



СУЛТАН УСУВАЛИЕВ

**КРАСОТА ГОЛУБИНОЙ
КРОТОСТИ**

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
МИХАИЛА КУЗНЕЦОВА







СУЛТАН УСУВАЛИЕВ

КРАСОТА ГОЛУБИНОЙ КРОТОСТИ

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
МИХАИЛА КУЗНЕЦОВА

FILM SENSE
2024

ПРЕДИСЛОВИЕ

Текст, который я публикую, посвящен творчеству актера Михаила Артемьевича Кузнецова. Это дипломная работа, которую я защитил во ВГИКе в 2013 году. Она должна была стать частью книги — избранных фрагментов из рабочих дневников, которые Михаил Артемьевич вел с 1960-х годов. Впервые их упомянула И. Сергеева в 1964 году: «...Именно из-за анализа концертных выступлений, весь репертуар которых составлен самим артистом, возникли специальные дневники для себя»¹. Я же узнал о них от Николая Скуйбина, снявшего документальный фильм о Кузнецове в цикле «Острова» (2008). Николай Владимирович познакомил меня с семьей Кузнецова, которая позволила мне ознакомиться с несколькими тетрадями. Получить полный доступ к дневникам для их последующей публикации мне так и не удалось.

Прошло 10 лет. Я осознал, что эта история для меня завершена. Со спокойным сердцем я отправляю текст в свободное плавание — для всех поклонников и поклонниц творчества Михаила Артемьевича. Я ничего в нем не менял, кроме буквально двух примечаний. Люди науки могут упрекнуть меня в неверно оформленных сносках и библиографии — это касается прежде всего ссылок на газеты (ссылался я тогда на надписи на газетных вырезках в папке Куз-

¹ Сергеева И. Михаил Кузнецов. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1964. С. 17.

нецова в Кабинете истории отечественного кино ВГИК) — что справедливо. Но пускаться в архивы библиотек, чтобы точно указать страницу той или иной газеты сейчас, я не буду. Как и заказывать корректуру текста. Всё, что есть, — перед вами. Это не научная монография. Скорее, как написал в своей рецензии на диплом историк кино Евгений Марголит, «роман с материалом». Кстати, именно благодаря диплому я познакомился с Евгением Яковлевичем, дружбой с которым дорожу.

Спасибо Алексею Исаеву за верстку и дизайн.

Я хотел бы выразить благодарность своему Мастеру Армену Николаевичу Медведеву, который выступил руководителем моего диплома. Гаянэ Михайловне Хачатуровой, работавшей тогда в Кабинете истории отечественного кино ВГИК. Их уже с нами нет. Но пусть это маленькое электронное издание будет посвящено их памяти.

Султан Усувалиев
Бшкек, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие	6
Этическое обоснование (вместо Введения).....	9
Глава I. 70–80 — Академизм.....	14
Глава II. 60 — Концерты.....	28
Глава III. 50 — Золотые годы	38
На Киевской киностудии.....	42
Глава IV. Актер-соавтор	54
Глава V. 40 — Крестные отцы	69
Образ Федора Басманова.....	85
Фигуры	95
Линии (Вместо Заключения).....	97
Эпилог	102
Фильмография.....	104
Библиография	109

ЭТИЧЕСКОЕ ОБОСНОВАНИЕ

(вместо Введения)

Никто всерьез об актере уже давно не думает. Актеров много. Кирпичи. Строительный материал. Не один, так другой. Какая разница. Все творческие портреты одинаково составляются, кчак протокол.

*Михаил Кузнецов. Ставрополь,
12 октября 1965 года*

За письменным столом сидит старец. Седые волосы обнимают его голову и редеют к темени. У него никого не осталось. Приходит только патронажная сестра Нина, ухаживает за ним. И сегодня он показывает ей свои успехи писания с лупой. «Ну как? — спрашивает он. — Лучше чем вчера?» Она кивает: «Очень даже разборчиво». Он радуется. И обещает: «Вот увидишь, через полгода буду писать самостоятельно». Его большие глаза светятся. «Удивительная штука слепота, — продолжает он, — память улучшает. Представляешь?.. Все что видел раньше, как-то всплыло... Прояснилось...» Говорит он это медленно, удивленно, вглядываясь одновременно в Нину и в себя — говорит словно о своей жизни, о самом себе. Эта была последняя роль актера — в картине «Под знаком Красного креста» (1987). Какой была его жизнь?

Я долго думал о жанре портрета, ведь писать о человеке невозможно. Человек не только не поддается

какому-либо описанию как нечто живое (по выражению Льва Толстого «текущее»), но и мертвое. Жанр некролога предполагает подведение черты, итога жизни, и условность жанра (и его чтения) работает постольку, поскольку существует сама речь. «Полностью поддается описанию лишь наша persona — маска, — пишет Эрих Фромм в книге «Иметь или быть?», — которую носит каждый из нас, «я», которое мы представляем, — ибо эта persona есть вещь. Напротив, живое человеческое существо — не некий мертвый, застывший образ и потому не может быть описано как вещь. Фактически живое человеческое существо вообще невозможно описать»¹. Человек, о котором я пишу, умер. Остались роли. И здесь сами условия, уже не жанра, а моей жизни (ВГИК, киноведческое отделение) предполагают некое профессиональное знание, при помощи которого я могу анализировать так называемое актерское исполнение, но и здесь возникает вопрос — как писать об актере? Мы не можем начинать работу о человеке, актере, не затрагивая не столько методологической, сколько этической стороны. Этическое отношение к проблеме — это прежде всего сопротивление жанру. Портрет кинематографиста, «творческого работника» — жанр сложившийся, имеющий свою традицию. В этой традиции ретроспективный взгляд часто обращал судьбу человека в трагедию (сюжет), я назвал бы ее «Книгой утраченных возможностей», где выростала фигура героя, покрытого стрелами. Важно, что факт смерти героя определял письмо, пронизанное присутствием демиурга (автора книги), ведь он *знал*. Так складывается единое сказание, обнимающее жизнь человека, его сюжет и судьба.

Меня же интересуют фрагменты. Эпическое повествование вполне законно, это ясный аполлонический свет, где возможна панорамная оптика. Но так же законна и мо-

¹ Фромм Э. Иметь или быть? — М.: Прогресс, 1986. С. 113.

заика, мерцание, в котором нет демиургического начала, но есть тайна. Уловить ускользающее... Соблюдение этой тайны и есть этическое обоснование моей работы. Ведь можно спросить любого исследователя: «Что он Гекубе, что ему Гекуба?», и это вопрос, заданный по праву. Может ли быть возвращена жизнь, ставшая прахом? Исследователь входит в покинутый лабиринт, где встречает чужих призраков и чужую боль, — с чем он вернется из этого путешествия, с какими дарами? Как скажет Мишель Фуко: «...Чтобы хоть что-то от них дошло до нас, требовалось, чтобы какой-то пучок света высветил их, по крайней мере на мгновение. Света, что идет от иного».

У него было много имен: Алеша Соловьев, Федька Басманов, Петро Середа, Скобелев, Чижик... Когда зрители увидели его в цвете («Щедрое лето»), они навсегда запомнили его глаза. И каждый раз, когда я спрашивал кого-то из старшего поколения, особенно женщины всегда отвечали мне: «Ах да, актер с голубыми глазами». В 1965 году в связи с присвоением актеру звания народного артиста РСФСР, авторы «Советского кино» радовались, мол, он из потомственных ткачей, а стал не ткач и не токарь, а актер¹. Прославившись ролью шофера Алеши в «Машеньке» Юлия Райзмана (1942), он привлек внимание Сергея Эйзенштейна, взявшего его в свою трагедию «Иван Грозный» (1944–45). Самый активный период жизни актера пришелся на 50-е: 14 картин, среди них половина главные роли, так часто он не снимался больше никогда. В 60-е он снимается мало (5 картин), в 70–80-е с перерывами будет сниматься чуть больше (количество картин будет балансировать между 7–9 в десятилетие) — до самой смерти в 1987 году.

Вот и все, что мы знаем об актере Михаиле Артемьевиче Кузнецове, и на этой справке, где твоя жизнь только

¹ Советское кино. 3/IV–1965.

тире между датами рождения и смерти, можно было бы закончить разговор, в сердцах восклицая «Sic transit gloria mundi!» У актера не было летописцев: всего два буклета Бюро пропаганды киноискусства, статьи в газетах, интервью, но ни одной монографии, книги, даже книжечки (скажем, в серии книг малого формата про актеров советского кино) — словно и не было. В какой-то мере это было восполнено телепередачами¹. Но работы с более пристальным взглядом, вглядыванием, которого требует сама форма развертываемого исследования, про Михаила Кузнецова не существует. Более того, благодаря Н. Скуйбину я узнал, что сохранились дневники Михаила Артемьевича, магнитофонные записи, интерес к которым до сих пор никто не проявлял. Нет места в этой работе, чтобы описать детективную историю, приведшую меня к этим дневникам, достаточно сказать, что переговоры с наследниками заняли ровно год, и только сейчас мы достигли соглашения, что дневники могут быть опубликованы. Это другая работа, она только началась (архив включает около 70–80 тетрадей заметок и аудиокассеты), и я сожалею, что не могу писать диплом, используя его — архив не может быть обработан за такое короткое время. Однако я решил, что могу использовать отдельные записи из тетрадей уже сейчас, поскольку введение голоса самого Михаила Артемьевича важно для диалогичности текста и, кроме того, представляет научный интерес.

Чтобы написать работу о Кузнецове, потребовалась бы не одна глава, в которой бы развертывался контекст: истории советского государства, кулуарных политических решений, дуновением ветерка распространяющихся по всей

¹ Телепередачи, созданные в циклах «В поисках утраченного» (проект Г. Скороходова, 1996) и «Острова» (Н. Скуйбин, 2008).

стране и оседающих в эстетических нормативах. Касается это прежде всего социалистического реализма, анализу которого посвящаются сотни книг. Но, оговаривая сразу, я не собираюсь писать «портрет на фоне эпохи», этот жанр требует других инструментов и другого автора. Вспоминая известный спор тридцатых годов «монументалистов» и «камерников», я предпочту последних, мне интереснее роли Кузнецова сами по себе, в «камерной» оптике. Было бы соблазнительно ввести историю советской литературы, особенно публицистики, но это поступь кандидатской диссертации, и не всегда контекст помогает делу. Такие цитаты могли бы дать работе широту, но были бы для меня чужеродны. Перед нами роли Кузнецова — всё здесь, перед нами. То, что историческое и политическое поветрие коснулось его, несомненно, но так ли необходимы речи об обусловленности советского человека (и из какой незаданной точки мы можем его наблюдать как «свободные» исследователи)? Поэтому энциклопедического стиля, как и письма о мифе, я себе позволить не могу, и это вступление необходимо — как бы того не требовал жанр дипломной работы. Я хотел бы сесть у костра. И вместе с другими путниками смотреть на огонь и внимать их диковинным историям. Когда придет моя очередь, я расскажу свою. Об ангеле, который взял мою руку и повел за собой.

Глава I.

70–80 — АКАДЕМИЗМ

Серые с голубизной глаза Кузнецова — разные в разных фильмах, так что критики так и не смогли договориться до единого их определения.

Константин Огнев. Михаил Кузнецов

Старость мыслится как время подведения итогов, но человек продолжает жить. Ретроспективно мы подытоживаем путь актера, но он продолжает дышать, думать, и можем ли мы сказать в лицо живому человеку, что знаем путь за него? Человек умирает и по выражению Мераба Мамардашвили «смерть узнаёт за нас». Из прошлого мерцают фигуры. Учителя — Станиславского, Учителя — Эйзенштейна. В интервью 1968 года Кузнецов вспомнит съемки «Ивана Грозного»: «Когда Эйзенштейн сердился, он надевал черные очки. Я спрашиваю: “Почему вы надели черные очки?” — “Чтобы господа артисты не знали, что я о них думаю”»¹. В фильме «Семейные дела Гаюровых» (1975) Кузнецов сам надевает черные очки и на упрек персонажа: «Мне трудно разговаривать, когда ты в очках», с усмешкой отвечает: «А это я специально, чтоб ты не знал, что я о тебе думаю». Из прошлого мерцают образы. Пережитые, передуманные, но всегда возвращающиеся. Ро-

¹ Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино. 1968. №1. С. 135.

лей было немного, образов — достаточно. Уникальным среди них был один. Федор Басманов первой серии — светлоликий ангел небесный, вечно юный и вечно прекрасный. Его жесты сравнимы с женскими, смиренно несет он служение царю Ивану, почитая за отца своего. Невозможно определить пол ангела, в нем слиты женские и мужские черты. И в то же время, его служение есть служение рыцаря. Возможно, это и послужило причиной известной записи Сергея Эйзенштейна — «он похож на боттичеллиевского Джулиано Медичи!»¹ Представим себе лицо Михаила Кузнецова как лик Януса. Одна сторона, обращенная в прошлое, будет лицом молодого человека. Черносмольные кудри, густая шевелюра, подвижная мимика, особенно область рта (ужимки губ в «Иване Грозном», гримаса в «Воздушном извозчике» и т. п.) и глаза — главное выразительное средство актера. Взгляд поверх земли — на горизонт. И улыбка. Другой стороной он обращен в будущее. Волосы поседели, лицо стало шире, когда-то острые скулы почти исчезли, потяжелели щеки. Та же самая ямочка на подбородке. Глаза раскрылись еще больше. На лице стало труднее играть иронию, глубокие складки его словно прочерчены меланхолией. Пристальный взгляд в камеру.

Повеса, пожимающий плечами, парень молодой с широкой поступью да без стержня — пожалуй, таким Кузнецов пришел в кино. Юноша учился жизни. У Машеньки, у войны. Война кроила ему форму, давала звания, лепила погоны. Такой красавец должен быть летчиком. Мелькнет танкист Алеша Соловьев (финал «Машеньки»), но уже его боевые товарищи взмоют в небо («Воздушный извозчик», «Наше сердце»). Вместе с кино он будет мужать, обретать хребет, приближаться к зрелости, пока не будет крещен

¹ Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 513.

железом в «Иване Грозном» и не уйдет в море мужчиной («Неразлучные друзья», «Командир корабля», «ЧП. Чрезвычайное происшествие»). Путешествовать будут не только его персонажи, но и он сам — гастролируя по всей стране со своим репертуаром, «театром одного актера». Это будет параллельная жизнь, в которой он будет черпать силы, пробовать себя как рассказчик, собеседник, исполнитель.

В семидесятые он вернулся в кино. Он стал востребован. Можно ли сказать, что время ушло? В прошлом десятилетии было всего пять ролей, и в промежутке с 1967 по 1972 — не было ни одной картины. Поэтому начало 1970-х для Кузнецова стало обещанием новой жизни, возвращения. Его коллеги, люди одного с ним поколения, работали как и прежде: Борис Андреев, Николай Крючков, Иван Перверзев. Они были чуть старше Кузнецова, но также были активны и погоды: Андрей Попов, Михаил Глузский. Примечательно, что, сыграв пять ролей в 1960-е, возвращается Павел Кадочников, в этом десятилетии он сыграет 17 ролей. «Старая гвардия» актеров-классиков, каждый из которых со своей траекторией, шлейфом ролей, входила в новое десятилетие словно резервная часть, которую кинематограф бросал в бой. Актерам даются ответственные должности, их появление на экране должно вызывать доверие — по классическому рецепту Ф. Эрмлера, в «Великом гражданине» которого появляется товарищ Максим. Но это метафора — было бы странным представить себе 1970-е, где чиновники регулировали кинематограф как систему ирригации, несмотря на попытку идеологической и эстетической реставрации¹. Оптика, настроенная в 1960-е, не имела обратной силы, однако, на смену конфликту поколений (ре-

¹ Вопрос для исследователя: к какой исторической и эстетической точке (к каким «ленинским нормам») апеллировало каждое поколение советской кинематографии?

визия прошлого — неопределенность будущего), или иначе, активному диалогу, приходит пора элегических размышлений, монолога.

Об ощущениях самого актера на заре десятилетия мы можем судить по записи 1971 года (как и о возможной причине простоя в прошлое десятилетие):

Поеду в Одессу, снимаюсь¹. Где-то в ноябре-декабре в Ялте должен появиться, там отсняться в роли². Смешно: в трех сериях, а занят всего восемь дней. Как это может быть, не понимаю. Жду что вот на днях должен привезти Шмарук, у него сценарий «Вера, Надежда, Любовь» Алексея Каплера. Поскольку Каплер был все время занят на фестивале и они не могли работать, Шмарук придет, хочет встретиться со мной, хочет что-то предложить в этом сценарии. Авось интересное? Видел где-то тут на фестивале режиссера Лукинского. Он будет делать роман «Истики» Григория Коновалова. Сказал, что он еще обо мне помнит. Был такой вариант, что сценарий настолько отличается от романа, что та роль, которая намечалась мне, вроде выпадет. Сейчас вроде не выпадает. Посмотрю, почитаю. Если там останутся рожки да ножки, играть я, конечно, не буду.

У меня вроде как начинается эпоха Возрождения, «Рэнэссанс». Ну, конечно, для Ренессанса это слабые картины. И «Юлька» и «Неизвестный, которого знали все» киевлян-телевизионщиков. Вот интересно, что у Исаака Шмарука? Вот бы мне роль хорошую, тогда бы я маленько стал по-другому передвигаться. Сейчас как-то состояние как у алкоголика, который много выпил, что-то

¹ «Юлька» (Константин Жук, 1972).

² «Неизвестный, которого знали все» (телефильм, 4 серии). Режиссеры: В. Луговский, Т. Тарнопольский, 1972.

наделал, ничего не помнит и ему перед каждым хочется извиняться. Я уже четыре года не снимался. Всё такие недоуменные взгляды. И все хочется кому-то объясниться: «Вы знаете, я был болен, у меня инфаркт был, я боялся, лечился, сниматься трудно было»¹.

Михаила Кузнецова знали как актера-классика. Лауреат Сталинской премии, заслуженный артист Украинской ССР, народный артист РСФСР. Где-то в прошлом звучала слава лучших работ, и проблемы риска для режиссеров и студий не существовало. Проверенный актер играл ровно, профессионально, и для большинства проектов этого было достаточно. Нужно было сыграть пустоватого старика-отца, приглашали в «Повторную свадьбу» (1975). Требовалось показать чуткого и строгого музыканта, он показывал — в «Квартете Гварнери» (1978). Это касалось целой череды ролей: от начальника строительства Батина в «Дороге» (1975) до адвоката Чистова в «Господине гимназисте» (1985): от Кузнецова уже давно ничего не требовалось, кроме наличия в кадре — авторитетной фигуры, адекватной букве сценария. Кузнецов сопротивлялся: в некоторых сценах заметна импровизация, попытка оживить текст, поиграть, но возраст и отмеченная многими усталость актера (как и усталость советской кинематографии) давали иной эффект. В «Юльке» (1972) Кузнецов играет отзывчивого директора ПТУ и учителя физики, помогающего ребятам осознать себя в жизни. Но и здесь игра его излишне академична и превращает персонаж учителя в типичного резонера.

Но почему однотипные роли? В этой работе мы можем только подступиться к этой теме. Мхатовец, пришедший 25-летним в средневековые своды Сергея Эйзенштейна и узнавший, что за границами «советского» искусства, начинается нечто иное, выламывающееся из времени; актер, даже

¹ Аудиокассета от 5 августа 1971 года.

в период малокартинья, снимавшийся много, каждый год (в этом смысле присуждение Сталинской премии значит много), практически исчезает в шестидесятые. Время позднего творчества возвращает его на правах академизма: достаточно привести названия картин 1980 года: «Алые погоны», «Служа Отечеству». Годом позднее выйдет «Россия молодая», где Кузнецов сыграет воеводу Прозоровского. О том, как он впервые «уйдет в армию», речь пойдет в следующих главах, но здесь важна одна деталь. «Генералов» в советском кино было много, в том числе актер Виктор Добровольский, с которым судьба свела Кузнецова не в одной ленте. В «Щедром лете» Добровольский сыграл секретаря райкома, в «Неразлучных друзьях» директора школы, в «Без вести пропавшем» одного из начальников партизанского штаба, в «Игре без правил» полковника контрразведки. Их встречи не случайны, поскольку любое амплуа, точнее, идея, требует партнера, соратника; Кузнецова в начальники вводили постепенно, но ведь не стал он Добровольским, все-таки что-то в нем было сомнительное: в лучшем случае председатель колхоза, но секретарь райкома?! Вслед за графом Альмавивой, взбешенного лицедейством Фигаро, мы могли бы спросить Кузнецова: «Почему во всех твоих действиях всегда есть что-то подозрительное?» И генералов он играл по-своему, и «звездой советского экрана», назвать его нельзя. Он играл что-то свое, личное, но тогда — что именно? Кажется, перед нами положительный герой с программными речами (актер-рупор), и все-таки нет — речь была доверена старшим (Н. Боголюбов, В. Ванин, даже М. Жаров), Кузнецова чаще всего опекали (скажем, Н. Крючков, тот же Добровольский). Но что тогда был он *сам*? И почему соглашался на декларативные роли?

Конечно, мы могли бы вслед за Кузнецовым ответить: «Я люблю комедийные и характерные роли, но их мне редко предлагают. В этом деле у нас есть некоторый

консерватизм. Да и вообще у актера как правило выбор не велик. Знаете, как бывает, придешь купить в магазин, скажем, свитер, а его нет. Купишь вилы или лопату — они тоже нужны для дачи, но пришел ты за свитером»¹. Это сказано в дружелюбной форме. Но было и раздражение: «Каждый раз задают вопрос: «В какой новой картине будете сниматься?» Трудный вопрос. Если б я имел право его задавать Бритикову, Сурину!? А ведь я должен, наконец, иметь это право!? В 1964 году — 25 лет моей работы в кино. И все случайно. Устаешь уже просто зависеть от случая. Может поэтому, я и люблю гастроли — это от меня зависит!»² Но на эту правду можно ответить другой. Пока мы не обработали весь архив Кузнецова, неизвестно, от скольких ролей он отказался сам, т. е. как сам формировал свою экранную судьбу. Пока известны следующие случаи. В одном случае он отказался от роли детского тренера в короткометражке; в другом — от роли короля (название этих фильмов установить не удалось), о которой сам Кузнецов скажет: «Мне нужен отличный образ, роль, который бы я мог расцветить, напоить своими красками, своим сердцем. Толстый король... Ну что мне там играть? Кого он тронет? Кроме фактуры там ничего не нужно»³; и от роли у Павла Кадочникова⁴. Инте-

¹ 2 декабря 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965».

² 2 декабря 1963 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Гастроли. Концерты. Тетрадь 3. 29 ноября 1963 г. г. Ижевск».

³ Аудиокассета 1977 года.

⁴ Здесь странная история. В статье-некрологе на смерть Михаила Кузнецова Кадочников пишет про то, что, став режиссером, он показал ему сценарий и предложил роль, но тот отказался. Название фильма не указывается. В воронежской газете «Молодой коммунар» (23/X-1966) я обнаружил такую строку про Кузнецова: «И, возможно, сыграет одну из ролей в "Актере". Это фильм (название условное) собирается ставить известный артист, ныне ре-

ресно, в чем же заключалась суть отказа? В каждом случае, естественно, что-то свое, но принципиальных моментов было два: никакой фактуры и никакой отрицательной роли. Была ли ему так дорога его репутация, наработанная не только экраном, но и на эстраде, концертами по всей стране? Мы можем почувствовать это в такой заметке: «К. Воинов прислал сценарий. Предложил какую-то роль в “Дядюшкином сне”. <...> В “Дядюшкином сне” мура: эпизод свиноподобного человека. Как не стыдно предлагать?»¹

Однако в 1980 году в его фильмографии случилось событие. Вышел фильм В. Гурьянова «Тайное голосование», где Кузнецову была предложена роль председателя Лукаша — эдакого тирана, на силе которого держится колхоз. Лукаш — человек старый, ветеран войны и труда, крутого нрава, — цепляется за установленные когда-то правила и на любые попытки изменить порядок в колхозе, реагирует одинаково — кричит и бьет по столу. Картина продолжает тему производственных рывков, в том числе «Председателя» А. Салтыкова. Лукаш тоже борется с народной усталостью, пытается нравственными укорами возродить порядок (налицо стремление консервации, а не развития). Да, истерики: Лукаш стреляет гусей, едящих зерно в поле, но все-таки он «сильный человек» — и в благодушном финале после всех ссор его переизбирают. Перед нами социальная драма с остротой 60-х годов, и в этом «Тайное голосование» неадекватно времени. С поправкой на то, что в том же «Председателе» 1964 года действие происходило сразу по-

жиссер Павел Кадочников». Из четырех режиссерских работ Кадочникова в 60-е были сняты две: «Музыканты одного полка» (1965), «Снегурочка» (1968). Очевидно, сценарий так и не был реализован. Хотя — еще одна загадка.

¹ 25 декабря 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965».

сле войны¹. В «Тайном голосовании» сконцентрировались две темы биографии Кузнецова. Во-первых, впервые (после «Ивана Грозного»!) Кузнецов играл отрицательную роль. Приступы ярости, беспорядочной агрессии выглядят странно в галерее его образов. Герои Кузнецова, бывало, ошибались, но режиссерская рука пододвигала камеру к лицу, и в больших глазах его зрители узнавали честного человека. Валерий Гурьянов сделал иначе, дав возможность сыграть грубова-того старика, что актер исполнил с бóльшим воодушевлением, нежели сыграл бы велеречивого «честного». Он бьет по столу, подзывает людей пальчиком и им же указывает куда встать, свои реплики поддерживает взмахом кулака, и однажды в гневе набрасывается на человека. Актер продемонстрировал палитру, идущую вразрез с собственными образами строго положительных людей. «Надо сказать, — рассказывал Кузнецов в интервью, — что во время кинопроб моя кандидатура вызывала возражения: члены худсовета “не увидели” меня в роли Лукаша. Очевидно, им мешал осевший в памяти “суммарный” груз моих прежних ролей — тех, что я играл лет тридцать назад. Но, к счастью, режиссеру будущего фильма В. Гурьянову удалось убедить худсовет, и я был утвержден на роль»². Другая линия связана с фактом биографии. Здесь мы вынуждены привести большую цитату из буклета «Михаил Кузнецов», поскольку автор И. Сергеева приводит уникальную информацию:

После смерти отца мать отправила Мишу в деревню к бабушке. На всю жизнь запомнились мальчику колоритные деревенские характеры, судьбы односельчан, их

¹ Тема современности, само понятие «современного» в советском и российском кино — разговор особый.

² Кузнецов М. Противоречия характера // Искусство кино. 1981. №6. С. 110.

заботы, конфликты. В 1929 году семья переехала на Дон. Шахты, Константиновская, Тихорецкая. Годы коллективизации. Снова сложная жизнь деревни, навсегда оставшаяся в памяти. Впервые в жизни увидел в Тихорецкой самодеятельный спектакль, бытовую украинскую мелодраму с танцами и песнями, с любовью и разными сложными перипетиями. С тех пор у Миши Кузнецова и появилась мечта увидеть настоящий театр. В 1932 году Кузнецовы переехали в Москву¹.

Свою связь с деревней Кузнецов подчеркивал всегда, его становление прошло именно там. «Жизнь, которую я видел в детстве, была жизнью крестьянской: посев, сенокос, жатва, молотья — все проходило через мое детское сердце»². Многие места в его тетрадях посвящены вопросу деревни (связь с городом, природой, вопросы обустройства, бюрократизма, оппозиция Ленин–Сталин в крестьянском вопросе — с нескрываемым раздражением). Деревня, и это не будет преувеличением, была одной из главных тем его размышлений. Приведу только одну цитату, поскольку это напрямую не касается кино, и все же любопытно: «Я говорил опять о том, что надо жизнь в деревне сделать прекрасной. Цивилизация и природа. Вот образ будущей деревни...»³ Интересно замечание И. Сергеевой, описывающей время заводской самодеятельности Кузнецова. Роль подкулачника Грунькина из «Хлеба» Киршона «получилась убедительной и интересной: сказалось хорошее знание крестьянской

¹ Сергеева И. Михаил Кузнецов. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1964. С. 2.

² Там же.

³ 6 ноября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965».

психологии»¹. То же самое можно сказать и о роли Лукаша, в которой, кстати говоря, Кузнецов вновь использовал свой излюбленный прием — специфический говор. Разбирая однажды роль Федора Веригина в «Море студеном» (1954), он скажет, что ему помогло еще детское наблюдение «за манерами наших соседей, родственников — простых русских крестьян, особенно народного русского говора»². Естественно, за роль Лукаша он взялся с тем чувством, которое испытывает человек после мучительного многолетнего ожидания, о таком *проблемном* фильме он мечтал давно. Говоря о благодушном финале (в нереализованном варианте Лукаш умирал, когда узнавал о своем переизбрании), Кузнецов признавался, что «причина изменения финала слишком хорошо известна — это все та же наша робость перед острыми углами проблемного искусства»³. Но что позволяет нам говорить о том, что он ждал такой роли? Запись далекого 1965 года: «Сергей Никитин (писатель. — У. С.) еще в Москве прислал письмо с сожалением, что нам не пришлось потолковать, сказал, что для меня он с удовольствием писал бы сценарий и т. д. Я ответил ему и набросал примерно, что бы мне хотелось. Современного Федора Протасова примерно. На материале деревни. Что-то мне мерещится интересное»⁴. И здесь две интересные линии: 1) премьеры «Живого труп» Л. Толстого состоялась во МХАТе и ставили ее В. Немирович-Данченко и К. Станиславский

¹ Сергеева И. Указ. соч. С. 2.

² Кузнецов М. Образы моряков // Советский флот. 9/VI—1957.

³ Кузнецов М. Противоречия характера // Искусство кино. 1981. № 6. С. 112.

⁴ 12 августа 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

(вновь возникает Учитель); 2) желание сыграть Федора Протасова символично, эта фигура отсылает нас к далекой роли крепостного Скобелева в «Тарасе Шевченко»: сыграть бунт, вольность. Но у киностудий и его собственной тени (как груза ролей) были другие планы. В той же тетради Кузнецов приводит такой случай: «Главный редактор просил меня поздравить работников сельского хозяйства. Я согласился, но предупредил, что говорить буду по-своему. <...> В пяти картинах я играл представителей сельского хозяйства, в связи с этим подолгу жил в колхозах, кроме того я вырос в деревне. Так что я отлично понимаю, что такое солнце вовремя и дождь не вовремя. Надеюсь, что мне еще удастся сняться в фильме о колхозной деревне. Я искреннее завидовал замечательному актеру Михаилу Ульянову, что ему выпала честь создать образ Егора Трубникова...»¹ И о том, получилось у Кузнецова это или нет (вечный вопрос спортивного характера), мы можем судить по реплике деревенской женщины, которую повстречал Павел Кадочников на съемках «Тайного голосования»: «Вот так посмотришь — вроде городской, а как на съемке — так вроде наш, деревенский»².

В 1970–80-е годы Кузнецов был солидным актером, «заслуженным мастером экрана». Логичным финалом всех «авторитетных» ролей стала роль фельдмаршала Кутузова в «Багратионе» (1985). Роль эта решалась схематично: Кутузов сидел с генералами, Кутузов сидел на коне, Кутузов беседовал с Багратионом. На крупном плане фельдмаршал сжимал кулак: «Сражение будет большое. Жестокое». В этом жесте пожилого Кузнецова ощущается жест не предстоящей битвы, но былой. Двадцать последних лет своей карьеры он провел под игом респектабельности, которой

¹ 18 сентября 1965 г. // Там же.

² Кадочников П. М. А. Кузнецов // Искусство кино. 1987. № 2. С. 107.

сопротивлялся, пытаясь хоть как-то растормозить букву сценария; работа велась на уровне психологической детализации (все-таки МХАТ), но сам масштаб ролей, мелкотемье не давало повода развернуться. Режиссеры и студии продолжали приглашать его на декларативные однотипные роли — надо было чем-то дышать. Существует выражение — «попасть на волну большого режиссера»; на нее Кузнецов уже не попадал, он был на периферии — все лучшие картины 1970–80-х прошли мимо него — почему? Та самая «старая гвардия» актеров заполняет собой *средний фильм*, как правило, эпизод. Слово пожилых ученых, их отправляют в старшую школу с наказом воспитывать молодежь. Поэтому главная роль в «Тайном голосовании», когда, казалось бы, судьба актера сложилась («ну что еще он может сыграть?»), доказала обратное — может. Тем грустнее история «Частной жизни» Юлия Райзмана. Но причем тут она? Известно, что Юлий Яковлевич практически никогда не снимал актера дважды. Но практически неизвестен тот факт, что на роль Сергея Абрикосова он приглашал Михаила Кузнецова¹. Привожу цитату:

Через несколько месяцев съемки этой большой исторической картины («Россия молодая». — У. С.) закончатся, а что дальше?

– Сейчас я получил предложение от Юлия Райзмана, с которым мы работали вместе над фильмом «Машенька». Теперь мне предстоит совсем другая роль. В своем новом фильме наш прославленный режиссер рассказывает о человеке, который уходит на пенсию. И здесь перед ним сразу встает масса проблем, неведомых ему раньше.

¹ Факт, сообщенный мне Н. Скуйбиным. По всей видимости, впервые его обозначила И. Гращенкова.

Я влюблен в эту роль, ведь так хочется высказаться сейчас от лица своего, уже далеко не молодого поколения, как высказался я от лица двадцатилетних сорок лет назад...¹

Райзман взял Михаила Ульянова. Почему он принял решение не брать Кузнецова — неизвестно. Но сомневался до последнего момента. Мы можем судить об этом по любопытной детали: сына Абрикосова Колю играет Александр Воеводин, внешне очень похожий на Михаила Артемьевича. Гадать, почему Ульянов, дело неблагодарное, но выскажу свою версию. Мне кажется, что «Частная жизнь» является завершением трилогии (первые — «Коммунист», «Твой современник»). Можно было бы сравнить Игоря Владимировича и Михаила Ульянова, их роли. Ульянов был ближе к образу начальника-коммуниста. Райзману требовалась его каменная маска, жесткость, опустошенность (зеркало образа Губанова или его финал). Кузнецов бы ввел лирическую тональность, что сразу бы замедлило темп картины. Все мог сделать Кузнецов, но вот чего у него было, так это эмоциональной скупости в игре. Ульянов скуп, холоден, бросает: «Пока!» и хлопает дверью. Тем интереснее было бы посмотреть на Михаила Артемьевича. Роль Сергея Абрикосова мне кажется важной в его фильмографии. И если можно вести речь о неснятых картинах, замыслах в творчестве того или иного режиссера, то упоминание «Частной жизни» в контексте судьбы Кузнецова правомерно.

Невыраженные идеи отравляют, но это не мешает им влиять на нашу жизнь, объяснять что-то в ней, питать другие идеи. Именно поэтому нереализованная роль должна стоять в фильмографии в ряду воплощенных.

¹ Сорок лет спустя // Знамя юности, Минск. 31.05.1981.

Глава II.

60 — КОНЦЕРТЫ

Л. Н. Толстой заметил об успехе — это значит ты понят. Самое страшное для художника, когда не понимают. Если же встать на путь заискивания и спускания для всякого вкуса — шутовство, актерское унижительное лакейство. Что же делать?

*Михаил Кузнецов. Ставрополь.
14 октября 1965 года*

Персональная папка Михаила Кузнецова в кабинете истории отечественного кино ВГИК не маленькая. Большинство заметок в ней составляют газетные статьи и отклики на концерты актера. Судя по сообщениям прессы, их пик пришелся на 60-е годы, самые непродуктивные для его кинокарьеры. Казалось бы, 60-е уж точно могли предложить ему что-то новое. Михаил Ромм в 1962 году, говоря о языке современного кино, приводил в пример такие картины как «Голый остров» Синдо, «Хиросима, моя любовь» Рене, «Баллада о солдате» Чухрая, «Иваново детство» Тарковского, говорил об Антониони, Феллини¹. На волне общего подъема кино, естественно, оставалась среда — ремесленные

¹ Из выступления на дискуссии «Язык современного кино» в Союзе кинематографистов // История отечественного кино. Хрестоматия. — М.: Канон+, РООИ Реабилитация, 2011. С. 476-481.

профессиональные картины, шедшие в прокате регулярно. Советская кинематография, как одна из крупнейших, так же, как и Голливуд, несла бремя *среднего фильма*. В 60-е многие проблемы стали артикулироваться и в кино, и на благотворную почву социальных картин ложится острота, не терпящая полумер и идеологических штампов, в кино и литературе расцвел жанр публицистики. Режиссеры по-прежнему верны идеалам Революции, однако иначе: в «Председателе» Егор Трубников говорит о вере в партию и народ спиной к камере¹. М. Хуциев в «Заставе Ильича» ищет забытый философский камень Революции в рядах военного поколения. Многие фильмы этого периода полны травматичных событий, открывшейся раны 30-х и 40-х годов. Кузнецов выпадает из этого времени, у коллег он ассоциируется скорее с прошлой декадой колхозов «бабки нашего Сталина»², с галереей героев, познавших мир. Как пишет эссеист А. Гольдштейн: «“Прозрачность” же как свойство соцреалистического мировосприятия — это приписывание миру тотальной проницаемости, распространяющейся буквально она все и вся: пространства, предметы, человеческие отношения, движения души»³. В 60-е эта «прозрачность» не работала. Возник новый герой и его главной чертой был поиск, исследовательский дух, связанный, например, с жанром фильма-размышления, кинодокументальной публицистикой, принципом дедраматизации в советском кино (по-видимому, вдохновленным итальянскими режиссерами, в первую очередь М. Антониони).

¹ Деталь, на которую обратил мой мастер Армен Медведев. (Прим. 2024 г.)

² Фраза из финала «Щедрого лета».

³ Прозрачность и демос // Гольдштейн А. Расставание с нарциссом. Опыт поминальной риторики. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 144-145.

Возможно, именно поэтому Кузнецов сыграл всего пять ролей в 60-е, в которые он вступал с определенной надеждой. В 1959 году он признается: «Мои планы на будущее еще не определились точно, но скажу одно: не теряю надежды выступить в роли современного героя — хорошего, сильного, умного человека. Очень хочется сыграть и острокомедийную роль, такую, от которой и у тебя, и у зрителя делается хорошее настроение»¹. Комедийная линия, близкая актеру, которой он мог предаваться в фильмах военного периода и даже в «Щедрым лете», обретет пристанище лишь в «Марье-искуснице», но в дальнейшем — ничего подобного. Свое остроумие он будет вынужден использовать не в комедийном, а ироническом ключе, и то — изобретая детали, чаще всего афоризмы, вставляя их в речь серьезного персонажа, например, в духе «Юльки» 1972 года, когда на слезы мамы ученицы директор школы (Кузнецов) с улыбкой замечает: «Ну-ну, не надо, зачем так... устраивать такое наводнение?»). И. Шведов, корреспондент «Советской культуры», объясняет «малюкартинье» Кузнецова иначе: «У него всегда уйма творческих предложений с разных студий, а снимается он сравнительно редко. Почитает сценарий, раскинет умом и ... остается на “простое”. — Я как застарелая невеста — больно переборчив!..»² Впрочем, такую роль 60-е ему дали — роль тренера Антона Лутенко, ищущего дочь. С этой ролью дебютировала Алла Евдокимова, закончившая мастерскую М. Ромма. Но картину снимал Виктор Ивченко, режиссер «ЧП. Чрезвычайное происшествие», не вошедший в новое время. Снимал он плакатно, бесконфликтно, даже театрально. Тема отношений отца и дочери, ностальгии по Украине, требова-

¹ М. Кузнецов. Солдат из сказки // Советская культура, 29/X-1959.

² Не мог не стать актером // Советская культура. 9/X-1965.

ла мягкости, лиричности, музыкальности, что зритель уже видел в картине «Когда деревья были большими». Не случилось.

Но были концерты. Заметки пестрят названиями газет и именами городов. Воронеж, Пятигорск, Новосибирск, Моздок, Сыктывкар, Благовещенск, Ульяновск, Горький, Йошкар-Ола, Львов, Фрунзе, Ташкент, Караганда, Темир-Тау... Во многие из них он приезжает во второй раз. Он объездил весь Союз буквально. Упомянутый И. Шведов рассказывает: «Как-то вечером мы сидели у него в Москве, на Кутузовском проспекте, и перебирали, в каких городах страны он еще не бывал. Выяснилось, что таких городов совсем немного — Верхоянск, Ашхабад, Душанбе. Он сказал совершенно серьезно:

— Непременно съезжу. Что за люди там, любопытно...»¹ И. Сергеева пишет, что «именно из-за анализа концертных выступлений, весь репертуар которых составлен самим артистом, возникли специальные дневники для себя»². Это объясняет сам характер записей Кузнецова с подробнейшим описанием концертов, из них, по сути, и состоят его дневники. Излишне говорить, насколько популярным был Кузнецов. Одна из газетных заметок так и называлась: «Вы все знакомы с ним». Интересна подробность, приведенная в «Московской правде», что на творческом отчете актера в «Иллюзионе» побывало около 4 тыс. москвичей³. Читая эту летопись путешествий актера по стране, мы хотели бы воспроизвести план его обычного концерта. Он состоял из двух отделений. В первом актер читал стихотворения, поэмы, басни, рассказы. Мы приведем

¹ Не мог не стать актером // Советская культура. 9/Х—1965.

² Сергеева И. Указ. соч. С. 17.

³ Московская правда. 25 февраля 1978.

список точно установленных произведений (программа варьировалась¹):

Стихи «Гость» И. Фоякова, «Банальная баллада» В. Лифшица, «В Ахвахе» Р. Гамзатова, «Пуговица» А. Малина, «Строгая жоатая» Ю. Яковлева, «Из детства» С. Смирнова, «Мальчишки» К. Ваншенкина, «Девушка торопится на танцы» В. Старкова, «Зоя Павлова» Л. Ошанина, «Любовь и насморк» М. Джалиля, поэму М. Румянцевой «Красота».

Читал Кузнецов и прозу. «Шуточку» Чехова, «Воителя» Паустовского и собственные рассказы «Прогноз погоды», «На повороте», «Урок плавания», «Двоечник», «Ветеран».

Исполнял песни из кинофильмов².

Впервые он запел во второй серии «Ивана Грозного» (1944–1945), вышедшей в прокат только в 1958 году. Поэтому первой картиной, где Кузнецов пел с экрана, было «Щедрое лето» (1950), в котором зрители открыли новый талант актера. Песни, спетые лирическим баритоном, будут не раз становятся шлягерами, как это случилось с песней из «Без вести пропавшего» *Караваны птиц надо мной летят (Журавли)* (Г. Жуковский — А. Фатьянов, 1956). Были и другие, лиричные, печальные, исполненные именно им — *Песня Чижика* («Матрос Чижик») (И. Шамо — Л. Рев, 1955), *Морская партизанская* («Неразлучные друзья») (А. Свечников — Б. Палийчук, 1952), *Вальс-воспоминание (Город спал,*

¹ Данные из газет Советская Башкирия. 12/VI–1964, Вечерний Ростов. 19/I–1960, Правда Востока. 5/II–1964.

² Газеты указывают «Летнюю песенку» М. Блантера, «Шарик» и еще две песни, которые идентифицировать не удалось (что конкретно исполнялось) — «Романс» Н. Будашкина, «На чужбине» М. Табачникова.

гасли огни) («Командир корабля») (В. Гомоляка, И. Шамо — Б. Палийчук, 1954), *Песня отставного солдата* («Марья-искусница») (А. Волконский — В. Лифшиц, 1959). Прислушав этот несуществующий диск с песнями Михаила Кузнецова, можно утверждать, что они стали продолжением не только его ролей, но и его самого. В некоторых картинах, несмотря на всю эстетическую выхолощенность, вдруг звучал голос Кузнецова — и из всей картины со зрителем оставалась именно песня. «А с 20 сентября месяца на полтора улетим на Дальний Восток, — пишет Кузнецов в 1965 году. — В Хабаровский край. Немножко повторяю текст. В лесу занимаюсь голосом. Мычу. Напеваю, оглянусь — нет никого — покричу, дам ноту»¹.

Во втором отделении он отвечал на вопросы, записки, рассказывая моменты творческой биографии, профессии, о коллегах. Как начал работать на «Шарикоподшипнике», про самодеятельные спектакли на заводе. О личной жизни говорить не любил. «Вышла на сцену девушка с запиской, — пишет Кузнецов в дневнике, — что же там было написано: “Кто Ваша жена и есть ли дети?” Я просто обиделся. Кошунство! Я терзаю себе нервы, чтоб расшевелить их как-то, взволновать. На тебе. Я не удержался, сказал: “Я думал Вас интересует кино. Я 25 лет этим занимаюсь, много узнал — спрашивайте. Нет! “Кто Ваша жена?” Вы понимаете, что это ужасно бестактно? Нет. Сидят и равнодушно смотрят. Мецанство. Тупость»². К сожалению, мы не имеем возможности подробно анализировать концерты Кузнецова — огромный пласт его жизни (выступать он закончит ближе к концу

¹ 12 августа 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

² 2 октября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

жизни), которому посвящены все тетради его архива, — не только потому, что это «не про кино», а потому что еще не обработан архив и работа только ведется. В тетрадях видно, что он мыслил книгу и даже придумал название — «Путешествие к зрителям» (видимо, построенную на обработке тетрадней). В одной главе про концертную «одиссею» не расскажешь. Мы многого не знаем, например, когда начались его концертные выступления. Регулярные, от Бюро пропаганды киноискусства, — поскольку первые концерты были еще в эвакуации¹. Видимо, и это наша догадка, эстрадная деятельность началась в конце 50-х — начале 60-х годов из-за редких ролей в кино и необходимости заработка.

– Уезжаете?

– Да.

– С концертами? Опять? Тоже делать? Надо работать. Да и деньги нужны.

– Деньги?

– А что Вас удивляет? Нужны. Они всем нужны. Даже Марксу были нужны. Но ему было легче. У него был приятель Фридрих. Что называется, в зубах приносил. У меня нет Фридриха»².

Но постепенно Кузнецов по-другому оценивает свою деятельность: он находит отклик у зрителя, он разговаривает с ним, проявляя себя не только как артист эстрады, но

¹ «Хорошо принимались воинами Красной Армии также концерты Любови Орловой, Михаила Кузнецова, Николая Крючкова, Павла Кадочникова». Статья «ЦОКС» из Киноэнциклопедии Казахстана // Сайт киностудии «Казахфильм». http://www.kazakhfilmstudios.kz/company/our_history/tsoks/

² 4 декабря 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

и как гражданин (см. главу IV). Он чувствует себя нужным, и часто, приезжая домой, он томится и стремится снова в дорогу. Бытовая необходимость обращается в творческую. «Когда видишь в зале пустые стулья, внутри что-то холодеет, — пишет Кузнецов. — Не могу. Но сдаваться не собираюсь. Я ведь помню такие концерты, такой успех, что отказаться от концертов не в силах. Мне нужны они как моральный заряд. Только киностудия — невозможно. Тогда надо идти в кабалу, в театр. И дело совсем не в деньгах как многие думают, у меня их все равно нет»¹.

Кузнецов варьирует программу, обновляет ее, вводит новые стихотворения, басни, песни. Он начинает писать рассказы сам — точнее, рассказывает их и оттачивает на зрителе. Интересна его фраза — «читал в доступной форме», т. е. каждый раз рассказ меняет глубину в зависимости от места и аудитории — черта всех устных рассказов. В 1969 году он запишет: «Главная задача, как мне думается, обнародовать свои рассказы по телевидению. А как это сделать? Не знаю. Не умею»². Часто возникают комичные ситуации: «Вечная путаница меня с Бондарчуком»³. Или странные розыгрыши: «Вчера зашли два подвыпивших человека. Молодой и пожилой. Пожилой сказал: “Вы меня помните?” — “Нет”. — “Я Долецкий. “Кольку Свиста” (которого на самом деле играл Михаил Джагофаров. — У. С.) в “Путевке в жизнь” играл». Ну как же можно в этом человеке узнать мальчика? Я ему сказал об этом. Работает в цирке. <...> Долецкий

¹ 29 июня 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

² 28 декабря 1969 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Заметки. г. Фрунзе. 12 декабря 1969 г.»

³ Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

был огорчен, что я его не помню. Сказал, что Иван Кырла (Йыван Кырля — У. С.) — Мустафа — жив и где-то работает шофером (погиб в лагере в 1943 году. — У. С.)»¹

Концерты требовали исполнительского мастерства. В удачные моменты — «скандеж» (слово из дневников), аплодисменты, овладение аудиторией и единство с ней. Были моменты, когда зал встречал Кузнецова стоя, и это вызывало у него шок. Он требует от себя (и от других) профессионализма. Характерная запись: «Я распределил свои голосовые возможности удачно. <...> Исполнил 6 вещей. Приблизился к микрофону и по системе “Бернес” все прошептал. Ничего... Прошло»². Конечно, были и неудачи, которые он переживал тяжело: «Обратно ехали молча. Я пытался анализировать. Ругал себя за непрофессионализм. Подвергал сомнению репертуар. Сопоставлял. Сравнивал с прошлыми концертами. Словом, ел свои кишки. <...> Я иногда пытался что-то острить. А внутри ругал себя: не прикидывайся. Всем понятно, что тебе плохо. <...> Ничего, думаю, рана, думаю, затянется»³.

Из передачи, сделанной Н. Скуйбиным, мы знаем, что Кузнецов все время репетировал перед выступлениями, наговаривал на пленку, оттачивая мастерство устного рассказа. В статье «Встречи необходимы» Кузнецов вспоминал встречи с Вертинским, с Райкиным, высоко оценивая их труд. Райкин ведь «...тоже мог бы настричь пленочек и ездить, рассказывая как он “дошел до такой жизни”». Но нет,

¹ 21 декабря 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² 10 сентября 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

³ 3 июля 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

их мастерство было выстраданным, пережитым. Их требовательность к себе была ему близка. Он не позволял себе показывать отрывки из фильмов, чтобы легче «откатать» программу. Только в исключительных случаях, когда картина выходила в прокат и пр. Концерты давали ему свободу, в которой отказывал экран. Интересных ролей не предлагали, а что предлагали, от того он отказывался. Но актерская жизнь требовала своего, и актерское существование продолжалось на сцене залов ДК, Домов офицеров, филармоний. Живое общение, непосредственная связь со зрителем, прямой нецензурированный (чиновником или режиссером) контакт, без позволения себе себе декларативных речей. С аудиторией он был честен. Она отвечала ему тем же. Зрители знали его, верили ему. Они шли не на яркий, а теплый мягкий свет, который их согревал. Они могли на него рассчитывать. И он в свою очередь знал, что у него есть *его* зритель. «Я рассматриваю свои концертные выступления, встречи со зрителем, — писал Кузнецов, — как некую творческую лабораторию, возможность попробовать себя в различных жанрах»¹. Жанрах, которыми кинематограф его отнюдь не баловал. Разнообразие было здесь, все перед зрителем. «Я снялся в сорока фильмах, — скажет Кузнецов в интервью 1978 года. — Но, как это ни парадоксально звучит в устах киноактера, своей главной удачей считаю выступления на концертной площадке»². «Театр Кузнецова» позволял ему жить в эти и последующие годы, когда он оказался вне современного кино и постепенно терял с ним контакт. Другое дело — предыдущее десятилетие.

¹ Встречи необходимы // Советская культура. 17/1—1975.

² Днепровский Л. Каждый день открытие // Ленинское знамя. М., 3/ХП—1978.

Глава III.

50 — ЗОЛОТЫЕ ГОДЫ

Жанр сказки позволяет моему герою встречаться с птицами, зверями, злыми духами. Ну, и, конечно, как подобает сказке, добро здесь борется со злом и побеждает его.

*Михаил Кузнецов.
Солдат из сказки*

В 1950 году вышла картина Бориса Барнета «Щедрое лето». Герой Кузнецова Петро Середа возвращался с фронта в колхоз и вместе с другом-председателем Назаром (Н. Крючков) повышал качество хозяйствования. В картине пели, влюблялись, спорили о постройке фермы; обходясь без конфликтов, с песней в груди и с косами на плечах, девушки дружно шагали в чистых косынках в поле. Мы не знаем, каких усилий лирику Барнету стоило снять картину пырьевской линии. По рассказу Н. Архиповой, раздраженный, он «начинал разрывать этот сценарий и бросать в речку. И кричали: “Борис Васильевич! Это последний! Больше уже нету сценария”. Он говорил: “Сами придумаем”»¹. Барнетовская лирика безусловно прорывалась в картине. Из всех деталей интересна самая выразительная, подмеченная в свое время М. Хуциевым: «Говорят о кирпичах, но ведь это не что иное,

¹ «Острова. Михаил Кузнецов» (Н. Скуйбин, 2008).

как виртуозно разработанная любовная сцена!»¹ Судьба свела Кузнецова с еще одним могучим лириком (ведь свела уже с Райзманом), к сожалению, в колхозном плакате. Правда, фольклорные корни, из которых рос советский кинематограф 1930–1950-х, позволяли режиссерам разрабатывать комедийные вариации историй, но не только. В позднем сталинском кинематографе с особой силой расцвел жанр сказки. «Красный молодец», фронтовик, Петро Серeda получал официальную должность в родном селе и включался в общее дело. Словно сказочный герой или средневековый алхимик посреди бухгалтерских счетов и сводок, он высекал одну, золотую формулу колхозного лидерства. Он подводил людей к плану, висящему на стене, и показывал им график, где был виден рост, движение, подъем, и люди смотрели на график и, зачарованные, слушали его, словно говорил кудесник.

Зрителям была интереснее любовная линия с Верой (с Н. Архиповой они уже встречались на экране: в фильме «Наше сердце» она перевязывала голову раненому летчику, которого играл Кузнецов), но кинематографической среде — другое: с «Щедрого лета» за ним закрепляется амплуа наставника, человека начальствующего. В 1965 году Кузнецов запишет о своем выступлении на концерте во Владивостоке:

Говорил о фильмах на сельскую тему, в которых мне довелось сниматься, и о том, как в связи с этим подолгу приходилось жить в селах. Как мы выбирали самые богатые села, и в самых богатых снимали лучшие дома под черепицей или шифером, под железом, как избегали покосившихся избышек. Мы говорили полуправду или

¹ Цит. по: Зоркая Н. «Я делаю ставку на актера»: Барнет в разные годы // Киноведческие записки. 2000. № 47. С. 212.

попросту ввали, убежденные, что этого требует социалистический реализм. Картины быстро сходили с экрана. Люди наши хотят правды. Поэтому такой потрясающий успех имел замечательный фильм «Председатель»¹.

Природная мягкость не дала ему ролей крутых начальников (типа С. Лукьянова, М. Ульянова), но амплу человека с «официальным поручением» не раз подпортит его фильмографию. Впервые в этом качестве он выступил в «Рядовом Александре Матросове» (1947) в роли капитана Колосова, наставляющего солдат. Здесь мы подошли к любопытной теме — кого чаще всего играл Кузнецов?

Социальный статус героя²

За вычетом нескольких ролей, можно выделить два основных статуса.

Хозяйственно-административный. Главный бухгалтер колхоза (Щедрое лето), парторг (Судьба Марины), начальник строительства (Дожди, Дорога, Нам здесь жить), замполит (Чрезвычайное происшествие), главный инженер (В степной тиши), председатель колхоза (Чужая беда, Тайное голосование), второй секретарь обкома (Апелляция), директор ПТУ (Юлька), учитель географии (Неразлучные друзья).

Военный. Летчик (Наши девушки, Наше сердце), капитан (Рядовой Александр Матросов), капитан III-го ранга (Командир корабля), солдат (Секретарь райкома, Марья-ис-

¹ 6 ноября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. ССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² Выражаю благодарность сайту <http://www.kino-teatr.ru>, указывающего статусы героев фильма.

кусница), лидер партизанов (Без вести пропавший), полковник (Игра без правил), мичман (Юнга Северного флота), генерал (Алые погоны), воевода (Воевода Прозоровский), фельдмаршал (Багратион).

Остальные роли: профессор, хирург, известный музыкант, адвокат, тренер по спортивной гимнастике, шофер такси, бригадир рыбаков.

Интересно, как быстро актер перешел в «начальствующий состав», ведь совсем недавно он лишь мелькал в военном кино. Сыграв в боевых киносборниках, он появился в небольшой роли Саши Русова в «Секретаре райкома» (1942). Но начиная с «Нашего сердца» (1946) — летчик-истребитель — Кузнецов примеряет на себе военную форму, и она крепко облегает его фигуру. Кроме того, интересно, когда Михаил Кузнецов сыграл первую главную роль? Формально — в «Приятелях», по-настоящему, пожалуй, в «Машеньке», однако, там его персонаж лишь оттенял Машеньку — она была героиней. В «Иване Грозном» — второстепенный, в картине «Во имя жизни» — один из трех (В. Хохряков, О. Жаков), в «Нашем сердце» — один из двух (В. Дружников) и т. д. Вопрос не праздный, поскольку очевидно, что кинематограф не видел его как актера главной роли, он был хорош в поддержке, эпизоде. Это уводит нас к другой проблеме, прямо к нашей теме не относящейся, но любопытной — какими качествами (личными, экранными) должен был обладать актер, чтобы играть главную роль (в разные десятилетия)? Кузнецова берут только в трио или дуэт, но главной роли, в которой его крупный план будет доминирующим, не будет вплоть до середины 1950-х. Во-первых, что-то произошло за это время (время, возраст актера, жанр?), что позволило ему стать в центре фильма. Во-вторых, если предположить, что центральная фигура фильма неминуемо

влияет на его эстетику, драматургию, атмосферу, то вырастает тысяча вопросов, и – другая дипломная работа.

На Киевской киностудии

«Щедрое лето» стало знаковым не только тем, что обозначило будущие статусы героев Кузнецова¹, но и тем, что стало первой работой Кузнецова на Киевской киностудии художественных фильмов. За короткий отрезок – 1949–1956 гг. – он будет сниматься только на ней, став ее штатным сотрудником, и сыграет свои самые знаменитые роли. И в дальнейшем Кузнецов не раз будет сниматься в картинах Киностудии им. Довженко. После Барнета актера приглашает Игорь Савченко, человек, ставший для Кузнецова образцом режиссуры. В «Тарасе Шевченко» (1951) Кузнецову был предложен персонаж солдата Скобелева. Солдатом он был не по воле, его просто поймали как беглого крепостного. «И люди говорили, и в песнях поется – воля, воля... – говорит Скобелев. – И походил же я по земле, господи ты боже мой! Где только не был!» Скобелев – широкой души человек, свободолюбивый, страстный. Внешне он трактуется как человек с большой шевелюрой, усами, в расстегнутой рубашке, так что видна грудь и крест на ней. Кузнецов, в противоположность всему, что делал ранее (кроме «Ивана Грозного»), совершает резкие движения, делает неожиданные выпады и постоянно балансирует между романтической улыбкой и приступами гнева. На всем лице его, как и на теле, написано возмущение. «Убегу. Убегу!» – мотает

¹ Кстати, любопытная связь, в «Тарасе Шевченко» Латиф Файзиев играл киргиза и работал ассистентом режиссера (поскольку закончил мастерскую Савченко). В 80-е годы Кузнецов снимется у режиссера Л. Файзиева в двух исторических лентах на Узбекфильме – «Служа Отечеству» (1980) и «Пробуждение» (1983).

головой Скобелев, а Кузнецов протягивает гласные («убегу-у», «боже мо-ой»), и речь становится поэтичной, речью бунтаря. В знаменитой сцене, когда Скобелев получает пощечину от штабс-капитана, все лицо его дрожит от унижения, он застывает на мгновение, и уже после открывает глаза. Кузнецов показывает достоинство Скобелева и трактует его как человека чести. Никаких полужестов, только подвижная широта и одновременно интенсивная внутренняя жизнь — Скобелев «умирал» в солдатах, да и не «Скобелев» он был, а «крепостной с Херсонщины» — и Кузнецов играл возмущение вольного человека, его бунт. Там, где появляется глубокий конфликт (т. е. по сути драма), игра Кузнецова мгновенно включается в активный режим. Мне кажется, давление на его персонаж, необходимость протеста героя, пробуждали в нем что-то личное и — актерская эмоция получалась другой: активной, динамичной. Кроме того, его игра была усилена партнером Сергеем Бондарчуком. Его персонаж Тарас Шевченко, напротив, был сосредоточенным и не терял самообладания: он успокаивал Скобелева и жалел его. В 1954 году, вспоминая работу над картиной, Кузнецов писал: «Какая была удивительная атмосфера дружбы, товарищества между режиссером и актерами, сколько было совместно найдено хорошего! <...> Савченко умел вести актера, не диктуя своих требований. Он будил в исполнителях подлинно авторскую активность, давал широкое поле для творческой инициативы и в то же время корректировал, направлял его»¹. Первый раз Кузнецов встретил Савченко в 1934 году. Вместе с другими ребятами с завода, он впервые присутствовал на съемках на киностудии «Рот-Фронт» (сейчас Киностудия им. Горького). Снималась картина «Месяц май» И. Савченко (в прокате «Случайная встреча»).

¹ Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // Искусство кино. 1954. № 12. С. 51-52.

«Драмколлективом (при заводе. — У. С.) руководил Анисим Цезаревич Мазур <...> Я так понимаю, что не случайно Мазур нас привел на киностудию. Видимо, Савченко хотел проверить, как же воспримет фильм рабочая молодежь. Тогда я и увидел Игоря Савченко»¹. Об их второй встрече Кузнецов напишет: «...Познакомился же я с Игорем Андреевичем уже в 1941 году, в Алма-Ате, во время войны, где я заканчивал роль в фильме “Машенька”, а он приехал снимать “Партизаны в степях Украины”. Пробыв здесь несколько дней, группа уехала в Семипалатинскую область. Мы встретились уже после окончания войны как старые знакомые»².

Кузнецову везло на встречи. Известна галерея режиссеров, с которыми он работал. И здесь удача — Сергей Бондарчук, актер схожего с ним темперамента и рисунка. Было бы весьма заманчиво сравнить их судьбу, особенно 60-е годы, однако то обстоятельство, что Сергей Федорович ушел в режиссуру, усложняет дело. Примечательно, что в дневниковых записях Кузнецова то и дело появляются записи о том, что его снова приняли его за Бондарчука. Дело дошло до того, что Кузнецов написал рассказ «На повороте», построенный на казусе: капитан милиции путает его с Бондарчуком. Однажды, вспоминает Михаил Артемьевич в одной записи, Бондарчук рассказал ему, что на каком-то выступлении его просили исполнить «Журавлей» — песню из «Без вести пропавшего», исполняемую Кузнецовым. Что объединяло этих актеров? Благородная внешность, идейная убежденность, принципиальность. Актеры, подобные Бондарчуку, Кузнецову, Кадочникову, становились нравственным мерилом; их словно запускали в батискафе на дно океана, чтобы измерить среду, облагородить ее. Можно вспомнить картину «Саша

¹ Кузнецов М. Режиссер-товарищ // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. К., Мистецтво, 1980. С. 61-62.

² Там же. С. 62.

вступает в жизнь» («Тугой узел», 1957), где текст от автора читает Сергей Бондарчук, или «Войну и мир» — речь литературная, размеренная, широкая как Днепр (ассоциативно вспомним приветствие В. Качалова в «Путевке в жизнь» Н. Экка). Сергей Федорович был человек эпического стиля, он шел, опираясь прежде всего на Льва Толстого. Кузнецову же был близок Антон Чехов — камерный, трагикомичный.

Теперь мы сменим оптику и обратимся к размышлениям Александра Гольдштейна, прежде всего к его эссе «Скромное обаяние социализма». На материале советской литературы тридцатых годов Гольдштейн обращает внимание на «недооцененный сегмент, значение которого кажется первостепенным» — таким подводным течением в рамках социалистического реализма (спор о термине выводим за скобки) был неосентиментализм. В Литературной энциклопедии под редакцией А. Луначарского и В. Фриче используются интересные определения «социалистической лирики» (курсив мой): «Движение к ней совершалось в советской поэзии трудными и сложными путями. Оно шло через *рационалистическую лозунговость* поэтов военного коммунизма, через казавшийся неразрешимым конфликт между романтизированной личностью и логикой революции в отдельных стихах Асеева и Багрицкого *восстановительного периода...*»¹ и т. д. «Этика 20-х годов, — пишет Гольдштейн, — со свойственными ей деструктивным пафосом и вербальным экстремизмом <...> оказалась неуместной»² в «стабильные» тридцатые.

¹ Русская литература // Литературная энциклопедия. В 11 т. — М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929—1939. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского.

² Скромное обаяние социализма // Гольдштейн А. Указ соч. С. 130.

Человек Революции обретает чувствительность, в романы тридцатых годов врывается «стихия семейственности, частной жизни». «А. Афиногенов — в непредназначенном для чужих глаз дневнике: “Нам нужен современный Карамзин... И рабочие чувствовать умеют”»¹. Недаром Кузнецов начинает свою карьеру в идиллических «Приятелях», где важны студенческие вечеринки, «братские посиделки, одухотворенные дружеские пиры». Он захватил с собой тридцатые, пресеченные войной. И примечательно, что направление, описанное Гольдштейном, продолжает развиваться в военное и послевоенное время. В военном кино был особенно развит мотив утраченного мира, счастливой эпохи (вспомним знаменитое начало картины «Она защищает Родину» Эрмлера), и на смену классово-борьбе 20-х приходит борьба против немецких захватчиков — за временной утратой «стабильности» вновь наступает идиллия, время «Кубанских казаков» и «Щедрого лета» — время возвращения того самого счастливого мира. «Художники обращаются к самым отрадным сюжетам, — пишет О. Малкова о советском искусстве после войны, — созидание, преобразование мира, цветение природы, красота женщин и детей. Этот мир не знает конфликтов. Декоративные качества природы форсированы, цвет ярок. В этом мире царят гармония, избыточность чувств, щедрость»². Интересно, что многие герои советского кино искали счастья в Москве, центре Родины, однако подлинным раем мыслился не город, а колхозные сады (одной из самых выразительных сцен о советском рае является встреча Алексея Иванова со Сталиным в «Падении Бер-

¹ Скромное обаяние социализма // Гольдштейн А. Указ соч. С. 130. С. 126.

² Малкова О. Феномен послевоенного искусства // Аналитика культурологии. Выпуск 1 (10), 2008. Электронное научное издание. www.analiculturolog.ru/component/k2/item/545-article_27.html

лина»). В райских куцах «Щедрого лета» мир вечен, в нем нет времени, так же как нет его и в «Калиновой роще» (1953), в которой Кузнецов, снова фронтовик, приходит в колхоз и борется с бюрократизмом председателя колхоза. Однако в колхозных хорах он был неуместен — его внешность выламывалась из эстетики покоя, консервации, которую можно увидеть даже на пленке того времени с желто-зеленой патиной. Облик Кузнецова, в котором присутствовала некая животная настороженность, амбивалентность характера, контрастировала с приглашенными персонажами (неслучайно именно его герои Петро Середа и Карп Ветровой оспаривали существующую систему хозяйства). То же самое касается Н. Мордюковой, сыгравшей в «Калиновой роще» — в таком кинематографе не могло быть «плохой» и «хорошей» игры (назвать игру Кузнецова и Мордюковой «неудачной»?), для этого нужна сложность.

«Тарас Шевченко», за роль в котором Кузнецов получил Сталинскую премию I степени, так и остался мерцающим самородком. Киевская киностудия продолжала снимать «пасторальные» ленты с соцсоревнованиями. В картине «Неразлучные друзья» (1952) Кузнецов играл учителя Белова, который помогал детям восстановить лодку «Отважный» и доказать, что они настоящие моряки. В «Командире корабля» (1954) — капитана III-го ранга Высотина, поднимающего вверенный ему эсминец «Державный» на высокий уровень. Причина отъезда Кузнецова в Киев неизвестна: во-первых, в период малокартинья большого выбора не было, тем более у актера; во-вторых, возможно это каким-то образом связано с историей Киевской киностудии, с ее ролью в 50-е годы. В некоторых источниках, в том числе передаче Г. Скороходова, это объясняется ссорой с И. Пырьевым, закрывшим ему дорогу на «Мосфильм», однако никаких подтверждений этому нет (к тому же была ведь Киностудия им. Горького). Роли на Киевской

киностудии у Кузнецова особого энтузиазма не вызывали. В 1954 году он скажет: «Мне пришлось сыграть довольно много так называемых “голубых” ролей, в которых немало было и слов, и крупных планов, и всяких кинематографических украшений. Зритель смотрел такие фильмы и... через несколько дней забывал»¹. «Какое огромное количество такого рода “правильных” текстов мне пришлось произносить в фильме «Командир корабля»! <...> Такие “декларативные” роли не вызывают у зрителя желания поспорить, попытаться в чем-то разобраться — автор все решил даже за зрителя»².

Кузнецов продолжал быть статным красавцем, юношеское обаяние давно перешло в обаяние зрелого мужа. А. Гольдштейн пишет, что «психологической природе советского неосентиментализма была свойственна прикровенная, стыдливо-умиленная сексуальность»³, и это согласуется с экранным образом Кузнецова, впервые прозвучавшим в «Друзьях» и перескочившим в пятидесятые. Между ними стоит Федька Басманов, фонтанирующая эротичность которого в дальнейшем будет табуирована, точнее, примет «прикровенный» вид. «...Неумолимо, литература эпохи раннего советского социализма оттеснила любовниц и товарищей, — пишет Гольдштейн, — их место заняли жены...»⁴ Так и Кузнецов — из любовников мгновенно переходил в мужей. В «Командире корабля» он играет степенного человека. Видно, что актер пополнил — факт в актерской профессии значимый. Жесты спокойные, состояние малого движения; камера находит капитана Высотина чаще в статичном по-

¹ Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // Искусство кино. 1954. № 12. С. 51-52.

² Там же. С. 52.

³ Скромное обаяние социализма // Гольдштейн А. Указ. соч. С. 128.

⁴ Там же. С. 131.

ложении: он сидит в каюте, стоит на капитанском мостике. Говорит благожелательно, взвешенно. За Высотиным не замечено признаков дурного поведения и малодушия. Он нравственно и профессионально безупречен. Все эти фигуры движений и речи будут точно воспроизводиться из фильма в фильм — особенно явно в старости — но уже в середине 50-х Кузнецов словно застывает в этом образе, который будут эксплуатировать и дальше. В «Без вести пропавшем» (1956), в «ЧП. Чрезвычайное происшествие» (1958), в «Серебряном тренере» (1963), где у него будут главные роли, он создаст образ неподкупного и верного сына (Родины)-отца (дочери), по сути повторяя названные фигуры.

Формально период на Киевской киностудии закончился картиной «Без вести пропавший», однако, по сути, он завершился любимой ролью самого Михаила Артемьевича — ролью «Матроса Чижика» (1955), в которой актер впервые переходил к возрастным персонажам. С режиссером-«маринистом» (как он сам себя называл) Владимиром Брауном он впервые встретился на съемках «Командира корабля». Кто знал, что режиссер, снявший его в «декларативной роли», позволит ему сыграть так, как хотел того сам Кузнецов, ведь здесь он был полным автором. «...Очень мне был симпатичен В. Браун, — напишет Кузнецов, — потому что он давал самое главное, что мне, как актеру, нужно, — свободу. <...> Картину “Иван Грозный” я не считаю своей — это картина Сергея Эйзенштейна, в целом и во всех деталях. “Матрос Чижик” — это моя картина, это я придумал, это я решил, это я сделал. А на “Грозном” я был ведомым»¹. Во многом роль эта шла от образа Скобелева. Любопытно, что в «Матросе Чижике» (как и в «Тарасе Шевченко») нашла свое отражение тенденция послевоенного искусства: «Потребность

¹ Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 134.

в стабильности, устойчивости бытия объясняет конформизм, отторжение экспериментов, торжествующие в культуре. В искусстве это нашло отражение в историзме языка, обращении к комфортным для зрительского глаза формам искусства прошлых эпох (чаще всего XIX в.)»¹. Картина 1955 года рассказывала о нравах дореволюционной России с плакатными характерами злых господ и добрых людей из низов, призывающих эпоху братства. Матрос Чижик, потерявший два пальца во время учений, служил денщиком у капитана и ухаживал за его сыном. Жена капитана не доверяла Чижик, подозревая его в пьянстве и лжи, и всячески унижала его. Любя «барчонка», как его ласково называет Чижик (и величает его имени отчеству), он смиренно терпел грубость его матери — в рамках этой коллизии двигался фильм, продолжавший не только морскую, но и детскую тему Брауна, снявшего ранее «Максимку» с Борисом Андреевым (1952) по тому же К. Станюковичу. «Сентиментальная идиллия <...> — очень часто детская идиллия», — пишет Гольдштейн о детской литературе тридцатых, в которой проявляется основополагающая черта всей литературы социалистического сентиментализма — инфантильность, и приводит фразу М. Андерсен-Нексе, воскликнувшего на писательском съезде: «мы в сказочной стране, в прекрасной стране пролетариата. Это значит — мы в царстве ребенка!»² Обаяние детского заступника, друга, которому можно довериться, перейдет в картину «Марья-искусница» Александра Роу (1959). Фильм будет сниматься на студии им. Горького, второй по количеству съемок Кузнецова после Киевской. Роль отставного солдата, поющего песни под барабан и бодро шагающего по земле, готового откликнуться на помощь оби-

¹ Малкова О. Указ. соч.

² Скромное обаяние социализма // Гольдштейн А. Указ. соч. С. 131-132.

женных — медвежат ли, детей — была сыграна актером в мягких тонах (как он любил говорить в «полутонах»), без нажима, где нужно — с иронией. В фильмографии Кузнецова любое вступление его персонажей в отношения с детьми (пусть мимолетные) будет провоцировать персонаж (и актера) на особую нежность, усиливать его лиричность. Линия детского кино, начатая с «Неразлучных друзей», в «Марье-искуснице» достигла своего пика: актер впервые «включает» задор, веселость, — надо отдать должное Роу, он угадал в Кузнецове эти возможности. В воспоминаниях об Эйзенштейне Павел Кадочников указывает на важную деталь: «Эйзенштейн судил об актере не по коридорным впечатлениям и не по типажному “экстерьеру” — он исходил из того, что в актере можно пробудить»¹. Роу относился к той породе режиссеров, способных пробудить, вызволить на свет совершенно другие оттенки игры, нежели шедшая за актером тень амплуа.

В 50-е Кузнецов вступает как мужчина и речи его «не речи мальчика, но мужа». В это время складывается его актерский портрет: порядочного, принципиального человека, утверждающего справедливость. Началось это в 40-е, где образ актера был динамичен, но в 50-е он словно камнеет — возникает амплуа «правильных» и положительных героев, определившее на долгие годы границы его актерского существования. В «сентименталистской ветви словесности, — пишет Гольдштейн в эссе “Прозрачность и демос”, — акцентируется и другой момент “понимания”, то есть не жестокого, “тоталитарного” обладания миром и его истиной, но вслушивания в мир, в слова и сердца других людей, чтобы уловить самое важное, потаенное, что ведет в “страну смысла” (Н. Зарудин). <...> В “царстве советского гуманизма” <...> возникает специфическая атмосфера лирической

¹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. — М.: Искусство, 1974. С. 343.

сердечности, теплоты и даже умиления, порой легкой и терпкой грусти...»¹ Более точной характеристики игры Кузнецова привести нельзя, и мы видим как ее существенные черты откликаются в судьбе актера послевоенной поры (особенно подходят такие выражения Гольдштейна как «интимно-лирическое чувство», «тихое пламя еля»), когда неосентиментализм 30-х, по всей видимости, был включен в более широкое понятие советского гуманизма. К слову, Гольдштейн упоминает лозунг «нового гуманизма», выдвинутый «Перевалом» 20-х годов. Среди других лозунгов этой литературной группы (за что ее и разгромили), напомним, были «моцартианство», «искренность творчества», «раскрытие внутреннего мира» и «его новое эстетическое оформление». Весьма любопытна критика «Перевала» авторами все той же Литературной энциклопедии: «Художественное творчество перевальцы толковали откровенно-идеалистически как некий сверхразумный, интуитивный, стихийно-эмоциональный, в основном подсознательный процесс. Сам художник представлялся некоею исключительной личностью, не связанной с практикой своего класса. <...> Творчеству «П.» свойственны созерцательность, пассивное воспроизведение явлений, без проникновения в подлинную правду действительности, наоборот, с искажением этой правды»². Кузнецов, как и многие актеры того времени, играл идеалистов, но не все актеры были созерцательны, как он. Он действительно был в состоянии *малого движения*, созерцательности, рефлексии. И это шло его «мягкой» красоте, выражающей красоту движения внутрен-

¹ Прозрачность и демос // Гольдштейн А. Указ. соч. С. 146.

² «Перевал» // Литературная энциклопедия. В 11 т. — М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929-1939. Под редакцией В. М. Фриче, А. В. Луначарского.

него. Только однажды в пятидесятые эти качества пригодились для роли интеллектуала — замполита Коваленко в «ЧП. Чрезвычайное происшествие». Основанный на реальных событиях (захват танкера «Туапсе» китайским флотом в 1954 году), картина была снята в остросюжетном, детективном ключе. Сцены допросов Коваленко с участием хитрого противника, плетущего целые комбинации против него и пр., открыли другого Кузнецова. К этому времени его собирательный образ можно было бы назвать гуманистом, интеллигентом, но не интеллектуалом. К тому же картина, как мне кажется, привела убедительные доказательства того, что жанр детектива ему органичен. Конечно, он не стал бы комиссаром французского типа (Ж. Габен, Л. Вентура), для этого нужна была «брутальная красота», но в качестве интеллектуала вкупе с присущей ему иронией, он мог бы сыграть в детективе, допустим, на деревенском или зарубежном материале. Примеры тому: «Гиперболоид инженера Гарина» (1965) и «Игра без правил» (1965). В последнем фильме, детективе «холодной войны», полковник Ларцев (Кузнецов), присланный в Берлин, почти в одиночку разгадывал комбинацию американской разведки.

50-е годы стали самым плодотворным периодом в творчестве Кузнецова, самой активной жизнью в кинематографе. В это десятилетие он вошел на волне успеха 40-х и снимался много, реализовав свое видение искусства актера. До самого начала 50-х Кузнецов был ведомым, каждый раз вступая в схватку с новым для себя режиссером, в котором актер подозревал человека подбирающего типаж (неслучайно в его тетрадных записях приводится метафора актерства как «бл*****й профессии»). Оптимистичной ролью отставного солдата («Марья-искусница») завершаются 50-е годы, в которых карьера Кузнецова пошла иначе, чем он мог себе представить десятилетием раньше. Там, в эвакуации, шли съемки совсем других картин, режиссеров, имевших собственное представление о будущем кино.

Глава IV. АКТЕР-СОАВТОР

Да здравствует дерзость — хотя,
разумеется, ее еще надо проявить.

Франсуа Трюффо

Кузнецов: У нас есть труппа при «Мосфильме», которая раньше называлась Государственным Театром Кинотеатра. Я прошу извинения у дам, и у Вас в частности, Екатерина Алексеевна (Фурцева. — У. С.), за такое неудачное образное сравнение, но сейчас наша труппа похожа на публичный дом с картотекой. (*Шум*). И когда работы маловато, то сотрудники занимаются каким-то частным делом: кто-то вышивает, кто-то раскладывает пазлы, кто-то разучивает романсы под гитару (смех), короче говоря, речь идет о том, что нас никто всерьез как художников не воспринимает.

Эрмлер: Но как можно так говорить? Это совсем не так!

Перед нами отрывок из речи Михаила Кузнецова на IV Пленуме Союза работников кино (8 февраля 1962 года)¹. Речь эта была скандальной и стоила актеру дорого, но, как мы увидим далее, иначе он не мог.

¹ Стенограмма речи предоставлена родственниками М. А. Кузнецова.

Фильмография Кузнецова проста лишь на первый взгляд. Всматриваясь в список работ, вспоминая те или иные роли, видишь постоянное движение геологических плит: вариативность ролей, динамику образов (особенно в начале пути). Образы становятся сгустками времени, усилия, случая. Случай вбирал Кузнецова в миры чужие, чуждые, где ему нечем было дышать, и он всячески сопротивлялся. По мемуарам Сергея Эйзенштейна мы знаем про бурный нрав актера, сам он не раз признается в этом в своих записях. «Что мне какой-нибудь Эйзенштейн? Я Станиславского знал!» — иронически рассказывает Михаил Артемьевич о себе молодом¹. Сергей Михайлович замечает в мемуарах:

А снимался в той же сцене Федькою Басмановым молодой артист Кузнецов Мишка.

С виду смазливый, образованностью и умом не ахти какой далекий, да с норовом и капризами.

«Михаилом Артемьевичем» себя на съемках величать требовал².

Самоуверенность, граничащая с дерзостью. В этих бытовых деталях явлена одна из главных черт характера Кузнецова — принципиальность (и сопротивление любому навязыванию). Когда он столкнулся с Эйзенштейном, то спорил, доказывал что-то свое — ситуация сама по себе необычная, ведь ни один из актеров («линий», «тел») Эйзенштейна такого себе не позволял. Кузнецов шел на сопротивление. Ретроспективно мы могли бы сказать, что ему

¹ Цикл «Острова». Михаил Кузнецов (Н. Скуйбин, 2008).

² Эйзенштейн С. Мемуары. — М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. Т. 2. С. 437-438.

был близок Станиславский, чья известная формула «Нет подлинного искусства без переживания» стала формулой самого Кузнецова. Однако влияние Станиславского (как и Эйзенштейна) — росло с годами. Кузнецов, по сути, проучился у Станиславского год, и в каком состоянии он встретил Учителя? При «эполетах». Что для юноши с трудным характером было сложным. Мы остановимся на этом подробнее в следующей главе. Сейчас достаточно сказать, что «мхатовцем» мы видим Кузнецова на исторической дистанции. Поэтому писать его портрет как верного сына МХАТа, пришедшего на съемки к Эйзенштейну «с верой» и устраивающего теоретические споры о методе, было бы самонадеянно. В 1941 году он только-только закончил студию (по сути все — репетиции, первая премьера под руководством М. Н. Кедрова состоится в 1944 году), и о Станиславском, как и его методе, его познания были весьма ограниченны. С таким декларативным МХАТом он и пришел к Эйзенштейну. И все же столкновение с другим методом стало болезненным. Примечательно, что, например, Юлия Райзмана Кузнецов практически нигде не упоминает, но фигура Эйзенштейна (как и Станиславского) мерцает в его размышлениях.

Приведенная выше речь Кузнецова демонстрирует не только характер. Положение актера в кинематографе (и его самосознание) его не устраивало — это была одна из постоянных тем его размышлений. Первым свидетельством этого (как и другого качества Кузнецова — жажды диалога) стала статья «Дружба писателей и работников кино» в «Искусстве кино» 1954 года. «К. Станиславский называл актера соавтором роли, — пишет Кузнецов. — А вот в договоре с актером записан такой пункт: “Актер обязан выполнять все требования режиссера”. О каком соавторстве может быть речь?» И далее: «Глубоко порочна система, при которой режиссер подменяет собой весь актерский состав,

решает все за актера, вплоть до интонации. Правда, если режиссер — крупный мастер, такая система может принести некоторый хороший результат: актеры хорошо сыграют именно в данном фильме, но самостоятельно, творчески мыслить они не приучаются»¹.

Темпераментные выступления актера скрыты от нас, лишь по каким-то стенограммам, дневниковым записям мы можем наблюдать за его мыслью, за реакцией окружающих — а они удивлялись. Благодаря «смазливой», по выражению Эйзенштейна, внешности он стал популярен как актер, однако в то же время красота эта многими принималась определяющей. Казалось бы, Юлий Райзман развеял такое видение, выявив в игре Кузнецова психологическую нюансировку, однако толкование актера прежде всего как «красавца» безусловно с эротическими коннотациями утвердилось надолго. По записям от 1965 года мы можем наблюдать Кузнецова-оратора и какое значение он придавал проблеме актера.

24 октября 1965 года с группой кинематографистов Кузнецов прибыл в Хабаровск. Был «народный кинофестиваль к/с им. Горького по Дальнему Востоку в связи с предстоящим учредительным съездом работников кино». «Прилетели. Сразу начались просмотры и встречи. Раза четыре держал речь. Удивлял в основном сидящих на сцене своих. Интерес зрителя чисто зоологический. 25-го в Доме офицеров выступил особенно рьяно. Орал. Кричал. Неистовствовал по поводу несправедливости и странностей в жизни киноактера. Призывал писать для актера. Как пример взял Юрия Белова, который после “Неподдающихся” при соответствующей заинтересованности мог бы стать мировым комиком. Говорил о Николае Симонове, А. Тарасовой, так мало снявшихся

¹ Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // «Искусство кино». 1954. № 12. С. 51.

и уже постаревших»¹. Уже в Уссурийске в том же году Кузнецов призывает делать фильмы об этих мастерах и к названным добавляет имена В. Гардина, Б. Щукина, В. Ванина.

Борьба за признание актера, его положение, которую вел Кузнецов, была не просто проблемой сугубо кинематографического цеха. В ней как в капле воды отражался океан — проблемные узлы советского строя. Тетрадные заметки Кузнецова полны размышлений о демократии: «Свободу мнений, дискуссии, партийную и гражданскую демократию...»² Нередко заходит речь о А. Дубчеке, А. Солженицыне, А. Сахарове. В качестве характерной детали запись от 1964 года: «Произвела огромное впечатление “Памятная записка” Пальмиро Тольятти. Какой благородный ум. Какой гуманист. Ленинец»³. В той же тетради на новость о «падении» Н. Хрущева Кузнецов реагирует программной статьей, где замечает: «Сталин настолько забил народ, что он уже ни на что не реагирует. Приди к власти Распутин, — что же, согласятся. Брежневу надо действительно возродить ленинское время»⁴. Вся статья написана тезисно, будто предвыборная речь партийного лидера. «Создать условия демократического государства. Подумать о выборах. Пока это чистый юмор и трата денег и времени. Установить, скажем, 5-летний срок пребывания на ответственных государственных постах»⁵ и т. д. Советская «система» (Михаил Артемьевич использует это слово) часто вызывает болезненные реакции. «Догма-

¹ 28 октября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² 10 сентября 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

³ 10 сентября 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

⁴ Ноябрь // Там же.

⁵ Там же.

тизм и есть антимарксизм», — запишет он в 1964 году, а через десятилетие скажет: «Каждая новая рожденная мысль должна быть достоянием, с ней можно поспорить, вступить в дискуссионные вещи, но просто так [отказываться. — У. С.]: «Нет», «нет», «нет», «только то», «только то»... В результате цветы уже не цветут, вседохнет. Это называется реакционное дело, регресс, мы идем назад, а не вперед»¹. Скажем, то обстоятельство, что Кузнецов считал себя учеником К. Станиславского, известно, но это был его выбор (см. след. главу). Да, по юности он больно ушибся об Эйзенштейна, но именно этот случай заставил его иначе взглянуть на природу игры. И то обстоятельство, что он являлся мхатовцем, вовсе — и это свойство его мышления — не предполагало монополии и следования одному методу. Он требовал разнообразия.

28 февраля 1972 году в речи в Центральном доме кино Кузнецов скажет: «...И была еще одна ошибка, которую пережил наш театр. Сталин любил МХАТ и получилось омхачивание театра. Неудобные ему театры — Второй МХАТ, Мейерхольда, Таирова — закрылись»². После этого выступления на Кузнецова написали донос, и уже 16 марта его вызвали в Союз кинематографистов. Михаил Артемьевич подробно описывает эти события в своих заметках, как волновалась за него супруга («умоляла спрятать характер»), а Лидия Смирнова советовала ему «как себя вести» перед заседанием Секретариата Правления СК. Мы остановимся на этом заседании, поскольку это, во-первых, прямо относится к нашей теме, и, во-вторых, детали эти никому неизвестны, а они о многом говорят.

¹ Аудиокассета 1973–74 года.

² О выступлении М. А. Кузнецова в Центральном доме кино 28 февраля 1972 г. Стенограмма 16 марта 1972 г. Расшифровка стенограммы предоставлена Н. Скуйбиным.

...К художникам надо подходить осторожно, у них хрустальные сердца, — говорил в своей защитной речи Кузнецов, — я вскользь сказал как с Черкасовым обошлись по-свински, что без его ведома уволили жену на пенсию. Она плачет. Он пришел к директору объясняться, говорит: “Как же так? Может быть, и мне пора на пенсию?” Тот сказал: “Ну что ж, это ваше дело”. Дальше — дача, затемненная комната, две ночи Черкасов не спит, ходит в халате, курит и смотрит в пол. Что дал театру Черкасов, все знают. Можно ли так обращаться с артистом?¹

Это история была известна всем присутствующим (среди прочих на заседании были Чухрай, Марьямов, Згуриди, Санаев, Донской, Юр. Озеров, Смирнова, Зимина²): в июне 1964 года из Академического театра драмы им. А. С. Пушкина (ныне Александринский театр) сначала уволили Нину Черкасову, затем и Николая Константиновича, который к тому времени был тяжело больным человеком. В 1966 году Черкасов скончался. Кузнецов напомнил и другое имя — Аркадия Райкина: «Райкин — это радость, это великий актер. А неумный администратор с ним не так поговорил и хрупкое сердце артиста не выдержало. Да и со мною на Киевской студии, где я работал в 11 фильмах, поступили нехорошо³. И я получил инфаркт. Отсутствует элементарная этика. Забывают, что актеры театра — это люди особой

¹ О выступлении М. А. Кузнецова в Центральном доме кино 28 февраля 1972 г. Стенограмма 16 марта 1972 г. Расшифровка стенограммы предоставлена Н. Скуйбиным.

² 19 марта 1972 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

³ История с Киевской киностудией, пока не обработаны все тетради за 1960-е годы, покрыта мраком.

творческой конструкции»¹. До этого Кузнецов называл актеров, артистов эстрады, практически никогда не называя режиссеров. Тем интереснее его обращение к одному известному нам имени: «Я говорил о Тарковском, картину, которого “Андрей Рублев” продержали на полке шесть лет. Что передумал, что перечувствовал этот высохший человек, знает только он и подушка!»² После этих слов Кузнецова кто-то на заседании вспомнил историю, произошедшую на похоронах Игоря Савченко. «Пырьев громко крикнул, ткнув пальцем в тогдашнего министра Большакова: “Это Вы его убили!”»³ После прений Секретариат Правления СК в лице А. В. Караганова хотел запретить Кузнецову выступать от Бюро пропаганды киноискусства (мы понимаем, что это значило для него), но в итоге исключил только из состава Правления Дома кино. Во многом благодаря поддержке Лидии Смирновой, всячески защищавшей Михаила Артемьевича. И, как бы его не просили «скрыть характер», Кузнецов не мог вести себя иначе. Вот как заканчивается его защитная речь: «И какие-то слухи идут непонятные. Какая-то знакомая пришла и сказала, что она слышала такой разговор: вот скажешь как Михаил Кузнецов, а теперь с него сдирают кожу... Я не думаю, что с меня будут сдирать кожу. Да я еще буду кусаться, если с меня будут сдирать кожу»⁴.

Один из принципов демократии — публичность дискуссий, их не-кулуарность, были для него главным условием работы, жизни. Опыт путешествий по стране, опыт прямого

¹ О выступлении М. А. Кузнецова в Центральном доме кино 28 февраля 1972 г. Стенограмма 16 марта 1972 г.

² 19 марта 1972 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

³ Там же.

⁴ О выступлении М. А. Кузнецова в Центральном доме кино 28 февраля 1972 г. Стенограмма 16 марта 1972 г.

контакта со зрителем (честность которого Кузнецов возводил в принцип) требовали другой органики, скорее общественной роли. На том же фестивале в Хабаровске он с раздражением замечает: «К сожалению, опять не было ни одного диспута»¹. Становится более ясным, что проблема актера для него имела не только профессиональное измерение, но и нравственное, гражданственное. Мы могли бы предположить, что эти мысли — явление позднее, 60-х годов, и хорошо бы найти какие-то события в личной биографии Кузнецова, с этим связанные. Однако в уже упомянутой статье в «Искусстве кино» содержится весь заряд «гражданской лирики» и доказывает, что это уже черта характера: «Думается, что фильм, особенно бытовой, должен в какой-то степени быть дискуссионным, что его ситуации и образы должны бы продолжать свою борьбу уже за стенами зрительного зала»².

Того же самого, независимого поведения, Кузнецов требовал от коллег по цеху, но, наблюдая за ними, в частности на фестивале, он возмущался: «Актеры говорят заученное, кривляются и вымаливают снисхождение. Смешат. Насчет мысли совсем худо. Просто подчиненные. Больно смотреть и слушать»³. Актеры-подчиненные, по мнению Кузнецова, оказывались на дне кинематографической иерархии, народом зависимым, незащищенным. Всем заправляла режиссерская элита, выбирающая актеров как «овощи на рынке», часто не сами, через вторых режиссеров, ассистентов. «Актер в кино, — писал он, — как новогодняя елка —

¹ 30 октября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // «Искусство кино», 1954, №12. С. 52.

³ 30 октября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

ее наряжают, танцуют около. Праздник кончился. Равнодушно выставляют за дверь»¹. Защита актера становилась наваждением, казалось бы, сколько речей он посвятил этому вопросу, однако, он настаивал. К слову, 23 ноября 1965 года в Большом Кремлевском дворце состоялось открытие Первого учредительного съезда Союза Кинематографистов. Следующие дни в Кремлевском театре шли прения. «Была мысль записаться и выступить, — пишет Кузнецов, — но я понял, что по актерскому вопросу говорить больше нельзя. Придумал всю аргументацию. И, наверное, это было бы звонко и... скандально. Но я эту мысль все равно где-нибудь скажу, если ничто в этом вопросе не изменится»². Фигура режиссера была персонификацией сложившихся цеховых обычаев, и со стороны Михаила Артемьевича подвергалась постоянной критике. Режиссеры крупные с самостоятельным мышлением для актера были особо опасны: «Конечная цель режиссеров-эрудитов и теоретиков — как удавить актера?»³ О других же он всегда говорил с почтением, поскольку работа с ними происходила в форме сотрудничества — И. Хейфиц, И. Савченко, В. Ивченко, В. Браун. Чтобы сыграть роль, Кузнецов, видимо, должен был постоянно находиться в состоянии со-размышления, дискуссии, как бы баланса воль.

Кто мог разрушить дурной круг подобной иерархии? Еще один участник кинематографа, не менее важный, чем все остальные, — зритель. По записям видно, как часто обращается Кузнецов к ним с мыслями о том, что кино — это и их дело, и если бы они были заинтересованы, то многие

¹ 9 сентября 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² 28 ноября 1965 г. // Там же.

³ 1 сентября 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

актеры не пропадали бы на такое время, не зависели бы от случая. Ведь случай, по сути, крадет время, жизненную энергию, потенциал.

[О выступлении в Хабаровске:] Ругал нашу бездарную, беззубую, равнодушную, конъюнктурную критику, не вдохновляющую, а мешающую делу. Призывал зрителей к активной позиции. Что кино наше огромная часть народной культуры и что оно наше общее дело. Если зрители называют артиста любимым, то они должны беспокоиться о его судьбе и если он надолго пропадает с экрана требовать: дайте нам Жарова. Дайте Орлову. Почему не видим Игоря Ильинского и т.д.¹

В аудиозаписи 1977 года Кузнецов делится грустными размышлениями:

«...Творческая потенция огромная, особенно у человека талантливого, а его расценивают как просто: ну ладно, этот уже отснят или надоел. Если бы решал зритель или какие-то бы у нас были институты общественного мнения, или спрашивали бы: «Как вы относитесь к тому-то и тому-то?» Нет, вот такие вот субъективные партизанские утверждения режиссеров, даже больше ассистентов, помощниц на студии. Это они на свой вкус... Они порой имеют решающее слово»².

У Михаила Артемьевича было сильно развито авторское начало, основным условием своего исполнения он считал свободомыслие. В своей курсовой за третий курс я пред-

¹ Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. ССР. Г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

² Аудиокассета 1977 г.

положил, что он мог бы вполне стать режиссером, возможно, и снимался бы в своих картинах, мы знаем пример Сергея Бондарчука, ушедшего в режиссуру. Это была рабочая гипотеза. Кузнецову было всегда тесно в рамках режиссерского замысла, ему хотелось найти что-то свое, и, принимая в расчет уже известный нам нрав, можно предположить, как тяжело шел съемочный процесс. В рассказе Кузнецова о работе с Владимиром Брауном («Матрос Чижик») есть такой пассаж: «...Мы спорили с ним на картине до изнеможения, сидели с ним за полночь — искали логику в поступках моего героя. Когда ее не находили, он приходил в отчаяние и говорил: “Черт с ним, в конце концов я имею право на творческую неудачу!” Но... наш фильм оказался в 1954 году лидером проката»¹. О режиссере «Юнги Северного флота» Владимире Роговом Кузнецов говорил: «У меня с ним намечаются правильные отношения, такие какие у меня были с Брауном, с Ивченко, Савченко. Он мне верит. Слушает, вернее, выслушивает. Большую часть из того, что я предлагаю, принимает. Одну сцену я даже написал сам². Ну сцена это громко — монолог такой, сценка с котенком»³. Кузнецов чувствовал себя в форме только в условиях содружества с режиссером, с годами это вообще стало условием участия в фильме. Интересно как он характеризует Игоря Савченко: «Есть разные определения режиссера. Режиссер-полководец. Режиссер-вождь. Режиссер-учитель и т. д. Много тут разных мнений — в книгах, статьях, речах и в лекциях. Я бы назвал Савченко: режиссер-товарищ. С ним можно было и даже нужно было советоваться. Он умел слушать. А если он не соглашался с актером, то не просто

¹ «Эта вязкая зона молчания...» // «2000» (Украинский еженедельник) №46 (390), 16-22 ноября 2007 г.

² Сцена вошла в фильм.

³ Аудиокассета 1973–74 года.

отвергал или высмеивал, как это иногда бывает, а очень аргументированно обосновывал, указывая во всей цепи роли то звено, о котором идет речь, и почему именно его надо делать так или эдак»¹. Как обоснование этой характеристики, Кузнецов приводит пример со съемок «Тараса Шевченко»:

Была в сценарии такая ситуация. Штабс-капитан Обрядин, у которого Скобелев служил в денщиках, посылал его с письмами к своей любовнице, а она, видимо девица весьма безнравственная, завлекла своими чарами Скобелева. Солдат согрешил с ней, о чем Обрядину стало известно. Так что к истории о пропаже денег, присланных в письме Скобелеву с воли и присвоенных Обрядиным, примешивалось «романтическое дело». Я предложил Савченко вычеркнуть эту самую связь, ибо, как мне казалось, заострится социальный смысл всей трагедии солдата Скобелева. Савченко согласился безоговорочно. Роль сократилась текстуально, но действительно выросла социально².

Но одно дело — существование в чужом замысле, а что хотелось ему самому? Здесь мне очень помогло замечательное интервью в «Ленинском знамени» от 1978 года. На вопрос о фильме, в котором он хочет сняться, Кузнецов ответил (привожу с сокращениями):

Мне видится создание такого фильма, когда понимание главной задачи настолько острое и ясное, что традиционный сценарий не нужен. Нужно либретто. Фильм-дис-

¹ Кузнецов М. Режиссер-товарищ // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. К., Мистецтво, 1980. С. 63.

² Кузнецов М. Режиссер-товарищ // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. К., Мистецтво, 1980. С. 63.

куссия. И чтобы в этой дискуссии, кроме актеров (я бы хотел, чтобы это были А. Райкин, М. Ульянов, О. Табаков, Т. Доронина, Ю. Соломин) (заметьте, актеров какого типа он называет. — У. С.), участвовали режиссеры (Г. А. Товстоногов), писатели (В. Распутин).

И разговор — о жгучем и всерьез. Без скидок на «то да се». С замахом на будущее. Ведь традиционный кинематограф фиксирует в основном то, что было. А это хоть и интересно и даже важно, но уже в прошлом. В таком фильме, о котором я говорю, актер будет энергичным, вложит в нее всю свою гражданскую страсть и потому будет настоящим соавтором в осуществлении идеи фильма¹.

В этой цитате — всё. И, казалось бы, гипотеза доказана — режиссер! Однако что-то беспокоит. Мы уже знаем, что сущность режиссуры по Кузнецову заключалась в стремлении к власти. Из дневниковых записей мы также знаем, что ему часто задавали вопрос, не хочет ли сам попробовать снимать: «В. Марон² убеждает меня заниматься режиссурой»³. Но в интервью мы читаем ключевое слово — «соавтор», и проблема актера, описанная нами как профессиональная и гражданственная, выходит за эти границы. Актера Михаил Артемьевич сравнивал с писателем и живописцем⁴.

¹ Днепровский Л. Каждый день открытие // Ленинское знамя. М., 3/ХП—1978.

² Владимир Самойлович Марон — организатор производства, работал на Киностудии им. Горького, после — на «Мосфильме», был замдиректора Бюро пропаганды советского киноискусства.

³ 4 ноября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. ССР. Г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

⁴ 16 декабря 1965 г. // Там же.

Образцом для него были К. Станиславский, А. Чехов, В. Ленин, эти имена он читал. В 1964 году, например, прочтя в «Советской России» статью Олега Табакова, Кузнецов восхищается им: «Что за славный человек! <...> Честен. Смел. Чист. Добр. <...> В нем есть многое из двух моих любимых людей: Чехова и Ленина (но того Ленина, живого, а не сегодняшнюю резиновую маску, которую каждый натягивает на свое лицо, неизвестно из каких соображений)»¹.

Такой была высота, такой была планка. И когда он оглядывался на быт и судьбу актера-современника, человека скорее ремесла, нежели мастерства, на отношение к актерской профессии, все в нем поднималось — он чувствовал необходимость сопротивления. Актер — это соавтор фильма, такой же соавтор, как режиссер — вот итог нашего маленького расследования, каким же видел актера Михаил Артемьевич. И все-таки хотел ли он стать режиссером?

«И я еще раз убедил себя в том, что не надо сдаваться, уходя в режиссеры. Надо восстанавливать ежедневно и ежечасно былой авторитет актера-властителя дум»².

¹ 5 декабря 1964 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

² 6 ноября 1965 г. // Там же.

Глава V.

40 — КРЕСТНЫЕ ОТЦЫ¹

Готово мое одеянье. Сейчас я маску надену. Не удивляйся, мой друг, если маска будет страшна. Ведь это только личина...

Николай Перих. Письмена

Актер Государственной оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского, успевший поучиться год у «самого Станиславского», окончил учебу в 1941 году. Об этом периоде мы практически ничего не знаем. Во время поступления в студию Кузнецов работал токарем на «Шарике» (завод «Шарикоподшипник») и участвовал в самодеятельности. Как пишет И. Сергеева, первой его ролью была роль лакея в «Свадьбе» Чехова всего с двумя репликами. Далее — роли первого носильщика в пьесе «Слуга двух господ» Гольдони, подкулачника Грунькина в «Хлебе» Киршона². В записях за 1972 год Михаил Артемьевич пишет «схематичный портрет» ушедшего из жизни М. Н. Кедрова, советского театрального режиссера и педагога, ученика Станиславского,

¹ Данная глава с незначительными изменениями была опубликована на английском языке: Usualiev S. The godfathers of Mikhail Kuznetsov // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2014. Vol. 8, Iss. 3. P. 184–199. <https://doi.org/10.1080/17503132.2014.969527> (Прим. 2024 г.)

² Сергеева И. Указ. соч. С. 2.

где мимоходом называет учебные спектакли, в которых он, Кузнецов, участвовал: «Гамлет», «Вишневый сад», «Ромео и Джульетта»¹. Важно, что в студии его «вели» как комедийного в будущем актера. «И до студии, — скажет Михаил Артемьевич в интервью, — на любительской сцене я играл Труффальдино»². В 1939 году режиссер Иосиф Шاپиро отыскал в студии еще студента Кузнецова для главной роли в картине «Приятель» М. Гавронского (1940)³. Фильм памяти о себе не оставил, но актера заметили. «Приятелей» сложно назвать настоящим дебютом, поскольку Кузнецов продолжал существовать в кадре театрально. Первую половину 40-х можно назвать переходной: «Секретарь райкома» (1942), «Воздушный извозчик» (1943), «Это было в Донбасе» (1945). Кузнецов будет примерять на себе новое качество, бороться за кино-пластику. Однако в то же самое время состоялась встреча с двумя мастерами — она мгновенно (и болезненно) интегрирует его в кинематограф, и как полагают исследователи, в историю кино.

Уже в эвакуации на ЦОКС (Центральной объединенной киностудии) он будет сниматься в боевых киносборниках. Описывая кино в эвакуации в Алма-Ате, в частности, «загрузку» у Б. Бабочкина и Н. Крючкова во время войны, киновед Нея Зоркая заметила, что «бросается в глаза разнообразие ролей. Звезды ЦОКС не повторяли свой проверенный имидж, а используя актерское перевоплощение, старались всякий раз быть новыми»⁴. Действительно, воен-

¹ 26 марта 1972 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

² Днепровский Л. Каждый день открытие // Ленинское знамя. М., 3/ХП—1978.

³ 15 марта 1972 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

⁴ Зоркая Н. Вещие сны Алма-Аты // Искусство кино.

ное время расширило тематические и жанровые границы советского кинематографа, открывая актерам, режиссерам, сценаристам новые возможности. «Не фанфарная, не умо-зрительная, а кровная связь с временем, — заключает Нея Зоркая, — буквально пронизывает всю работу ЦОКС, всю ее продукцию — неровную, чтобы не сказать — пеструю»¹. В боевом киносборнике «Наши девушки» (1942) случится интересная не-встреча: в одной новелле сыграет Валентина Караваева, в другой Михаил Кузнецов. К этому времени режиссер Юлий Райзман сделал встречу возможной — на картине «Машенька» (1942), став крестным отцом для обоих. Примечательны два факта. Во-первых, сборник «Наши девушки» был посвящен «Советским женщинам, самоотверженно помогающим Красной Армии в ее борьбе с озверелым врагом» и т. д. Во-вторых, Валентина Караваева в новелле «Тоня» (режиссер А. Роом) сыграла телефонистку. Авторы киносборника словно подхватили эти штрихи у Райзмана (ведь съемки «Машеньки» начались еще весной 1941 года), поскольку именно он вместе с Е. Габриловичем создали свою героиню Машеньку телеграфисткой и символом советской женщины на войне (на какой? Любопытны впечатления зрителей в апреле 1942 года, когда вышла картина, принимая во внимание тот факт, что речь в фильме шла о советско-финской войне). Как пишет Нея Зоркая, «если по поводу “Тони” начальством еще были проямлены какие-то упреки в “жертвенности” героини, то “Однажды ночью” положили на полку без объяснений»². В этой новелле, снятой Г. Козинцевым, Кузнецов сыграл солдата, и этот образ, вызванный временем, оставит свою печать на актере — человек долга и чести еще впереди, — а пока буйная

1999. № 7. С. 132.

¹ Там же.

² Там же. С. 138.

шевелюра, кудрявая густая челка, ярко выраженная нижняя губа, густые брови, одним словом, красавец, «наш парень». Казалось бы, за плечами Студия Станиславского, однако — словно и не было, кино крепко зажимает его в типажные объятия.

До «Машеньки» Кузнецов не встречал режиссера такой породы, прошедшего школу Я. Протазанова и студии «Межрабпом-Русь». Кузнецов и Караваева вошли в режиссерскую традицию лирического бытописания. Люди дела, окрыленные мечтой («Летчики») и любовью («Машенька»), не касались земли, и на фоне богато выписанного быта протягивали друг другу руки. Лирика Юлия Райзмана предполагала реалистическую достоверность — легкость должна была рождаться из непосредственности. От актеров он требовал кинематографической естественности, все усилия группы были направлены именно на ее передачу. Актерскую дрожь, неуверенность Райзман обращал в детали, характеризовавшие героев. Раскрепощенность актеров-новичков, их экранная непосредственность были его заслугой. Он делал их киногеничными (известно, что он методично искал новые лица и открывал имена). Деталь из воспоминаний Райзмана о немецких картинах 20-х годов помогает глубже понять метод режиссера: «Знаменитые Эмиль Яннингс и Лиа де Путти, выглядели в немецких картинах невыносимо театральными. Их манера игры особенно контрастировала с подлинной средой — интерьерами, реальной улицей, где часто разворачивалось действие»¹. Таким образом, городская фактура требовала иной игры, иного ритма. Вспоминается «Щедрое лето» Бориса Барнета, в котором героини ступают по земле широко, степенно, словно настраиваясь на один ритм с полем зреющего хлеба, на ритм колхозного пантеизма. Пронзительная картина для

¹ Газета «Сегодня». 5/III-1994.

историков кино, помнящих Барнета 20–30-х годов. Герои же «Машеньки» словно подхвачены вихрем городской жизни, вечным праздником, строительством жизни новой. Это состояние Советской России уловил немецкий философ Вальтер Беньямин, посетивший Москву в 1926–1927 гг.: «Каждая мысль, каждый день и каждая жизнь существуют здесь словно на лабораторном столе. И словно металл, из которого всеми способами пытаются получить неизвестное вещество, каждый должен быть готов к бесконечным экспериментам»¹. Райзман с Барнетом — единомышленники, но если Барнет, говоря условно, за парой влюбленных видел еще и горизонт чего-то большего, то для Райзмана горизонт открывался именно в этой паре. Исследовать тончайшие эмоциональные переливы. С интонацией Чехова и... Чаплина (Райзман часто вспоминает в интервью впечатление от «Парижанки»). Евгений Габрилович скажет, что в то время все в «Машеньке» было парадоксальным: не героиня вовсе, даже не рабочий человека (не «текстильщица»), а так — девушка («девчонка, совершенно незаметная»), которая любила — это казалось дерзким². И правда, сейчас сложно говорить о парадоксальности «Машеньки», нужно представить пейзаж конца тридцатых годов (но как представить воздух?). Евгений Габрилович добавит, что с высоты его возраста, «Машенька» кажется ему «прорывом в личное», картиной, открывшей дорогу частным чувствам³. Отношения возлюбленных для Райзмана становились созерцанием бегущего ручейка и передачей всех его состояний как состояний любви (тепло/холодно, сильно/слабо, бурно/тихо

¹ Беньямин В. Московский дневник. — М.: Ad Marginem, 2012. С. 222.

² Цикл передач «Евгений Габрилович. Последний автограф» (Олег Корвяков, 1998). Выпуск третий.

³ Там же.

и т. д.) Задача была сложной — исключить «игру» актера, сбить его амбиции (ведь это были дебютанты). Чистым жестом для Юлия Яковлевича, видимо, был жест не-игры, схватывания кристальной эмоции в потоке быта. Быт «проверял» актера на достоверность. Подобным образом Райзман «проверял» Кузнецова, словно принимая у него экзамен при поступлении из театра в кино. Но в то же время нужно подчеркнуть, что это было не просто вступление в «права» киноактера, и что «великая роль ждала его только в «Иване Грозном», — подобное утверждение было бы несправедливым. «Машенька» остается жемчужиной не только Юлия Райзмана, но и всей съемочной группы, в том числе Валентины Караваевой и Михаила Кузнецова.

...Однажды Кузнецов курил в перерыве на «Мосфильме». Дверь во двор открыта, идет какой-то толстенький человек, немного гусиной походкой, быстро, и протягивает открытую руку, ладонью:

— Здравствуйте.

— Здравствуйте.

— Как себя чувствуете?

— Ничего.

— Видел ваш материал. Желаю успеха!

Еще что-то сказал и ушел. Я спросил:

— Кто это?

— Эйзенштейн¹.

Материал «Машеньки» Сергей Эйзенштейн посмотрел еще в 1941 году и сразу заметил Кузнецова на роль Федьки Басманова. Во время войны в коридоре алма-атинской гостиницы он вручил Кузнецову сценарий «Ивана

¹ Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино, 1968, №1. С. 133.

Грозного». Если о работе Кузнецова над «Машенькой» практически ничего неизвестно, то «Иван Грозный», в силу своего масштаба, как планета, собрал вокруг себя большое количество фрагментов. Во-первых, о фильме размышлял сам Сергей Михайлович. Во-вторых, остались воспоминания участников съемок, в том числе интервью Кузнецова, взятое Н. Клейманом и Л. Козловым. «Михаил Артемьевич очень нас радушно и любезно принял, — вспоминает Наум Ихильевич, — но сразу сказал, — учтите, я не Эйзенштейновский актер, я мхатовец»¹. Интервью было опубликовано в журнале «Искусство кино» 1968 года, в котором вышла целая серия бесед с людьми, работавшими на «Иване Грозном», многие из которых в чуть измененном виде вошли в сборник «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». В том числе статья Михаила Кузнецова «Мы спорили».

Как мхатовцу, Кузнецову было сложно: он привык к тому, что «образ рождается *от актера к форме*», а не наоборот. Он вспоминал, что противился этому отчаянно (поскольку пришел, как он выражался, из «другой веры»), ибо в линейном мышлении Эйзенштейна не было места для «живого человека»:

- Ты стоишь здесь. Рука твоя устремлена туда.
- Почему?
- А какая тебе разница?²

Павел Кадочников дополняет рассказ Кузнецова: «Помню такой эпизод. Снимали крупный план. Эйзенштейн сказал: «Из левого нижнего угла кадра твоя голова проходит в правый верхний угол — это ты открываешь низкую

¹ «Острова. Михаил Кузнецов» (Н. Скубин, 2008).

² Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 135.

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 часть жила, а другая служила каким-то подсобным механизмом! Я этого не понимаю!» До конца своих дней он так и не смирился с кинематографической спецификой, «расчленяющей» актера»¹.

Так строилась работа над «Иваном Грозным». Великолепие царской Руси XVI века создавалось в военное, полуголодное время. От всей съемочной группы требовалось предельное напряжение, в первую очередь от режиссера. К сожалению, мы не можем остановиться на жизни Эйзенштейна в Алма-Ате, где, несмотря на тотальное давление, он развернул бурную деятельность, сравнимую с Болдинской осенью Пушкина. Только Сергей Михайлович мог, по воспоминаниям К. Паустовского, в то время идти по улице с кипой книг, среди которых были «Руководство для игры в волейбол», хрестоматия по истории средних веков, учебник алгебры: «Режиссеру полагается знать все»². Его «алма-атинский ренессанс» только усилил черту его характера — бескомпромиссность — он держал себя в темпе presto. И, разумеется, требовал этого от других. Киновед Ростислав Юренев, описывая работу над «Иваном Грозным», напоминает название довоенной статьи Эйзенштейна — «В энтузиазме — основа творчества». «Ночи напролет (так как днем

¹ Кадочников П. М. А. Кузнецов // Искусство кино. 1987. № 2. С. 106-107.

² Паустовский К. Избранные произведения в двух томах. Т. 2: Золотая роза: повесть, рассказы. — М.: Художественная литература, 1977. С. 14.

и вечером не хватало электроэнергии), — пишет Юренев, — шли съемки, а днем — репетиции, строительство декораций, шитье костюмов»¹. Не каждый мог это выдержать. В книге Николая Черкасова мы находим такую запись: «В некоторых его мизансценах, предельно графичных по рисунку и композиции, мускульное напряжение актера подчас не соответствовало внутреннему состоянию, внутреннему его переживанию. В таких случаях перед актером возникала необычайная трудность оправдать предложенный ему режиссером внешний рисунок»². Способствовала этому не только сложность замысла, но и полуголодное существование. «Иногда просто не хватало мышц — не для того, чтобы передвигаться, а для того, чтобы выглядеть как надо, — рассказывает Кузнецов. — И знаменитый Яков Ильич Райзман, выдающийся художник-портной, сшил нам эти мышцы из ваты — мы все были в толщинках...»³

Кузнецов характеризует Эйзенштейна как режиссера, «мыслившего линиями», помещавшего актера в «золотую клетку». «Это очень красиво, но все-таки ты находишься в клетке его воображения»⁴. В том же интервью Кузнецов снова называет имя Станиславского и рядом (как пример ясного и симпатичного ему режиссера) — Иосифа Хейфица. Вместе с А. Зархи Хейфиц снял картину «Во имя жизни» (1946), полной научного энтузиазма: три хирурга, осененные клятвой учителю, искали лекарство от паралича, в том числе хирург Колесов (Кузнецов). Для нашего исследования

¹ Юренев Р. Эйзенштейн. «Иван Грозный», вторая серия // Вопросы киноискусства. Выпуск 5. М., 1961. С. 147.

² Черкасов Н. К. Записки советского актера. — М.: Искусство, 1953. С. 135.

³ Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 138.

⁴ Там же. С. 134.

картина интересна тем, что, во-первых, сохранила редкую роль Кузнецова как отрицательного персонажа (человека слабой воли) и, во-вторых, следы комической игры. В последующие десятилетия эти явления практически исчезнут из его экранной жизни. В-третьих, фильм любопытен по стилю — в картине заметны следы американского кино, прежде всего в манерах персонажей, их речи, одежде: три ученых-джентльмена в пальто и шляпах (а Кузнецов, по выражению И. Гращенковой, с усиками а-ля Кларк Гейбл) гордо шагали к мечте. Картина «Во имя жизни», к сожалению, стала лишь прикосновением актера к «буржуазной» стилистике.

«Неужели вы, Сергей Михайлович, не уважаете Станиславского?! — вспоминал Кузнецов в 1972 году себя молодого. — Этого же быть не может! Это против всякой логики!»

Он говорил: «Ну да. Я его даже люблю. А дальше что?» И вот это «дальше что»... я даже не придавал этому особого значения, а уж потом будучи зрелым человеком, актером, я подумал, как же это глубоко. Человек не может остановиться, он все время стремится дальше. Эйзенштейн я таким и запомнил — устремленным вперед»¹. В интервью «Искусству кино» Кузнецов даже добавит, что только позднее пришел к мысли о синтезе системы Станиславского и Мейерхольда. «Потому что «голый» Эйзенштейн или «голый» Мейерхольд — это <...> значит отказать от собственной индивидуальности и подчиниться другой — режиссерской»².

¹ Кузнецов М. Уроки Сергея Эйзенштейна (аудиозапись) // Журнал «Кругозор», выпуск 10-1972.

² Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Иваном Грозным» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 136.

О требовании Кузнецова свободы и содружества на съемках, мы подробно писали в четвертой главе, однако, опыт «Ивана Грозного» позволяет нам добавить несколько штрихов. Известно, что фильм собрал под одной крышей актеров с самой разной техникой. Зоркий глаз Серафимы Бирман фотографически запечатлел манеру каждого из них. Кузнецова в своих воспоминаниях Серафима Германовна оставляет на десерт: «Пожалуй, только у Михаила Кузнецова возникали какие-то возражения постановщику — высоко цена режиссерское дарование Эйзенштейна, молодой актер, окончивший школу МХАТ, верный традициям и творческим заветам создателей этого театра, не соглашательски, а действительно пытался соединить в самом себе два течения в искусстве, только на первый взгляд друг другу противоречащие»¹. У группы был один «постановщик» — дирижер-мейерхольдовец. Тема отношений Всеволода Эмильевича Мейерхольда и Эйзенштейна, критики последним метода Учителя — тема отдельная. Здесь важно обозначить то, что влияние «мага театра» (по выражению Сергея Михайловича) было огромным и очевидным. Можно себе представить, что бы ждало студента Михаила Кузнецова в мастерской Мейерхольда, видящего актера «живым инструментом моего произведения»². И если бы студенту Кузнецову показали такую формулу: «В актере совмещаются и организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: $N = A_1 + A_2$, где N — актер, A_1 — конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A_2 — тело актера, исполнитель,

¹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. — М.: Искусство, 1974. С. 363.

² Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Ч. 2. (1917–1939). — М.: Искусство, 1968. С. 501.

реализующий задания конструктора (А первого)»¹. Эйзенштейн мыслил актера как композиционный элемент в творимой им трагедии. «Он был необычайно увлечен актером как компонентом картины, — размышлял Кузнецов в начале 70-х, — актер должен вписываться в определенный интерьер, он должен обладать чувством *линии*»². Весьма любопытно, что не только Кузнецов признавал сложность такого метода, но и Николай Черкасов: «На репетициях и на съемках С. М. Эйзенштейн в свойственной ему индивидуальной творческой манере не уставал выдвигать трудные задания в сфере пластической выразительности. Так, например, в сцене Ивана Грозного у гроба Анастасии, сцене, требовавшей тончайших психологических переживаний, режиссер добивался не только их непосредственного, сильного, эмоционально насыщенного выражения, но и точно определенной внешней пластической формы, нередко скользящая жесткими рамками своего графического и живописного замысла»³. За Эйзенштейном действительно шла слава «диктатора». «Говорили, — пишет в воспоминаниях Павел Кадочников, — что Эйзенштейн гнет актера «под картиночку», даже было такое выражение — «гнет как саксаул»⁴. История эта не нова. Как мы видели в четвертой главе, она красной нитью прошла сквозь судьбу Кузнецова — скептическое отношение к режиссерам как к диктаторам — именно поэтому мы так подробно на этом останавливаемся. Та же самая «слава» плелась и за Мейерхольдом, что он

¹ Там же. С. 487-488.

² Кузнецов М. Уроки Сергея Эйзенштейна (аудиозапись) // Журнал «Кругозор», выпуск 10-1972.

³ Черкасов Н. К. Записки советского актера. — М.: Искусство, 1953. С. 135.

⁴ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. — М.: Искусство, 1974. С. 343.

подавлял актерскую индивидуальность. На эти замечания он отвечал: «Знаю, что режиссеров, которые так же понимают свою работу, как я, упрекают в том, что они насилуют актеров. Это сказки и пустые фразы! В этом проявляется стремление определенных лиц натравить нас, режиссеров и актеров, друг на друга. Но это не удастся. Современный актер уже настолько вырос, настолько зрел и сознателен, что сам очень хорошо чувствует правильность функции режиссера-композитора и знает по своему собственному опыту, что это единственно правильный путь современного театра»¹. Сергей Михайлович, такой же «режиссер-композитор», в статье «Волки и овцы (актер и режиссер)» продолжал мысль Учителя: «Когда же закономерно проявление “злой воли” режиссера? Прежде всего в том случае, когда наличествует стилистическая недоосознанность со стороны кого-либо из равноправных членов коллектива. Ибо вне всяких разговоров о диктатуре и пр., за целостность, за единство, за стилистический комплекс вещи поставлен отвечать режиссер. Такая уже это функция. Режиссер — объединитель в этом смысле»².

Мы вообразили ситуацию, в которой студент Кузнецов встретился бы с Мейерхольдом. Но значит ли это, что в своей родной студии, у Учителя он был в более выгодном положении? Запись 1972 года вносит дополнительный оттенок в эту картину:

Изначально, конечно, я ученик Станиславского. Но я почти никогда это не говорю, ибо прямым, доскональным последователем его себя не считаю. Он все-таки начальник, а я в искусстве насильников не люблю. Союзник — да,

¹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 частях. Ч. 2. (1917–1939). — М.: Искусство, 1968. С. 502.

² Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. — М.: Искусство, 1956. С. 300.

командир — нет. А К.С. был властелин — царь. И не случайно М. А. Булгаков в «Театральном романе» окрестил его Иваном Васильевичем»¹.

Это еще деликатная запись. Но у нас есть и другой вариант. В тетради за 1965 год Кузнецов записывает впечатления о только что дочитанном «Театральном романе» Булгакова и слова его полны глубокого раздражения. Важно, что это дневниковая запись, публично он бы никогда не позволил себе так выразиться: «Написано блестяще точно. С тем благородным юмором и гневом, на который способен лишь очень одаренный честный человек-правдоискатель. МХАТ еще за всю свою жизнь не получал такой оглушительной затрещины». Знакомство с книгой взволновало Михаила Артемьевича — мы можем судить об этом по объему дневниковой записи и по тону воспоминаний. Мы приведем только самую острую цитату:

Я застал Станиславского уже развалиной. Но я легко узнавал по портрету Булгакова многие его качества. Все-таки он садист. <...> У меня тогда в моем юношеском сердце возник протест. Я не любил Станиславского. И вскоре же после пошушения перестал любить его невероятно длинные, томительные уроки-репетиции. Самодурство. Жестокость. И атмосфера собачьих улыбок, угодничества и академической помпы: строчили, стенографировали, фотографировали «на века».

Его все боялись. И никто не любил. Кроме близких. Издалека он мудр, велик, гениален. Рядом — это невозможно. Он мгновенно лишает человека его достоинства и как жестокий и опытный следователь превращает «подсудимого» в жижу.

Кто действительно был умен и талантлив и уважал свое достоинство — уходил (Мейерхольд, Вахтангов, Берсенева),

¹ 15 марта 1972 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

а остальные оставались в крепостных. Следует ли удивляться, что сейчас во МХАТе нет настоящей прогрессивной режиссуры, что МХАТ завял. Вчерашний крепостной нескоро оправится. Для этого, видимо, мало одной жизни¹.

Если вспомнить сцену «Пир опричников» в «Иване Грозном», то можно представить себе форму зловещего треугольника: в верхней точке пребывает царь Иван. В нижних точках — Федька Басманов и Владимир Старицкий, которого играл Павел Кадочников, любимец всей съемочной группы «Ивана Грозного». Эйзенштейна в нем подкупала непосредственность и полная готовность включиться в композицию картины. Воспоминания актера резко контрастируют с приведенными выше, и Кадочников рисует совсем другой образ работы². «Я учился у Зона, приверженца системы Станиславского, — пишет Кадочников. — Я не вижу принципиальных расхождений в работе того и другого. Способ выражения — другой, но метод — почти такой же»³. Кадочников пишет про актерскую задачу у Эйзенштейна в терминах «сверхзадачи» Станиславского, так как «актеру надо играть не саму сцену, а следствие всего предыдущего, логику поведения человека в предложенных обстоятельствах. И, если хотите, замысел всего фильма в целом»⁴. Полемизируя

¹ 22 сентября 1965 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 г.»

² Как и Олег Жаков. «Распространенное мнение — будто бы Эйзенштейн не умел работать с актером — чепуха». Подробнее: Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М., Искусство, 1974. С. 334-335.

³ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. — М.: Искусство, 1974. С. 344.

⁴ Там же.

с актерами, обвинявшими Эйзенштейна в «давлении», Кадочников пояснял, что «необходимость попасть в композицию, соразмерить себя с другими компонентами кадра — это ведь элементарный профессионализм, которым должен владеть киноактер!»¹ Для Кадочникова эйзенштейновский университет не был «золотой клеткой», и все можно было бы списать на возраст («молодой актер»), но в 1943 году ему было 28 лет.

Кузнецову было 25. Роль в «Машеньке» словно осталась в далеком прошлом. Образ инфантильного парня Алеши Соловьева резко контрастировал с новым образом — опричника Федора Басманова, скроенного из «железного пояса» (опричнины) Ивана Грозного. Никаких улыбок, беспечности под звездным небом. Лишь кровь да клятва. Эйзенштейн вылепил из Кузнецова красавца гипнотической силы. Ему это было важно по нескольким причинам: эстетически (выразить дионисийскую красоту); исторически (по неподтвержденным слухам Федор был любовником Грозного), но не только. Впервые и в последний раз в своей жизни Кузнецов на экране выражал сексуальное начало, особенно в знаменитом эпизоде «Пир опричников». В образе Федора Басманова сочетались красота и уродство, безумие и ухищренность, монументальность и гибкость. Животное, связанное железной клятвой. Клятва Ивану была, по сути, загадыванием смерти. В сцене «Пира опричников», центральной сцене второй серии, Эйзенштейн выстреливает двумя партиями — Кадочникова и Кузнецова, это их «полдень». По степени динамичности образов это «момент истины» второй серии. Кузнецов в мгновенных физиогномических изменениях создавал противоречивые узлы эмоций. Он вводил зрителя в состояние завороченности, как хищник перед прыжком. Железный Федор, наружу которого

¹ Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник. — М.: Искусство, 1974. С. 346.

рвется животная ярость — поэтому Эйзенштейн даже внешне рисует его животным — пантерой или барсом¹ — подчинен государю, и, выпадая в удаль, в танец, в каждодневной службе своей выверяет шаг, крадучись, опережает врагов, совершенствуется в мастерстве убийства и казни. Он не верный царский пес Малюта (как его трактует Эйзенштейн), но гениальная машина уничтожения — ее нужно держать в узде. В «Иване Грозном» все провоцируют друг друга на насилие и ходят на краю безумия. Главным выразителем, концентрацией этой идеи становится опричнина, где, по выражению Эйзенштейна, «уз дружбы до конца нет»², и вся эта чернота, вспыхнув алым пламенем, пожирает сама себя. Федор дружит с Евстафием, духовником царя, но при первом подозрении готов его уничтожить. Но Федор подчинен не до конца. Поэтому в третьей части история Басмановых должна была завершиться падением Федора: выбором между двумя отцами — духовным и физическим.

Образ Федора Басманова

В архиве Эйзенштейна сохранились записи, связанные с разработкой образов «Ивана Грозного», к нашему счастью, они были опубликованы в шестом томе «Избранных произведений». В главе «Федор Басманов» мы узнаем две линии, связанные с образом Федьки. Выяснить это важно

¹ Знаменитая история о том, как Сергей Михайлович отправил Кузнецова в Алма-Атинский зоопарк наблюдать взгляд барса, как и прочие, знаменитые истории, связанные с «Иваном Грозным» можно найти в упомянутом интервью «Искусства кино» или в книге «Эйзенштейн в воспоминаниях современников». М., Искусство, 1974. Пересказывать их не имеет смысла.

² Эйзенштейн С. Избранные произведения. — М.: Искусство, 1971. Т. 6. С. 503.

потому, что красота Кузнецова для Эйзенштейна имела глубокие корни. Кузнецов, советский юноша, актер, столкнулся с художником, открывшим ему иной горизонт. Как в известной притче о лягушке, всю жизнь прожившей в колодце: когда после шторма в океане к ней случайно попала другая лягушка и стала рассказывать об океане, та ей не поверила: «Не может быть!» Так и Кузнецов, как и многие его современники, прочно стояли на земле *известного*. Эйзенштейн открывал для них неведомые земли и вбирал в орбиту мирового наследия, прорывающего советскую фразеологию. Здесь был другой воздух, Кузнецову было трудно дышать, но для всей его актерской судьбы это был уникальный опыт. Эйзенштейн, как художник, инженер, архитектор, словно срывал с его тела весь налет современного, уходя в иное измерение. «Иван Грозный» стал его главным теоретической работой, отбрасывающей «задачи современности» (юбилеи, достижения и т. д.) В Кузнецове Эйзенштейн разглядел черты *не бытовые* и для своей картины, где так важно созерцание красоты, он выявлял другие — сама уникальность этого опыта, видение Эйзенштейном красоты актера и то обстоятельство, что в судьбе Кузнецова равного этому опыту никогда не случится, вынуждает нас выяснить, что именно увидел Сергей Михайлович.

Для исследователей творчества и биографии Сергея Михайловича *первая линия* образа Федьки Басманова была известна — эта автобиографическая линия. Она была связана с «физическим» отцом — Михаилом Осиповичем Эйзенштейном и «духовным» — В. Э. Мейерхольдом.

Кроме физического отца, всегда на путях и перепутьях возникает отец духовный.

Само утверждение этого — пошлейший трюизм.

Однако факт остается фактом.

Иногда они совпадают — и это не очень хорошо.

Чаще — они разные.

Богу было угодно, чтобы в вопросе «тайны» духовный папенька оказался таким же, каким был папенька физический.

В запросах по области искусства ответом был такой же молчок.

Михаил Осипович был бесконечно уклончив в вопросах «тайн» биологии.

Всеволод Эмильевич — еще более уклончив в вопросах «тайн» искусства режиссуры¹.

Линия эта нашла прямое отражение в замысле «Ивана Грозного». В записи от 23 мая 1942 года Эйзенштейн фиксирует:

Вчера был у меня Кузнецов — накануне прекрасно удалась лепка Федора в опричном костюме. Вчерне проходили роль.

Давно знаю, что один кусочек пробела в роли еще есть. Не хватает и ему. Докапываемся: отношения к нему Ивана! Verlucht (Проклятье — нем.) Именно этого, что надо обойти. Надо, чтобы любил.

Надо, чтобы отношения отец и сын между Иваном и Федором зазвучали. Надо сцену между И[ванном] и Ф[едором] вдвоем².

Кажется, для Эйзенштейна это вопрос, который он хочет проглотить и пойти дальше, но замысел требует своего —

¹ См. главу «Wie sag' ich's meinem Kinde?» в кн. Эйзенштейн С. М. Мемуары. — М.: Редакция газеты «Труд», Музей кино, 1997. Т. 1. С. 352-358.

² Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 511.

иначе нет темы, нет образа. И ему трудно — разработка темы картины требует «разработки» самого себя. Подобную технику рассматривает Михаил Ямпольский в книге «Видимый мир», описывая опыт искусствоведа Вильгельма Френгера. В книге «Гравюры Геркулеса Сегерса. Физиогномическое исследование» (1922) Френгер использовал физиогномику для анализа изобразительного искусства. Это исследование, по словам Ямпольского, «демонстрировало возможность рассматривать пейзаж, который, казалось бы, прежде всего соотнесен с внешними природными формами, как «зеркало души», как некую массу, сквозь которую можно прочесть конфигурацию психического мира»¹. То есть пейзаж стал читаться не только как «природная форма» или жанр живописи, но и как пейзаж души художника. Возможно, Эйзенштейна беспокоило именно это — акт обнажения. Движение к теме было затруднено, в записях вспыхивают отдельные сцены, линии сюжета, многие из них попадут в фильм, и характерная черта Эйзенштейна — расщепление объекта до мельчайших атомов (фраза из «Мемуаров»: «Копаться! Копаться! Копаться!») — все-таки приводит его к заключению: «Что же тема Федьки? Конечно, тема выбора между отцами: прямым — Алексеем и государем — Иваном»². Для ее развития была необходима сцена между Иваном и Федькой, где последний переходил бы на другой уровень близости к царю, и кроме клятвы опричника, связывал бы себя другой. В записях появляется иной вариант сцены, в которой Иван узнает об отравлении Анастасии:

«Отравили...» — шепчет. Кричит: «Отравили голубицу мою?!»

¹ Ямпольский М. Видимый мир. — М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 184.

² Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 503.

<...>

С Иваном готовится припадок.

Федор схватывает его.

Глядит в глаза Ивана:

«Твердым будь...»

<...>

«Ее слова!»

«Ею при тебе буду!»

«Сын!»

Целует в губы, отпускает.

Шепчет Федор:

«Отец...»¹

Здесь заявлена и *вторая линия* в образе Федора Басманова — замещение Анастасии, глубоко завуалированное в картине. Как «сын» Федор должен с любовью нести свой крест, свято чтя обеты опричнины. Как опричник, он покрыт железом и при царе выступает стражем. В отличие от других опричников — Малюты, отца Алексея — он связан с Иваном более интимными узами — в нем нет корысти, кроме служения, и это единственное его желание. У гроба Анастасии он один поддержит царя: «Прав!» Неслучайно Эйзенштейн в «Исторических комментариях» к сценарию «Ивана Грозного» вспоминает К. Маркса, сравнившего опричнину с исмаилитским орденом ассасинов². Служение Федора схоже с понятиями рыцарского ордена. Но одновременно он мистическим образом связан с ушедшей Анастасией, восполняя утраченное место и став — не любовником, но воплощением этой любви, ее символом. Эйзенштейн записывает:

¹ Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 512.

² Эйзенштейн С. «Исторический комментарий к фильму «Иван Грозный» // Киноведческие записки. № 38. С. 210.

«Федор — Ersatz (Замена — нем.) Анастасии.
Грубо-ёрнически этот мотив давно прочерчен: машкер и сарафан в чем-то напоминают Анастасию!
Но и возвышенно: глаза мертвой Анастасии закрыты, и вместо них в темноте горят глаза Федора. <...>
Федор должен нести ту же абсолютную чистоту — «уста младенца», голубинность — на которой Иван «проверяет» себя около Анастасии»¹.

Образ Федора-опричника возвышен служением, но все равно вовлечен в интриги. Это безусловно снижает его образ. С другой стороны, он возвышен как ersatz Анастасии — до сцены «Пира опричников», в которой происходит перелом. Иван указывает Алексею Басманову на место («Вы холопья мне!» и т. д.) — продолжается тема опричнины и Басмановых, уходящая в третью серию. Кроме того, из ангела Федор превращается в раженую ластиху. Эйзенштейн размышляет:

«Федор «силен», когда он «неземной» — а у подлеца Кузнецова это в облике получается. Как только лезет в «дела» — качурится. Как только касается мелкой стороны страстей борьбы — не выходит. <...>
Знамение «сползания» Федора с «неземного» уровня — костюм «Анастасии» на нем, а не высшие функции Анастасии в нем! (Quite possible that something happened in between. The line of Vaurin suppressing the line of Seraphita!^{2*})³

¹ Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 512.

² * Пер. с англ.: «Вполне возможно, что между этим что-то произошло. Линия Вотрена подавила линию Серафиты».

³ Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 513.

Последняя фраза загадочна. Если бы в дипломной работе об «Иване Грозном», мы бы стали приводить аналогии с Оноре де Бальзаком, нас могли бы упрекнуть в неуместности подобных отсылок, но здесь помог сам Сергей Михайлович — блеснул умом, прочертив только ему ведомые линии. Вотрена, одного из основных персонажей «Человеческой комедии» Бальзака, исследователи трактуют по-разному, различая «романного» и «театрального». Однако характеристика Вотрена, данная самим автором в письме к Ипполиту Кастилю, более чем красноречива:

Этот персонаж, представляющий моральное гниение, каторгу, общественное зло во всей его омерзительности, не заключает в себе никакого преувеличения. Могу вас заверить, что я списал его с живого человека, что этот человек ужасающего величия и что он нашел свое место в нашем современном обществе. <...> Он был гением зла, хотя его использовали на благо общества¹.

Вотрен и есть железный Федор. Линией Анастасии была Серафита, но здесь все сложнее. Роман Бальзака «Серафита», основанный на учении Сведенборга о совершенном человеке, рассказывал о судьбе андрогина, любящего и любимого двумя людьми: женщиной, которая видела в нем мужчину (Серафитуса) и мужчиной, который видел в нем женщину (Серафиту). «Но бальзаковский андрогин, — пишет Мирче Элиаде в книге «Мефистофель и андрогин», — очень мало принадлежит земле. Его духовная жизнь полностью устремлена к небу. Серафитус–Серафита живет исключительно для того, чтобы становиться чище —

¹ Цит. по: Реизов Б. Бальзак. Сборник статей. Л., Изд-во ЛГУ, 1960. С. 131-132.

и любить»¹. Эйзенштейн безусловно мыслил свои картины не только эстетически, разработка картины велась в философском плане, и, к сожалению, мы не можем уходить в исследование природы андрогинности персонажа Федора Басманова (как и ее визуализации), поскольку это тема для отдельного исследования (прямо к Михаилу Кузнецову не относящаяся). Заявить ее было необходимо по нескольким причинам. Как мы видим, у Кузнецова задачи были не менее сложны, чем у Черкасова. Если каждый образ «Ивана Грозного» — это образ в развитии, то Кузнецов должен был сыграть падение ангела. Из рыцаря и ангела он *постепенно* обращался в ангела павшего (выражение «павший ангел» присутствует в сценарии Эйзенштейна). Действующие лица первой серии были статичны (как и сама картина) и оживали во второй. Заметим, что именно во второй серии Эйзенштейн усиливает психологическое измерение персонажей и напитывает картину цветом. И лишь в третьей, кульминационной, серии должны были сойтись все линии трагедии — единого живописного полотна. В этом триптихе после главного образа царя Ивана шел Федор Басманов, чья чистота и «голубинность» наполнялись кровью. Кроме того, в его образе должны были быть слиты мужское и женское начало. Интересно, как определяет лицо Кузнецова в «Иване Грозном» М. Мейлах: «Южный, почти девичий овал лица»². «У Кузнецова в черном кафтане, — напишет Эйзенштейн, разрабатывая характер Федьки, — [с] темными подклеенными волосами при светлых глазах чисто «эзотерический» вид

¹ Элиаде М. Мефистофель и андрогин. — СПб.: Алетейя, 1998. С. 155.

² Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. — Л.: Искусство, 1971. С. 101.

(Seraphite!)¹ Важно: режиссер «Ивана Грозного» мыслит прежде всего как живописец. И актеры, жалующиеся на режиссерский диктат, нередко выступали в роли моделей — до второй серии, когда разыгрались стихии, и Эйзенштейну потребовалась их психическая энергия. Камера «пишет» Кузнецова и одновременно созерцает: это сверхдинамичный образ, в улыбке которого заключена амбивалентность — Федька Басманов не из мира людей, он воплощает стихию, вбирающую ангельские и демонические черты. Мы видим это и по маске Федьки в «Пире опричников». В архиве Эйзенштейна сохранилось примечание: маска «именного такого зловещего типа... В губах сделать улыбку Мона Лизы!»²

Крещенный в Государственной оперно-драматической студии, Кузнецов сделал свой выбор в пользу кино. Окончательное решение он принял в Алма-Ате — да и судьба так сложилась. Там же случилась встреча с двумя крестными отцами, определившими его творческий потенциал, доведшими до предела возможные вариации его игры; каждый по-своему испил чашу до дна — несмотря на все стремление актера к творческой независимости. Это был самый яркий период его творчества, время, предоставившее ему все возможности и того сопротивления, которое ему было необходимо, чтобы зажечь огонь. Мастера дали ему такую возможность, особенно Эйзенштейн, ставший для Кузнецова университетом или кузницей. Что позволило, по выражению Глеба Скороходова, создать шедевр Кузнецова в шедевре Эйзенштейна.

¹ Федор Басманов // [Разработка образов действующих лиц]. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 6. — М.: Искусство, 1971. С. 513.

² Цит. по кн.: Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. — Л.: Искусство, 1971. С. 101.

...Но неужели ни слова хорошего об Учителе? «Так ли оно?» — повторяем мы знаменитый вопрос гусяра Садко из одноименной сказки. Так ли оно все было? Вопрос исчезает во времени. Остается эхо.

Сцена 7. Номер гостиницы. Инт. Вечер.

Общ

Из ЗТМ

Пустой номер. Тишина. Раскрытое окно. На подоконнике радиоприемник. Медленный наезд камеры на окно, в котором видны деревья. Легкий ветер пробегает по листве. Закадровый голос Кузнецова:

«Что-то вчера было значительное... Да! Бирман читала из своей книги “Путь актрисы”. Очень интересно. И читала великолепно. Много о Станиславском. О строгом Станиславском. Было ощущение, что молодые актеры шли на репетицию как на суд. И радость наступала только тогда, когда после длительного разбирательства и мук подсудимый наконец был оправдан. Что-то в этом есть страшное. От Салтычихи даже. Страницы же о неудачи Станиславского в роли Ростанева в “Селе Степанчикове” поистине трагичны. У меня даже слезы выступили. Вспомнились слова Л. М. Леонидова — Станиславский — Сальери, который всю жизнь хотел быть Моцартом. Да! Но без Сальери МХАТа все-таки нет? Нет??»¹

¹ 6 сентября 1963 г. // Тетрадь «Михаил Кузнецов. Концерты. Гастроли. Тетрадь I. 18 апреля 1963 г. Ново-Кузнецк. Кемер. обл.»

ФИГУРЫ

Темный экран. Возникают глаза, к старости раскрывшиеся еще больше. Все заполнено сосредоточенностью и грустью. Лицо играет все меньше, остается взгляд. Когда-то он был черно-белым. Цветное кино дало зрителям увидеть голубые глаза. На тяжелом лице Кутузова повязка на глазу (*Багратион*) или адвокатская борода Чистова с усиками (*Господин гимназист*). Взгляд обращен в прошлое.

Полковник Ларцев (*Игра без правил*) разыгрывает партию против американской разведки. Тренер по спортивной гимнастике Антонио Лутенти возвращается в Львов и вновь становится Антоном Лутенко (*Серебряный тренер*). Он подходит к девочке, уже зная, что он ей не отец, и зная, что завтра у нее важное выступление, желает удачи.

Голова чернеет, хотя просесть все-таки видна (*Марья-искусница*). Упитанное радостное лицо радуется природе и хмурится непорядку Водокрута. Замполита Коваленко допрашивают агенты (*ЧП. Чрезвычайное происшествие*). Партизан Алексей Северин (*Без вести пропавший*) поднимает голову и видит самолеты: «Наши, — лицо его вздрагивает. — Значит, наступление пошло по всему фронту». Солдат подносит ему сброшенную с неба веточку. Алексей прижимает его к лицу и отворачивается. По красивому лицу текут тихие слезы.

Матроса Чижики высекли для виду, он говорит об этом горячо, оскорбили что-то глубокое в нем. «А мне буд-то всю душу высекли!» — говорит он и на глазах слезы.

Чижик волосат: крупная шевелюра, бакенбарды и обстоятельные усы. Он поднимает Шурку на руки и несет в постель. «Расскажи мне сказку, Чижик».

Скобелев (*Тарас Шевченко*) смотрит куда-то вдаль и вспоминает вольную жизнь. Петро обнимает Назара (*Щедрое лето*) и поет:

«Что минуло, то прошло, и нам того не жаль.

Эх, наша дружба, дружба фронтовая,

Нам сердца в дороге согревает,

А дорога нас уводит вдаль,

А путь-дорога нас уводит вдаль...»

«Падший ангел» Федор Басманов двигает губами и закрывает лик маской. Алеша смотрит как Машенька ходит в новых, подаренных им, туфлях. «Алешка, я седня ужасно счастливая!» Алешка улыбается и пожимает плечами: «Ну это хорошо!»

ЛИНИИ (Вместо Заключения)

Талант — это ссуда, которая окупается
страданиями. *Сартр. Слова*

*Запись в дневнике Кузнецова
от 1964 года*

Актеру, сыгравшему лучшие роли в самом начале пути, было нелегко. Он получил бремя славы. Он переживал испытание мейерхольдовской школой. Герои 40-х — от десятиклассника Ильи до хирурга Колесова были интенсивным стартом. Крестные отцы его — Станиславский и Эйзенштейн — дали ему высокую планку. И с этим он будет бороться — ведя с ними внутренний диалог всю жизнь и отстаивая свое видение кино.

В «Щедром лете» и в «Нашем сердце» еще как-то использовали его задор, но потом и это сошло на нет. К концу 50-х он законсервируется в образах малоподвижных правильных. Дать ему подышать свежим актерским воздухом позволит А. Роу в «Драгоценном подарке» (1956) и в «Марье-искуснице» (1959). Следующую интересную роль он получит лишь в 1980 году на «Тайном голосовании» и безусловно исполнит эпизодическую роль в фильме «Под знаком Красного креста» (1987).

Он работал с Райзманом, Пырьевым, Козинцевым, Столпером, Барнетом, Луковым, Зархи и Хейфицем, Савченко и у многочисленных режиссеров, которых знают

специалисты. Разнообразные режиссерские дискурсы высвечивали разные его таланты. Он играл моряков (чем гордился), играл в детском кино, был связан с темой Великой Отечественной. Но, несмотря на различие фильмов, было постоянное настойчивое утверждение своего видения, что сближает его с профессией режиссера. Мы выяснили, что Кузнецов представлял род актеров-авторов. Теперь понятно, почему в 1954 году актер писал: «Отношению к актеру как к «исполнителю» привело к тому, что за последнее время ни один актер не выдвинулся на режиссерскую работу»¹.

Его герои не терпели несправедливости, тихо переживали боль, но когда было нужно, поднимались во весь рост. При всей своей дородности, они нежно заботились о детях, и воспитывали их в духе братства. Кузнецов как-то быстро перешел из женихов-молодцов в отцы и мужья. В нем привлекала зрелость, мягкость, задушевность. Это тоже помогло ему в 50-е: герои его были бесконфликтны, их лица не перекашивала ненависть или отчаяние. «Эйзенштейновский университет», при всем богатстве, был ему чужд. На съемках он «почти кричал: “Человека нельзя резать пополам, и чтобы одна часть жила, а другая служила каким-то подсобным механизмом! Я этого не понимаю!”»² Но позднее этот опыт он назовет «великой школой»³. Эйзенштейн не уставал удивлять его, например, говоря: «А ведь ты неверно о себе думаешь. Ты считаешь, что ты бытовой актер, а ты актер романтический!»⁴ Или тем,

¹ Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // Искусство кино. 1954. № 12. С. 51.

² Кадочников П. М. А. Кузнецов // Искусство кино. 1987. №2. С. 106-107.

³ Кузнецов М. Это была великая школа // Искусство кино. 1983. № 10. С. 111.

⁴ Из воспоминаний М. Кузнецова о работе над «Ива-

что хотел попробовать его на роль Пушкина, заявив: «У него же глаза были голубые! А волосы мы выкрасим»¹. Это была уникальная встреча — и после смерти Эйзенштейна Кузнецов больше не встретил режиссера такого масштаба — это тоже сыграло свою роль, особенно в его скептицизме к «режиссерской элите». В 40-е Кузнецов — дикая кошка, которую в 50-е приведут в зоопарк. После встречи с Савченко окончательно определилась его линия — всю жизнь Кузнецов воплощал на экране «живого человека» — это был его кинематограф. Умер Эйзенштейн, умер Савченко. Про последнего Кузнецов напишет: «Мне запомнилась его фраза, сказанная им в его московской квартире:

– Я тебя прошу, Миша, никогда не отказывайся от того, что я тебе буду предлагать. Я хочу быть диспетчером твоего дарования.

Да простят мне нескромные слова: так было»². Воспоминания про Савченко заканчиваются словами: «Сколько он еще мог бы сделать! Даже так скажу: сколько бы мы вместе с ним сделали!»³

Профессионализм, порядочность, любовь к зрителю — вот три столпа его актерства. Из этого скроено большинство его персонажей. Ему не хватало отрицательных ролей, режиссеры в нем этого не признавали (впрочем, как и он сам). Его удручало жанровое однообразие предлагаемых ролей. Ему были необходимы комедийные роли, роли героев современности, одним словом, *острота*, но — нет. Отдушиной была концертная сцена, она же была его актерской лабораторией. В 60-е он читает Сартра, Грамши, Моравиа.

ном Грозным» // Искусство кино. 1968. № 1. С. 136.

¹ Там же.

² Кузнецов М. Режиссер-товарищ // Игорь Савченко: Сб. статей и воспоминаний. К., Мистецтво, 1980. С. 63-64.

³ Там же. С. 64.

Ездит по стране, ведет рабочие дневники. Режиссеры все время давали ему чужие речи. Он берет свою. По выражению М. Мамардашвили, это можно назвать «внутренней эмиграцией».

Расцвет творческих сил Кузнецова пришелся на 50-е. Встреть он 60-е в подобном расцвете, конечно, траектория была бы другой. В плане полета фантазии, окажись Кузнецов в США, он мог бы сделать звездную карьеру типа Джеймса Дина или Тони Кёртиса. Ожидание жанра (как и ожидание контекста) во многом определяет игру актера. Напряженное, почти физическое ожидание попутного ветра, — так можно описать жизнь Кузнецова. С каким сочувствием он восклицает в некрологе на смерть Михаила Жарова: «На него надо было специально писать роли!»¹ Кузнецова, требовательность (как и порядочность) которого не позволяла эксплуатировать однотипные актерские уловки. Он стремился к полноте актерского диапазона. Однако это не мешало ему сниматься в проходных лентах, оставаться безликим в большом количестве работ. Он мог бы стать режиссером, публицистом, стать устным чтецом на телевидении, по рассказу его двоюродного брата актера Анатолия Кузнецова, ему предлагали играть в Малом театре², но он отказался. Все заменила концертная деятельность.

Работая над дипломом, исследуя те или иные детали судьбы актера, я каждый раз спрашивал себя: и все-таки, что же является сутью Михаила Кузнецова? Каждый раз я оказывался во мраке. Но интуитивно чувствовал, что это связано с его красотой. После долгого созерцания ее, я могу

¹ Кузнецов М. Михаил Жаров // Искусство кино. 1982. № 4. С. 138.

² Это было сказано мне Анатолием Кузнецовым в частном разговоре.

сказать: красоты нетипичной. Ничто не может определить ее до конца. Это остается тайной. Тайной, сокрытой в его глазах. Тайной, сокрытой в его красоте голубиной кротости.

«На вопрос, какие образы в кино, созданные им, артист считает своими любимыми, М. Кузнецов ответил: солдат Скобелев в фильме “Тарас Шевченко”, матрос Чижик в одноименном фильме, образ помора в “Море студеное”»¹.

¹ Павлодарская правда. 16/V–1962 г.

ЭПИЛОГ

– Михаил Артемьевич, я сейчас скажу вам нечто такое, что, возможно, не придется вам по душе.

– (Улыбается.) Сделайте одолжение.

– Перед этой встречей я просматривал вашу фильмографию и пришел к заключению, что вы... недодали зрителю, прошли мимо многих ролей, в которых выступили другие актеры, но которые обязаны были сыграть вы. Теперь эти роли по известным причинам навсегда ушли от вас, а вы так и остались должником.

Опустив голову, актер долго молчит. Затем, словно решившись на что-то, грустно произносит:

– Вы знаете, в чем один из моих недостатков? Я не «пробивной», не честолюбив. От этого много в своем деле потерял. Оттого, что всегда был пассивным в администрировании собственной судьбы. Всегда придерживался определенных этических норм в искусстве. Эти нормы не мной придуманы.

– А кем?

– Для меня — Чеховым. И навсегда¹.

¹ Днепровский Л. Каждый день открытие // Ленинское знамя. М., 3/ХІІ–1978.

В Тихорецке

Пожилой мужчина, бывший газетный работник, ныне пенсионер. Это по его инициативе создан народный музей. С его помощью я разыскал улицу и дом, где мы жили в 1930-31 гг. Помог мой вопрос: «Где тут базарная площадь была?» — «А вот, где Дворец культуры». Я зажмурился и пытался представить, как это было раньше. Встал спиной к вокзалу и быстро сориентировался. Теперь это улица Энгельса. Дома того уже нет, а на этом месте другой дом, побольше, и там помещается детский сад. Зашли во двор: на том же месте в глубине стоит кирпичный домик, но тоже другой, хотя видимо и на том фундаменте, на старом. Со слов сопровождающего (забыл его фамилию) я узнал, что Тихорецк сильно был разрушен. Постоял во дворе... бегали маленькие дети. Вспомнил Серого... кроликов. Директор музея меня фотографировал...

Ростов. 10 декабря 1965 г.

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. ССР. г. Друскининкай. 29.07.1965 г.»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

РОЛИ МИХАИЛА КУЗНЕЦОВА

- | | | |
|------|---|--|
| 1987 | Под знаком Красного креста :: Николай Степанович Карташов
<i>Режиссер: Сергей Сатыренко, Союзтелефильм</i> | <i>Грузия-Фильм, Мосфильм</i> |
| | Апелляция :: второй секретарь обкома
<i>Режиссер: Валерий Гурьянов, Ленфильм</i> | 1983 Пробуждение
<i>Режиссер: Латиф Файзиев, Узбекфильм</i> |
| 1985 | Господин гимназист :: Андрей Никитич Чистов
<i>Режиссер: Юрий Борецкий, Киностудия им. Горького</i> | 1982 Нам здесь жить :: Олег Борисович Константинов
<i>Режиссер: Владимир Саруханов, Мосфильм</i> |
| | Багратион :: Михаил Илларионович Кутузов
<i>Режиссеры: Караман (Гугули) Мгеладзе, Гиули Чохонелидзе,</i> | 1981- Россия молодая ::
1982 воевода Прозоровский :: главная роль
<i>Режиссер: Илья Гурин, Киностудия им. Горького</i> |
| | | 1980 Тайное голосование :: Фома Михайлович Лукаш :: главная роль |

- Режиссер: Валерий Гурьянов, Ленфильм
- Служа Отечеству :: Сицков
Режиссер: Латиф Файзиев, Узбекфильм
- Алые погоны :: генерал Полуэктов
Режиссер: Олег Гойда, Киностудия им. Довженко
- 1979 Циркачонок :: Алексей Степанович Ратушный :: главная роль
Режиссеры: Владимир Бычков, Вениамин Дорман, Киностудия им. Горького
- 1978 Квартет Гварнери :: Пётр Григорьевич Лактионов :: главная роль
Режиссер: Вадим Костроменко, Одесская киностудия
- 1975 Семейные дела Гаюровых :: парторг
Режиссер: Валерий Ахадов, Таджикфильм
- 1975 Повторная свадьба :: Павел Прокофьевич Тарасов
Режиссер: Георгий Натансон, Мосфильм
- Дорога :: Иван Федорович
Режиссер: Леонид Попов, Свердловская киностудия
- 1973 Юнга Северного флота :: мичман Лукьянов
Режиссер: Владимир Роговой, Киностудия им. Горького
- 1972 Юлька :: Егор Семенович
Режиссер: Константин Жук, Одесская киностудия
- 1972 Неизвестный, которого знали все
Режиссеры: Владимир Луговский, Т. Тарнопольский, Укртелефильм
- 1967 Свадебные колокола :: отец Вени

- Режиссер: *Исаак Шмарук, Киностудия им. Довженко*
- 1965 *Игра без правил :: Григорий Ефимович Ларцев :: главная роль*
Режиссер: Ярополк Лапшин, Свердловская киностудия
- Гиперболоид инженера Гарина :: Хлынов*
Режиссер: Александр Гинцбург, Киностудия им. Горького
- 1963 *Серебряный тренер :: Антон Лутенко :: главная роль*
Режиссер: Виктор Ивченко, Киностудия им. Довженко
- 1960 *Чужая беда :: Фёдор Денисов*
Режиссер: Ян Фрид, Ленфильм
- 1959 *Марья-искусница :: Отставной солдат :: главная роль*
Режиссер: Александр Роу, Киностудия им. Горького
- 1959 *В степной тиши :: Фарзанов*
Режиссер: Сергей Казаков, Мосфильм
- 1958 *ЧП. Чрезвычайное происшествие :: Антон Семёнович Коваленко, замполит*
Режиссер: Виктор Ивченко, Киностудия им. Горького, Киностудия им. Довженко
- Дожди (короткометражный) :: Непейвода*
Режиссер: Сергей Казаков, Мосфильм
- 1956 *Драгоценный подарок :: Петр Петрович Сперантов*
Режиссер: Александр Роу, Киностудия им. Горького
- Без вести пропавший :: Алексей Северин :: главная роль*
Режиссер: Исаак Шмарук, Киевская киностудия

- 1955 Матрос Чижик ::
матрос Чижик ::
главная роль
*Режиссер: Владимир
Браун, Киевская
киностудия*
- 1954 Море студёное ::
Федор Веригин ::
главная роль
*Режиссер: Юрий
Егоров, Киевская
киностудия*
- Командир корабля ::
Высотин Андрей
Константинович ::
главная роль
*Режиссер: Владимир
Браун, Киевская
киностудия*
- 1953 Судьба Марины ::
Тарас Васильевич
*Режиссеры: Исаак
Шмарук, Виктор
Ивченко, Киевская
киностудия*
- 1953 Калиновая роща ::
Карп Корнеевич
Ветровой
*Режиссер: Тимофей
Левчук, Киевская
киностудия*
- 1952 Неразлучные друзья ::
Андрей Андреевич
Белов :: главная роль
*Режиссер: Василий
Журавлёв, Киевская
киностудия*
- 1951 Тарас Шевченко ::
солдат Скобелев
*Режиссер: Игорь
Савченко, Киевская
киностудия*
- 1950 Щедрое лето :: Петр
Андреевич Середа ::
главная роль
*Режиссер: Борис
Барнет, Киевская
киностудия*
- 1947 Рядовой Александр
Матросов :: капитан
Колосов
*Режиссер: Леонид
Луков, Союздетфильм*
- 1946 Наше сердце :: Алек-
сандр Васильевич Са-
мохин :: главная роль
*Режиссер: Александр
Столпер, Мосфильм*
- Во имя жизни ::
Колесов

- Режиссеры: Александр Зархи, Иосиф Хейфиц, Ленфильм
- 1945 Это было в Донбассе :: подпольщик (нет в титрах)
Режиссер: Леонид Луков, Союздетфильм
- 1944- Иван Грозный ::
1945 Федор Басманов
Режиссер: Сергей Эйзенштейн, ЦОКС, Мосфильм
- 1943 Воздушный извозчик :: Коля
Режиссер: Герберт Раппапорт, ЦОКС
- 1942 Секретарь райкома :: Саша Руссов
Режиссер: Иван Пырьев, ЦОКС
- Машенька :: Алёша Соловьев :: главная роль
Режиссер: Юлий Райзман, Мосфильм
- Боевой киносборник №10: «Молодое вино» :: Теодор Кристья
Режиссер: Ефим Арон, ЦОКС
- 1942 Боевой киносборник «Наши девушки»: «Однажды ночью» :: Николай Озеров
Режиссер: Григорий Козинцев, ЦОКС
- Актриса :: эпизод (нет в титрах)
Режиссер: Леонид Трауберг, ЦОКС
- 1940 Приятели :: Илья Корзун
Режиссер: Михаил Гавронский, Ленфильм

ТЕЛЕВИЗИОННЫЕ ЦИКЛЫ

- «В поисках утраченного. Михаил Кузнецов»
(Г. Скорыходов, 1996).
- «Острова. Михаил Кузнецов» (Н. Скуйбин, 2008).
- «Евгений Габрилович. Последний автограф»
(О. Корвяков, 1998).

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

- Беньямин В. Московский
дневник / Пер. с нем.
С. Ромашко. — М.: Ad
Marginem, 2012. — 264
с., фот. — (Серия «
Совместная издатель-
ская программа с ЦСК
«Гараж»»). — ISBN
978-5-91103-126-8.
- Гольдштейн А. Расставание
с нарциссом. Опыты
поминальной ритори-
ки. — 2-е изд. — М.:
Новое литературное
обозрение, 2011. —
360 с. — ISBN 978-5-
86793-915-1.
- Игорь Савченко: Сборник
статей и воспомина-
ний. Киев: Мистецтво,
1980. — 133 с.
- История отечественного
кино. Хрестоматия /
Ред. А. С. Трошин. —
М.: Канон+, РООИ
Реабилитация, 2011. —
672 с. — (Серия
«Academia XXI»). —
ISBN 978-5-88373-080-0.
- Литературная энциклопедия.
В 11 т. — М.: Издатель-
ство Коммунистиче-
ской академии, Совет-
ская энциклопедия,
Художественная
литература, 1929–
1939. Под редакцией
В. М. Фриче, А. В. Луна-
чарского.
- Паустовский К. Избранные
произведения в двух
томах. Т. 2: Золотая
роза: повесть, расска-
зы. — М.: художе-
ственная литература,
1977. — 311 с.

- Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Комментарии А. В. Февральского: В 2 ч. — М.: Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). — 643 с.
- Мейлах М. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. — Л.: Искусство, 1971. — 176 с.
- Реизов Б. Бальзак. Сборник статей. Л.: Изд-во ЛГУ, 1960. — 330 с.
- Огнев К. Михаил Кузнецов. Буклет. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1981. — 16 с. — (Серия «Актеры советского кино»).
- Сергеева И. Михаил Кузнецов. Буклет. — М.: Бюро пропаганды советского киноискусства, 1964. — 16 с. — (Серия «Актеры советского кино»).
- Соболев Р. Михаил Кузнецов // Актеры советского кино. Выпуск второй. — М.: Искусство, 1966. — 272 с.
- Фромм Э. Иметь или быть? / Пер. с англ. Н. И. Войсунской, И. И. Коменковича; ред. В. И. Добренькова. — М.: Прогресс, 1986. — 238 с.
- Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью. Часть первая / Пер. с франц. С. Ч. Офертаса под общей ред. В. П. Визгина и Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2002. — 384 с. — (Серия «Новая наука политики»). — ISBN 5-910574-23-0.
- Черкасов Н. Записки советского актера / Ред. Е. М. Кузнецов. — М.: Искусство, 1953. — 391 с.
- Эйзенштейн в воспоминаниях современников. Сборник / Сост. и ред. Р. Н. Юренев. — М.: Искусство, 1974. — 404 с. с ил.
- Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести

томах. Том 6. — М.:
Искусство, 1971. —
560 с.

Эйзенштейн С. Избранные
статьи. — М.: Искус-
ство, 1956. — 465 с.

Эйзенштейн С. Мемуары. В 2
тт. / Сост., предисл.
и комм. Н. И. Клейма-
на. — М.: Редакция
газеты «Труд», Музей
кино, 1997. — 431 с.,
543 с. — (Серия «Жи-
вая классика»). — ISBN
5-88244-009-2.

Элиаде М. Мефистофель
и андрогин / Пер. с фр.
Е. В. Баевской,

О. В. Давтян. — СПб.:
Алетейя, 1998. — 374
с. — (Серия «Серия
«Миф, религия, культу-
ра»). — ISBN 5-89329-
073-9.

Ямпольский М. Видимый
мир. — М.: Научно-
исследовательский
институт киноискус-
ства, Центральный
музей кино, Междуна-
родная киношкола,
1993. — (Приложение
к журналу «Киновед-
ческие записки».
Серия «Из истории
киномысли»).

ПЕРИОДИЧЕСКИЕ ИЗДАНИЯ

Вечерний Ростов. 19/1–1960.
Встречи необходимы //
Советская культура.
17/1–1975.

Газета «Сегодня». 5/III–1994.
Днепропетровский Л. Каждый
день открытие //
Ленинское знамя. М.,
3/XII–1978.

Из воспоминаний Михаила
Кузнецова о работе

над «Иваном Гроз-
ным» // Искусство
кино. 1968. №1.

Зоркая Н. Вещие сны Алма-
Аты // Искусство кино.
1999. №7.

Зоркая Н. «Я делаю ставку на
актера»: Барнет
в разные годы //
Киноведческие запи-
ски. № 47.

- Кадочников П. М. А. Кузнецов // Искусство кино. 1987. № 2.
- Кузнецов М. Дружба писателей и работников кино // Искусство кино. 1954. № 12.
- Кузнецов М. Михаил Жаров // Искусство кино. 1982. № 4.
- Кузнецов М. Образы моряков // Советский флот. 9/VI-1957.
- Кузнецов М. Противоречия характера // Искусство кино. 1981. № 6.
- Кузнецов М. Солдат из сказки // Советская культура, 29/X-1959.
- Кузнецов М. Уроки Сергея Эйзенштейна (аудиозапись) // Журнал «Кругозор», выпуск 10-1972.
- Кузнецов М. Это была великая школа // Искусство кино. 1983. № 10.
- Малкова О. Феномен послевоенного искусства // Аналитика культурологии. Выпуск 1 (10), 2008. Электронное научное издание. www.analiculturolog.ru/component/k2/item/545-article_27.html
- Московская правда. 25 февраля 1978.
- Не мог не стать актером // Советская культура. 9/X-1965.
- Павлодарская правда. 16/V-1962 г.
- Правда Востока. 5/II-1964.
- Советская Башкирия. 12/VI-1964.
- Советское кино. 3/IV-1965.
- Сорок лет спустя // Знамя юности, Минск. 31.05.1981.
- ЦОКС. Киноэнциклопедия Казахстана // Сайт киностудии «Казахфильм» http://www.kazakhfilmstudios.kz/company/our_history/tsoks/
- «Эта вязкая зона молчания...» // «2000» (Украинский еженедельник) №46 (390), 16-22 ноября 2007 г.

Эйзенштейн С. «Исторический комментарий к фильму «Иван Грозный» // Киноведческие записки. № 38.

Юренев Р. Эйзенштейн. «Иван Грозный», вторая серия // Вопросы киноискусства. Выпуск 5. М., 1961.

АРХИВ МИХАИЛА КУЗНЕЦОВА [НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ТЕКСТЫ]

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Концерты. Гастроли. Тетрадь I. 18 апреля 1963 г. Ново-Кузнецк. Кемер. обл.»

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Гастроли. Концерты. Тетрадь 3. 29 ноября 1963 г. г. Ижевск».

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Разное. Гомель. 9 августа 1964 г.»

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Поездки. Разное. Фильмы. Впечатления. Встречи. 23 июня 1965 года».

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Лит. СССР. г. Друскининкай. 29.07.1965».

Тетрадь «Михаил Кузнецов. Заметки. г. Фрунзе. 12 декабря 1969 г.»

Тетрадь «Михаил Кузнецов. 29 февраля 1972 г. г. Москва».

Стенограмма речи М. Кузнецова на IV Пленуме Союза работников кино (8 февраля 1962 года).

О выступлении М. А. Кузнецова в Центральном доме кино 28 февраля 1972 г. Стенограмма 16 марта 1972 г.

Аудиокассета 1973–74 года.

Аудиокассета 1977 года.

Аудиокассета от 5 августа 1971 года.

СУЛТАН УСУВАЛИЕВ

**КРАСОТА
ГОЛУБИНОЙ
КРОТОСТИ**

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ МИХАИЛА КУЗНЕЦОВА