

Путь актера

С. Дрейден, Николай Черкасов. „Искусство“, Ленинград — Москва, 1937, ц. 5 р. 50 к.

«Путь актера» — таков подзаголовок монографии С. Дрейдена о Н. Черкасове. И надо отдать справедливость автору книги: подробно и увлекательно рассказывает он о всех «путях и перепутьях», по которым вышел Черкасов (не без труда и внутренней борьбы) на широкую и прямую дорогу большого и целеустремленного художника советской сцены.

Замечательны не только творческие достижения Н. Черкасова. Вернее, его творческие успехи так неразрывно связаны с общим подъемом нашей страны, что воспринимаются нами не как явление только театральной или культурной жизни, а как явление политическое. В дни, когда пишется эта статья, имя Н. Черкасова — на устах миллионов советских людей не только потому, что он один из любимейших наших актеров, а также, и главным образом, потому, что он избранник страны и народа — депутат Верховного совета РСФСР.

Завоевать себе место в ряду избранных людей нашей страны — это значит так отразить в своем творчестве чаяния и стремления всего советского народа, чтобы прослыть передовым человеком в полном и лучшем значении этого слова.

Слова товарища Сталина о молодых силах нашей страны, завоевывающих вершины науки, не могут не быть одновременно восприняты и нашей театральной молодежью, как четко поставленная перед нею задача завоевать вершины сценического искусства. «Но наука бывает всякая», — сказал товарищ Сталин. «Та наука, о ко-

торой я говорил, называется передовой наукой» (И. В. Сталин, Речь на приеме в Кремле работников высшей школы).

Н. Черкасов — один из представителей молодого поколения советских актеров — с полным правом может быть назван не только выдающимся, но и передовым актером. И характерно, что это право он завоевал себе именно созданием образа замечательного деятеля той передовой науки, о которой говорил товарищ Сталин. Точно так же, как научная деятельность К. А. Тимирязева (прообраз «профессора Полежаева») в силу того, что он был передовым ученым, ученым-революционером, переросла рамки «чистого» научного исследования и возвысилась до уровня большого политического явления, точно так же и творческая работа передового актера Н. Черкасова стала в наши дни одним из факторов не только театрально-воспитательного, но и политического воздействия на массы.

Путь советского актера — это, конечно, не та неприглядная и тяжелая дорога «из Керчи в Вологду», по которой шествовал когда-то Геннадий Несчастливцев. Но этот путь далеко не свободен как от малых неприятностей, так и от больших опасностей, всякого рода соблазнов, подстерегающих молодых наших актеров чуть ли не на каждом шагу. Специфика актерской работы — возможность непосредственно, тут же на месте ощущать свой публичный успех — легко может вскружить голову любому и даже проницательному молодому

актеру. Заслуга книги Дрейдена именно в том, что он не просто славословит Черкасова, а подробно рассказывает о тех опасностях и соблазнах, которые стояли на пути молодого актера, о всех его «срывах», рассказывает откровенно и нелестно приятно.

Черкасов пришел на советскую сцену в 1919 году, шестнадцатилетним молодым человеком, связав себя с театром, где он начал работать статистом (Ленинградский академический театр оперы и балета), по видимому, случайно, в целях «укрепления бюджета». К сожалению, Дрейден ничего не рассказывает ни о детских годах артиста, ни о его семье, ни о круге его интересов и запросов в то время, т. е. о всем том, что могло бы обрисовать духовный облик шестнадцатилетнего Черкасова. Как мы увидим дальше, это пренебрежение элементами духовной жизни, средой и другими влияниями, определявшими в конечном счете характерные особенности личности актера, — один из основных и существенных недостатков монографии о Черкасове.

В книге Дрейдена он предстает перед нами в эти годы как легкомысленный юноша, легко расставшийся с Военно-медицинской академией, куда он было поступил, ради того, чтобы, исполняя несложные роли вроде «одного из толпы», проказить, «трюкачить», наворачивать шутку за шуткой, «не смущаясь тем, что, собственно, ни до кого, кроме его ближайших соседей по толпе, эти шутки не доходят».

Это своеобразное озорство молодого актера, пожалуй, единственное, что мы узнаем из рецензируемой книги о его первых шагах на сцене. Дрейден подробно рассказывает и о том, как уже после окончания двухмесячных курсов «мимистов», выступая на раусе балагана во втором акте «Вражьей силы», Черкасов своими трюками вызвал хохот зрителей, заглушивший пение Шаляпина, и о странной мечте молодого актера сыграть роль «дерева» («в видеэтакого зеленохвойного или лиственного чудища с причудливыми ветвями-руками и не менее диковинными корнями-ногами»), и о пренебрежении Черкасова к драматическому театру, выраженному в книге словами Фридриха Шредера: «Когда я сломаю себе ногу и окажусь непригодным для танца, я унижу себя и стану драматическим актером». Все это, как и неизменное желание актера развивать свои способности в клоунадном, цирко-

вом, эксцентрическом жанре, читая монографию Дрейдена, мы относим скорее за счет молодости Черкасова и влияния окружавшей его своеобразной среды (статистов, мимистов и других случайных на театре людей), чем за счет особенностей его в какой-то мере определившегося к тому времени дарования.

Гораздо более значительной чертой творческой биографии Черкасова представляется его увлечение балетом и его работа в передвижном коллективе «Студия молодого балета». К сожалению, Дрейден в описании этого периода творческого роста Черкасова гораздо более скуп, чем в описании «эксцентриады» артиста в первый год его пребывания на сцене. А жаль! Несомненно, что эта работа немало помогла артисту накопить опыт внешней выразительности, впоследствии так пригодившийся ему как драматическому актеру. Здесь к месту было бы вспомнить, что ряд выдающихся наших мастеров русского драматического театра начинал свою сценическую деятельность в качестве балетных актеров (Варламов, Давыдов, Стрельская и др.), и уж во всяком случае более решительно квалифицировать этот этап творческого пути Черкасова как имевший положительное значение.

В 1923 году Черкасов поступает в Институт сценических искусств, впоследствии преобразованный в техникум. Работа этой театральной школы строилась тогда в соответствии с формалистской теорией «чистой стихии» актерского искусства. С другой стороны, Институт сценических искусств был тогда под влиянием и других ультра-«левых» театральных течений (Эйзенштейн, ФЭКСы и др.). Нет никакого сомнения, что именно в этот период формирования актерского дарования Черкасова была ему внушена мысль о самодовлеющем значении эксцентриады, трюка и клоунады. Вредное влияние такой учебно-производственной работы, при которой, например, роль сэра Эггика («Двенадцатая ночь» Шекспира) трактовалась Черкасовым в цирковом «плане» (слабоумный верзила-шпагоглотатель с моноклем и в цилиндре), вряд ли подлежит какому-нибудь сомнению.

Однако, при всех своих недостатках театральная школа должна была оказать на Черкасова и какое-то положительное влияние. Повышение общего и театрально-

го культурного уровня, товарищеская среда, воздействие некоторых педагогов — все это, конечно, положительные факторы. Дрейден в своей книге совершенно игнорирует первый из них, вскользь упоминает о втором и более или менее подробно останавливается только на третьем.

Из рассказа о гастрольной поездке студентов Техникума по Туркестану мы узнали о подготовленном ими номере живой театрализованной газеты, гвоздем которой был пародийный танец «Чарли Чаплин, Пат и Паташон». Уже сам по себе факт увлечения театрализованными формами пропаганды говорит о наличии известного общественного чутья у Черкасова и его товарищей. Но для нас еще важнее то, что партнерами Черкасова в пародийном танце, приобретшем впоследствии известность популярного эстрадного номера, были П. Березов (ныне артист Московского академического ордена Ленина малого театра) и Б. Чирков (исполнитель роли Максима в известных фильмах Козинцева и Трауберга). Товарищеское общение не могло не подкреплять той силы сопротивляемости формалистским теориям, проповедывавшимся со школьной кафедры, которая впоследствии обеспечила за всеми тремя товарищами почетное место в ряду работников советской сцены. Этого вывода Дрейден, вообще игнорирующий влияние среды, окружавшей Черкасова, не делает, хотя он напрашивается сам собой.

Другим положительным влиянием театральной школы было влияние одного из ее педагогов — арт. В. В. Максимова, проработавшего с Черкасовым роль Астрова и завещавшего актеру убеждать зрителя не экстравагантной эксцентрикой, а правдой мысли и чувств. Об этом в книге Дрейдена рассказывается достаточно подробно, и останавливаться на этом нет необходимости.

И все-таки не «правда мысли и чувств» доминировала тогда в творчестве Черкасова. «Прекрасный буффонный актер, актер, созданный для Мейерхольда», — с такой характеристикой тогдашней театральной критики вышел Черкасов из Техникума на театральные подмостки, к счастью для него все же не театра Мейерхольда, а одного из лучших ленинградских театров — Театра юных зрителей.

Сам Черкасов впоследствии об этом театре вспоминал так: «В этом театре я

прожил четыре года. Прожил — в буквальном смысле слова, так как даже немногие свои свободные часы отдавал чудесной жизни этого театра». И дальше: «Хочется сказать о главном и самом ценном в этом театре. Это о воспитании в каждом актере не только художественной, но и человеческой дисциплины на основе спаянности всего творческого коллектива и большой преданности и любви к самому замечательному в этом театре — к юному зрителю, которого не обманешь, зрителю, который требовал большого, настоящего искусства...»

Несомненно, что эти четыре года, проведенные Черкасовым в ТЮЗ, были решающим этапом в формировании сценического дарования актера. Дрейден это прекрасно понимает, и именно в главе об этом театре мы найдем в книге больше всего материала, раскрывающего духовный облик актера и намечающего основные линии развития его дарования. И все же этот материал надо признать недостаточным и зачастую поверхностным, скорей посвященным внешнему рисунку исполнявшихся Черкасовым ролей, чем описанию той творческой атмосферы театра, которая оказала исключительное благоприятное влияние на актера, толкала его в сторону естественности сценического поведения и требовала от него внешние средства выражения подчинить «правде мыслей и чувств». В частности только вскользь упоминает Дрейден о руководителях А. А. Брянцеве и Б. В. Зоне. А ведь, если кому и принадлежит право и честь быть названными учителями и руководителями Черкасова, так это именно им. Так же вскользь упоминается и о знаменитых тюзовских четвергах, «где по вечерам собиралась группа актеров и, не замыкаясь в кругу своих интересов, обсуждала не только свои спектакли, но и все значительные явления и события советского театра и искусства». И чрезвычайно характерно, что об интереснейшем начинании группы актеров ТЮЗ — живой газете «Комсоглаз», по словам самого же Дрейдена, немало содействовавшей политическому воспитанию участников коллектива, — он вспоминает только в следующей главе с целью доказать, что на следующем этапе творческого пути Черкасова руководители Мюзик-холла и циркового управления, куда Черкасов перешел из ТЮЗ, сделали все возможное, чтобы вернуть актера на исходные позиции голой эксцентриады.

Сам Черкасов об этом периоде своей работы в Мюзик-холле, где его заставляли чуть ли не «валить дурака» и участвовать в пьесах сомнительного содержания («Одиссей»), вспоминает с тоской и стыдом. Для Дрейдена этот факт одного из самых больших «срывов» актера послужил хорошим предлогом для изложения ряда не лишенных интереса мыслей о «сущем» и «должном» в искусстве эстрады. Увы, этого «должного» за период своих двухлетних блужданий по цирковым площадкам Черкасов так и не нашел, и нельзя не согласиться с Дрейденом, что единственным положительным результатом этих блужданий было то, что они «как-то по-своему («от обратного») усилили стремление Черкасова к работе в реалистическом плане, к овладению новыми методами игры».

Театр «Комедия», куда Черкасов пришел из Мюзик-холла, не смог дать ему значительного материала для осуществления его стремления к проникновению в существо театрального дела. Роль бандита Бой-уотерса в пьесе «Миллион Антониев» и три роли в «Театре Клары Газуль» П. Меримэ — вот, собственно говоря, все, что пришлось сыграть Черкасову за два года его работы в «Комедии». Благоприятное влияние этого театра, носившего передвижной характер, сказалось главным образом в ежедневных встречах с массовой рабочей аудиторией. «Мы видели, с какой страстностью стремится зритель познавать действительность, пользуясь для этого каждым поводом, каждым намеком спектакля. Тем самым все сильнее подчеркивалась воспитательная функция театра, общественная роль актера», — так вспоминает Черкасов о выступлениях своего театрального коллектива в домах культуры и рабочих клубах. «Не случайно, — продолжает он, — именно этот период связан для меня с активизацией моей личной общественной работы. И руководство местным комитетом работников театра «Комедия» и то увлечение, с которым принялся я налаживать шефство коллектива над частями Красной армии, — все это по-своему содействовало моей перестройке».

Этот процесс окончательной перестройки актера, его утверждения на передовых позициях театрального искусства завершился все же не на театре, а в кино. Даже вступление Черкасова в труппу Ленинградского академического театра драмы (быв.

Александринский) не имело решающего значения в деле формирования той замечательной индивидуальности актера, в которой, как в фокусе, отобразилось все лучшее и передовое, что только может быть свойственно советскому театральному искусству. Споры нет, замечательный актерский коллектив «Александринки» и прекрасные традиции этого театра не могли не содействовать творческому росту и техническому совершенствованию Черкасова, но вместе с тем начало работы в этом театре не могло не вызвать и некоторого разочарования. Причину этого разочарования Дрейден видит в том, что все лучшие пьесы советских драматургов, начиная от «Мистерии-Буфф» Маяковского и кончая «Гибелью эскадры» Корнейчука, прошли мимо Черкасова. А именно работа «в спектаклях, рассказывающих о событиях революционной действительности, пронизанных большими боевыми идеями, является для советского актера не только «общественным делом», но и подлинной творческой необходимостью».

Ведь не случайно не только Черкасов, но и двое других передовых советских актеров (кстати сказать, оба они — товарищи Черкасова по «Александринке») — Бабочкин и Симонов — в полной мере развернули свое дарование не на театре, а в кино. И здесь представлялось вполне уместным на примере творческого пути Черкасова вскрыть основной недостаток наших театров: их слабую работу с драматургами и пренебрежение даже наличным советским репертуаром, боевые идеи которого вдохновляют, помогают им выявить все творческие возможности наших актеров.

Три заключительных главы книги, посвященные работе Черкасова в кино и его замечательнейшим творческим достижениям (профессор Полежаев, Алексей), — лучшие главы книги. На примере Черкасова Дрейден убедительно доказывает, что нет никаких принципиальных различий между мастером сцены и киноактером. Вовсе не отрицая некоторую специфику кино, Дрейден на конкретных примерах показывает, как применил Черкасов в кино годами накопленный сценический опыт и то разнообразие театральных жанров, которым он мастерски овладел за пятнадцать с лишним лет своей работы на сцене.

И вот, наконец, вершина достижений актера — образ профессора Полежаева.

«Актер, выросший в советском театре, рожденный советской эпохой, живущий в обществе строителей социализма и ощущающий себя активным участником этого общества, Черкасов, знакомясь с ролью Полежаева, с биографией и высказываниями Тимирязева, взволнованно сознавал, что наконец-то приходит возможность сделать свое мастерство, свои актерские способности средством выражения действительно большого, многогранного, одухотворенного идеями социалистической действительности образа», — так рассказывает Дрейден о тех мыслях и чувствах, с которыми приступил Черкасов к работе над ролью и которые характеризуют его как передового советского актера.

Созданный им образ профессора Полежаева утвердил за ним почетное право быть причисленным к самым передовым деятелям советского искусства. Дрейден подробно и увлекательно рассказывает, как в работе над ролью Черкасов углублял содержание образа своего героя, как, счастливо избегая опасности снижения этого содержания, очеловечивал этот образ, разворачивая, как «широкую сюиту» (слова А. Толстого), основные его черты: мужество, честность, благородство и любовь к человечеству. Характерно, что в работе над фильмом, которая велась театральным методом подготовки спектакля, в связи с такой трактовкой образа Черкасовым пришлось внести ряд изменений в первоначальный сценарный план, изменений, безусловно способствовавших убедительности фильма.

«Наука знает в своем развитии не мало мужественных людей, которые умели ломать старое и создавать новое, несмотря ни на какие препятствия, вопреки всему» (И. В. Сталин, Речь на приеме в Кремле работников высшей школы). Образ именно такого мужественного передового ученого, созданный Черкасовым, выдвинул и его самого в ряды передовых наших актеров, так как и он не побоялся ломать старое и создавать новое.

Прогрессивное значение творчества Черкасова — в том, что он пошел против старых актерских традиций, хорошо понимая, что первоочередная задача советского актера не в работе над созданием традиционных образов классического репертуара

(сохраняющих, однако, всю свою силу и значение), а создание образов героев советской эпохи. А создание этих образов в свою очередь потребовало коренной ломки всех и всяческих традиций, определявших до сих пор героичность характеров. Само собой разумеется, что все это в полной мере относится и к тем историческим образам (Петр, Алексей), которые не могут не восприниматься нами сквозь призму нашей советской эпохи.

Таков путь передового советского актера. Сейчас вся страна с нетерпением ожидает выпуска на экран второй серии фильма «Ленин в Октябре», где на долю Черкасова выпала ответственнейшая и счастливая задача воплотить образ любимейшего писателя всей советской земли и всего передового и прогрессивного человечества — Максима Горького.

Мы не богаты монографиями о наших актерах, поэтому выход в свет интересной книги Дрейдена надо всячески приветствовать. Автору ее довелось быть одним из первых театральных критиков, отозвавшихся еще на ученические выступления Черкасова в Институте сценических искусств. Повидимому, и на протяжении всего последующего своего творческого пути Черкасов оставался в поле зрения критика. Во всяком случае последнему удалось чрезвычайно обстоятельно рассказать о творческой работе Черкасова, привлекая попутно богатый искусствоведческий материал. Единственный, хотя и довольно существенный, недостаток книги в том, что почти о всех фактах положительного значения, так или иначе влиявших на формирование таланта Черкасова и в конечном счете определивших передовой характер его творчества, Дрейден упоминает как-то вскользь, мимоходом. Поэтому на отдельных этапах своего творческого развития Черкасов предстает в книге как бы изолированным от окружающей среды и жизни.

Но этот (повторяем, весьма существенный) недостаток книги при следующем ее издании (первое уже разошлось) легко устраним. В распоряжении Дрейдена достаточно материала, чтобы это сделать.

К. Томашевский