



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	14
БОЙСЯ РАДОСТИ	31
ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ? ЭТО СОЛНЦЕ...	45
Конец ознакомительного фрагмента.	57

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 торжествующе, 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 своим мироощущением приуготовлены 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, костры, 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 институт. Не было у нее больше сил ждать, пока она получит паспорт, свидетельство об окончании десяти классов, чтобы отправиться в Москву и «поступать 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 надевавшейся, 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 Караваевой: вера в великое, идеальное, высокое, с одной стороны, вера человека, с другой – застила глаза на советскую действительность. Взамен евангельских истин Валентина Караваева 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 пригостили маленькую бездомную девочку, съездившуюся от ночного холода на пустом бульваре! Они заговорили с ней, услышали, что приехала она учиться в театральном институте, но не знает, 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 платье» 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 накопила 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 платьице, 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 женщинами, 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 декларативно-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 Алеши 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 Алексе 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» вес-

ной 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 Алочки 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 беспрдельно 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 господами: 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 поведала 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 Швейцарии 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 умаляло 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 оставалась «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, Люцией Бозе. 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 неизменно 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 Люции 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. Закрывает 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 века 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. Родился 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 столице, 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 умалять 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 старомосков-

ском 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 «Дома 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 «Приятель», на уровне букваря разъяснявшей зрителям, что зазнаваться очень нехорошо. Более того – очень вредно для молодого советского человека. Правда, коли 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 частенько 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. Тянется 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. Применив 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 пространство 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, забегаая 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 про-

чих несметных достоинств. С идеальным героем, который ни разу, ни в чем не отступит от главной цели, посвятив себя служению науки. Этакий 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 Володей 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 раскаются: 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 Хейфицем 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 боттичеллеского 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 ровень 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 размалеванную 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, поистине 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 забывать, 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 описания. 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, самобытный 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, слышали 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 слышали? 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 бытовым 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 шпицрутенгов, 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 распряженность 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, осмелившимся 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 моряках. 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 Ленинграде, 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 отсвете 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 пристает 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 озаменовала 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 любил. 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 Чижика 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 Чижика: 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, несколько 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 Чижика 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. Начиная благородно сидеть. Светились синие глаза. Поражала стать... 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, перепачканный 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, привнесла 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.

Было бы слишком смело и достаточно безосновательно утверждать, что боль и печаль Алексея Северина соприкоснулись в вполне заурядной киевской ленте с некими высшими тайнами бытия. Чего не было, того не было и быть не могло.

И все же актер сумел несколько поднять посредственный уровень сценария, режиссуры, поднявшись над ним. Он неосознанно поделился со зрителями тем, что мучило его и не обещало счастливого исхода, по крайней мере, в ближайшее время. И Кузнецов зрителей завоевал, дав камертон всему фильму.

На Киностудии имени Довженко Кузнецов несколько лет работал с режиссером Виктором Ивченко, в те годы одним из ведущих украинских кинорежиссеров. Большой резонанс имела картина Ивченко «Чрезвычайное происшествие» («Ч.П.»). Это был своего рода советский боевик, как сказали бы в наши дни, история танкера, захваченного чанкайшистами. Этот факт имел место в действительности. Волей авторов сценария реальная история была подчинена законам советской идеологии, рупором ее стал замполит (поясняю для молодых

читателей – заместитель командира по политической части, нынче это уже архаика) Коваленко в исполнении Михаила Кузнецова.

Главным героем фильма был смелый, смекалистый, отчаянный матрос Виктор Райский, которого играл молодой, красивый, стремительный Вячеслав Тихонов, невольно оттеснив в сторону остальных персонажей. Кстати, у Райского был реальный прототип, матрос того самого захваченного танкера, типичный одессит, с которым Тихонов встречался перед началом съемок. Их общение многое подсказало актеру и дало ему некую опору в поиске характера Райского. Райский стал одной из первых ступенек на пути Тихонова к всенародной славе.

Удел Кузнецова в этой картине был куда как скромнее и сложнее. Замполит Коваленко все время декларирует идею о том, что «Родина помнит, Родина знает» о своих сыновьях, томящихся в плену, и никогда не оставит в беде своих граждан, придет на помощь и т. д. и т. п. Но Родина спешила не торопясь, предоставляя Виктору Райскому искать пути к освобождению и возвращению домой. В это время замполит Коваленко общался с контрразведчиком из враждебного лагеря по имени Фан. При этом Коваленко отделен от своей команды и практически почти ничего о ней не знает, как и не знает о том, делается ли на самом деле что-то реальное, чтобы выволить людей из плена.

Снова играть было нечего... Кузнецов не боялся все время выглядеть бесконечно усталым и пытающимся держаться на должном уровне, как бы ему ни было трудно. Возможно, сказывалось его собственное душевное состояние на то время. Актер всю жизнь терпеть не мог декламационный пафос, к чему откровенно подталкивала роль замполита. Кузнецов сопротивлялся как мог. Нашел новую для себя интонацию: осторожно ронял слова, будто все время ищет их и наконец, после долгого размышления, находит. Почти никакой мимики. Все его встречи с Фаном происходят в кабинете, где противники сидят друг против друга. Не вставая, даже ни разу не прогулявшись по комнате. Только текст и глаза в глаза...

При таком минимуме возможностей Кузнецов смог сделать Коваленко умнее Фана. Мудрее и осмотрительнее. Он знает, что любое его слово может оказаться роковым и для него, и для всей команды танкера. Он напряженно вслушивается в каждую реплику Фана, фильтрует, оценивает ее и только потом лаконично, сдержанно ему отвечает. Придирчивый взгляд противника все время ищет малейшую слабость у Коваленко. Но не находит. Идет игра на выживание, и в ней Коваленко постепенно становится ведущим. В принципе работа в «Чрезвычайном происшествии» стала одной из очередных работ Кузнецова, не принесла ему особой радости.

Но, судя по дальнейшему ходу событий, актер полюбился Виктору Ивченко. Свой следующий фильм «Серебряный тренер» он поставил с расчетом на него. Немало в этом решении значило и то, что Михаил Артемьевич в то время был очень популярен у зрителей. Как и умение Кузнецова внести живую ноту в характер своего героя.

Сценарий «Серебряного тренера» был еще более идеологизирован и пафосен, нежели «Ч.П.», рассказывая о том, как известный тренер по спортивной гимнастике Антон Лутенко, профессионал высокого класса, известный, благополучный, давно живущий за рубежом, все-таки возвращается в свой родной город Львов, поняв, как высоки нравственные критерии в советском спорте, особенно в сравнении с низменными, корыстными западными коллегами...

Попутно в сценарии присутствовал мотив поиска Лутенко когда-то оставленной им дочери, на чем и сделал акцент Кузнецов. Он по-своему сместил смысловую устремленность авторов. Главным для него стало одиночество человека, все еще не теряющего надежды проваться к близким душам. В данном случае – восстановить родственные связи с дочкой.

В «Серебряном тренере» у актера были минимальные возможности «досказать» нечто новое в образе Лутенко. Он это понимал, играя прежде всего тоску, позже тревогу, связанную

с родным человеком, ощущение надвигающейся старости, страх перед тем, что скоро он окажется никому не нужным.

Между тем шло время, предлагая в работе повторы, на которые он порой старался махнуть рукой. Иногда стремился разрушить клише душевной взволнованностью, искренней потребностью его героев взглянуть внутрь, в глубь себя, что не всегда удавалось. Продолжалась экранная серия его сугубо положительных героев – благородных учителей, честных бухгалтеров и т. п. В долгих перерывах между серьезными, интересными работами, когда актеру удавалось сказать что-то свое, личное, Кузнецов переиграл немало необязательных, дежурных ролей. Ненужных – да простится мне эта горькая фраза... Но такова судьба многих актеров. Лишь мало кому дано постоянное право выбора, отказа от роли, настойчивого ожидания желанной работы.

А предложения от режиссеров поступали к Михаилу Артемьевичу все реже и реже. Устав, вероятно, от унылого сотрудничества с Киностудией имени Довженко, он покидает Киев. Однако Москва не встретила его с распростертыми объятиями и десятками сценариев.

Шли 70-е годы. Время глухого застоя. Отечественный кинематограф словно раздваивается. Снимают Тарковский, Шукшин, Герман, Кончаловский, Шепитько, Иоселиани, Панфилов, покоряет блистательными кинематографическими откровениями Никита Михалков. Появляются социально острые картины Вадима Абдрашитова. Экспериментирует Сергей Соловьев. Новое кино требует новых лиц. На экране Чурикова, Янковский, Солоницын, Олег Борисов, Неелова, Демидова, Филатов, список можно продолжать и продолжать. На долю ровесников Михаила Кузнецова выпадает работа в картинах иного эстетического уровня. Это поток, картины выходят на экран, очень скоро исчезают, большинство – навсегда. Некоторые из этого потока спустя годы будут показаны на телевидении, кстати, нередко окажутся куда интереснее и профессионально сделанными, чем картины начала нового века.

Хотя вряд ли в это число попадет, например, картина «Юлька» с участием Кузнецова, где он играл роль второго плана. Или навсегда забытые «Алые погоны», телевизионная экранизация такой же забытой повести Бориса Изюмского. Причем Кузнецов играет в обеих картинах роли второго плана.

В несколько более выгодной ситуации он оказался на съемочной площадке фильмов «Юнга Северного флота» и «Повторная свадьба», но и эти роли вряд ли удовлетворяли его.

Его спасала любовь «к перемещению мест». Он начал ездить по стране. Встречаясь со зрителями. Это было возможностью заработать какие-то небольшие деньги в отсутствие нормальной профессиональной жизни в кинематографе. Поездки, встречи, общение с залом давали ощущение востребованности, пусть в новом качестве. Забайкалье. Кавказ. Таджикистан.

Сибирь. Средняя полоса России. Казахстан. Воронеж. Ростов-на-Дону. Благовещенск. Камчатка. Военные городки. Поселки, где жили военные моряки...

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Как он (Кузнецов. – Э.Л.) рвался встречаться с людьми, хотел много ездить – это было не только профессиональной потребностью большого артиста, но и жизненной необходимостью большого человека, вечно искавшего что-то новое».

На этих встречах Кузнецов рассказывает о людях кино: «Самое серьезное влияние оказали на меня Сергей Эйзенштейн, Николай Черкасов, Игорь Савченко, Амвросий Бучма, Андрей Абрикосов...» Читает стихи очень любимого им поэта Константина Ваншенкина. Читает и свои рассказы. Дневниковые записи. Зафиксированные им на бумаге какие-то забавные уличные сценки. Поет. Аккомпанирует ему один из лучших профессионалов Давид Ашкенази. И постоянно стремится к единению с залом. Слегка заигрывает: «Мне удаются роли простых людей. Я люблю их! Ведь сам вырос в деревне, работал токарем на заводе...»

Как правило, на эти встречи откликались местные журналисты, подчеркивая сдержанность Кузнецова, его скупые, лаконичные краски даже в исполнении лирической поэзии. Писали: «Ничего личного! Все просто, искренне...»

Но, конечно, он тосковал о кино, о съемочной площадке. Иногда он снимался – у молодого, одаренного режиссера Валерия Ахадова в картине «Семья Гауровых». Но были это крохи, которые не утешали, не умягчали боль и жажду большой, интересной роли.

Ситуация бесконечно повторяющаяся и повторяющаяся, наверное, от истоков кино. Но, когда вглядываешься, следишь за некой конкретной жизненной историей талантливого артиста, всякий раз испытываешь боль, негодование, обиду за не свершенное им. За упущенные возможности. За страдания того, для кого его профессия, как ни для кого другого, способ существования – во всем. И дело не только в его материальном благополучии, хотя в немалой степени и в этом.

Как известно, лишь немногим советским актерам удавалось обеспечить для себя в старости какой-то материальный резерв в случае отсутствия работы. Кто-то вообще умер в глухой нищете. Правда, в 70-е годы Михаилу Артемьевичу Кузнецову это не грозило. Другое дело: не давала покоя мысль о том, как много еще не сделано из того, что он еще может сделать! Понимал: уходит время актеров, для которых первостепенна была романтическая основа характера героя. Впрочем, на самом деле именно на это даже в наши жесткие, прагматичные и циничные времена откликаются люди, в том числе нередко жесткие и прагматичные.

Кузнецов, однако, все еще пытался сохранять присущую ему честность и требовательность и в тех, не слишком частых ситуациях, когда ему предлагали сниматься.

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Став режиссером, я предложил Кузнецову одну из ролей в своей картине. Он прочел сценарий и сказал: «Знаешь, мне сценарий понравился, но играть я у тебя не буду. Эту роль надо либо сократить до минимума, либо убрать совсем – она не нужна в картине». Я пересмотрел сценарий и понял, что он прав.

И еще помню, что тогда, отказавшись от роли, он сказал: «Мне теперь уже нельзя размениваться по пустякам. Хочется что-то такое сделать под завязку мощное».

Свою давнюю, глубокую обиду и тоску Михаил Кузнецов забыл, когда снимался в одной из своих последних картин «Тайное голосование».

Сценарий был написан журналистом Анатолием Стреляным, известным своими достаточно смелыми для того времени критическими очерками о жизни, точнее, о проблемах советской деревни, бедах колхозников, о чем Стреляный хорошо знал. Снимал картину режиссер-документалист Валерий Гурьянов, чье профессиональное прошлое диктовало ему максимальное, насколько это, разумеется, было возможно, приближение к реалиям. Кузнецов играл председателя колхоза Фому Михайловича Лукаша, человека, чьим девизом было «жить по совести». Это не пустая для него фраза. У Лукаша был реальный прототип, знаменитый в то время председатель колхоза Макар Посмитный. Но режиссер и Михаил Кузнецов, в общем, не слишком ориентировались на громкое имя, на успешную карьеру Посмитного, увешанного орденами, увенчанного высокими званиями. В картине все было скромнее, приземленнее и правдивее.

Кузнецов был увлечен. Привез из дома полуфренч-полупиджак, отыскал старую кепку, поношенные рубашки – таким виделся ему костюм Фомы Лукаша. Где-то на складе нашел толстую палку, на которую опирался при ходьбе. Рвался корректировать сценарий и был оскорблен тем, что никто из редакторов не стал обсуждать с ним драматургию Стреляного. «Непонятное высокомерие!» – так он комментировал эту ситуацию.

Из воспоминаний Павла Кадочникова: «Однажды я приехал к нему (Кузнецову. – Э.Л.) на натурные съемки – он играл роль председателя колхоза в фильме «Тайное голосование». Мы шли по узенькой степной тропке, когда нам повстречалась деревенская женщина. Она

вся светилась радушием. Поздоровалась, улыбнулась нам как старым знакомым и говорит, указывая на Кузнецова: «Вот так посмотришь – вроде и городской, а как на съемке – так вроде наш, деревенский».

Кузнецов неизменно искал кровное родство с ролью. Это давало возможность и слияния с ней, и некоего продления своей судьбы за ее обычные, житейские пределы. Отчасти он нашел это в судьбе Фомы Лукаша. Был в картине такой эпизод: сидит Лукаш в больничном кресле-каталке. Вокруг шумит, бурлит жизнь, от которой его отлучила болезнь. И причина болезни вполне в характере Лукаша. Решил устыдить молодого, безмерно наглого парня, заставив его таскать тяжелые мешки вместо пожилой женщины. И сам взялся за тяжеленный мешок. В ту же минуту Фому пронзила острая, как нож, боль в сердце. В результате больничная койка. А ведь встанет и снова заживет по-старому, понадобится – подымет такой же мешок, хотя уже знает, чем может обернуться подобный подвиг. А иначе он просто не может.

Да что мешок! Родному сыну Лукаш не позволяет прикрыться именем отца, когда тот попался на темном деле. Отдает родную кровь под суд. Сына посадят. Лукаш плачет – смотреть на него в эти минуты страшно. И снова – иначе поступить не мог. При этом актер сумел уйти от образа железного советского коммуниста, для которого любой компромисс смерти подобен. То ли владевшие им в ту пору личные настроения и эмоции подсказали ему сделать упор на теме уходящего времени таких Лукашей? То ли все вместе прочно соединилось для актера в этом образе? Но именно мысли об утекающей меж пальцев жизни, об уходящем поколении, которое уже не вписывается в окружающий мир со своими приоритетами, о жизни, из которой исчезает душевная чистота, укрупнили фигуру Фомы Лукаша. Заставили верить ему. Кузнецов остро чувствовал растущую трещину между собой и теми, кто явился ему на смену. Прощается с прошлым. Но – не драматически. В одном из эпизодов возникали старые фотографии Фомы, это был практически весь его путь, вехи прожитого. Первые тракторы на колхозном поле, война, Лукаш рядом с Гагариным (естественно, фотомонтаж). Гагарин и Лукаш смеются... Что поделаешь, так устроен мир, одни уступают место другим, и ты – песчинка в этом бесконечном потоке, бесконечном движении, в смене лиц, смене эпох...

Бдительная советская цензура приняла картину «Тайное голосование» весьма нелестно показали всего в семи кинотеатрах страны, причем в местах, далеких от центра. Кузнецов написал об этом гневную статью, которую не решилось печатать ни одно издание. Опубликовали ее уже после смерти Михаила Артемьевича, в первые годы перестройки, в газете «Культура».

А прокату картины помог случай. Сергей Герасимов и Тамара Макарова во время отдыха в Доме творчества кинематографистов в Пицунде, где обычно показывали новые фильмы, увидели «Тайное голосование». Картина им понравилась, и Герасимов активно выступил в ее защиту. После этого фильм показали более широко, но в основном в районных центрах и колхозных клубах.

Одной из последних ролей Михаила Кузнецова стал князь-губернатор Прозоровский в картине «Россия молодая». Он играл тяжелую, властную хватку правителя, мощь характера, клокочущую силу. Обычно сдержанный, лаконичный Кузнецов в роли Прозоровского предпочел густые, масляные краски, заполняя собой едва ли не весь кадр. В этом портрете, пусть и не очень звучно, проступала мысль о неизбежной жестокости власти. О беспощадности, на которую обречен власть предержащий. Кузнецов не оправдывал князя Прозоровского, мысль о драме властителя рождалась как бы сама собой. Несмотря на отпущенное актеру малое время жизни его героя в картине.

Михаил Артемьевич Кузнецов умер в 1986 году. В стране начиналась новая эпоха. Кто возьмет на себя смелость сказать, как бы принял Кузнецов эту крутую ломку, этот вздыбившийся мир, его новые ценности? Он ушел тихо. Так часто уходят люди, сделавшие свое

дело. Сам Кузнецов вряд ли так считал. Справедливо полагал, что многое не успел сделать. Но ведь были Федька Басманов, Алеша Соловьев, Алексей Колесников. Солдат Скобелев. Матрос Чижик. Фома Лукаш. Были... Были...

БОЙСЯ РАДОСТИ Майя Булгакова



Майя Булгакова погибла в автокатастрофе в октябре 1994 года.

Она всегда любила быструю езду. Приказывала сидевшему за рулем мужу: «Давай! Жми! Давай же!...» Когда, случилось, гаишники задерживали бешено мчавшийся автомобиль, Майя ослепительно улыбалась, начинала уговаривать, просить, объяснять... В эти минуты она великолепно изображала жертву случайно нахлынувшего на нее азарта, что и заставило водителя превысить скорость согласно капризу звезды. Страстно клялась, что больше такого никогда не произойдет. Эта роль была ею давно и хорошо отработана. В результате сотрудники дорожной милиции, смущенные просьбами известной актрисы, отпускали ее с миром. Оставив пару автографов, Майя, как только машина начинала трогаться, ласково бросала инспекторам: «Спасибо, ребята... Клянусь – в последний раз нарушила!» И так до очередного следующего раза... до той страшной минуты, когда машина, в которой Майя вместе со своей подругой, актрисой Любовью Соколовой, ехала на встречу с ветеранами. На Ярославском шоссе автомобиль врезался в рекламный столб. Шофер погиб сразу. Сидевшая рядом с ним Булгакова, вся искореженная и раненная вздыбившимся металлом, была доставлена в больницу. Из комы она не вышла и умерла через три дня, не приходя в сознание. Ее похоронили рядом с недавно умершим мужем – близкие знали, что такой была бы ее воля, если бы она сумела озвучить ее перед уходом из жизни.

Муж Майи, Петер Добиас, был австрийским подданным. Но вся его жизнь, начиная момента появления на свет, была связана с Россией, тогда Советским Союзом. Особенно во второй половине пути. И в основном из-за Булгаковой.

В ее судьбе было немало взлетов, падений, горьких минут, болезненных разочарований и ярких побед. Она никогда не была обойдена любовью – страстной и сильной мужской любовью. Уже войдя в возраст, старея, Майя, хитровато прищурившись, вспоминала о своих

бывших мужьях и любовниках. Мужей было четыре, любимых – много больше. Говорила: «Уходить от меня – уходили, и так бывало. Но все помнят Майю. Ни один не забыл!» Она несколько не грешила против истины: никто не смог вычеркнуть из памяти эту необычную женщину.

Между тем Майя Булгакова не была красавицей, как то положено звезде экрана. Вряд ли ее можно было назвать и хорошенькой. Кстати, это слово она терпеть не могла и часто произносила с презрением и усмешкой: «холесенькая», когда речь заходила о женщине или девушке, наделенной стандартной милотой черт... В ее лице – особенном, странном, с высокими скулами, узкими, глубоко поставленными глазами цвета стали, большим, красивым, чувственным ртом – в этом скифском, как я его называла, лице была некая тайна.

Это ощущалось в мгновенной смене выражений и стремительной жизни ее взгляда. В переменчивости реакций, столь присущей Майе. Ее яркое личностное начало было невероятно притягательно, особенно для мужчин, ищущих опору, защиту в женщине, способной оградить их от мирских бед, утешить и дать надежду. Майя все это умела. Умела помочь мужчине обрести свою дорогу, тем более людям творческим, которые ее окружали. Она творила их путь. Творила и собственный, выстояв в молодости в очень нелегких борениях.

Однажды она стала рассказывать мне непростую историю, играя сразу всех ее героев, главных, второстепенных, эпизодических. Это была история женщины, которая пожертвовала всем ради мужа. Не стала реализовывать себя, превратившись в домашнюю хозяйку, трогательно обслуживавшую супруга. Она верила, что ее муж – талантливый ученый, занятый на секретном объекте, работающий над каким-то уникальным изобретением. И потому, казалось ей, вместе с ним она служит высокой цели, забывая о себе. Однако выяснилось, что муж обманывает ее. Ради больших денег он просто чинил импортные телевизоры, обеспечивая таким образом себе и жене комфорт и материальное благополучие. А потом женщина встретила прекрасного человека, который полюбил ее, и она ответила ему... Булгакова играла повесть о той, которая лет до тридцати не знала, что есть настоящая любовь, а узнав, открыла для себя огромный, сияющий мир, который позволял ей уйти от суеты будней.

Она играла, и рождался как бы огромный моноспектакль, дававший возможность представить, что могло бы быть на экране, будь эта история снята. И тут я вспомнила – ведь был уже такой фильм, и назывался он «День счастья». «Да, – сказал Майя. – Но без меня, хотя для меня писался сценарий. И я должна была в нем сниматься». Героиню сыграла хорошая актриса Тамара Семина. Но я до сих пор не могу избавиться от мысли, что, будь Булгакова занята в этой картине, фильм мог бы обрести куда более высокое драматическое звучание.

А потом Майя показала мне письма режиссера, снявшего «День счастья». Это был известный мастер, один из основоположников советского кинематографа, вошедший в историю нашего кино. С Булгаковой он познакомился на съемках своего фильма о целине, о молодежи, приехавшей осваивать эту землю. Поначалу Майя должна была играть там эпизод. Но ее талант был так заразителен, так велик ее темперамент, что режиссер, славившийся умением открывать Богом одаренных артистов, по ходу съемок фильма увеличивал эпизодическую роль Майи, пока она не стала одной из центральных, оправдав надежды постановщика картины. После этой встречи режиссер обещал, что в его следующем фильме она сыграет главную роль.

У Булгаковой сохранились его письма той поры, когда шла работа над сценарием. Соавтором режиссера был известный писатель, который вроде бы тоже искренне хотел видеть Майю героиней будущей картины. Письма режиссера были интеллигентны, умны, даже вдохновенны, когда он писал о том, какой уже видит Булгакову в этой роли. Он делился мыслями, он ждал ответа – она отвечала (Майя вообще любила писать письма). Она уже ждала вызова на кинопробы... Но наступило молчание. На душе было тревожно. Она стала спрашивать коллег, бывавших на съемках в Ленинграде, где работал режиссер. Ей осторожно

намекнули, что пробы уже давно начались, но, по слухам, главную роль отдают Тамаре Семиной. Потом пришло еще одно, последнее, письмо от режиссера. У него хватило мужества сообщить ей, что произошло на студии, когда встал вопрос об исполнительнице роли героини. Художественный совет отказался от кандидатуры Булгаковой, причина – ее внешние данные, не соответствующие, по мнению уважаемых членов Художественного совета, облику советской героини экрана.

Она тяжело пережила это известие. Рушились надежды. Возможность заявить о себе в полный голос. Открыться. Доказать, на что она способна... Она знала, что может так играть.

Подобные ситуации и до и после этого не раз возникали на ее актерском пути. Иногда ей холодно сообщали об отказе снимать ее. Чаще просто молчали, давая понять, что она не утверждена на роль. Ее оскорбляло глухое молчание режиссеров, хваливших ее на кинопробе и затем уходивших в тень, не решаясь сказать правду.

Иногда казалось: может быть, она вообще не нужна кинематографу? Она не могла не задавать себе этот горький вопрос после того, как рушились ее надежды. Кто-то в таких обстоятельствах ломался, не выдерживая, сдаваясь на милость судьбы. Кто-то мирился и соглашался жить тем, что подбрасывала судьба. Только не Майя Булгакова. Она не просто верила, что придет ее час. Она делала все, чтобы его приблизить. Зная, что жить без кино она не сможет.

О кино она мечтала с детства. Родилась на Украине 19 мая 1932 года в городе Кременчуге, что близ Полтавы, в семье кадрового военного. Началась Великая Отечественная война. Отец ушел на фронт. Мать осталась с тремя детьми, Майя была старшей.

Из письма отца актрисы Григория Булгакова. 3 июля 1941 года. Жене и детям:

«Врагов Советского Союза разгромим в ближайшее время. Прошу тебя в этой серьезной обстановке быть бдительной. Учи наших детей быть способными защищать нашу Родину и быть беспощадными к врагам-фашистам».

Из письма Григория Булгакова. 16 июля 1941 года. Жене и детям:

«Передай сыночку Женечке, Валечке и Майечке, что в лесах часто вижу красивых белочек, которые ловко перепрыгивают с одного дерева на другое, и когда придется возвращаться домой, поймаю и привезу хорошенькую белочку с орешками, ну и другие подарки. Конечно, лучшим подарком могу быть лично я...»

Но домой он не вернулся. Похоронка пришла в его семью в Иркутск, куда эвакуировалась мать Майи, Мария Яковлевна, вместе с детьми. Она работала, возложив на Майю уход за младшими братом и сестрой. Справившись с домашними делами, с малых лет скорая на руку, Майя брала за руки сестру и брата и шла с ними в госпиталь. Там наступал ее звездный час. Она «давала концерт»: читала стихи, пела, танцевала, награжденная долгими аплодисментами раненых, суливших ей будущее актрисы, что запомнилось навсегда.

Из Иркутска осиротевшая семья вернулась снова на Украину, но уже в Краматорск, промышленный город в Донбассе. Мать вышла замуж, родилась сестра Вера. Майя прекрасно училась. Родные ждали, что она станет инженером или врачом. Но, получив серебряную медаль после окончания школы, девушка смело объявила, что едет в Москву поступать на актерский факультет Института кинематографии. Мать была в шоке – откуда такое сумасбродство? Дочь не сдавалась, уже тогда обнаружив недюжинную волю в стремлении отстоять свою мечту.

К счастью, в том году знаменитые педагоги Ольга Пыжова и Борис Бибииков набирали часть курса как украинскую группу, которая должна была обучаться параллельно с русской. Майя была принята и оказалась в окружении будущих звезд экрана – Руфины Нифонтовой, Изольды Извицкой, Надежды Румянцевой, Татьяны Конюховой, Валентины Владимировой, Юрия Белова. Все эти актеры были признаны, любимы, но почему-то многие рано уходили из жизни, словно сделав все, что было отпущено им на земле. Одной из первых

умерла Изольда Извицкая, успевшая уже во второй своей роли – Марютки в картине Григория Чухрая «Сорок первый» – обрести мировое признание. Умер замечательный комедийный артист Юрий Белов, партнер Людмилы Гурченко в картине «Карнавальная ночь». Ушли Руфина Нифонтова, Валентина Владимирова... Однажды, после смерти Нифонтовой, Майя сказала: «Наверное, теперь очередь за мной»...

На первом курсе пухленькой, широкобедрой украинке Майе с трудом давались занятия сценическим движением и танцем. Она сбросила вес и стала лихой танцовкой. Проще было с вокалом. У Булгаковой был сильный, звонкий и от природы поставленный голос, позже она выступала в концертах с вокальными номерами. Любила равно играть в драме и в комедии.

Училась Булгакова отменно. Пыжова и Бибиков были известны своей чрезвычайной требовательностью к ученикам. Еще на первом курсе Бибиков предупредил поступивших: отсеивать будет вплоть до четвертого курса. И очень жесткий. Ничто не поможет тем, кого он и Пыжова сочтут профессионально непригодным. Майя это не просто запомнила – она не давала себе спуска ни в чем. Она была на четвертом курсе, когда в Институт кинематографии приехала знаменитая индийская актриса Наргис. Наргис увидела Майю в спектакле «Бес-таланная» по пьесе классика украинской драматургии Марка Кропивницкого и предрекла студентке великое будущее.

На последнем курсе Майя вышла замуж за красивого и талантливого студента операторского факультета Анатолия Ниточкина и родила дочь Зинаиду. Зине было четыре месяца, когда Майя отвезла ее в Краматорск к бабушке, где девочка прожила двенадцать лет, пока бабушка не скончалась. Только после этого мать забрала ее в Москву – прелестную, светловолосую, с белыми бантами в длинных косах... Москва оглушила Зину с первых минут. Что-то надломилось в мироощущении тихой школьницы из украинской провинции, с чем она в принципе так и не справилась. Хотела стать актрисой, но зажатость мешала ей на всех показах в театральные институты. Она так и не обрела себя, пыталась учиться, бросала... Пока не вышла замуж и не подарила Майе любимую внучку Марту...

Булгаковой пришлось рано расстаться с Зиной, потому что на выпускном курсе ее ждала первая работа в кино. Бибиков и Пыжова запрещали своим студентам сниматься, полагая, что это мешает учебе. Отпускали на съемки крайне редко. Для этого нужны были долгие уговоры режиссера, желательно известного, его клятвенные обещания, что студент или студентка в любую минуту по желанию педагогов будут отпущены со съемочной площадки.

Но в ситуации с картиной «Вольница» случай был особый. Известные режиссеры Григорий Рошаль и Вера Строева пригласили весь курс Пыжовой и Бибикова на съемки их нового фильма «Вольница» по роману советского писателя Федора Гладкова «Вольница». Роман повествовал о жизни девушек-работниц на большом рыбном промысле. Главная роль была отдана статной красавице Руфине Нифонтовой. Эта работа сразу положила начало ее блистательной карьере в кино и в Малом театре, где она проработала всю жизнь.

Майя Булгакова играла одну из работниц промысла. Роль второго плана. Но она не померкла рядом с Нифонтовой, Татьяной Конюховой, уже успевшей к тому времени сняться в нескольких картинах и популярной у зрителей. Булгакова запоминалась остротой интонации, особой пластической выразительностью. В ее драматизме не было наигрыша и фальши.

Рошаль и Строева пригласили ее в свой следующий фильм – экранизацию классического романа Алексея Толстого «Хождение по мукам». Она играла Агриппину, Гапку, отважную красноармейку, смелого борца с мировой контрреволюцией. Весь мир был для Агриппины четко поделен на бедных и богатых, белых и красных. Белых и богатых следовало безжалостно убивать... Но потаенно она жила своей огромной любовью к мужу – красному командиру, и его гибель для беременной Агриппины была подлинной трагедией. Даже в те годы Булгакова устояла перед тем, чтобы сыграть только идейного борца. Агриппина осталась для нее прежде всего женщиной, любящей, страдающей, не мыслящей своей жизни без

любви. Любовь станет для актрисы ее любимой темой, что бы она потом ни играла. Она соединяла земное и вечное в лучших своих работах.

Ее брак с Анатолием Ниточкиным длился недолго. Ниточкин и Булгакова работали на разных фильмах. У каждого началась своя отдельная жизнь. Они подолгу не встречались и постепенно стали почти чужими. Разошлись. После развода Булгакова бурно наслаждалась обретенной свободой. Но не забывая о работе. Ее трудоспособность вообще была уникальна, касалось ли это репетиций, съемочной площадки или просто домашней работы. Ее руки не знали покоя. Она не могла жить, ничего не делая, и искала для себя дела в любую минуту.

Ее квартира всегда сверкала и блестела идеально вымытыми полами, окнами. Когда Булгаковой надо было каким-то образом разрядить нервное напряжение (а человеком она была очень нервным, переменчивым в настроениях), она принималась мыть и без того чистейший пол, стирать, сметать несуществующую пыль... Словом, как-то расходовать свою неумную энергию, постоянно ищущую выход.

После съемок в «Вольнице» и «Хождении по мукам» Булгакову уже знали кинематографисты. Ее талант ценили, о ней говорили... но больших ролей не предлагали.

Помог прекрасный певческий голос. Поначалу она выступала с легендарным оркестром Олега Лундстрема. Потом перешла в не менее легендарный оркестр Леонида Утесова. Первой в Советском Союзе осмелилась исполнять песни из репертуара Эдит Пиаф. И сумела не быть смешной или чрезмерно самоуверенной, решившись на такой шаг.

В 1957 году Майя Булгакова была удостоена Серебряной медали на Всемирном фестивале студентов и молодежи в Москве. За вокал. Кстати, другой лауреаткой стала молодая начинающая Эдита Пьеха. Но Майю этот успех не устраивал – кино оставалось ее главной любовью. Она ждала ролей. В сущности, они были у нее. Мелькали эпизоды в экранизации «Воскресения» Льва Толстого, снятой известным режиссером Михаилом Швейцером. В картине Сергея Герасимова «Люди и звери». Потом, после триумфа Булгаковой в фильме «Крылья» известный режиссер Герасимов назовет ее «феноменом». Но тогда дал ей сыграть только небольшой эпизод...

Она снова вышла замуж, за Алексея Габриловича, сына Евгения Габриловича, не превзойденного до сих пор классика нашей кинодраматургии. Алексей окончил сценарный факультет Института кинематографии. Он был блистательным красавцем, умницей и покорителем всех, казалось бы, без исключения, женских сердец. Эрудит, светский лев, очаровательный мужчина, замечательный собеседник, после окончания института он не слишком рьяно искал приложения своих сил в профессиональной сфере. Конечно, одна из причин этого было то, что он постоянно находился в тени знаменитого отца.

Брак с Майей Булгаковой все изменил. В их дуэте она стала ведущей, сумев обратить взгляд Алексея Габриловича на телевидение, которое в то время переживало период становления. Она подтолкнула его заняться телевизионной режиссурой, вернее, телевизионным документальным кино. Позже Габрилович станет одним из его мэтров.

Майя, всегда следившая за прессой, находила для Алексея интересные сюжеты его первых лент. Он начинал со скромных киноочерков для молодежной редакции телевидения. Снимал в глубинке, что оказалось прекрасной школой для москвича, до этого избалованного столичной жизнью. Булгакова была самым строгим его критиком. Она не принадлежала к тому типу женщин, которых Чехов описал в облике актрисы Аркадиной в «Чайке». Аркадина удерживала своего возлюбленного, писателя Тригорина, потоками лести и дифирамбов в адрес его таланта. Для художника порой именно это становится важным моментом в союзе с женщиной. Майя поступала ровно наоборот. Она бывала иногда даже слишком требовательна, придирчива, резка – порой без меры. Сам Габрилович называл это очередной «ложкой дегтя». Вместе с тем прислушивался к ней. И, безусловно, рос как режиссер.

Она не позволяла ему успокаиваться, останавливаться, придавать своим картинам значение, большее, нежели они того заслуживали.

Их совместная жизнь была далека от идиллии. Кроме того, Майя любила вызывать ревность у мужчин, которых она любила. Делала это артистично, причем понимала, что все может закончиться чудовищным взрывом. И такие взрывы нередко случались в ее жизни с Алексеем. Он уходил к родителям. Мог встречаться с другой женщиной. Но в конце концов возвращался к Майе.

Бывает, что два любящих человека, ярких, неординарных, талантливых, неосознанно ведут между собой борьбу. В общении бурно выплескивают свои эмоции. Резко конфликтуют... Иногда выдерживают эти испытания до конца общего пути, иногда расходятся. Алексей долго не мог расстаться с Майей – Машей, как он ее называл.

Из письма Алексея Габриловича:

«Машенька, после длительной паузы наконец получил от тебя письмо. Прости, два письма. Итак, свершилась мечта идиота.

...Труды мои сибирские подходят, кажется, к концу. Последний фильм снимаем на широкой (пленке. – Э.Л.)... Словом, подводя итоги, могу с полным основанием сказать, что ничего эйзенштейновского или пудовкинского я отнюдь не вывезу. Хотя командировка была для меня очень полезной, и я доволен, что поехал в Сибирь, а не болтался в Москве по кабакам. Как-то у меня все повернулось. И взгляд на вещи стал свежее. Ушла затхлость московского бытия. А для литератора (а я продолжаю считать себя таковым) это довольно важно. Думаю, что даже разлука с тобой была полезна и для тебя, и для меня тоже. Хотя, можешь мне поверить, я скучал и скучаю очень. Впрочем, думаю, что в письме не следует говорить на эту тему. У нас впереди жизнь. И пока мне думается, что эту жизнь я проживу с тобой».

Из письма Алексея Габриловича:

«Я очень скучаю по тебе и по Зиночке. Вы мне даже приснились как-то. Будто мы идем по зоопарку, все в белых медвежьих шкурах, как эскимосы. И люди на нас оборачиваются, и когда мы подходим к клеткам – они расступаются. И мы будто разговариваем со всеми зверьми, и они нас понимают, виляют хвостами... Вот такой сон.

Детонька, пиши мне и скучай. Такая уж твоя бабья доля – не сетуй, ясно? Не забывай меня и не вздумай... Задущу!»

Из письма Алексея Габриловича:

«В общем, мне уже порядком осточертела эта кочевая жизнь, и я мечтаю о Москве, как о манне небесной. Могу только рассказать тебе о своих снах, где ты непременно являешься главной героиней. О, если бы тебе удалось сыграть столько ролей! Я думаю, мы стали бы миллионерами...

Машка, родная, не забывай меня, не шлейся по мужикам. Запомни это! Я понимаю, как тяжело приходится одинокой женщине, да еще с таким необузданным темпераментом, как у тебя. И все же советую потерпеть. Вспомни героев-комсомольцев: Космодемьянскую, Ульяну Громову, Любовь Шевцову. Пусть в трудные минуты их образы возникают перед твоим мысленным взором. (Надеюсь, читатели поймут юмор автора письма в двух последних строках. – Э.Л.)

Крепко целую тебя. Обнимаю. Скучаю очень. Целую. Кормилец».

...В начале 60-х годов Булгакова начала всерьез задумываться о театре. В это время ее пригласили сыграть в постановке популярнейшего в те годы Театра на Таганке под руководством Юрия Любимова в постановке по повести Владимира Войновича «Хочу быть честным». Майя начала репетировать. Была вся в работе. Но ее планам не дано было свершиться по причинам объективным и субъективным. Объективным – в силу того, что Войнович был персоной, весьма не любимой властью и партийными идеологами. Неслучайно через несколько лет он был выслан из страны. А тогда он был категорически не допущен на теат-

ральные подмостки. Что же касается причин субъективных, то в это время в жизни Майи Булгаковой произошел очередной крутой поворот.

Молодой режиссер Александр Сурин встретился с Булгаковой на съемках своей короткометражной дебютной ленты. Увлёкся Майей. Начались бесконечные – на первых порах – телефонные разговоры. Встречи на «Мосфильме». Отец Александра, Владимир Николаевич Сурин, тогда был генеральным директором этой крупнейшей в Советском Союзе киностудии. Сын не был привычен к отказам ни в личной жизни, ни в профессиональной. От его отца зависели судьбы сотен кинематографистов. В том числе актеров. Разумеется, знала об этом и Булгакова. Сурин мог своей властью утвердить актера на желанную им роль. Мог точно так же снять с роли.

Александр Сурин, режиссер достаточно средний, всюду получал зеленый свет. Вскоре после окончания ВГИКа ему дали постановку полнометражного фильма. Свидания с Майей стали регулярными, как и звонки из других городов, где бывал Сурин. Он стал настаивать на официальном браке (брак Булгаковой и Габриловича был гражданским). Она дала Сурину согласие, и они скромно расписались в районном загсе. А Майя уже ждала ребенка.

Дочь Маша родилась 24 февраля 1965 года. Дочь... Алексея Габриловича, с момента своего рождения удивительно похожая на отца. Настолько, что не оставалось никаких сомнений в его отцовстве.

Булгакова, которая вообще очень любила детей, Машу обожала. Иногда мне думается, что так она возмещала все невысказанное Алексею, которого продолжала любить и на самом деле любила всю жизнь. С первых минут было ясно, что союз с Александром Суриным недолговечен. Хотя он заботился о ребенке и поначалу не давал повода для подобных сомнений.

Машу полюбила ее родная бабушка, Нина Яковлевна Габрилович. Свою первую внучку она часто навещала. Постепенно возникало как бы встречное движение Алексея и Майи...

Майя иногда говаривала, что Маша принесла ей удачу в профессии. Действительно, дочери не минуло и года, как в руках Булгаковой оказался сценарий Наталии Рязанцевой и Валентина Ежова «Гвардии капитан». Фильм должна была ставить Лариса Шепитько, гордая красавица с фигурой модели, необыкновенно одаренная ученица Александра Довженко. Ее первая картина «Зной» по повести популярного тогда писателя Чингиза Айтматова имела успех, и Шепитько получила постановку на «Мосфильме». Сценарий «Гвардии капитан» был посвящен судьбе военного поколения, мучительно пытавшегося встать в мирное время. Лариса Шепитько относилась к этим людям неоднозначно. Она жалела их, но и с иронией воспринимала их неколебимую веру в советские идеалы, их определенную жесткость, прямолинейность и ограниченность.

Многое зависело от выбора исполнительницы главной роли, бывшего гвардии капитана, военной летчицы Надежды Петрухиной. Пробовалось много актрис. В том числе известных. Уже была почти утверждена Нина Ургант. Но Шепитько все еще продолжала искать ту артистку, которая поможет ей рассказать о том, ради чего она решила снимать эту картину. На пробы пришла Булгакова. Шепитько поняла, что Майя точнее, глубже других ощущает драму Петрухиной. Но, несмотря на все ее доводы, Художественный совет Булгакову не утвердил. И тогда Лариса, решившись на отчаянный шаг, увезла Майю на натурные съемки в Севастополь, зная, что не имеет на это права.

Отношения Майи и Ларисы складывались непросто. Шепитько с ее неженским характером, властью, категоричностью и жесткой нацеленностью на собственные решения, которые казались ей единственно возможными, была диктатором на съемочной площадке, впрочем, как и любой сильный режиссер. «Как же она ломала меня! – вспоминала потом Булгакова. Подумав, добавляла: – Но ей это было действительно нужно». Согласие к ним

пришло далеко не сразу. Обе они были не смиренными, самобытными, упрямыми. Но постепенно стали осознавать творческую необходимость друг в друге, возникало творческое общение, оказавшееся по-настоящему счастливым для фильма. Участие Булгаковой в этой картине (в итоге она вышла в прокат под названием «Крылья» и так вошла в золотой фонд советского кино) внесло в фильм свою важную ноту. Актриса смягчила непримиримость режиссера, для которой Надежда Петрухина во многом виделась монстром, реликтом, не способным найти себя в новой общественной ситуации. Булгакова сострадала своей героине, на что откликнулись зрители. Не только ровесники Петрухиной, но и молодое поколение.

Судьба Петрухиной всколыхнула чувства многих. Отношение к картине у военной генерации было сложным и не единодушным. Одни приняли фильм восторженно. Другие... Бывшие боевые летчицы, увенчанные орденами, медалями, некоторые носили звание Героя Советского Союза, реагировали гневно. Вплоть до того, что по советской традиции требовали вообще запретить картину. Их оскорблял драматизм этой истории, одиночество Надежды Петрухиной, по сути, выброшенной на обочину. «Это неправда!» – воинственно заявляли они. Режиссер и актриса переживали момент неприятия ими фильма остро и тяжело.

В начале 80-х годов мне довелось встретиться с одной из тех, кто тогда яростно оппонировал картине, Героем Советского Союза, летчицей прославленного женского Таманского полка Евгенией Ж-ко. Самое поразительное, что послевоенная судьба этой все еще красивой, статной, честолюбивой женщины оказалась гораздо трагичнее варианта Петрухиной. Но и в 80-е «Крылья» по-прежнему казались ей сплошным «очернительством», как принято было писать в нашей прессе. Правда была слишком болезненной, чтобы согласиться с нею. Любопытно, что в возрасте пятидесяти лет Ж-ко, овдовевшая, практически потерявшая неизлечимо душевнобольного сына, поступила на режиссерский факультет Института кинематографии в мастерскую Герасимова (отказать ей, несмотря на годы, было невозможно из-за ее статуса). Сняла две слабые картины о войне, собиралась снимать и дальше. Началась перестройка, и на этом завершилась ее режиссерская биография. Я рассказала Майе о своей встрече с Ж-ко. Она сострадала ей – не сострадать было немыслимо. Но сказала: «Все-таки как страшно мы были правы...»

Именно чувство правды, умение смело и честно смотреть в лицо реалиям роднило Майю Булгакову и Ларису Шепитько. После выхода картины они продолжали дружить. До страшного 2 июля 1979 года, когда Лариса погибла в автомобильной катастрофе. Она только что начала снимать фильм по повести Валентина Распутина «Прощание с Матерой». Долго билась за постановку. Была счастлива. Майя говорила, что никогда не видела ее такой веселой, как на первых съемках этой картины. Булгакова успела сняться в одном из эпизодов на натуре и вернулась в Москву в ожидании нового вызова. Не дождалась... Ровно через пятнадцать лет Булгакову постигнет та же участь, что и Ларису Шепитько.

Картина «Крылья», роль Петрухиной принесли Майе огромную известность. Тогда и заговорил Сергей Герасимов о «феномене Булгаковой». Косяком пошли предложения от режиссеров разных поколений. Одно из самых интересных сделал Глеб Панфилов, выпускник Высших режиссерских курсов. Вместе с Евгением Габриловичем Панфилов написал по старому рассказу киносценариста сценарий «В огне брода нет». Булгакова должна была играть санитарку Марию – страстную, бурную в выражении чувств и женственно-трогательную в любви.

Панфилов показал пробы актрисы художественному совету киностудии «Ленфильм», где должна была сниматься картина. Одной из кандидатур на роль Марии была Людмила Чурсина, любимая тогдашней властью актриса, активно занимавшаяся общественной деятельностью. Отказать ей было сложно. Но Панфилов не сдавался. Его поддержал Габри-

лович, по жизни не любивший Булгакову, но сумевший объективно оценить ее дарование. И Майя была утверждена на роль, которую считала одной из своих любимых. Она внесла в характер Марии многое от самой себя. В частности, свою дерзкую задорность, непредсказуемость, умение ошеломлять самыми неожиданными поступками знакомых и незнакомых. Любила розыгрыши, и с близкими, и с чужими людьми, со случайными встречными, и делала это с необыкновенной убедительностью. Однажды мы сидели в одном из ленинградских ресторанов. Мимо прошел мужчина Майиного возраста. Она окликнула его. Стала настаивать, что они много лет назад познакомились в Москве, выдумывала какие-то детали, уговаривала... пока тот не поверил ей, гордый давним знакомством со звездой экрана, какой она была уже в то время. Но могла точно так же остановить и «обвинить» незнакомца в том, что он – отец ее ребенка, бросил их обоих и т. п. А потом, рассмеявшись, закончить этот страстный монолог неожиданным поцелуем и исчезнуть.

Устраивала розыгрыши и в своем доме во время застолий, которые случались очень и очень часто. Несмотря на долгие годы, прожитые Булгаковой в Москве, она во многом сохраняла уклад, вынесенный ею из детства и юности, традиции украинского гостеприимства. Угощала гостей так, как принято в украинской хате: сало, соленые огурцы и квашеная капуста, грибы, картошка. Особенно удавался ей наваристый, густой борщ. И, конечно, на столе была «горилка». Вино Майя не очень почитала.

У нее в доме всегда толпились люди – москвичи, приезжие. Она охотно звала к себе самых разных людей. Прямо с порога предлагала покормить – и отказаться было невозможно. Заходили соседи, приятели – все были желанны.

После разрыва с Суриным Майя вновь соединилась с Алексеем Габриловичем. Они даже оформили свой брак. Но сохранить его снова не удалось. Как и в прошлом, резкие ссоры заставляли мужа уходить из дома. Он возвращался – до нового повода для скандала. Свою долю вносил в такие сцены алкоголь, который весьма жаловали оба, и в какой-то острый момент расстались – навсегда.

Однажды в доме Майи появился Ричард Коллинз, молодой англичанин, учившийся в Москве, в ГИТИСе, на отделении балетной режиссуры. Он познакомился с Булгаковой в любимом ею ресторане Дома кино, который она активно посещала. Ричард был моложе Майи на тринадцать лет. Моложе были и Алексей Габрилович, и Александр Сурин, и последний ее муж, Петер Добиас. Булгакова не страдала болезнью многих своих коллег, которые всеми мыслимыми и немыслимыми усилиями стремятся сохранить молодость, нередко становясь похожими на зомби с неподвижными чертами лица. Она выглядела так, как выглядела, не теряя при этом обаяния, и знала об этом. Разумеется, пользовалась косметикой, всегда была элегантна и дорого одета. Но свои годы убавлять не стремилась. Быть может, это привлекало в ней мужчин, которые искали материнское начало в любимой женщине.

Ричард Коллинз был сыном священника. Он осознанно выбрал для своей учебы Россию, влюбленный в русский балет. Приехал в Москву в жестокое время, после того, как советские танки вошли в Прагу и мир заново возненавидел «империю зла». Ричард прекрасно все понимал, но был человеком политически индифферентным. За годы жизни в СССР он хорошо овладел русским языком, свидетельство чему его письма Майе. Любил ее Ричард самозабвенно. Писал стихи, посвященные «Мадам», так он называл Булгакову. Уезжая в Лондон, звонил ей почти каждый день. Решил жениться на «Мадам» и сообщил об этом своим родителям. Его мать специально приезжала в Москву для знакомства с будущей невесткой.

Майя относилась к Ричарду с огромной нежностью, любясь его молодостью, красотой, чистотой и врожденной интеллигентностью. Но замуж за него не пошла, хотя жизнь в Англии сулила ей благополучие, покой, уют. Она прекрасно сознавала, что отъезд за рубеж

означает конец ее артистической карьеры, с чем она никогда бы не смирилась, жизнь вне профессии была для нее не жизнью.

А Ричард регулярно продлевал свое пребывание в Советском Союзе. Но, в конце концов, ему пришлось вернуться домой. Он писал, звонил Майе из Лондона, Дублина, где начал ставить балетные спектакли. Выпустил сборник стихов и прислал его «Мадам» с трогательным посвящением.

Из письма Ричарда Коллинза:

«Мадам, привет!.. Думаю все время о тебе и люблю тебя. Я думал, что все пройдет и я тебя забуду. Нет, все наоборот, ты – все, ты – реальная. Здесь только работа, карьера (и друзья, слава Богу)! Но без тебя все пусто. Такая охота у меня приезжать к тебе сейчас!.. Я люблю, люблю тебя все время, все больше и больше. Ты, ты, всегда ты. Я с ума сойду от боли и хочу каждый момент быть с тобой».

Из письма Ричарда Коллинза:

«Жить без тебя ужасно больно. Но то, что ты есть на этой планете, это все мое счастье. Я недавно женился, стараясь жить здесь так, как другие. Не знаю, правильно ли сделал? Вся моя душа в тебе, вся моя любовь с тобою. Я не ожидал такую боль, и только надеюсь, что у тебя все хорошо, что работа интересная, что Маша и Зина здоровы, что ты не страдаешь. Я люблю тебя, моя Мадам, и буду любить до смерти...»

Мою жену зовут Дайяна (как моя мама). Она прекрасная и красивая, и я постараюсь быть для нее настоящим мужем и хорошим отцом... Только Бог знает, как я люблю тебя. Но Бог не давал нам быть вместе. В конце концов, быть может, и будем вместе перед ним, но не в этой жизни. Конечно, моя мечта была (еще есть!) жить с тобой долго-долго, иметь с тобой ребенок, но я всегда понимал, что это нереально, что это только мой эгоизм.

...Ты есть, и это дает мне силу. Я все время думаю о тебе и люблю тебя, скрывая это чувство глубоко в душе. Перед Богом ты моя жена и будешь такой всегда».

Из письма Ричарда Коллинза:

«Я работаю. Все мои силы идут к этому. Я действительно бросил балет (исключая педагогические дела) и стал писать постоянно. Недели тому назад я отдал свою первую книгу (стихи не считаются!) в печать, и она будет опубликована весной. Уже есть идея на следующую книгу, и издатель согласен. Я хочу больше всего на свете что-нибудь делать для тебя (и потому для себя), и мне это только возможно в литературе! Я все время пишу, и только так найду выход для души, цель для жизни. Я очень плохо объясняю, но по-другому я не могу. Ты меня не узнаешь!

Но вот! Я еще жив и здоров, и люблю тебя все больше и больше. Ты – мой секрет, моя тайна, мое вдохновение. Несмотря на то, что мы увидимся очень редко, ты мне отдаешь столько счастья, столько силы, столько нежности. Я буду приезжать к тебе всегда, как только будет малейшая возможность. Если у меня будут дети, я также пошлю их к тебе, но мне лучше. Если они будут твои...»

А на экране Майя Булгакова чаще всего оставалась обойденной любовью. В конце 60-х одной из лучших ее работ была Арина в картине «Скуки ради», к сожалению, не имевшая широкого проката. Некрасивая, немолодая кухарка Арина работает у начальника маленького железнодорожного разъезда. Скучающие господа, желая развлечься, превращают Арину в свою жертву, заставив ее полюбить грубого, жестокого человека, которому уплачено за этот страшный розыгрыш. Но, выполнив свою позорную миссию, он признается Арине в обмане, после чего женщина кончает с собой. Актриса вдохновенно играла историю той, для кого любовь внезапно открыла красоту окружающего мира, дала крылья. И погубила...

Истинная актриса кино, Майя Булгакова умела молчать на экране. Так, что слова оказывались лишними... Особенно, когда рассказывала о Любви. Ее героини видели свое истинное высшее назначение в жизни ради любимого. Если надежда рушилась, это означало для

них смерть, в том числе и физическую. В картине «Кадкина всякий знает» у Булгаковой была небольшая роль женщины, муж которой погиб на войне. Она приходит к соседке, которая оказалась счастливее: ее муж выжил, но вернулся домой с найденным им на дорогах войны, одиноким ребенком. Естественно, жена подозревает его в измене и гонит прочь. В этот момент героиня Булгаковой произносит единственную фразу: «А мой, если бы с двумя даже вернулся, я бы двери ему открыла!»

По своему внутреннему облику Майя была сродни своим мятежным героиням. Легко переходила из одного эмоционального состояния в другое. Могла быть до боли беспощадной в общении с близкими и дальними людьми, в том числе и с теми, кого действительно любила. Бурно конфликтовала, швыряла в лицо недобрые слова... Потом каялась. И так истово, так наступательно, что невозможно было не отозваться, не простить ее. В какой-то мере это мог быть еще и маленький спектакль, но она играла его органично, веря в этот момент каждой своей реплике.

Майя часто напоминала героинь Достоевского – с их неприкаянностью сердца, метаниями, накалом чувств. С их системой взаимоотношений с миром, который Булгакова почти всегда оценивала с безжалостной ясностью. Ей нравилось постоянно существовать на острие мучительных столкновений с другими, с самой собой. Она не знала безмятежья. И, наверное, не хотела знать.

Где-то в глубине души Майя не верила в прочность и долговременность счастья. В 1975 году картина «Красное яблоко», где я была одним из авторов сценария, открывала Московский международный кинофестиваль на сцене Кремлевского Дворца съездов. Для меня, только в этом году окончившей Институт кинематографии, естественно, это была огромная радость. И в то же время мучила какая-то непонятная тоска. Я призналась в этом Майе. Она серьезно ответила: «Бойся радости... Потом дорого платить будешь».

По-настоящему она верила только в работу. Говорила: «Предают мужья, предают любимые, предают дети. Только работа никогда не предает». Это было ее кредо, и оно оставалось неизменным на протяжении всей ее жизни.

У нее были пробы на роль Катерины Ивановны в картину «Преступление и наказание» по роману Достоевского, которую ставил известный режиссер Лев Кулиджанов. Казалось бы, Булгакова – идеальная исполнительница этой роли, но актриса уже знала, что в кино такие вопросы иногда решаются по другим критериям. Ждала решения с болью... Однако все сошлось. Кулиджанов оценил своеобразие таланта Булгаковой. Начались съемки. В эти недели и месяцы Майя была как бы отрешена от близких, будто выставляя незримый барьер между знакомой повседневностью и исполненным страстей миром Достоевского.

Ее Катерина Ивановна была существом с испепеленной душой. Истерзанная нищетой, беспомощной жалостью к своим обездоленным детям, убивавшей ее чахоткой, женщина металась в поисках выхода, которого не было и не могло быть. Она мучилась, толкнув на панель свою кроткую падчерицу Сонечку. А главное, пыталась трагически противостоять всеобщей лжи, противостоять которой было бессмысленно, что она подсознательно чувствовала. И все-таки, даже умирающая, она жаждала увидеть землю освобожденной от зла и страданий.

Катерина Ивановна не занимала много места во временном пространстве фильма, но Булгакова своим присутствием как бы расширила эти рамки. Своей невероятной энергетикой она сделала эту фигуру одной из главных героинь.

Как мало кто из ее коллег, актриса умела максимально насыщенно, интенсивно прожить каждую секунду, каждое мгновение, отведенное ей на экране. Это помогло Булгаковой стать признанным мастером эпизода, и она искренне любила такие роли. Работавшие с ней кинематографисты вспоминают, что даже короткое общение с Булгаковой во время съемки давало огромный посыл. Иногда им помогал просто ее взгляд. Иногда только кивок. Иногда

внезапный жест... Одна из таких ее ролей вошла в кинематографическую классику, когда она сыграла в киноновелле «Завтраки сорок третьего года» по рассказу Василия Аксенова. Ее героиня в годы войны работает на хлебном заводе. Дома ждут голодные дети. Чтобы накормить их, она ворует тесто, обматывая свое худое тело его длинными, липкими полосками. Возвращается домой, раздевается и снимает тесто. Поначалу смеясь – уж больно нелепое занятие! Постепенно смех сменяется болезненной улыбкой, слезами, переходящими в рыдания. В этой сцене практически не было ни одного слова, но весь ужас войны жил в облике героини Булгаковой.

...Москва, Ленинград, Киев, Минск, Одесса, Фрунзе (Бишкек), Алма-Ата, Севастополь – Майя снималась в этих городах. Случалось, ее приглашали для того, чтобы она своим присутствием заполнила драматургические пустоты или восполнить то, что не сумеет сделать режиссер. Она об этом знала, но относилась к подобным вариантам чаще всего спокойно, принимая как данность: кино есть кино! Раз дала согласие сниматься, надо терпеть.

Она много читала и довольно точно разбиралась в литературных достоинствах присланных ей сценариев. Как и в даровании режиссеров. После первой же встречи с Глебом Панфиловым, ныне классиком, а тогда никому не известным, начинающим режиссером, она убежденно произнесла: «Мастер!» При этом не отказывалась сниматься в разных «вампуках» о счастливой жизни советских колхозников, которые тогда буквально потоком снимались на Киевской киностудии. Но вряд ли это можно объяснить простой всеядностью. Скорее, здесь имело место ее желание быть все время при деле, возместить годы простоя, когда в молодости она так долго ждала предложений режиссеров. И еще естественный для всех людей искусства страх оказаться забытым. Хотя ей это не грозило.

Близким для себя режиссером она считала Илью Авербаха, у которого сыграла эпизодическую роль в картине «Чужие письма». Булгакова довольно рано и спокойно перешла на возрастные роли, что обычно трудно дается актрисам. По сути, она играла их еще молодой. В «Чужих письмах» была матерью героини фильма, школьницы Зины Бегунковой. Текста в роли оказалось немного – Булгаковой это всегда нравилось. Она замечательно изваяла, создала образ женщины, очевидно недавно вернувшейся из заключения. Села явно за расстраты, работая где-то в торговле. К тому же любительница выпить. А вот ее дети, сын и дочь, выросли до изумления правильными. Оба – уверенные в себе, холодные прагматики, безжалостные моралисты – как антитеза их грешной матери. В свой дом они ее не пускают. Но перед свадьбой сына она приходит к нему с подарком. Робко жмет к стене, как бы оскверненная прошлым. Но как ей хочется обнять своих детей! Она безмолвно просит у них хотя бы подобия ответной улыбки, радостной искры в глазах. И прежде всего их прощения... Так же робко пытается отдать подарок – дорогую меховую шапку, дефицит в то время. И не смеет приблизиться ни к сыну, ни к дочке, согласная на то, чтобы вот так постоять у стенки, поприсутствовать, посмотреть на торжество.

Булгакова доигрывала, досказывала судьбу человека, который, по сути своей, возможно, не хуже, а может быть, и лучше этих суровых «праведников»: в ней живет утерянная ими доброта. В ней сохранилось сострадание, боль за других, что делает человека человеком.

Она часто снималась в Ленинграде. Всегда уезжала туда с радостью, и ее ожидания часто оправдывались. Там она сыграла в фильме «Прыжок с крыши», скромном, давно сошедшем с экрана. Но работа Булгаковой осталась в памяти благодаря пронзительному лиризму, с каким она сыграла роль Марии Алексеевны (Майе нравилось имя героини – так звали ее младшую дочь). Жена известного ученого, Мария Алексеевна пронесла через всю жизнь огромную любовь к мужу, некрасивому, замкнутому, занятому наукой, непрактичному и по-детски доверчивому человеку. Главной сценой была та, в которой Мария Алексеевна

отчаянно бросалась в бой за будущее мужа, которого пытались оболгать, вышвырнуть из любимого дела, сыгранная Булгаковой как бой, как отчаянное сражение за любовь.

В это время Майя встретила свою последнюю любовь. Его звали Петер Добиас. Судьба его была схожа с романом. Его родители, австрийские коммунисты, в 1936 году приехали в Советский Союз, опасаясь угрозы нараставшего в соседней Германии фашизма. В октябре 1937 года у них родился сын Петер. А через несколько месяцев молодой отец был арестован советскими органами, обвинившими его в шпионаже. Далее тюрьма, лагерь. Семью, к счастью, не тронули. В годы войны Петя, как его называли у нас, вместе с матерью был эвакуирован в Иркутск. Пете пришлось тяжело – дети не прощали ему немецких корней, фамилии, дразнили, называли немцем, приравнивая Австрию к Германии. В ответ мальчик кричал: «Я не австриец, я австралиец!» Но это не помогало и не спасало от туманов.

Работая в лагере на лесопилке, отец Петера лишился руки. В 1946 году был выпущен из тюрьмы с правом жить в нескольких городах, обозначенных в его документах. Семья выбрала Кавказ, город Нальчик. После смерти Сталина Добиасы вернулись в Австрию. Петер закончил колледж, успешно занялся бизнесом. Был женат, родился сын. Казалось бы, все в его жизни определилось. Но душа рвалась в Россию.

Во время одной из поездок в Москву он познакомился с Майей Булгаковой, которую раньше знал по экрану. С того момента все круто изменилось: он полюбил... Его чувство было замешено на абсолютной преданности, преклонении перед Майей. В этом было и много от восхищения русской звездой, возможностью войти в кинематографический круг, что весьма импонировало Петеру. И все-таки прежде всего это была безумная любовь к той, которая навсегда стала для него идеальной женщиной, воплощением мечты и полета его фантазии.

Забросив дела, он ездил с Майей в другие города, где она снималась. Рисковал, не имея на это права как иностранец. Носил ее концертные платья. Стоял перед ней на коленях, не стесняясь окружающих. Через некоторое время развелся с женой и зарегистрировал брак с Булгаковой. Майя продолжала жить своей обычной жизнью, практически ничего не изменив. Петер Добиас щедро обеспечивал Майю. Она могла бы работать меньше, не заботясь о достатке. Однако и не помышляла хотя бы несколько изменить свой рабочий график. По-прежнему не отказывалась от ролей, концертов, поездок с группами актеров в разные регионы страны, где они неплохо зарабатывали, оставаясь верной себе – своей вере в любимое дело. Петер принимал это с восторгом.

Из писем Петера Добиаса:

«Кровиночка моя, солнышко мое, мой путеводитель, дружище мое, моя любовь и единственная любовница, дуринда моя самая большая на свете! Пойми же, что ты, в первую очередь, киноактриса, перед портретом которой я сейчас сижу за своим письменным столом и даже плачу...»

«Маюська! Ты моя любовь – я боюсь, когда ты от меня уходишь даже на минутку. Когда тебе плохо, у меня болит сердце. Когда ты на меня орешь, я страдаю и люблю тебя, страдая. Ну, я полагаю, что тебе все ясно? Твой Петька».

«Майя Григорьевна! Я проклинаю каждую прожитую без вас минуту. Я Вас люблю, а Вас нет дома, черт побери! Вечно Ваш Петя».

...Последний раз я видела Майю за полгода до ее гибели. Шел 1994 год. Страна и кинематограф разваливались на глазах. Отечественные фильмы почти не снимались, а те, которые так или иначе удавалось завершить, в кинотеатрах не показывали. Показ зарубежных картин, пусть и плохих, оказался выгоднее для прокатчиков. Булгакова с ее острым умом, проницательностью, умением читать в людских душах прекрасно понимала не только драматизм сложившейся в кино ситуации. Еще более ее угнетала возможная грустная перспектива, которая прорисовывалась для отечественной киноиндустрии.

Хотя ее еще приглашали сниматься. Присылали сценарии, где отводились роли второго плана, эпизоды, героини были пожилыми или вовсе старыми женщинами. Утешения такие предложения и роли не приносили. В нашей встрече, пожалуй, впервые за долгие годы общения я почувствовала подавленность Майи, обычно ей не свойственные. Будто что-то навсегда уходило, уплывало от нее... Возможно, то было еще не очень внятное предчувствие конца пути?

В июле того же года умер Петер Добиас. Похоронив его, Майя отказывалась верить в его уход. Писала ему письма. Она много лет вела дневники, исповедуясь на этих страницах, доверяя им, сполна высказываясь. Письма ушедшему Петеру заменили дневники.

Из писем Майи Булгаковой:

«Петя, мой дорогой, любимый, ты для меня не умер. Просто ты уехал, мы расстались, но я с тобой...»

«...А хоть и целовала я холодный лобик, гладила холодные руки – все жду, что позвонит и войдет Петя. Петя! Когда мы увидимся, обнимемся? Любимый мой, родненький! Как я много виновата! Как виновата!»

«22 дня Петеньки нет. Очень скучаю по Пете. И это, чем дальше, – сильнее болит сердце, душа и все, все...»

Она отсчитывала каждый день после его ухода: 25 дней, 29 дней, 2 месяца и 7 дней... Она разговаривала с ним. И он словно позвал ее...

Иногда приходит странная мысль – Майя умерла так, как ей самой, наверное, хотелось бы уйти из жизни: в мчавшейся машине, на лету. Так и не увидев смерть в лицо. Она всегда жила стремительно. Никогда не боялась своих чувств, добрых и злых. Смогла максимально реализовать себя. Майя сбылась.

ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ? ЭТО СОЛНЦЕ...

Юрий Яковлев



В последние годы Юрий Васильевич Яковлев долго не появлялся на экране. Причин для этого, во многом от самого актера не зависящих, немало. И, пожалуй, одна из самых существенных та, что нынешний кинематограф отнюдь не щедр на роли для артистов старшего поколения. В том числе и для таких уникальных, как Юрий Яковлев. С его особым имиджем. С его блистательным умением увидеть и передать внешнюю и внутреннюю характерность своего персонажа. С его врожденной интеллигентностью, всеми корнями противостоящей потоку современной кинопродукции, особенно той, что адресована телезрителям.

Тем не менее Юрию Васильевичу все же удалось, пусть и коротко, заново сверкнуть на экране в продолжении культовой кинокомедии 60-х годов «Ирония судьбы-2», в которой он сыграл своего давнего героя Ипполита (теперь уже с непременным – в силу возраста – добавлением отчества «Георгиевича»). Постаревшего, ставшего еще более высокомерно-снисходительным, не позволяющим себе, как говорят англичане, расстегнуть хотя бы одну пуговицу туго стянутого воротника модной сорочки.

На этот раз Яковлев явился отцом взрослой дочери, с которой происходит нечто подобное тому, что когда-то случилось с ее матерью Надеждой, московским доктором Евгением Лукашиным и с ним самим, Ипполитом Георгиевичем, женихом очаровательной Нади, хотя, в конце концов, Ипполит вернул свою невесту...

Последнее произошло во временном промежутке между первой и второй «Иронией...». Судя по всему, Ипполит Георгиевич не был счастлив в браке с Надеждой, да и сам их брак был не столь долгим. Однако Ипполит Георгиевич не безразличен к судьбе их дочери. В продолжении «Иронии...» все начинается с его встречи с ее женихом. В новогоднюю ночь он приходит в дом бывшей жены. Замкнутый, надменный, весьма не щедро роняющий слова...

Но Яковлев не был бы Яковлевым, если бы все оказалось так однозначно и утомительно ясно в его немолодом Ипполите. На самом деле все не так просто и скучно. Если бросить взгляд в его прошлое, если вспомнить Ипполита молодого, красивого, холеного и уверенного в себе, то протянется нить к Ипполиту Георгиевичу, когда-то жестоко раненному любимой им Надей, нанесшей чувствительный удар по его одиозному нраву и болезненному самолюбию, его вере в Надежду, которой он предложил руку и сердце. С тех пор, наверное, осталось в этом человеке что-то настороженное, подозрительное, напряженное. Но истый вахтанговец Яковлев любит неожиданные психологические превращения. В «Иронии судьбы-2» у актера не так много экранного времени, чтобы во всю мощь своего таланта рассказать о человеке несомненно честном, порядочном, но не способном выйти за изначальные границы своих представлений о жизни, которые он давно и навсегда определил для себя. А это привычка обходиться в любой ситуации постоянно затверженными формулами, которая делает, надо признаться, Ипполита Георгиевича скучноватым обывателем. Рядом с ним неуютно душе любимой женщины, как и душе его независимой и весьма современно мыслящей дочери.

Ипполит Георгиевич вряд ли дает себе труд задуматься об этом, для этого он слишком самоуверен. И все же в его подсознании еще жива боль давней обиды, осевшая на долгие годы и посмевавшая нарушить представления Ипполита о самом себе. И в какой-то момент помогает ему ощутить, что красивый, благополучный, успешно делающий карьеру жених дочери Иракий не даст девушке счастья в их браке. Как не дал его он ее матери...

Так Яковлев неожиданно и печально продолжил историю своего героя.

Между тем тогда, в 60-е, роль эта пришла к актеру неожиданно, хотя он был уже широко известен, популярен, любим зрителями. Более того, прекрасно снимался у Эльдара Рязанова в картинах «Человек ниоткуда» и «Гусарской балладе».

Теперь уже не дознаться (да и надо ли?), отчего поначалу на роль Ипполита был утвержден другой замечательный актер, тоже успевший поработать с Рязановым, – Олег Валерьевич Басилашвили. Но вмешался случай. Перед началом съемок у Басилашвили умер отец, что сразу изменило обычное течение жизни сына...

Между тем зима шла на убыль, а ведь по сценарию вся история укладывалась в сутки. Иными словами, уходила натура...

Тогда Эльдар Александрович позвонил Юрию Васильевичу.

«И надо сказать, что Юра поступил так, как вообще мало кто бы поступил... С его стороны не было никаких амбиций, никаких разговоров, – вспоминает Рязанов. – Он пришел, померил костюмы, пошитые на Басилашвили. Они пришлись ему тютелька в тютельку, у них один размер. И Юра на следующий день начал сниматься...»

Наверное, немалую роль в этой ситуации сыграла дружба Яковлева и Рязанова, как и неординарная роль Ипполита, каких еще не было на пути актера. Но, кажется мне, не менее важной оказалась присущая Юрию Васильевичу, редкая в наши дни черта характера – великодушие. Его способность не таить обиду, не жить жадой расплаты за нее, а умение после всего прийти к другу, ни в чем его не укоряя.

И все же о роли... Конечно, Яковлев – актер-лицедей, актер вахтанговской школы, меняющий свои лики. Не принадлежащий определенному амплу и способный к мгновенным перевоплощениям. Актер, умеющий, кажется, все. При всем том в каждой его роли, естественно, в той или иной степени живет нечто личное. Иногда так внезапно дающее о себе знать, иногда и скрыто присутствующее, но вполне ощутимое. Широта души Яковлева, спокойная его доброта, интеллигентность, умение соблюдать определенное дипломатическое равновесие во взаимоотношениях делают его и отрицательных героев как бы недоступными для хулы, навета, злых слов. В таком контексте проще всего было бы сразу вспомнить одну из самых ярких и значительных ролей Яковлева, князя Мышкина в экранизации романа Досто-

евского «Идиот», снятой Иваном Пырьевым в 1958 году и принесшей молодому в то время актеру огромную славу. И все-таки прежде обращусь в двум более ранним работам актера, ставшим для него преддверием будущего. Одна из этих ролей была сыграна в картине «На подмостках сцены», поставленной известным режиссером Константином Юдиным по мотивам старого русского водевиля «Лев Гурыч Синичкин». Фильм практически забыт. Жаль! Юдин прекрасно работал в комедийном жанре, снимая «Девушку с характером», «Сердца четырех», картины «Близнецы», «Шведская спичка».

Старинный водевиль давал простор комическому началу его таланта, в том числе и в работе с актерами. Яковлев играл актера-трагика Чахоткина. Роль была невелика, но актер сумел и трогательно, и с печальной иронией представить несчастного спивающегося провинциального артиста, который уже почти не разделяет происходящее с ним на сцене и в жизни. В этом абсолютном миксе органично соединялись штрихи и комедийные, и драматические, точно найденные для портрета Чахоткина.

В спектакле, лихо сыгранном провинциальной труппой, Чахоткин играет весьма экзотического персонажа – гордого испанца, одного из завоевателей Перу. На нем нелепо пестрый костюм, столь же вычурный, как произносимые артистом идиотские тексты, вроде его призывов-выкриков: «Чу! Жрица солнца к нам сегодня должна явиться! Чу!..» На самом деле Чахоткин давно уже не думает о том, что он произносит в спектакле. Он даже не замечает того, что его партнерши вообще нет на сцене, хотя по пьесе быть положено... Чахоткину не до таких мелочей! И кажется, что очень глубоко в подсознании бедняги-исполнителя шевелится привычное: «Ах, скорее бы все это закончилось! До смерти есть хочется!..» И, разумеется, выпить...

Несчастный, вечно голодный, худющий артист предельно измучен непреходящей нищетой, профессией, которую он давно ненавидит, бесконечными странствиями по городам и весям... Не изменяя природе водевиля, сохраняя его пародийные ноты, Яковлев пробивался к горькой природе постоянной неустроенности героя, больше всего об этом говорили его глаза: светлые, огромные, взыскующие...

Этот взыскующий взгляд, но много более осмысленный, естественно, взгляд трагический поражал и в лице поручика Дибича в фильме «Необыкновенное лето», поставленном Владимиром Басовым по роману Константина Федина. Отдавая должное советской конъюнктуре, Федин ввел в роман фигуру царского офицера, перешедшего на сторону революции. Яковлев-Дибич был идеально благороден и романтичен. Актер стремился освободить своего героя от любых бытовых подробностей. Он покорял, к счастью, не столько настойчивой социальной устремленностью перебежчика, сколько, настроив себя, на постоянный нервный подъем, на хроническую внутреннюю взвинченность Дибича, живущего в предощущении скорой гибели.

За два года до выхода на экран «Необыкновенного лета» другой прекрасный актер, Олег Стриженов, сыграл другого поручика – Говоруху-Отрока в экранизации рассказа Бориса Лавренева «Сорок первый», дебютной картине выдающегося режиссера Григория Чухрая. Чухрай и Стриженов, не прогибаясь перед партийной фальшью, без малейшей аффектации открыли то, что ждало гибнущую в гражданской войне Россию, оказавшуюся во власти большевиков. Горькое осознание грядущей катастрофы – духовной, социальной, нравственной – заставляло поручика Говоруху-Отрока, такого же дворянина, интеллигента, мыслящего человека, как Дибич, отказаться от желания уйти от мира, от политических битв, крови, смерти. И вновь взяться за оружие – вместе с классовыми сотоварищами. Снятый более полувека назад фильм «Сорок первый» с годами набрал еще большую силу. Картина «Необыкновенное лето» с ее открытым следованием партийным догмам канула в Лету. И все же, если решиться посмотреть ее, чтобы взглянуть в Дибича, очень внимательно взглянуть, то за его чрезмерной энергией, внутренним треммером можно ощутить неуверен-

ность, сомнения в совершенном им резком уходе от близких по духу людей и ожидание скорой смерти.

Юрий Яковлев был совершенно не похож на актеров-лидеров советского кино первой половины 50-х годов XX века. В нем не было свойской простоты, демонстрации физической силы. Именно эта особенность по-своему роднила его с Олегом Стриженовым, который тоже практически не вписывался в привычный круг киногероев. Но именно непохожесть, несовременная утонченность, его внешность – высокая, тонкая фигура, вся как бы устремленная вверх, вдаль от земного, и, конечно, отрешенные от мира его глаза (так нередко бывает с близорукими людьми, а Юрий Васильевич смолodu близорук) обращали на себя внимание режиссеров кино. В том числе и всесильного в то время Ивана Александровича Пырьева, особенно после того, как он решил снимать роман Достоевского «Идиот».

Автор звонкоголосых колхозных комедий, Пырьев впервые в жизни решил не просто снимать великую классику, но и выбрал одно из сложнейших философских созданий мировой литературы. Историю человека, трагически несовместимого с безнравственным, безыдеальным миром. Достоевский писал о своем герое князе Льве Мышкине: «Все писатели, не только наши, но даже европейские. Кто только ни брался за изображение п о л о ж и т е л ь н о (разрядка самого писателя. – Э.Л.) прекрасного – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная».

Иван Александрович Пырьев изначально сужал в соответствии со своими представлениями о прекрасном. «Сознаюсь, – писал Пырьев, – хотелось видеть в романе то, что мне более всего дорого в Достоевском: его великую любовь к обездоленным и угнетенным, его страстные поиски правды и социальной справедливости, его прозорливое умение проникать в глубины духовной жизни, его тонкое понимание человеческой психологии. А не хотелось видеть в романе все болезни тела и духа, о которых Горький говорил как об основном соблазне, прельщающем поклонников «достоевщины».

То есть сам подход к гениальному роману идеально советский, особенно во второй части пырьевской позиции. С этим Иван Александрович Пырьев пускался в плавание...

Юрий Яковлев сразу показался ему актером, способным воплотить его идеи. Впервые он увидел актера в пробах на роль поручика Говорухи-Отрока. Чухрай показывал их Пырьеву – директору киностудии «Мосфильм». И мысленно выбрал его на роль князя... Приглашая Яковлева, режиссер произнес: «Я хочу, чтобы вы снимались в роли князя Мышкина. Я не буду никого пробовать, и не хочу никого пробовать...»

Великий роман Пырьев укрощал безжалостно. Практически он снял жестокую мелодраму о столкновении чистого, уникально честного, трепетного, светлого человека с миром, где правят ложь, алчность, бесчестие и корысть. То есть в результате картина оказалась куда ближе драматургии Островского, нежели истории о трагической участи человека абсолютно положительного, как задумывал его Достоевский, и оттого беспомощно-искреннего и открытого до полного душевного обнажения. Обреченного жить там, где затоптана в грязь красота и торжествует пошлость, лицемерие. И только «идиот» способен сохранить гармонию и свободу.

Замечательные актеры Юрий Яковлев, Юлия Борисова (Настасья Филипповна), Никита Подгорный (Ганя Иволгин), на мой взгляд, сохранили некую близость к роману. Яковлев покорял наивной незащищенностью князя, как бы протянутой всем рукой – всем без исключения, с желанием добра и верой в добро. И еще лирическими обертонами, как-то органично соединившимися с трагическим началом.

«Я думаю, что Мышкин – цельная личность, – говорил Яковлев о своей трактовке роли князя, – абсолютно честный перед собой и другими человек».

Пырьев снял лишь первую часть романа. Больше всего режиссера волновал треугольник: князь Лев Николаевич Мышкин – Настасья Филипповна – Парфен Рогожин. В этом

любовном сражении Мышкин оставался действительно прекрасным Божьим созданием, совершенно не приспособленным к сосуществованию с другими людьми, даже с любимой им женщиной. Зазор в мироощущении оставался несмотря ни на что.

Съемки проходили достаточно сложно. Хотя на этот раз Иван Александрович Пырьев, известный своей несдержанностью, своеволием, грубостью и властью, был несколько иным.

«Он всегда только улыбался и показывал, как надо играть, – вспоминал Юрий Васильевич в одной из телевизионных передач. – И всегда была такая странноватая улыбка, как у Мышкина». Однако бывали и другие ситуации.

В той же телепрограмме Яковлев рассказал, как снималась сцена князя Мышкина и Ганечки, когда Ганечка дает ему пощечину. «На четвертом дубле он (Пырьев. – Э.Л.) подзывает Никиту Подгорного-Ганечку и говорит: «Дай ему пощечину как можно сильнее». И Никита врзал мне со страшной силой. Но реакция была уже не та. Как бы сильно он ни бил. Потому что первая реакция – это все-таки прежде всего неожиданность. И когда отбирали дубли, он (Пырьев. – Э.Л.) взял, конечно, первый...»

Как бы ни убирал из фильма Иван Александрович Пырьев признаки душевной болезни князя, столь существенные в романе, после выхода фильма зрители усиленно заговорили о якобы душевном расстройстве Юрия Яковлева, хотя на самом деле не было ничего подобного. Но сам факт появления таких слухов говорит, что актер, вопреки позиции и воле режиссера-диктатора, сумел подойти к тайне Мышкина, намекнуть на губительную раздвоенность его сознания, которая, в конце концов, привела князя к трагическому исходу.

Вместе с Пырьевым Юрий Яковлев был приглашен в Америку. После просмотра картины «Идиот» владелец одной из кинокомпаний предложил актеру роль Иисуса Христа. «Пока мы ходили по студии, пока мы там еще общались, – вспоминал Юрий Васильевич, – Иван Александрович говорил мне: «Соглашайтесь, снимайтесь...» Отказаться было совершенно невозможно. Да еще сам Пырьев поддерживает! Но недолго. В Москве все меняется. Иван Александрович говорит мне: «Ты что с ума сошел! Какой Христос! Ты что!.. Это в наших-то условиях построения коммунизма! А ты Христа играть!..» Конечно, на этом все закончилось. А жалко! Было бы интересно!..»

В Советском Союзе картина прошла с огромным успехом. Юрий Яковлев стал необыкновенно популярен. О нем бесконечно писали. Его узнавали. О нем говорили... Его внешние данные поразили советскую аудиторию, привыкшую к добрым молодцам, героям Бориса Андреева, Сергея Столярова и т. п. Между тем за девять лет до триумфа актера, после окончания школы, Юрий Яковлев потерпел фиаско, назначив для себя кинематографическое будущее. Тогда он подал документы на актерский факультет Института кинематографии. Мастерскую набирали Сергей Герасимов и Тамара Макарова. Яковлев прошел собеседование, отборочные туры. Но после пробной киносъемки приемная комиссия вынесла строгий вердикт: «Некиногеничен».

Однако Яковлев уже не мог, не хотел отказаться от актерской профессии, хотя, в отличие от многих его коллег, не мечтал об этом ни в детстве, ни в ранней юности. Хотя с малых лет проявлял не просто исключительные способности к иностранным языкам, но еще и умение говорить на них без малейшего акцента, что дается людям, наделенным настоящим актерским даром. В годы войны в Башкирии, куда он был эвакуирован с матерью, Яковлев с легкостью выучил башкирский язык. В послевоенные годы его семья, он и мать, жили трудно. Отец рано оставил их. Чтобы помочь матери, юноша-старшеклассник устроился на работу в гараж американского посольства. И очень скоро заговорил по-английски с явным американским произношением.

Спустя много лет родной театр Юрия Яковлева – Театр имени Вахтангова – будет гастролировать в нескольких странах Восточной Европы с культовым спектаклем «Прин-

цесса Турандот». Маски – Труффальдино, Бригелла, Тарталья, Панталоне (его играл Юрий Васильевич) говорили на языке той страны, на сцене которой в данный момент шел спектакль. Яковлев без всякого акцента играл знаменитые интермедии на чешском, словацком, румынском, венгерском, немецком языках. А в столице Австрии, Вене, актер говорил на том особом диалекте, на котором говорят венцы. В результате Яковлев потряс зрительный зал. В театре собралась самая чопорная публика. Фраки, меха, драгоценности... Актеры напряжены: как их примет этот зритель? Но с первых звуков на венском диалекте публика замерла. «Когда кончился спектакль, – рассказывал потом Юрий Васильевич, – они устроили такую овацию! Все вскочили с мест, дамы в шиншилле и горностах, бриллиантах и жемчугах, господа в роскошных костюмах... Они аплодировали, высоко подняв руки, они приветствовали нас стоя...»

А ведь всего этого могло и не быть. Если бы после горестного провала в Институте кинематографии Юрий Васильевич, собравшись духом, не пошел бы на вступительные экзамены в Театральное училище имени Щукина, что при Театре имени Вахтангова. Однако и там до победных фанфар было далеко. После того, как Юрий Яковлев на одном из отборочных туров прочел басню «Волк и ягненок», один из экзаменаторов, в то время сам еще молодой артист Владимир Этуш, предложил абитуриенту подумать о другой профессии, но все же позволил ему участвовать в следующем туре.

Курс набирала первая вахтанговская Принцесса Турандот, ученица Вахтангова, выдающаяся актриса и замечательный педагог Цецилия Мансурова. «Какие глаза!» – воскликнула она на экзамене, глядя на Яковлева.

И он стал ее учеником.

Поначалу учеба давалась Яковлеву нелегко. На первом курсе двойка по актерскому мастерству. На втором – тройка. С такими оценками по профессии в творческих вузах чаще всего безжалостно отчисляют. Но, видимо, умные, чуткие педагоги ощущали, что их ученик просто трудно прорывается к самому себе. К концу учебы он доказал это, сыграв в дипломном спектакле, водевиле «Беда от нежного сердца», сыграв Барона в «На дне» Горького, в отрывках из пьесы Штейна «Офицер флота», и был принят в труппу Театра имени Вахтангова, где работает уже почти шестьдесят лет.

На этой сцене с первых дней он играл много и успешно. Вскоре театральная Москва оценила новобранца – его прекрасные внешние данные, обаяние, мягкий, бархатный голос. Его умение быть по-вахтанговски острым, как это произошло в спектакле «Два веронца». Оценили зрители и его комедийный дар в сатирической комедии «Раки», как и сказочную наивность героя Яковлева в спектакле «Горя бояться – счастья не видать». И его неожиданный лиризм в спектакле «Город на заре».

И все же полнота признания пришла из кинозалов с ролью князя Мышкина. Но что было дальше делать актеру, познавшему радость общения с великой литературой в советском кино с его востребованностью социальных героев? Яковлев не очень удовлетворял этим требованиям – и аристократической внешностью, и изысканной игрой...

Но пришла вторая половина 50-х годов, и в кино пришли новые люди, среди которых было немало смелых и талантливых. Они как бы заново открывали пути советского кино после долгой остановки на станции, именуемой «Сталинское лихолетье». Лучшие были отмечены «лица не общим выраженьем», в том числе – Эльдар Александрович Рязанов, вскоре блеснувший постановкой «Карнавальная ночь».

В 1961 году Рязанов решает снять эксцентрическую комедию по сценарию Леонида Зорина «Человек ниоткуда». Причем с фантастическим оттенком. Сюжет ее был о том, как молодой талантливый ученый Поражаев во время научной экспедиции встречается первобытного человека из племени тали. Сам Эльдар Александрович с присущим ему чувством

юмора называл свою новую комедию как раз «ненаучной», словно призывая соответственно относиться к научному подвигу товарища Поражаева.

Ученый приводит свою живую находку-открытие в Москву. Все строилось на столкновении естественного, не укрощенного цивилизацией человека с обитателями современного мегаполиса, его шумом, пустой суетой, поступками, которые кажутся дикими и бессмысленными человеку из племени тали с иными нравами и нормами жизни. Благородный и добрейший Поражаев не покидает привезенный им в столицу «экспонат», даже привязывается к нему и всячески его опекает. А в это время тупые и завистливые коллеги Поражаева плетут подлые интриги, и бедняге ученому приходится вести борьбу и на этой линии фронта...

Драматургия эксцентрической комедии не предполагает подробной разработки характеров, психологических экскурсов, внезапных поворотов во взаимоотношениях героев. Все здесь, скорее, обозначено – так было и в сценарии Зорина. Мне довелось впервые посмотреть фильм «Человек ниоткуда» года два назад. И показалось, что картина, если взглянуть на нее с дистанции наших дней, была отчасти некой экспериментальной базой-лабораторией для молодого Рязанова. От этого фильма нити словно тянутся к его более поздним лентам, «Старики-разбойники», «Небеса обетованные», «Привет, дураlei». В какой-то мере такой площадкой оказался «Человек ниоткуда» для Юрия Яковлева и его партнера Сергея Юрского, игравшего первобытного человека.

Выбор режиссера был идеально точен. Оба актера нашли в своих ролях нечто фантастическое, сращивая это с простотой современных будней. Оба, особенно Юрий Яковлев, играли роли с наивным, печальным юмором, отстраняясь, соединяя ясность замысла и импровизацию. К тому времени актер уже свободно ощущал себя в пространстве кинематографа. Доказательство тому – эпизод на стадионе, крупные планы Поражаева-Яковлева, сгущенный почти до предела комизм.

Чувство жанра вообще присуще Яковлеву. Иногда именно он задавал верный тон остальным исполнителям. Вел их, иногда позволяя себе преувеличения, некую эксцентриаду. А порой постепенно восходя к трагическим нотам. Вспоминается картина Валерия Приемыхова «Штаны», которой талантливый актер и драматург дебютировал в режиссуре. Юрий Яковлев играл немолодого актера провинциального театра. На театральном жаргоне «Штаны» означают актера-неудачника, обреченного всю жизнь существовать на задворках профессии. Яковлев нашел приглушенно-печальную, негромкую интонацию для человека, окончательно попавшего в капкан неразрешимых обстоятельств. Для него давно ушло желание самому строить собственную жизнь, вырваться из унижительной ситуации, чего-то все-таки добиться. Он играет незначительные роли, общается с разными людьми и незаметно оказывается ввергнут в расследование убийства официанта из местного ресторана. В итоге убийцей окажется его собственный сын. Но и в этой драме безволие и душевная усталость старого актера поначалу правят всем.

У героя Яковлева будто нет ни костей, ни скелета, ни каркаса. Но пока не станет активно раскручиваться история с убийством, все ближе и ближе подступающая к герою. Вот тогда начнется потаенная «самоказнь», как называл это Достоевский. И не то чтобы вдруг возникла в старом актере воля, энергия... Да и проявить это, в общем, уже некогда, времени осталось не так много. А впереди неизбежная расплата и боль за сына.

О роли Яковлева в картине «Штаны» вспоминают редко. Хотя присутствие Яковлева на экране, трагические ноты, прозвучавшие в финале в его игре, во многом превратили историю уголовного преступления в притчу и ставили в итоге не точку, а многоточие.

...Режиссеры, способные ценить своих сотоварищей-актеров, всегда отдавали должное таланту Юрия Васильевича. Картина «Человек ниоткуда» не была принята столь триумфально, как, например, «Карнавальная ночь». Проигрывала в зрительском успехе и последовавшая за «Карнавальная ночь» рязановская «Девушка без адреса». Но работа уже связала

режиссера и актера. Прошло три года. Рязанов приглашает Яковлева на роль поручика Ржевского в картину «Гусарская баллада». Знал ли тогда Юрий Васильевич, что поначалу Эльдар Александрович намеревался снимать в этой роли другого актера? Во всяком случае, сейчас Рязанов признается в этом с добродушной искренностью: «Нет, кандидатура Юрия Яковлева возникла не сразу. Я Юрского хотел снимать. В Эрмитаже есть галерея портретов героев 1812 года. Внешне почти все эти герои просто чудовища: усатые-полосатые, некрасивые. Но отважные! Вот Юрский как раз такой был!»

Однако Генеральный директор киностудии «Мосфильм» и подвластный ему Художественный совет категорически воспротивились кандидатуре Сергея Юрского. Еще несколько слов из комментария Рязанова к этой ситуации: «Юрский всегда был замечательный. Но Юрий Васильевич Яковлев сыграл потрясающе!»

Сам актер как-то обмолвился, что в поручике Ржевском немало от собственной его природы – природы Юрия Васильевича Яковлева. В том числе, несомненно, и от его славной способности с лету покорять женские сердца. Здесь пришел час обратиться к личной жизни актера.

О первом браке актера рассказала его дочь Алена Яковлева, известная актриса Театра сатиры: «Они (ее родители. – Э.Л.) познакомились, вспыхнул очень бурный роман, и они достаточно быстро соединились. Через шесть лет на свет появилась я. Когда мама заболела туберкулезом, Юрий Васильевич поехал в туберкулезный санаторий и снял там койку. Это был поступок, мне кажется, такой мужской, человеческий». Вместе с тем Алена Юрьевна замечает: «История взаимоотношений моих родителей была для мамы действительно в какой-то степени даже трагической».

Вероятно, Алена Яковлева имеет в виду разрыв ее отца и матери. В 1960 году в Театре имени Вахтангова начались репетиции классической польской пьесы Фредро «Дамы и господа». Юрий Яковлев, которому не так давно минуло тридцать лет, получил роль шестидесятилетнего майора, влюбленного в юную очаровательную девушку Зою. Зою играла столь же очаровательная грациозная, молодая Екатерина Райкина. Ситуация во взаимоотношениях этих героев была сдублирована с реальной жизни. У актеров-партнеров начался роман. Но Яковлев женат. Райкина замужем за актером Михаилом Державиным. Препятствия, как известно, умножают чувство... Все завершилось браком Яковлева и Райкиной и рождением сына Алексея..

Однажды Алексей спросил у отца: «В душе ты гусар?» – «Гусар? Ну, конечно...» И комментарий Алексея: «Но точно не поручик Ржевский, это однозначно. Отец к поручику Ржевскому не имеет никакого отношения».

Наверное, подобный спор может возникнуть едва ли не после каждой большой роли Яковлева. Его игра часто бывает как бы органичным продолжением его щедрой человеческой индивидуальности. Искусство для него главный способ существования. Понимаю: сейчас последуют упреки в банальности, в обращении к общему месту. Но как быть, если это действительно имеет место быть в жизни актера Яковлева? И реальное существование тоже во многом реализация его многогранной личности? Все в нем счастливо связано, переплетено. Его персонажи уверенно переходят из одной эпохи в другую с точным ощущением времени, диктующего свои законы, и вместе с тем не боятся риска, эксперимента, они всегда кажутся естественными в его решениях. Вахтанговская школа – гротеск, трюк, парадокс. Но он и больше, чем эксцентрик: Яковлев умеет передать своеобразие натуры мечтательной, склонной к лирике, что его герои, истинные мужчины, застенчиво скрывают, но так и не могут скрыть до конца.

Кажется, каждая роль дается ему легко, играючи. При всей легкости, полетности его актерского почерка – нет, все не так легко. Но трудности воодушевляли Яковлева. В плане

физического их преодоления. В плане настойчивого поиска судьбы и сути исканий своих героев – в еще большей степени.

Из воспоминаний Эльдара Рязанова: «В одном из эпизодов «Гусарской баллады» Яковлеву-Ржевскому надо было мчаться на лошади. «О чем разговор! – воскликнул Юрий Васильевич. – Конечно!» Но когда была первая съемка и нужно было ему сесть на коня и скакать в карьер вместе с отрядом, я понял, что он видит лошадь впервые в жизни на таком близком расстоянии». Рассказ Рязанова подхватывает Яковлев: «Подвели ко мне такую лошадку, а у нее глаз горит огненный. Я говорил: «Ничего себе смиренная лошадка! Удружил!» Снова Рязанов: «Его взгромодили на лошадь. А потом надо было скакать... Жуткое дело! Я скормандовал: «Марш!» Яковлев: «Ну, сейчас я покажу, как надо ездить на лошади! И с ходу не попадаю ногой в стремя. А если у тебя нет упора ногой в стремя. Все! Пиши пропало! И вцепился...» Рязанов: «Молодец, не упал. Если бы он упал, была бы катастрофа. Так состоялось его боевое крещение...»

Это о трудностях чисто физических, с которыми при усилении, сконцентрировавшись, собрав всю свою волю в кулак, можно справиться. Но вот как сыграть Ржевского, как бы паря над реалиями, посмеиваясь и не теряя при этом земной основы? Как справиться с элементами то ли водевиля, то ли мюзикла? Как посмеяться над героем, искренне его любя? Как соединить звонкую музыкальность и праздничность с определенными временными реалиями картины, рожденными войной 1812 года, с патриотическим началом фильма? И все прочно связать с фанфароном-поручиком, не забывая о том, что он так мило простодушен и очень опасен для женщин? Ведь это еще одно слагаемое в безмерном обаянии brave офицера!

Яковлев идеально чувствует эту, уже почти ушедшую ныне мужскую популяцию, кажется, целиком относящуюся ко времени блистательных офицеров, слегка влюбленных разом во всех хорошеньких женщин и так мило позволяющих обожать себя, не «обещая любви вечной на земле»...

Но вот душа Ржевский оказывается поражен собственным внезапным открытием: неужели он по-настоящему влюбился... в корнета Азарова... Тьфу-тьфу, черт возьми, в очаровательную Шурочку Азарову, девушку явно с характером, которая того и гляди еще возьмет над ним власть!

И было у Яковлева в роли Ржевского безупречное изящество линий, выразительная пластика, точно вписывающаяся в жанровое начало фильма. Да, истый вахтанговец, не устаю это повторять, Юрий Яковлев, всегда чувствующий природу драматургии, режиссуры, подчиняя этому свои решения и самого себя.

Он находит мудрую тишину, играя Антона Павловича Чехова в спектакле «Насмешливое мое счастье». Читая чеховские рассказы по радио. Начало встречи актера с Чеховым было положено очень давно, когда молодой актер Юрий Яковлев сыграл доктора Трилецкого в малоизвестной в то время чеховской «Пьесе без названия». Той самой, которую позже Никита Михалков положил в основу фильма «Неоконченная пьеса для механического пианино».

После выхода спектакля критики писали, что в докторе Трилецком Юрия Яковлева можно разглядеть глубокую, тонкую иронию, скрывавшую подлинную жизненную драму.

Ирония – самозащита для чеховских персонажей, как и во многом она была таковой и для самого писателя. Пьеса Малюгина «Насмешливое мое счастье».

Целиком построена на письмах Чехова, Лики Мизиновой, Ольги Книппер-Чеховой и т. д. В спектакле Театра имени Вахтангова по этой пьесе Яковлев блистательно играл Чехова. В общении с творчеством Чехова, должно быть, рождалась одна из самых близких Яковлеву тем: печальная безысходность даже самого сильного чувства, недостижимость счастья. И еще ответственность человека за страдания ближних и дальних. Большинство окружавших

Чехова людей, в том числе и умных, воспитанных, существующих в режиме строгой нравственной дисциплины, были заняты исключительно собой, собственной болью. У Яковлева Чехов знает, что ему не разрушить эту стену. Отсюда его постоянная горькая ирония по отношению к своему глубоко потаенному романтическому чувству к прекрасной Лике Мизиновой. Чехов знает все о ней. Много больше, чем она сама о себе знает. Он осознает всю невозможность их общего будущего. И все же он устремлен к ней – нежной, временами недоброй, чуткой, но по большому счету ни к чему не причастной. И скептическая интонация Антона Павловича у Яковлева была прежде всего обращена к самому себе.

В кино Юрий Яковлев играл Тригорина в «Чайке», поставленной Юлием Карасиком. Сыграл писателя Потапенко в картине Сергея Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа», картине, лишенной тайны, что вопреки самой сути Чехова и его прозы. Фильм несколько в лоб пересказывал опять-таки историю взаимоотношений писателя и Лики Мизиновой, в роли которой снималась Марина Влади. Лика здесь – холодная красавица, которая предпочла печальному, больному насмешнику Чехову удачливому и модного драматурга Потапенко.

В этом фильме Яковлев был хорош собой, о чем все время помнил его герой. Уверен в себе и напорч лишен душевного изящества, которым так щедро был одарен Богом Антон Павлович.

Вернусь к «Чайке». В этом фильме режиссер собрал максимальное количество звезд, что иногда дает отрицательный результат. Снимались Алла Демидова, Людмила Савельева, Армен Джигарханян, Николай Плотников, Ефим Копелян и т. д. Список знаменитостей можно продолжить. Но каждый в этой картине играл нечто свое, воля и мысль режиссера не объединила их, пазлы не сошлись в общую картинку. В решении Яковлева милый, мягкий Тригорин, внешне такой безвольный, на самом деле не желал растрачивать себя в отношениях с женщинами, был одной из самых убедительных фигур с его вариацией знакомого характера. Как-то без особых эмоций он устремлялся к роману с Ниной Заречной: молодая восторженная влюбленная в него девушка – почему не ответить ей, только не беря на себя при этом никаких обязательств. Устав от восторженности Нины, от ее детской жажды славы, Тригорин, в общем, спокойно возвращается к немолодой, умной Аркадиной (Алла Демидова). Яковлев и Демидова были так хороши, когда Аркадина говорила Тригору, как он талантлив, прекрасен, изумителен... Она лгала, зная, что только этой пафосной ложью может вернуть мужчину. Лгала, издеваясь над собой и, в общем, над ним. Тригорин, до конца себе в том не признаваясь, понимал, что его подруга лжет, но слушал, желая верить в сладкую, дивную ложь. Они, двое, были едины в эти минуты, и все обещало им долгую общую жизнь. С тревожностями, очередными изменами мужчины, но все-таки общую и долгую.

...Много лет назад я брала интервью у Юрия Васильевича. В чреде очень многих подобных деловых встреч с его коллегами Яковлев покорял подкупающей простотой общения, дружелюбием, галантностью. Это старомодное слово как нельзя более идет к манере общения Яковлева. Внешние атрибуты воспитания не заслоняли и душевную его воспитанность, редкую деликатность. Наверное, последнее сближало его с Антоном Павловичем Чеховым, любимым писателем актера.

Быть может, поэтому трудно представить Яковлева в ролях, как принято их называть, отрицательных. Хотя, разумеется, он их играл. В картине «Большая дорога» – белогвардейского офицера Поливанова. Год выпуска фильма 1962-й, легко представить, что был это «нехороший» человек, лицемерно скрывавший за маской отпетого гуляки якобы открытого, искреннего, разумеется, подлого врага, ненавидящего взбунтовавшийся народ.

В экранизации романа Леонида Леонова «Русский лес» Яковлев был фашистом Ките-лем. Обе работы, в «Большой дороге» и «Русском лесе», были вполне профессиональны. И вместе с тем лишены блеска, спрямлены. Вины актера в этом нет, такова была предложенная

ему драматургия. Подобное знакомо каждому актеру, тем более в кино. Но Яковлев не умеет укладываться в стандартные схемы добра и зла.

...Поначалу решение режиссера Романа Виктюка, ставившего инсценировку «Анны Карениной» на сцене Театра имени Вахтангова, отдать роль Каренина Юрию Яковлеву казалось нереальным. Яковлеву, самой природой словно созданному для роли Стивы Облонского! Однако Юрий Васильевич нашел свою дорогу к характеру замкнутого в броню недостижимости Чиновника, всю жизнь занятого своей карьерой, успешно ее сделавшего, одолевшего уже почти все ступени на лестнице, ведущей вверх... В роли Каренина в прошлом имели успех великие артисты Николай Хмелев и Николай Гриценко. Каждый из них по-своему искал драматизм судьбы Алексея Каренина, его тайную тоску, его оскорбленную любовь к жене. И каждый сумел рассказать об этом. Для Яковлева тайна Каренина была в тоске по любви, что он старательно скрывал, прятал: с его точки зрения, было бы неприлично, недостойно для человека, облеченного властью, позволить себе любые эмоциональные выплески. И все же тоска давала о себе знать во взгляде Каренина на Анну, в бессилии этого взгляда. В руке, внезапно протянутой к жене и не находящей ответа. Вроде бы омертвела душа Каренина, но актер вдруг высекал искру одним точным движением, дрожью в голосе, поворотом головы...

Спектакль Романа Виктюка был нарочит и, в общем, признаться, скучен. Мысль режиссера и роман Толстого существовали как бы отдельно друг от друга. А вот Каренин Яковлева, несмотря ни на что, оставался в памяти, точно переданной внутренней жизнью его персонажа, обостренной реальностью его жизненной драмы.

А Стиву Облонского Яковлев все-таки, к счастью, сыграл в кино. В картине, которую в 1968 году снял режиссер Александр Зархи, где Анну Каренину, пленяя подлинным трагизмом, страстно, самозабвенно играла Татьяна Самойлова.

Яковлев и Гриценко в этом фильме поменялись ролями. На экране Николай Гриценко стал великолепным Карениным. А Юрий Васильевич называет роль Стивы, князя Степана Аркадьевича Облонского, своей любимой. Вероятно потому, что находит в Стиве Облонском многие родственные ему самому черты. И прежде всего в способности Стивы постоянно и спонтанно радоваться жизни – такой, какая она есть. Какой бы она ни была. У его Стивы безмятежно распахнутые, добрые глаза. Ясный, теплый взгляд. Изумительный бархатный голос. Этот человек, кажется, неуловим, особенно в те минуты, когда надо вроде бы остановиться, задуматься, принять решение. О, это великий для него труд!

Посреди шумной московской улицы он бросает жену и детей, едущих за покупками. Сыну и дочери нужно пальто, но у кроткой, беззащитной жены Стивы, Долли, как всегда, нет денег. Долли пытается удержать мужа, просит, объясняет, снова просит... Но он уже не здесь. Унесся. Убежал. Упорхнул. Стива вообще порхает, живет только здесь, сейчас и непременно получая удовольствие. Иначе зачем жить? Удовольствие – обед в Дворянском собрании. Роман с гувернанткой его детей, тем более это очень удобно, девушка рядом, мила, покорна. Это поездка к старому другу Левину, где Стива, наслаждаясь, дышит чистым деревенским воздухом, заглядывается на миловидных пейзажников... И что ему до высоких идей о переустройстве мира, которые мучают его умнейшего друга! Все только здесь и сейчас.

Плохо ли это, хорошо ли? Да, на Стиву нельзя положиться, но его нельзя не любить, надо радоваться вместе с ним, подчиняясь его обволакивающей непосредственности и любви к жизни.

И еще об одной роли актера, любимой зрителями. Режиссер Георгий Данелия предложил Яковлеву сняться в фильме, который будет создан в совершенно новом для Юрия Васильевича жанре. И, соответственно, в неожиданной для него роли. Это была философская комедия с фантастическим оттенком, как всегда у Данелии, ироничная и яркая.

«Вообще-то это было странное предложение со стороны Данелии, – вспоминает Яковлев. – Я, правда, согласился сразу. Прочел сценарий: не очень понял, честно говоря. Но согласился. Потому что мне очень хотелось сниматься у Данелии. Это такая философская притча, в которой не сразу разберешься... Артисты, по-моему, не до конца поняли, какой это был интересный проект – «Кин-дза-дза!». Сейчас уже понимаешь, что это антиутопия, что это блестящее кино. Слава богу, что этот фильм догнал свое время...

Условия съемок были немыслимыми. Голая пустыня. Днем жара 60 градусов. Ночью ноль. Собрать вместе снимающихся актеров было практически невозможно. Съемки по три дня, не больше. Дорога три часа самолетом до Алма-Аты. Потом полтора часа до Небит-Дага. Там база. И еще час по пустыне. И каждый день новый текст: за ночь его сочиняли Данелия и Габриадзе».

Все было преодолено. Яковлев смело соединял философское с будничным, повседневным, открывая свою правду – сложную, полную острых, неразрешимых противоречий. Во взгляде актера сохранился как бы иронический прищур. Может быть, то был потаенный скепсис? Может быть, ощущение гостя во все-таки оставшейся для актера несколько чужой истории? Хотя вахтанговская тяга Яковлева к эксцентрике, к зазору, заложенному между ролью и исполнителем, не могла не прийти к нему на помощь. Он сыграл свою сольную партию со сдержанной доброжелательностью, нашел свою стилистическую мелодию, совпадавшую с острой авторской окраской режиссера. И оставаясь самим собой.

Приближаясь к финалу, как еще раз не вспомнить о личной жизни актера, ставшего к восьмидесяти годам патриархом большой семьи. Отцом троих детей – от трех жен. Дедушкой нескольких внуков. И сохраняя самые добрые отношения со всеми родными.

...После нескольких лет семейной жизни с Екатериной Райкиной, рождения сына Алексея, супруги разошлись. Юрий Васильевич снял квартиру, готовился там к роли Чехова. В это время Яковлев встретил женщину, ставшую его третьей женой и матерью его сына Антона.

Она была студенткой ГИТИСа, будущим театроведом. Вскоре стала работать в музее Театра имени Вахтангова. Яковлева она видела в роли доктора Трилецкого в «Пьесе без названия». Они познакомились. Юрий Васильевич стал частым посетителем музея и... «Начнем с того, – говорит он, – что я по знаку Зодиака Телец. А Тельцы очень влюбчивы и очень ревнивы».

Сейчас их браку более сорока лет. Их сын Антон, начинавший как актер, ушел в режиссуру. Пробовал свои силы на телевидении. Собственно, с актерской профессии начинал и другой сын Яковлева, Алексей, но позже занялся недвижимостью. Антон успешно продолжил путь в театре, прекрасно поставив на Малой сцене Московского Художественного театра имени Чехова инсценировку «Крейцеровой сонаты» Льва Толстого с Михаилом Поречниковым в главной роли.

Дочь Алена – популярная актриса, одна из ведущих в Театре сатиры. Красивая, обаятельная, она востребована в телевизионном кино. Там же сделала первые шаги ее дочь Маша, ныне студентка Театрального училища имени Щукина. Юрий Васильевич объединяет свой мощный семейный клан без особых усилий. Для этого достаточно просто одного его присутствия в жизни детей и внуков.

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.