

# TEATRO



ISSN 0131-6885

...В актере я ценю сочетание интеллекта и таланта...

...Но я не очень люблю актеров-критиков на сцене, в которых все от ума. Когда я вижу назойливый, голый темперамент мысли, для меня тогда пропадает нечто живое...

...Приходит профессионализм, проходит непосредственность, уходит естественность. Слово «мастерство» уже подменяет то, что подлинно. Что замечательно в великих артистах: мастерство в сочетании с детской наивной непосредственностью и верой...

...И все-таки, если говорить о чем-то неосуществленном, то это — яркое театральномызыкальное действие. Это именно то, что живо во мне всегда. Когда я обращаюсь к каким-то песням, любым музыкальным выплескам, во мне просто говорит настоятельная в том потребность. Удастся или не удастся это осуществить, не знаю. Может быть, это так и останется за рамками моей жизни. Но даже, если я что-то успею сделать, то все равно это не будет в полной мере отвечать тому, чего я хочу, о чем мечтаюсь...

## А. Гаврюшина

### Роль и судьба

*Роль Фигаро была настоящим шедевром Андрея Миронова и стала в его судьбе роковой. Такое случается редко, чтобы вот так, в одной роли соединилось все: признание, слава, любовь, жизнь и смерть.*

Именно в этой роли его поют и примут как мастера, сам образ актера едва ли не сольется с ней. В облики Фигаро проживет он и последние минуты своей жизни...

Со дня его трагической смерти мучает один вопрос: почему? Почему именно он? Почему так рано? Почему в такой момент, на сцене, в самой жизнерадостной своей роли? Ответа нет. Невольно думаешь о роке, о судьбе, о божественной воле. В чьей власти было поставить так резко, трагично, неожиданно и больно для всех финальную точку прекрасной жизни?..

Я не видела того последнего спектакля Андрея Миронова. Для меня прощание с ним, как выяснилось полтора месяца спустя, произошло во время нашей последней беседы 28 июня 1987 года. Я не знаю, как он играл за несколько минут до смерти, но я знаю, как он играл последние годы своей жизни. Удивительно, волшебной и пронзительно грустно, хотя ирония и не покидала его никогда. За три года моих фактически ежевечерних наблюдений не было ни одного проходного исполнения. И чем ближе к трагическому дню 14 августа, тем поразительнее он играл, как будто неосознанное им самим пророческое предчувствие подсказывало ему, что каждый свой спектакль надо играть как последний, выкладываясь полностью и добавляя к каждой своей роли нечто большее, чем ее содержание. От его исполнения этих лет исходила не одна лишь театральная магия, но потрясающая человеческая глубина, жизненная мудрость, некое озарение, заново освещавшее все его сценические создания. Шли его прощальные со

зрителями сезоны, хотя о том никто, в том числе и он сам, не догадывался. Те, кому довелось посмотреть заново старые спектакли с его участием, наверняка заметили эти изменения. В новых постановках, по преимуществу осуществленных им самим, ему не хватало талантливого режиссерского глаза со стороны (вводить самого себя в спектакль — архисложно), кроме того, ему не доставало просто времени и сил, чтобы развернуться в полной мере. Тем не менее и в них была видна та же, философская, тенденция. Особенно это касается роли Клаверова в «Тенях» Салтыкова-Щедрина.

Как уже говорилось, роль Фигаро среди остальных занимает особое положение. Она словно пересекла всю жизнь артиста. Поэтому и рассказ о ней начнем с самого начала.

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

Летом того года Мионов снялся в фильме «Бриллиантовая рука», а осенью напряженно репетировал в театре «Безумный день, или Женитьба Фигаро», премьеры которого состоялась 4 апреля 1969 года.

роны, поиск юмора, легкости, но, с другой стороны, и, что наверное, было самое трудное, поиск внутреннего стержня в серьезном драматизме этого человека...

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

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

Применительно к роли Фигаро можно говорить уже о формировании стиля артиста. Во всех ролях до этого, включая, может быть, и лучшую из них — Жадова в «Доходном месте» Островского, Миронов был еще только на под-



ходе к своему стилю, к своему особому виртуозному мастерству.

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

Несколько лет спустя Марк Захаров, создавая свой театр и воспитывая новую труппу, во многом будет ориентироваться на актера мироновского типа. Для многих Миронов будет воплощать идеал актера. О нем не раз будет с восторгом говорить деятели экрана и сцены. Однако прежде всего это почувствовали сами зрители. В период создания Фигаро он сполна проявил динамичность, музыкальность, пластичность. Но у него в запасе оставалось еще очень многое.

Миронов никогда не был актером одной, пусть и очень яркой краски, актером одного определенного направления. Изначально в нем органично соединялись гротеск с лирикой, скры-

тая ирония с открытым темпераментом, эксцентрика с психологизмом. Профессиональная оснащенность Андрея Миронова всегда оставалась счастливой редкостью. У зрителей восхищенно загорались глаза, когда его Фигаро со свободой и непринужденностью парировал все словесные удары, когда переходил в сцене с графом после своего знаменитого «god dam» на английский язык, когда взлетал с мастерством заправского танцовщика над планшетом сцены после того, как узнавал в платье графини свою любимую Сюзанну...

Миронова можно было отнести и к типу интеллектуального актера. Его яркая эмоциональная натура не мешала ему быть очень аналитичным в жизни и достаточно рассудочным на сцене. В работе над ролью он всегда шел от логического анализа сути образа, осваивая не только внешность своего героя, манеру держаться, характерные особенности, но прежде всего проникая в его сознание, его мироощущение, его образ мыслей, сам способ его мышления. В результате этой мироновской дотошности (которую вернее назвать высоким профессионализмом) всякий раз на сцене перед нами точный, очень конкретный и неповторимый портрет личности. Его герои были живыми людьми, непосредственно и непредсказуемо реагирующими на все происходящее вокруг, хотя их поведение, слова и действия всегда так или иначе связаны с театральной логикой спектакля. Причем особенно интересно было следить как раз за ней, за ее поворотами в зависимости от настроения актера, от ситуации на сцене и вне ее, от каких-то, порой, казалось, малозначачих нюансов и еще от желания актера поворачивать своего героя все новыми сторонами, но всегда неукоснительно

следуя внутренней логике его характера и мышления. Кроме того, Миронов обычно обыгрывал и настроение своих партнеров на сцене. К примеру, если граф (А. Ширвиндт) был не в духе, то и Миронов играл своего Фигаро не так весело и задиристо, а, скорее, задумчиво, более иронично, а порой более нервно и жестко. Но мог играть и наоборот, на резком контрасте, постоянно подкалывая и заводя графа. Назвать Андрея Миронова чисто интеллектуальным актером не позволяла его тонкая чувствительная природа и, конечно, его сочный вулканический артистизм. Он сложно был устроен и вообще любил сложных людей. Такими же делал своих героев.

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

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

В свое время в рецензии на спектакль Н. Крымова отозвалась о нем в довольно резких критических тонах. Упомяну этот факт не для того, чтобы вступать в запоздалый спор. Тем более что несправедливость упреков и претен-



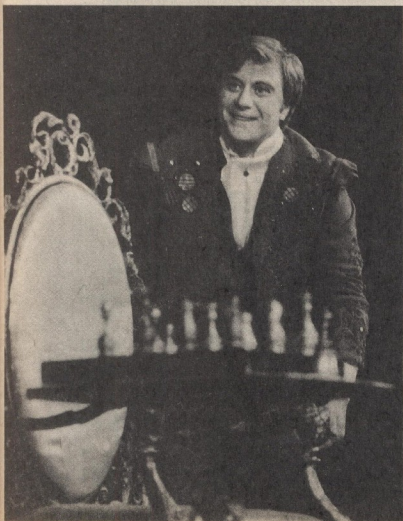
Выбор Валентина Плучека пьесы Бомарше был прозорлив. Режиссер почувствовал потребность в спектакле, противостоящем на первый взгляд общему направлению развития тогдашней театральной мысли. Вспомним. Это были годы страстного увлечения Брехтом, аскетичным театром, пустым пространством, лаконичными мизансценами. На сцену пришли герои Осборна — сердитые молодые люди, которых все обманули. В нашу жизнь вошел новый тип молодого человека — нигилиста и скептика. Плучек решил противопоставить ему своего «витаминозного героя» — человека жизнерадостного, полного энергии, борца по природе, всегда готового отстоять себя, свое достоинство, умеющего отражать удары, на коварство отвечающего коварством, на интригу сверху интригой снизу. Именно таким был Фигаро. Режиссер противопоставил «бедному» театру 60-х вызывающую красоту, изящество своего спектакля. (Художник Валерий Левенталь делает задник из роз.) Он с упрямым вызовом возвращал театру цвет, свет, живопись, возвращал на сцену праздник. Костюмы для спектакля он заказал В. Зайцеву. Музыка, которая должна была

звучать со сцены, могла принадлежать только Моцарту. Насколько такой герой и такая постановка оказались необходимы, показал успех спектакля. Осуществленный в переходное время, когда заканчивались бурные ликующие-жесткие 60-е и начинались противоречивые, все более душевные, печально-застойные 70-е. В нем соединилось оптимистичное мировосприятие с задумчивостью и слегка удивимой грустью. В Фигаро — Миронове эта двойственность ощущалась особенно остро.

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

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

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



**Конец ознакомительного фрагмента**

**Уважаемый читатель!**

**Размещение полного текста данного произведения невозможно в связи с ограничениями по IV части ГР РФ.**

**Эту книгу Вы можете почитать в Оренбургской областной универсальной научной библиотеке им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург, ул. Советская. 20; тел. для справок: (3532) 60-61-30**