся водевильными красками в обрисовке ситуаций, с прекраснейшим полем связанных, хотя оскорбленному чувству Сонечки ближе пристанище мелодрамы. Сцена же, как может, живописует шалости — тут и игра Сонечки в жмурки, и импровизированный домашний салон-ресторан с пением, с оркестром, с фатовством слишком уж благополучного и почему-то кажущегося ряженым в островских купцов Обтяжнова (З. Высоковский), с безликими «младенцами», повесами дилетантами Апряниным (А. Зенин) и Камаржинцевым (Г. Богданов), безнадежно на пару волочащимся за восхитительной Софьей Александровной; с невидимой тенью обитающего за сценой старца Тараканова, клаверовского шефа, благодарно принявшего от него по эстафете услуги опытной чаровницы Клары,

«женщины вольного обращения», «статс-вавилонянки». Бал прожигаемой жизни, хоть и в скромных очертаниях, все же мало уместен тут. Ведь у Щедрина не случайно не только старец с Кларою, но и то развеселое, что с ними связано, — больше там, за сценою. Там — вкус жизни, там ее аппетиты и ее праздники. Здесь — послекусие, здесь тяжкое и горькое похмелье.

Здесь вместе с опытным Свистиковым (Р. Ткачук) до положения риз хересов набравшийся, но пьяный больше от обиды и отчаяния, а уж потом от вина публично ответит Бобырев покусившемуся на его честь Клаверову. Этот руководящий деятель осуществил вполне резонный выбор между вечнозеленой Кларой и еще весенней Сонечкой. А за ним и выдавший всякие виды старец князь и гурман Обтяжнов потянулись к той же особе, забросав по сей причине Сонечку букетами. В спектакле Миронова, уткнувши нос в один из таких щедрых даров, и будет страдать Бобырев, воодушевленный доносным письмом положительного Шалимова. Этот церемониями брезгующий правдолюб, персонаж у Щедрина тоже внесценический, здесь объявится в натуральном виде своем и станет немим укором слоняться между колоннами, пока не окончится чтение его письма. Что и говорить, незавидная выпала актеру Н. Пенькову доля — изображать едва ли не «луч света в темном царстве» ...

Амурные приключения тут все же не самая тяжелая картина падения общественных нравов — куда скромному нецеломудрию иных сынов и дочерей отечества до всеобщей пакостности в осуществлении текущей жизни! Куда тем же Сонечкиным шалостям до гражданского блуда, приведшего державу к «эпохе конфуза»! К годам, взметнувший было либерализм которых небеспричинно остужало и такое вот наблюдение щедринского генерала Зубатова: «Толкуют нам: новым духом веет! новым духом веет! Каким это новым духом, желал бы я знать! Только лакеи стали грубить, а то все остается по-старому».

Распутна сама «гимнастика ума» государственных мужей, демократично не отказыва-

ющих себе в кратких лечебных сеансах самобичевания, как-то незаметно переходящих в самооправдание.

Щедрин и озабочен был более всего растлеванием души человеческой, непременно ее унижающим, обращающим всякого, кто растлевающему воздействию оказывался подвержен, в живых теней — в нелюдей, совершенно на людей похожих. В их обыкновенности, в их заурядности, в их неотличимости от многих своих современников — весь ужас.

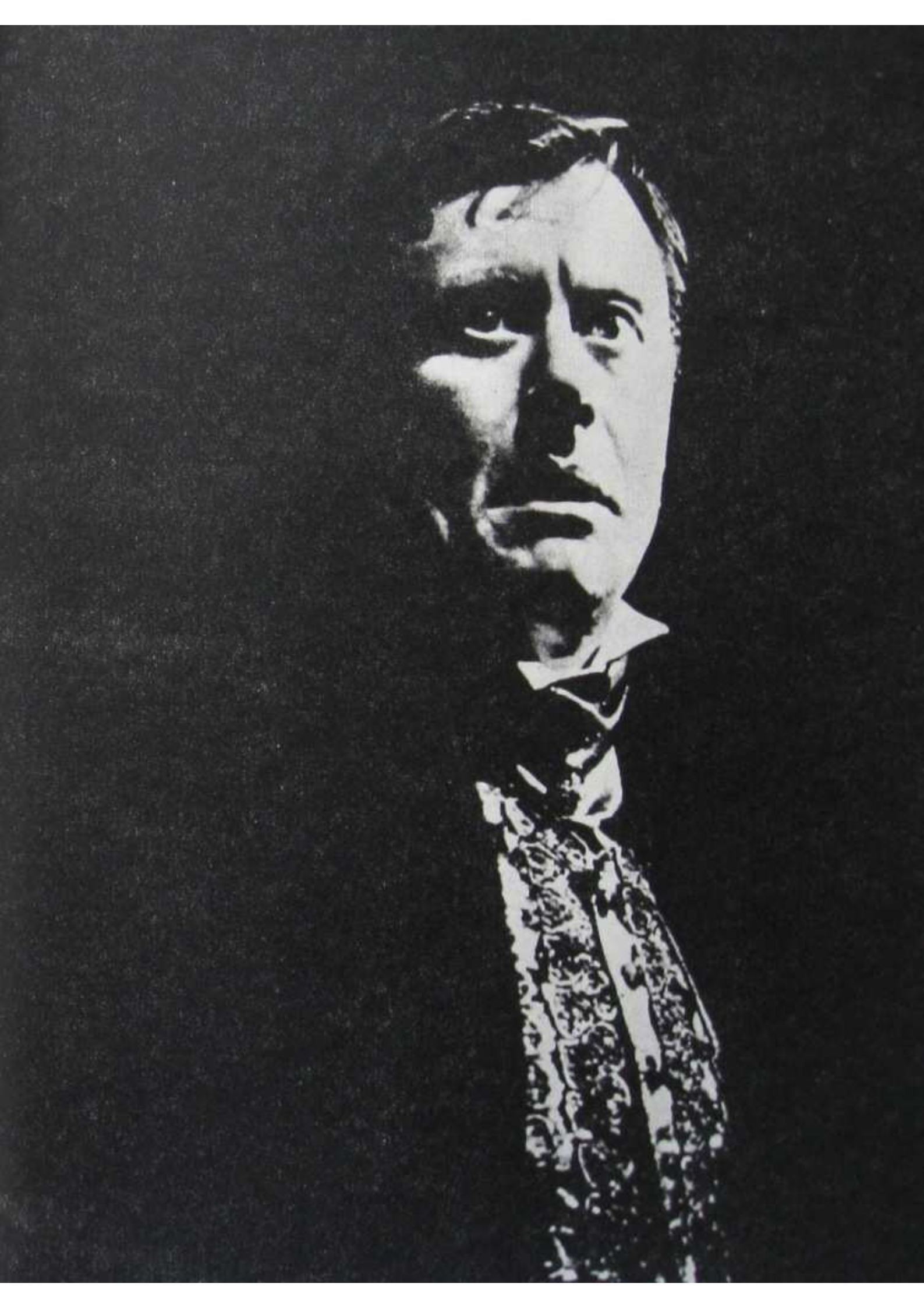
Театр сатиры преодолел соблазн откровенного разоблачения щедринских героев, размашистого их шаржирования, сегодня мало способного убедить искушенного в социальных безобразиях зрителя. Но не поспешил театр и сюда, в теневые места уже самого сюжета «Теней», в его сокровенное. А по теневым-то местам выходит, например, что Бобырев — двойник своего обидчика Клаверова. Тот сам это и признал. Как признал и другое: «Ведь не могу же я скрыть от себя, что я лакей, что я держусь именно потому, что я лакей!»

Герой Миронова на протяжении спектакля ощутит это не раз. Пришлют ему однажды некоего Нарукавникова, ухмыляющегося, наглого байбака (великая сила — протекция!), и спасует перед ним доблестный наш генерал, тотчас же почувствует себя рядовым.

В самых неподобающих, казалось бы, местах в Клаверове вдруг откроется что-то трогательно человеческое, порою даже мальчишеское. Миронов увидит в преуспевающем этом функционере вполне земное существо, переживающее свои обиды и разочарования, как прочие смертные.

Перед судьбою ведь все равны — и генералы, и рядовые. Так получилось, что именно в последнем своем спектакле Миронову выпало вполне определенно высказаться по главному вопросу бытия.

Может показаться, что мироновский герой слишком задумчив и серьезен для данного сюжета. Но даже если и согласиться, что этот вот Клаверов откровенно отдален автором роли и спектакля от непосред-







ственно протекающего действия, то и тогда нельзя будет не признать за Мироновым его правоты. Да, он недвусмысленно отказывается от прямых обличений героя; да, он проявляет повышенное внимание к досьежному и послесюжетному его существованию; да, он проникается его терзаниями и его сомнениями. Больше того, Миронов настаивает на незаурядности Клаверова, вроде бы никак не вытекающей из очевидных его поступков.

Ну что, право же, ценного или хотя бы необычного в деяниях Клаверова? Служит, как все служат, — ни шатко ни валко. В отношениях с прекрасным полом в меру разборчив и в меру беспечен. С той же Софьей Александровной, например, он поначалу пустился в амуры больше для коллекции, нежели влекомый чувством или хотя бы страстью.

Привычно затеяв очередной романчик, Клаверов далеко не сразу осознал серьезность данного предприятия. И уж когда оно пришло к краху, когда униженный Бобырев отважился на пьяный бунт, а оскорбленная Софья Александровна выказала полную свою независимость, — только тогда Клаверов и понял, что на сей раз суждено ему сойти с наезженной житейской колеи.

Драма Клаверова, конечно же, шире драмы раскаявшегося было грешника. Обманутыми оказались не одни Софья Александровна и Бобырев, а прежде всего и больше всего он сам.

Миронов неторопливо подводит нас к драме Клаверова. На протяжении действия можно лишь догадываться, какую трудную борьбу повел герой с самим собой. Перемены, происшедшие в его душе, только к финалу спектакля становятся заметными внешние. Но и тут Миронов не спешит, давая возможность зрителю вместе с Клаверовым погрузиться в процесс мучительных его раздумий.

Вот он объяснился с Софьей — та в полнейшем отчаянии: для женского ее счастья пробил роковой час. А Клаверов, аккуратно задув свечи, погружается в раздумье и, казалось бы, забывает о происшедшем. И вот он

готов к откровению, готов к исповеди — только вот перед кем? Не перед Софьей же.

Наудачу является счастливый Набойкин, с которым Клаверову легко рассуждать о возможных последствиях скандала. Клаверов, впад вдруг в страх перед общественным мнением, суетливо ищет выход. Набойкин пренебрегает минутной слабостью приятеля и воодушевленно адвокатствует перед ним, защищая его в его же собственных глазах. И мы видим, как дело, еще минуту назад казавшееся безнадежным, идет на лад. И вот уже прибывает подкрепление в лице благодушнейшего князя Тараканова. Князь совершенно бесстрастным тоном ведет диалог с посрамленным героем и, довольно ловко развивая не столь уж оригинальную теорию житейской относительности, дает понять Клаверову, что ситуация, с ним приключившаяся, вовсе не исключительна, да и, в конце концов, вовсе и не ситуация, а так — сущий пустячок.

Извинительное письмо от протрезвевшего во всех смыслах Бобырева весомо дополняет резоны Набойкина и князя. Горькие слова Софьи Александровны о том, что «деваться некуда», звучат с большой убедительностью и силой — только вот услышать их некому.

А что Клаверов? Миронов идет тут на вполне допустимую вольность и по-своему решает финал недописанной Щедриным пьесы. Клаверов еще раз повторяет слова, уже произнесенные им ранее: «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?..»

Вопрос этот мироновский Клаверов обращает прежде всего к себе и откровенно оставляет его открытым. Режиссер Миронов усиливает многоточие финала: на наших глазах рушатся стены клаверовской канцелярии — и остается остов здания. Скелет...

Старо как мир: быть холопом и холопствовать не всегда одно и то же. Плен внутреннего рабства бывает пострашней иной внешней несвободы. Клаверов ощущал себя прежде всего строгим управленцем, чтящим субординационный кодекс. Проницательный Щедрин обнаружил в нем, подчиняющем других, собственную постыдную подчиненность: зависимость от зависимых.

Муки Клаверова — в мироновской трактовке — это муки человека, подлость свою понимающего, но признающего ее неизбежной. Потому 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...

Кино+телевидение

CINE

DAY NADEZHDA ZHELEZNOVA

Снова Надежда Фигурис
на экране
Мы ждем, чтобы вы тоже ждали



СЕГОДНЯ, 19 марта, в кинотеатре «РОССИЯ»
ПРЕМЬЕРА ШИРОКОЭКРАННОГО ФИЛЬМА

А ЕСЛИ ЭТО ЛЮБОВЬ?



УДАРНИК

3 ИЮЛЯ

ПРЕМЬЕРА

широкоэкранного фильма

ТРИ ПЛЮС



М/б

БЛАДШИЙ БРАТ

ГЕНАДИЙ ГЛАДКОВ • МУЗЫКА И КИНОФИЛЬМ
**С ЛЮБОВЬЮ
О БУЛЫБАЕВ
КИНОФИЛЬМ**



ВЫСТАВКА
В МАРСЧАНЕ
МАРСЧАНЕ

АВА



МАРСЧАНЕ



Die Zauber



Почт. Соединенных Штатов Америки
и господину Монтану

Г-на А. А. Широмова
по адресу: г. Ленинград, Корабль дураков
суботу, 18^{го} июля, в 16 часов



performer



ВСТРЕЧА С «РУДИ

НОВАЯ ТЕЛЕВИЗИОННАЯ
ПОСТАНОВКА

НОВАЯ волна кино
Роса и Турция
закономерно сошла
со сценаристов
и со дня его рожд
ния, прошло отмени
нам два года назад
На сцене многих те
атра мира вернулась
БРИТАНСКАЯ ПЕЧАТНЯ

Однажды известный французский актер Том Селзид, что в искусстве существовать всего два пути — либо изобрести, либо изобрести. Селзид — талантливый, но мало известный актер, не обладавший чужим качеством, но работающий чужим качеством. Селзид не способен на широкой публике, даже если пригласить на сцене много зрителей. Марини работает в театре, а Селзид — в кино.

«Из всех искусств важнейшим для нас является кино».

В. И. Ленин

Подпись: *Игорь Смирнов*

УДОСТОВЕРЕНИЕ № 15

Товарищ *Игорь Смирнов* является членом совета друзей кино при кинотеатре «Спутник» Центрального района г. Москва.

Смирнов

10.04.1954

Министерство культуры СССР
Удостоверение
№ 15
10.04.1954

Поединок

Роли в кино и на телевидении

Когда-то, почти десять лет назад, я начинал писать тоненькую и несерьезную — больше картинок, чем текста, — брошюру о Миронове. И помнится, для разгона поставил недавно подаренную пластинку с его песнями. И зазвучал голос. Совсем, как известно, не «певческий», тускловатый и с хрипотцой. Но сразу бесследно растворились будни. Словно в детстве, обступили какие-то наивные грезы — экзотические острова и белые прибрежные города, где бродили авантюристы и Черные Коты, российские мушкетеры и легкие, веселые характером герои французских водевилей с их элегантными канотье и сияющими штиблетами. В уже начинавшую темнеть комнату призрачно вошел праздник.

Та брошюра и поныне, кажется, единственное, что издано о популярнейшем и любимейшем актере. У нас есть красивые книжки о Поле Ньюмене и Фернанделе, но нет о Миронове. Впрочем, еще вчера это казалось поправимым: за Мироновым и впрямь трудно было угнаться, он работал как одержимый, и любая книжка отстала бы от него на годы. Были десятки интервью, были краткие и почти всегда восторженные характеристики его новых ролей.

Но серьезного обобщения своей работы в критике он так и не дождался.

Сегодня я опять ставлю давнюю пластинку, чтобы начать эту статью. И снова звучит голос. Уже с той стороны вечности...

А в голосе по-прежнему праздник. Только вдруг стало видно, какие грустные глаза у актера на конверте той пластинки. Поза поэстраднему эксцентричная, а глаза грустные. И становится до отчаяния больно от сознания: то, о чем пел, о чем мечтал Миронов, так и не вошло в его артистическую жизнь полноправно и естественно. Его удивитель-

ная пластика и танцевальность, парадоксальность его искусства, та мера самобытности, когда вместе с актером приходит его собственный, ни на что не похожий жанр и вместе с ним исчезает — все это существовало в эпизодах, намеком, обещанием. Пьянило ощущением прекрасности будущих встреч с актером. Но ожидание затягивалось. А время, отведенное актеру, казалось бесконечным — он всегда оставался для нас молодым и победительным, легким, праздничным, он даже вызывал подобие досады, когда пытался сломать этот стереотип наших ожиданий. И годы не были властны над ним.

А они были властны, потому что иначе не бывает. И Миронов это давно уже понимал. Он переживал в последние годы истинную драму поисков каких-то новых путей, которые должны были прийти на смену романтическим дорогам юности. И он испытывал настоящую горечь оттого, что эти юношеские мечтания, при всей бравурности его киношной театральной жизни, были реализованы лишь в малой степени.

Он ушел в этот самый драматический момент своей актерской судьбы. В пору всеобщей к нему любви и оглушительной, мало имевшей прецедентов популярности. Он оставил в наших душах ностальгическое ощущение просверкнувшего праздника, с которым отлетела в прошлое какая-то важная часть нашей собственной жизни — так уходят детство или юность. И целые поколения будут неизменно улыбаться, печально и нежно, вспоминая его.

Так, наверное, уходил от французов Жерар Филипп.

Наш долг перед Мироновым и перед самими собою — понять, что же просверкнуло. Что состоялось и поселило в нас этот праздник. И что могло бы состояться при более счастливых обстоятельствах.

Свои лучшие роли Миронов сыграл в театре. Популярность ему принесло кино. Это нормальный ход событий для эпохи масс-медиа.

Выпускник Шукинского училища, он был создан для прямого контакта с зрительным залом. Контакт ему нужен, чтобы реализовать одну из самых замечательных сторон его актерского дара — щедро отмеренные ему возможности упоенной импровизации, сиюминутного, принародного творчества, когда наше социальное чувство занято персонажем, а чувство эстетическое ликует от редкостного по остроте наслаждения мастерством актера, лицедея, внутренне гибкого и умного, ироничного, но доброго и широкого. Миронов вовсе не стремился «умирать» в своих героях. Он очень рано отказался от грима, неузнаваемых перевоплощений, наклеенных носов и косметической характерности. Конечно, он генетически унаследовал художественный мир своих родителей, Марии Мироновой и Александра Менакера, тоже популярнейших и любимейших и тоже оставивших о своем неповторимом дуэте воспоминание нежное и счастливое. Эстрада, в высшем ее понимании, у него в крови — искусство мгновенных, ускользящих, но намертво впечатывающихся в память зарисовок; легких, но снайперски точных абрисов, штрихов. Полунамемов, возможных в кругу единомышленников. Для него органически невозможно снисхождение к аудитории, а если она оказывалась невосприимчивой к тонкости и требовала актерского нажима, — это была для него настоящая драма, потому что нажима его искусство, интеллектуальное, а значит, тонкое по природе, не терпело, не было к такому приспособлено.

Эта его природа облагораживала многие вполне убогие кинопроизведения, и даже то, что без него оказалось бы пошлым, в его исполнении представало артистичным и милым, как шутка гения.

Так вот, контакт. Он ухитрялся его достичь в искусствах, для такого контакта вовсе не созданных. Эстрада не знает «четвертой стены», но эта стена уже предполагается в театре. А в кино актер и вовсе отго-

рожен от зрителя и пространством и временем, его искусство как бы законсервировано, и на экране движется тень, отброшенная проектором, иллюзия, двухмерное подобие — какой уж контакт! А он есть. Перед нами уникальный случай, когда актерская природа пошла поперек изначально присущей этому искусству условности. И победила. Никому больше из людей эстрадной закваски, снявшихся в нашем кино, этого не удавалось в такой мере. Даже великий Аркадий Райкин представал на киноэкране вполне обычным актером и в фильме «Мы с вами где-то встречались» обретал почву под ногами, становился вновь великим Райкиным лишь в интермедиях, где контакт с публикой сымитирован и снят на пленку. Но присущее сатирику энергетическое поле так и не возникало в эпизодах, где Райкин играл себя, то есть актера, едущего на юг отдохнуть и попадающего в некоторые смешные коллизии. Может быть, понимая это, Райкин и махнул рукой на кино, в результате чего и он и мы оказались в чем-то серьезно обделенными.

Он отказался от этой борьбы, потому что у него был его театр, Театр Райкина. Ему было куда отступать.

Миронову отступать было некуда. Театр сатиры давал ему возможность реализовать себя совсем в иной области: там он играл — и великолепно, тоже неповторимо и тоже даря нам упительные мгновения сотворчества, когда сцена и зал взаимно поджигают друг друга, — Чацкого, Хлестакова, Дон Жуана, Фигаро, то есть героев Театра, а не персонажей Эстрады. Ему повезло сыграть их, но серьезную долю его актерских возможностей Театр сатиры оставлял не востребованной.

Потому что Фигаро и Хлестаков были уже достаточно каноническими героями. Это их нужно было воплотить, это они были нам интересны и важны.

На эстраде главный персонаж — сам актер. Его личность. Его комментарий, его отношение к изображенному, его соразмышление о текущем мгновении жизни — главный сюжет. Актер там не «воплотитель» — он как бы автор, начало и центр всего. В этом существенная разница.

Райкин—Фигаро, Райкин—Тартюф, возможно, был бы великолепен. Но то был бы уже не Райкин, явление уникальное, Райкин, который сам по себе театр.

Возможности выразить авторское начало не хватало Миронову всю жизнь. Театр, давший ему, казалось бы, самые счастливые шансы, именно этого не требовал. А того театра, который оказался бы ближе актерской природе Миронова, не существовало вовсе. То есть он был где-то далеко, на Бродвее или Пикадилли, где традиционно делают ставку на звезду и успеха достигают, исходя из ее потенциальных и неповторимых возможностей, а не репертуарных требований.

О таком театре тоскует, например, у нас Алла Пугачева, сама способная придать этому театру его жанр и уникальность. Без такого театра мы потеряли возможность видеть на сцене Людмилу Гурченко. Без него мы так, кажется, и не поняли, что в лице Андрея Миронова имели явление столь же единственное, как Джо Дассен или Эдит Пиаф для Франции или Лайза Минелли, Ширли Мак-Лейн, Джин Келли для Америки. Я не знаю, смог бы Джин Келли играть так самозабвенно, как Миронов, роль Фигаро. Не уверен. Но знаю, что отсутствие развитой культуры музыкальных жанров в нашем кино и театре отсекло от нас с вами добрую половину актерского существа Андрея Миронова, не дало ей по-настоящему осуществиться.

Я мог бы вообразить удивительное, воспламеняющее кровь, сверкающее красками и ритмами шоу, в центре которого был бы этот предельно пластичный, органичный во всех проявлениях, остроумный и элегантный, склонный к импровизации, по-настоящему интеллигентный, владеющий и музыкальными и драматическими жанрами артист. Я мог бы вообразить его в центре длинноногого кордебалета — Бони, Тони или еще кто-



нибудь такой же неунывающий и жизнелюбивый. Ну, это, конечно, самое простое — вообразить по аналогии с уже существующим вообще нетрудно. Задача же была в том, чтобы увидеть в Миронове всю бездну его возможностей и с их учетом творить — композиторам, авторам сценариев и реприз, куплетистам, художникам и режиссерам. Творить единственное в своем роде. Как, черт возьми, появлялись у них там все эти Джинны



и Лайзы, Марлены и Майклы? Все эти легенды мировой эстрады и мирового экрана? Увидеть уникальность таланта, дать ему раскрыться полностью и создать ему достойный антураж — вот минимум помощи, которая совершенно необходима каждой звезде. Иначе она попросту не свершится.

Или прорастет, как трава сквозь асфальт, вопреки обстоятельствам, с трудом, с драмами, чтобы сгореть на полпути.

Горький вкус несостоявшегося, насколько я знаю, отравлял эту жизнь, полную славы и успеха, всегда.

В какой мере сильна и, по-видимому, играет определяющую роль в его даровании эстрадная закваска, можно видеть по фильму «Бриллиантовая рука». Тут прежде всего вспомнишь — что? Ну «Остров невезения», «песенку, которую поет «Граф» Геша на теплоходе, отбывающем в сладкую жизнь».

А это типичный вставной номер.

Кончается всякий сюжет. И к дальнейшим приключениям авантюриста Геши наша душа в тот миг уже не стремится. Наоборот, хочешь, чтобы мгновение остановилось, страшишься конца песенки, кратковременного шедевра. Начинает ее Геша, небрежно сидя в шезлонге на палубе. А продолжает уже Миронов, заражая своим азартом и как-то вдруг, одним прыжком, преодолев неодолимое расстояние от съемочной площадки там, на далекой натуре, до зрительного зала. Идет импровизация чисто сиюминутного толка, озорство, артистическое хулиганство, уже не обусловленное фабульными задачами развития конкретного образа, а существующее в ином художественном измерении — в потоке музыки и ритма, в атмосфере «самозавода», актерского упоения — редчайшие моменты в нашем кино!

Актерский музыкальный выход «а part».

Но при всем том это, конечно, все-таки Геша. Только песенка вдруг выявила в нем то, что роднит неудачливого авантюриста с каждым из нас. — детскую мечту об экзотике и невероятном. С этого момента мы будем следить за ним сочувственно и с симпатией, как за большим, но еще глупым ребенком. Песенка сообщила фильму новый, куда более интересный жанр. Не бичевание, не борьба с доморощенными авантюристами средствами экрана, не сатира. Шутка. Пир остроумия. Чуть пародия. Беззлобный (что так дефицитно) юмор. Мы уходим с превосходным настроением.

Сатира — орудие борьбы. Юмор — идеальное средство общения. Сатира рождает непримиримость, юмор — доброту и понимание.

Дав возможность актерам импровизировать, Л. Гайдай выиграл свой фильм. Его можно смотреть много раз — и всегда неотвратно захватывает праздничная стихия на глазах рождающейся игры.

В этой роли Миронова очень чувствуется опять-таки от эстрады идущее богатство мимолетных, вновь словно бы симпровизированных ассоциаций, интеллектуальное поле взаимного понимания, которое должно уста-

новиться между актером и залом. Тот, кто не расслышит в песенке Геши точно спародированных интонаций Луи Армстронга, кто не рассмеется от внезапной уморительной похоти шествия Геши по морю, яко по суку, на аналогичный эпизод из «Праздника святого Иоргена», кто не ощутит лукавosti, с какой актер пародирует приемы страшных детективов, — тот окажется вне игры. Значительная доля обаяния этого фильма пройдет мимо. Сюжет здесь, система образов — лишь каркас для таких вот прелестных деталей, щедро обрушивающихся на нас и прежде всего остающихся в памяти.

«Турандотовщина». По ней соскучился актер. Здесь явно счастлив Миронов. И счастливы прекрасно «хулиганящие» рядом с ним Ю. Никулин, А. Папанов, Н. Мордюкова, Н. Гребешкова, С. Светличная. «Остров везения» для артистов, стоящий, увы, одиноко и не имеющий связи с караванными путями нашего кино.

Сложившаяся у нас кинотеатральная структура, как не раз уже говорилось, совершенно не умеет соотносить свои творческие претензии с наличным творческим капиталом. От этого множество актеров посредственно играют то, чего могли бы и не играть. В то же время уникальные возможности многих не вписываются в этот схоластический свод требований, остаются незамеченными и в конечном итоге нереализованными.

Если принять роль Геши в «Бриллиантовой руке» как некий отсвет того, что могло бы состояться при более благоприятных условиях, в масштабе целой актерской биографии, то придется сказать, что продолжение у нее было не слишком бурное.

Здесь частично помогло всегда тосковавшее по легким, нарядным формам зрелища телевидение. Острый вкус веселой импровизации Миронов смог подарить нам в водевилях «Соломенная шляпка» и «Лев Гурыч Синичкин», в новой телевизионной версии сюжета «Мадемуазель Нитуш» — мюзикле «Небесные ласточки» с музыкой В. Лебедева. Роль Флоридора—Селестена здесь сыграна (и потому воспринимается нами) с тем откровенным наслаждением, которое делает понят-

ной «странную мечту» Миронова, признанного Чацкого и Хлестакова, о Бони из кальмановской «Сильвы».

Режиссер Марк Захаров, имеющий с Мироновым явное «родство крови» по музыкальной линии, пригласил его в сказку Е. Шварца «Обыкновенное чудо» на роль Министра-администратора, где актер сыграл прожженного циника, перезрелого ловеласа, крайне утомленного жизнью. И снова музыкальный номер стал квинтэссенцией образа — песенка про воробушка, который «крылышками бяк-бяк»... Переспелая физиономия с навсегда разочарованным выражением, гротескная самоуверенно-развязная повадочка — краски именно для этого жанра музыкальной, насквозь ироничной сказки, где каждый персонаж — человеческий тип. В арсенале актерских средств повышенную ценность обрёл ритм, ленивый и словно бы вихляющийся. Не движение — почти танец.

Танцует беспрерывно Остап Бендер в телефильме М. Захарова «Двенадцать стульев», и это совершенно иная краска, иной ритм существования — томный, спружиненный, как у разомлевшего, но всегда готового к прыжку кота, — словно танец в волнах теплой грезы, и дьявольским огнем светятся его глаза игрока.

Бендер — из тех ролей, которые Миронов просто не мог не сыграть. Тут, кажется, все совпадает: природная элегантность, эстрадный лоск, брызжущая талантливость и даже несомненный авантюризм, занятно перекликающийся со столь же несомненной рискованностью художественной природы актера. Не случайно Миронов принадлежит к тем немногим мастерам, которые в кино предпочитают все делать сами, всегда в отличной физической форме и гонят самую мысль уступить опасную сцену каскадеру. «Ради роли, ради фильма он готов на все, вплоть до риска собственной жизнью», — писал о Миронове Эльдар Рязанов после съемок «Невероятных приключений итальянцев в России», где актер, как известно, спускался с шестого этажа на ковровой дорожке, висел над Невой, уцепившись за края разводного моста, и лично «беседовал» со львом Кингом.

Возвращаясь к «Двенадцати стульям», надо отметить, что картина в целом обидно не получилась — как-то не хватило заряда на несколько серий, финал оказался торопливым и скомканным, уже без особой фантазии излагал общеизвестные события романа. Хотя запев был широк и обнадеживающ, ибо был несомненно талантлив. Получился же в фильме, и это бесспорно, — Бендер. Миронов играет здесь — при всем наборе легких и комедийных красок — драму очень талантливого человека. Еще в Геше из «Бриллиантовой руки» Миронов показал нам комизм мещанского идеала, если это идеал дурака. У Бендера этот идеал возведен в ранг философии, выношенной жизненной программы. Именно поэтому — драма. «Молчите, молчите, прошу, не надо слов, поверьте бродяге и поэту: на свете есть город моих счастливых снов, не говорите, что его нету...» — гипнотически уговаривает себя герой Миронова под звуки рокового танго. И «поэт» здесь вовсе не для красивого словца: Бендер действительно поэт «красивой жизни», певец индивидуализма и эффектных, головокружительных авантюр. Жизнь—игра, жизнь—представление, жизнь—спектакль, в котором Бендер — премьер, романтик и виртуоз: «О, наслаждение — скользить по краю, замрите, ангелы, смотрите — я играю! Моих грехов разбор оставьте до поры, вы оцените красоту игры!» Красоту игры мы тут вполне оцениваем, и Миронов нам в этом отменно помогает. Но ощущаем сполна и драму человека, не нашедшего себя в конкретной социальной действительности. «Белеет мой парус, такой одинокий на фоне стальных кораблей...».

Имея актера таких возможностей, наше кино могло бы создать наконец тип романтического героя, динамичного и обаятельного, притягивающего сердца зрителей. Российского «мушкетера», нашего родного Фанфана-Тюльпана. По такому герою стосковался зритель, о таком герое мечтал Миронов. Мечтал о Сирано.

Сыграл — Маркиза в «Достоянии республики». Одна из лучших его работ в кино создана практически в одиночку, без серьезной поддержки драматургов и режиссера, даже

*«Граф» — А. Миронов,
Горбунков — Ю. Никулин.
«Бриллиантовая рука»*

*Офицер — И. Кваша,
«Гран-Дам» — Е. Васильева,
Фадинар — А. Миронов.
«Соломенная шляпка»*



вопреки явной непроработанности предложенного сценарием А. Зака и И. Кузнецова характера.

Мы так и не знаем, отчего вдруг авантюрист и сорви-голова, бывший стипендиат Академии художеств и наездник на ипподроме, цирковой артист и авиатор сначала берется украсть у революции художественные сокровища князя Тихвинского, а потом в решительный момент отдает за революцию свою жизнь. Фильм свободен от такого рода психологических мотивировок, он увлечен самоодвлекательной жизнью романтического идеала, гайдаровской чистотой духовной атмосферы и локальностью красок Петрова-Водкина (образ Красного Коня, пересозданный талантливым пером Ю. Норштейна, появляется в мультипликационных видениях одного из героев картины).

И все же появление Миронова буквально взрывает анемично вялый ход отвыкшего от романтики кино — у актера свой ритм существования в кадре, и он навязывает этот ритм всему, что вокруг. Эту задачу, и отнюдь не случайно, ему облегчают песни-зонги, иной задачи у них просто нет, так как фильм вовсе не музыкальный и больше никто в нем не поет.

Начиная от костюма, хрестоматийно романтизированного (вплоть до отложного воротничка белоснежной при всех обстоятельствах блузы), и кончая общим абрисом фигуры Миронов играет героя безупречно красивого — не в пошлом, а в высшем понимании. Как красив тот же Фанфан-Тюльпан. Благородством природы. И абсолютной внутренней свободой, в этом контексте, пожалуй, даже абстрактно вневременной, как бы оторванной от реальности, — но ведь фильм Владимира Бычкова и не претендует на реалистичность показа бытовой стороны эпохи. Он предоставляет зрителям полный арсенал романтического зрелища, с кладами и потайными ходами, каретами и скачками, камзолами и шпагами. «Шпаги звон, как звон бокала, с детства мне ласкает слух»... «Бродяга и задира, я обошел полмира»...

Актеру дается случай явить свое «все могу» — он меняет обличья, предстает то

Остап Бендер. «Двенадцать стульев»

*Остап Бендер — А. Миронов,
Варфоломей — М. Прудкин*

Остап Бендер

*Грицацук — Л. Федосеева,
Остап — А. Миронов*

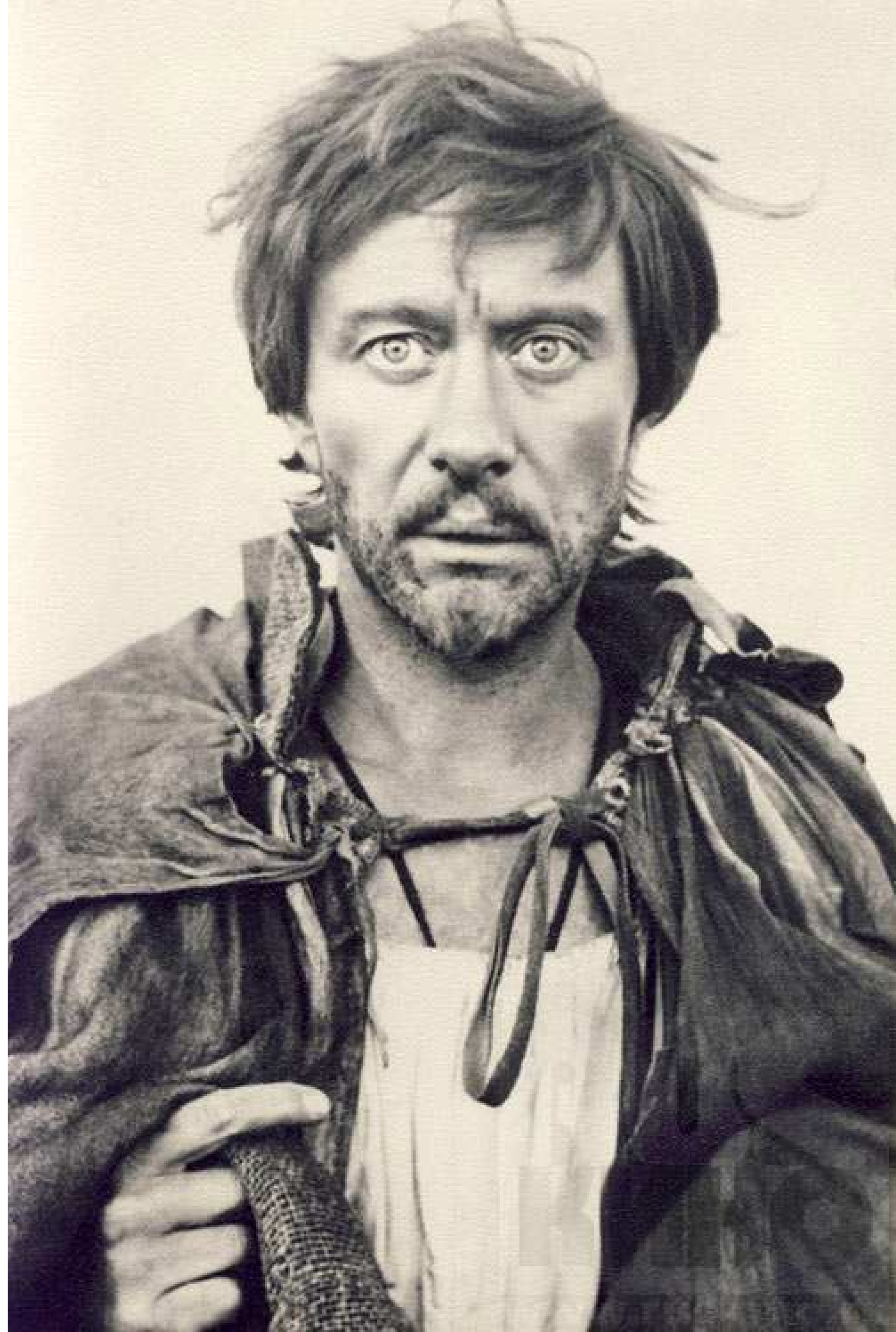
*Людоедка Эллочка — Е. Шанина,
Остап — А. Миронов*

повесой, то цирковым магом в черном плаще, то припадочным безногим калекой на тележке. Много драк, где они с Олегом Табаковым демонстрируют поистине незаурядную для нашего экрана спортивную подготовку. Наконец, героическая, в предельно эффектной антураже, как и положено для романтического героя, смерть, нимало не нарушившая красоты момента...

Зрители смотрели картину множество раз, особенно подростки, кому она, собственно, и адресована. Фильм стал в ряд единичных попыток внедрить традицию романтического героя в отечественную историю — следующий опыт, уже без Миронова и потому куда менее удачный, был предпринят в телевизионном сериале «Гардемарины, вперед!», где уж вовсе нельзя понять, Россия перед нами или Франция, увиденная глазами одного из эпигонов Дюма-пера.

Небогатая, увы, практика Андрея Миронова в музыкальном кино обусловлена тем, что эта нива у нас вообще отличается засушливым климатом. Во всяком случае, в годы активной работы актера этот жанр без Миронова почти не обходился. Но и жажды играть в нем — не утолил.

Свою нежность, свою духовную близость немногочисленному и славному клану актеров «эстрадной крови» Миронов сполна выразил в удивительном по искренности фильме Владислава Виноградова «Я возвращаю ваш портрет». На телеэкране собрались легендарные люди нашей эстрады, те, чьи голоса, шутившие и певшие, казалось бы, пустяко-







Маркиз.
«Достояние республики»





вые куплеты или чувствительные романсы, стали знаком целой эпохи — так вошли в духовный опыт и сознание поколений. Миронов, чье детство прошло в этом волшебном окружении, был здесь представителем авторов на экране и сообщал рассказу неповторимо личную интонацию. Он тут — кажется, впервые — никого не играл, был самим собою, что особенно трудно актерам, он окунулся в собственное детство и был полон ностальгической грусти. И эти его чувства идеально совпадали с нашими, у экранов, — так что, выбрав именно его, авторы попали в десятку.

Трудно было отделаться от ощущения, что Миронов вот именно из этого гнезда. Он здесь совершенно свой. Рина Зеленая, Утесов, Гердт, Шульженко, Миронова с Менакером — вот его стихия, и она ему, несомненно, родней трепетной чинности академических сцен. И о ней он постоянно тосковал.

Ореол, излучаемый «несерьезными» ролями Миронова, во многом помог созданию

его «имиджа» в широкой публике. Даже когда он осознанно стал отходить от этих молодых и динамичных ролей, когда настойчиво, а порою и почти панически стучался в новые двери — например, режиссуры, а также ролей принципиально иного, жесткого и аскетичного рисунка, — даже тогда ореол все равно оставался с ним, и люди привычно улыбались, идя на встречу с актером, ожидая опять-таки легкого и праздничного. Ореол гипнотизировал и режиссеров, не обладавших достаточно сильной собственной волей; даже совершая явную натяжку над материалом фильма, они все равно вставляли, специально для Миронова, куплетик или танец. Такую попытку идти навстречу актерским возможностям надо было бы приветствовать, если бы не была она насильственной, притянутой за уши и не носила бы отпечаток простого манка для зрителей.

Так появилось очередное «злойное танго» в глуповатой истории под названием «Будьте моим мужем», снятой Аллой Суриковой. Здесь Миронов в роли добродушного и

непрактичного доктора, который поехал отдыхать в Сочи и мигом оказался в лапах положительной по замыслу и хамоватой в воплощении героини. Актер играет тут как бы по инерции, повторяя уже многожды сказанное — по долгу профессии: раз просят на бис, надо соответствовать.

Поет и танцует он также в фильме А. Суриковой «Человек с бульвара Капуцинов», ставшем его прощальной лентой. Вторичный или даже третичный по замыслу (вторичный по отношению к давнему и удивительно похожему фильму «Гори, гори, моя звезда» и третичный по сравнению с сонмами истинно американских вестернов и пародий на вестерны), фильм этот единственной прочной опорой имеет восхитительный ансамбль актеров, все сплошь звезды, все мастера первой руки, все любители поимпровизировать и даже похулиганить, если дают. У Миронова здесь роль Феста — малого, впервые привезшего на Дикий Запада старой Америки кино. Естественно, фанатик добра, проповедник, луч света в темном царстве. Естественно, непрактичен, как тот доктор из фильма «Будьте моим мужем». И естественно, сама судьба оберегает его от дурного глаза и любой порчи. Задача малоблагодарная даже для очень хорошего актера, потому что не задан единый стилевой ключ, фильм все время качает то в капустник, то в пародию, то в трюковую, в духе немого кино, комическую. Специально для Миронова предусмотрена прослойка в жанре мюзикла, возникающая вполне неожиданно, словно проба режиссерского пера, и с оглядкой на все высокие образцы, которые приходят на память. Она не имеет продолжения, но в фильме стала одним из лучших эпизодов, так как исполненный Мироновым концертный номер безупречен. По стилю, по ритму, по чувству именно этого, «мюзикального» жанра.

Ведь не вина же актера, что он здесь волею судеб должен изобразить Рона Моуди в роли Феджина, поющего среди детей в незабвенном английском мюзикле «Оливер!».

А сделано мастерски. Легко, отточенно, органично до предела. Еще и еще раз мы поняли, насколько это его, «мироновская»,

*Степан — Г. Нилов, Роман — А. Миронов.
«Три плюс два»*

стихия, обидно ушедшая между пальцев и оставившая лишь щепотку блистательно сыгранных случайных ролей.

По ощущению это было прощание с жанром, который так мало требовал от Миронова и еще меньше ему дал, так как пребывал в нашем кино в зачаточном состоянии. Артист чувствовал, что на этом уровне все уже вычерпано, идут повторы, а настоящего большого музыкального фильма как не было, так и нет. Надо было расставаться с увлечениями молодости.

Кто мог знать, что в этом фильме он прощается и с кино, и с нами, и с целым миром...

Но вернемся в его юность. Сейчас, когда настала печальная пора подводить окончательный итог сделанному за жизнь, надо понять, что обещалось на самом ее старте. Так что же еще обещалось?

Дебютным фильмом был «А если это любовь?» Юлия Райзмана. Серьезный мастер, фильм, ставший событием тех лет, — молодому артисту повезло. Но интересно, что ни вахтанговская школа, ни эстрадные гены тут были не нужны. Райзман делал фильм в своей обычной манере — простота и достоверность определяли стиль картины, и в исполнителях второго плана он искал, конечно, прежде всего естественности, «натуральности». Долговязый, угловатый подросток, нескладный, большеногий, с плохо скоординированными, как всегда в этом возрасте, движениями — школяр, сыгранный Мироновым, здесь лишен и намек на ту элегантную непринужденность, какую позже мы прочно свяжем с обликом актера и его исполнительской манерой. Органичность и умение жить в кадре — не играть, а жить — уже во весь голос заявили о себе в этой первой работе.

Весь дальнейший путь актера будет своего рода антитезой началу. И Театр сатиры, и



большинство фильмов, где он снимался, отвечали, как мы видели, скорее, иной его потребности — жажде броской импровизации, когда зрителей электризует и увлекает сам процесс творчества, а не только его результат. Эстрадность сначала обогатит его палитру множеством сверкающих, каких-то самосветящихся красок. Потом станет ему мешать, как мешают любому серьезному актеру сложившийся и сковывающий его «имидж». Тогда он сыграет вовсе неожиданную роль в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин», где умение жить на экране придется нарабатывать как бы заново и, естественно, на новом, более высоком уровне.

Но к этому еще нужно было идти целую жизнь.

Ничем не предвещает будущего Миронова и комедия «Три плюс два» Генриха Оганисяна. Пьеса Сергея Михалкова «Дикари», по

которой сделан фильм, страдает абсолютной герметичностью ситуаций, их изолированностью от реального мира. История о том, как трое поклявшихся не интересоваться женщинами молодых людей поехали на своей машине к морю, там встретили двух амазонок и, немного поиграв в неприступность, сдались на милость победителя, обладает заранее известным набором коллизий. Собственные автомашины в ту пору еще не стали расхожей деталью окружающего пейзажа (как, впрочем, и дипломатические дачи в предыдущей пьесе Михалкова «Сомбреро»), тем не менее юный ветеринар Роман Любешкин именно на «Москвиче» путешествовал по свету, наслаждаясь праздностью и абстрактно-романтическими устремлениями души. Романа играет Андрей Миронов. Ему нужно сначала появиться в белом тюрбане на индийский манер, с распятием на груди и каким-то амулетом, в шортиках. Потом надо напомнить

зрителю, что действие происходит не на Марсе, что перед нами простой советский ветеринар, — и тогда он предстанет возле буренки со стетоскопом и озабоченным видом, под проголосное пение доярок. И наконец, надо сыграть любовь при луне. Фальшь положений и глупость ситуаций актером преодолеваются не без труда, но и здесь его союзник — органичность, счастливое умение любую неловкость оправдать и сделать как бы естественной.

Еще нет знаменитого мироновского голоса с сипотцой, еще юношеский тембр — актеру двадцать два. Еще нет и эстрадной уверенности в повадке, ее даже и не намечается. Зато отчетливо виден дар лирический, поэтический. Он почти не имел продолжения, остался в юности. И наверное, это тоже потеря.

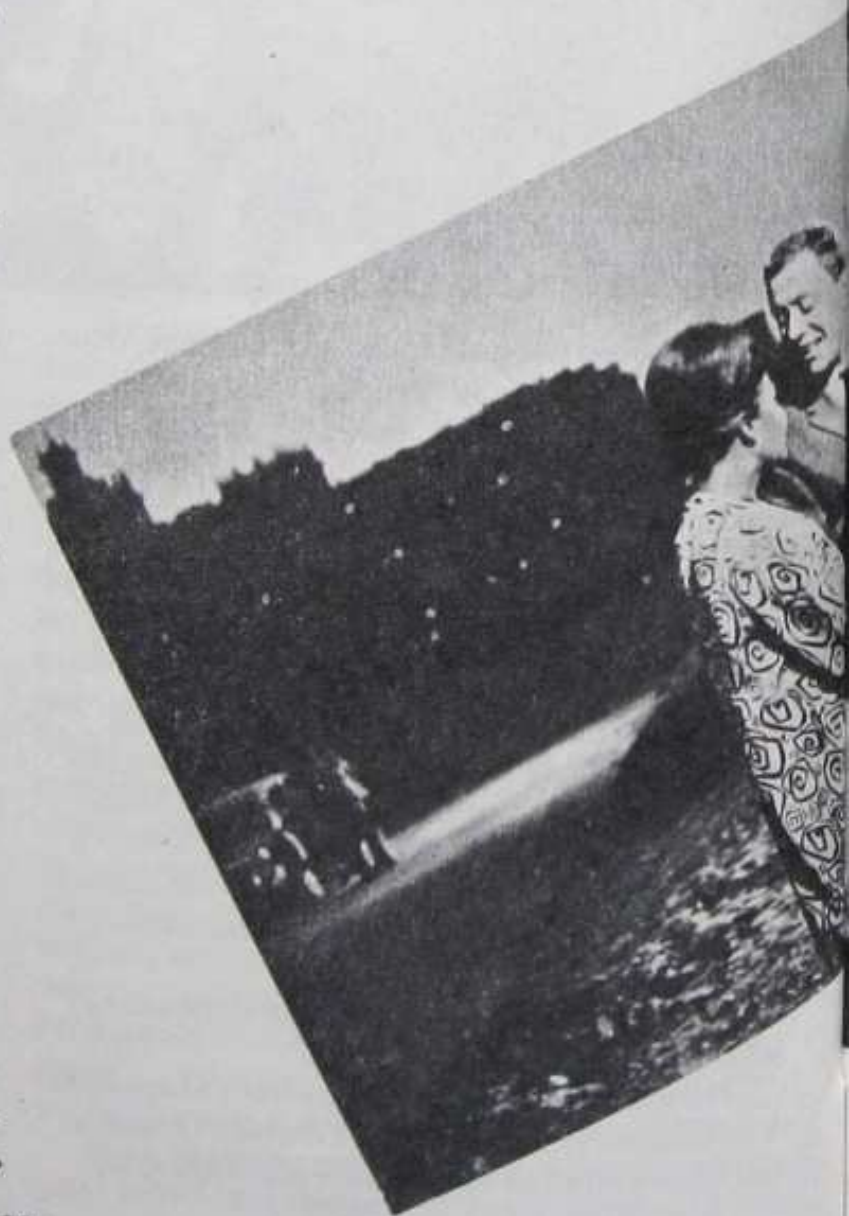
Во всех ранних фильмах Миронов для нас еще не более чем сын знаменитых родителей, обаятельный, органичный молодой актер.

Впервые он доказал, что не зря пришел на экран, в фильме Эльдара Рязанова «Берегись автомобиля», сыграв Диму Семицветова.

Драматургический материал роли не предполагал особых глубин. Персонаж почти эпизодический — один из тех вполне современных образованных молодых людей, которые из всех земных страстей предпочли неистовую, неутоляемую страсть приобретать. Но тем и примечательна здесь работа Миронова, что образ получился многослойным, причем вовсе не в силу, так сказать, своих внутренних ресурсов. Актер в этой роли ясно обозначил дистанцию между персонажем и самим собою, не стал «перевоплощаться», раствориться в своем Диме — он словно держит героя за шкурку, как котенка, и чуть брезгливо его рассматривает.

«Играя негодая, ищи, где он честен...». Миронов играет честного жулика. Он готов посочувствовать Диме: ведь и впрямь же нелегка участь таких вот Семицветовых в этом не приспособленном для бизнеса мире, где действуют ОБХСС, милиция и общественность. А ведь Дима просто нашел свое призвание, отдается ему вдохновенно и самоотдачей. Никто не может достать «Грюндиг»

Дима Семицветов.
«Берегись автомобиля»





новой модели. Он — может. Он удовлетворяет потребность клиентов в дефиците. У него честный и непорочный взгляд.

Все это очень смешно. Смешны несоответствия. Честный взор жулика. Постоянный вид оскорбленного достоинства, страдальческое чело борца за идею — и капкан на Деточкина, врага лютого, ибо он покусился на самое святое, что есть у Димы в душе, — на его чувство собственника.

Роль была сыграна изящно, артистично и с максимальной глубиной захвата. В рамках предложенного ему материала актер сотворил образ исчерпывающе ясный: мы можем теперь дофантазировать всю биографию Семицветова, начиная от благополучно лучезарного детства и кончая печальным финалом.

Первый успех в кино нередко оказывается роковым для актера. Вот и Миронов отныне был обречен играть на экране жуликов, авантюристов, проходимцев, пройдох. И чтобы разорвать эту цепь, понадобятся многие усилия. Причем цепь эта обладает коварной способностью срastаться...

Мы любили его за Маркиза, за Графа Гешу, за отважно сыгранную роль сотрудника уголовного розыска Андрея Васильева в фильме «Невероятные приключения итальянцев в России». А он мучился компромиссностью того, как складывается счастливая на взгляд актерская судьба. Незаметной прошла умно сыгранная им роль молодого Ангельса в картине Григория Рошала «Год как жизнь». Горько пережил неудачу в фильме Георгия Натансона «Повторная свадьба». Печальная интонация пронизывает его интервью 1976 года журналу «Искусство кино», послушаем ее снова:

«Зрители привыкли, что мне достаются главным образом комедийные роли. Но вот в фильме «Повторная свадьба» я выступил в роли драматической. Мой герой уходит из семьи, потом, в финале, он возвращается обратно. А женщина, с которой он надеялся обрести счастье, кончает жизнь самоубийством.

Героев такого рода чаще всего принято изображать кристально отрицательными.

Илья — А. Миронов, Лида — Н. Егорова.
«Повторная свадьба»





Циничными, равнодушными — короче говоря, подлецами. Так вышло и в этом фильме. Хотя я, честно говоря, стремился к другому. Ведь нельзя видеть в человеке только черное или белое, нельзя так категорично подходить к оценке его поступков... Я стремился показать, что есть и хорошее в моем герое. Но когда съемки закончились и фильм был смонтирован, я увидел на экране другого человека, даже не поверил: все мои усилия оказались тщетными — в результате расстановки сил в фильме мой герой, увы, выглядел неисправимым негодяем».

Серьезность задач предполагалась в фильме Евгения Матвеева по роману Александра Чаковского «Победа». Здесь Миронову была предложена одна из двух главных ролей. Ему надо было изобразить американского фоторепортера Чарли Брайта, приехавшего в Потсдам на знаменитую конференцию глав стран-победительниц в июле 1945-го.

Интересно было сыграть в политическом фильме, где речь о событиях реальных, причем исторического, мирового значения. Интересно работать, соревнуясь с кадрами кинохроники, врезанными в игровое поле фильма. Интересно воплотить два возраста своего героя — ведь он должен еще появиться в эпизодах, воспроизводящих подписание Хельсинкского соглашения. Наконец, интересно передать трагедию человека, который безуспешно пытается совместить истовое отношение к своей профессии с человеческой порядочностью и, конечно, терпит крах.

Я могу понять актера, с огромным волнением и чувством ответственности входящего в такой фильм.

Работа Андрея Миронова здесь — словно борьба, причем не на шутку, за то, чтобы сохранить артистическое достоинство в затее, которая противоречила всем его художественным принципам. Фильм создавался на излете того периода, который мы теперь привычно именуем застойным. Е. Матвеев еще не остыл от той вакханалии, которая была устроена вокруг фигуры Брежнева, — недавно он лично сыграл его в монументальной эпопее «Солдаты свободы». В фильме «Победа» сама Потсдамская конфе-

ренция стала лишь плацдармом, где могла явиться зрителям во всей своей величественности фигура Сталина, — восставали из небытия худшие штампы кинематографических ораторий времен культа, и отец народов вновь возник на экране с мудрым взглядом и дымом прославленной трубки, сочащимся сквозь усы.

Точно так же Хельсинки стали только поводом провести прямую линию между монументальным Сталиным и не менее монументальным Брежневым в кадрах хроники.

Персонажи политической арены Е. Матвеевым трактовались с какой-то почти младенческой простотой. Трумен, замышлявший трагедию Хиросимы, подсвечивался наподобие злодея в дешевом детективе. Черчилль был тучен, жалок и одышлив, в точности повторяя послевоенные карикатуры Кукрыниксов. И артист А. Михайлов в роли представителя Советского Информбюро Воронова, фигуры вымышленной, играл рыцаря без страха и упрека, посланца высшей расы — был высок, подтянут, улыбчив и безукоризнен.

Чарли Брайт вился вокруг него, искалочно заглядывая в глаза и все время что-то пытаясь у него выпросить и что-нибудь ему выгодно продать. Что с него взять — американец!

Клубок серьезнейших и сложнейших политических, нравственных и психологических коллизий, каким был этот переломный момент истории, предстал, в силу примитивности их трактовки, предельно опошленным, сведенным на обывательский уровень представлений о том, как делается политика.

Интеллектуальная и художественная беспомощность решения этой ответственной темы в фильме, впрочем, еще недавно вполне удовлетворяла требованиям кинематографического начальства: фильм снимался в обстановке торжественной и торжественно был выпущен на экран. Где немедленно провалился. Именно такой подход к искусству провозглашался наиболее демократичным, «народным», это было «генеральной линией» нашего кино — кто бросит камень в замечательных актеров, которые согласились при-

нять участие в этом мероприятии и сделали все от них зависящее, чтобы вывести его на необходимый профессиональный уровень!

Миронов в фильме вызывает одновременно сочувствие и восхищение. Его удивительная органика, его способность сделать предельно убедительным каждый момент существования в кадре успешно микшируют фальшь ситуаций, а почти карикатурную прямолинейность выпяченного Чаковским характера обращают как бы в житейскую маску, которую предпочитает носить в общем-то сложный, умный, способный чувствовать и страдать человек.

Лишь минимально пользуется актер лежащими на поверхности красками, которые могли бы обозначить во внешнем рисунке образа чисто американскую динамичность, легкость, контактность характера, белозубую улыбку и тому подобные штампы нашего представления о народе по ту сторону океана. Конечно, он охотно хлопает по плечу каждого встречного. Конечно, он вынужден выполнять режиссерское задание: Чарли относится к Воронову как капризный ребенок к умному и выдержанному взрослому. Но все равно возникает некая многомерность: перед нами добрый «свой парень» — сентиментальный, напористый, импульсивный. Актерское отношение к профессиональному заданию, впрочем, подспудно все-таки ощущается: какое-то едва заметное внутреннее сопротивление, например, непрерывно повторяющимся коллизиям, где Чарли обнаруживает свою неистребимую страсть попрошайничать или получать подарки, — Миронов знает, что это как раз совсем не в национальном характере, здесь сценарий выражает все то же провинциальное ощущение мира, которым пронизана псевдоисторическая проза Чаковского. В этих эпизодах даже испытанная органика изменяет Миронову. Может быть, здесь был свой замысел. Он никогда не хотел и не мог фальшивить в работе и оправдывать откровенную вампуку считал, в общем, ниже своего достоинства.

Плакатная прямолинейность художественного стиля фильма тянет каждого, кто в нем занят, к примитивной метафоричности. Ста-

лин там совершенно буквально выглядит «отцом» и непременно «всех народов». Воронов как бы бронзовая фигура из торжественной мемориальной композиции. Герой, сыгранный самим Матвеевым, тоже педалирует отеческие нотки, они, собственно, и исчерпывают «палитру» актера — ибо бровастый этот генерал должен подсознательно напомнить зрителям о будущем взлете Брежнева. Точно таким же методом воссоздается облик политических противников: Черчилль слюняв, громоздок, как перекормленный бульдог, Трумен похож на злодея в провинциальном театре, а герой Миронова, в силу протяженности его экранной жизни, проходит эволюцию от суетливого янки с наивными глазами большого ребенка, через зрелость, когда он уже как бы припудрен временем, к состоянию побитой собаки в финале.

Его губы трясутся. Он жалок. Человек в последней степени потрясенности. И мы понимаем все как раз на уровне авторского замысла: подчиняясь волчьим законам своего общества, Чарли совершил преступление против истины, написал клеветническую книжонку, это там в порядке вещей, это там привычно. Но теперь, при встрече с Вороновым, ощутив всю меру презрения своего бывшего советского друга, он, быть может впервые в жизни, почувствовал страшные муки совести — чувства, ему доселе неизвестного.

Так это задумано. Так и исполнено актером. Актер должен играть — в том его профессиональный долг. А уж что из него потом сделает главный повар этой кинокухни, от актера мало зависит, — мы видели это уже по опыту «Повторной свадьбы».

Но если многие его коллеги по фильму исполняют этот долг истово и с полной серьезностью, то Миронов от ансамбля чуть в стороне. Не знаю, к какому шестому чувству зрителя он апеллирует, почти неудовимо передавая свое отношение — не к образу, а к замыслу и художественному уровню. Но это происходит. Умный, тонкий актер знает, насколько все сложнее и противоречивее было в реальности, он всегда существом своим ощущал, где правда, а где подделка, и это его знание каким-то образом материализу-

зается в фильме, сообщает эпизодам, где появляется Чарли, привкус вампуки не вынужденной, а задуманной, вампуки, какая бывает необходимой принадлежностью, скажем, политического кабака.

Так сегодня в фильмах воспроизводят «синезубные» спектакли 20-х годов, отчетливо сознавая, что этот стиль и это сознание уже принадлежат вечности.

Отметим мимоходом, что Чарли — первая и, кажется, единственная возрастная роль, сыгранная Мироновым в кино. Эпизоды в Хельсинки — это как примерка грима и костюма какой-то новой эпохи в жизни и творчестве актера. Этапа, о котором он не мог не думать, мучительно привыкая к ощущению уходящей молодости.

В каком направлении могла устремиться эта энергия?

Вспоминая большинство киноролей, сыгранных Мироновым, можно заметить некое качество, их объединяющее изначально, еще от драматургического замысла.

Роли многомерные обычно возникали не более как возможность, намек, эскиз. Почти не было случаев, когда драматургия давала ему такую возможность, как это происходило в театре, где он, повторим, играл в пьесах первоклассных.

В кино же — либо комедии, предполагающие эстрадную маску. Либо фильмы драматические, но в них уровень режиссерского мышления опять-таки тянул к той же маске («Повторная свадьба», «Победа»).

Ему постоянно приходилось воевать с качеством предложенного материала, что-то кем-то недодуманное и недоработанное исправлять, смягчать, оправдывать.

Он мало снимался у настоящих мастеров. И именно у них сыграл свои наиболее сильные кинороли — Бендера, Диму Семицветова, Гешу Козодоева. И все же у него были основания сказать о себе: «с точки зрения открытия в себе новых возможностей кино мне мало что дало... В театре я используюсь в самых разных планах. В кино — пока очень однопланово». Это из интервью середины 70-х. И там же называет одну из немногих удовлетворивших его работ — в фильме «Се-

мейное счастье» по рассказам Чехова (новелла «Мститель»). «Мой герой, мелкий чиновник Сигаев, существует в фильме в двух планах. Внешне — в бытовом, достоверном, на экране живое поведение обыкновенного человека. А второй план — мечты, душевные стремления — крайне эксцентричен. И они тоже материализованы на экране. Получился сложный образ, в нем есть и чеховская грусть и чеховская едкость. В этом образе мне и пришлось поискать новые для себя краски».

Но этот фильм, хоть и был замечен критикой, не стал предметом зрительского интереса. И работа, которой артист придавал принципиальное значение, почти не повлияла на сложившийся в умах стереотип «мироновской роли» — блестящей, пластически раскованной и неотразимо обаятельной. На него все равно шли, заранее улыбаясь, и бывали разочарованы, когда актер не торопился дать тому повод.

В зрителях, изголодавшихся по «чистому жанру», не угасала надежда на встречу с безоблачной комедией или сентиментальной, но обязательно со счастливым концом сказкой. И в этих ожиданиях Миронов был одним из главных объектов. Скептическое, ироничное, уже обладающее суровым историческим опытом время отвергало некогда любимых народом стопроцентно положительных героев, какими был славен наш экран в 30-е годы. Любые попытки возродить цельность персонажей Бориса Андреева или Марка Бернеса оказывались бесплодными и уже не пользовались доверием. Но свято место пусто не бывает. И на вакантную должность всеобщего любимца пришел далекий от идеала, но живой и обаятельный комедийный герой Миронова. Обретя его однажды, публика уже не хотела с ним расставаться, ждала его; Миронов в какой-то степени оказался жертвой этой всеобщей любви и постоянно болезненно ощущал узость навязанного ему диапазона.

Попытки выйти за его пределы почти всегда казались публике если не прямой неудачей кумира, то случайностью, не стоящей особого внимания.

Это не могло не тяготить.

Очень печально сыграл он в фильме Александра Митты «Сказка странствий». Так элегично, как, пожалуй, и не предполагалось замыслом. Трудно было ожидать и подобной аскезы — в материале, который давал возможность феерического полета фантазии, Миронов непривычно скуп и играет в манере сказки бытовой, а не волшебной. Гамма красок предельно сдержанна, в ней преобладают тона неяркие, как на старых полотнах. Герой картины, бескорыстно помогающий новоявленной Герде найти своего Кая, польстившегося на золото, — словно бы само воплощение чуть усталого и утратившего веру в скорую победу добра альтруиста; он умудрен жизнью в том смысле, что более не обольщается иллюзиями. Он будет делать свое добро, он готов идти ради него на Голгофу, но отвоевать добро для целого мира уже не тщится, эта сказка не для него.

Получился образ, чрезвычайно важный не только для смысловой структуры фильма, но и его эстетической механики. Режиссер едва ли не впервые в нашем кино пытался отстоять правомерность сильных ощущений для детской аудитории, он делал «страшную сказку», веря, что эмоциональный стресс так же необходим детству, как и безоглядная вера в победу добра. Это был эксперимент, его технологическая сторона занимала режиссера не меньше, чем художественная. Он во многом положился на интуицию приглашенных актеров, на их чувство сказки — и не ошибся. Герой Миронова в этом триллере был словно представителем совсем иного сказочного пласта — он пришел из мира Андерсена, светлого и мудрого, естественно противостоящего всякому злу. Он напоминал, что этот мир — существует.

Для Миронова это была одна из самых грустных и проникновенных его ролей. Здесь дар лирика, так свойственный этому таланту, едва ли не впервые за многие годы снова открылся зрителю.

«Печаль моя светла...».

Но — печаль. Ее нужно понять, это умонастроение уже не героя, но его «воплотителя», художника, который по самой своей природе не может холодно и бесстрастно «ле-

пить» что закажут. Его духовное состояние неизбежно оставляет свой отпечаток в герое.

Не будем забывать, что практически вся актерская биография Миронова свершилась в годы, не самые благоприятные для искусства. Многочисленные инстанции не просто жестко, но и довольно топорно контролировали любой поиск в кино; яркие краски если и дозволялись, то беззлобные, социально нейтральные. Сатира, гротеск, эксцентриада, равно как и трагедия, душевное потрясение, серьезная жизненная драма, были нежелательны, встречались с подозрением и чаще всего бывали неузнаваемо искалечены в процессе многоступенчатой редактур и цензуры.

Не лучшее стечение обстоятельств для актера, по натуре склонного именно к контрастам, умеющего сочетать тонкость истинного интеллигента с яркими душевными выплесками, с любовью или ненавистью, глубокой и потрясающей все существо.

Мы просто не знаем, каким мог бы быть Миронов в условиях свободного течения художественной мысли, когда она вправе прикасаться к самым болезненным и тревожным проблемам бытия, трактовать их честно, без оглядки на конъюнктуру.

Попытка драматурга Александра Червинского и режиссера Владимира Бортко снять сатирическую комедию «Блондинка за углом» вызвала панику в кинематографическом начальстве. То, о чем через два года будут писать все газеты, — коррупция, психология потребительства, ставшая жизненной философией новоявленной «элиты» в нашем обществе, перевернутая система ценностей, ставшая обиденной и вербуемая под свои знамена все новых сторонников, — было темой картины. Но осторожные чиновники, естественно, употребили все доступные им рычаги, чтобы свести предмет разговора как бы к частному случаю. И все в фильме, разумеется, должно было кончиться образцово-показательной победой разума и справедливости.

Миронов играл здесь молодого ученого, у которого не было воли формировать свою судьбу, хотя и был талантлив и многообеща-

ющ. Мы можем догадаться, что это один из тех интеллектуалов, которые хотели быть в стороне от разъедающих общество язв и уходили в дворники. В рабочие подсобки какого-то продуктового магазина уходил и герой Миронова, несостоявшаяся надежда отечественной науки. Таскал ящики с капустой и потихоньку спивался.

По-моему, зрители переживали род шока, когда из-под груды полугнилого картофеля доставали бесчувственное тело вконец опустившегося человека. Шока бы, конечно, не было, играй этого человека Бурков или Брондуков. Но его играл Миронов. Рыцарь без страха и упрека. Элегантнейший персонаж экрана.

Это было трудно вынести.

Все становилось на место, когда пьянчужка приходил в себя и начинал изъясняться не только разумно, но и интеллигентно. Стереотип понемногу возвращался на свой пьедестал. Герой был недотепист, но обаятелен. Намеченная вначале жесткость рисунка была обильно сдобрена пастельными тонами. Чтобы зрители все поняли правильно, артиста Миронова заставили уже в собственном облике выходить время от времени к зрителю и в куплетной форме все пояснять. Миронов делает это предельно грустно, даже вымученно — эти интерлюдии для фильма были как пропуск на экран, они должны были не зрителей ублажить, а киноначальство. По-моему, авторы картины, решив, что это тот случай, когда чем хуже, тем лучше, сделали эти эпизоды с каким-то демонстративным вызовом, даже стилистически не соединив их с фильмом, не позаботившись подштопать швы. И уж совсем отваливается от фильма его финал, созданный по воле начальства, — почти издевательский (с точки зрения здоровой логики и вкуса) эпизод с перековавшимися героями, где-то среди северных сияний кующих и свое личное и, естественно, всеобщее счастье.

Фильм «Блондинка за углом» делает зримиными обычно невидимые миру слезы. Умные, талантливые люди вынуждены ерничать, идти на свирепые компромиссы, всеми доступными им способами сигнализируя чут-

*Николай — А. Миронов,
Надежда — Т. Догилева.
«Блондинка за углом»*





кому зрителю об этих компромиссах, предупреждая о них, всячески отделяя их от своего изначального замысла. Задуманный как обвинение одним общественным язвам, фильм непредусмотренно обнажил другие — порочность системы руководства искусством. Он наглядно продемонстрировал изумленному человечеству обломки, которые остаются от самых прекрасных художественных идей под бульдозером бюрократии и перестройки. И этот сюжет, витавший над сатирической комедией, был уже драматичен.

В какой-то мере он выражает драму многих художественных судеб, где судьба Андрея Миронова отнюдь не в последнем ряду.

Роль Ханина в фильме Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» была по-своему рубежной. Сейчас невозможно судить о том, в какой мере она определила бы дальнейший путь актера, — ведь эта профессия сильно зависит от обстоятельств, от того, что предлагает артисту кинематограф, театр или телевидение, именно в этом очень тесном коридоре пролегал всегда «вольный полет» творческого поиска. Но ясно, что появление такой стилистики и такого уровня социальной и психологической напряженности в творчестве Миронова было закономерным. Прорыв из ветшавшего «имиджа» осуществился, хотя это мало кто заметил.

То есть, конечно, заметили многие. Но потрясение, вызванное одним из лучших фильмов последних лет, поразительные работы новых для нас актеров, невиданное доселе соединение документальной природы кинематографа Германа с концентрированностью художественного пространства каждого кадра — все это само по себе вызвало взрыв восторга в критике и одновременно взрыв возмущения у массового зрителя, к такому еще не готового и тоскующего по привычной экранной гладкописи. В пылу вознесений и низвержений, первоначальных, но очень мощно выплескивавшихся эмоций не было уже ни сил, ни времени серьезно проанализировать фильм во всех его составляющих — он и по сей час ждет такого анализа. Не получил внятной оценки своего героического прорыва в новое для себя качество и Миронов.

*Лапшин — А. Болтнев,
Ханин — А. Миронов,
«Мой друг Иван Лапшин»*







В этом, к слову, тоже драма наших не избалованных вниманием прессы мастеров актерского цеха — нет культуры повседневно-критической летописи, нет ее до такой степени, что актер, даже сыграв он гениально и неповторимо, практически лишен шансов назавтра «проснуться знаменитым»: события всей его жизни, а возможно, и жизни искусства, скорее всего, не заметят в газетах.

Попробуем оценить высоту этого затяжного прыжка, совершенного Мироновым в надежде найти конец в почти недостижимой дали живительную влагу нового, по которой он так уже к тому времени истосковался.

До сих пор, мы знаем, режиссеры видели в Миронове главным образом эстрадный дар. Понимаю всю условность термина. Но броскость искусства, неотразимость актерского обаяния, своего рода публицистичность дара — когда контуры образа, и внешние и глубинные, набрасываются точными, уверенными штрихами, где нет лишних подробностей и «все ружья стреляют», — ведь именно этого всегда от него ждали. Преобладала комедия или то, что называют легкими жанрами. Миронов узнавался при первом же появлении мгновенно и радостно — это был сначала Миронов, а потом уже его герой, которого он нам показывал.

Нет ничего более полярного такой стилистике, чем фильм Германа.

Здесь зрителю нужно включиться не в фабулу, а в быт другого времени. Провинциальный город конца 30-х, коллективистская жизнь, коллективистское сознание, чувство полузабытой радости от ощущения общности.

Невероятная скученность кадра. В каждом его углу кто-то чем-то занят, в диалоги надо вслушиваться напряженно, потому что везде идут свои разговоры, они мешают, перебивают, заглушают. И мы уже не смотрим эту жизнь из своего удобного кресла в зале, а живем ею, нам так же тесно и шумно.

В одном ряду то, что не только не важно, но и непонятно нам, включившимся в эту жизнь на полуслове, и то, что потом отзовется исторической трагедией народа. Чтобы

выделить это важное и оценить с высоты нашего сегодняшнего знания, чтобы в этом хаосе счастливого и грозного, глубоко человеческого и расчеловеченного увидеть истоки наших сегодняшних болей, бед и обид и кровающей памяти, — для этого нужны от зрителя постоянные и очень непростые усилия. Режиссер словно окунул нас в этот ушедший, но генетически оставшийся в нас мир, давая уникальную возможность все заново пережить в немыслимой концентрации, а потом, когда будут силы и желание, заново осмыслить.

Провинциальный театрик, утонувший среди лабазов и гипсовых скульптур, играет «Пир во время чумы».

Люди блуждают в полутьме коммуналок, но верят: «вот очистим землю, насадим сад и еще сами успеем погулять в том саду». Любят петь хором — марши о новой жизни. Все тогда пели в этой коммунальной жизни — душа пела, и в ней жила надежда.

Не жили, а боролись. Грозное дыхание постоянной борьбы с врагом внешним, а также внутренним, который укрылся и действует где-то рядом, привычно, как привычны огромные портреты Сталина на трамвайных вагонах, как привычна эта жизнь на глазах у всех, жизнь, в которой нет ничего личного, а есть только общественное.

«Я на тебя напишу», — популярная бытовая фраза. Брошенная вскользь — ей почти никто не придает значения, — она тоже привычна, как привычны разговоры о смерти в палате онкологических больных. И режиссер ее никак не педалирует.

Люди с портупеями, в кожанках, в ремнях, люди с военной выправкой и наголо выбритыми головами, люди военного или полувоенного облика — знак времени.

Начальник угрозыска Иван Михайлович Лапшин ловит знаменитую банду Соловьева.

Ловит буднично. Так не ловят бандитов в кино. Ловит давно, в нем уже успела накопиться профессиональная усталость от постоянного этого копания в человеческой грязи; выезд «на задержание» будничен и уныл, как бывает уныла постылая, но необходимая работа.

Играют в этом фильме актеры с подчеркнута «неактерской» внешностью. Лишенные того обаятельного и эффектного комплекса, который мы зовем артистизмом. Их способность сливаться с персонажем, с временем абсолютна и совершенна. Никого в зале не интересует, что это вот артист Болтнев, это Жарков, это Филиппенко, а это Русланова. Распахнули окно в 30-е, а там живут незнакомые, неуловимо иные в повадках, даже в физическом облике люди. И большим эхом вдруг отзывается память в тех, кто это еще может помнить, и начинает смутно ворохаться неведомое в душах тех, у кого эта память непостижимым образом записана где-то в подкорке и спала, как спят невидимые звуки на магнитофонной ленте, пока их не разбудят.

В этот антураж должен был войти Миرون, артист с головы до пят, узнаваемый с первой секунды, в ореоле сыгранных им блистательных персонажей.

Как ему удалось погасить этот нимб, не знаю. Но его в фильме не узнаешь с первой секунды. И вообще не узнаешь Миронова, хотя понимаешь, что это он. Именно он понадобился режиссеру, потому что некоторая инородность персонажа, иной состав крови был предусмотрен — ведь это приезжий литератор, журналист, человек чуть со стороны, из города большого и неблизкого, залетел в эту глушь и под звуки духового оркестра отбыл на пароходе вдаль.

Он из города неблизкого, но из той же эпохи. Он от нее неотделим. И его длинное пальто, и чуть щеголевато повязанный шарф, и шляпа — лишь внешние приметы иного социального слоя того же монолитного по сути времени.

Шляпа и шарф — единственная индивидуальная примета, которую можно себе позволить. Время в движении, раньше и это было бы предосудительным. Сейчас уже можно. Но было бы странно и неприлично придавать этому какое-нибудь значение. Никто не думает о внешности, об условиях, о себе. Личного — нет. Если есть, то его жизнь протекает где-то в глубине сознания, невидимо для других. Хоровая бодрость, плечо

друга не дадут упасть, не дадут выплеснуться горю.

У Ханина только что умерла жена.

Он сообщает об этом впроброс, между другими, столь же незначащими фразами, с интонацией, приглашающей и других подивиться неожиданной новости.

И тут же дальше — к другим заботам. Надо устроиться на ночлег. Впрочем, и это не проблема — вокруг люди, не оставят на улице. Он поселяется у Лапшина, и «стали они жить вшестером». Вносят новую койку, дают простыни, подушку. Он их аккуратно заправляет, мы наблюдаем вполне бытовые и столь незначительные действия, что непонятно, зачем тут режиссер тянет время, зачем мы должны все это смотреть, — давай дальше, дальше, ведь сюжет стоит на месте...

А герой Миронова все копается в комнате. Вышел за дверь, вернулся, походил без видимой цели, потом достал какой-то тряпочный сверток, пошел к умывальнику, разматывает тряпку, достает пистолет, прилаживает к виску, к уху, сует в горло, но подкатывает тошнота — да что это он, что за игры нелепые!

Деловитость, будничность движений, все тот же ритм обыденной работы, и ничто в человеке не показывает внутренних переживаний. И ничто в ходе фильма: ни музыка, ни какие-либо другие киношные приемы — не сигнализирует зрителю о том, что близится какой-то душевный кризис, что надо начинать сочувствовать, а то, пожалуй, будет поздно.

Поздно. Выстрел прозвучал. Неподготовленно для нас и как-то нелепо, случайно, в тазу для стирки. И разумеется, мимо.

Живой мертвец перед нами. Он двигался и вел себя как всегда, только в душе было уже черно и мертво.

Но выстрел в той жизни не диво. «Шкаф упал», — объяснят прибежавшей соседке. И снова заговорят про то, как «очистим землю, насадим сад...».

Разрядился пистолет. Разрядился стресс. Надо очищать землю.

Выехали брать банду Соловьева. Ханин, литератор, поехал посмотреть. Изучает жизнь.

Нищий, пьяный быт другого социального слоя. Где-то в избе засел Соловьев. Окружили. Передают в мегафон: «Соловьев, не валяй дурака, сдавайся». Еще раз. И еще раз. Привычная формула, привычный, ничего не значащий ритуал перед схваткой, потому что все знают — не сдастся.

«Операция», которую как отдушины ждут любители детективов в зале, свершится вообще за кадром. Она будет включена в ход будничных событий, каждое из которых в отдельности не стоит внимания. Мы не войдем вместе с оперативниками в избу, останемся ждать на улице, где только Ханин и какая-то икающая от потрясения старуха. И вот еще какой-то тип появился и уходит вдаль. Что за тип? Фильм молчит, ни музыки, ни других киношных приемов-сигналов нам не подает, чтоб поняли, что пора волноваться. И мы как очередное чудачество принимаем неумелый оклик Ханина:

— Товарищ! Остановитесь! Я к вам обращаюсь!

Товарищ не останавливается, уходит вдаль. И Ханин и мы в растерянности — он потому, что не знает, как повернутся события и куда пойдет жизнь, мы тоже не знаем, куда все пойдет, а в кино полагается знать, на то оно и кино, а не жизнь.

Мы даже раздражены немного. И этой постоянной будничностью всего, и этим растяпой Ханиным. Плохой из него оперативник. Кидает вслед уходящему трость. Интеллигент пролетарский.

— Ни с места, или я вас арестую!

Арестует он, черта с два. Безоружный на товарища, который, видать, всему совершенно посторонний.

Ханин идет за товарищем, догоняет, а тот и не убегает, поворачивается, что-то там между ними происходит, издали не видно, потом товарищ продолжает уходить вдаль, а Ханин остается на земле.

А фильм по-прежнему ничего нам не сигнализирует — ни музыки, ни приемов, чтоб мы поняли, что там произошло.

И отчего Ханин так страшно, так нелепо ползет скрючившись, и мы рассматриваем подошвы его сапог.

Только потом, когда увидим помертвевшую маску лица в шляпе, качающегося в кузове грузовика, поймем, что задержать преступника, кажется, не удалось, а интеллигента-литератора пырнули ножом.

Мы это поймем и прочувствуем задним числом и теперь должны уже в памяти перевероршить только что виденное, как ворошат прожитую жизнь.

Как ворошим теперь собственную историю, пытаюсь понять, как возникало в ней все то прекрасное и страшное, что образовало сплав нашего противоречивого и тревожного, многим чреватого сегодняшнего общественного сознания.

Художественный метод фильма, как все абсолютно новаторское, воспринимается пока не всеми, но уже ясно, что он окажет влияние на ход кинематографа. Он оставляет непривычно обширное пространство для собственной эмоциональной и мыслительной работы зрителя; здесь отбор явлений и красок есть не поводыр для публики, а средство необходимой концентрации, делающей раствор жизни доступным для анализа. Эффект «окна в мир» требует импровизационного существования в кадре. Предлагаются точно обрисованные обстоятельства, воссоздается быт — актеры в нем должны жить. Не «показывать» и не «входить в образ» — жить. Войти в шкуру персонажей. А еще точнее, пробудить в себе ту генетическую память, которую первым открыл в кино этот режиссер.

Диалоги импровизируются. Реплики возникают по ходу дела. Индивидуальности актеров не прячутся — напротив, они нужны режиссеру как нечто типическое. Перед нами редкостный случай, когда актер неотделим от героя.

Так люди открывают душу, не оставляя места притворству или лукавству, уже не заботясь о том, чтобы хорошо выглядеть.

Даже случайный взгляд в зеркало неуловимо меняет человека, включает самоконтроль желания «выглядеть». Искусство всегда трактовалось многими как «выход на люди» — и потому, уже по определению, должно было «выглядеть».

Герман запретил своим героям (и своим актерам) смотреть в зеркало, даже мимоходом. Он хотел застигнуть время врасплох.

Другого подобного случая в нашем кино пока нет.

Мионов вошел в эту систему естественно и свободно, как бы вовсе не свершая насилия над своей актерской натурой. Это было совсем не то, чем он занимался всю жизнь, — но может быть, то, чего ему всю жизнь не хватало?

Как каждый большой художник, он был непредсказуемо шире того, что удавалось сделать. О его резервах не знали мы и мог только догадываться он сам. Но они были и его мучали.

Телевидение давало ему возможность свершить некоторые набег на эти неосвоенные территории собственного таланта. В телеспектакле Валерия Фокина «Между небом и землей» по повести Виктории Токаревой «Ехал грека...» Мионов попробовал себя на поприще литературного театра — по сути, прочитал эту повесть о человеке, который всегда был в центре всеобщего внимания и в одночасье стал никому не нужным: пришла ложная весть о его гибели в авиакатастрофе, и, вчера незаменимый, он легко оказался забытым, его места дома, в семье, и на работе, в джазе, где он играл, уникальный и единственный, естественно и бесшумно заполнили другие.

Мионов прочел повесть с экрана, партнеры лишь подыгрывали, обозначали других героев, главная нагрузка падала на чтеца и исполнителя ведущей роли. Эстрадная природа литературного театра вообще делает контакт актера с публикой интимнее и доверительнее — Мионов и обращался с экраном словно бы от себя, это было *его* размышление о суете, заглатывающей нас всех без остатка, и о том, какой трагически ложной бывает мнимая значительность этой суеты, как легко прожечь свою жизнь впустую.

Через несколько лет эта тема отзовется в спетой им с эстрады вполне «моторной» и внешне легкомысленной, но очень горькой, тревожной и личной по сути песенке «Некогда мне...».

Дважды Миронову повезло сыграть у режиссера Анатолия Эфроса. И однажды эту возможность ему предоставило телевидение.

То был телеспектакль «Страницы журнала Печорина». Спектакль, после которого хочется очень долго молчать и думать. И только потом, когда пытаешься определить его место в иерархии художественных ценностей, выстроившихся в собственном зрительском опыте, понимаешь, что это было одно из высших выражений творческого метода одного из крупнейших режиссеров нашего века.

Эфрос не так уж много работал с кино- и телевизионным кадром. Но трактовал его — что присуще только самым большим мастерам кино — вовсе не как технический способ зафиксировать актерское действие. Кадр для него сам по себе был языковой единицей, способом художественного мышления. Кадры взаимодействовали, контрастировали, спорили, высекали какую-то новую мысль, формировали наш нравственный вывод — как в музыке сталкиваются и взаимодействуют темы, как в мышлении взаимодействуют доселе разрозненные идеи и представления.

Не случайно в своей книге «Профессия: режиссер» Эфрос размышляет о методе Феллини. «Феллини строит свои картины так, что каждый кадр есть образ. Его фильм состоит из нескольких сот живописных картин, каждая из которых способна соперничать, допустим, с Лотреком. Пространство, мизансцена, выбор лиц, сочетание красок — все есть искусство, и оно, эту искусство, уже само по себе волнует своим совершенством».

Видеофильм «Страницы журнала Печорина» состоит именно из таких кадров-картин. Они сталкиваются. В «прямое действие» может врезаться ретроспективный план Мери или Веры — как напоминание, невольно промелькнувшее в голове героя и сразу давшее совершенно новую подсветку происходящему, свершающемуся сейчас.

Это фильм лишь в поверхностном слое о том, как Печорин злит Грушницкого, цинично насмехается над ним, а потом его убивает на дуэли все так же холодно и рассу-



Мика — М. Неёлова, Климов — А. Миронов,
его мать — Т. Пельтцер.
«Между небом и землей»



дочно. Настоящий сюжет фильма — жесткий, беспощадный самоанализ Печорина (что подчеркивает и название: «Страницы журнала Печорина»), непрерывный внутренний монолог, а напряженность фильма — напряженность не фабулы, но духовной жизни, безостановочно работающей мысли.

И в этом сюжете решительно все важно, здесь не может быть ни одной неверной ноты.

Важна музыкальная выстроенность ритма. На этом фильме режиссерам надо бы учиться музыкальному мышлению — то есть не простому использованию музыки для «атмосферы», а полноценному ее соучастию, соавторству, компоненту художественного мышления. Поведение персонажа в кадре пластически согласовано с музыкальной фразой; психологическая напряженность нарастает одновременно с музыкальным крещендо или, еще чаще, с внутренне нарастающей гармонической напряженностью и разрешается в резком, взрывном музыкальном акценте — опять-таки синхронизированном с пластическим действием. Резким движением, поворотом, внезапно изменившейся жизнью глаз, лица, состояния героя.

Важен сам тип приглашенного на роль актера.

Олег Даль, игравший Печорина, был для многих неожидан. Романтический флер хрестоматийно «лишнего человека» начисто снят. Холодный взор (даже цвет голубых глаз актера тут необходим, он отсвечивает ледянистым холодом). Взгляд исследователя жизни, естествоиспытателя, забронированного наглухо, не дающего никому проникнуть в душу, хладного судии, непонятно по какому праву присвоившего себе эту миссию. Этот Печорин зол, ядовит, колюч, неприятен, и для тех зрителей, кто привык составлять представление о человеке по самому первому впечатлению, он оказался попросту неприемлем и вызвал яростные нападки в письмах режиссеру.

Грушницкий должен быть ему прямой противоположностью. И точно так же к постижению его сути — а следовательно, и к постижению драмы героев Лермонтова — зрители должны пробиваться через кисею



хрестоматийных представлений о персонаже, через магию того же первого взгляда, через невольно возникающую симпатию к менее сложной и потому более доступной пониманию натуре.

Выбор Миронова на эту роль был поэтому не случаен. Эфрос в своей книге говорит о задаче такого выбора: «Помню, я долго искал актера на роль Грушницкого. Хотелось почему-то, чтобы это был любимец публики. Через это мерещился мне какой-то урок для тех, кто будет смотреть передачу. Грушницкий — любимец публики! В этом должно быть посрамление чьих-то вкусов. Печорин, напротив, должен был быть враждебен духу «застольных компаний».

«Правда, не всякий зритель способен извлечь из искусства урок, — тут же сетует Эфрос и добавляет: — И все же ты всегда надеешься на это».

Преодолеть хрестоматийность — значит отвоевать возможность вчитаться, всмотреться в произведение заново, как бы сызнова перекрыть комфортное, бездумное ощущение привычной укатанности этой классической дорожки ощущением мучительности первооткрытия. Собственно, только при этом условии и можно заставить зазвучать не давние, музейные струны, а сегодняшние, наши, тогда только мы сможем, в ответ на лермонтовские строки, «обратить глаза зрачками внутрь».

Так что затруднить зрителю ход к Печорину, ход к Грушницкому, как и ко всей этой коллизии времен войны с черкесами, — затея не формальная, а идеально содержательная, сущностная. Затея, без которой мог бы выйти очередной пошлый картинный боевик класса «Княжны Мери» Исидора Анненского.

Контраст, самый первый, был достигнут даже типажно. Печорин — Даль — это предельно рациональная конструкция лица, внешне бесстрастного, почти без мимики. Жесткость в чертах. Повадка резонера. Таким он видится окружающим. Причины этого отчуждения нам в ходе фильма станут ясны отнюдь не сразу; явная антипатия, которую вызывает Печорин, лишь к финалу сменится пониманием этой трагедии человека мыслящего — в кругу пошлом и ничтожном. «И некому руку подать...».

Напротив, Грушницкий у Миронова словно создан для дружеских контактов. Черты лица мягки, подвижны, неопределенны («бескостны», — написала Эфросу его зрительница из Свердловска) и легко отзываются на каждое посетившее героя чувство. Взгляд словно бы постоянно затуманен грезой. Движения порывисты. Он кажется «своим», он доверчив и откровенен, такого и обидеть грех. Мироновское обаяние здесь необходимо Эфросу — простота этой души, ее открытость легко подкупают зрителя. Необходима режиссеру и редкая способность Миронова чувствовать ритм сцены, природная музыкальность позволит ему лучше понять и природу эфросовской режиссуры, которая действительно близка музыкальному творчеству.

У Эфросы в той же книге есть интересные размышления о Шостаковиче: «Меня волнует не только общий замысел какой-то его симфонии, но и каждый момент сочетания звуков. Эти звуки во мне как-то особенно отзываются, часто пробуждая почти неосознанные драматические чувства...» И дальше о музыке — хорошей музыке! — вообще: «Вы благодаря ей идете куда-то, и вам кажется, что вот-вот свернете на эту (хорошо знакомую. — В. К.) тропинку, но — дудки! Каким-то тончайшим созвучием вас переводят на

новое, незнакомое вам место, и вы взволнованно оглядываетесь по сторонам».

В поисках актерских решений, мизансцен, цветовых гамм и акцентов, ритма, в котором живет кадр, его уравновешенности, статичности или, напротив, разбалансированности, как бы случайности есть вот это решающее для Эфросы качество — способность художественного приема перевести нас «на новое, незнакомое место», где мы начинаем чувствовать драму обостренно, свежо, как бы впервые.

(Так хаотичное броуновское движение белых фуражек с красным околышем в кадре передает с мучительной остротой напряжение, сгустившуюся атмосферу долгой, бесконечной паузы перед дуэлью.)

«Бескостность» Грушницкого, как все в этом фильме, метафорична: это человек без моральных устоев, и он хорош, пока хорош. В своей ревности и жажде реванша он становится особенно пошл; он ослеплен — это почти буквально выражают глаза Миронова в финальных эпизодах картины. Глаза невидящие, воспаленные, сначала непонимающие, как у смертельно обиженного ребенка, потом совершенно бешеные, белые от ненависти. Нервически подрагивает веко. Каменеет лицо. Дрожат руки.

Фильм оказался непросто для восприятия массовой телевизионной аудитории, достаточно развращенной простейшими коллизиями расхожего телерепертуара, неистребимой тягой «голубого экрана» все разжевывать и объяснять до конца, так что пьющему чай зрителю остается только поглядывать рассеянно на мерцающее пятно телевизора. Этот фильм нельзя было смотреть между бытовыми делами. Это была трудная работа души, и от зрителя нужна была работа ответная.

Эфрос вспоминал о страстях, разгоравшихся вокруг телепремьеры. О яростном неприятии такого Печорина и такого Грушницкого. Кто-то предлагал даже поменять местами исполнителей — вот тогда романтичность Миронова пришлась бы ко двору. Вместе с тем была прекрасная пресса, шли режиссеру и глубокие, серьезные зрительские пись-

ма. Спустя всего несколько лет спектакль смотрится уже как произведение классическое, и кажется, что лермонтовская проза нашла в нем единственно возможное воплощение.

Эта работа заняла в творческой жизни Миронова совершенно особое место. Как мираж, она вынесла откуда-то из-за привычных нам горизонтов его актерской индивидуальности редкостный, но тоже почти не использованный кинематографом талант актера психологического, рожденного для большой драмы, для тончайшего художественного анализа. Как и в фильме Германа «Мой друг Иван Лапшин», обычная броскость дарования Миронова здесь как бы выводится за скобки актерского существования в роли, куда-то исчезает отсвет сыгранных им ранее ролей, этот бич любой звезды. В большинстве фильмов — мы уже говорили об этом — перед нами предстает сначала Миронов, а потом уж персонаж. Здесь — только Грушницкий, только его человеческая мелодия в симфоническом звучании драмы, давней и вечной.

И точность тона здесь поразительна. Так бывает только в условиях совершенного творческого замысла. Миронову слишком часто приходилось «вытаскивать» фильм собственным куражом, импровизацией. Без Миронова рассыпались бы многие картины, где он снялся, — именно его участие сообщало им особый воздух талантливости, без которого искусство перестает быть искусством.

Кто сомневается — пусть попытается найти в списке фильмов Миронова хоть один серый и бесцветный. Есть очень плохие, но нет «никаких». В любом искра божья, и эту искру разжег Миронов.

Устав от вечного поединка с недоразвитостью драматургии и с приблизительностью актерских идей, актер в этом видеофильме Эфроса обрел счастье работать на достойном его профессиональном уровне. Не солировать под расстроенное фортепьяно, а играть в высококлассном оркестре.

Роль Грушницкого стала важным этапом в процессе поисков актером нового творчес-

кого лица. Но даже она никак не изменила ход его творческой жизни на экранах. Только телевидение время от времени дарило Миронову возможность выйти к серьезной драматургии, он сыграл, например, роль Лямина в «Назначении» Александра Володина. Но фильм этот возбуждал в телевизионном руководстве какие-то смутные опасения и дошел до зрителя с огромным опозданием, уже не как живое событие искусства, а как отсвет минувшего.

Незаметно и как-то стеснительно промелькнул на телеэкране фильм, снятый по пьесе А. Соколовой «Фантазии Фарятьева» — пьесе, внезапно ставшей модной в конце 70-х и так же внезапно канувшей в небытие.

Миронов играл Фарятьева, героя, заблудившегося в тех годах, которые мы теперь зовем застойными. Заблудившиеся герои тогда возникали нередко, их привычно клеймила критика, пьесы и фильмы гуртом обвинялись в отрыве от генеральных линий жизни, в нежелании увидеть героя подлинного, целеустремленного. Да и публика, приученная к герою дежурно правильному, нормативному, нередко эти интеллигентские эксцентриады «полетов во сне и наяву» воспринимала как чудачество, непонятное и даже неприятное. Духовный кризис общества был тем более драматичен, что осознавался немногими: люди успешно отвыкали от критического самоанализа, от осмысления собственной жизни; в искусстве искали красивых сказок, своего рода цветных расслабляющих снов. Но когда искусство пыталось коснуться именно этого феномена времени, оно чаще всего отвергалось. Так люди с раздражением отворачиваются от зеркала, сообщившего им неприятную правду.

Герой пьесы «Фантазии Фарятьева» из тех, кого в русской литературе именовали



«маленьким человеком». Он был «маленьким», потому что не мог применить свои таланты в болотистом мире всеобщей духовной спячки. И жил мечтами. И в них был романтиком, переживал свои «полеты» и свои свершения.

Такого героя с редкостным пониманием его социальной сущности сыграл в телефильме Андрей Миронов.

И вновь из-за неведомых еще нам горизонтов выплыли свидетельства редкостной пластичности этого актера — даже в том, в чем мы его вообще никогда не могли заподозрить, в способности к внешнему перевоплощению, к тотальной перестройке всей человеческой структуры. «Фирменно» изящный, раскованный, элегантный, он предстал перед нами неловким, закомплексованным, заторможенным, вечно не знающим, куда девать руки, вечно стесняющимся свой громоздкости («слон в посудной лавке»), своего грубо вылепленного лица («я понимаю, что я некрасив, то есть лицо у меня неприятное...»). Его Фарятьев прямая противоположность своим мечтаниям — абсолютно антиромантическая внешность, прилизанные, зачесанные набок волосы, ресницы альбиноса, безбровое лицо с всегда обыденным, стертым выражением. Серый пиджак, серая рубашка, серый галстук в казенную полоску. Не садится, а присаживается, помещает себя на стул, сидит на краю, и рука враспырку неловко опирается на сиденье. Для него любое движение тягостно и трудно, он не привык быть «в обществе». И сватовство это ему тоже мучительно, — но еще мучительнее одиночество вдали от любимой, потому что любить он умеет бескорыстно и самоотреченно.

Эта как бы бесцветная личность является нам не просто на «бытовом уровне», как документальный слепок с натуры. Миронову изначально чуждо перевоплощение как конечная цель — его пребывание в роли всегда двойственно, наполнено мерцающим смыслом, каждая краска таит в себе для нас некий вопрос — отчего так? Просто ли серость перед нами, или эта серость вынужденная, качество приобретенное, своего рода уродство, горб, наращенный на человеке иска-

женной социальной средой? Да, конечно, мы видим Фарятьева глазами Шуры, замученной вечным трудом и неустроенностью стареющей учительницы музыки. Она тоже безнадежно влюблена, — но в некоего Бетхудова, который так и не появится на экране, но о котором все постоянно говорят, и это, по рассказам, полный антипод Фарятьеву — уверенно идущий по жизни, удачливый, умеющий и одеваться и жить. Мы угадываем в нем ясный социальный тип — приспособленца и циника, одного из предприимчивых хозяев жизни в те застойные времена.

(Рука пишет: в те времена, словно сегодня эти люди хоть на йоту сдали позиции. Пьеса, как показало время, оказалась отнюдь не так мелка и совсем не конъюнктурна.)

Именно Миронов с его способностью к максимальному интеллектуальному наполнению роли сообщает фильму очень ясные социальные параметры, делает его остропроблемным. Мы понимаем, что перед нами один из тех «лишних людей», кто именно в силу своей талантливости, неистребимо творческой закваски входит в постоянное противоречие с канонизированной серостью застойного бытия, он из тех, кто не востребован временем и потому не имел возможности самореализоваться в жизни.

Ему остаются фантазии.

Там чувства яркие, крылатые, прекрасные. Те, о которых мы забываем днем. Фарятьев убежден, что яркость у человека — в крови, что рожден человек — для полета.

Пусть во сне, раз не выходит наяву.

Странная эта метафоричность типа тоже воспринималась как неистребимо «интеллигентская» и ущербная. «Люди кругом вкалывают, а эти...». Но драматизм этого контраста: гриновский порыв к прекрасному и свободному — и проза неподвижных портовых кранов, панельных белесых коробок, коммунального быта и газовых плит — составлял плоть не только фильма. Он составлял плоть времени. Конфликт бескорыстного, чудом сохраняющего чистоту устремлений человека — и окружающего мира агрессивных честолюбий, мира, что перемалывает судьбы обывателей, искажающего, катастрофически

снижающего все нравственные ориентиры общества.

Тема Дон Кихота. Тема князя Мышкина. Тема того же Печорина. Вечная тема.

В этих телевизионных ролях Миронова на первое место выходила жизнь духа. И здесь стереотип зрительских ожиданий явственно мешал восприятию этих ролей. Актер видел в них оружие в поединке с самим собою, со зрителем, вечно жаждущим повторений, с постоянной зависимостью своей профессии от случая, чужой воли, стечения обстоятельств. Он видел в них оружие и надеялся, что эти роли откроют для него еще неведомую зону, где могли бы найти выход бурлящие в нем силы. Его натура требовала контрастов, он знал, что может быть и Бони, и Сирано, и хотел быть обоими — дайте только сыграть.

Но шпага погружалась в вату. Сопротивления не было, но не было и победы, что-то меняющей в жизни. Пространство расступалось только на мгновенье, а потом снова сужалось до привычного коридора, и контрастам вновь предпочиталась их равнодействующая — обаятельный, улыбчивый, сияющий молодостью артист Андрей Миронов.

Он очень много играл. Он стремился осуществиться так истово и самоотреченно, как это бывает только у людей, живущих своей профессией, видящих в работе счастье и не умеющих жить ничем другим. Он вел этот нескончаемый поединок от первой и до последней минуты, как ведут его все большие актеры.

И Раневская, которая сыграла в «Мечте» свою единственную трагическую кинороль, а для зрителя так и осталась с улетевающей в вечность фразой «Муля, не нервируй меня!» на устах.

И Смоктуновский, сыгравший в «Берегись автомобиля» свою пока единственную комедийную роль и открывший там бездны собственных неосуществившихся возможностей.

И клоун Никулин, которому лишь дважды за большую жизнь в искусстве удалось доказать свой уникальный драматический талант.

И Гурченко, которая одна могла бы сделать эпоху в музыкальном кино, телевидении, на эстраде. Но битва ее тоже идет в одиночку, без поддержки и единомыслия, пока есть вера в себя и силы.

Невидимые миру поединки свершаются на наших глазах, принародно, и актеры остаются один на один с судьбой, потому что думать о них у нас некому. Режиссеры — и они правы — заняты собственными замыслами. Театры осуществляют репертуарную линию. Киностудии борются за широту темплана и за постижение жгучих проблем современности средствами экрана. Кто тут будет заботиться о том, чтобы помочь нам встретиться с мироновским Сирано или Дюруа или увидеть его в центре лихого кордебалета? Кто всерьез поинтересуется, какие еще нежданные возможности таятся в этом всеми любимом чуде, именуемом «актер»?

Когда поединок затягивается, он изнуряет. Люди сгорают рано.

Краткая летопись жизни и творчества Андрея Александровича Миронова

1941

8 марта

Андрей Александрович Миронов родился в Москве (ул. Петровка, 22) в семье актеров Марии Владимировны Мироновой и Александра Семеновича Менакера.

«В детстве и юности я большую часть времени проводил с родителями. ... Благодаря им мне посчастливилось в своей юности общаться с замечательными актерами театра, кино, эстрады. К нам часто приходили Михаил Зощенко, Валентин Катаев, Борис Ефимов, Вера Марецкая, Фаина Раневская... Одним из самых близких друзей нашей семьи был Леонид Осипович Утесов. Все мое детство было связано с ним, его песнями».

М и р о н о в А. Как важно быть веселым. Интервью взял Ю. Фялинов. — «Комсомольская правда», 1983, 23 янв.

1948—1958

Учеба в 170-й школе г. Москвы.

«Тяга приобщиться к героике привела меня, школьника, на спектакли Центрального театра Советской Армии, главным режиссером которого в те годы был Алексей Попов. Все увиденное там: монументальность архитектурного облика, выразительность интерьера, достоверность декораций, а главное — самозабвенность игры актеров — сформировало мое представление о Театре и, признаюсь, во многом определило выбор профессии».

М и р о н о в А. Оправдать интерес зрителей. Интервью взял И. Гольдин. — «Красная звезда», 1986, 27 апр.

«...я никогда не колебался в выборе профессии. После окончания школы подал документы в Государственное театральное училище имени Щукина. Как и все родители, папа и мама желали мне добра. Видя мое стремление стать актером, они никогда меня не отговаривали. Но и не сулили «легкой жизни»».

М и р о н о в А. О серьезном — смешно. Интервью взял И. Дум-

кин. — «Знамя юности», Минск, 1980, 17 янв.

1958—1962

Учеба в Театральном училище имени Б. В. Шукина при Театре имени Евг. Вахтангова.

1962

19 марта

Фильм «А если это любовь?». «Мосфильм». Авторы сценария И. Ольшанский, Н. Руднева, Ю. Райзман, режиссер Ю. Райзман, оператор А. Харитонов (П е т р).

«Мне повезло: первым кинорежиссером, у которого я снимался, был Юлий Райзман. Меня, студента театрального училища, пригласили на роль в фильме «А если это любовь?». На съемках царила атмосфера, близкая театральной, поэтому работалось с удовольствием...»

М и р о н о в А. Не представляю себя без театра. Интервью взял Л. Колпаков. — «Молодой коммунар», Тула, 1980, 26 июня.

Июнь

Принят в труппу Московского театра сатиры.

24 июня

«24 часа в сутки» О. Стукалова. Постановщик А. Крюков, художник Н. Кашицев, композитор Н. Сидельников (Г а р и к).

2 августа

Ввод в спектакль «Дамоклов меч» Назыма Хикмета. Постановщик В. Плучек, режиссер В. Казанский, художники Н. Кашицев, А. Райхель (премьера 27 мая 1959 года) (Т о л с т ы й).

Октябрь

Фильм «Мой младший брат». «Мосфильм». Авторы сценария В. Аксенов, М. Анчаров, А. Зархи, режиссер А. Зархи, оператор А. Петрицкий (Ю р к а).

1963

2 апреля

Ввод в спектакль «Гурий Львович Синичкин» В. Дыховичного, М. Слободского, В. Масса, М. Червинского. Постановщик Д. Тункель, художник Э. Змойро, композитор Н. Богословский (премьера 1 марта 1963 года) (Т е л е р е ж и с е р).

21 июня

«Проделки Скапена»
Ж.-Б. Мольера. Постановщики
Е. Весник, А. Столбов, худож-
ник Э. Змойро (С и л ь-
в е с т р).

3 июля

Фильм «Три плюс два». Кино-
студия имени М. Горького и
Рижская киностудия. Автор сце-
нария С. Михалков, режиссер
Г. Оганисян, оператор В. Шум-
ский. (Р о м а н Л ю б е ш-
к и н).

6—26 июля

Участие в гастрольях театра в
Горьком.

10 сентября

Ввод в спектакль «Клоп»
В. Маяковского. Постановщи-
ки В. Плучек, С. Юткевич,
художник С. Юткевич (преьера
1 мая 1955 года) (П р и с ы п-
к и н).

1964

14 апреля

«Женский монастырь» В. Дыхо-
вичного и М. Слободского.
Постановщик В. Плучек, режис-
сер О. Солюс, художник
Э. Змойро, композитор
Э. Колмановский (Т у ш к а н-
ч и к).

«В спектакле много актерских
удач. И все-таки следует особо
отметить А. Миронова —
Тушканчика. Какая пластика,
какая необыкновенная легкость

и естественность, какая музы-
кальность! Смотришь на
А. Миронова и думаешь: очень
жаль, что многие артисты
оперетты не умеют делать
ничего подобного...»

П о р о в с к и й Б. Легко и
изяжно: «Женский монастырь»
в Театре сатиры. — «Веч.
Москва», 1964, 25 июня.

1—30 августа

Участие в гастрольях театра в
Куйбышеве.

Сентябрь

Участие в гастрольях театра
в Свердловске.

1965

26 марта

«Над пропастью во ржи», Инс-
ценировка А. Харламовой одно-
именной повести Д. Сэллиндже-
ра. Постановщик А. Шатрин,
художник М. Курилко (Х о л-
д е н).

29 апреля — май

Участие в гастрольях театра в
Киеве.

4—21 октября

Участие в гастрольях театра в
Ленинграде.

1966

6 февраля

«Терки на том свете» А. Твар-

Тушканчик.
«Женский монастырь»
В. Дыховичного
и М. Слободского



донского. Постановщик В. Плущек, художники С. Алимов, М. Романин, композитор Р. Щедрин, балетмейстер Н. Авалиани (О т а в т о р а).

24 марта

Фильм «Год как жизнь». «Мосфильм». Авторы сценария Г. Серебрякова, Г. Рошаль (по роману Г. Серебряковой «Похищение огня»), режиссер Г. Рошаль, операторы Л. Косматов, А. Симонов (Ф р и д р и х Э н г е л ь с).

16—31 июня

Участие в гастрольях театра в Риге.

1—15 августа

Участие в гастрольях театра в Вильнюсе.

Ноябрь

Фильм «Берегись автомобиля». «Мосфильм». Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов, режиссер Э. Рязанов, операторы А. Мукасей, В. Нахабцев (Д и м а С е м и ц в е т о в).

16 декабря.

«Дон Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша. Постановщик В. Плущек, режиссер О. Солюс, художник В. Левенталь, композитор А. Николас, балетмейстер С. Корень (Д о н Ж у а н).



Фрэнк Синатра
«Год как жизнь»
Сержин Карпичик
«Танцевальная сцена»

«На долю молодого актера А. Миронова выпала едва ли не самая трудная задача в спектакле: он играет Дон Жуана. ... Актер не делает Жуана сверхчеловеком. Он подчеркивает: чем больше его герой узнает о мире, в котором живет, тем все определеннее он становится человеком этого мира. Ему теперь все равно: жизнь размыта лицемерием, ложью... Он рвался к геометрии, к точным наукам, но геометрия оказалась лишь абстракцией. Он не может ею заняться. Суэта обывательского существования разьедает его душу. И парадоксальные ситуации пьесы разрешаются парадоксом: Жуан убивает Жуана, становясь заурядным обывателем».

Ф р о л о в В. Новая легенда о Дон Жуане: Комедия М. Фриша на сцене Театра сатиры. — «Моск. правда», 1967, 28 янв.



24 апреля

«Интервенция» Л. Славина.
Постановщик В. Плучек, художники В. Лалевиц, Н. Сосунов, композитор Н. Богословский (Селестен, Жульен, Папа, певец из ресторана).

29 апреля

«Доходное место» А. Н. Островского. Постановщик М. Захаров, режиссер С. Мишулин, художник В. Левенталь, композитор А. Кремер (Жадов).

«Открытием и событием «Доходного места» в Московском Театре сатиры явилась именно фигура Жадова. Заново взглянув на пьесу, режиссер М. Захаров пренебрег печальными уроками ее сценической истории и не поверил комментаторам, полагающим, что Островский тут оказался не на высоте. Влюбленность в Жадова — одна из главных тем режиссерской партитуры Захарова, вера в Жадова, в самую возможность победоносного торжества наивного идеализма этого юности — суть и душа игры Андрея Миронова».

Рудник и К. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 63.

«Сегодня на авансцену вышел Жадов в исполнении А. Миронова. Жадов, памятный идеалы светлой молодости, Жадов, поклоняющийся одной только правде, Жадов, верный служитель свободы, Жадов, не терпящий лжи и казнокрадства, Жадов, ненавидящий произвол и чиновничьи, вот какой Жадов интересен сегодня театру. Миронов играет его не как привычный классический образ, не как миллионного Чацкого, сто первого Жадова, восьмидесят девятого Протасова. Он играет открытые характера, типа, героической темы, пламенного сердца, он играет человека, с которым мы только что знакомимся, которого еще не было в нашей среде, в нашем сознании, на нашей памяти. Здесь все молодо, порывисто, весело, гневно, здесь все впервые. Этот Жадов впервые входит на те вершины, где закаляются борцы, где формируются герои. Он не знает колебаний, он знает чело-
веческие слабости, тем милее, понятнее этот характер».

В и ш е с к а я И. Жадов и другие: «Доходное место» — премьера Театра сатиры. — «Веч. Москва», 1967, 11 сент.

Июль

Присуждение на фестивале «Московская театральная весна-67» диплома третьей степени за исполнение роли Селестена в спектакле «Интервенция».

7 ноября

«Баня» В. Маяковского. Новая сценическая редакция. Постановщик В. Плучек, художник М. Кулаков, композитор А. Кремер (первая редакция постановки осуществлена в 1953 году Н. Петровым, В. Плучеком, С. Юткевичем) (В е л о с и п е д к и н).

«Спектакль открывает Велосипедкин — Миронов. Он Хозяин положения, он победитель, под его веселые окрики, словно маршкетки, пройдут по сцене все эти Мезальянсовы и Главначупусы. Да, они еще живы, еще будут мешать молодой стране, но оптимизм Велосипедкина, его искреннее удивление перед осколками старого мира, чудом сохранившимися в дне сегодняшнем, — все это создает атмосферу истеричную, невозможную для бюрократов».

В и ш е с к а я И. Смех: уничтожающий и дружеский: «Баня» В. Маяковского в Театре сатиры. — «Моск. правда», 1967, 19 дек.

Ноябрь

Присуждение на Всероссийском смотре спектаклей драматических, музыкальных и детских театров в ознаменование 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции диплома первой степени за исполнение роли Велосипедкина в спектакле «Баня».

Фильм «Таинственная стена»¹. «Мосфильм». Авторы сценария И. Поволоцкая, М. Саткович, А. Червинский, режиссеры И. Поволоцкая, М. Саткович, операторы Б. Брожовский, О. Згуриди (С е р ж а н т К а р п у х и н).

1968

Март

Присуждение на Смотре театральной молодежи столицы, посвященном 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции, первой премии за исполнение ролей Жадова («Доходное место») и Селестена («Интервенция»).

Присуждение диплома театральных критиков за лучшее исполнение мужской роли (за ряд ролей, сыгранных на сцене Московского театра сатиры в 1967).

¹ В случае расхождения года съемки кинофильма с годом его проката в Летописи указан год съемки.

фильм «Бриллиантовая рука», «Мосфильм». Авторы сценария М. Слободской, Я. Костюковский, Л. Гайдай, режиссер Л. Гайдай, оператор И. Черных («Г р а ф»).

Апрель

Фильм «Урок литературы», «Мосфильм». Автор сценария В. Токарева, режиссер А. Корнев (Ф е л и к с).

1969

4 апреля

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше. Постановщик В. Плучек, художник В. Левенталь, художник по костюмам В. Зайцев (Ф и г а р о).

«Артист, свободно и счастливо распоряжаясь богатством, которое предоставил ему гениальный автор, на протяжении всей пьесы не устает демонстрировать нам изощренный, тонкий, гибкий, смелый и пронзительный ум Фигаро. Ум этот светится в глазах Миронина всегда, ум этот ему самому доставляет наслаждение и передается нам то сильной восторженной афористически емкой фразы, то витиеватым, но интересным в каждой интонации движением длинного монолога, то азартом и риском увлекательных и опасных диалогов Фигаро с грифом — А. Миронина с В. Гафтом. У



Мякишев — Ю. В. Миронин, Себастьян — А. Митрофанов, Стратимиров — Владимир Шабалин.

Новикова-Прибова, режиссер Э. Верник (С е б а с т ь я н Л у т а т и н и).

1970

Февраль

Телеспектакль «Рудин» по роману И. С. Тургенева. Режиссер Л. Хейфец (Р у д и н).

8 апреля

«У времени в плену» А. Штейна. Фантазия на темы Вс. Вишневского. Постановщик В. Плучек, художник В. Левенталь (В с е л о л о д).

«В актере раскрылись какие-то особые грани таланта, еще не участвовавшие до сих пор в его творческой биографии. Мужественный гражданский темперамент, если можно так ска-

16 апреля — 11 мая

Участие в гастрольях театра в Ленинграде.

Фильм «Семейное счастье» по рассказам А. П. Чехова. «Мосфильм». Новелла «Мститель». Сценарист и режиссер А. Ладынин, оператор А. Альварес (С и г а е в).

17 мая

Радиоспектакль «Соленая купель». Автор радиопьесы Т. Рыбасова по роману А. С.

Миронина, дебютами которого мы восхищались совсем недавно, в этой роли чувствуется уже зрелое, виртуозное пластическое и интонационное мастерство, подкрепленное природным лукавым обаянием, подкупающей искренностью улыбки, теплотой взгляда».

Р у д и н и ц к и й К. Сюрпризы Фигаро. — «Неделя», 1969, 13—19 окт., с. 9.

лить, социальная эмоциональность, обаяние мысли, обаяние веры».

В и ш е с к я И. «У вренни в плену». — «Всч. Москва», 1970, 16 апр.

Июнь

Присуждение на фестивале «Московская театральная весна-70» диплома и премии второй степени за исполнение роли Всеволода в спектакле «У времени в плену».

1—26 июля

Участие в гастрольях театра в Челябинске.

28 июля—16 августа

Участие в гастрольях театра в Магнитогорске.

Фильм «Две улыбки». Киностудия имени М. Горького. Новелла «Бабушка и цирк». Автор сценария и режиссер Я. Сегель (Молодой душка).

27 декабря

Телеспектакль «Вплотьмах» по повести А. И. Куприна. Режиссер М. Микаэлян (Аларины).

1971

Фильм «Достояние республики». Киностудия имени М. Горького. Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов, режиссер В. Быч-

ков, операторы В. Монастырский, Ю. Малиновский, А. Филатов (Мзркийз).

Фильм «Старики-разбойники». «Мосфильм». Авторы сценария Э. Брагинский, Э. Рязанов, режиссер Э. Рязанов, операторы Г. Абрамян, Н. Немолояев (Проскудин).

1972

26 марта

«Ревизор» Н. В. Гоголя. Постановщик В. Плучек, режиссер Ю. Козловский, художник В. Левенталь, композитор Ю. Буцко (Хлестаков).

«...А. Миронов обнаружил в Хлестакове непривычные черты. Актер совершенно отказался от толкования своего героя как лица фантастического».

Перед нами возникал маленький человек, в замыганном платье, вечно голодный. Миронов согревал характер максимальным сочувствием к существу «ни се, ни то». ... Хлестаков ходил странноватой, почти балетной походкой, в ботинках не по размеру. Сентиментальный «мелкий фарца», потрясенный радушием, какое ему неизвестно за что оказали в городе, он голосом, полным искренней и трогательной благодарности, говорил: «Мне нигде не было такого хорошего приема».

С м е л я н с к и й А. Наши собеседники. М., 1981, с. 54.

«По всем признакам, отмечаящим талантливое исполнение А. Миронова (действительно:

легкость, музыкальность, танцевальность, обаяние и ирония, смена настроений), слегка офранцузженный, женственно беззащитный Хлестаков — Миронов намеренно не связан ни с какой жизненной сферой из тех, что показаны в комедии.

Он откуда-то «со стороны», безвестный мальчик, заллутавший в поисках наслаждений и восторгов. Как мотылек, порхавший по носам одураченных чиновников и не имеющий никакого отношения к разразившейся из-за взмаха его сербристых крыльшек грозе, он улетаet дальше».

В е л о в а Н. Притча о виновных: «Ревизор» в Московском театре сатиры. — «Моск. правда», 1972, 19 апр.



Целарь Борджаш,
Телю» Е. Шаурца

Май

Участие в гастрольной поездке театра в Болгарии.

14 июня—4 июля

Участие в гастрольях театра в Ленинграде.

Июль—август

Участие в гастрольях театра в Киеве.

Фильм «Тень», «Ленфильм», Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид по пьесе Е. Шварца, режиссер Н. Кошерева, оператор К. Рыжов (Цезарь Борджиа).

Фильм «Держись за облака», ВНР — СССР. Режиссеры П. Сас, Б. Григорьев, операторы Ф. Сеченьи, В. Гинзбург (Генерал).

1973

14 января

«Таблетку под язык» А. Макленка. Постановщик В. Плучек, художник С. Стручков (колхозник Швед).

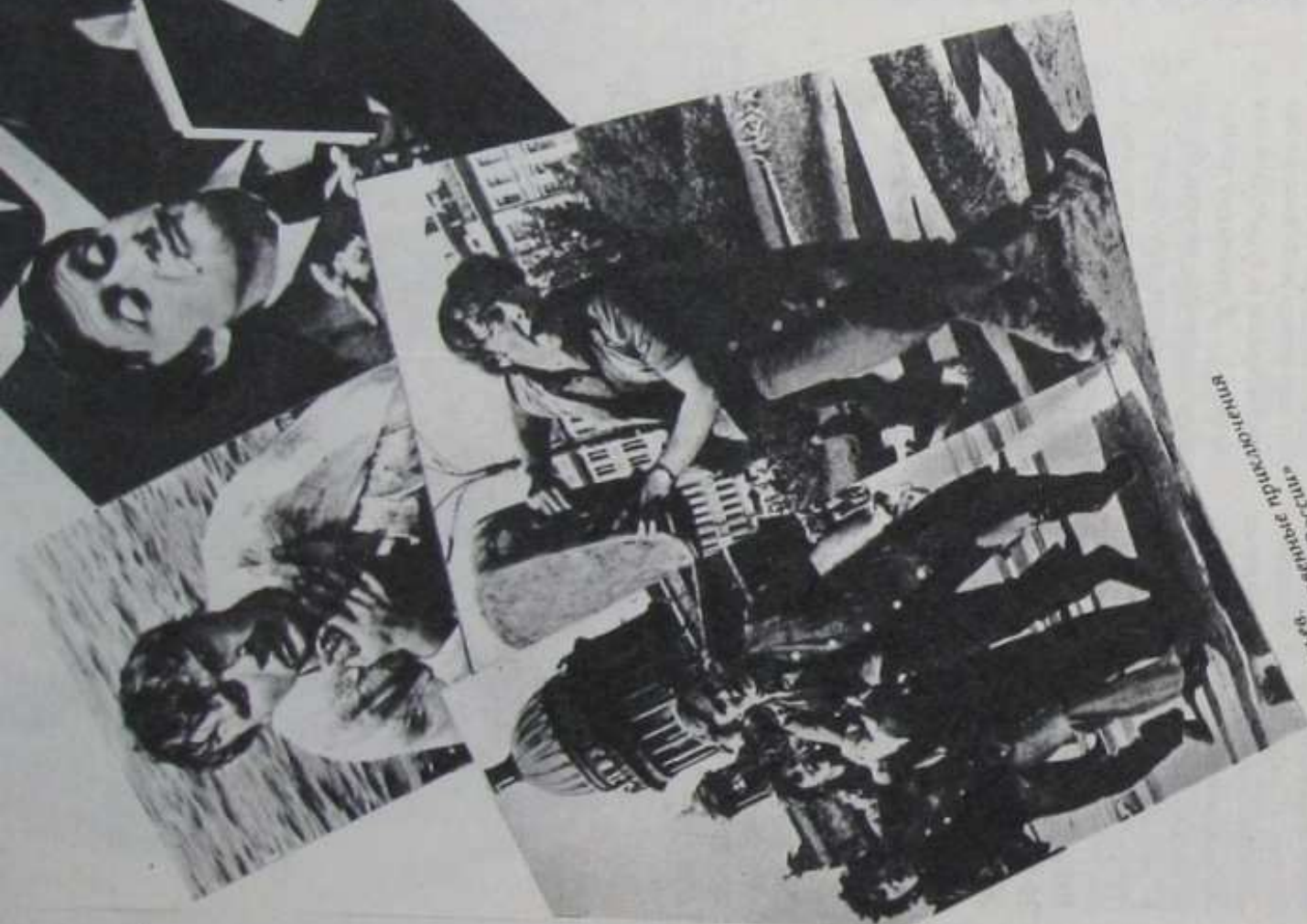
21 апреля — 10 мая

Участие в гастрольях театра в Ташкенте.

18 мая

Указ Президиума Верховного Совета Узбекской ССР о награждении Почетной грамотой за активное участие в проведении гастролей.

Муж. «Маленькие комедии
А. Арканова и Г. Горина
Большого дома»



Васильев,
«Необыкновенные приключения
итальянцев в России»

28 декабря

«Маленькие комедии большого дома» А. Арканова, Г. Горина. Постановщики А. Миронов (первая режиссерская работа), А. Ширвиндт, художник Б. Мессерер, балетмейстер В. Манохин, композитор Д. Тухманов (Муж).

1974

18 марта

Фильм «Невероятные приключения итальянцев в России». «Мосфильм» (СССР). «Продукционе де Лаурентис» (Италия). Авторы сценария Э. Брагинский, Ф. Костеллано, Д. Пиоло, Э. Рязанов, режиссер Э. Рязанов, операторы Г. Погани, М. Биц (Васильев).

24 августа

Телефильм «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского. Автор сценария

рим и режиссер А. Беллинский (Н а л и м о в).

Сентябрь

Присуждение на фестивале

«Московская театральная весна-74» диплома и премии второй степени спектаклю «Маленькие комедии большого дома».

27 сентября

«Клоп» В. Маяковского. Новая сценическая редакция. Постановщик В. Плучек, художники В. Левенталь, Н. Кашинцев, композитор А. Кремер; первая редакция постановки осуществлена в 1955 году В. Плучеком, С. Юткевичем (О л е г Б а я н).

«Образ Баяна Маяковский считал, наряду с Присьякинским, центральной фигурой комедии. Так рассматривает этот образ и театр. Баян в исполнении

А. Миронова — настоящий «самородок из домовладельцев». Он дирижирует всем обывательским оркестром, занимает наступательную позицию, вскоду выискивая поклонников «красивой жизни». А. Миронов использует доведенную до совершенства пластику: вялая и извивающаяся походка, замысловатая жестикация — это на грани гротеска, хотя актер нигде ни на секунду не теряет чувства меры. Все точно, продумано, каждая деталь служит глубококому разоблачению этого —художника факстро-

та», души «фешенебельного» общества. Чего стоит современно виртуозно сыгранная А. Мироновым сцена в общезищити: он целует руку растерявшейся девушки, косышкой вытирает стул, а затем «изящно» становится на него ногой... Каждая деталь, каждая сцена заслуженно сопровождается аллодисментами».

Ш а л у т а ш и л и Н. Через увеличивающее стекло. — «Заря Востока», Тбилиси, 1976, 25 сент.

16 октября

Указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении почетного звания «Заслуженный артист РСФСР».

31 октября — 17 ноября

Участие в гастрольной поездке театра в Италию (Венеция, Сиена, Рим, Реджо-Эмилия, Парма, Капри, Генуя, Павия).

Ноябрь

Участие в гастрольной поездке театра в Чехословакию.

24 декабря

Радиорассказ «Бутыль, серебрянка» Т. Капоте. Читает А. Миронов.

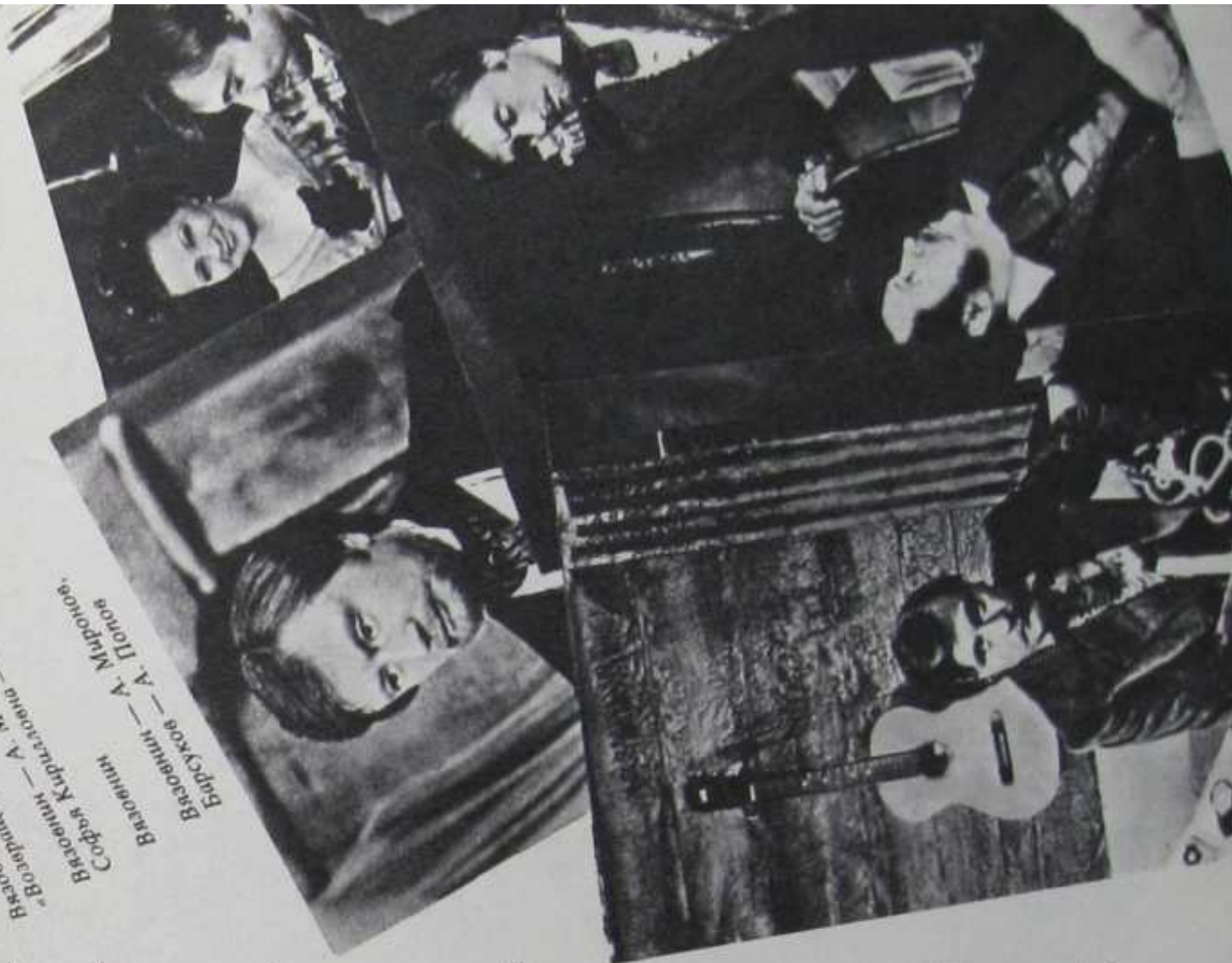
1975

4 января

Телефильм «Соломенная шляпка» Э. Дабнша. Автор сценария

«Возвращение»
Василин — А. Миронов
Софья Кривалова — Н. Гурбанова
Барсуков — А. Попов

Василин — А. Миронов
Софья Кривалова — Н. Гурбанова
Барсуков — А. Попов



и режиссер Л. Квинихидзе, композитор И. Шварц, текст песен Б. Окуджава (Фадинар).

1 июля

«Ремонт» М. Рошина. Постановщик В. Плучек, художник В. Левенталь, композитор А. Кремер (Паша-интедлент).

16 августа — 17 сентября

Участие в гастролях в Алматы, Караганде, Целинограде.

16 августа

Телеспектакль «Страницы журнала Печорина» по М. Лермонтову. Режиссер А. Эфрос (Грушинский).

«Если Печорин — само разочарование, то Грушинский — весь прежде воспринималась как жалкая и смешная — своего рода пародия на Печорина или же предвестье Карандышева, — осмыслена здесь по-новому. И режиссер и артист А. Миронов отнеслись к Грушинскому благосклонно. И хотя все поступки и все слова Грушинского комментирует — то снисходительно, то презрительно — сам Печорин (это ведь его «журнал!»), тем не менее Андрей Миронов упрямо защищает Грушинского от иронии и насмешек. Ведь не Грушинский же повинен в том, что его пороплявшая молодость столк-



«Шаг навстречу»

нулась с этой усталой душой, с ее мертвятицей пустынностью».

Рудник К. Игра портретами. — «Сов. экран», 1975, № 20, окт., с. 7.

14 сентября

Телеспектакль «Возвращение» по повести И. Тургенева «Два приятеля». Режиссер П. Резников. (Борис Андреевич).

1976

26 апреля

Фильм «Шаг навстречу». «Ленфильм». Автор сценария Э. Брагинский, режиссер Н. Бирман, оператор А. Чиров (Зубной).

7 июня

Фильм «Повторная свадьба».

«Мосфильм». Авторы сценария

Е. Габрилович, С. Розен, режиссер Г. Натансон, оператор А. Княжинский (Илья).

13 июня — 6 июля

Участие в гастрольной поездке театра в Польшу (Варшава, Краков, Катовицы).

8—22 сентября

Участие в гастролях театра в Баку.

23 сентября — 10 октября

Участие в гастролях театра в Тбилиси.

8 октября

Указ Президиума Верховного Совета Грузинской ССР о награждении Почетной грамотой за успешное проведение гастролей в г. Тбилиси в 1976 году.

10 декабря

«Горе от ума» А. С. Грибоедова. Постановщик В. Плучек, режиссер Ю. Козловский, художник В. Левенталь, композитор А. Николаев (Чацкий).

«В этом спектакле не звучат пламенные монологи. В герое Миронова нет ничего от романтической поэмы. Это молодой человек, появившийся, что проповедь рабства, служение не делу, а лицам откровенно. При этом актеру совсем не обязательно становиться на котурны. Миронов этого и не делает, но он достаточно убедителен в своей ненависти к фамусовской Москве и в любви — к Софье».

Дмитриев Ю. «Горе от ума». — «Веч. Москва», 1977, 25 янв.

«Финальный монолог Чацкого, естественно, набирая высоту, идет сначала к трудному решению («Довольно!.. с вами я горюжь моим разрывам»), затем к оценке истинного масштаба противника (все куклы, все манекены, весь паноптикум и все весьма динамичные и живые молчаливы и скалозубы при сем присутствуют) и, наконец, взлетая к знаменитой реплике: «Карету мне!» — внезапно спотыкается, останавливается от нахлынувшей музыки, что всегда несла с собой любовь к Софье, и, как бы зачерхивая с усилием эту любовь, завершает «прорыв» из вражеского окружения: «Карету!»»

Комиссаржевский В.
История одного разрыва: «Горе от ума» в Моск. театре сатиры. — «Сов. культура», 1977, 15 февр.

15 декабря

Телефильм «Небесные ласточки» по мотивам оперетты «Мадемуазель Ниттуш» Ф. Эрве. Автор сценария и режиссер Л. Книгин-Хидзе (С е л е с т е н).

1977

2 января

Телефильм «Двенадцать стульев» по роману И. Ильфа и Е. Петрова. Режиссер М. Захаров (О с т а п Б е н д е р).

Март

Диафильм «Андрей Миронов». Студия «Диафильм». Автор сценария Б. Полюровский.

Август — сентябрь

Поездка на Мадагаскар и в Мозамбик в составе делегации Госкино СССР.

Сентябрь — октябрь

Участие в гастрольной поездке театра в Югославию (Белград, Загреб, Любляна, Баня-Лука, Тузла).

Октябрь

Поездка в США в составе группы от Союза кинематографистов СССР.

1978

Январь

Грампластинка «Пост Андрей Миронов». Фирма «Мелодия».

1 января

Телефильм «Обыкновенное чудо» по пьесе Е. Шварца. Режиссер М. Захаров (П е р в ы й м и н и с т р).

3 января

Телеспектакль «Между небом и землей» по повести В. Токаревой «Ехал Грека». Режиссер В. Фокин (К л и м о в).

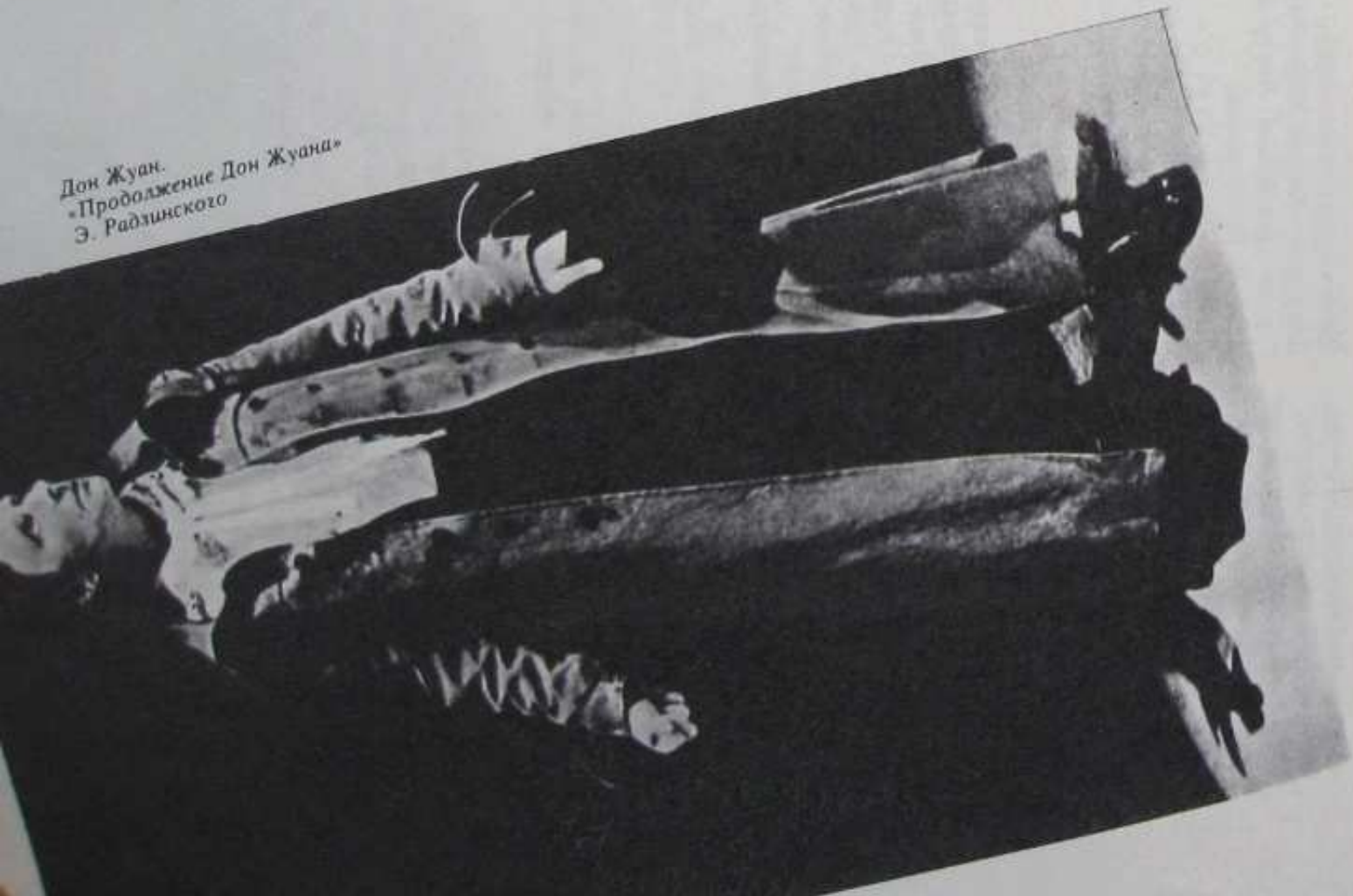
27 апреля — 28 мая

Участие в гастрольях театра в Ленинграде.



Г. Зюлов.
«Особых хитростей нет»

Дон Жуан.
«Продолжение Дон Жуана»
Э. Радзинского



Май

Участие в Днях Москвы в Софии.

3 августа

Награждение Почетной грамотой Красноярского краевого комитета ВЛКСМ за плодотворную работу по пропаганде театра среди молодежи края.

18 ноября

По Центральному телевидению состоялась передача «Встреча с А. Мироновым».

Фильм «Особых примет нет», Мосфильм (СССР), Студия ПРФЗФ (Польша), ДЕФА (ГДР). Автор сценария Ю. Семёнов, режиссер А. Бобровский, оператор Б. Лямбах, С. Зайцев (Г л а з о в).

1979

Апрель

Поездка в Польшу в составе делегации Госкино СССР.

2 апреля

«Мы, нижеподписавшиеся...»

А. Гельмана. Постановщик В. Плучек, режиссер В. Кондратьев, художник Н. Ткачук, композитор А. Кремер (Д е н я Ш и н д и н).

«Леня Шиндин в высшей степени активный человек. И эта его гражданская активность



Ляля — А. Миронов,
Нота — И. Купченко,
«Взвешивание»

очень созвучна мне. Как человек, я разделяю его желание сокрушить любую «липу», любую фальшь, пусть с виду и безобидную, которая завтра жестоко отомстит тем, кто с ней мирится. Он для меня в какой-то степени Дон Кихот, человек очень нужный в нашей жизни».

М и р о н о в А. — «Сов. культура», 1979, 27 апр.

26 апреля — 3 мая

Участие в гастролях театра в Ереване.

4 мая

Телефильм «Трос в одной лодке, не считая собаки» по повести Джерома К. Джерома. Режиссер Н. Бирман (Д ж и).

23 мая

«Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского. Спектакль Московского театра на Малой Бронной (малая сцена). Постановщик А. Эфрос, художник В. Комолова (Д о н Ж у з н).

29 июня — 29 июля

Участие в гастролях театра в Риге.

11 августа

Телеспектакль «Дачная жизнь» по А. П. Чехову. Режиссер П. Резников (Д а ч н и к).



Дачник.
«Дачная жизнь»



Мэллит.
«Трехгрошовая опера»
Б. Брехта

19 сентября

«Феномены» Г. Горина. Постановщик А. Миронов, художник Д. Боровский, композитор А. Кремер.

Октябрь

Присуждение на фестивале «Московская театральная ассона-79» диплома второй степени за исполнение роли Шиндина в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся».

16—30 октября

Участие в гастрольной поездке театра в Болгарию.

7 ноября—7 декабря

Участие в гастрольной поездке театра в Венгрию.

1980

7—30 сентября

Участие в гастрольях театра в Сочи.

14 ноября

Указ Президиума Верховного Совета СССР о награждении медалью «За трудовую доблесть» за большую работу по подготовке и проведению игр 22-й Олимпиады.

18 декабря

Указ Президиума Верховного Совета РСФСР о присвоении почетного звания «Народный артист РСФСР».

30 декабря

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта. Постановщик В. Плучек, художник И. Сумбаташвили, музыкальный руководитель А. Кремер, балетмейстер И. Гафт (М е к х и т — по кличке М е к к и н о ж).

«Вот Мекки-нож, шикарный брехтовский бандит в прекрасном исполнении А. Миронова. В нем есть и предприимчивость, и победительная наглость, и повадка трущобного Дон Жуана, и холодная трезвость дельца, не забывающего каждый четверг производить расчеты со служащими. Но в то же время мы чувствуем, что его человеческие возможности не реализованы, что в нем, быть может, погиб поэт и романтик, рыцарь и протестант, способный восстать против скверного миропорядка».

В л а д и м и р о в З. Мир наоборот. — «Моск. правда», 1981, 24 апр.

1981

22 мая—10 июня

Участие в гастрольях театра в Новосибирске.

Июнь

Участие в гастрольной поездке театра в ФРГ (Кельн, Дюссельдорф, Вуппергаль, Ганновер, Гамбург, Фрейбург, Карлсруэ).

Васильков,
«Бешеные деньги»
А. Н. Островского



Август—сентябрь

Участие в гастрольях театра в Алма-Ате.

14 октября

«Бешеные деньги»
А. Н. Островского. Постановщик А. Миронов, художник В. Фомин, композитор А. Кремер (В а с и л ь к о в).

«Миронов, отнюдь не отказываясь от ситуаций и характеров, выстроил блистательную социальную сатиру. И здесь основной успех, точкой отсчета цельного действия стал образ Саввы Василькова — далеко не того симпатичного душки-увальня, доверчивого и наивного в любви, а при этом

Васильков,
«Бешеные деньги»
А. Н. Островского



умного и прогрессивного делового человека, каким его обычно трактуют. У Мирона 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. Он резок, неотесан, даже хамоват и груб, он и в непривычной для него среде все равно пойдет напролом, как танк, потому что он сильнее всех этих безмятежных дворян. (...) Миронов концентрирует в себе, в своем

герое всю остроту проблемы, всю идею, делая это смело и убедительно. И не другие персонажи ведут его через всю пьесу, а он сам — главная пружина действия».

Л а г и н а Н. Сарказм ведет действие: заметки о премьере комедии «Бешеные деньги» в Моск. театре сатиры. — «Моск. комсомолец», 1982, 3 февр.

Марта — Т. Аксюта,
Орландо — А. Миронов,
«Сказка стракстей»



Октябрь

Присуждение на фестивале «Московская театральная весна-81» диплома первой степени за исполнение роли Мэзкинжа в спектакле «Трехгрошовая опера».

Фильм «Будьте моим мужем». «Мосфильм». Автор сценария Э. Акопов, режиссер А. Сурикова, оператор Г. Блещенский (В и к т о р).

1982

25 января

Телефильм «Фанталли Фрятева» по одноименной пьесе А. Соколовой. Режиссер И. Авербах (Ф а р я т ь е в).

Март

Поездка в Румынию и Чехословакию в составе делегации Госкино СССР.

1 апреля

Телефильм «Назначение» по одноименной пьесе А. Володина. Режиссер С. Колосов (Л я м и н).

12 мая—8 июня

Участие в гастрольях театра в Ростове-на-Дону.

30 июля—6 августа

Участие в гастрольной поездке театра в Югославию (Любляна, Загреб, Опатия, Белград, Сараево).

10—30 августа

Участие в гастрольях театра в Кишиневе.

2—26 сентября

Участие в гастрольях театра в Одессе.

1984

21 января

«Вишневый сад» А. П. Чехова (Малая сцена). Постановщик В. Плучек, художник В. Левенталь, композитор И. Кефалиди (Л о п а х и н)

«Доверившись тексту пьесы и замечаниям Чехова, режиссер и актер увидели Лопухина человеком порядочным, мягким, с тонкой и нежной душой». То, что случается с ним на торгах — нечаянное предательство, покупка сада, — произойдет как бы помимо воли, словно вырвется наружу тайная, деловая стихия его души. В борьбе этих двух стихий — «сердца» и «дела» — диалектика образа,

его драматизм, его движение к монологу после торгов, ставшему кульминацией спектакля. Подавленный усталостью, похмельем, стыдом, Лопухин начнет монолог тихо, сдержанно, пробудившийся азарт делового и хищного человека. Азарт все же прорвется, хотя без обычного лопухинского «куража», и не победит окончательно.

1983

Март

Грампластинка «Андрей Миронов». (Записи Всесоюзного радио, Берлинского радио, Всесоюз. студии грамзаписи 1980—1982 гг.) Фирма «Мелодия».

Июнь

Телефильм «Я возвращаю Ваш портрет». Режиссер В. Виноградов (В е д у щ и й).

Июнь—июль

Поездка в США по линии Советского общества по культурным связям с соотечественниками за рубежом (общество «Родина»).

9—18 октября

Участие в гастрольной поездке театра в ГДР (Берлин, Эрфурт, Росток).

Фильм «Сказка странствий». Мосфильм (СССР), Баррандов (ЧССР), Букурешти (СРР).

Авторы сценария Ю. Дунский, В. Фрид, А. Митта, режиссер А. Митта, оператор В. Шувалов (О р л а н д о).

Грампластинка «Поэт Андрей Миронов». Фирма «Мелодия».

Декабрь

Грампластинка «Ну чем мы не пара» (Поэт Андрей Миронов). Фирма «Мелодия».



но, мешаясь с горечью и симпатией, за которойроничекая усмешка театра».

Шах-Азизова Т. Искусство медленного чтения. — «Сов. культура», 1984, 1 марта.

Апрель

Фильм «Победа». «Мосфильм» (СССР), ДЕФА (ГДР), С. К. Т. (Финляндия). Авторы сценария В. Трунин, Е. Матвеев, режиссер Е. Матвеев, оператор А. Калашиников (Чарльз Брайт).

«Мне хотелось максимальной естественности в роли. Попытался подчеркнуть легкость, контактность, улыбочивость, если хотите. Мне приходилось бывать в Америке, и я видел подобных людей. И вот, когда жизнь ломает такого человека, превращает его в антипод своей юности, — это и есть драма».

Слова А. Миронова приведены в статье: Солов В. Победа: Гордость и слава, урок и призыв. — «Рабочий край», Иваново, 1985, 14 апр.

Фильм «Блондинка за углом». «Ленфильм». Автор сценария А. Червинский, режиссер В. Бортко, операторы И. Багаев, В. Комаров (Николай). Фильм «Мой друг Иван Лапшин». «Ленфильм». Автор

сценария Э. Володарский (по повести Ю. Германа), режиссер А. Герман, оператор В. Федосов (Ханин).

Грампластинка «Старые друзья». Андрей Миронов. Раймонд Паулс. Фирма «Мелодия».

1—24 июня

Участие в гастрольях театра в Перми.

1—15 ноября

Участие в гастрольной поездке театра в Болгарию.

29 декабря

«Прощай, конференсье!» Г. Горина. Постановщик А. Миронов, художник О. Шейнцис, композитор Я. Френкель, хореограф К. Ласкари (Колфрансес, премьеру играл М. Державин).

«В этой постановке подкупает редкий сплав грусти и юмора, возвышенного романтизма и едкой сатиры. Режиссер А. Миронов прекрасно знает быт эстрадного актера, суматонную закусочную атмосферу. Поэтому с таким изобилием насыщает пьесу то гротесковыми, то трогательными, но всегда точными деталями актерской повседневности, заставляя нас то смеяться, то негодовать, но чаще аплодиро-

вать поведению и сноровке эстрадного актера».

Василинна И. Во имя людей: «Прощай, конференсье!» Г. Горина в Моск. акад. театре сатиры. — «Сов. культура», 1985, 29 янв.

1985

2 января

Участие в вечере Дома актера ВТО Премьера книги: М. Миронова, А. Менакер «...в своем репертуаре» — читал выдержки из книги за отца.

Судья — А. Миронов, Молла — Л. Чурсина. «Белые розы, розовые слоны»

Гувер — Г. Менделет, Коннеди — А. Миронов. «Время решений» Ф. Бурлацкого



1—31 июля

Участие в гастрольях театра в Минске.

13 сентября — 2 октября

Участие в гастрольях театра в Сочи.

Октябрь

Присуждение на фестивале «Московская театральная весна-85» диплома и премии второй степени за спектакль «Прощай, конферансье!».

11—25 ноября

Участие в гастрольной поездке театра в Чехословакию (Прага, Братислава, Готвальдов). С 12 по 22 ноября участие в Днях советской культуры в Чехословакии.

1986

22 января

«Время решений» Ф. Бурлацко-го. Постановщик В. Плучек, режиссер Ю. Калантаров, художник В. Левенталь, композитор Э. Артемьев (Д ж о н К е н е д и).

22 марта

Радиокомпозиция «Актер и его роли» — Андрей Миронов. Ведущая А. Смехова.

Май

Участие в гастрольях театра в Иркутске.



Санглие. «Следопыт»

29 мая

Радиоспектакль «Душа Элеоноры» А. Луначарского. Режиссер В. Кольбус (Н а п о л е о н М а л а п а р т е).

Июнь

Поездка в Мексику в составе делегации ЦК ВЛКСМ.

Август

Участие в гастрольях театра в Томске.

1987

18 марта

«Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Постановщик А. Миронов, художник О. Шейн-

цис, композитор А. Кремер. (К л а в е р о в).

«В спектакле, поставленном Андреем Мироновым, главное не погоня за поверхностью и хлесткой злободневностью, а попытка вскрыть нравственный смысл пьесы. (...) Монологом Клаверова начинается и заканчивается спектакль.

Одни и те же слова «тяжком отжило, а новое не пришло на смену, когда так трудно определиться человеку, звучат у актера по-разному. В начале — как раздумье, не без искренности, как попытка высказать сокровенное. В финале — как пустая болтовня, заканчива-

ющаяся опереточным триумфом оратора: его уносят на руках восторженные слушатели».

Музыка М. Печальный водевиль. — «Известия», 1987, 14 июня.

Апрель—май

Поездка в Австрию в составе делегации ЦК ВЛКСМ.

Телеспектакль «Белые розы, розовые слоны» У. Гибсона. Режиссер И. Унгурану (С у д ь я).

Фильм «Человек с бульвара Капуцинов». «Мосфильм». Автор сценария Э. Акопов, режиссер А. Сурикова, оператор Г. Беленький (М и с т е р Ф е с т).

Фильм «Следопыт» по роману Ф. Купера. Киностудия имени М. Горького. Режиссер П. Любимов (С а н г л и е). Последняя незавершенная роль в кино.

Грампластинка «Эта песня для близких друзей». Песни Яна Френкеля поет Андрей Миронов. Фирма «Мелодия».

14 августа

В Риге во время гастролей Московского театра сатиры на спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро», не доиграв последнюю картину, терзает сознание. Доставлен в местную больницу.

16 августа

Андрей Александрович Мионов скончался.

20 августа

Гражданская панихида в Москве и похороны на Ваганьковском кладбище.

«Мионов ничего не умеет делать вполсилы и потому каждый раз тратится так,

будто это первый и последний его выход на сцену».

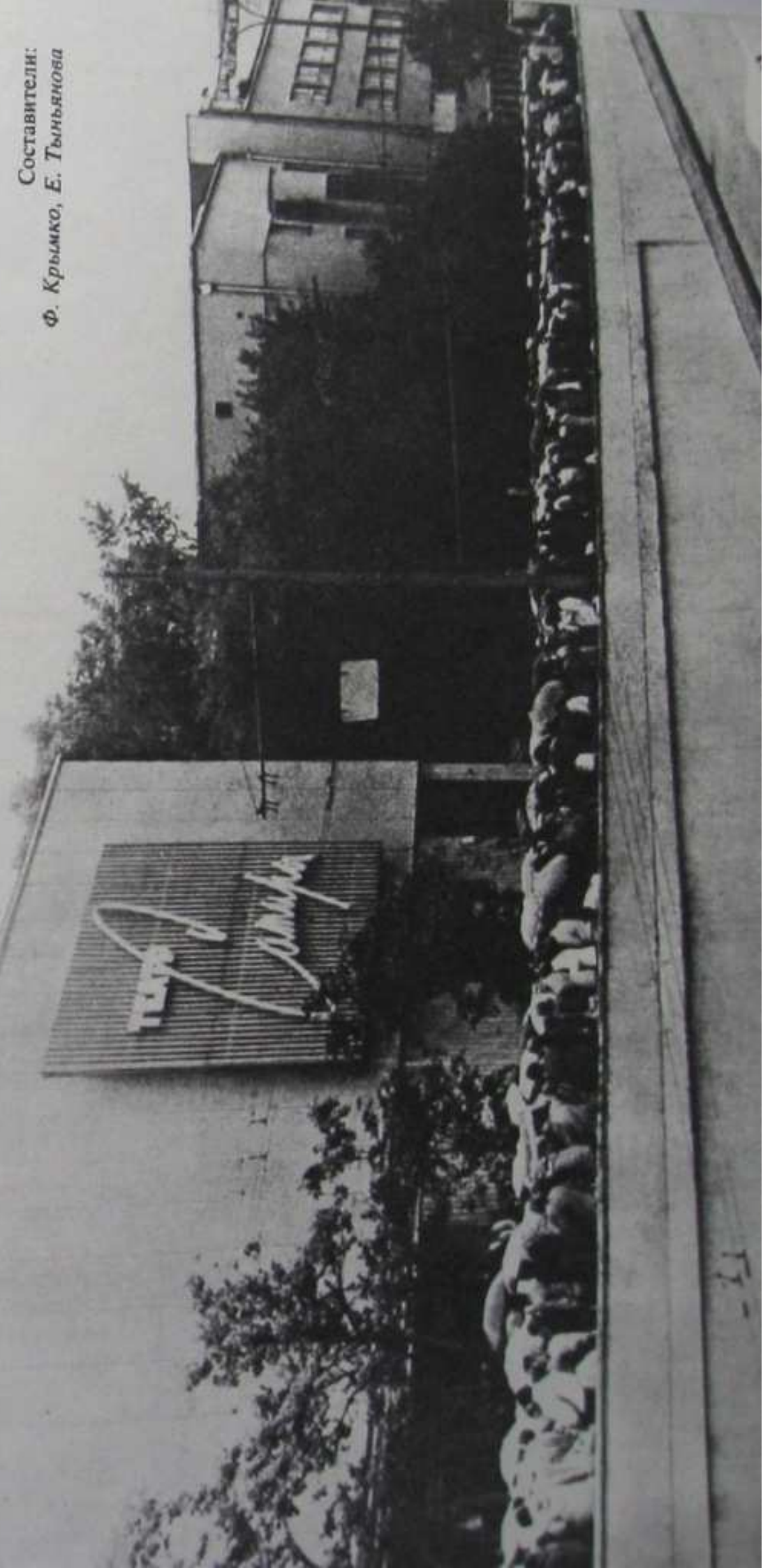
П о ю р о в с к и й Б. Без ампула. — «Сов. культура», 1986, 15 июля.

«Он прожил короткую, но очень насыщенную жизнь. Кто знает, может быть, организзм не выдержал этой насыщенно-

сти. Надо иметь крепкое, очень крепкое здоровье, чтобы выдерживать такую нагрузку — и физическую, и психологическую, — ведь каждая встреча со зрителями, каждая съемка берут столько энергии, сил...»

Н и к л и н Ю. Андрей Мионов: Памяти товарища. — «Искусство кино», 1988, № 2, с. 117.

Составители:
Ф. Крымко, Е. Тыньянова



ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Мы часто сетуем на то, что в суете будней теряем способность сострадать, думаем о том, как воскресить милосердие и подлинную доброту. Но вот случилось несчастье, и люди явили и то, и другое, и третье. Без всякого к тому понуждения, исключительно по веле-нию собственного сердца. Почту и телеграф захлестывал несколько дней поток челове-ческой солидарности.

Москва, улица Танеевых, 7, кв. 8, Марии Владимировне Мироновой. По этому адресу писали друзья и знакомые. Москва, Театр сатиры. Москва, редакция журнала «Совет-ский экран». Москва, матери Андрея Миро-нова. И представьте, в данном случае можно было повторить известные строчки: «Слава нашим почтальонам!»

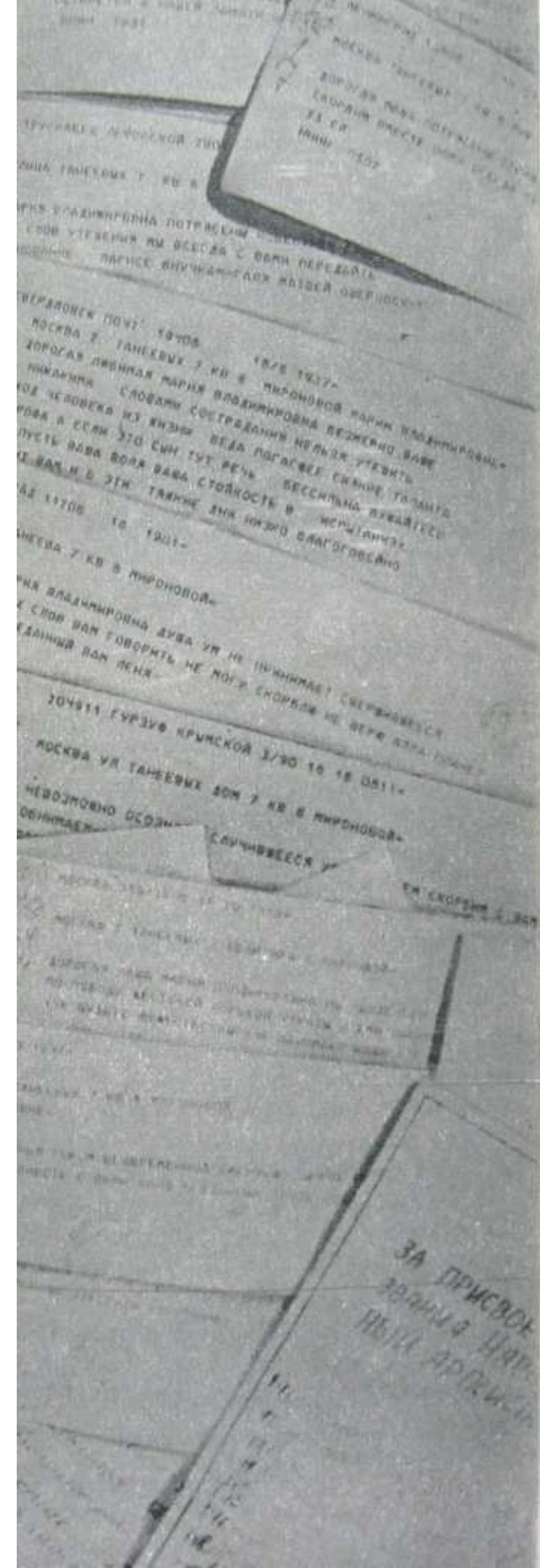
Их было свыше тысячи — писем и теле-грамм. Писали люди разного возраста, раз-ных профессий, друзья дома — Пилявская, Богословские, Андрониковы, Касаткина, Колосов, Зорин и много-много других.

Среди писем, адресованных в Театр сати-ры, были и такие, в которых предлагалось не верить слухам о смерти любимого артиста, но сделать все, чтобы спасти его и как можно скорее: «Неужели же наша медицина не смо-жет, если постарается, сделать все, чтобы уважить просьбу всех советских людей?» — спрашивали рабочие Череповецкого метал-лургического комбината.

Масса стихов. Сотни приглашений при-ехать в гости. Предложения любой помощи. Под многими телеграммами такие подписи: барнаульцы, таганрожцы, харьковчане, пер-мяки, ленинградцы, матери Белоруссии... Да разве всех перечислишь?..

Предлагаемая подборка писем и теле-грамм в какой-то степени дает представление о той безграничной любви, которую испыты-вали по отношению к Андрею Миронову мил-лионы поклонников, и той скорби, которую вызвала его внезапная кончина. Но еще она свидетельствует о способности людей объ-единяться в минуту жизни трудную, являть добросердечность и милосердие. Вот почему мы решили опубликовать ее в сборнике.

Пусть рядом с именитыми, читатели встретятся с обыкновенными зрителями, ради которых каждый вечер выходил на сцену и эстраду Андрей Миронов, ради которых он жил и работал, не щадя себя.



Здравствуй, редакция!

Мне 17 лет. В эти августовские дни я сдаю экзамены в Уральский политехнический институт... Сегодня, 19 августа, было зачисление в институт. Меня приняли. Пришел домой. А «Комсомолка» сообщает о смерти Андрея Миронова. Я не могу поверить. Это невозможно. Наш Миронов. Ведь два месяца назад в № 10 «Советского экрана» вы рассказывали об Андрее Александровиче. Хочу привести слова из этой статьи. Вы писали: «Слишком живое это явление в нашем искусстве — Андрей Миронов. Слишком много в нем праздничного, яркого, радостного, чтобы когда-нибудь, даже через пятьдесят лет, говорить о нем в прошедшем времени... А сейчас ему всего 46 лет». Ему всегда будет 46. Да неужели на его памятнике будут цифры 1941—1987? Это ненормально. Он, А. Миронов, молодой, веселый, вечный импровизатор, умер... Я вам пишу, а на проигрывателе крутится диск песен в исполнении этого чудесного актера. Он не был певцом, но он пел душой. Оттого еще горше. Я представляю (хотя нет, я не смогу себе представить), каково сейчас его матери — М. Мироновой, матери, которой придется хоронить сына...

Александр Петров
Свердловск

Всем! Актерам, критикам, зрителям!

Ну почему, почему так получается?!

Сегодня был такой хороший день. У друга был день рождения, потом с девчонками гуляли весь вечер.

Пришла домой. Села пить чай, включила телевизор — все как обычно. Но зашел отец. Поговорили о том, о сем, потом он меня спрашивает: «А ты знаешь, Миронов умер», спокойно так... Я не поверила. Мало ли чего болтают... Открываю «Комсомолку» — правда... Умер на сцене...

Он был одним из моих самых любимых актеров... Это для меня первая потеря.

Мама говорит: «Не плачь, родится новый». Родится новый... Может быть... Но ведь такого Андрея Миронова уже нет и никогда не будет!

Такая тяжесть на сердце... И сопротивление — нет же, нет, не может быть!!! Совсем недавно он был среди членов жюри КВН...

Маленькая такая статья в газете. И так невыносимо становится, когда думаешь: да, неделю назад стерла три песни Андрея Миронова — часто ведь поет, а нужна чистая кассета...

Хочется думать, что это страшный сон. Но хочешь проснуться — и не можешь. Хочется убежать куда-нибудь, но от мыслей ведь не убежишь. И они бьют, бьют по мозгам, по сердцу, по душе: нет, нет его и никогда не будет! Но почему?! Почему именно он?!..

Почему? Зачем? Что это? «Это жизнь», — сказала мама. А что же такое жизнь? А жизнь — это просто дуэль со смертью...

Евгения Бугаро
Омск

Дорогая Мария Владимировна!

Позвольте мне разделить с Вами невыносимое горе. В моей семье день ухода Андрюши из жизни тоже стал черным днем; как и все, мы его очень-очень любили.

В 1975 году к нам в Алма-Ату приезжал на гастроли Театра сатиры, я со своей маленькой тогда дочкой ходила на «Женитьбу Фигаро», а через несколько дней мы встретили Андрюшу в гастрономе «Россия», он нес две бутылки кефира, моя дочка воскликнула: «Смотри, мама, Андрюша!» Ваш мальчик засмеялся, подошел к нам, погладил мою дочку по голове... И когда бы я ни видела его, на экране или на сцене, всегда вспоминаю, с какой добротой он погладил голову моей маленькой дочери. Для меня невыносимо, что Андрюши нет, моя семья опечалена, мы все разделяем с Вами тяжкое горе.

Дорогая Мария Владимировна, крепитесь, не болсите.

С уважением к Вам, с глубоким сочувствием

Гронина Мария Михайловна
с дочерью Аней
Алма-Ата

Дорогая Мария Владимировна!
Для меня в нашей профессии, помимо способностей, артистичности, обаяния, даже таланта, есть самое высокое и редкое качество — это та загадка, та тайна, которая делает артиста Волшебником. Сколько прекрасных артистов останавливались и, увы, останавливаются, теряя свою тайну... Вы знаете Андрюшу так, как не знает его никто. Вы знаете не только его силу, но и все его слабости. Но, как справедливо сказал поэт: «Большое видится на расстоянии...» И с этого расстоянья я хочу сказать, что помимо всех уникальных черт, свойственных только большому художнику, Андрюша обладает этим самым высоким даром. Он всегда был Волшебником. Он никогда и нигде не терял свою тайну, не потерял он ее и сейчас.

Он ушел так, как уходят только Волшебники: прямо со сцены — в легенду. В бессмертие! Сейчас он далек от нашей суеты, ему покойно.

Нет покоя нам всем, кто знал его, кто в большей или меньшей степени был близок к нему.

Примите это письмо как знак глубокой скорби и преклонения перед Вашим мужеством.

Дай Вам Бог силы!

Если когда-либо понадобится моя помощь, это будет для меня высокой честью.

Самые сердечные соболезнования Ларисе.

*Искренне Ваш Миша Волков
Ленинград*

Машенька, понимаем, наша скорбь тебе не поможет, но потеря Андрюши и для нас огромное горе, крепись, дорогая.

Рая, Марк Фрадкины

Дорогая Маша, Лариса и девочки, страшная весть оглушила, убила. Вся наша семья не может в это поверить. Андрюша был замечательным человеком, прекрасным артистом, мы все его очень любили. Мы с вами в вашем безутешном горе.

Все Райкины

Безмерно потрясен постигшим вас горем, выражаю свое глубочайшее соболезнование, желаю вам мужества, великого мужества в преодолении всей тяжести понесенной потери. Сыну вашему, сыну уникальному вечная, вечная память.

Ваш Шнеер

Дорогая Мария Владимировна, ужасное обрушилось несчастье, примите мою скорбь об уходе из жизни Андрея Александровича. Вам, вашей семье желаю обрести душевное равновесие.

И. Козловский

Дорогая Мария Владимировна, слова бессильны передать мое горячее, страстное сочувствие вашему ужасному горю, желаю вам душевной стойкости, низко кланяюсь вам.

Всегда ваш Эдуард Колмановский

Дорогая Мария Владимировна, трагедия вашей семьи опечалила навсегда сердца всех, кто знал и любил дорогого Андрея, умоляю, найдите в себе силы пережить это горе. Мы с вами. Низко вам кланяемся.

Иосиф, Нелля Кобзоны

Дорогая Мария Владимировна, никакими словами не высказать всю горечь и скорбь, наполнившие наши сердца. Потеря такого любящего и нежного сына, великолепного истинного народного артиста невозможна. Скорбим вместе с вами.

Стрельчик

Дорогая Мария Владимировна, нет слов выразить ту трагическую пустоту, безысходность, чувство несправедливости и горечь, которые испытывает весь коллектив Училища Щукина. Мы все скорбим вместе с вами.

Всегда ваш Владимир Этуш

Уважаемая Мария Владимировна! Я и моя семья склоняем перед Вами голову. Вы подарили людям такого сына!

Мои дети (а их трое, и они уже преподаватели и аспиранты МГУ), я и муж, когда увидели в шестидесятых Андрея Миронова на сцене Театра сатиры, поняли, что перед нами — явление в искусстве, что такое увидеть дано однажды и — навсегда! Прикипело у нас к нему сердце...

И еще о доброте Андрея. Мы часто ходим на кладбище к Андрею, носим его любимые цветы — розы, зимой — гвоздики, зажигаем свечи, стоим подолгу, думаем, вспоминаем... когда-то ходили с алыми розами на его спектакли... а теперь на Ваганьковское... От Андрея плетемся еле-еле к могиле Царева, Даля, Мейерхольда, Цветаева и... домой. Так вот, стою я однажды... один молодой человек читает стихи, посвященные Андрею и его последней работе в кино — «Человек с бульвара Капуцинов», хорошие стихи. Поплакали... Другой молодой человек, родители которого захоронены неподалеку от могилы Андрея, тоже часто бывающий на кладбище, рассказал мне следующее: живет он где-то в районе площади Маяковского, шел как-то вечером, давненько, мимо театра, видит, стоит Андрей, с кем-то беседует, подошел к нему, говорит, что много лет пытается попасть на «Клопа» и увидеть его в роли Олега Баяна, но ничего не получается. Андрей спросил: очень хочется? Он ответил: да! Ну, если очень хочется, то можно! Приходите в следующую пятницу, будет этот спектакль — я вынесу билет. Этот товарищ плохо верил, что все будет именно так, думал, что Миронов забудет, но — пришел в назначенный час и день — Андрей ждал его с билетом! Галантный, подтянутый, добрейший, внимательный, сочувствующий, человеческий — таким он остался в памяти этого человека и нашей тоже...

Мои родители были поклонниками Вашего таланта, а я и моя семья — Вашего сына. Вот ведь как бывает. С уважением

*Ольга Николаевна
Богородцева-Подшибякина*

Дорогая Мария Владимировна!

Примите, пожалуйста, мое душевное сочувствие. Вот уже месяц, как нет Андрея Александровича, а все не верится. Хотела приехать на похороны — признаться, постеснялась. И написать хотела сразу, но сдержалась: Вам ведь было не до моих писем.

Меня зовут Валентина Дмитриевна Ратанова. Преподаю литературу и русский язык в Калужском кооперативном техникуме. Мне 52 года, имею дочь Марину 28 лет, сына Максима 23 лет, внучек Галочку и Нину (2 года, 3 месяца). Живу в деревне Ромодановские Дворики (пригород Калуги). Моя юность была озарена талантами Мироновой и Менакера. Поклонницей Вашего сына — в банальном смысле слова — я не была, но всегда считала его звездой, божьим даром, украшением нашего искусства. Когда я и мои ученики узнали о его безвременной смерти, одна девочка сказала: «Лучше него не было никого». А я ее поправила: «Такого, как он, не было и, может, не будет никогда».

Года 4 назад, в самом конце ноября, около 7 вечера, я бежала по улице Горького (с букетом, торопилась в Театр оперетты). Было очень скользко, лепил снег с дождем. Я споткнулась и полетела куда-то... Вдруг кто-то схватил меня, остановил, удержал (а комплекция у меня довольно мощная) и знакомым, как мне показалось, голосом сказал: «Осторожно: окрашено!» Мы отошли в сторону, человек наклонился, чтоб поднять сумочку и букет, потом выпрямился, и я узнала! От неожиданности я забыла имя и отчество... «Миронов!» — «Я самый!» — «Вот не думала, что так с вами встречусь!» — «Держите эту встречу в тайне до самой смерти», — и засмеялся! — «До чьей?» — «До моей, конечно». — «Ведь Вы бессмертны».

Потом мы смеялись, а он все меня отряхивал.

Я все время находилась под впечатлением этой встречи и, хотя ни о какой смерти, конечно, не думала, решила никому не рассказывать об этом случае. Я чудачка.

Всего один раз видела я Андрея на сцене. В Театр сатиры билетов не достать, но однажды, год спустя после случая на улице.

мне достали билет на «Трехгрошовую оперу» Брехта. Как хорош был Андрей! Я благодарила всех богов на свете за то, что увидела Миронова «живьем». Отпросилась с работы, после спектакля возвращалась в Калугу ночным поездом, приехала утром и на уроке, позабыв про Салтыкова-Щедрина, рассказывала своим девчонкам о главаре лондонских бандитов, о Вашем прекрасном, добром сыне, который смог перевоплотиться в гениального проходимца с пустыми глазами.

Дорогая Мария Владимировна, может быть, зря я написала Вам, но простите меня ради бога. Я подумала, что Вам будет немного легче — узнать об Андрюше что-то такое, чего Вы, очевидно, о нем не слышали! Я возьму на себя смелость вопреки всему сказать, что Вы счастливый человек, потому что был в нашей жизни и остался в памяти Андрей Миронов — Артист, Человек, Сын.

Я преклоняюсь перед Вами. С уважением

Валентина Дмитриевна Ратанова

Дорогая Мария Владимировна!

Я был в Америке и, только приехав, узнал, что не стало Андрюши. Пишу Вам это письмо, и руки отваливаются, и все еще не могу поверить. И даже на дачу поехать страшно: мысленно и Элла, и я видим, как он идет от калитки по участку, слышим его голос, голос Андрея Миронова.

Такой народной любви не многие удостоиваются, и если что-то способно смягчить горе, так только гордое сознание, что это Ваш сын. Как ярко, как самоотверженно прожил он свою жизнь!

Милая Мария Владимировна, я целую Ваши руки, вся наша семья душой с Вами. А Андрюша перед глазами — живой.

Ваш Бакланов

Здравствуйте, уважаемая Мария Владимировна!

Нас очень потрясло известие о безвременной кончине Вашего сына Андрея Александровича Миронова. Впервые с творчеством Вашего сына как артиста театра мы познако-

мились около десяти лет назад, во время его гастролей по Северной Осетии. Уже прошло столько лет, а до сих пор не изгладилось это в памяти, да вряд ли изгладится образ прекрасного актера, умеющего перевоплощаться в своих героев прямо на глазах у зрителя, его отношение к зрителям и к артистам местного драматического театра, с которыми он выступал. Больше, к сожалению, нам не довелось быть на его концертах, и с его творчеством мы знакомимся по его ролям в кино, записям песен и по телепередачам с его участием. Мы знаем Вашего сына только как удивительного актера, причем от его игры оставалось впечатление жизнерадостности, веры в жизнь, и плохое настроение сразу улетучивалось, когда вновь встречались с Андреем Александровичем на экране телевизора. Трудно писать о таком человеке, каким был Ваш сын, в прошедшем времени. Не укладывается в сознании, что такой жизнерадостный, вселяющий веру в хорошее человек ушел от нас совсем еще молодым.

Ведь чтобы быть прекрасным мастером своего дела, завоевать любовь людей, нужно отдавать себя работе всего без остатка. Поэтому талантливые люди так быстро уходят от нас, а посредственные продолжают наслаждаться жизнью.

Мария Владимировна, примите наши самые искренние соболезнования, хотя никакие слова не утешат Вас. Ведь Вы потеряли своего единственного сына, а мы все — прекрасного, порядочного человека. Андрей Александрович ушел из жизни, но остались с нами его песни, его удивительные роли в «Победе», «Двенадцати стульях», «Достоянии республики», в спектаклях. О таких людях, как Андрей Миронов, влюбленных в театр и отдающих ему себя без остатка, сжигающих себя в каждой роли, отдающих частицу своей души каждому поставленному спектаклю, должны знать как можно больше людей. Поэтому мы Вас очень просим: расскажите в своих воспоминаниях о Вашем сыне, о А. Папанове и др. артистах, которых Вы знали и которых уже нет с нами. В прошлом году в одной из передач Андрей Александрович рассказывал о песнях Вашей юности, при его

участии была создана прекрасная передача «Вас приглашает Мария Миронова». А теперь, когда его не стало, Ваш долг, Мария Владимировна, рассказать о жизни Вашего сына. Ведь он достоин этого. Он жил театром и умер, как Мольер, на сцене.

Только сейчас, спустя некоторое время, начинаешь осознавать, что не будет новых ролей Андрея Миронова, его новых песен, не услышим мы больше его голоса, не узнаем о том, что он стал Народным артистом СССР, а он действительно был народным артистом.

Спасибо Вам за то, что Андрей Александрович жил среди нас. Его жизнь достойна подражания.

Еще раз примите наши искренние соболезнования, мы скорбим вместе с Вами. Поклонитесь, пожалуйста, до земли Вашему сыну за нас. Спасибо ему за его талант, он теперь будет жить в нашей памяти, только мы будем стареть, со временем станем одного возраста с ним, а потом и старше, только он будет всегда молодым.

Если Вам нужна помощь, мы всегда, чем можем, готовы помочь Вам, только напишите об этом.

С уважением к Вам

семья Рудковых
г. Железноводск

Здравствуйтесь, уважаемая Мария Владимировна!

Не могу не написать Вам после того, что случилось...

Смерть Андрея потрясла нас всех, его поклонников. До сих пор не хочется верить, что услышанное вчера действительно правда. Ведь вот недавно, год назад, он был у нас в городе Петропавловске вместе с Вами. Это были незабываемые дни. Ведь как считают другие артисты: город небольшой, можно расслабиться, где-то не выкладываться. А Андрей был точно такой, каким мы видели его в Театре сатиры в Москве, по телевизору. Он отдавал всего себя работе. Мы это чувствовали...

Я хочу, чтобы Вы знали, что у Вас очень много друзей не только в Москве, но и у нас

здесь, в Петропавловске. Пожалуйста, приезжайте в любое время к нам, не на гастроли, а просто в гости. Знайте, что Вас все время ждут по улице Мира в доме 158, в 16-й квартире. Да, меня зовут Лена, я учусь в 10 классе. Мои родители и мои друзья будут очень рады Вам. Я знаю, как неутешно Ваше горе, но, может, от этого письма Вам будет немного теплее.

Приезжайте, мама!

С уважением

Кушкова Елена

Милая Мария Владимировна!

Пишу Вам только чтобы сказать, что с того момента, когда все мы получили этот страшный удар, все мои мысли — с Вами, о Вас...

Андрюшина карточка с чудной дружеской надписью сейчас рядом со мной, на столе, — знаете, та, где он сидит так озорно, скрестив ноги, на каком-то гранитном шаре.

Я ведь его очень, очень любил, Вы это знаете.

Это одна из самых светлых встреч в моей жизни. И талант его — светлый, радостный, радующий людей (не могу писать о нем в прошедшем времени, — Горин прав, это действительно невозможно).

Простите, если этими несколькими словами доставляю Вам еще лишнюю боль. Но и не сказать их тоже не могу.

Ваш В. Виленкин

Дорогая Мария Владимировна!

У меня нет слов, какими бы я смог достойно помянуть светлую тень Вашего Андрюши! О, господи, до чего ж грустно стало в моей душе, в сердце и уме, когда я узнал о кончании Андрея Александровича. Таких людей, каким был Андрюша, бывает мало на этом свете! Он был отлично добрый человек. Он был замечательный артист-художник. Он помогал людям душевно обновляться. Он был сеятель добра и милосердия. Куда бы ни бросала его судьба, он всюду находил людей, которые ждали его явления и

указующего его перста. Я молитвенно вспоминаю свои встречи с ним, разговоры с ним, его добрые дружеские советы. Спасибо Святому Провидению за то, что оно явило нашей Родине Андрея Миронова! Память о нем всегда будет жить в сердцах моей заповедной Пушкинской братии — хранителей и научных работников Пушкиногорья, в сердцах моей жены, моей дочери и моем лично. Он — ангел душ наших ныне и присно и во все дни нашего земного бытия!

Вечная ему память! Вечный ему покой!

Дорогая Мария Владимировна! Примите наше святое поминовение ушедшего от нас в «ночную тьму» Вашего сыночка Андрюшеньки. Умоляем силы небесные, да даруют они Вам крепче здоровье во все грядущие дни и годы!

Всегда будем рады видеть Вас самым дорогим гостем наших древних, святых ныне Пушкинских мест!

Ваши Семен, Любовь и Татьяна Гейченко
с. Михайловское

Дорогая и милая Мария Владимировна!

Смерть-воровка украла у нас еще одного, я бы сказал, неповторимого человека, чей талант и мастерство приносили людям столько радости, что не описать пером, сделав нас, простых людей, своеобразными сиротами, не говоря уже об искусстве, которое понесло такую невозместимую утрату.

Да! Андрей Александрович был не только великолепным артистом, но он был прежде всего великолепным Человеком, человеком с большой буквы. Он был неутомимым тружеником во имя народа, во имя искусства, принося людям столько радости и счастливых минут. Встреча с Андреем Александровичем то ли на подмостках эстрады, то ли с экрана телевизора или кинотеатра, всегда была радостью.

К сожалению, смерть-воровка не считается ни с чем, убирает от нас людей молодых, нужных и дорогих, не убирая тех, кто потерял человеческий облик и болтающихся под ногами. Как это больно ощущать, а сердце обливается кровью.

Дорогая Мария Владимировна!
Миллионы людей нашей страны глубоко скорбят по тяжелой и необратимой утрате. Прошу лично Вас, членов семьи Андрея Александровича принять лично мое и членов моей семьи самое глубокое сердечное соболезнование по случаю такого горя, которое постигло так неожиданно всех нас.

Мы глубоко скорбим по случаю кончины дорогого всем нам Андрея Александровича, как о родном сыне.

Помоги Вам Бог приобрести силы пережить это ужасное горе.

Крепитесь, дорогая! Крепитесь! Горю, постигнутому всех нас, уже не поможешь, а здоровье, и без того уже пошатнувшееся, еще сильнее подорвем, и ничто не поможет его восстановить!

Ваш Мангушев М. И.
Ростов-на-Дону

Дорогая и нежно любимая Мария Владимировна!

Сегодня неделя, как я в Софии, но только сегодня пишу Вам...

На первую встречу со мной пришел весь театр, артисты, не занятые в моем спектакле, и, как мне сказали, артисты других театров, хотя их в Софии сейчас немного, т. к. они в отпуске и откроются только в октябре. Это случилось потому, что все в Болгарии были потрясены смертью Андрея, которого здесь знают и очень любят. (О смерти Папанова многие не знали и были удивлены, когда я об этом сказал.)

Все, что я знал о случившемся от Вас, я рассказал. Мне задавали много вопросов о Вас, об Андрее, Александре Семеновиче, все хотели знать всё — и эта первая моя встреча с болгарскими артистами была посвящена Мироновым. Это было удивительно трогательно, когда они встали и молча, опустив голову, почтили память Великого Артиста. А вчера завлит театра принесла «Литературку», где помещена заметка о смерти Андрея и Папанова и удивительно жестоком равнодушии руководства Театра сатиры, и опять репетиция вылилась в демонстрацию. На

меня набросились с вопросами — почему так случилось? Неужели это возможно? Кого приглашали вместо ушедших? Как к этому отнеслись приглашенные? Неужели нет совести? Актерского братства и пр. Я отвечал все, что знал. Было очень шумно и гневно, и вдруг почти все попросили отменить репетицию и пойти в церковь. Рядом с театром находится собор — храм Александра Невского. Если были в Софии, то знаете, какой это удивительный храм, построенный в честь России — освободителя Болгарии.

Вчера было воскресенье, и в храме была служба, большая и торжественная. Пел большой хор. Было много народа — болгар, туристы из очень многих стран. Службу вел очень высокий служитель... И вот пришли человек 50 из театра. (У меня ведь заняты не только артисты, но и хор и балет.) Они все купили свечи и очень торжественно, с каким-то святым преклонением, в торжественной церемонии, зажгли свечи. Так как почти все светильники были заняты другими свечами, служители вынесли дополнительные и перед иконостасом поставили специальные, куда и поместили свечи в поминание Андрея. Вы знаете, что я не сентиментальный человек (или почти не сентиментальный, тоже повидавший горе на своем веку), но это меня так тронуло, что я долго не мог сдержать слез. Да и не я один... Андрей жив! И будет жив, пока живет Театр! Пока живет последний человек! Потому, что без Театра, без Артиста нет жизни!

Простите за высокопарные слова, но то, что я пережил вчера, не забудется никогда. И я хочу, чтобы Вы это знали, чтобы Вы знали, что очень, очень много людей в разных местах Земли вместе с Вами переживают огромное горе. Это не может уменьшить Вашего страдания, но я хочу, чтобы Вы в своей, как Вы сказали, «мемориальной квартире» не были одиноки. Я знаю, что настоящие друзья Андрея и Ваши с Вами, но еще с Вами много сердец людей, преданно любящих Андрея, Вас и Александра Семеновича, и я один из них.

Дорогая Мария Владимировна! Я всегда Вас любил и боготворил Андрея, а сейчас хочу об этом сказать в первый раз!

Держитесь, дорогая! Я знаю, что Вы мужественно несете свой тяжкий крест.

С любовью и уважением

Навсегда Ваш Матвей Ошеровский
г. София

Дорогая Мария Владимировна!

Вам пишет одноклассник Андрея — Юра Козак (ныне Георгий Дмитриевич Козак), может быть, по родительским собраниям Вы вспомните такую фамилию, она не столь часто встречается. Пишу я Вам под впечатлением статьи, которая была опубликована на прошлой неделе в «Литературной газете».

Я бы не осмелился потревожить Вас в столь тягостный для Вас момент, но теперь мне думается, что каждый человек, который знал Вашего Сына (пусть даже в детстве или юности, т. е. довольно давно), хотел бы быть сейчас рядом с Вами, чтобы хоть на малую толику снять ту боль, которая пришла к Вам.

В школе я никогда не был близко дружен с Андреем. Единственный момент, когда мы тесно с ним соприкасались, был вечер Островского, организованный Лидией Герасимовной Бронштейн и нашим классным руководителем Надеждой Георгиевной Панфиловой и срежиссированный Вами, когда мы с Андреем играли вместе (он — Шмагу, а я — Незнамова в «Без вины виноватых»). Кстати, он это прекрасно помнил, — когда мы встретились в марте этого года, то Андрюша сказал, увидя меня: «Вот и Незнамов явился».

К сожалению, обстоятельства сложились так, что 20 августа я не смог быть на Патриарших прудах вместе с Его одноклассниками, которые собрались вместе, чтобы увидеться с Ним последний раз. А пришли туда не только выпускники 10 «А» 170-й школы, но также и те, кто когда-то учился вместе с нами, но потом, по тем или иным причинам, ушел из школы.

Дорогая Мария Владимировна, мне совершенно ясно, что я не в состоянии хоть в самой малой мере умалить Вашу боль, но я полагаю, что Ваш Сын был замечательным артистом, и по-настоящему народным

артистом. В том, что он им стал, первую роль, несомненно, сыграли Вы, Мария Владимировна — его мама, давшая ему жизнь и воспитавшая его.

Ни один билет не был сдан на запланированный творческий вечер Андрея Александровича Миронова 15—16 августа!

Это вечные билеты на встречу с ним.

Мы, одноклассники Андрюши, с Вами, Мария Владимировна.

С искренним уважением к Вам

Г. Д. Козак

Дорогая, дорогая Мария Владимировна!

Ясно осознаю свою неспособность выразить хотя бы малую часть того, что хотелось бы. Нет слов. Да и что слова? Вряд ли Вы в них нуждаетесь. Передать наше потрясение случившимся невозможно. Вот если бы представился случай быть хоть чем-нибудь полезным Вам, — дело другое. Я буду искать такой случай.

Так или иначе, Вы должны знать, что в Риге — Ирина Федорова и Адольф Шапиро, которые Вас могут встретить на вокзале, у них для Вас есть комната, на кухне холодильник, на полке чай, кофе. По телефону всегда можно позвонить, обратиться за чем-нибудь. Любая просьба будет нам не в тягость, а в радость. И это не просто слова, а действительно так. Собственно, в этом и заключен основной смысл и цель этого письма. В том, чтобы напомнить Вам, дорогая наша Мария Владимировна, что у Вас друзей больше, чем это даже можно предположить. И мы в числе их. Ирина передает нежный привет. Короткое общение с Вами было чрезвычайно дорого, а великое несчастье сблизило навсегда.

Вряд ли сейчас мы Вам нужны, но вдруг придется такая минута!..

Когда бы она ни настала, мы будем рядом по первому Вашему зову.

Низко кланяюсь Вам

Адольф Шапиро

Слово — Андрею Миронову

Дыхание зрительного зала

Всякий раз, выходя на сцену, актер лицом к лицу встречается со зрителем. И каждая такая встреча — даже если играется одна и та же пьеса — не похожа на предыдущую. В нее незримо входит день сегодняшней — с его неповторимыми заботами, с его особой духовной атмосферой. И зритель что ни вечер — разный, но актер силой своего искусства должен **заставить** его размышлять, смеяться и плакать, любить и ненавидеть. Этот волнующий акт общения и взаимопонимания — праздник искусства, который возникает, даже если перед нами разворачивается трагедия. Это — праздник чувств, праздник познания жизни и людей. И чтобы он свершился, актер должен быть не только во всеоружии профессионального умения, но и на уровне современных представлений о **мире**, должен быть в самом сокровенном смысле этого слова современником своего зрителя, жить его думами, радостями и тревогами.

Весь ход жизни страны требует во всех областях народного хозяйства специалистов, людей, в совершенстве владеющих своей профессией. Это, разумеется, в полной мере относится и к актерам. Если еще и не столь давние времена достаточно было владеть внешней техникой и иметь известный опыт, чтобы слыть «хорошим» актером, то сегодня настоящий профессионализм неотделим от широкого интеллектуального кругозора, богатства душевных качеств, живой гражданской причастности к реальной жизни народа, ее проблемам. Говорить со зрителем о дне сегодняшнем, выполнять «человековедческую» миссию искусства нельзя, спрятавшись за отработанный прием или привычную сценическую маску. Последняя до поры обеспечивает популярность, но лишает исполнителя основного — созидающего, творческого начала.

Конечно, у каждого причастного к сцене

бывают, что называется, «издержки производства». Но, право же, негоже актеру год за годом эксплуатировать уже найденное, заранее «обреченное на успех», вновь и вновь представлять перед зрителем в определенной маске. Долго потом тянется за ним этот «шлейф», и — если появляется серьезная роль — только невероятным усилием можно преодолеть инерцию привычного зрительского восприятия, оковы отработанного до автоматизма образа. Не всем это удастся. Не каждому дано быть чутким эхом времени, в любой роли оставаться интересной, духовно богатой, **самобытной** личностью.

Задумываясь о значении масштаба человеческой личности актера, о том, как она подчиняет себе весь арсенал чисто профессиональных навыков, я часто вспоминаю и Михаила Ульянова, и Иннокентия Смоктуновского. В любой роли, драматической или комедийной, как бы мала она ни была, эти мастера стремятся говорить о том, что сегодня чрезвычайно важно для людей, что радует и беспокоит. Каждое их создание многослойно, несет приметы актерской и человеческой индивидуальности, отмечено ясностью гражданской позиции.

В наших профессиональных разговорах, в статьях критиков принято пользоваться понятием «тема актера». В стремлении к жесткому определению некой доминанты творческих поисков актера мы часто искусственно сужаем диапазон его возможностей. Мне трудно, скажем, односложно определить тему Анатолия Папанова или Татьяны Пельтцер. За созданными этими художниками образами большие и трудные судьбы людей, порой весьма разных по своим нравственным качествам, духовным устремлениям. Но мне всегда интересна эмоциональная увлеченность этих исполнителей, внутренняя нервная напряженность, создающая магнитное поле,

в которое втягиваются зрители первого, второго... сорокового рядов, весь зал. Я хочу разгадать секрет заразительности их сценического поведения, я увлечен и забываю о теории, рекомендующей актеру оставлять что-то «про запас». Главное — духовную наполненность спрятать нельзя, именно она берет нас в плен, ведет в особый мир, творимый на наших глазах художником.

Помню свое ощущение от искусства английского актера Пола Скофилда. Он, словно двигатель внутреннего сгорания, проделавший огромную работу, был накален, обжигал, преодолевал усталость или что-то на нее похожее неукротимой потребностью высказаться. Казалось, для него каждое последующее слово было важнее предыдущего, и это предельное напряжение чувств и мыслей, несомненно, властно увлекало, покоряло зрителя.

Сегодня мы, театральные актеры, много снимаемся в кино, на телевидении, но именно театр как живой творческий организм, всегда был и будет, на мой взгляд, наилучшим воспитателем актера. Разумеется, я имею в виду художественный коллектив, спаянный единством творческой воли, идейно-эстетических устремлений, пониманием современных задач искусства. И тут, конечно, многое зависит прежде всего от главного режиссера театра, его художественного и морального авторитета, от его способности объединять людей вокруг больших творческих задач.

Такое единство особенно ярко проявилось, например, в ранних спектаклях театра «Современник»; оно, мне кажется, есть и в лучших постановках Театра сатиры. Оно, это единство, немислимо там, где нет подлинного уважения к личности актера, к его творческой мечте, где нет взаимной высокой требовательности людей искусства друг к другу, общей ответственности перед делом, которому служишь.

В театральном училище я хотел играть только «смешные роли», в театре мне доверили роли в спектаклях «Над пропастью во ржи», «Дон Жуан», «Клоп», «Баня». А ведь, например, тот же Велосипедкин — это не только комический персонаж. В нем — эне-

ргия, радость, беспокойство 20-х годов. Уже есть много примитивных штампов воспроизведения энтузиазма тех лет, заключающихся в этаким «бодрячестве». Надо было найти пьянящую романтическую одухотворенность будней, выразить жажду деятельности и не быть при этом резонером. И если мне хоть в какой-то мере удалось донести до зрителей это настроение, то только благодаря помощи режиссуры, заставившей по-особому остро ощутить неповторимый аромат того времени, его ритмы, неукротимый порыв революционных лет.

Театр для меня — каждодневный увлекательный труд. Здесь мои учителя, друзья, мое рабочее место. Без театра не мыслю свою жизнь. Судьба ко мне благосклонна — я сыграл немало ролей на сцене и на экране. И все же не скрою: мечтаю в полную меру сил поработать в жанре трагикомедии, который, думается, так много может сказать о характере современной человеческой жизни, ее сложностях и парадоксах.

Люблю своего Маркиза из фильма «Достояние республики». Он, как мне кажется, нашел отклик и у зрителя. В этой роли хотелось передать честное, бескомпромиссное отношение к жизни человека, за внутренними противоречиями которого — романтическое восприятие действительности, влюбленность и вера в людей. Мне очень близок такой настрой души, такой взгляд на мир. И поэтому всегда с каким-то праздничным чувством выхожу на сцену в спектакле нашего театра по пьесе А. Штейна «У времени в плену», пронизанном романтической окрыленностью и героикой. Для меня встреча с образом Всеволода Вишневского по-особому ответственна. Когда знакомишься с его произведениями, дневниками, то не может не поразить открытость и раскованность чувств этого замечательного человека и писателя. В его жизни не было места унынию и бездействию. Она вся была борьбой с бездуховностью, цинизмом, равнодушием. Это был человек несокрушимой веры в будущее, человек-боец, активный участник социалистического строительства, деливший с народом его радости и горести.

Такое восприятие мира — назовем его возвышенным или романтическим — отнюдь не достояние только эпохи революции или первых пятилеток. Оно органично для нашего общества, исповедующего философию исторического оптимизма, уверенно смотрящего в свое будущее. Роль, подобную той, с которой я встретился в спектакле «У времени в плену», исчерпать в одном представлении нельзя. И это счастливая особенность театра, что он дает возможность раз за разом совершенствоваться, углублять образ, корректировать свою работу под испытующим взглядом зрителя. И не отсюда ли идет преданность сцене всякого, кто хоть раз изведал счастье быть до конца понятым и принятым зрителем, ощутил живое и переменчивое дыхание, затаенную тишину до краев заполненного людьми зала?

Зритель, конечно, бывает разный, театр требует от него известной подготовленности и соответствующего настроения. Но от

актера прежде всего зависит, войдет зритель в атмосферу спектакля или нет. И если человек в зале переживает эти события вместе со мной, знает, против кого и чего я выступаю, с кем я заодно, — значит, это мой зритель. Поэтому каждый спектакль — экзамен на зрелость и мастерство, живой диалог современников.

На одном обсуждении премьеры кто-то сказал, что после спектакля он стал лучше понимать себя, выше стал ценить то, что раньше считал несущественным. Это как раз тот случай, когда театр помог зрителю открыть в себе самом тайники душевного богатства.

И на этом длительном и сложном пути человеческого самопознания актер может и должен стать проводником для зрителя. В этом его гражданский долг, профессиональная ответственность.

«Правда», 22 ноября 1974 г.

Андрей Миронов: «Не профессия, а форма выражения души»

То, что драматические артисты теперь сами поют, танцуют на сцене и на экране, уже никого не удивляет. То, что они стали в какой-то степени «конкурентами» эстрадным исполнителям в концертах, — тоже достаточно привычно. И все же немногие популярные актеры театра и кино могут похвастаться собранием своих музыкальных грамзаписей. Андрея Миронова можно считать, пожалуй, наиболее удачливым — «антологию» музыкального творчества артиста составляют два больших диска и несколько пластинок-миньонов, в которые вошли записи многих музыкальных номеров из фильмов и спектаклей. Сейчас готовится к выпуску и третья пластинка-гигант, созданная творческим дуэтом — композитором Яном Френкелем и исполнителем его новых песен Андреем Мироновым. Неудивительно поэтому, что наш разговор о музыке с Андреем Александровичем начался вполне естественно...

— Мне, действительно, приятно, что я выпустил уже несколько музыкальных пла-

стинок. И новую свою работу с Яном Френкелем, музыку которого очень люблю, готовил с большой радостью. Не могу сказать, что этот диск будет каким-то для меня необычным, итоговым или этапным. Но к нему я отношусь с особым интересом и уважением, поскольку там будут зафиксированы записи оригинальные, отражающие уже не кино- или театральные репертуар, а мою эстрадную деятельность. Себя я, конечно, считаю прежде всего театральным актером, но эстраду тем не менее ценю как совершенно особую сферу творчества и всегда получаю огромное удовольствие от концертных выступлений. Для меня эстрада, как и музыка, — это даже не профессия, а, скорее, форма выражения души.

— А как вы обычно строите музыкальную программу своих концертов?

— Мой эстрадный репертуар, конечно, по-своему вторичен. Ведь в сознании зрителей я прежде всего актер театра и кино, и оттого большую часть концертных номеров

составляют уже известные по фильмам и спектаклям музыкальные отрывки и монологи. Но я стараюсь каждый раз все делать по-новому, избегая откровенных актерских повторений и заимствований. И мне это всегда интересно, поскольку каждый сыгранный на сцене эпизод, каждая спетая на экране песня в эстрадном исполнении все равно звучит иначе. К тому же я включаю в свои выступления и новые песни наших композиторов — Гладкова, Шварца, Паулса: мне чудесно помогает это делать замечательный пианист, концертмейстер Лев Оганезов.

— Андрей Александрович, приобщиться к эстраде и к музыке вам, наверное, помогли, в первую очередь, ваши родители? Знаменитые сатирические номера Мариш Мироновой и Александра Менакера были всегда озвучены музыкой.

— Родители помогли, конечно. Не только тем, что сами были очень музыкальны и любили музыку. Мой отец был даже профессиональным пианистом, он закончил музыкальное училище в Ленинграде и одно время руководил эстрадным оркестром. Дома у нас музыка всегда была неотъемлемой частью отдыха и работы.

Но сказать, что меня с детства готовили к карьере музыканта, не могу. Я не занимался специально с учителем по классу фортепиано, за фальшивые ноты меня не били по рукам и не лишали компота... Родители просто решили, что у меня нет музыкального слуха и успокоились на этот счет.

— А когда же вы в себе открыли музыкальные способности?

— Я, знаете ли, до сих пор в них сомневаюсь!

— Но, тем не менее, знамениты именно как поющий и танцующий актер...

— Стыдно признаться, но много лет я обманываю себя и зрителей. Иногда это у меня выходит довольно искусно, чаще — нет. Правда, высоких профессионалов-музыкантов мне всерьез обмануть никогда не удастся.

— Однако вы смогли, как говорите, «обмануть», например, Раймонда Паулса, который доверил вам исполнение своей новой песни о рояле в концертном номере.

— Паулс до конца все-таки не обманулся — быстро все понял. Оттого и не дает мне больше ничего петь. Но я, конечно, благодарен композитору за наше творческое общение. Мне нравится его одержимость в работе, нравятся многие его песни и пьесы.

— Ну, а каким «обманом» объяснить столь долгое и плодотворное ваше сотрудничество с Геннадием Гладковым? Ведь популярный композитор вместе с не менее популярным и очень музыкальным режиссером Марком Захаровым именно на вас рассчитывали многие песни в своих фильмах.

— Что ж, вероятно, Гладков «и сам обманываться рад». А если серьезно, я очень люблю Геннадия Игоревича и его музыку. И коли у нас с ним получились какие-то песни, например в фильмах «Двенадцать стульев» и «Обыкновенное чудо», так только потому, что они получились у него, автора музыки. Я же просто очень старался не испортить хорошие песни.

— Ваша работа в музыкальных фильмах Марка Захарова пришлась по душе зрителям и, думаю, вам самому. Есть у вас еще какие-нибудь совместные замыслы с этим режиссером?

— Я давно дружу с Марком Анатольевичем, он мне помогает во многом своими советами. И, конечно, у нас постоянно возникают какие-то планы, намерения. Правда, большинству из них пока не суждено реализоваться. Захаров, например, давно лелеет мечту обратиться к постановке музыкального фильма «Золотой теленок», но до сих пор не решается. Слишком сложна задача, потому что делать постановку на старых приемах, апробированных, скажем, в телефильме «Двенадцать стульев», уже нельзя. Надо искать новые пластические решения. И здесь я абсолютно солидарен с Захаровым.

— А театральным пример Захарова не вдохновляет вас как режиссера обратиться к музыкальному спектаклю?

— Считаю, что опыт Марка Захарова, и особенно его великолепный спектакль «Юнона» и «Авось» в какой-то степени стал живым укором всему нашему драматическому театру.

ру. К этому спектаклю я испытываю настоящую белую зависть.

Конечно, хотелось бы сделать что-то подобное на сцене и Театра сатиры. Хотя я, наверное, не стал бы пользоваться приемами исполнения, связанными с рок-музыкой, ВИА. Но обязательно взял бы на вооружение принципиальную основу этого театрального зрелища. Ведь музыкальный спектакль, или, как его называют, мюзикл, привлекает прежде всего удивительным единством музыкального, драматургического, хореографического решения и профессионализмом исполнения; это редкое сочетание рождает на сцене гармоническое и пластическое целое. Успех спектаклю «Юнона» и «Авось» принес высокий уровень всех его компонентов — драматургия Андрея Вознесенского, музыка Алексея Рыбникова, режиссура Марка Захарова, хореография Владимира Васильева и, безусловно, исполнительское мастерство труппы Театра имени Ленинского комсомола.

— *Говоря о современном мюзикле, вы фактически признались в любви к театру драматическому. А как вы относитесь к традиционному музыкальному театру, к серьезным жанрам музыкального искусства?*

— Не могу сказать, что мне часто удается бывать в опере и в симфонических концертах. Но в принципе я очень люблю классическую музыку, иногда она даже становится для меня особым творческим импульсом в работе над ролью. Скажем, раньше меня несколько настораживал условный оперный язык. Но сильные впечатления последних лет, в частности от спектаклей театра «Ла Скала», от

фильмов Дзеффирелли, во многом изменили мое отношение к опере.

Меня всегда увлекала оперетта, и в первую очередь — классическая. Прелесть этого музыкального жанра нашла, по-моему, наиболее яркое воплощение в спектаклях Будапештской оперетты. Здесь и необыкновенный синтез пения, танца, слова, здесь и ощущение заложенных в либретто идей благородства и одухотворенной сказочности. Все-таки, я думаю, в каждом человеке, чем бы он ни занимался, как бы ни проявлялся его характер, живет мечта о красоте, о возвышенном идеале. И именно музыка, музыкальный театр с его лиризмом и особенной поэтикой способны, наверное, приблизить нас к заветной мечте о прекрасном.

Беседу вела *Наталья Лукиных*

«Музыкальная жизнь», 1986, № 7, с. 23

Так случилось, что последнее в своей жизни большое интервью Андрей Миронов, искренне любивший телевидение, дал нашему журналу...

Роли народного артиста РСФСР Андрея Миронова на ТВ многочисленны и разнообразны. Здесь и Аларин — герой Куприна в телеспектакле «Впотьмах», и эксцентричный классический Остап Бендер из телефильма «Двенадцать стульев», и фатоватый персонаж телеводевиля «Соломенная шляпка», и медлительный, флегматичный герой тургеневской повести «Два приятеля» в телеспектакле «Возвращение», и...

Актера нет с нами — роли его живут.

Пусть будет импровизация!

— *Андрей Александрович, не буду нарушать традиции, которая в журнале уже более десяти лет, и спрошу: как и когда впервые появилось в вашей жизни телевидение?*

— Что ж... Когда родители приобрели первый телевизор — маленький, светлой памяти «КВН-49» с линзой, мне было лет тринадцать. Странная вещь! Я не мог смотреть

его один. Даже если не находил своих друзей, шел в дом каких-то бабушек, соседей, словом, кого угодно. Не то, чтоб был неистово общительный ребенок, — действовала инерция зрелища! Родители редко бывали в Москве, много гастролировали. И мне было радостно видеть их по ТВ, хотя и не было оно так распространено, как сегодня. Смотрел много спектаклей — Художественного теат-

ра, Малого (тогда постоянно снимались спектакли театральные: с этого и начиналось ТВ), в частности «Ревизора» с Ильинским, «Горе от ума» с Царевым, Зубовым... Естественно, много фильмов, в том числе известных.

Помню одну из первых дикторов — Нину Кондратову. (С ней, с ее дочерью, ставшей актрисой, я познакомился спустя много лет, играя в телеспектакле «Возвращение».) Как мы, зрители, всегда ждали ее появления! Однажды случилась беда: в пылу зрительского нетерпения в таком, я бы сказал, раже полез менять предохранитель. И так как стоял телевизор на неустойчивом столе, уронил его и разбил вместе с линзой! Потом в доме телевизора не было. Уже будучи артистом, я свои передачи смотрел не дома, а в гостях...

— *Какие это были передачи, что вам сейчас помнится из них?*

— Одну из самых первых помню довольно смутно. Что здесь удивительно? В этом году — двадцать пять лет, как я в театре! Осталось в памяти: Шаболовка; долго, кропотливо репетируем очень забавную зарубежную комедию, где у меня была одна из центральных ролей, спектакль шел сразу в эфир... Потом были водевили Нушича, которые ставил Марк Захаров; потом мы работали с болгарским режиссером... Да, вот еще одна из первых моих работ — спектакль «Рудин» в постановке режиссера Л. Хейфеца. Кстати, моей партнершей в нем была совсем молоденькая студентка ВГИКа Лена Соловей — испуганная такая, но — с обнаженным нервом, с трепетным прикосновением к роли...

Вынес я для себя из первых контактов с телевидением чувство чрезычайной ответственности перед аудиторией. Ведь для актера работа на телевидении, наверное, ответственней, чем в кинематографе, в плане того, что ты там делаешь, в каком виде являешься, каково твое к этому отношение. Я твердо уяснил: твое удачное появление может быть не очень замеченным. Зато, как ни странно, любой твой конфуз мгновенно становится достоянием и твоих почитателей, и твоих недругов. Впрочем, уроки тех первых передач стали очевидными лишь с годами...

ТВ требует специфических навыков, особого контакта со зрителем, ибо адресуется каждому и н д и в и д у а л ь н о. Чем расположить человека, придя к нему домой, как не искренностью, естественностью? Категории эти точны. Они характеризуют твои исполнительские возможности. Бесспорно, огромное значение приобретают и фантазия, воображение актера, которые «довершают» образ.

Да, конечно, ТВ ближе к кинематографу. Крупным планом, возможностью рассмотреть какие-то тонкие нюансы. Твои актерские проявления в интервью, в спектакле, при исполнении, скажем, песни на ТВ, как нигде разнообразны. Здесь, как, впрочем, еще и в миниатюре, скетче, — и это я понял, быть может, с тех своих самых первых передач — на первом месте должно быть умение о с т а в а т ь с я с о б о й...

— *Помнится, в связи с вашим вечером в Останкине — я имею в виду передачу «Избранные монологи» — пресса писала о «найденном на ТВ новом принципе рассказа об актере». Согласны ли вы с такой трактовкой? Чем поучительна для вас была эта передача?*

— Конечно, актер по своей сути — лицедей, который, независимо от контекста, в любой данный момент может что-то сыграть, и з о б р а з и т ь. Причем он богаче не в своих трактовках ролей, а, должно быть, в самих ролях.

Я долго думал об «Избранных монологах»: как это лучше осуществить? Казалось, п о р т р е т ы, которые на ТВ снимаются очень часто, — и это очень хорошо, — все же несколько, что ли, однобоки. Ведь актер — профессия публичная. И все разговоры в передаче по поводу того, что он делает. Хотелось живого контакта со зрительным залом, живого разговора. Пусть он чреват вопросами и неожиданностями! И в то же время я хотел что-то и г р а т ь (пусть камерно, пусть очень условно, но в присутствии зрителя!).

Действительно, почему писатель, крупный журналист, поэт имеет право на такую передачу, актер — не имеет? Почему такой вечер не проводит кинорежиссер? Только

потому, что он там ничего не делает, а делают другие (ну, скажем, иллюстрируют, показывают его фильмы)?

И я решил взглянуть шире. Хоть как-то, но в и д о и з м е н и т ь сложившийся стереотип восприятия. В какой мере мне это удалось, судить, разумеется, не мне. Хотя, к счастью, кажется, все же удалось.

Нет, я не против творческих портретов: бесспорно, такая форма может существовать. Но э т а мне интересней: и впрямь новый принцип рассказа об актере — с игрой, рассуждениями, и м п р о в и з а ц и е й.

Кстати, после этого вечера я получил несметное количество писем. (Пожалуй, т а к о г о не получал никогда: все подоконники были завалены ими! Причем речь лишь о тех, которые получил лично я и которые мне переслали.) Отклик зрителя, его интерес оправдывали мои усилия...

— *К чему сводится оценка в этих письмах?*

— В общем, она оказалась позитивной. Это чрезвычайно приятно. Но были и точки зрения весьма мне интересные (если это не просто «разнос», если письма не анонимные, в них порой встречаются любопытные предложения, раздумья; за это я всегда очень благодарен). Скажем, помню большое количество писем после тоже мной очень любимого фильма «Я возвращаю ваш портрет». Писали, в числе других, пожилые люди, которые просто благодарили за то, что им вернули их молодость, юность, то прошлое, которое ожило для них, душевное тепло, которое они получили. Это было замечательно, и в этом — тоже миссия телевидения. Но ведь это — и моя жизнь, детство мое и юность; в качестве ведущего я говорил о том, что видел, знал, пережил; что меня сформировали во многом именно те люди, о которых я говорил, и я считал своей высокой миссией участвовать в этом фильме...

— *Вы говорили, Андрей Александрович, об импровизации. В разное время, в связи с разными передачами («Театральные встречи», КВН и многими другими) на страницах периодической печати вы ратовали за импровизационный принцип решения самой*

сути таких передач, за торжество на телевидении живого слова...

— Мое отношение было и остается совершенно определенным. В последнее время ТВ пытается приблизить себя к этому «живому» и решает эту задачу в ряде случаев небезуспешно.

Время идет. Сами формы многих передач — медленно или быстро — себя изживают. Меня немножко смущает само название: КВН. Если ты клуб в е с е л ы х и н а х о д ч и в ы х, — форма передачи может быть непосредственной, живой. Никакой заученности, зарепетированности! То есть люди, у которых и юмор, и интеллект срабатывают мгновенно, показывают мне, зрителю, чем владеют, на что способны. Когда я вижу с о р е в н о в а н и е, — мне интересно. Но ведь, честно говоря, передача от такого решения ушла!

Был я на одном КВН. Он очень живо принимался, но срепетированность лишала все происходящее исходного смысла. Мне так и виделось за молодыми лицами, за спинами ребят — в меру находчивые и веселые пожилые дамы или пожилые мужчины, курирующие все дело, ставящие танцы, организовывающие все это, — словом, те, кто сделал это своей профессией, кто ухлопал на это огромные суммы, ибо тут важен был уже престиж — учреждения, института, завода. Когда КВН таким образом на глазах моих превращен был в художественную самодеятельность, мне стало не интересно.

Сейчас на ТВ большие перемены. Исчезают рубрики, появляются новые. Думаю, в каком-то виде возродятся «Театральные встречи». И, надеюсь, с учетом их ошибок. Эта передача буквально чахла без импровизации и становилась по-настоящему умной и по-настоящему развлекательной, когда содержала в себе ее элемент.

Я много раз участвовал в этих встречах и даже сам их вел. Такие передачи несут в себе не столько художественную, сколько и м ф о р м а т и в н у ю миссию. В них бывает пусть оговоренная, но все-таки импровизационность, неожиданный живой разговор. Он, собственно, мне и ценен. Я —

за живое общение: актеров в передаче между собой, «живое» восприятие ими друг друга и их — зрителем... Кажется, что такая передача должна быть ближе к реальности, ближе к правде.

И все-таки мне она не приносила удовлетворения. Чем, в сущности, годами была эта передача, ну, скажем, по логике, по сценарному ходу? С одной стороны, представлением новых спектаклей, с другой — исполнением каких-то отрывков, которые (без грима, костюмов!) становятся чем-то второстепенным, как бы вырванным из контекста; к тому же она носила функцию развлечений: приглашались певцы, не д е я т е л и Театра. Пусть это был бы вечер театральных пародий, может быть, вечер критики, разговор о новых спектаклях или, скажем, беседы актеров о волнующих их проблемах, — мне было бы понятно. А когда все монтируется, достаточно безалаберно смешивается и делается из этого некий спектакль (который не имеет в себе никаких функций спектакля!), когда эта форма становится уже догмой, притом повторяется из года в год, причем все это зарепетировано, все больше теряет живость, исходную свою непосредственность, которая всегда украшала, — естественно, со временем она себя изживает.

Я не противоречу: отдельные фрагменты, может быть, какие-то мотивы былых «Театральных встреч» были прекрасны тем, что сохранили для нас хотя бы в таком виде образы очень многих актеров, которые ушли, которых мы никогда не видели и можем увидеть с а м и м и с о б о й. В этом замечательная заслуга телевидения. Счастье, кто-то взял на себя в свое время смелость снять того же Высоцкого в студии и сделать из этого сегодня такую непосредственную передачу. Но это — инициатива отдельного энтузиаста. В те времена максимально придушенная сверху. Не все зафиксировано, не все...

— *Какие же передачи вам ближе, — и в плане импровизации, и вообще?*

— Хочу назвать в противовес названным — «Что? Где? Когда?». Она и острей, и интересней, и занимательней, и завлекательней. Там я действительно вижу какой-то про-

ц е с с, часто ловлю себя на том, что я вместе с этими людьми занимаюсь поисками ответа, и зачастую они ставили меня в неловкое положение: я не угадывал, они — угадывали. Но мне это интересно, ибо в какой-то степени будит и мой мозг, и мою память...

Есть заданная передача — «Утренняя почта». Она рассчитана на то, чтобы в воскресенье в одиннадцать часов утра люди настроились хорошо провести свой досуг, свой выходной день. Это — прекрасная мысль, и поиски различных форм в этой передаче заслуживают, с моей точки зрения, самого большого уважения. Во всяком случае, то, что в ней авторы стараются не повторяться, и все время и щ у т, — это уже прекрасно!

Я, к сожалению, не очень много вижу развлекательных передач. Мне нравится, что они разнообразны. Пусть не всегда это делается с хорошим вкусом, не все попадает на ТВ, что заслуживает этого, но ясно, что их должно быть намного больше. А главное — надо, чтобы они проходили по определенным жанрам, смешивать их нельзя. Если это передача о классическом балете, то — т о л ь к о о нем; о джазе — только о джазе и т. п. Ведь «Клуб кинопутешественников» или «В мире животных» — чем интересны прежде всего? Тем, что они о п р е д е л е н н ы.

А вообще, любую передачу мне хочется видеть непосредственной. В плане импровизации мы еще очень отстаем.

Помню, во время пребывания в Болгарии, куда Театр сатиры приехал на гастроли, мне предложили ответить на вопросы, когда до начала спектакля останется несколько минут. Меня предупредили, что журналист, который ведет эту передачу, может задать «провокационные» вопросы, поставить меня в сложное положение. Я знал, что передачу смотреть будет вся Болгария. Так как, согласен? (Они меня уважают: мол, иностранец, представитель великой страны. Если это перед спектаклем помешает...) Я сказал: «Ничего отменить не надо! Мне интересно такое интервью». Нормальный человек не должен бояться попасть в неловкое положение, быть не готовым ответить на вопрос...

— ?

— Это была животрепещущая передача! ТВ ведь то средство информации, которое и рассчитано на выхваченные из жизни фрагменты, эпизоды, оно обладает способностью показать их в д а н н ы й момент (даже газета отстаёт в этом смысле!). Мой интервьюер появился... без четырех минут семь! Была четкая связь со студией, с аппаратной, с машиной внизу. Все было кончено за четыре минуты. Я не мог обмануть, я не мог сыграть. Я мог оставаться только собой. Тем более что это была премьера, открытие гастролей, и атмосфера была настолько подогретой самими событиями, самой ежеминутностью, что было и мне, да и всем, кто видел, — захватывающе интересно! Я говорил, а в это время входили какие-то люди: я видел: болгарские актеры. Здравовался с ними, они видели, что меня снимают. В этом была та живость, то неоспоримое, главное преимущество, с которым интимно, каждый день ТВ входит в вашу квартиру...

Мне очень нравятся передачи с телемостами. Не только мосты за рубеж, а именно внутренние переключки — актуальные передачи об архитектуре, городском транспорте, с привлечением ответственных лиц. Не потому, что я рад, когда кто-то попадает в затруд-

нительную ситуацию, — отнюдь, здесь нет места зубоскальству или постыдно-плотоядному злорадству. Но ведь и начальники чувствуют определенную ответственность! Публично высказываются, быть может, публично оправдываются. Я был свидетелем каких-то неловких моментов, но это и прекрасно! И в первую очередь — для них самих!

Все эти переключки — в области торговли, снабжения, сельского хозяйства, — эти злободневные мотивы опять же ведут к ж и в о м у контакту, ж и в о м у восприятию. Все то, о чем говорится сегодня, — демократизация, гласность, контроль не только сверху, вопросы подотчетности, компетентности, которые являются насущными и замалчивание которых смертельно, ибо тогда будет опять бесконечное болото, — слишком долго было в умертвленном виде, поэтому сразу это воссоздать довольно сложно. И, мне кажется, задача телевидения как средства информации, самого мощного на сегодня, именно в том, чтобы помочь этому воссозданию и — в кратчайшие сроки!

Беседу вел *В. Лебединский*

«Телевидение. Радиовещание»,
1987, № 12, с. 13—15

ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ АНДРЕЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА МИРОНОВА

Статьи, беседы, высказывания, интервью А. А. Миронова

1. Впервые на экране. — «Комсомолец», Куйбышев, 1964, 15 авг. (О фильме «Год как жизнь».)
2. «Фигаро здесь...» Интервью взяла А. Гуткина. — «Лит. газета», 1969, 1 янв.
3. Андрей Миронов о своей работе. Интервью взяла И. Моргулес. — «Комсомолец», Челябинск, 1970, 18 июля.
4. Слово — актерам: Ответы на вопросы редакции журнала «Театр». — «Театр», 1970, № 9, с. 25—40. Материал: с. 38—39.
5. Спектакли — лауреаты конкурса. — «Театр», 1971, № 3, с. 8—17. Материал: с. 12. (А. Миронов о роли Всеволода в спектакле «У времени в плену».)
6. Самый интересный жанр — трагикомедия. Беседу вел В. Стругацкий. — «Моск. комсомолец», 1971, 19 мая.
7. Путь в искусство. Беседу вел И. Адов. — «Веч. Москва», 1971, 17 июня.
8. О пленнике юности. — «Моск. комсомолец», 1971, 31 дек. (О работе над ролью Всеволода в спектакле «У времени в плену».)
9. Андрей Миронов. Беседу вела М. Фролова. — «Театральный календарь», 1972. Л., 1971, с. 62—68.
10. Андрей Миронов. Интервью. — «Моск. кинонеделя», 1972, 3—9 янв. (О ролях в фильмах «Достояние республики», «Старики-разбойники».)
11. Советуюсь с жизнью. Беседу вел Б. Борисов. — «Ригас баллс», 1972, 19 янв.
12. В искусстве нет легких путей. Беседу вела Л. Новикова. — «Знамя юности», Минск, 1972, 20 апр.
13. Слово актерам. Ответы на вопросы редакции журнала «Театр». В кн.: Актеры — роли — жизнь. М., 1972, с. 12—33. Материал: с. 29—31.
14. Как важно быть веселым. Беседу записала О. Ульянова. — «Искусство кино», 1973, № 1, с. 99—107. Материал: с. 102—105.
15. «И вот перед нами Хлестаков...» Беседу вела Н. Киреева. — «Правда Востока», Ташкент, 1973, 6 мая.
16. Записка на апельсине. Беседу вела Н. Половинчик. — «Моск. комсомолец», 1973, 19 окт.
17. Итальянцы в России. — «Искусство кино», 1973, № 11, с. 96. (Об участии в съемках кинокомедии «Невероятные приключения итальянцев в России».)
18. Из Невы в Средиземное море. — «Веч. Москва», 1973, 15 дек. (О съемках фильма «Невероятные приключения итальянцев в России».)
19. Смеху — время. Интервью. — «Веч. Ленинград», 1974, 1 апр.
20. «Что наша жизнь? Игра!» Интервью взял М. Свимлинский. — «Молодежь Молдавии», Кишинев, 1974, 12 янв.
21. Роли сыгранные и несыгранные. — «Веч. Москва», 1974, 7 сент.
22. На верхней отметке. — «Театральная жизнь», 1974, № 19, окт., с. 16. (К 50-летию Театра сатиры.)
23. Дыхание зрительного зала. — «Правда», 1974, 22 ноября.
24. «Пытаюсь «объять необъятное». Беседу вел М. Дейч. — «Лит. Россия», 1974, 6 дек.
25. «За космические нагрузки!» Беседу вел Вл. Книппер. — «Водный транспорт», 1974, 31 дек. (О творчестве актера.)
26. «Героем можешь ты не быть...» — В кн.: Московский театр сатиры. 1924—1974. М., 1974, с. 83—85.
27. Доставлять людям радость. Беседу вел А. Дмитриев. — «Знамя юности», Минск, 1975, 17 июня.
28. Рассказывает А. Миронов. Интервью взяла Т. Мартынова. — «Сов. культура», 1975, 8 авг.
29. Фигаро, Грушницкий и другие. Интервью взяла С. Штейнград. — «Ленинская смена», Алма-Ата, 1975, 10 сент.
30. «Играя смехом и слезами». Беседу вел Б. Муллокандов. — «Огни Алатау», Алма-Ата, 1975, 17 сент.
31. «Приезжайте на пробу...» Интервью взял Г. Цитриняк. — «Лит. газ.», 1975, 24 сент.
32. У времени в плену. Беседу вел Б. Поюровский. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1975, № 24, дек., с. 30—31.
33. В роли Остапа Бендера. Беседу записала Т. Захорошко. — «Искусство кино», 1976, № 7, с. 123—124.
34. Интервью с артистами кино и театра. — В кн.: Актер в кино. М., 1976, с. 282—302. Материал: с. 292—295.

35. Каждая роль — как в первый раз. Интервью взяла С. Зайцева. — «Кавказская здравница», Пятигорск, 1977, 8 янв.
36. Остаток — не баловень судьбы. Беседу вел А. Куранов. — «Моск. комсомолец», 1977, 8 янв.
37. Дарить людям радость: ...А. Миронов. Запись А. Диденко. — «Физкультура и спорт», 1977, № 6, с. 17—19. (Беседа с актерами Театра сатиры о содружестве спорта и искусства.)
38. По ту сторону комедии. Беседу вела Т. Сагаева. — «Комсомольское знамя», Киев, 1977, 23 июля.
39. «Больше всего люблю театр». Беседу вел В. Голков. — «Комсомольское знамя», Тамбов, 1977, 18 дек.
40. И плача и смеясь. Беседу вела Л. Шабурова. — «Сельская молодежь», 1978, № 5, с. 54—58.
41. Не смехом единым: Заметки о современном сатирическом жанре. — «Сов. Россия», 1978, 9 июля.
42. Постоянство новизны. Беседу вел Е. Калинин. — «Заполярная правда», Норильск, 1978, 5 авг.
43. «Мои любимые роли». Беседу вела Б. Барская. — «Говорит и показывает Москва», 1978, 5 ноября.
44. Контакт с судьбой. Беседу вел Евг. Калинин. — «Ленинская смена», Горький, 1978, 26 ноября.
45. Хорошее настроение — дело совсем не личное! Беседу вела Л. Дорош. — «Веч. Кишинев», 1978, 30 дек.
46. Новогоднее интервью. — «Неделя», 1978, 25—31 дек., с. 12. (Новогодняя елка «Недели».)
47. Андрей Миронов. — «Лит. газета», 1979, 1 янв. (О творческих планах.)
48. «...насколько вложено ума и сердца». Беседу вела В. Корсунская. — «Рабочая газета», Киев, 1979, 21 янв.
49. Герой и время: «Мы, нижеподписавшиеся» на сцене МХАТа и Театра сатиры. — «Сов. культура», 1979, 27 апр. (В частности, А. Миронов о своей роли.)
50. «Мне интересно все». Беседу вела И. Пирогова. — «Сов. культура», 1979, 25 мая.
51. Роли, которые мы выбираем. Интервью взяла Г. Мироненко. — «Сов. молодежь», Рига, 1979, 29 авг.
52. О серьезном — смешно. Интервью взял И. Думкин. — «Знамя юности», Минск, 1980, 17 янв.
53. Андрей Миронов. Беседу вела В. Алешина. — «Спутник кинозрителя», 1980, № 2, с. 11, 20.
54. Авторское право актера. Беседу вел Б. Петров. — «Сов. Россия», 1980, 12 марта.
55. Отдых — это непросто. — «Лит. газета», 1980, 30 апр. (ТВ: час развлечений и ...минуты раздумий).
56. «Не представляю себя без театра». Интервью взял Л. Колпаков. — «Молодой коммунар», Тула, 1980, 26 июня.
57. «Гарантирую хорошее настроение». Беседу вел Б. Семенов. — «Гудок», 1980, 28 дек.
58. В комедиях и песнях. Интервью. — «Сов. Россия», 1981, 1 янв. (А. Миронов о своих творческих планах в 1981 году.)
59. Фигаро, Леня Шиндин и Андрей Миронов. Беседу вела В. Суховерхова. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 1981, 10 июня.
60. «Меня радует встреча со зрителем!» Беседу вел Е. Хмелевский. — «Южный Урал», Оренбург, 1981, 16 дек.
61. Если вечером спектакль. Интервью взяли Г. Майзус, Ю. Каменецкий. — «Моск. правда», 1982, 7 марта.
62. Живущий сегодня, сейчас Островский. Беседу вел А. Кучеров. — «Театр. Москва», 1982, № 21, 27 мая — 2 июня, с. 8—10. (Новые спектакли). (О спектакле Театра сатиры «Бешеные деньги».)
63. Как важно быть веселым. Интервью взял Ю. Филинов. — «Ком. правда», 1983, 23 янв.
64. «Жить интересно!». С гостем беседовала И. Ласовская. — «Веч. Новосибирск», 1983, 16 февр.
65. «Что я хочу пожелать...» Записал Г. Подлесских. — «Сов. культура», 1983, 8 марта.
66. Семейный разговор: Интервью с двумя отступлениями. Беседа Т. Костыговой с М. и А. Мироновыми. — «Работница», 1983, № 5, с. 28—30.
67. Вопрос актеру: Андрей Миронов отвечает на вопросы любителей кино. — «Сов. экран», 1983, № 5, март, с. 12—13.
68. Когда люди веселы, они добры. Интервью взяла Ж. Гордеева. — «Веч. Кишинев», 1983, 17 авг.
69. «Играю в комедии». Беседу вела Т. Константинова. — «Правда», 1983, 30 авг.
70. Девяносто минут в компании Андрея Миронова. Беседа А. Ольбик. — «Ригас баллс», 1983, 3 сент.
71. «Люблю и хочу работать». Беседу вел А. Лебедев. — «Известия», 1984, 26 марта.
72. «Ищу своего героя». Интервью взяла Н. Ефимова. — «Марийская правда», Йошкар-Ола, 1984, 12 апр.
73. Сатира — дело деликатное. — «Сов. Россия», 1984, 4 сент.
74. «Я — актер, этим и интересен». Интервью взял А. Гелис. — «Волжский комсомолец», Куйбышев, 1984, 24 ноября.

75. Без вины виноватая. Беседу вела Н. Дегтярь. — «Учит. газета», 1985, 30 марта. (О школьной театральной самодеятельности.)

76. Андрей Миронов. Беседу вела Т. Исканцева. — «Труд», 1985, 22 сент.

77. Планы и замыслы. — «Сов. культура», 1985, 24 окт.

78. «Счастлив, когда работаю...» Беседу вела Н. Лукиных. — «Сов. культура», 1986, 11 февр.

79. Как стать артистом? Беседу вела Л. Яковлева. — «Пионер», 1986, № 3, 3-я с. обл.

80. «Мы все у ваших ног». Записал Н. Косс. — «Строительная газета», 1986, 7 марта.

81. Не профессия, а форма выражения души. Беседу вела Н. Лукиных. — «Муз. жизнь», 1986, № 7, апр., с. 23. (Музыка в моей жизни.)

82. Восемнадцать лет спустя. Беседу вел Н. Яковенко. — «Брянский рабочий», 1986, 20 апр.

83. «Оправдать интерес зрителей». Беседу вел И. Гольдин. — «Красная звезда», 1986, 27 апр.

84. Яркий процесс творчества. Беседу вела С. Верещагина. — «Восточно-Сибирская правда», Иркутск, 1986, 26 мая.

85. Над чем работают: ...А. Миронов. — «Театральная жизнь», 1986, № 21, ноябрь, с. 29.

86. В поисках сути. Публ. Н. Крымовой. — «Неделя», 1987, 9—15 ноября, с. 12 (О творчестве А. Эфроса.)

87. Судьба актера непредсказуема. Беседу вела Т. Балтушникене. — «Экран недели», Вильнюс, 1987, 24 июля.

88. «Моя гражданская позиция». Интервью взяли Т. Компаниец, В. Чуканов. — «Отчизна», 1987, № 10, с. 24—25.

89. «Пусть будет импровизация!» Беседу вел В. Лебединский. — «Телевидение. Радиовещание», 1987, № 12, с. 13—15. (Последнее интервью артиста о его работе на телевидении.)

См. также: № 92, 107, 130, 132, 333, 385, 386, 392, 432, 435, 439, 469.

Литература о творчестве А. А. Миронова

90. *Маковкин Л.* На сатирическом старте. — «На смену», Свердловск, 1964, 26 сент. Об исполнении ролей Присыпкина («Клоп»), Тушканчика («Женский монастырь»), Сильвестра («Проделки Скапена»).

91. *Львов Б.* Андрей Миронов в кино и на сцене. — «Сов. молодежь», Рига, 1966, 26 июля.

92. *Евсеев Б.* Зрелость таланта: Творч. портрет — «Моск. правда», 1967, 15 дек.

93. *Тихвинская Л.* ...этот молодой Миронов. — «Театр», 1968, № 1, с. 19—20. Об исполнении ролей Жадова («Доходное место»), Дон Жуана («Дон Жуан, или Любовь к геометрии»), Присыпкина («Клоп»).

94. *Кучкина О.* Андрей Миронов в гриме и без грима. — «Комс. правда», 1968, 6 апр.

95. *Фалькович Е.* Любовь и ненависть Андрея Миронова. — «Лит. Россия», 1968, 12 апр.

96. *Фролов В.* Ответы на вопросы редакции журнала «Театр». — «Театр», 1969, № 1, с. 28—29. (Критики о молодых.) Материал: с. 28.

97. *Филиппов Н.* На экране — Андрей Миронов. — «Моск. кинонеделя», 1969, 27 апр.

98. *Папанов А.* Андрей Миронов. — «Сов. кино», 1969, 9 мая. О ролях, сыгранных в фильмах «Бриллиантовая рука», «Берегись автомобиля».

99. *Хотимская И.* Фигаро, Присыпкин и другие. — «Смена», Л., 1969, 17 мая.

100. *Железнова Н.* Смысл его таланта. — «Смена», 1969, № 7, с. 20—22.

101. Что вы думаете об Андрее Миронове?

Отвечают А. Паланов, Т. Пельтцер, М. Миронова, А. Менакер, В. Плучек, Л. Гайдай. Записала Н. Атаманова. — «Сов. экран», 1969, № 15, авг., с. 6—7.

102. *Юхтина Г.* Шаг от смешного к высокому. — «Театральная жизнь», 1969, № 22, ноябрь, с. 24—26.

103. *Смирнов-Несвицкий Ю.* «Чудинки» про запас?... Молодой актер и время. — «Смена», Л., 1969, 10 дек. О творчестве актеров Л. Дьячкова, Г. Тараторкина, А. Миронова.

104. *Баулин В.* Почерк Андрея Миронова. — «Юность», Ярославль, 1970, 6 янв.

105. *Любомудров М.* Театральные маски Андрея Миронова. — «Моск. комсомолец», 1970, 11 янв. То же: «Молодой коммунар», Тула, 1970, 11 янв.; «Волжский комсомолец», Куйбышев, 1970, 22 февр.

106. *Береговой А.* Актер «комедии высокой». — «Днепровская правда», Днепропетровск, 1970, 22 янв.

107. *Стародубцев В.* Серьезный артист Миронов. — «Сов. молодежь», Рига, 1972, 14 янв.

108. *Капов Е.* Андрей Миронов — артист театра и кино. — «Сов. Эстония», Таллинн, 1972, 24 марта.

109. *Смирнов-Несвицкий Ю.* Плучек. — В кн.: Портреты режиссеров. М., 1972, вып. 1, с. 145—180. Материал: с. 170—171, 173—175, 179. Об исполнении А. Мироновым ролей Дон Жуана («Дон Жуан, или Любовь к геометрии»), Фигаро («Безум-

- ный день, или Женитьба Фигаро»), Велосипедкина («Баня»).
110. *Злотникова Т.* Фея Андрея Миронова. — «Комсомолец Узбекистана», Ташкент, 1973, 9 мая.
- То же: «Знамя юности», Минск, 1973, 3 июня.
111. *Котова Г.* «Скромный, застенчивый парень...». — «Смена», Калинин, 1974, 10 окт.
112. *Василенко В.* Весело? Да! И умно... — «Ленинская смена», Белгород, 1974, 26 окт.
113. Мастер о мастере: Анатолий Папанов об Андрее Миронове. Записала Г. Котова. — «Брянский комсомолец», 1974, 20 ноября.
114. *Атаманова Н.* Андрей Миронов. М., Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1974, 16 с.
115. *Плучек В.* Оружия любимейшего род. — В кн.: Московский театр сатиры, 1924—1974. М., 1974, [с. 1—9]. Материал: с. 7. Краткая творческая характеристика ряда актеров, в том числе А. Миронова.
116. *Рудницкий К.* Красота и поэзия сатирического спектакля. — В кн.: Московский театр сатиры, 1924—1974, [с. 52—55]. Материал: с. 54—55. Об исполнении роли Жадова («Доходное место»).
117. *Баженова Л.* Андрей Миронов. — «Театр», 1975, № 1, с. 38—45. Об исполнении ролей Фигаро («Безумный день, или Женитьба Фигаро»), Всеволода («У времени в плену»), Хлестакова («Ревизор»).
118. *Кожевникова А.* Один и сотни зрителей. — «Смена», Л., 1975, 3 сент.
119. *Бабошина З.* Неожиданный Андрей Миронов. Гастроли Моск. театра сатиры. — «Веч. Алма-Ата», 1975, 6 сент.
120. *Рыжова В.* Горизонты актера. — «Веч. Москва», 1975, 15 окт.
- О телеспектаклях «Возвращение» и «Страницы журнала Печорина».
121. *Максимова В.* Продолжатели (О новом актерском поколении). — В кн.: Вопросы театра, 73. М., 1975, с. 86—115. Материал: с. 108—109.
122. *Эфрос Л.* Дерзновенность. — «Сов. экран», 1976, № 2, янв., с. 6—7.
123. *Воронина Е.* Час «пик» Андрея Миронова. — «Студенческий меридиан», 1976, № 8, с. 12—14.
124. *Конников А.* Актеры без масок. — «Сов. культура», 1976, 7 ноября.
125. *Рудницкий К.* Андрей Миронов. — В кн.: Актеры советского кино. М., 1976, вып. 12, с. 106—125.
126. *Мальшиев Н.* Андрей Миронов — гость подольчан. — «Подольский рабочий», 1977, 19 февр.
127. *Злотникова Т.* Талант саморастраты. — «Театр», 1977, № 4, с. 44—52. Материал: с. 51—52.
128. *Хомайко Ю.* Андрей Миронов веселый и серьезный. — «Тамбовская правда», 1977, 26 ноября.
129. *Велехова Н.* Режиссер Плучек: Фрагменты. — «Театр», 1978, № 6, с. 26—46. Материал: с. 32—34. Об исполнении ролей Хлестакова («Ревизор») и Чацкого («Горе от ума»).
130. *Винская Л.* В атаку идут сообща... — «Красноярский рабочий», 1978, 30 июля.
131. *Крючков Ю.* Андрей Миронов дает интервью. — «Труд», 1978, 23 ноября. О творческом вечере в Концертной студии Останкино.
132. *Николаева Д.* Актер без грима. — «Веч. Москва», 1978, 28 ноября. О творческом вечере в Концертной студии Останкино.
133. *Барская Б. А.* Миронов: «Максимально честно». — «Телевидение. Радиовещание», 1978, № 12, с. 26—27. О творческом вечере в Концертной студии Останкино.
134. *Куржиямский М.* Полные драматизма монологи. — «Телевидение. Радиовещание», 1979, № 5, с. 30—31. О творческом вечере в Концертной студии Останкино.
135. *Трейманис Г.* Радость от ума. — «Ригас балс», 1979, 23 июля.
136. *Матвеев В.* Встречи с Андреем Мироновым. — «Красное знамя», Сыктывкар, 1980, 15 февр.
137. *Полежаева Е.* И ждать и спешить: Творческий портрет. — «Театральная жизнь», 1980, № 7, апр., с. 30—32.
138. Талант и труд. — «Черноморская здравница», Сочи, 1980, 21 сент.
139. *Кичин В.* Андрей Миронов. М., Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1980, с. 21.
140. *Меликов В.* Андрей Миронов: «Где грань между трагичным и комическим?» — «Сов. Белоруссия», Минск, 1981, 24 июня. То же: «Комсомолец», 1981, 16 авг.
141. *Верина Т.* Семейный портрет в интерьере. — «Культура и жизнь», 1981, № 8, с. 33.
142. *Зоркая Н.* «Звезда» эстрады на телеэкране. — «Телевизионная эстрада». М., 1981, с. 135—152. Материал: с. 151—152.
143. *Некрасов Н.* Такие разные роли. — «Орловская правда», 1982, 24 февр.
144. *Калита Л.* Эффект Андрея Миронова. — «Грозненский рабочий», 1983, 7 дек.
145. *Папанов А.* Искусство призвано врачевать, воспитывать. Беседу вел Г. Цитриняк. — «Сов. экран», 1984, № 3, февр., с. 12—13. Материал: с. 12.

146. Поюровский Б. «... в своем репертуаре». — «Веч. Москва», 1985, 31 янв. О премьерe книги М. Мироновой и А. Менакера в Центральном Доме актера.
147. Поюровский Б. Без ампула. — «Сов. культура», 1986, 15 июля.
148. Горин Г. «Здравствуй, Андрей!» — «Сов. экран», 1987, № 10, май, с. 12—14.
149. Эфрос Ан. Радость думать вместе: Из записных книжек. Публ. Н. Крымовой. — «Неделя», 1987, 9—15 ноября, с. 12.
150. Андрей Александрович Миронов: Некролог. — «Сов. Россия», 1987, 19 авг.
То же: «Веч. Москва», 1987, 19 авг.; «Сов. культура», 1987, 20 авг.; «Моск. правда», 1987, 20 авг.
151. Горин Г. Невозможно говорить в прошедшем времени. — «Известия», 1987, 19 авг.
152. Он жил сценой (Ю. Никулин, Л. Гайдай, Т. Пельтцер, С. Светличная). — «Комсомольская правда», 1987, 19 авг.
153. Никулин Ю. О товарищах с любовью и печалью: Слово прощания. Беседу вели В. Вострухин, Ю. Яковлев. — «Труд», 1987, 19 авг.
154. В последний путь. — «Моск. правда», 1987, 21 авг.
То же: «Сов. Россия», 1987, 21 авг.; «Сов. культура», 1987, 22 авг.
155. Ольбик А., Сандлер Л. «Пролетели его самолеты, просвистели его поезда...», или Несколько строк, посвященных памяти Андрея Миронова. — «Юрмала», 1987, 27 авг.
156. Несли людям радость. — «Неделя», 1987, 24—30 авг., с. 14—15.
157. Горин Г. Прощание. — «Моск. новости», 1987, 30 авг.
158. Менглет Г. Мы будем помнить вас. друзья. — «Огонек», 1987, № 35, авг., с. 26—27.
159. Ахмадулина Б. Памяти артиста. — «Лит. газета», 1987, 2 сент.
160. Прощай, артист. И здравствуй... — «Веч. Ленинград», 1987, 8 сент.
161. Муращенко Л. Грустить не надо... — «Сов. Крым», Ялта, 1987, 13 сент.
162. Фурманов Р. Незаменяемые: Письмо в редакцию. — «Лит. газета», 1987, 16 сент.
163. Макаров Ан. Андрей из 170-й: Записки однокашника. — «Сов. культура», 1987, 26 сент.
164. Козловский И. Письмо в редакцию. — «Лит. газета», 1987, 30 сент.
165. Чеханков Ф. «Я говорю вам: «До свиданья, расставанье не для нас». — «Лит. Россия», 1987, 30 окт.
166. Антониюв А. Человек, который смеялся. — «Собеседник», 1987, № 47, ноябрь, с. 13.
167. Пляцковский М. Последний дубль: Памяти Андрея Миронова. — «Сов. экран», 1987, № 22, ноябрь, с. 16—17.
168. Захаров М. Памяти Андрея Миронова. — «Театр», 1987, № 12, с. 156—157.
169. Ракитина А. Прощай, друг, прощай! — «Театр», 1987, № 12, с. 157—159.
170. Никулин Ю. Андрей Миронов: Памяти товарища. — «Искусство кино», 1988, № 2, с. 115—117.
171. Штейн А. Андрей... — «Сов. культура», 1988, 19 марта.
172. Хайт Арк. Рыцарь веселого образа. — «Юность», 1988, № 3, с. 94—96.
173. Владимирова З. Прошло незамеченным. — «Театр», 1988, № 3, с. 22—44. Материал: с. 38—40. О ряде спектаклей прошлых лет. В частности, о «Горе от ума» в Театре сатиры и о творчестве А. Миронова.

Спектакли¹

«Баня» (В. Маяковский). 1967.

174. Ленч Л. Горячая «Баня». — «Лит. Россия», 1967, 24 ноября.
175. Дымищиц Ал. Маяковского по-маяковски. — «Известия», 1967, 2 дек.
176. Вишневецкая И. Смех: уничтожающий и дружеский: «Баня» В. Маяковского в Театре сатиры. — «Моск. правда», 1967, 19 дек.
177. Лейкин Н. Ответы на вопросы редакции журнала «Театр». — «Театр», 1969, № 1, с. 8—31. Материал: с. 18—19.

178. Вохминцев В. Врываясь в жизнь. — «Челябинский рабочий», 1970, 16 июля.
179. Карпова О. Маяковский наступает, борется, мечтает. — «Магнитогорский рабочий», 1970, 13 авг.

См. также: № 26, 102, 109.

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» (Бомарше). 1969.

180. Фролов В. «Женитьба Фигаро». — «Веч. Москва», 1969, 14 апр.
181. Владимирова З. С грустью о смешном. — «Моск. правда», 1969, 26 апр.

¹ Перечень спектаклей дан в алфавитном порядке.

182. Головащенко Ю. Новая встреча с Фигаро.— «Ленингр. правда», 1969, 14 мая.
183. Дымищ А. Бомарше — сражающийся и веселый.— «Лит. Россия», 1969, 30 мая.
184. Якубовский А. Сквозь призму рококо.— «Театральная жизнь», 1969, № 13, июль, с. 18—20.
185. Велехова Н. Условность? Нет, упрощение.— «Лит. газета», 1969, 6 авг.
- Обзор спектаклей. В частности, о спектакле «Безумный день, или Женитьба Фигаро».
186. Булгак Л. Умно, весело, мастерски.— «Комсомольская правда», 1969, 4 сент.
187. Рудницкий К. Сюрприз Фигаро.— «Неделя», 1969, 13—19 окт., с. 8—9.
188. Крымова Н. «... Иль перечти «Женитьбу Фигаро».— «Театр», 1970, № 3, с. 43—47.
189. Смирнов-Несвицкий Ю. О героическом мгновении.— «Театр», 1970, № 5, с. 73—77. О проблемах актерского искусства. В частности, о Миронне—Фигаро.
190. Вохминцев В. Наслаждение искусством: Спектакли Театра сатиры.— «Челябинский рабочий», 1970, 5 июля.
191. Стуль М. Молодым — об очень старой пьесе, которой театр вернул молодость: «Женитьба Фигаро» в Театре сатиры.— «Комсомолец», Челябинск, 1970, 9 июля.
192. Карпова О. Три часа радости.— «Магнитогорский рабочий», 1970, 1 авг.
193. Иванов В. «Все живо, трепещет огнем...».— «Веч. Ташкент», 1973, 17 мая.
194. Лукьянова И. Из яркой палитры: «Женитьба Фигаро» в Моск. театре сатиры.— «Правда Востока», Ташкент, 1973, 19 мая.
195. Плучек В. Безумный день, или Женитьба Фигаро: Премьера «Экрана».— «Говорит и показывает Москва», 1974, 24 апр.
196. Рудницкий К. Спектакли разных лет. М., «Искусство», 1974, с. 44—46, 49—52.
197. Колмановский В., Портнов В. Вечно юный Фигаро.— «Бакинский рабочий», 1976, 19 сент.
198. Хухашвили Г. Сложность простоты: «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше на сцене Моск. театра сатиры.— «Заря Востока», Тбилиси, 1976, 26 сент.
199. Кон М. Не только выдумка и смех: Летние гастроли.— «Красноярский рабочий», 1978, 26 июля.
200. Анастасьев А. «Безумный день, или Женитьба Фигаро»: Фильм-спектакль Моск. театра сатиры.— «Говорит и показывает Москва», 1979, 29 авг.
201. Петрова С. И снова встреча с Фигаро:

Гастроли Моск. театра сатиры.— «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1981, 5 сент.

202. Талина Е. «Безумный день, или Женитьба Фигаро»: Фильм-спектакль Моск. театра сатиры.— «Говорит и показывает Москва», 1982, 18 янв.

См. также: № 2, 26, 49, 60, 99, 102, 103, 109, 117, 121, 125.

«Бешеные деньги» (А. Н. Островский). 1981.

203. Лагина Н. Сарказм ведет действие: Заметки о премьере комедии «Бешеные деньги» в Моск. театре сатиры.— «Моск. комсомолец», 1982, 3 февр.

204. Шитова В. Четыре зимних вечера.— «Лит. газета», 1982, 24 февр. (См.: Вечер четвертый).

205. Матафонова Ю. Пигмалион и Галатея, или История одной сделки.— «Театральная жизнь», 1982, № 10, май, с. 10—11.

206. Струтинская Е. Голос настоящего: Новое прочтение пьес А. Н. Островского на моск. сцене.— «Сов. Россия», 1982, 21 мая. В частности, о спектакле «Бешеные деньги».

207. Брацловский Л. Звенья одной цепи: Заметки о двух спектаклях Театра сатиры.— «Молот», Ростов-на-Дону, 1982, 3 июня.

208. Владимирова З. Сила гнева и сила добра: Заметки о пьесах А. Н. Островского в театре, кино и на телевидении.— «Моск. правда», 1982, 17 июня. В частности, о спектакле «Бешеные деньги».

209. Брацловский Л. Едва ли суть одна: Классика на сцене и на экране.— «Комсомолец», Ростов-на-Дону, 1982, 1 июля. В частности, о спектакле «Бешеные деньги».

210. Велехова Н. Актер и диалог.— «Правда», 1982, 9 июля. В частности, о спектакле «Бешеные деньги».

211. Потапов В. Большой мир Островского.— «Сов. культура», 1982, 26 ноября.

212. Бобров А. Вперед, к Островскому!— «Современная драматургия», 1982, № 4, с. 244—251. Материал: с. 249.

См. также: № 63.

«Бремя решения» (Ф. Бурлацкий). 1986.

213. Швидкой М. Шаг навстречу.— «Сов. культура», 1986, 4 февр.

214. Пирогова И. «Нельзя оставаться несправедливой нацией».— «Огонек», 1986, № 12, март, с. 32.

215. *Денисова И.* Оставалась одна ночь.— «Сов. Россия», 1986, 27 марта.

216. *Ефимов Н.* Пока не поздно.— «Красная звезда», 1986, 30 апр.

217. *Бурлацкий Ф.* «Внутренне я был к этому готов». Беседу вела И. Пирогова.— «Театральная жизнь», 1986, № 11, июнь, с. 4—6.

218. *Швидкой М.* На волосок от гибели: О спектакле Моск. театра сатиры «Бремя решения» по пьесе Ф. Бурлацкого.— «Сов. театр», 1987, № 2, с. 36—38.

«Вишневый сад»
(А. П. Чехов). 1984

219. *Смелков Ю.* Зачем играть Чехова сегодня?— «Моск. комсомолец», 1984, 26 февр.

220. *Шах-Азизова Т.* Искусство медленного чтения.— «Сов. культура», 1984, 1 марта.

221. *Фоменков С.* Человек и время: Моск. театр сатиры. «Вишневый сад».— «Театральная жизнь», 1984, № 7, апр., с. 3—4.

222. *Владимирова З.* Мужество — каждый день.— «Веч. Москва», 1984, 4 мая.

223. *Фоменков С.* «Вишневый сад» в Театре сатиры.— «Досуг в Москве», 1984, 28 июля.

224. *Максимова В.* Мера сложности — мера правды: Заметки критика об актерском искусстве мастеров.— «Театральная жизнь», 1984, № 18, сент., с. 24—26. Материал: с. 26.

225. *Щербаков К.* Свет фонаря в тумане: Уроки чеховской драматургии.— «Лит. обозрение», 1985, № 1, с. 83—88. Материал: с. 87—88.

226. *Холодова Г.* «Вишневый сад»: между прошлым и будущим: Почти фантастическая повесть о современной жизни чеховских персонажей.— «Театр», 1985, № 1, с. 148—169. Материал: с. 156.

227. *Браиловский Л.* На стыке эпох.— «Молот», Ростов-на-Дону, 1985, 1 февр.

228. *Демидов А.* Какое лицо у Гамлета? Продолжаем разговор о средствах выразительности в театре, о современном стиле актерской игры.— «Сов. культура», 1985, 14 февр. В частности, о Миронове—Лопахине.

229. *Бирюков Г.* Слово отзовется: Заключительный этап Всероссийского смотра спектаклей по произведениям А. П. Чехова в Таганроге.— «Театральная жизнь», 1985, № 11, июнь, с. 15, 18—19. Материал: с. 18.

230. *Свободин А.* Таганрог. До и после: Заметки на финише Чеховского года.— «Театр», 1985, № 9, с. 57—70. Материал: с. 62—63.

См. также № 70.

«Горе от ума»
(А. С. Грибоедов). 1976.

231. *Дмитриев Ю.* «Горе от ума».— «Веч. Москва», 1977, 25 янв.

232. *Кучкина О.* Афиша премьер и дебютов.— «Комсомольская правда», 1977, 30 янв. В частности, о Миронове—Чацком.

233. *Комиссаржевский В.* История одного разрыва: «Горе от ума» в Моск. театре сатиры.— «Сов. культура», 1977, 15 февр.

234. *Дубасов Г.* Верность замыслу.— «Правда», 1977, 27 марта.

235. *Велехова Н.* Минуты взлета: Театр. обозрение.— «Лит. газета», 1977, 6 апр. В частности, о спектакле «Горе от ума».

236. *Полежаева Е.* В духе традиций.— «Сов. Россия», 1977, 9 июня.

237. *Асеев Б.* Поиск и утраты.— «Известия», 1977, 9 июня.

238. *Асеев Б.* Изящная и страстная комедия.— «Театральная жизнь», 1977, № 11, июнь, с. 13—14.

239. *Силина И.* И вновь «миллион терзаний».— «Театр», 1977, № 8, с. 22—28.

240. *Иванов Вл.* Современность классики: тенденции, проблемы.— «Лит. обозрение», 1978, № 1, с. 88—94. Материал: с. 93—94.

241. *Шерель А.* Доверяйте зрителю!— «Сов. культура», 1978, 26 дек. В частности, о спектакле «Горе от ума».

242. *Валин И.* Художественная достоверность: Гастроли Моск. театра сатиры.— «Сов. Латвия», Рига, 1979, 11 июля.

243. *Смелянский А.* Наши собеседники: Рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х годов. М., «Искусство», 1981, с. 32—38.

244. *Прудкин М.* Как бы я теперь сыграл Чацкого.— «Лит. газета», 1985, 3 апр. В частности, о Миронове—Чацком.

См. также: № 25, 49, 129, 173.

«Дон Жуан, или Любовь к геометрии»
(М. Фриш). 1966.

245. *Азначеева Е.* Познакомьтесь с Дон Жуаном: Новый спектакль Театра сатиры.— «Вперед», Загорск, 1966, 24 дек.

246. *Румянцева Н.* Превращение Дон Жуана.— «Сов. культура», 1967, 14 янв.

247. *Фролов В.* Новая легенда о Дон Жуане: Комедия М. Фриша на сцене Театра сатиры.— «Моск. правда», 1967, 28 янв.

248. *Дымищ А.* Разоблачение легенды, или Укрощенный Дон Жуан.— «Лит. Россия», 1967, 10 февр.

См. также: № 26, 93, 99, 109.

«Доходное место»
(А. Н. Островский). 1967.

249. *Лордкипанидзе Н.* Отвага на каждый день.— «Неделя», 1967, 13—19 авг., с. 11.

Обзор спектаклей. В частности, о спектакле «Доходное место».

250. *Путинцев Н.* Крушение «темного царства»: Новый спектакль Театра сатиры.— «Моск. правда», 1967, 6 сент.

251. *Вишневская И.* Жадов и другие: «Доходное место» — премьера Театра сатиры.— «Веч. Москва», 1967, 11 сент.

252. *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. М., «Искусство», 1974, с. 62—65.

253. *Любомудров М.* Уроки классики.— «Звезда», 1978, № 1, с. 200—212. Материал: с. 202—203.

См. также: № 93, 116, 125.

«Женитьба Фигаро»

См.: «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

«Женский монастырь»

(Вл. Дыховичный, М. Слободской). 1964.

254. *Поюровский Б.* Легко и изящно: «Женский монастырь» в Театре сатиры.— «Веч. Москва», 1964, 25 июня.

255. *Амасович А.* Комедия или клоунада? На спектакле «Женский монастырь» в Моск. театре сатиры.— «Ленинское знамя», 1964, 23 июля.

См. также: № 90, 125.

«Интервенция»

(Л. Славин). 1967.

256. *Телегина В.* Живая история театра: Премьера состоялась вчера.— «Моск. правда», 1967, 14 мая.

257. *Фролов В.* Героинка революции: «Интервенция» в Моск. театре сатиры.— «Веч. Москва», 1967, 6 июня.

258. *Ростоцкий Б.* Новая встреча состоялась.— «Сов. культура», 1967, 8 июня.

259. *Зубков Юр.* Трое остаются на берегу...— «Красная звезда», 1967, 14 июня.

260. *Путинцев Н.* Под синим небом Одессы.— «Театральная жизнь», 1967, № 17, сент., с. 10—11.

См. также: № 99, 102.

«Клоп»

(В. Маяковский). 1963, 1974.

261. *Путинцев Н.* Присыпкин—Андрей Мионов.— «Театр. Москва», 1964, № 8, 20—26 февр., с. 3—5.

262. *Данилина Л.* «Клоп».— «Волжский комсомолец», Куйбышев, 1964, 5 авг.

263. *Машбиц-Веров И.* «Клоп».— «Волжская коммуна», Куйбышев, 1964, 11 авг.

264. *Владимирова З.* Подлинное нетленно.— «Сов. культура», 1964, 29 авг.

265. *Валин И.* На сцене — Маяковский.— «Сов. Латвия», Рига, 1966, 3 июля.

266. *Розанова Е.* Сатира в бою.— «Ригас баллс», 1966, 11 июля.

267. Разящий смех Маяковского.— «Веч. Москва», 1974, 18 дек.

268. *Вишневская И.* Очищение смехом.— «Веч. Москва», 1974, 28 дек.

269. *Владимирова З.* Маяковский продолжается.— «Комсомольская правда», 1975, 10 янв.

270. *Черепанов Ю.* Осмеяние мещанина.— «Известия», 1975, 28 февр.

271. *Лейкин Н.* Проекторы поставлены.— «Театральная жизнь», 1975, № 12, июнь, с. 14—15.

272. *Джилкибаев Э.* Разоблачение мещанства.— «Огни Алатау», Алма-Ата, 1975, 13 сент.

273. *Мацкевич О.* Оружием смеха: Гастроли Моск. театра сатиры в Алма-Ате.— «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1975, 14 сент.

274. *Смирнов-Несвицкий Ю.* Про твоего знакомого: Спектакль «Клоп» в Моск. театре сатиры.— «Ленингр. правда», 1976, 21 мая.

275. *Мамедов М.* Утверждение через отрицание.— «Бакинский рабочий», 1976, 16 сент.

276. *Азурева Н.* Обличительный пафос Маяковского.— «Молодежь Азербайджана». Баку, 1976, 16 сент.

277. *Марданов М.* «Клоп»: Спектакль Моск. театра сатиры.— «Баку» (веч. вып.), 1976, 18 сент.

278. *Гижимкрели М.* Испытанным оружием: «Клоп» В. Маяковского в Моск. театре сатиры.— «Веч. Тбилиси», 1976, 24 сент.

279. *Шалуташвили Н.* Через увеличивающее стекло: «Клоп» В. Маяковского на сцене Моск. театра сатиры.— «Заря Востока», Тбилиси, 1976, 25 сент.

См. также: № 25, 26, 90, 93, 99, 102, 125.

«Маленькие комедии большого дома»
(А. Арканов, Г. Горин). 1973.

280. Новиков В. Лирично, весело, оптимистично. — «Известия», 1974, 4 янв.
281. Захаров Е. «Маленькие комедии большого дома». — «Веч. Москва», 1974, 14 янв.
282. Рыжова В. Маленькие серьезные комедии. — «Моск. правда», 1974, 16 янв.
283. Поляков В. Праздник в доме. — «Моск. комсомолец», 1974, 30 янв.
284. Сухаревич В. Наши соседи. — «Сов. культура», 1974, 1 марта.
285. Веселовский В. Водевиль и монолог. — «Комсомольская правда», 1974, 8 мая.
286. Зайцев Н. Героика в Театре сатиры. — «Ленингр. правда», 1974, 16 мая.
287. Полтавская Г. Признание в любви. — «Театральная жизнь», 1974, № 12, июнь, с. 16—17.
288. Гугушвили Э. До новых встреч: О гастролях Моск. театра сатиры. — «Заря Востока», Тбилиси, 1975, 4 дек.
289. «Маленькие комедии большого дома». — «Театральная Москва», 1977, № 2, 13—19 янв., с. 6.
290. Спектакль-юбилей. — «Веч. Москва», 1977, 15 янв.

«Мы, нижеподписавшиеся...»
(А. Гельман). 1979.

291. Вишневская И. Две премьеры. — «Веч. Москва», 1979, 23 апр.
292. Широкий В. История «местного значения»: Заметки рецензента. — «Сов. культура», 1979, 27 апр.
293. Рыбаков Ю. «Дон Кихот из СМУ». — «Лит. газета», 1979, 11 июля.
294. Лейкин Н. Кто же он такой, Леня Шиндин? — «Театральная жизнь», 1979, № 14, июль, с. 26—28.
295. Кузичева А. Выбор позиции: Нравственные показатели экономики. — «Моск. правда», 1979, 4 сент.
296. Бугров Б. Непосторонние люди. — «Лит. обозрение», 1979, № 9, с. 89—95. Материал: с. 89—90.
297. Вагонная эпопея Лени Шиндина. — «Театральная Москва», 1979, № 31, 4—10 окт., с. 4—6.
298. Рудницкий К. Форма и суть. — «Театр», 1979, № 12, с. 7—16.
299. Романенко А. Место героя в рабочем строю: У афиши театр. сезона. — «Лит. обозрение», 1980, № 2, с. 94—99. Материал: с. 96—98.

300. Крымова Н. Этот странный, странный мир театра. — «Новый мир», 1980, № 2, с. 245—265. Материал: с. 259.

301. Дубасов Г. Цена поступка. — «Правда», 1980, 17 марта.

302. Даронян С. В защиту делового человека: Заметки о спектакле «Мы, нижеподписавшиеся...» — «Коммунист», Ереван, 1980, 8 мая.

303. Федонюк О. Наш современник Леня Шиндин. — «Черноморская здравница», Сочи, 1980, 19 сент.

См. также: №50, 60, 138.

«Над пропастью во ржи»
(инсц. А. Харламовой романа
Д. Сэлинджера). 1965

304. Поюровский Б. Холден Колфилд и другие: «Над пропастью во ржи» в Моск. театре сатиры. — «Моск. правда», 1965, 15 мая.

305. Сидоров Е. Холден Колфилд на московской сцене. — «Моск. комсомолец», 1965, 24 июня.

306. Бибихин В. По поводу трактовки одного характера. — «Театр», 1965, №11, с. 120.

См. также: №26.

«Проделки Скапена»
(Мольер). 1963.

См.: №90, 102.

«Продолжение Дон Жуана»
(Э. Радзинский). 1979.

307. Смелков Ю. Интонация общения: Размышления о возможностях малой сцены. — «Моск. комсомолец», 1980, 9 апр. В частности, о спектакле «Продолжение Дон Жуана».

308. Роев Ю. Без рампы: Обзорение. — «Театр», 1980, №7, с. 68—78. Материал: с. 74—75.

309. Агшиева Н. В пространстве малой сцены. — «Правда», 1982, 18 янв. В частности, о спектакле «Продолжение Дон Жуана».

310. Коток Е. Дон Жуан и малая сцена. — «Лит. обозрение», 1982, №3, с. 111.

311. Смелков Ю. Малые сцены. М., «Знание», 1984, с. 18.

«Прощай, конференсье!»
(Г. Горин). 1984.

312. Поюровский Б. Музы не молчали. — «Известия», 1985, 18 янв.

313. Новикова М. Любите ли вы театр? — «Моск. комсомолец», 1985, 19 янв.

314. *Василикина И.* Во имя людей: «Прощай, конференсье!» Г. Горина в Моск. акад. театре сатиры. — «Сов. культура», 1985, 29 янв.

315. *Михайлова Г., Александров Н.* «Прощай, конференсье!» — «Веч. Москва», 1985, 30 янв.

316. *Исканцева Т.* Музы не молчали: Посвящается 40-летию Победы. — «Труд», 1985, 2 февр. В частности, о спектакле «Прощай, конференсье!»

317. *Поюровский Б.* Симфония Победы. — «Моск. правда», 1985, 12 апр. (Театр. обозрение).

318. Артисты на войне. — «Театральная Москва», 1985, №17, 25 апр. — 1 мая, с. 2—3. (К 40-летию Великой Победы).

319. *Швыдкой М.* Рядовые, лейтенант Володька и многие другие: (Заметки о спектаклях, посвящ. 40-летию Великой Победы). — «Лит. газета», 1985, 1 мая. В частности, о спектакле «Прощай, конференсье!»

320. *Дмитриев Ю.* Прощай, конференсье! — «Сов. эстрада и цирк», 1985, №7, с. 12—13.

321. *Поюровский Б.* Эхо сезона. — «Неделя», 1985, 16—22 сент., с. 11. В частности, о спектакле «Прощай, конференсье!»

322. *Леплейская Л.* Сражались музы за свободу. — «Черноморская здравница», Сочи, 1985, 18 сент.

323. *Новацкий В.* Уметь радоваться жизни. — «Культура и жизнь», 1986, №7, с. 21—24. Материал: с. 23—24.

«Ревизор»

(Н. В. Гоголь). 1972.

324. *Велехова Н.* Притча о виновных: «Ревизор» в Моск. театре сатиры. — «Моск. правда», 1972, 19 апр.

325. *Вишневская И.* «Ревизор». — «Веч. Москва», 1972, 5 мая.

326. *Капралов Г.* Еще одна встреча с «Ревизором». — «Правда», 1972, 6 мая.

327. *Плучек В.* На перекрестке комического и трагического. — «Сов. культура», 1972, 23 мая.

328. *Машинский С.* В раздумьях о двух «Ревизорах». — «Лит. Россия», 1972, 14 июля.

329. *Мирингоф М.* В поисках решения. — «Театральная жизнь», 1972, № 15, авг., с. 28—29.

330. *Мани Ю.* В поисках стиля: «Ревизор» Н. Гоголя. — «Театр», 1972, №9, с. 3—12.

331. *Ильинский И.* Уроки Гоголя: Нужно ли «осовременивать» классику? Беседу вел И. Окунев. — «Сов. Россия», 1972, 28 окт. В частности, о спектакле Театра сатиры.

332. *Алиев Э.* Новое о старом: «Ревизор» на сцене Моск. театра сатиры. — «Ташкентская правда», 1973, 8 мая.

333. *Киреева Н.* «Ревизор»: Гастроли Моск. театра сатиры. — «Правда Востока», Ташкент, 1973, 13 мая.

334. *Головащенко Ю.* Трагизм и сатира. — «Веч. Ленинград», 1974, 14 марта.

335. *Гижимкрели М.* Доверяя классике: Гастроли Моск. театра сатиры в Тбилиси. — «Веч. Тбилиси», 1976, 29 сент.

336. *Смелянский А.* Наши собеседники: Русс. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х годов. М., «Искусство», 1981, с. 50, 54.

337. *Лебедева И.* Ревизор. — «Телевидение. Радиовещание», 1982, №11, с. 24—25. О фильме-спектакле Театра сатиры.

338. *Сергеева Т.* Загадка «Ревизора». — «Моск. правда», 1983, 27 февр. О фильме-спектакле Театра сатиры.

См. также: № 15, 26, 117, 121, 129.

«Таблетку под язык»

(А. Макаенок). 1973.

339. *Вишневская И.* «Таблетку под язык». — «Веч. Москва», 1973, 31 янв.

340. *Плотников В., Харитонов А.* Колхозное село — на московской сцене: Театр сатиры в гостях у «Сельской жизни». — «Сельская жизнь», 1973, 21 марта.

«Тени»

(М. Е. Салтыков-Щедрин). 1987.

341. Длинная жизнь пьесы. — «Веч. Москва», 1987, 2 апр.

342. *Лейкин Н.* Современность и классика: Театр. обозрение. — «Лит. Россия», 1987, 15 мая. В частности, о спектакле «Тени».

343. *Мурзина М.* Печальный водевиль. — «Известия», 1987, 14 июня.

«Трехгрошовая опера»

(Б. Брехт). 1980.

344. *Аникст А.* «Трехгрошовая опера». — «Веч. Москва», 1981, 11 февр.

345. *Крючков Ю.* С этого мюзикла все началось. — «Труд», 1981, 15 февр.

346. *Комиссаржевский В.* Гримасы «асфальтовой цивилизации». — «Сов. культура», 1981, 17 февр.

347. *Велехова Н.* Мэки-нож и луна над Сохо. — «Лит. Россия», 1981, 27 марта.

348. *Владимирова Э.* Мир наоборот. — «Моск. правда», 1981, 24 апр.

349. *Ольхович Е.* Брехт на площади Маяковского. — «Гудок», 1981, 21 мая.

350. *Романенко А.* Понятие классовое: Моск. театр сатиры. «Трехгрошовая опера». — «Театральная жизнь», 1981, №11, июнь, с. 6—8.

351. *Анциферова О.* Кельн аплодирует москвичам. — «Сов. культура», 1981, 23 июня.

352. *Кешиш К.* До новых встреч! — «Веч. Алма-Ата», 1981, 28 сент.

353. *Козловская В.* Брехт в Театре сатиры. — «Сов. Молдавия», Кишинев, 1983, 28 авг.

354. *Кохрихт Ф.* Мекки получает отсрочку: Заметки со спектакля Моск. театра сатиры «Трехгрошовая опера». — «Знамя коммунизма», Одесса, 1983, 17 сент.

355. *Прасолов Е.* «Трехгрошовая опера». — «Казахстанская правда», Алма-Ата, 1984, 27 сент.

356. *Саакова Н.* Вместе с Брехтом. — «Черноморская здравница», Сочи, 1985, 2 окт.

«У времени в плену»
(А. Штейн). 1970.

357. *Левин М.* О Человеке и Революции. — «Сов. культура», 1970, 14 апр.

358. *Владимирова З.* Художник и революция: Новый спектакль Театра сатиры. — «Моск. правда», 1970, 15 апр.

359. *Вишневская И.* «У времени в плену». — «Веч. Москва», 1970, 16 апр.

360. *Щербаков К.* «Родная, юная Гражданская...»: Новый спектакль по мотивам произведений Вс. Вишневского в Театре сатиры. — «Моск. комсомолец», 1970, 2 мая.

361. *Азаров В.* «Гляди веселей, революция!» — «Лит. газета», 1970, 13 мая.

362. *Дымшиц А.* Темы и их вариации. — «Лит. Россия», 1970, 22 мая.

363. *Симонов Е.* Связь времен. — «Правда», 1970, 24 мая.

364. *Бертенсон М.* «У времени в плену». — «Труд», 1970, 12 июня.

365. *Анастасьев А.* По уставу убежденности. — «Комсомольская правда», 1970, 16 июня.

366. *Зубков Ю.* Вашим, товарищ, сердцем и именем... — «Соц. индустрия», 1970, 18 июня. В частности, о спектакле «У времени в плену».

367. *Толченова Н.* Во имя высокой идеи: К итогам театр. сезона. — «Сов. культура», 1970, 9 июля.

368. *Стариков Д.* С музыкой — и по существу. — «Театральная жизнь», 1970, № 18, сент., с. 7—10.

369. *Щербаков К.* Время и революция. — «Вопросы театра, 72». М., 1973, с. 12—31. Материал: с. 15—18.

370. *Зайцев Н.* Героика в Театре сатиры: У нас на гастролях. — «Ленингр. правда», 1974, 16 мая.

371. *Зайцев Н.* Героика таланта. — «Звезда», Л., 1976, № 1, с. 213—218. Материал: с. 214.

372. *Лебедева И.* У времени в плену: Премьера фильма-спектакля по пьесе А. Штейна. — «Говорит и показывает Москва», 1980, 18 июня.

См. также: № 5, 8, 26, 32, 117.

«Феномены»
(Г. Горин). 1979.

373. *Рассадин Ст.* Извините за смех. — «Лит. газета», 1979, 24 окт.

374. *Лейкин Н.* «Чудеса» в Театре сатиры, или Серьезные выводы из веселого сюжета. — «Театр. Москва», 1979, № 43, 27 дек. — 2 янв., с. 2—3.

375. *Лейкин Н.* Чудеса в кавычках и без кавычек: Моск. театр сатиры. «Феномены». — «Театральная жизнь», 1980, № 4, февр., с. 19—20.

376. *Орлов В.* Несостоявшиеся «феномены». — «Веч. Новосибирск», 1981, 2 июня.

377. *Рубина М.* Две комедии. — «Сов. Сибирь», Новосибирск, 1981, 6 июня.

Телеспектакли, телефильмы

«Белые розы, розовые слоны». 1987

378. *Герчиков Л.* Перешагнув «Белую линию»: Перед премьерой. — «Труд», 1987, 28 ноября.

«Возвращение». 1975.

379. *Рыжова В.* Горизонты актера. — «Веч. Москва», 1975, 15 окт.

380. *Смелков Ю.* Закономерность удачи. — «Телевидение. Радиовещание», 1975, № 12, с. 35—36.

381. *Исмаилова Н.* Постоянство. — «Телевидение. Радиовещание», 1977, № 3, с. 28—32. Материал: с. 32.

382. *Смелков Ю.* Что сегодня по телевизору? — «Лит. обозрение», 1977, № 6, с. 78—82. Материал: с. 79, 81.

383. *Резников П.* Актеры театра на телевидении. — «Телевидение. Радиовещание», 1979, № 3, с. 36—39. Материал: с. 37.

См. также: № 120.

«Впотымах». 1970.

384. *Алексеева Н.* Ожившие образы Куприна. — «Огонек», 1971, № 7, февр., с. 3.

«Двенадцать стульев». 1976.

385. *Германова И.* Новые приключения Остапа-Сулеймана-Берты-Марни-Бендер-Бея: На этот раз на телевидении в четырехсерийном фильме. — «Телевидение. Радиовещание», 1976, № 7, с. VIII, 48—49.

386. *Лордкипанидзе Н.* Готовность к юмору: Заметки с киносъемочной площадки: Идет новая экранизация «Двенадцати стульев». — «Неделя», 1976, 25—31 окт., с. 7.

387. *Крючков Ю.* Три вечера с Остапом: Заметки о фильме «Двенадцать стульев». — «Труд», 1977, 11 янв.

388. *Авдеенко Ал.* Что же в стульях? — «Неделя», 1977, 10—16 янв., с. 7.

389. *Воловикский В.* «Двенадцать стульев», прочитанные заново. — «Веч. Пермь», 1977, 20 янв.

390. *Варшавский Я.* Соревнуйтесь с книгой! Заметки о новом телевизионном фильме «Двенадцать стульев». — «Сов. культура», 1977, 25 янв.

391. *Гульченко В.* Бриллиантовый дым. — «Театр», 1977, № 4, с. 192.

См. также: № 33, 36, 37.

«Лев Гурыч Синичкин». 1974.

392. *Лордкипанидзе Н.* Почему играет в водевиль. — «Неделя», 1974, 23—29 дек., с. 11.

393. *Свободин А.* Мюзикл! О, мюзикл! — «Сов. экран», 1975, № 10, май, с. 4—5.

394. *Кречетова Р.* Превращения старинного водевиля. — «Телевидение. Радиовещание», 1975, № 6, с. 33—36.

395. *Лордкипанидзе Н.* Актер на репетиции. М., «Искусство», 1978, с. 208—211.

«Между небом и землей». 1978.

396. *Евсеев Б.* Познай самого себя. — «Веч. Москва», 1978, 3 янв.

397. *Симанович Г.* Кто ты, Климов? — «Театральная жизнь», 1978, № 9, май, с. 25.

398. *Козаков М.* «Между небом и землей». — «Театр», 1978, № 6, с. 84—85.

«Назначение». 1982.

399. *Трокурова М.* Актер на две главные роли. — «Моск. комсомолец», 1980, 15 мая.

400. *Шерель Ал.* Назначение. — «Телевидение. Радиовещание», 1980, № 8, с. 21—23.

401. *Захаров М.* Новое назначение: Размышления о телепремьере и не только о ней. — «Сов. культура», 1982, 6 апр.

402. *Аронов А.* Застенчивый победитель. — «Моск. комсомолец», 1982, 11 апр.

403. *Зорин Л.* Двенадцать лет спустя. — «Лит. газета», 1982, 14 апр.

404. *Петров Б.* До и после назначения. — «Сов. Россия», 1982, 25 апр.

405. *Птушкина Н.* Личная ответственность. — «Телевидение. Радиовещание», 1983, № 6, с. 16.

«Обыкновенное чудо». 1978.

406. «Обыкновенное чудо». — «Телевидение. Радиовещание», 1978, № 11, с. 48—49.

«Рудин». 1970.

407. Встреча с «Рудиным»: Новая телевизионная постановка. — «Веч. Москва», 1970, 31 марта.

408. *Вишневская И.* Размышления после одного обсуждения. — «Вопросы театра. 72». М., 1973, с. 56—71. Материал: с. 67.

«Страницы журнала Печорина». 1975.

409. *Рудницкий К.* Игра портретами. — «Сов. экран», 1975, № 20, окт., с. 6—7.

410. *Куржиямская А.* Незнакомые знакомцы: Актерские работы на телеэкране: Обзорение. — «Сов. культура», 1978, 20 янв. В частности, о Миронове — Грушницком.

411. *Богомолов Ю.* Скоро сказка сказывается. — «Лит. газета», 1981, 30 сент.

См. также: № 87, 120, 127, 379, 382.

«Трое в одной лодке, не считая собаки». 1979.

412. *Попов С.* Трое в лодке, не считая Джерома. — «Лит. газета», 1979, 30 мая.

413. *Хлопьянкина Т.* Плюс зритель: У телеэкрана. — «Правда», 1979, 27 июня.

«Фантазии Фарятьева». 1979.

414. *Туровский В.* Любовь и фантазии Фарятьева. — «Труд», 1982, 28 янв.

415. *Гербер А.* Прощание с Фарятьевым. — «Моск. комсомолец», 1982, 31 янв.

416. *Зоркая Н.* Услышь чужую боль. — «Сов. Россия», 1982, 4 февр.

417. Липков А. Потребность счастья. — «Сов. культура», 1982, 5 февр.

418. Коток Е. Нельзя без фантазии. — «Моск. правда», 1982, 18 февр.

419. Авербах И. В кино всегда цейтнот. — «Сов. культура», 1982, 5 марта.

420. Плахов А. Размыкая пространство: Театр.

драматургия и экранная режиссура. — «Театр», 1983, № 12, с. 113—119. Материал: с. 114—116.

«Я возвращаю Ваш портрет». 1983.

421. Алянский Ю. «Я возвращаю Ваш портрет». — «Сов. эстрада и цирк», 1983, № 10, с. 27—28.

Кинофильмы

«Берегись автомобиля». 1966.

422. Образцова А. Три жанра одной комедии. — «Веч. Москва», 1966, 14 июня.

См. также: № 98.

«Блондинка за углом». 1984.

423. Примочкин Б. Любовь и дефицит. — «Труд», 1984, 14 июня.

424. Смелков Ю. В сатиру — на «шевроле»: Рецензируем фильм «Блондинка за углом». — «Моск. комсомолец», 1984, 24 июня.

425. Богомолов Ю. Блондинки и брюнетки: Кинообозрение. — «Сов. культура», 1984, 28 июня.

426. Максимова И. Никаких проблем. — «Сов. Россия», 1984, 15 июля.

427. Тюрин А., Марков Р. А что за углом? — «Моск. правда», 1984, 12 сент.

428. Агишева Н. Предварительные итоги. — «Правда», 1984, 14 окт.

429. Титов В. Блондинка и звездочет, или Простите, пожалуйста, проблемы имеются: Вместо рецензии. — «Огонек», 1984, № 35, авг., с. 30—31.

430. Хлопьянкина Т. Если бы...: (Что объединяет эти фильмы?). — «Лит. газета», 1984, 14 ноября.

«Бриллиантовая рука». 1968.

431. Зак М. Бремя страстей комедийных. — «Искусство кино», 1969, № 4, с. 28—34.

432. Машков А. «Комическая» оживает? Рецензирует зритель. Комментирует актер. — «Смена», Л., 1969, 2 мая.

433. Кожухова Г. Обжалованию подлежит. — «Правда», 1969, 20 июня.

434. Резников В. Бриллианты враспынную. — «Сов. кино», 1969, 22 марта.

См. также: № 98.

«Будьте моим мужем». 1981.

435. Бородина Т. Неподвластно «суете сует». — «Сов. культура», 1981, 27 янв.

436. Некрасов Н. Не ради смеха... — «Орловская правда», 1982, 24 янв.

437. Гармаш В. По проторенной дорожке: Размышления после фильма. — «Тамбовская правда», 1982, 24 февр.

438. Галанов Б. Кино на каждый день. — «Лит. газета», 1982, 13 окт.

«Достояние республики». 1971.

439. Паниотова И. Моя новая роль. — «Сов. культура», 1971, 27 апр.

440. Маркова Ф. В школе и за ее порогом: Кинообозрение. — «Правда», 1972, 28 июня.

441. Ревич В. Беспризорник Кешка будет художником. — «Сов. экран», 1972, № 12, июнь, с. 4.

См. также: № 10.

«Мой друг Иван Лапшин». 1984.

442. Аронов А. Страна отцов. — «Моск. комсомолец», 1984, 9 сент.

443. Кучкина О. И наш друг тоже! Заметки о новом фильме А. Германа. — «Комсомольская правда», 1984, 12 окт.

444. Гербер А. Долгая память. — «Сов. Россия», 1984, 4 дек.

445. «Мой друг Иван Лапшин»: Заметки, отклики. — «Моск. комсомолец», 1985, 23 янв.

446. Стишова Е. Близкое прошлое. — «Искусство кино», 1985, № 6, с. 46—53.

447. Зоркая Н. Сквозь даль времен. — «Труд», 1985, 23 июня.

448. Демин В. Хроника недавней эпохи. — «Учит. газета», 1985, 25 июля.

449. Исмаилова Н. «Мой друг Иван Лапшин», — «Известия», 1986, 4 апр.

«Невероятные приключения итальянцев в России». 1973.

450. Рязанов Э. Итальянцы в России, русские в Италии: Из кн.: «Эти несерьезные, несерьезные

фильмы. — «Нева». Л., 1975, № 7, с. 193—205. Материал: с. 197, 200, 202.

451. *Рязанов Э.* Неподведенные итоги: 2 изд., доп. М., «Искусство», 1986, с. 77, 80, 154, 157—161, 349—350.

См. также: № 17, 18, 25.

«Особых примет нет». 1978.

452. *Локтев А.* Особые приметы есть. — «Сов. культура», 1979, 5 окт.

453. *Соллертинская О.* «Особых примет нет». — «Красный Север», Вологда, 1979, 14 окт.

454. *Павленок Ю.* Особая примета: революционер. — «Искусство кино», 1980, № 7, с. 146—149.

455. *Банников В.* Во имя будущего. — «Коммунар», Тула, 1981, 17 июля.

«Победа». 1984.

456. *Абрамова Д.* Сорок лет спустя. — «Веч. Москва», 1984, 26 мая.

457. *Денисова Н.* Тревожный июль. — «Моск. комсомолец», 1985, 16 апр.

458. *Александров А.* Пусть помнит мир спасенный... — «Ленинское знамя», 1985, 18 апр.

459. *Николина С.* Языком документа. — «Комсомольская правда», 1985, 18 апр.

460. *Черепанов Ю.* Правда и память. — «Искусство кино», 1985, № 4, с. 25—38. Материал: с. 33—35.

461. *Соколов Е.* Искусство в борьбе за мир: Сегодня — всесоюзная премьера фильма «Победа». — «Северный рабочий», Ярославль, 1985, 19 апр.

462. *Шергова Г.* Возраст Победы. — «Правда», 1985, 11 мая.

«Повторная свадьба». 1975.

463. *Натансон Г.* Новая роль Андрея Миронова. — «Труд», 1975, 19 авг.

464. *Сергеева Р.* Сегодня и недавно. — «Ленингр. правда», 1976, 15 мая.

465. *Курган О.* Не только про любовь. — «Труд», 1976, 16 июня.

«Семейное счастье» (новелла «Мститель»). 1969.

466. *Романенко А.* «Семейное счастье». — «Веч. Москва», 1970, 16 июня.

467. *Смелков Ю.* Маленькие человечки. — «Моск. комсомолец», 1970, 19 июня.

468. *Иванова Т.* От Чехонте — к Чехову. — «Сов. экран», 1970, № 11, июнь, с. 4.

«Сказка странствий». 1982.

469. *Митта А.* Странствия с Орландо. Интервью взяла В. Делимарская. — «Сов. культура», 1982, 3 сент.

470. *Митта А.* «Сказка странствий»: Режиссер представляет фильм. — «Сов. экран», 1983, № 5, март, с. 10—11.

471. *Симанович Г.* Дорога доброты. — «Веч. Москва», 1984, 12 марта.

472. *Богомолов Ю.* «Из сказки странствий» возвратятся... — «Сов. экран», 1984, № 7, апр., с. 8.

473. *Липовецкий М.* Странствия за сказкой. — «Веч. Свердловск», 1984, 17 мая.

474. *Масловский Г.* Странности странствий. — «Искусство кино», 1984, № 8, с. 54—56.

«Старики-разбойники». 1971.

475. *Андреев Ф.* Комедия, ее утраты и находки. — «Известия», 1972, 1 марта.

См. также: № 10.

«Тень». 1972.

476. *Рассадин Ст.* Сказка без сказки. — «Сов. экран», 1972, № 18, сент., с. 4—5.

«Три плюс два». 1963.

477. *Фролов В.* Комедия-шутка. — «Сов. экран», 1963, № 14, июль, с. 8—9.

478. *Вартанов Ан.* Со знаком «плюс». — «Искусство кино», 1963, № 9, с. 49—51.

«Человек с бульвара Капуцинов». 1987.

479. *Лукиных Н.* «Человек с бульвара Капуцинов». — «Сов. экран», 1987, № 5, март, с. 7.

480. *Балашова Н.* Его последний фильм. — «Моск. правда», 1987, 15 сент.

481. *Лагина Н.* Мистер Фест едет на Запад. — «Веч. Москва», 1987, 21 сент.

Составители: *Ф. Крымко, Е. Тыньянова*
Отбор материала завершен
в марте 1988 года.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Р. РОЖДЕСТВЕНСКИЙ</i> <i>Памяти Андрея Миронова</i>	5	<i>А. ЭФРОС</i> <i>Актер прекрасный во всех отношениях</i>	72
ВОСПОМИНАНИЯ			
<i>Г. ГОРИН</i> <i>Об Андрее и его книге</i>	13	<i>М. ЗАХАРОВ</i> <i>Подарил театру свою жизнь</i>	79
<i>К. ПУГАЧЕВА</i> <i>Так давно это было</i>	16	<i>Л. ХЕЙФЕЦ</i> <i>Блистательный талант</i>	81
<i>О. ВЕРЕЙСКИЙ</i> <i>«Почемучка»</i>	18	<i>Б. ПОЮРОВСКИЙ</i> <i>Готовность к самопожжению</i>	83
<i>К. ЛАСКАРИ</i> <i>Родной брат</i>	19	<i>А. ХАЙТ</i> <i>Рыцарь веселого образа</i>	86
<i>А. БЕЛИНСКИЙ</i> <i>Сын своих родителей</i>	21	<i>Ю. ТЕМИРКАНОВ</i> <i>Мой первый друг, мой друг бесценный!</i>	89
<i>Л. МЕНАКЕР</i> <i>Казалось, все еще впереди</i>	23	<i>Р. ПАУЛС</i> <i>Мог бы успеть больше</i>	99
<i>А. ЧЕРВИНСКИЙ</i> <i>В настоящем времени</i>	27	<i>Л. ОГАНЕЗОВ</i> <i>Джаз, экспрессия, гармония</i>	101
<i>А. УШАКОВ</i> <i>Школьная повесть</i>	29	<i>И. ЧИЖОВА</i> <i>Встреча в «Артеке»</i>	103
<i>А. МАКАРОВ</i> <i>Андрей из 170-й школы</i>	31	<i>Ф. ЧЕХАНКОВ</i> <i>Как приходит дружба</i>	104
<i>Л. МАКОВСКИЙ</i> <i>Слово о школьном друге</i>	36	<i>М. КОЗАКОВ</i> <i>В нем было моцартианство</i>	108
<i>М. ВОРОНЦОВ</i> <i>Андрей по кличке «Мирон»</i>	38	<i>А. ВОЛОДИН</i> <i>Свет таланта</i>	116
<i>Я. СМОЛЕНСКИЙ</i> <i>Воспоминания учителя</i>	40	<i>А. ГЕЛЬМАН</i> <i>Он давал надежду</i>	117
<i>Ю. КАТИН-ЯРЦЕВ</i> <i>Вначале</i>	43	<i>А. СУРИКОВА</i> <i>Последний фильм Андрея Миронова</i>	118
<i>А. БРИСКИНДОВА</i> <i>Объяснение в любви</i>	46	<i>Э. РЯЗАНОВ</i> <i>Несколько слов об Андрее Миронове</i>	132
ГЛАЗАМИ ДРУЗЕЙ			
<i>В. ВАСИЛЬЕВА</i> <i>Радость покинула нас</i>	59	<i>Ю. НИКУЛИН</i> <i>Делал все с полной отдачей</i>	137
<i>Т. ЕГОРОВА</i> <i>«Андрюша, я хочу, чтоб ты был бессмертен»</i>	68	<i>Г. ГЛАДКОВ</i> <i>Радуюсь, что он был!</i>	142
		<i>А. БРЖЕЗИЦКАЯ</i> <i>Души прекрасные порывы</i>	147
		<i>А. ШТЕЙН</i> <i>У времени в плену</i>	150

Т. ЯКЖИНА	
<i>Ничего нельзя откладывать</i>	152
М. МАЛКИЕЛЬ	
<i>Удивительная семья</i>	155
О. ШЕЙНЦИС	
<i>Чему он меня научил</i>	156
С. ПЕЕВ	
<i>Человек из другого мира</i>	163
Н. АНДРЕЕВ	
<i>Незабвенный</i>	164
Р. ФУРМАНОВ	
<i>Миронов и его ленинградцы</i>	165
Г. ТОВСТОНОГОВ	166
Е. ЛЕБЕДЕВ	166
В. СТРЖЕЛЬЧИК	167
А. ФРЕЙНДЛИХ	167
О. БАСИЛАШВИЛИ	168
А. ГЕРМАН	
<i>Всегда готов был работать</i>	168
Я. ФРЕНКЕЛЬ	
<i>Чувство времени</i>	169
А. ШИРВИНДТ	
<i>Памяти друга</i>	174
О. ТАБАКОВ	
<i>Достоинство профессии</i>	176
М. РОШИН	
<i>Последний день</i>	180
Б. АХМАДУЛИНА	
<i>Склоняю голову</i>	186

РОЛИ

А. ШЕРЕЛЬ	
<i>Присыпкин, Велосипедкин, Баян</i>	192
З. ВЛАДИМИРОВА	
<i>Дон Жуан</i>	211
Б. ЛЬВОВ-АНОХИН	
<i>Жадов</i>	218
М. ШВЫДКОЙ	
<i>Фигаро</i>	220
Л. БАЖЕНОВА	
<i>Хлестаков</i>	228
Л. ФРЕЙДКИНА	
<i>Чацкий</i>	244
Б. ПОЮРОВСКИЙ	
<i>Лопухин</i>	254
В. ГУЛЬЧЕНКО	
<i>Клаверов</i>	268

КИНО + ТЕЛЕВИДЕНИЕ

В. КИЧИН	
<i>Поединок</i>	282
КРАТКАЯ ЛЕТОПИСЬ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. А. МИРОНОВА	330

ДРУЗЬЯ ЗНАКОМЫЕ И НЕЗНАКОМЫЕ

СЛОВО — АНДРЕЮ МИРОНОВУ	358
<i>Основная литература о творчестве Андрея Александровича Миронова</i>	367

М 64 **Андрей Миронов: Сб./Ред.-сост. Б. М. Поюровский.** — М.: Искусство, 1991. — 382 с.: ил.
ISBN 5-210-02497-0

В книгу вошли воспоминания об Андрее Миронове педагогов, друзей и родных, а также аналитические статьи о ролях, сыгранных им в Театре сатиры: Присыпкин, Велосипедкин, Баян («Клоп» и «Баян» Вл. Маяковского), Дон Жуан («Дон Жуан, или Любовь к геометрии» М. Фриша), Жадов («Доходное место» А. Н. Островского), Фигаро («Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Лопахин («Вишневый сад» А. П. Чехова), Клаверов («Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина). — а также в кино и на телеэкране и некоторые его интервью. Издание снабжено хроникой жизни артиста и библиографией работ, посвященных его деятельности.

М $\frac{4907000000-014}{025(01)-91}$ 91-91

ББК 85.334.3(2)7
