

Лица
и
мнегда

Эльга
Лындина

АКТЁРЫ нашего КИНО

Хабенский,
Сухоруков и другие

Эльга Михайловна Лындина
Актеры нашего кино.
Сухоруков, Хабенский и другие
Серия «Лица и лицедеи»

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=5014727

*Актеры нашего кино. Сухоруков, Хабенский и другие: Алгоритм; М.;
2012*

ISBN 978-5-6995-4003-7

Аннотация

В последнее время наше кино – еще совсем недавно самое массовое из искусств – утратило многие былые черты, свойственные отечественному искусству. Мы редко сопереживаем происходящему на экране, зачастую не запоминаем фамилий исполнителей ролей. Под этой обложкой – жизнь российских актеров разных поколений, оставивших след в душе кинозрителя. Юрий Яковлев, Майя Булгакова, Нина Русланова, Виктор Сухоруков, Константин Хабенский... – эти имена говорят сами за себя, и зрителю нет надобности напоминать фильмы с участием таких артистов. Один из самых видных и значительных кинокритиков, кинодраматург и сценарист Эльга Лындина представляет в своей книге лучших из лучших нашего кинематографа, раскрывая их личности и непростые судьбы.

Содержание

ОБОРВАННЫЙ ПОЛЕТ	4
УДИВИТЕЛЬНО КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК	30
Конец ознакомительного фрагмента.	62

**Эльга
Михайловна Лындина
Актеры нашего
кино. Сухоруков,
Хабенский и другие
ОБОРВАННЫЙ ПОЛЕТ
Валентина Караваева**



Было это в годы учебы в Институте кинематографии... После занятий мы бежали на троллейбус, что останавливался против Киностудии Горького. Вместе с нами в троллейбус нередко садилась странная дама. Она казалась ожившим персонажем из романа Диккенса «Большие надежды»: в длинном, в пол, поношенном, когда-то нарядном платье из дорогой ткани; в огромной шляпе с полями, затенявшей усталое лицо; в длинных, до локтя, кружевных перчатках; всегда, в любую жару, – в чулках. На плечи падали седые букли по моде героинь фильмов 30-х и 40-х годов. Пассажиры, глядя на женщину, посмеивались: что еще за нелепое создание ворвалось в наши реалии? Странная дама, наверное, все это видела. Но – не реагируя. То ли уже привыкла, то ли была абсолютно поглощена своими мыслями?

Порой что-то неуловимо знакомое мелькало в ее лице и мгновенно исчезало... Пока кто-то из нас не произнес торжественно, но, слава богу, шепотом: «Да это же Караваева! Машенька!.. Ну, Машенька из картины Райзмана!..»

В самом деле, это была она, удивительная актриса Валентина Караваева. Великая трагическая актриса, прожившая и жизнь настолько трагическую, что в чем-то ее судьба кажется злым вымыслом недоброй авторской фантазии.

Живи она в Америке, о ней бы непременно сняли игровой фильм, не забыв подчеркнуть, что в основе его реальная история горестного пути актрисы, по сути, лишь однажды молнией блеснувшей на экране, а затем еще при жизни

забытой и все-таки по-своему пытавшейся сразиться с обманувшей ее судьбой. Скорее всего, американцы все-таки придумали бы манкую мелодраму с пылкой любовью, разлукой, какой-то новой встречей и непременно хеппи-эндом... которого в жизни Валентины Караваевой, увы, не случилось, и не могло случиться.

Бывают люди, изначально обреченные на боль и беду, как плату за свой редкий дар... Бывают люди, которые самым мирощущением приурочены на такой путь. Романтическое мышление не позволяет им смириться с несовершенством окружающей действительности. И тогда начинается погружение в себя, в свой внутренний мир, во многом вымышленный, в котором они находят соответствие собственным идеалам. Постепенно этот мир становится для них важнее, значительнее того, что предлагает реальность. Для человека искусства, художника, нередко это и есть среда, в которой рождаются их творения. Валентина Ивановна Караваева была целиком из этой категории, что поначалу вознесло ее, а потом безжалостно раздавило.

Караваева говорила, что хотела стать актрисой с того момента, как помнит себя... Как пришла такая мысль к девочке из маленького русского городка Вышний Волочек, где и театра-то не было? Быть может, мечтательность, экзальтация, присущие Караваевой с малых лет, отчасти связаны с ее происхождением, которое она, кстати, при советской власти всячески старалась скрыть? Ее отец был священником.

Она же всюду писала, что был он из фабричных, что дочь она потомственного ткача... Но грамоте девочка училась по Евангелию. Запоминала буквы, складывала их в слова, фразы, неосознанно впитывая мудрость и красоту Вечной книги. Кажется, потом в ее игре, как будто совершенно безыскусной, внешне лишенной малейшего пафоса, трудно при всем старании отыскать торжественную, строгую интонацию библейских текстов. Но, если всмотреться, за этой безыскусностью – огромная цельность, чистота ее героинь, от которых они никогда не отступали, что бы ни ждало их. И крик в них был – только немой.

...Жизнь школьницы Вали Караваевой текла по руслу, знакомому каждому советскому школьнику в 20 – 30-е годы. Если иметь в виду октябрятские и пионерские сборы, костюмы, бодрые песни и неустанные клятвы в верности самому дорогому человеку на земле, разумеется товарищу Сталину, за счастливое, дарованное им детство. На самом деле благодарила Валя за полуголодное, нищее детство. Отец ее рано умер от туберкулеза, жила семья на гроши. Но Валя, как и миллионы ее обманутых ровесников, верила прекрасным лозунгам и великому вождю. Верила с отчаянной беззаветностью – иначе верить она не умела.

В тринадцать лет она написала Сталину письмо. Она просила лучшего друга детей, самого мудрого, доброго и справедливого человека на земле разрешить ей прямо сейчас, не дожидаясь окончания школы, поступить в театральный ин-

ститут. Не было у нее больше сил ждать, пока она получит паспорт, свидетельство об окончании десяти классов, чтобы отправиться в Москву и «поступить на артистку»! Она отправила письмо и стала жить в напряженном ожидании ответа от любимого вождя. Разумеется, ответ она так и не получила. Когда в начале 90-х годов, встретившись с Валентиной Ивановной, я спросила у нее, не разуверилась ли она в доброте и великодушии товарища Сталина, не услышавшего мольбы провинциальной девочки, так на него надеявшейся, актриса решительно возразила: «Нет! Тогда и подумать о том не смела! Была уверена: занят он. На его плечах – вся страна, а тут какая-то школьница Валя из Вышнего Волочка в артистки собралась!» Это была своего рода мета поколения Каравасовой: вера в великое, идеальное, высокое, с одной стороны, вера человека, с другой – застила глаза на советскую действительность. Взамен евангельских истин Валентина Каравасова убежденно приняла идеи большевиков, покрытые оболочкой из раскрашенных догм.

Через несколько лет, окончив школу, Валентина приехала в Москву. Нищая, бездомная, она голодала в столице. Первое время ночевала на скамейке Чистопрудного бульвара. Кто знает, как сложилась бы ее жизнь, если бы случайные знакомые не пригрели маленькую бездомную девочку, съжившуюся от ночного холода на пустом бульваре! Они заговорили с ней, услышали, что приехала она учиться в театральном институте, но не знают, что ей дальше делать. Для

начала эти люди пригласили Валентину к себе домой, накормили и дали кров. В их добром доме Караваева впервые увидела портрет того, кто вскоре станет ее педагогом, великого русского артиста Михаила Михайловича Тарханова. Причем увидела на обертке шоколадной конфеты: в 1938 году страна отмечала пятидесятилетний юбилей Художественного театра, и портреты мхатовских актеров появились даже на изделиях кондитерской фабрики «Красный Октябрь». Караваева много лет по-детски хранила заветный фантик-портрет...

Тарханов набирал курс в Киношколе при киностудии «Мосфильм». На приемных экзаменах, по воспоминаниям Валентины Ивановны, все он вглядывался в ее лицо, внимательно слушал, как она читает стихи, прозу. И зачислил в Киношколу. Обратил внимание на абитуриентку и Евгений Габрилович, уже тогда знаменитый киносценарист, обронив в своих записях что-то о ее «сером платице» и «стоптанных башмаках», не зная, что другой одежды и обуви у Валентины просто не было. Она-то считала, что пришла на экзамены, можно сказать, принарядившись, во всяком случае, в меру своих скромных возможностей. А на занятия ходила в лыжном костюме и мальчишеских ботинках.

Началась новая жизнь. Караваева отказалась от данного ей при рождении имени «Валентина» и стала называть себя «Алла». Так звучало поэтичнее... Так звали приму Художественного театра красавицу Аллу Тарасову... Так называли Караваеву ее ровесницы-актрисы до конца ее жизни. Но в

анналах истории кино она осталась все-таки Валентиной.

Училась Караваева старательно. Получив повышенную стипендию, ликовала: купила туфли на высоком каблуке, о которых давно мечтала, недорогую шерстяную ткань – «отрез», как она это называла, чтобы заказать себе «выходное платье». На оставшиеся деньги накупила восточные сладости и устроила пир для однокурсников.

Все эти узнаваемые приметы скромной, бедной, аскетичной жизни московской студентки конца 30-х и начала 40-х годов прошлого века точно впишутся в быт, в историю Маши Степановой, Машеньки – судьбоносной караваевской героини из фильма Юлия Райзмана. Машеньки, которая живет в общежитии на очень скромную зарплату, заочно учится, откладывает деньги на модные туфли на высоком каблуке, привычно распределяя всю сумму на еду, ремонт обуви, покупку вечно рвущихся чулок, на возникающие почему-то неожиданные расходы, стараясь не выходить за рамки весьма скромного, заранее выверенного бюджета. Но все это мелочи, повседневные, незначительные обстоятельства, все это – ничто, если ты знаешь, что тебя и всех окружающих вскоре ждет огромное счастье! Иначе быть не может... Лет за десять до выхода на экран фильма «Машенька» в стихах Осипа Мандельштама была строка: «Прекрасный год в черемухах цветет...» Это о Машеньке, об Аллочке Караваевой, юных, исполненных надежд мечтательницах, веривших и ждавших...

Студентов Киношколы охотно приглашали сниматься известные кинорежиссеры, правда, предлагали им съемки в окружении. Для Караваевой первой картиной стал фильм «Ночь в сентябре» знаменитого режиссера Бориса Барнета, в котором главную роль сыграла молодая, задорная Зоя Федорова. Валя Караваева – в роли ее скромной подружки. Мелькнула Валентина и в картине Александра Столпера «Закон жизни». Безмолвная, безымянная студентка провинциального мединститута. Честная комсомолка, осуждающая аморального секретаря обкома комсомола. Любопытно, что «Закон жизни» шел в прокате... один день. При всей вроде бы точной идеологической установке картины (безнравственным типам не место в комсомоле, да еще в руководящих органах!) власть посчитала, что, предложив зрителям встречу с таким героем, сценарист Александр Авдеенко и режиссер Александр Столпер совершили непозволительную акцию.

Именно в это время режиссер Юлий Райзман искал исполнительницу главной роли в картину «Машенька» по сценарию Евгения Габриловича. И выбрал студентку Валентину Караваеву. Решение Райзмана поначалу многих удивило: маленькая, хрупкая, какая-то неяркая, эта актриса плохо вписывалась в мифологический облик героинь советского кино предвоенных лет. Она не была похожа на сильных, мужественных, целеустремленных кинодевушек, которые строили новые города, устанавливали рекорды, ловили шпионов и

боролись с мировым капитализмом.

Евгений Габрилович вспоминал о встрече с Караваевой, уже утвержденной на роль Машеньки: «Она сидела в уголке как-то сжато, неловко, бесцветно. В каком-то сером и робком платье, в стоптанных башмаках. Я ужаснулся от ее невидности, некрасивости. Но такой Караваева казалась лишь до той минуты, пока не начинались репетиции или съемка. Тогда в глазах тихой, незаметной девушки загорался теплый свет, мгновенно красивший ее обыкновенное, скуластое лицо. Она не просто хорошела – становилась прекрасной благодаря редкостному духовному напряжению, страстной эмоциональной жизни».

На протяжении всего своего трудного пути Валентина Ивановна Караваева воспринимала дарованную ей жизнь как ежечасный подвиг, постоянное восхождение на «горные вершины». В молодости это было неосознанное движение души, потом – уже осознанная убежденность в том, что жить по-иному недостойно актрисы. Вместе с тем ее героини – увы, их было немного – были лишены внешней патетики, негромки, даже в те минуты, когда имели право акцентировать значительность тех или иных своих поступков. Они принимали мир с детским простодушием и одновременно с мудростью глубоко чувствующего человека. Они всегда жили любовью не только к своему избраннику: ко всем... Они были символом душевного тепла, хотя слово «символ» не очень идет к тому, что сделала Караваева. Были теми жен-

щинами, кто потягивает руку навстречу другим.

Мысль о трагическом начале дарования Валентины Караваевой, на первый взгляд, как будто трудно связать с ее Машенькой, с ее как бы вполне обычной любовной драмой. Знакомство с обаятельным красавцем шофером Алешей (играл его молодой, синеглазый покоритель женских сердец Михаил Кузнецов) во время очередной репетиции «воздушной тревоги», что было принято перед войной. Новые встречи. Болезнь Алексея, во время которой Машенька самоотверженно выхаживает Алешу, продав свои новые модные туфли, чтобы поставить больного на ноги. Долгожданная вечеринка в общежитии, после которой Машенька надеется навсегда остаться с Алешей... На самом деле, как всякая идеалистка, она и любимого видит неким идеальным существом, что кажется ей нормой. Но он не выдерживает заданной ему планки, той ноши, которую девушка возложила на его плечи. На вечеринке Алексей завязывает легкую интрижку с Верой, хорошенькой подружкой Машеньки, ни на минуту не задумавшись, чем это может обернуться. Машенька застаёт целующихся Алешу и Веру. Кто-то мог бы закрыть на это глаза, забыть, простить. Только не Машенька, которая просто не в силах умалить масштабы своего чувства, изменить своим представлениям о нем. Смириться с пошлостью, а именно так воспринимает она поступок Алеши и Веры. «Умри, но не давай поцелуя без любви», – девиз довоенных девушек, такой смешной в наше время для декларатив-

но-циничных программ Ксении Собчак...

Машенька молча уходит от Алеши, без всяких объяснений, прощаясь с ним и оставаясь самой собой. Они встретятся во время финской войны, вселяя зрителям надежду на счастливое будущее. Фильм заканчивали, когда началась Великая Отечественная война, и людям была нужна эта надежда.

Наверное, в пересказе история любви Машеньки выглядит незатейливо. Но именно Машенька Караваевой стала едва ли не единственной подлинной лирической героиней советского кино тех лет, прорвав стену образов идейно выдержанных особ слабого пола. По сей день она напоминает, что истинная жизнь женщины в чувстве к любимому, в умении жить его жизнью, не теряя при этом собственного лица. В конце концов, такое чувство и помогает женщине разглядеть в избраннике сущее, которое нередко бывает скрыто за оберткой поступков.

Любовью и только любовью угадывала Машенька в беззаботном, уверенном в себе красавце Алексее нечто, о чем он и сам не подозревал. И мог бы никогда не узнать, если бы не встреча со скромной телеграфисткой. Их знакомство освещено в картине рассказом Алеши о далеком звездном мире: Алексей увлекается астрономией. Слушая его, Машенька интуитивно надеется, что рядом с ней такой же мечтатель, как она сама, что они оба хотят прорваться в звездную, незнакомую и прекрасную жизнь, которая откроется им

в дальних галактиках.

В этом эпизоде у актрисы мало текста. Внешне она занята мучительным подсчетом: хватит ли у нее денег расплатиться с Алексеем за такси. Но постепенно она все больше уходит от этих скучных забот, проникаясь рассказом Алеши, летит вместе с ним над землей: ее любовь – полет, это – в неизъяснимой прелести взгляда Машеньки.

Но любой полет в любой момент может быть внезапно оборван. Актриса об этом словно уже знала. Возможно потому, что с возрастом начинала понимать несоответствие своих возвышенных настроений реалиям советской системы. От этого ей становилось трудно существовать.

– Суть каждой женской жизни в любви, – сказала мне во время нашей встречи Валентина Ивановна, доживавшая горький век в глухом одиночестве, но ни в чем не изменившая своей Машеньке.

В старых рецензиях на фильм «Машенька» разрыв героини с Алексеем авторы объясняли максимализмом советской девушки, верной высокой коммунистической морали. Если бы так было на самом деле, Маша Степанова осталась бы в истории кино коротким упоминанием. Караваева, на мой взгляд, шла от традиций русской классической литературы. От ее женщин, которые отказывались от примирения с ложью, пошлостью, неверностью, пусть даже мгновенной, любили страстно и самозабвенно. Они отказывались разменивать мечту, потому что так можно искалечить свою душу.

Эту «невозможность» актриса сыграла в сцене роковой вечеринки. Счастливая, улыбающаяся, светящаяся радостью Машенька вдруг словно замирала от невнятного предчувствия грядущей беды. Хотя видимых причин для этого не было. Но столь сильно любящим иногда бывает дано подобное предощущение краха. Оттого утонченно-чуткая Машенька неосознанно откликается на едва заметные диссонансы. Они слышатся ей в веселом журчании голосов друзей и подруг. Позже – в переглядывании Алеси с разлучницей Верой. Как в зеркале, это мелькает во взгляде Машеньки, в ее улыбке, которая потом, когда она увидит целующихся Алексея и Веру, станет судорожным подобием недавней ее светлой улыбки. В ее странно нарастающем, неестественном оживлении, нервных жестах. В остановившемся взгляде, замершем на припавших друг к другу Алеше и Вере. В горькой угловатости ее фигурки – вся мера унижения предательством. Потом рывок, Машенька сбегает по крутой лестнице – только бы скорее уйти отсюда! Пусть даже в боль, в тоску... Только очень большим актрисам удавалось вот так коротко и точно передать экспрессию оскорбленной женщины, пронзительную боль, которая надолго останется с нею.

Марина Цветаева писала, что предпочитает «полноту страдания полноте счастья». Эти слова во многом ключ к миропостижению Валентины Караваевой. К ее героиням. К чувствам самой актрисы. По словам Караваевой, во время завершения съемок «Машеньки» весной 1941 года она

встречалась с молодым лейтенантом. Они договорились, что 22 июня она приедет к нему под Москву, где стоял его полк. Утром она села в автобус, пассажиры показались ей странно притихшими и молчаливыми. Поглощенная мыслями о предстоящей встрече, Караваева отреагировала на это не сразу. Через какое-то время спросила у сидевшей рядом женщины, не случилось ли чего? «Война началась», – коротко сказала соседка.

Войну ждали. Но многим у нас в стране она представлялась коротким, победоносным маршем. Были, разумеется, и те, кто предвидел ужас и кровь грядущих сражений. Валентина Ивановна рассказывала, что она принадлежала к числу вторых. Услышав страшное известие, думала только о том, чтобы скорее добраться до расположения полка: успеть попрощаться. Дороги заполнялись военным транспортом. В конце концов пассажирам автобуса предложили высадиться, Караваева пошла пешком. Палило солнце. Рядом шли женщины, приехавшие, как и она, чтобы встретиться с близким человеком. Она успела. Вспоминала розовое свечение неба, обещание ждать, ждать, ждать... Больше она никогда не увидела своего лейтенанта.

«Я играла с этим финал «Машеньки», хотя герои и встретились. Чаше тогда больше не встречались», – сказала она.

Картина вышла на экран в 1942 году. Зрители засыпали Караваеву письмами.

После показа фильма в Америке солдаты союзной армии

прислали русской артистке письмо с объяснением в любви. Караваева прочла его в поезде и ответила на обрывках старых обоев: бумаги у нее было. Ответила своими стихами, проза показалась ей слишком жесткой для такого общения с далекими, незнакомыми и чуткими зрителями.

В 1943 году фильм был удостоен Сталинской (Государственной) премии. Премию получила и Валентина Караваева, ей было тогда двадцать два года. Казалось, в профессии все сулило счастье. Но... Вместе с Сергеем Столяровым актриса снялась в картине «Тоня», которую не выпустили на экран. Даже в драматические дни войны бдительным советским цензорам фильм показался слишком трагическим. И в это время тоталитарная система оставалась верна себе, отъединяя искусство от правды.

Тоня работает на почте в небольшом городе, который уже в первые дни войны захвачен немцами. Но советские солдаты сопротивляются – гремит артиллерия. И Тоня отдает команду по телефону, приказывая стрелять по зданию, где она находится, потому что немцы рядом с ней...

Незабываем голос актрисы, обрекающей себя на гибель. В нем органное звучание и отдаленная тишина прощания с жизнью во имя Родины. Неслучайно Караваева мечтала сыграть Зою Космодемьянскую – русская истовость звала ее к этой героине.

В картине «Тоня» Караваева снималась в Алма-Ате, куда была эвакуирована вместе с большой группой московских и

ленинградских кинематографистов. Там она узнала о подвиге Зои Космодемьянской, который восприняла как корневое, истинно российское подвижничество — до самосожжения, будь то открытая схватка с врагом или путь художника в терновом венце. Валентина Караваева стремилась к головокружительным высотам духа, хотя уже начинала осознавать, что падение с таких высот часто оборачивается смертельным исходом.

Зою Космодемьянскую сыграла другая актриса, Галина Водяницкая. А Караваеву вызвали на съемки нового фильма в Самару. По дороге машина, в которой она ехала, попала в аварию. Мелкие осколки стекла беспощадно изрезали лицо актрисы, навсегда изувечив ее. Шрамы были похожи на следы оспы. Пластические операции в то время делать не умели, и путь на экран был отныне Караваевой заказан.

Актриса Лидия Николаевна Смирнова в первые месяцы эвакуации жила в Алма-Ате вместе с Караваевой. Она вспоминала: «Уже тогда у Аллочки бывали странные минуты, когда она начинала безудержно фантазировать, причем сама верила в свои фантазии. Может быть, происходило все оттого, что она не работала, не снималась, подменяя своими рассказами роли, которые реально не играла. Много говорила о Зое Космодемьянской, так, как будто лично ее знала. Иногда мне бывало и страшно от ее выплесков... Потом эта жуткая авария. Любой женщине невыносимо жить с таким изуродованным лицом. А уж актрисе кино!...»

И все-таки Караваева не сдавалась. Вернувшись в Москву, она, никогда прежде не работавшая на сцене, решилась сыграть Нину Заречную в «Чайке». Спектакль шел в Театре имени Моссовета. Караваева успела сыграть всего пять раз. В мае 1945 года она вышла замуж за английского дипломата Чепмена и уехала с ним в Лондон.

О спектакле «Чайка» сохранились немногие рецензии, оценки критиков рознились, но почти все выделяли двух актрис: Караваеву и Веру Марецкую в роли Маши. Караваеву сравнивали даже с легендарной Верой Комиссаржевской, первой Ниной Заречной. У Караваевой, судя по отзывам рецензентов, ее Нина беспредельно тосковала о Душе, покинувшей Человека, о сокрушительной и горькой силе большого таланта, не позволяющей мириться с соблазном благоденствия. Лейтмотивом роли стала у нее судьба одаренного художника, который обречен нести свой крест и верить.

Нина Заречная, чеховская «Чайка», словно пронзила актрису на всю оставшуюся жизнь.

Валентина Ивановна довольно подробно рассказывала мне о своем романе с английским дипломатом Чепменом, о его любви к ней, которая, по ее словам, была «как молния», поразившая его сердце с первой минуты их знакомства. С одной стороны, вероятно, этот человек действительно решительно и смело добивался брака с известной русской актрисой. И все-таки в этих воспоминаниях было что-то от рассказов горьковской Насти о ее любви со знатными господа-

ми: по словам Караваевой, сразу же после знакомства дипломат пал на колени около кресла, в котором сидела актриса, и почему-то стал читать на русском языке монолог Евгения Онегина, его объяснение в любви Татьяне. Закончив, сделал предложение. Она его приняла. «Я встретила свою любовь и пошла за ней», – патетически сказала она.

Чепмен был очень богат, связан родственными узами с древними британскими фамилиями. Приехав в Англию, Валентина Ивановна познакомилась с аристократической семьей ее супруга, находившейся (опять же по ее словам) в родстве с королевским домом. И все остальное она повела в том же духе... Караваев а не просто рассказывала: она как бы играла этот страстный сюжет, похожий на зарубежную мелодраму. Во всяком случае, она на самом деле вышла замуж и уехала за границу.

Жила с мужем в Англии, Канаде, Швейцарии, где он работал в посольствах своей страны. Жизнь была новой для нее – по внешним параметрам спокойной, благополучной, не обремененной бытовыми проблемами. Не было таких привычных хлопот о поиске продуктов, уборке, стирке, знакомых Караваевой с малых лет. Статус жены дипломата обеспечивал ей щедрое существование. Но гордую Валентину Ивановну почти с первых дней за рубежом мучило некое ощущение своей второсортности, которое иногда возникает у людей, оказавшихся на чужой земле. Хотя она успела познакомиться со многими западными актерами, из Швейца-

рии ездила в Париж на премьеры фильмов, лучших спектаклей. И светская среда приняла ее...

Но что-то мешало почувствовать себя своей, навсегда принявшей иные правила существования. Еще из рассказа Караваевой о ее зарубежной жизни: «Мне начали сниться русские сны. Я их так называла. Я никогда не жила в деревне, и вообще мне почти не приходилось там бывать. А в этих снах все иду, иду деревенскими улицами. Стою возле колодца. Смотрю, как красиво, плавно несут женщины воду на коромысле. Прошу у них попить, черпаю воду из ведра, вода такая серебристая, ледяная, зубы ломит. Просыпаюсь и чувствую: что-то меня зовет. К маме, она еще жива была. В Москву зовет. Беру в руки русские книги – Чехов, Островский. Я когда-то мечтала Ларису в «Бесприданнице» сыграть. Моя роль... Чехова в тысячный раз перечитываю. Думаю: «Боже, как я могла уйти от Нины Заречной!..»

От тоски ссорилась с прислугой. Потом ненавидела себя за эти бессмысленные ссоры.

Заглушая тоску, пыталась играть на любительской сцене, однако это не уმაляло тоски и жажды настоящей работы. И все же сыграла в Женеве Геду Габлер, Анну Каренину, Раневскую.

А отношения с сэром Чепменом разлаживались. Она заговорила об отъезде домой, муж удерживал ее. И она вернулась на родину, навсегда расставшись с мужем, кстати, так и не оформив развод. В паспорте она до конца жизни оста-

валась «Чепмен». Через некоторое время ее муж разбился в Альпах. Но Валентина Ивановна, имея право на наследство, так никогда и не подняла этот вопрос. Хотя нужда стала со времени возвращения в Советский Союз ее постоянной спутницей.

Родина встретила ее довольно прохладно, для начала отказав в праве жительства в столице. Недаром актриса привезла с собой яд и долго хранила его, так, к счастью, и не воспользовавшись им. Ей было позволено поселиться в провинции. Год она провела в родном Вышнем Волочке. Через какое-то время власть смиростивилась. Актриса полулегально приехала в Москву, но здесь ее возвращения как бы не заметили. Прошли годы, и Караваева была практически почти забыта почти всеми. Многие ее вообще не понимали. Ее разрыв с мужем, возвращение вызывало даже раздражение: оставила состоятельного человека, отказалась от благополучия, стабильности... Приехала домой, где с такой биографией могут запросто посадить... А главное, наверное, раздражала ее неслиянность, органическая несовместимость с остальными. Определенная гиперболичность ее мировосприятия. Откровенная возвышенность ее чувств. Имя Караваевой стало нередко возникать в контексте некого сдвига.

Наконец актрисе дали работу в Театре-студии киноактера. В 1965 году она снялась в картине «Обыкновенное чудо» в роли фрейлины Эмилии. В чем-то роль совпала с прошлым актрисы, ее одиночеством и гордой отчужденностью.

Эмилия, бывшая красавица, бывшая первая леди королевской свиты, как и сама Караваева, с годами оказалась где-то на обочине жизни. Грядет старость. Поклонники куда-то испарились. Близкие люди или забыли Эмилию, или уже ушли из жизни. У Эмилии застывшее лицо – она не позволяет себе никаких открытых эмоций. Ей кажется, что только так она еще способна сохранить свою относительную независимость.

Трудно узнать в этой холодной, замкнутой придворной даме Машеньку с ее открытостью, способностью любить, со всеми милыми ее привычками юных лет. Бездна разделяет двух этих женщин. Правда, автор «Обыкновенного чуда», замечательный драматург Евгений Шварц, в финале пьесы подарил Эмилии счастливую встречу с ее бывшим верным поклонником, который пронес через всю жизнь любовь к своей Прекрасной даме. В картине два эти героя существовали на подчеркнутом контрасте: Эмилия, не желающая больше страдать из-за любовных иллюзий, и ее преданный рыцарь, который, несмотря ни на что, продолжает ее страстно любить. В заключение истории Караваева не играла пробуждения чувства, оживших надежд. Просто Эмилия словно заново начинала думать, что в жизни все-таки существует радость и верность.

За роль Эмилии актриса удостоилась похвал со стороны критиков. Но это не вернуло ее на экран. Не могло вернуть – немолодую, со шрамами на лице, странную, менее всего

соответствовавшую образу советской женщины. И тогда она ступила на новую для себя стезю. Этой точкой отсчета для Караваевой стал дубляж.

В отличие от нашего времени, в 60-е годы у нас в стране закупалось не так много зарубежных картин. Но среди них было немало шедевров западного кино, снятых режиссерами с мировым именем и участием всемирно знаменитых звезд экрана. Зрителям нравилось, что эти французские, английские, американские и итальянские звезды в нашем прокате говорят по-русски. Не просто говорят – играют. Зрителям было недосуг да и незачем вникать, чей голос звучит с экрана. То ли подлинный голос Симоны Синьоре, Одри Хепберн, Софи Лорен, то ли наших актрис Нины Никитиной, Виктории Чаевой, Марии Виноградовой, Валентины Караваевой. Зрители не видели тех, кто «помогал» западным звездам перейти на русский язык. В большинстве своем не знали их имен. Но Валентина Караваева, начав заниматься дубляжом, не чувствовала никакой ущербности, не думала о том, что, в сущности, дарит свой голос, свой дар другим актрисам. Она была изначально убеждена, что играет ту или иную роль в абсолютном тандеме со звездами мирового кино Марлен Дитрих, Бет Дэвис, Даниэль Дарье, Марией Шелл, Лючией Бо-зе. Она ощущала себя их равноправным партнером, по достоинству оценивая талант и индивидуальность зарубежных коллег. Вместе с тем никогда не стремилась до конца раствориться в созданном ими образе. Валентина Караваева неиз-

менно вносила в дубляж нечто, присущее ее дарованию, свои сомнения, душевную боль. Иногда это были сильные, звенящие тоской ноты. Реже – звенящая радость. Это звучало в ее хрипловатом голосе. В его обертонах. Почти каждая дублированная Караваевой роль в чем-то была и ее исповедью.

В картине «Свидетель обвинения» Караваева буквально несколькими голосовыми нюансами смягчила жесткий прагматизм Марлен Дитрих, и это обострило финал детективной истории, когда героиня оказывалась преданной только что спасенным ею от петли мужем. Она отчаянно рыдала в «Жервезе», приближая к советским зрителям хрупкую, трепетную Марию Шелл. В «Смерти велосипедиста» была нежнее властной красавицы Лючии Бозе.

...В начале 90-х я вела в журнале «Экран» рубрику «Свет далекой звезды». Позвонила Караваевой с просьбой о встрече, собираясь писать о ней. Она отказала, но разрешила еще раз позвонить ей. И во второй раз ответила согласием. Она жила недалеко и приехала ко мне домой. Снова в длинном платье, шляпе с большими полями, в чулках, хотя стояло лето. Пила кофе, не снимая кружевных перчаток, изящно касалась чашки, поправляла браслет, надетый поверх кружев, передвинула поближе к себе вазу с цветами: мне показалось, она так затеняет свое лицо. Валентина Ивановна рассказывала, не жалуясь, никого не виня, не позволяя себя жалеть. А для меня параллельно звучало цветаевское: «Отказываюсь плыть – вниз – по течению...»

Тогда она рассказала мне о своем новом занятии, дорога к которому в какой-то мере началась в связи с дубляжом. Она решила создать театр одного актера, точнее, одной актрисы – Валентины Караваевой, в котором сможет сыграть свои главные роли. Она репетировала в своей крохотной однокомнатной квартирке, где все стены она обила черной тканью. Зрителей не было, но она говорила, что видит их, вызывая силой своего воображения. Играла сцены из русских и зарубежных классических пьес. Фрагменты классической прозы. Ее героинями были Анна Каренина, Кармен, Теа из «Геды Габлер» Ибсена. Звук она записывала на купленном ею нехитром аудиоустройстве.

За столом она читала мне прекрасные монологи знаменитых литературных героинь на русском, английском, французском языках. Почему-то больше всего запомнился монолог Эммы Бовари. Репертуар был трагическим. Караваева будто подводила итог своего горького пути. Машенька. Война. Авария, перечеркнувшая ее будущее. Брак с дипломатом и возвращение на родину... Одной из заключительных фраз Валентины Ивановны, произнесенной ею в интонации Федры или Медеи, была: «Женщина рождена для любви, и жизнь ее любовью движется...»

Есть актеры, которые видят себя защитниками своих героев. Другие, их значительно меньше, не боятся судить своих героев. Караваева полагала, что ее героини не нуждаются в защите и не бегут от суда. Просто живут, соответствуя силе

своих чувств. Она считала, что Анна Каренина, Нина Заречная, Кармен, Эмма Бовари – они стоят как бы вне законов, которым их заставляют подчиняться обыватели. У них есть свой, зависимый только от их чувства мир, властный над ними. «Форма тоже должна быть пережита кровью», – сказала она, подчеркнув, что каждую роль начинала с чистой строки.

Караваева записала свои монологи на пластинку. Она вышла мизерным тиражом. Господам из современного шоу-бизнеса вряд ли бы удалось заработать на пришедшей из прошлого актрисе. Хотя именно ее талант, ее голос, возможно, напомнил бы в большие 90-е годы о том, что только любовь стирает границы между людьми, соединяет их и помогает одолеть разные препятствия.

В последние годы жизни Караваева окончательно замкнулась. Закрыла двери своего дома для всех. Фильмы больше не дублировали. Актриса жила на крошечную пенсию. Гильдия актеров кино России выделяла для Караваевой ежемесячно небольшую сумму денег. Первое время она выходила на лестничную площадку, чтобы получить их и расписаться. Потом отказывалась отвечать на дверной звонок и денег больше не брала. К телефону не подходила.

Посреди своей комнаты она установила старую кинокамеру с автоматическим заводом. Включала ее и снимала себя, играя одна всех героев любимой «Чайки». Она говорила, что мечтает создать такой спектакль для публики и выйти с ним на сцену Театра-студии киноактера, из которого была

отправлена на пенсию в годы перестройки. Понимала, что ее мечта – безумие. Тогда решила снять его на пленку. Сняла...

...Никто не знает, как она умерла. Судя по всему, отказало изношенное сердце. Актрису нашли в ее квартире – как ни ужасно это звучит! – случайно. У кого-то в ее доме прорвало трубу, и слесарь обходил этажи. Никак не мог долго достучаться до Караваевой. Взломали дверь. Мертвая актриса лежала на полу.

«Спасибо, что вспомнили, – сказала Валентина Ивановна, когда мы прощались. – Меня теперь только старики помнят. И тех уже немного...» В этих словах было много от горькой правды, которой она никогда не боялась. Она прожила свой долгий век на высокой ноте. Она постоянно преодолевала жизнь, стараясь найти желанный выход. Была и созвучна, и не созвучна эпохе. Многих отталкивало возникавшее вокруг нее напряженное поле. В принципе она была всегда одна. Но и одиночество она превращала в источник творчества, оставаясь наедине со своим талантом. И это было для нее счастьем.

УДИВИТЕЛЬНО КРАСИВЫЙ ЧЕЛОВЕК

Михаил Кузнецов



Михаил Артемьевич Кузнецов умер в сквере, что в начале Кутузовского проспекта, рядом с гостиницей «Украина». Было это среди белого дня. Умер, как бы не заметив своей смерти. Говорят, такую кончину Господь посылает праведникам.

Многие из тех, кто был в тот час в сквере, не сразу поняли, что сидящий на скамье пожилой, грузный человек уже не дышит. И не узнали в нем актера, который еще четверть ве-

ка назад был кумиром миллионов, покорителем сердец, знаменитым и любимым Михаилом Кузнецовым. В этой смиренной спокойной смерти, в ее печальной тишине было что-то символичное. На дворе стоял 1985 год. Уже раздавались первые, еще осторожные удары дальнего колокола, возвещавшие о конце советской эпохи. С ней уходил актер, во многом плоть от плоти ее, – с ее пафосом, ложным и искренним, ее прорывами к правде, трудными попытками подмалевать весьма двойственный портрет действительности, с угасавшей верой людей в обещанное счастливое завтра. С отшлифованными партией формулами характеров героев книг, спектаклей, фильмов и случавшимися смелыми отказами от этих формул.

Михаил Кузнецов снимался практически до конца жизни. Последний фильм с его участием «Под знаком Красного креста» вышел уже после его смерти. Но в длинном списке его ролей, а было их сорок восемь, найдется, наверное, не более шести-семи, которые радовали самого актера, человека мужественной самооценки, и, в общем, осознававшего драматический разрыв между тем, что он мог и хотел играть, и тем, что ему приходилось играть большей частью.

Немалую роль в таком жестком счете, предъявляемом к самому себе, сыграла школа, пройденная Кузнецовым у Константина Сергеевича Станиславского.

У Кузнецова была идеальная для советской системы биография. Происхождение крестьянско-пролетарское. Родил-

ся в маленьком подмосковном городе Ногинске. После смерти отца вместе с матерью уехал на Дон, там было сытнее и спокойнее. В станице Тихорецкая, где они поселились, увлекся художественной самодеятельностью, ставшей главной его радостью. Играли все больше украинские бытовые мелодрамы с песнями, танцами. У Михаила был приятный баритон, был музыкальный слух, что давало ему, еще очень юному, право на активное участие в этих звонких, шумных постановках. Правда, роли ему поручали, как сказали бы в профессиональных театрах, «на выходах»: лакей в «Свадьбе» Чехова (одна реплика), носильщик в «Слуге двух господ» (две реплики) и т. п. В конце концов, за старательность, за обаяние, которое уже тогда покоряло зрителей и особенно зрительниц, он получил роль Труффальдино...

А потом мать решила вернуться в Москву. Там Михаил окончил ФЗУ – фабрично-заводское училище. Работал на 1-м Шарикоподшипниковом заводе, где снова занялся самодеятельностью. Но репертуар здесь был иным и роли были иными. Впрочем, «роли» – это сказано чересчур громко. Героев Кузнецов по-прежнему не играл.

...Коротко о бурно расцветшей в 20-х и начале 30-х годов прошлого века самодеятельности, понятии, которое, кстати, новое поколение, дети XXI века, вряд ли знают. С перестройкой ушли в прошлое Дворцы культуры, клубы, студии и кружки драматические, музыкальные, хореографические коллективы, кружки, когда-то скрашивавшие жизнь и в сто-

лице, и в провинции. Причем в больших городах нередко такие коллективы работали почти на профессиональном уровне. Многие наши актеры именно оттуда приходили в театральные вузы, в театр и в кино: Марина Ладынина, Николай Крючков. Несколько лет играла в драматическом коллективе Дворца культуры города Боровска, на границе Москвы и Калуги, безмерно талантливая Нина Усатова, тогда работница местного суконно-прядельного комбината. И спустя годы была принята в Театральное училище имени Щукина. Таких примеров можно привести множество.

Михаил Кузнецов не только усердно участвовал в самодеятельности. Свободными вечерами он регулярно посещал спектакли филиала Малого театра на Большой Ордынке. Не стану утверждать, что именно Малый театр был выбран юным Кузнецовым глубоко осознанно. Поначалу главную роль сыграла возможность проходить без билета. Парень здорово наловчился в этом непростом деле. Приходил обычно прямо ко второму действию и уверенно шел в зал мимо билетеров. Спросят – вышел в антракте покурить... Иногда ради этого мерз у театрального подъезда без пальто и шапки, но иного пути у него не было. Спектакли смотрел по несколько раз: полюбил «стариков» Малого театра – Яблочкину, Рыжову, Садовского, Климова, которого знал и по кино.

И все-таки, решив стать актером, выбрал Оперно-драматическую студию, созданную Станиславским. В конце пути

Константин Сергеевич Станиславский решил осуществить давнюю мечту: воспитать по своей системе актеров оперного театра. «Приятный баритон», – так сказала о голосе Михаила Кузнецова знаменитая оперная певица Антонина Нежданова, более того, позвала к себе в ученики. Так что право держать экзамены в Оперно-драматическую студию Кузнецов за собой ощущал.

На экзамене Станиславский обратил внимание на его перевязанную руку: «Что с вами, молодой человек?» – «Поранился...» – пробормотал Михаил, опасаясь, что это может умалить его шансы быть принятым в студию. И только много лет спустя народный артист России Михаил Артемьевич Кузнецов рассказал, как не отпускали его с работы на экзамен, дисциплина на заводе была железная. Тогда он отважился, нарочно сам себе обжег руку кислотой и был отпущен на волю. Играл перед Станиславским любимого своего Труффальдино.

Приведу отрывок из воспоминаний известного критика Якова Варшавского, дружившего с Кузнецовым с молодых их лет: «Все это происходило в двухэтажном старомосковском особняке на чугунной «каслинкой» – решеткой каслинского литья с высокими кружевными воротами. Его тылы соединялись с тылами МХАТа, где в строгом порядке стояли декорации отыгранных и предстоящих спектаклей. И это казалось не случайным. Ибо задуманный Станиславским молодой театр должен был подхватить и продолжить дело «До-

ма Чайки».

Как рыба в воде, чувствовал в этой счастливой буче красивый синеглазый юноша, уверенный в себе, спокойно улыбающийся среди шумных взаимных поздравлений. Он не ликовал, что принят: иначе и быть не могло, – так примерно можно было расшифровать выражение лица этого парня с «Шарикоподшипника», сидевшего в луче предвечернего солнца на мраморном подоконнике старого барского особняка. Все нормально!

...По-разному, конечно, сложились судьбы молодых людей, ставших в тот день студийцами. Выбор Станиславского еще не обеспечивал успех в будущем. И самого дома теперь нет, попал под реконструкцию улицы Горького (ныне снова Тверская. – Э.Л.)... А в глазах Михаила Кузнецова и сегодня играют те же синие огоньки.

Но, как и следовало ожидать, и в этой уравновешенной мажорной натуре отпечаталось движение времени, его сверхсложный сюжет, его тайный голос».

Станиславский ушел из жизни через год после того, как набрал своих последних учеников. Красивого, яркого Михаила Кузнецова очень скоро заметили кинематографисты. Но первая роль в кино радости не принесла.

Играл он некоего Илью Корзуна в картине режиссера Гайворонского «Приятели», на уровне букваря разъяснявшей зрителям, что зазнаваться очень нехорошо. Более того – очень вредно для молодого советского человека. Правда, ко-

ли он раскается, то все-таки еще сможет влиться в гордые ряды строителей социализма.

Неприятным оказалось для Кузнецова и лицезрение на экране самого себя. Многие актеры вспоминают, что так часто случается после дебюта в кино, когда собственные представления о себе горько рушатся в такой ситуации. Однако недовольство Кузнецова, к счастью, не стало камнем преткновения для его дальнейшей работы в кино. Он был утвержден на главную роль в картину Юлия Райзмана «Машенька». Актер сразу, легко пошел навстречу режиссерскому замыслу. Вероятно, причина была в том, что он с первых дней ощутил в рабочем общении с Райзманом нечто близкое урокам Станиславского: стремление к психологической отточенности, подробный анализ судьбы героя, внутренних мотивов его поступков, выверенная логика жизни. И, конечно, то, что Райзман угадал в сильном, мужественном красавце потаенную слабость, что может в какой-то увести его с прямой дороги. Подтолкнет к тому, о чем он потом пожалеет, сам отчетливо не понимая, зачем, почему так повел себя? А иногда понимая, почти прощая себе внезапное непостоянство, податливость случаю.

...Шофер такси Леша Соловьев в фильме «Машенька» добр, открыт, искренен. Но перемешано все это с беспечным эгоизмом, который нередко гонит чувство долга, укоры совести, раскаяние как привязчивую нелепость.

Леша Соловьев тянется к чистой, цельной Машеньке. Тя-

нется уже с первой встречи, ощущая ее душевную силу, способность стать и быть настоящей опорой. А Соловьеву опора очень нужна, что Леша интуитивно и сразу чувствует. Применяв к новой знакомой весь свой привычный набор, обычно срабатывавший в общении с девушками: увлекается наукой о звездах, любит стихи, работает и учится – Алексей вдруг понимает, что эта забавная малышка, как бы и не особо хорошенькая, невысокого роста, почти заурядная девица, внимает его рассказам с абсолютной полнотой доверия. Что, разумеется, Леше приятно: в нем видят нечто исключительное! Но вместе с тем доверие обязывает... Кузнецов и замечательная Валентина Караваева рассказывали о своих героях под управлением маэстро Райзмана с той удивительной, высокой простотой, что и есть подлинное искусство.

Вернемся к фильму. Кто знает, как бы сложились дальше отношения Алексея и Машеньки, если бы Алеша не заболел? Машенька со всей присущей ей самоотверженностью выхаживает одинокого парня, а это налагает на него определенные обязательства. Чего Алексей, видимо, прежде никогда не испытывал. Обычно он все принимал... и так же легко забывал об этом. В истории его и Машеньки незадумчиво уступает чарам Машенькиной подруги, заядлой кокетки Веры. Алеша продолжает скользить по жизни. На этом зеркальном льду Алеша видит себя и только себя со своими спонтанными вспышками настроений и желаний.

Актер Кузнецов был не только красив, но и обаятелен.

Наделен мощной харизмой. Особое очарование было в его синем, потаенно-печальном взгляде – даже когда он счастливо улыбался. Тогда, в годы молодости, еще необъяснимо печальном. А может быть, то было не осознанное до конца предчувствие будущего не столь радостного жизненного пути?

Райзман заканчивал картину, когда началась Отечественная война. Отсюда родился финал: Машенька и Алеша встречаются на фронте, только на финской войне. Как в известном стихотворении, Алексей в разлуке, на расстоянии, смог по-настоящему понять, как много подарила ему судьба во встрече с Машенькой, которую он потерял. Их встреча на войне внезапна, коротка, актеры очень точно передают растерянность, когда так много надо сказать, но как это будет принято другим? Поймет ли? Вернется ли после этого к ним прошлое?.. Остается говорить глазами, счастливыми, исполненными надежды. Это итог возмужания личности для Алексея, недоговоренность обостряла драматизм их общения, что было самым точным решением финала.

Роль Алеши Соловьева стала визитной карточкой актера кино Михаила Кузнецова. В первый год войны привела его в Алма-Ату, где на эвакуированном туда «Мосфильме» Райзман завершал свой фильм. Здесь актер снялся у Пырьева в картине «Секретарь райкома» в роли второго плана (Саша Рудов). Роль второго плана досталась ему и в музыкальной комедии «Воздушный извозчик», в которой почти все про-

странство фильма было занято романом пожилого летчика и молоденькой певицы, вторя реальному роману исполнителей главных ролей Михаила Жарова и Людмилы Целиковской, что подогревало интерес к фильму. Но не оставляло внимания для двух симпатичных членов экипажа самолета, одного из которых, симпатичного Колю, играл Кузнецов.

Все было сполна возмещено, когда Сергей Эйзенштейн утвердил актера на роль Федора Басманова в картину «Иван Грозный». Но, забегая вперед, обращусь к еще одной встрече актера с другим режиссером, к встрече, которая ему еще предстояла. Речь пойдет о почти забытом в наши дни фильме, однако очень любимом самим Кузнецовым. Справедливо любимом. Роль в этой картине открыла как бы двойной пласт в характере его героя, и за этой двойственностью вставало глубинное осмысление жизненного пути каждого из нас, который одних делает сильнее, тверже в своих нравственных критериях, других же не то что ломает, но открывает в них слабость, неустойчивость позиции, вероятность предательства, податливость обстоятельствам. Словом, многое из того, что прежде, возможно, было неизвестно о себе и самому человеку, выбравшему дорогу наименьшего сопротивления.

Слабость жила в лирической мягкости и непостоянстве Алеши Соловьева. В итоге слабым оказывается и Алексей Колесов, сыгранный Михаилом Кузнецовым в картине Иосифа Хейфеца «Во имя жизни», практически забытой. Ее очень редко показывают по телевидению, да и то в связи

с юбилеем кого-нибудь из известных актеров, снявшихся в фильме: Николая Черкасова, блеснувшего в характерной роли сторожа, Олега Жакова, Виктора Хохрякова. О Михаиле Кузнецове, к сожалению, вспоминают еще реже.

«Во имя жизни», с одной стороны, чисто советская послевоенная продукция с настойчивым акцентом на догмах того времени, с бесконечными портретами вождя всех времен и народов любимого товарища Сталина, с признанием на собраниях его мудрости, силы и прочих несметных достоинств. С идеальным героем, который ни разу, ни в чем не отступит от главной цели, посвятив себя служению науки. Этаким запрограммированный эталон советского человека, ученого-медика Владимира Петрова. Играл его массивный, рано располневший, с лицом «человека из народных глубин» Виктор Хохряков, как бы добродушный увалень, в котором до поры до времени никто не подозревает присущей ему духовной красоты. Но... сценарий «Во имя жизни» был написан классиком отечественной кинодраматургии Евгением Габриловичем вместе с режиссером Иосифом Хейфицем. Оба эти художника даже в мрачайшие годы идеологического прессинга и гонений на все, что отклонялось от линии партии, продолжали искать любую возможность говорить о человеке — таком, каков он есть на самом деле, о тех простых людях, которые живут рядом с нами, мучаются, радуются, любят, ненавидят, теряют близких, грешат, страдают в укорах совести, мечтают и больно ударяются о реалии.

Драматург и режиссер были наделены, как говорили в старину, неким нравственным гостеприимством, они не спешили осуждать, отвергать, записывать в изгои. Они предлагали прежде всего понять человека. А если и отвергали, случалось и так, то за пошлость, цинизм, эгоистический холод души.

В их картине герой Кузнецова – один из трех молодых ученых-экспериментаторов, друзей еще по довоенным годам. Они прошли войну и вернулись в мирную жизнь, в любимую науку. Заняты глобальными поисками средств исцеления в области нейрохирургии. Задача поставлена сложнейшая: реанимация пораженных нервных узлов, что способно восстановить двигательные функции пораженных органов. Но опыты проходят впустую, гибнут подопытные животные. Кажется, исчерпано все... Первым покидает вахту умный, сдержанный, суховатый Александр Рождественский (Олег Жаков). Не просто покидает, а едет в Соединенные Штаты (в то время враг № 1 нашей страны) по приглашению тамошних коллег, а это приравнивалось почти к измене Родине.

Вскоре дает сбой терпение Алексея Колесова. Милый, добрый, всегда стремящийся избежать любых конфликтов, он хочет просто покоя, нормального рабочего дня, хочет вовремя возвращаться домой к молодой жене. И очень не хочет мятежа, бури, разрыва с другом Володи Петровым, который, несмотря ни на что, идет до конца. Кузнецов очень

точно передал это нарастающее смятение в душе Колесова, тщетные поиски компромисса. Он не уходит от слабости своего героя, но не судит его: не всем ведь дано быть сильными! И не всем дано совершать подвиги! Подвиги совершают единицы. Иначе и сам подвиг обесценился бы. Колесов без слов заставляет с этим согласиться, и на этом фоне моральный ригоризм Петрова выглядит достаточно наивно – мягко говоря... Колесову постоянно стыдно перед этим упитанным подвижником, но в какой-то момент он делает свой выбор и уходит из лаборатории, по-прежнему укоряя себя, испытывая боль. Тем не менее уходит, желая простого человеческого счастья. Разумеется, потом, когда Петров найдет решение и вылечит маленькую девочку, Колесов и Рождественский расскажут: не будь такого финала, картина наверняка бы не вышла на экран. Такова была дань времени.

Но по главному счету, и это особенно заметно сегодня, вместе с Габриловичем и Хейфецем Михаил Кузнецов негромко, достойно предложил определенный вариант жизненного пути Алексея Колесова, тоже имеющий право на существование. Живые детали, тонкие нюансы во взаимоотношениях с друзьями, с женой, короткие эмоциональные выплески – все вместе создает в общем необычный для кинематографа второй половины 40-х годов XX века образ человека, пришедшего с войны, ищущего покоя, неторопливого, мирного течения будней. Актер заговорил о праве человека жить в согласии с самим собой.

Юлия Райзмана и Иосифа Хейфеца Михаил Кузнецов называл «своими режиссерами». Они стали для него «своими», работая с актерами в манере, близкой школе Станиславского, которую Кузнецов на протяжении всего своего пути ценил превыше всего. Хотя ему выпало счастье работать с гениальным Сергеем Эйзенштейном.

Но отступим во времени. Вернемся в военные годы, в эвакуацию, в Алма-Ату, где великий Эйзенштейн приступал к съемкам «Ивана Грозного».

На Михаила Кузнецова Эйзенштейн обратил внимание еще в Москве, когда актер снимался в «Машеньке». Подошел к актеру во дворе «Мосфильма», познакомился. Видимо, внешность Кузнецова заинтересовала режиссера. Видимо, запомнил его. И в Алма-Ате пригласил на роль Федора Басманова.

Актерский состав в «Иване Грозном» был уникален: Николай Черкасов – Грозный, Серафима Бирман – Ефросинья Старицкая, князь Курбский – Михаил Названов, Малюта Скуратов – Михаил Жаров, снимались Павел Масальский, Андрей Абрикосов. Даже в эпизодах появились классик отечественного кино режиссер Всеволод Пудовкин и знаменитый бас Большого театра Михаил Михайлов.

Федька Басманов – Кузнецов в двух сериях фильма играл чудовищную эволюцию того, кто сжигает в себе все человеческое. Поначалу это юный, чистый красавец, почти отрок, который с откровенным обожанием глядит на царя. Вот он

– его герой, его идеал, его божество. И он молитвенно подымает на Ивана прекрасные синие очи. Но уже в этом абсолютном обожании, в самой его неумности, подчеркнутой, порой аффектированной, постепенно начинала прорываться фальшивая нота. Очень короткая, мгновенно мелькнувшая, она, как бы сразу исчезая, запоминалась, оставалась неразгаданной, внедряясь в сознание.

Из записей Сергея Эйзенштейна: «Завтра я пошлю Мишу Кузнецова изучать глаза барса для роли Федьки Басманова.

Серые глаза Кузнецова для этого годятся.

Ему нужно поймать взгляд!

Взгляд барса. Тело барса. Прыжок барса. Барс, впивающийся в свою жертву».

И еще из записей режиссера: «Он (Михаил Кузнецов. – Э.Л.) похож на боттичеллиевского Джулиано Медичи...»

На эскизах Эйзенштейна к «Ивану Грозному» режиссер всюду четко прорисовывал огромные, широко распахнутые глаза Федьки Басманова-Кузнецова. Наброски Эйзенштейна – суть его размышлений о фильме с карандашом в руках. Мысль фиксировалась в изображении. По мысли режиссера, в Басманове должен был звучать мотив «голубиности» – пусть окровавленный.

Во второй серии Федор Басманов явится страшным убийцей, всаживающим нож по приказу царя-батюшки в грудь собственного отца и не испытывающего при этом ни малейшей жалости, ни укоров совести, ни тени муки. Это и

есть подлинное существо Федьки, его бушующие темные инстинкты, разбуженные царем, до поры до времени затаившиеся, спавшие и наконец выплеснувшиеся мутной, жуткой волной. Он – одна из самых чудовищных фигур в окружении царя, он и его отец говорят Ивану, что любимую жену царя Анастасию отравили бояре, как бы тайно направляя мысль Ивана на новые убийства. Именно Федька Басманов заманивает в смертельную ловушку недалекого князя Владимира Старицкого, которого властная матушка Ефросинья хочет посадить на престол, убрав Ивана Васильевича. А какова при этом безмерная радость Басманова-младшего! В эти минуты он вровень с самим царем – так ему кажется, и это верх счастья. Он выше всех, может быть и самого Ивана! Все это в танце Федьки под безумные крики царя: «Жги!.. Жги!..» Пляшет он в женском платье – еще один страшный порок, смертный грех воочию явлен тем, кто впитал самые страшные меты времени.

«В сцене пира Кузнецову удалось создать потрясающий эффект, – писал Ростислав Юренев. – Федька Басманов, ряженный девкой, пляшет и поет. Внезапно он срывает размазанную личину, и на зрителя в упор смотрят его глаза – прекрасные и жестокие. В них такая темная страсть, такое упоение дикой пляской и коварной борьбой, что гибель Старицкого становится несомненной».

Талантливая работа Кузнецова в «Иване Грозном» вошла в историю кино. Но сам актер отнюдь не праздновал победу.

Много лет спустя он коротко и выразительно сформулировал свой взгляд на роль Федьки Басманова: «В «Иване Грозном» я был ведомым».

А подробно поведал об этом Павел Кадочников, знаменитый коллега и друг Кузнецова. Молчал несколько десятилетий, и только после смерти Михаила Артемьевича, в некрологе, окрашенном болью не только из-за смерти друга, но и обидой за талант его, далеко не во всем реализованный, за его профессиональную судьбу, написал о том, как складывались отношения Эйзенштейна и Михаила Кузнецова. Позволю себе привести довольно пространную цитату из этого некролога: «Я только что закончил Ленинградский театральный институт и работал в театре, который назывался «Новый ТЮЗ». Им руководил Б.В. Зон, человек, необычайно влюбленный в МХАТ и его систему. Каждую неделю он уезжал в Москву, к Станиславскому, присутствовал на его занятиях и привозил оттуда еще не напечатанные рукописные страницы «Работы актера над собой» и уйму новых впечатлений. С каким нетерпением ждали мы рассказы Бориса Вольфовича об уроках Станиславского и его учениках! Как-то Зон сказал об одном, особенно понравившемся ему студенте: «Удивительно красивый молодой человек и удивительно достоверный». Этим молодым человеком был Михаил Кузнецов. Было это полвека назад.

Потом мы познакомились, подружились, но виделись редко – он жил в Москве, а я в Ленинграде. Неразрывной, поис-

тине братской нашу дружбу сделала совместная работа у Эйзенштейна в «Иване Грозном». Там я ближе узнал его как артиста: его блестящую мхатовскую школу, удивительную пластичность, неумную любовь к искусству. Это незабываемое время. Работать с Эйзенштейном было чрезвычайно интересно; наверное, то же, что мы все тогда ощущали: путешественники, открывающие новые земли. Но вот странно: у меня с мастером контакт был абсолютный, а Кузнецов, который играл Федора Басманова, с ним почти никогда не соглашался. Он делал все, что говорил режиссер, репетировал, я бы сказал, с ожесточением и страстью, но внутренне постоянно сопротивлялся методу Эйзенштейна и спорил с ним, невзирая на авторитет великого художника.

Помню такой эпизод. Снимали крупный план. Эйзенштейн сказал: «Из левого нижнего угла кадра твоя голова переходит в правый верхний угол – это ты открываешь низкую сводчатую дверь и, входя, распрямляешься. Что бы нам такое придумать, чтобы тебе было полегче? Выпад делать умеешь? Вот и прекрасно! Сделаешь выпад на левую ногу, а потом переместишься на правую». Кузнецов был возмущен, будто его лично оскорбили, он почти кричал: «Человека нельзя разрезать пополам, и чтобы одна его часть жила, а другая служила каким-то подсобным механизмом! Я этого не понимаю».

До конца своих дней он не смирился с кинематографической спецификой, расчленяющей актера. И в этом был он

весь, с его изумительно чистым представлением о прекрасном. Он бывал «неудобным», острым в суждениях, бывал резок и откровенен, если ему что-то не нравилось, но как он любил людей! Потому и играл хорошо, что любил».

В этом, штрихами набросанном портрете Михаила Кузнецова проступает одна любопытная подробность. В реальной жизни актер был очень далек от своих покладистых, неконфликтных персонажей, которых прекрасно играл на экране, того же Алексея Колесникова. Вероятно, в этом можно найти ответ, почему актерский путь Кузнецова, начавшись столь ярко, заметно, в работе с лучшими режиссерами того времени, сложился потом далеко не так, как ожидалось.

Актер, пожалуй, самая профессионально зависимая в кино профессия. В первую очередь, от режиссера, хотя в наши дни все больше и больше уже от продюсера: отечественные киноориентеры сегодня откровенно устремлены на американское кинопроизводство, в котором продюсер – центральная фигура...

Михаил Артемьевич Кузнецов позволял себе роскошь не просто иметь самостоятельное мнение в решении своих ролей, но и отстаивать его, что редко способствует установлению добрых, дружеских отношений с режиссерами, особенно на съемочной площадке. К тому же еще на старте Кузнецов был избалован общением с режиссерами, которых недаром называли «актерскими», умевшими великолепно контактировать с артистами – Райзманом, Хейфицем. Нельзя за-

бывать, что в послевоенные годы и в начале 50-х, практически до смерти Сталина, в Советском Союзе снималось всего пять-шесть картин в год. И каждая роль для актера была на вес золота. Кузнецов был вынужден хотя бы отчасти принимать узаконенные правила игры. Приходилось сниматься в бесцветных ролях мужественных командиров, скромных учителей и прочих давным-давно забытых персонажей, как давным-давно забыты фильмы, в которых они появлялись на экран. Тогда это называлось «играет простых советских людей», чья жизнь вся, без остатка, посвящалась строительству царства социализма. Плоская, унылая драматургия, целиком построенная на борьбе хорошего с лучшим. Роли, в основе которых тезисы, исполненные декларативного пафоса. Отсутствие эмоций авторы восполняли проверенной идеологической конструкцией. Так были сняты картины «Щедрое лето», «Калиновая роща» по пьесе одного из главных маршалов советской драматургии Александра Корнейчука, снимавшиеся на Киевской киностудии имени Довженко.

Официозная критика, рьяно поддерживавшая именно такое, творчески бесплодное, унижительное для талантливых художников искусство, в частности кино, заставляла их работать против собственной воли. Любопытна, на мой взгляд, цитата из статьи того времени, характеризующая работу Михаила Кузнецова в подобных лентах: «...бухгалтер Середа в «Щедром сердце», Ветровой в «Калиновой роще» и многие другие герои, как принято говорить, положительные. Всем

им свойственны все те душевные качества, что привлекали нас в Алеше (Алеше Соловьеве. — Э.Л.), но они умнее, мудрее, сильнее ленинградского таксиста». Этот текст взят из сборника «Актеры советского кино», вышедшего в издательстве «Искусство» в 1966 году! Михаил Кузнецов не мог не тосковать, читая подобные комплиментарные опусы. Но, наверное, главным образом тоска его рождалась при воспоминаниях о прошлом, когда он знал радость и муку общения с Эйзенштейном, чувство творческого единения с Райзманом, Хейфицем. Когда жизнь на съемочной площадке была смыслом его дней.

Но вот короткий просвет. Это 1950 год. Известный, самообытный режиссер Игорь Савченко начинает снимать картину «Тарас Шевченко». Михаил Кузнецов утвержден на роль солдата Скобелева. Роль второго плана, но одна из самых существенных на пути украинского поэта, каким видел его Игорь Савченко. И увидел Кузнецов.

С годами в актере все больше проступало искреннее тяготение, его близость к фольклору. Позже он сыграет Солдата в фильме-сказке «Марья-искусница» в постановке замечательного режиссера Александра Роу, снятой по пьесе гениального драматурга-сказочника Евгения Шварца. В чистом виде это единственная фольклорная роль Кузнецова. Добрый человек, отставной солдат и медвежатам поможет, и страшного Водокрута одолеет, и в подводном царстве не оплошает. И все время этот далеко уже не юный, крепкий,

ясноглазый мужик стремится кому-то помочь. Помогает. Делится. Отстаивает добро...

Человеческая природа Кузнецова и творческое его начало откликались на чувство ответственности в его героях. В роли Скобелева он вступал в неравную, непримиримую борьбу с законами зла и насилия.

Солдат Скобелев – фигура реальная. В своем «Дневнике» Тарас Шевченко называет Скобелева «певуньей-птицей». Они встретились во время ссылки поэта в Новопетровский форт, в степи на границе с Казахстаном. Там Шевченко отбывал солдатскую службу, по сути, ссылку за свои вольнолюбивые стихи. Пустынные земли близ Оренбурга. Затерянная, выжженная солнцем земля. Зыбучие пески. Где-то уныло бредет караван верблюдов. Жара. Измученные муштрой солдатские лица. Душная, тесная казарма. Здесь, по контрасту с чужим, враждебным миром звучит песня солдата Скобелева на слова солдата Тараса Шевченко. Песня не взрывает мрак тягостной этой жизни. Но напоминает о другой жизни, возможно нереальной, но что есть для поэта реальность? Его творения. А Скобелев поет и улыбается, в его грустной улыбке свет, тепло, уход в мечту... которая никогда не сбудется.

Лирико-эпическая интонация, доминировавшая в кинематографе Игоря Савченко, была родной для Кузнецова. Вся история Скобелева – его страстное, неодолимое стремление к свободе. Он этим живет, в глубине души понимая, что оно изначально обречено. «А что, дядьку, слыхали вы, чтобы на

свете были веселые солдаты?» – спрашивает Скобелев Шевченко, рассказывая о себе. Вопрос его, естественно, риторический: Скобелев отлично сознает, что нет и не может быть на этой земле счастливых солдат. В его глазах, в глубине, – тоска и отсвет иронии, обращенной к самому себе. Он заключает свой рассказ: «Наверное, не слыхали? Убегу... тут только ящерицы могут жить... а я человек. – И шепотом: – Я убегу».

Он умолкает. Взгляд убегает, улетает в неведомую даль, где, может быть, и живут вольные люди, и среди них он обретет свободу.

В годы усердно внедряемого и воспеваемого советского коллективизма как единственно достойного, правильного способа существования, Михаил Кузнецов играл бунтаря-одиночку, чей бунт был прекрасен и безнадежен. Скобелев презирал покорность, рабство, и ничто не могло заставить его изменить себе и склонить голову.

«А ведь ты, неверно о себе думаешь, – говорил Эйзенштейн молодому Михаилу Кузнецову. – Ты считаешь, что ты бытовой актер, а ты актер романтический». Роль Скобелева – поклон мастеру.

Скобелев погибал – иного финала для него быть не могло. Не стерпев унижения, постоянных издевательств, он бил по лицу офицера. За что был наказан – должен был пройти сквозь строй шпицрутенов, а это означало верную смерть. Но даже в эти минуты Скобелев, умирая, думает не о себе – о

взрывном, непримиримом Шевченко, способном попытаться помочь ему, рискуя своей жизнью. Все это жило в огромных страдальческих глазах солдата, уходившего в смерть.

Ролью Скобелева Михаил Кузнецов заявил кинорежиссерам, киносценаристам о том, как ему близки трагические характеры. Картина «Тарас Шевченко» вышла на экран в 1951 году. Критики хвалили Кузнецова, Кузнецовым восхищались. Но это ровно ничего не изменило в его творческой судьбе.

В новых ролях распрямленность человеческих отношений, высокое мужество, открытость, чистота – то, что покоряло в Скобелеве, стало тиражироваться в официозном, бесцветном кинематографе.

Однажды на встрече со зрителями Михаила Артемьевича Кузнецова спросили о его творческих планах. «Планы? – изумился актер. – Их у меня нет. В драматическом театре я не работаю. Куда меня пригласят – туда и пойду». И шел.

Хотя не следует думать, что на этом пути у Кузнецова не было ролей, в той или иной степени для него желанных. В 50-е годы он прочно обосновался на Киевской киностудии имени Довженко, где к Кузнецову относились с пиететом. Он это чувствовал, знал, ценил. И потому мог позволить себе настоять на собственной трактовке роли, что обычно вызывает у режиссеров как минимум недовольство. Как максимум – снятие с роли, для кого-то запрет сниматься на этой студии, как произошло на «Мосфильме» с Олегом Борисовым, осме-

лившимся возражать режиссеру Зархи во время съемок картины «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». Словом, в Киеве Кузнецов мог отчасти выбирать для себя сценарии и роли.

1954 год принес Кузнецову роль капитана Высотина в картине «Командир корабля», снятой режиссером Владимиром Брауном. Брауна по праву можно назвать «режиссером-маринистом» по аналогии с живописцами: практически всю жизнь он снимал фильмы о море и морях. Об этом и «Командир корабля».

Главные персонажи этой морской «производственной драмы», популярной в советское время, командовали военными кораблями. Все было расставлено, как на шахматной доске в начале игры: вот черные, а вот белые... Белый король – Высотин, черный – его давний соперник и бывший однокашник Игорь Светов, которого играл обаятельный красавец, потомственный актер Художественного театра Анатолий Вербицкий. В картине Брауна все строилось на прямолинейном противостоянии: умный, справедливый, заботливый и чуткий «отец своим солдатам», то бишь матросам, Высотин и властный, уверенный в себе, никому не внимающий и думающий только о том, чтобы всюду быть первым, Светов. Для того чтобы зрители вдруг не поддались обаянию Анатолия Вербицкого и окончательно приняли сторону благородного Высотина, оказывалось, что в свое время, когда оба будущих командира еще учились в «мореходке» в Ле-

нинграде, они влюбились в одну девушку, дочь адмирала по имени Татьяна, которая предпочла Светова. Теперь, после долгой разлуки, Высотин попадает в дом Татьяны и Игоря. Понимает, что его чувство к Татьяне не прошло. К тому же она не слишком счастлива с безмерно самовлюбленным супругом. По мере развития сюжета вводится осторожный намек, что и скромнице Татьяне не безразличен бывший поклонник. Но, как и ее пушкинская тезка, она остается с мужем, полагая, что не вправе уйти от него после того, как он потерпел оглушительное поражение в соревновании с Высотиным, лишившись звания «Лучшего командира».

Персонажи верно и неуклонно служили примитивному авторскому замыслу. Играть, по сути, было нечего. Михаил Кузнецов не в первый и, увы, далеко не в последний раз оказывался в подобном положении, впрочем, как и многие его коллеги. На экране видно, как напряжен актер в поисках малейшей возможности уйти от однообразной и назойливой положительности Высотина. Всячески старается, чтобы все в этом человеке было естественно, просто, по возможности достоверно. Стремится принести в картину все, что смог заимствовать из реалий. Он как бы обходится «без грима» – изображение приближено и почти слито с действительностью, из чего возникало некоторое доверие к герою Кузнецова.

Ходячий кодекс нравственности и исполнения всех положений военно-морского устава у Кузнецова-Высотина

несколько оживал. Кузнецов искал какие-то внесюжетные возможности в ответе первой и самой сильной любви командира к Татьяне, давая понять, как много значит для него эта женщина, из-за которой он прощал зарвавшегося ее мужа. В свое время Михаил Артемьевич пережил бурный, страстный роман с одной из самых красивых и знаменитых в 50–60-е годы советских актрис Аллой Ларионовой. Но Кузнецов не решился оставить ради нее жену и дочь. Любящие расстались. Возможно, воспоминания об этой драме, возвратившись в памяти, помогали актеру во время съемок «Командира корабля», он как бы неосознанно решал взаимоотношения Высотина и Татьяны Световой. Разумеется, это только предположение. Во всяком случае, одиночество и несчастная любовь работали на связь Высотина со зрительным залом. К тому же Кузнецов мягко, ненавязчиво проносил сквозь фильм тему служения его героя той личной правде, которую он однажды определил для себя и от которой не отступит. И это по-своему придавало образу славного капитана безусловное обаяние, дописывая сценарий.

Роль Высотина отчасти стала прологом к одной из самых значительных во второй половине его пути ролей – Фоме Лукашу в картине «Тайное голосование». Но это произойдет в 1981 году. Актеру еще предстоит сыграть помора Федора Веригина в фильме «Студеное море», крепкого, сильного северянина, прочно стоящего на земле, сохранившего корневую связь с родной природой и свою любовь к морю.

Отречься от этого – для него как отречься от самого себя, оскорбить, унижить свою гордость. Федор Веригин в общем раскладе был героем вроде бы второстепенным, но Кузнецов придал ему мощь, нерушимую цельность, еще раз возвращаясь к фольклорным образам. Отсюда шло мерное, уверенное дыхание Федора Веригина, мудрая его властность. Было что-то древнее, изначальное в этом человеке, к которому не пристаёт все мелкое, внешнее, сиюминутное.

Как у всякого актера, у Кузнецова были любимые роли – не так велик их список. В нем числился матрос Чижик из одноименного фильма, поставленного тем же маринистом Владимиром Брауном. Роль эта по-своему о знаменовала переход Кузнецова на возрастные роли, что актера, в общем, не очень уже смущало, хотя вполне мог еще играть героев. Матрос Чижик лег на сердце – Кузнецов сразу принял к нему душу.

Участие его в картине несколько сместило изначальные акценты в сценарии, написанном по прозе русского писателя Константина Станюковича. У Станюковича старый матрос Чижик был верной «нянькой» сына своего командира, барчонка, которого он искренне полюбил. И постепенно почти заменил ему родных. Отец все время на корабле. Мать – недобрая, эгоистичная, грубая, не обращающая внимания на собственного ребенка. Кузнецов предложил иное решение. Центр тяжести был перенесен на пожилого матроса, который уже не в силах нести службу на корабле и переходит

в денщики к своему командиру, тот приставляет Чижику к своему одинокому сынишке Шурику, который открывает в немолодом служаке такого же одинокое существо. У актера Чижик стал умнее, тоньше, значительнее, и потому его присутствие в барском доме многое меняет не только для маленького Шурика, но и для его родных.

Как многие герои Кузнецова, Чижик – хранитель правды. Простой, безыскусной, но вместе с тем требовательной, само его присутствие того вольно или невольно требует. И еще он очень внимателен к чужой жизни, бескорыстно пытаясь сделать ее добрее. Он сразу ощущает, как нуждается в доброте и тепле заброшенный всеми Шурик, в том, чем богат этот старый матрос. Но мальчик не просто принимает любовь, ласку Чижики: он начинает видеть мир таким, каким прежде его не знал, через новую для него призму. Он еще очень мал, и такие повороты в его возрасте даются легко, ненавязчиво, надолго оставаясь в детском сознании. У Станюковича и в первых вариантах сценария мальчик больше всего искал у своей «няньки» защиты. На экране маленький человек более всего учится у старого матроса жить по законам любви и сострадания.

В фильме сложился согласный дуэт – Михаил Кузнецов и пятилетний исполнитель роли Шурика, который целиком доверился старшему другу. Режиссеры любят повторять, что органичнее всех ведут себя на съемочной площадке дети и собаки. Вероятно, все-таки нужна оговорка. Ребенок будет

естествен в «предлагаемых обстоятельствах» только в том случае, если он абсолютно поверил в подлинность происходящего, в том числе, что окружающие его дяди и тети на самом деле те, кого они сейчас изображают. Особенно те, с кем он напрямую общается. Вот так маленький актер верил своей «няньке», какой, кстати, Михаил Артемьевич часто бывал для мальчика на съемочной площадке. Он утешал своего партнера, когда тот путался в тексте, забывая какие-то слова, и плакал от беспомощности. Кузнецов не отходил от него, что-то нашептывал, мягко подсказывал, как вести себя в сложных для восприятия ребенка ситуациях. Иными словами, лепил роль, нисколько при том не угнетая мальчика.

По воспоминаниям очевидцев, в этом фильме Кузнецов, как никогда активно, вмешивался в съемочный процесс, часто подменяя режиссера собственными решениями, и не только в отношении своего героя. Очевидно, чувствовал – роль Чижики его долгожданный бенефис. Впервые за много лет он наконец дождался такого материала, в котором мог не просто реализовать свой талант, накопленный опыт, но и обиду, тоску по возможности не довольствоваться засахаренными эрзацами из потока средней и плохой кинодраматургии, а до конца объединиться с героем. Кажется, в «Матросе Чижике» Кузнецов отчасти писал свой портрет.

Михаилу Артемьевичу было тогда всего тридцать семь лет. Он был по-прежнему хорош собой. Начинал благородно сидеть. Светились синие глаза. Поражала статья... Казалось,

играть ему и играть героев-любовников. А он всей душой увлекся историей немолодого матроса. Наверное, резонировало мучившее его одиночество, а рядом с ребенком-партнером жизнь вроде бы снова обретала смысл. Но подобные подарки судьбы получал он очень и очень редко.

Хотя волна народной любви вновь накрыла актера, когда на экран вышла картина Киевской киностудии имени Довженко «Без вести пропавший», сентиментальная, переслаженная повесть о человеке, который во время войны попал в плен и только через много лет вернулся на родину, усталый, перепаханный всем пережитым, в какой-то момент почти простившийся с мечтой о возвращении домой. Бывший солдат Алексей Северин (так звали героя фильма) как бы заново видит мир своего далекого прошлого.

Кузнецов не боролся с, мягко говоря, наивной драматургией, хотя играть ему, в общем, было нечего. Он изначально знал на что идет, давая согласие сниматься. Принял правила игры, предложенный сценарий. Смирился, не стал ждать достойного сценария, роли. Понимал, что для этого нет никаких гарантий. Не стал протестовать... Но так жили почти все его коллеги, особенно те, кто был занят только в кинематографе и не играл в театре, что давало пусть небольшую, но все-таки свободу выбора в кино. Давало возможность встречи с классикой, пьесами талантливых современных драматургов – играли в те годы Розова, Володина, самые смелые ставили Вампилова, зарубежных авторов: Миллера, Олби,

Теннесси Уильямса, Пинтера.

Наверное, Михаил Артемьевич уже запретил себе мечтать, тем более в Киеве. Тамошняя киностудия была одной из самых консервативных и бесцветных в нашей стране. Быть может, мои слова прозвучат парадоксально, но, мне кажется, именно печальное и трезвое осознание собственной ситуации, зависимости от киностудии имени Довженко, неожиданно укрупнило однопланово и скучно выписанный в сценарии характер Алексея Северина. Горечь, царившая в душе Кузнецова, сыграла свою службу, привнеся некий психологический подтекст в облик героя. В Северине все время ощущалось напряжение, внутренняя борьба человека с самим собой, стремление постоянно быть начеку: такова его дань прошлому, где Северина повсюду подстерегала опасность. Он еще до конца не отделил себя от тех лет и той боли. И нескоро отделит.

У Северина почти всегда лицо сумрачное и замкнутое. Прямой, ясный взгляд таил тоску. С одной стороны, он все еще живет по инерции, так, как долгие годы жил за рубежом, бесправный, выброшенный на обочину. С другой – тем более радовала его редкая, внезапная улыбка, которая обычно сразу гасла.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.