

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. ИГНАТЬЕВА

«ЗАПИСКИ СОВЕТСКОГО АКТЕРА»

«Записки советского актера»* — так назвал свою книгу выдающийся мастер нашего театрального и кинематографического искусства Н. Черкасов. Слово «советский» не случайно присутствует в заголовке: оно определяет характер и содержание книги, ее политическую целеустремленность, ее гражданский пафос. В одних главах «Записок» автор касается сугубо профессиональных вопросов, рассказывая о работе над ролью, в других делится опытом своей общественной деятельности: но и в тех и в других случаях ясно ощущается передовая мысль художника, высокие, благородные чувства патриота Советской страны.

Автор верно определил свою задачу. Не описательные театральные мемуары, не отдельные зарисовки и воспоминания из актерской биографии хотел донести он до читателя.

Стремление глубоко разобраться в сделанном, осмыслить свою жизнь в искусстве, сделать полезные, принципиально важные для его дальнейшего развития творческие выводы — вот что волновало актера и руководило его писательским трудом.

В предисловии автор пишет:

«Несомненно, что мы, представители первого поколения советских актеров, должны выполнить почетную задачу — осмыслить тот путь, который мы прошли вместе с народом под руководством Коммунистической партии, раскрыть то новое, что рождалось в советском театре и кино, что формировало и видоизменяло наше художественное сознание, а вместе с ним и нашу актерскую технику».

Такая цель раздвинула внутренние рамки книги, в которой путь Н. Черкасова предстает неотделимым от развития всего советского искусства, от движения нашей жизни.

«В театре и в кино» — так называется основной раздел книги. Показывая, в чем состоит разница между работой в театре и

в кино, Н. Черкасов подчеркивает, что общие эстетические принципы и там и здесь едины.

Какие же главные вопросы актерского мастерства ставит автор? Какие требования художественного творчества выдвигает он перед советским актером?

Первый и основной закон, которому должно подчиняться творчество актера, — знание жизни. Глубоко знать жизнь, уметь видеть в ней главное, характерное и отделять его от всего мелкого и наносного, чувствовать перспективу жизненного движения — таковы качества, необходимые художнику.

Определяющая роль мировоззрения в творчестве советского художника — одна из основных проблем, которую рассматривает автор в связи с анализом своей работы над художественными образами в театре и кино. Говоря о том, что «мировоззрение — единственная основа, на которой могут развиваться наблюдательность художника, его интерес к людям, его способность проникать в глубину человеческих характеров», что «разобраться в любом жизненном явлении или в любом человеческом характере, а тем более воплотить его в художественном образе можно только будучи политически мыслящим художником, страстным и непримиримым борцом за дело народа», Н. Черкасов убедительно подтверждает это на примерах собственной творческой практики. На первых порах своей актерской деятельности, играя сэра Эгчика («Двенадцатая ночь»), Пата, Дон Кихота, изображая их в эксцентрическом плане, в плане гротеска и буффонады, Н. Черкасова больше всего волновало, как сыграть тот или иной кусок, как поразить зрителей. В более поздних своих работах, которые окончательно укрепили актера на реалистических позициях, главной заботой было что играть, что сделать ключом для постижения внутренней сущности героя.

Качественный переход к реалистическому раскрытию образа — от сэра Эгчика к профессору Полежаеву («Депутат Балтики») — определился идейной зрелостью Черкасова как художника, в становлении

* Н. К. Черкасов, Записки советского актера. «Искусство», 1953.

которого сыграли большую роль и значительные события в жизни государства, и успехи советского искусства, в частности, принципиальные победы нашего кино, и партийные документы, отмечающие эти победы, и, конечно же, непосредственное участие самого актера в общественной жизни страны.

Вспоминая о своей работе над образом Полежаева, Н. Черкасов пишет, что «генеральная тема заключительных кадров... «Полежаев — общественный деятель» никак не могла быть раскрыта без понимания природы и сущности революционной общественной деятельности советского человека, без веры в ее преобразующую силу, без личного в ней участия. Ничто не могло заменить личного опыта актера как гражданина и общественника, — сама тема для своего воплощения должна была органически возникнуть в сознании актера как живое отражение опыта жизни».

Так в самом процессе работы художник убедился в теснейшей внутренней связи между творчеством актера и его общественной деятельностью.

Роль профессора Полежаева была для Н. Черкасова не только, по его признанию, «политической школой» — она стала серьезным этапом в поисках положительного героя.

«Едва ли не каждый актер рано или поздно встречается в своей жизни с такой ролью, которая способна дать выход его невыявленным возможностям, накопившимся внутренним силам и тем самым открыть перед ним новые перспективы. Я был уверен, что в мои руки попала именно такая роль», — пишет Черкасов о роли профессора Полежаева.

И актер со всей страстью отдается работе над образом Полежаева. Изучает историю Октябрьской революции, ибо нельзя как следует раскрыть «внутренний масштаб личности героя как ученого-демократа, ученого-революционера, всей душой и всеми помыслами преданного делу пролетариата», не представив себе ясно тот широкий исторический фон, на котором развивались события из жизни Полежаева. Внимательно знакомится с биографией, статьями и письмами К. Тимирязева. Усвоив внутреннюю сущность своего героя, его общественно-политические идеалы, Черкасов стал искать внешние формы выражения, те живые черты, которые, выразив с наибольшей полнотой индивидуальность героя, сделали бы образ собирательным, типическим.

Так артист обращается к реальным чертам Менделеева и Римского-Корсакова, Павлова и Станиславского...

В результате Черкасов необыкновенно сжился с образом профессора Полежаева. Подтверждение тому мы, зрители, увидели на экране, где предстал яркий, необыкновенно живой и привлекательный характер.

Специальные главы автор посвящает взаимоотношениям актера и драматурга, актера и режиссера, актера и оператора, актера и художника-гримера.

В главе «Актер и драматург» Н. Черкасов призывает актеров относиться к драматическому произведению с большой взыскательностью и требовательностью. «Глубоко ошибочно мнение, — указывает он, — будто талантливые артисты могут «выручать», спасти неполноценные произведения драматургов. Гораздо вернее утверждать, что такие произведения портят талантливых актеров и отталкивают зрителя». Театр не может и не должен работать за драматурга, пытаясь скрыть изъяны его пьесы, ибо «задача театра, задача актера в том, чтобы раскрывать идейные и художественные достоинства драматического произведения, воплощать его в ярких образах».

Это утверждение Черкасова, так же как и его протест против того, чтобы авторы предлагали наспех записанные наброски будущей пьесы, черновики, в расчете, что театр «дотянет» произведение, «оживит» сцены, заслуживает всяческой поддержки. Как страдают наши театры и зритель от того, что драматурги сдают незаконченные пьесы, наскоро потом дописывая многочисленные «варианты»!

Однако, останавливаясь дальше на характере содружества актера и драматурга в кино, автор допускает непонятную непоследовательность. Вместо того чтобы и от кинодраматургов потребовать художественной завершенности их работы, Н. Черкасов оправдывает «дописывание» и видоизменение сценариев актером якобы «своеобразием кинодраматургии», особой активностью киноактера, который наряду с режиссером подсказывает автору характерные подробности, помогающие полнее раскрыть образ. «Порой, — пишет Черкасов, — просмотрев фильм, даже сами его создатели затрудняются сказать, кто явился инициатором расширения той или иной мысли, автором того или другого положения и даже эпизода, сыгравшего не последнюю роль в раскрытии образа, — сценарист, режиссер или актер».

Здесь все верно, кроме одного: дело не в специфике кинодраматургии, а просто в слабости драматургической основы будущего фильма. Если бы актеры и режиссер имели в руках законченное, цельное художественное произведение, то им бы не пришлось работать за автора, придумывая вместо него целые сцены и эпизоды.

Отстаивая за киноактером право видоизменять роль в процессе съемок фильма, Черкасов не только неправильно определяет принципы творческих взаимоотношений кинодраматурга и актера, он невольно присоединяется к тем глубоко неправильным взглядам, которые признают сценарий лишь подсобным материалом для создания фильма, не считают сценарий большой литературой.

В той же главе много верных замечаний, касающихся вопросов построения драматического характера, конфликта, языка пьес и сценариев. Но автор, как правило, ограничивается изложением этих мыслей в самой общей форме, почти не прибегая к кон-

кретным примерам из собственного опыта, к глубокому критическим размышлениям по поводу того или иного произведения.

Н. Черкасов, например, пишет: «Ложная «теория» затухания конфликтов в нашей жизни не только обеднила драматургию, но непосредственно сказалась и на творчестве актера, на его мастерстве как художника...» И дальше: «Конфликт в драме развивается в столкновении характеров, и ослабление его неизбежно ведет к ослаблению характеристики героев пьесы. Встречаются произведения, в которых конфликт в основном намечен, но он не подкреплён, внутренне не обоснован развитием и столкновением глубоко и четко очерченных характеров. В таких случаях возникает видимость действия, лишенного глубокого внутреннего оправдания, подлинной правды действительности».

Все это правильно и не вызывает возражений. Но на этом ставится точка, и верные положения остаются холодной абстракцией, не согретой пнемом, протестом настоящего художника против схематизма, фальши, неправды.

Также фактически одной фразой: «Наши драматурги не всегда умеют показать богатейший внутренний духовный мир советского человека» — исчерпывается разговор об одной из существенных слабостей современной драматургии, слабости, которая как ни что другое сковывает возможности актера, мешает глубоко проникать в сущность образа, раскрывать во всей полноте «жизнь человеческого духа».

Актерские работы Черкасова всегда отличались большой психологической глубиной, умением «обнажать» перед зрителем душевную жизнь героя. И просто не верится, что этому актеру нечего рассказать здесь читателям, что нет у него наболевших мыслей и примеров. Как было бы интересно, важно и поучительно, если бы автор подробно разобрал неудачный образ современного героя и показал, насколько далек он от жизненного прототипа своей духовной бедностью и как это затрудняет творчество актера, толкает его на путь штампов, схемы.

Подобный отказ от конкретной иллюстрации своих высказываний, стремление ограничиться общими положениями, без их развития, без привнесения в них своих личных восприятий и раздумий нередко встречается и в других главах «Записок» и, на наш взгляд, значительно обедняет книгу.

Интересные воспоминания о работе с мастерами советского кино — С. Эйзенштейном, Г. Александровым, В. Петровым,

А. Зархи, И. Хейфицем — содержатся в главе «Актер и режиссер». Н. Черкасов не только рассказывает о том, как усилия режиссеров помогли ему в создании сложных кинематографических образов, но и указывает на ошибки режиссуры, в частности С. Эйзенштейна, которые привели к неудаче фильма «Иван Грозный», пытается обнаружить причины этих ошибок.

Пожалуй, наибольшей конкретностью и глубиной авторских размышлений отличается глава «Актер и образ». Здесь интересные, живые мысли — о процессе перевоплощения актера, об индивидуальности художника, которая должна присутствовать в любимом его творении, об историческом образе — возникают непосредственно из воспоминаний о созданиях выдающихся советских актеров, о собственной работе рядом сценических и кинематографических образов — Ивана Грозного в драме Вл. Соловьева «Великий государь», Мичурина в пьесе А. Довженко «Жизнь в цвету», капитана Левашова в фильме «Счастливого плавания!», Попова в фильме «Александр Попов».

Книга Н. Черкасова обращена к широкому читателю. Стараясь дать наиболее полное представление о труде советского актера, об особенностях его профессии, о его месте в общественной жизни страны, автор касается множества самых разнообразных вопросов. Возможно, что именно это и обусловило композиционную рыхлость, некоторую несобранность книги, беглое, поверхностное изложение ее отдельных глав.

Читатель заинтересован, чтобы в дальнейшей работе над «Записками», которые сам автор не считает законченными, Н. Черкасов углубил бы свои размышления, обогатил их конкретным критическим анализом произведений искусства. Своеобразие многогранной и самобытной личности этого замечательного советского актера должно ярче чувствоваться в его книге!

В записках такого мастера, как Черкасов, — человека широкого кругозора, обладающего богатыми жизненными наблюдениями, хотелось бы сильнее ощущать самостоятельную творческую мысль художника, его оригинальные суждения по поводу того или иного события в искусстве, его понимание эстетических проблем, рожденные в результате сценического и жизненного опыта. Пусть будут в этих суждениях вещи спорные, которые могут вызвать оживленную дискуссию, — это дороже, чем изложение верных, но общеизвестных истин, не согретых личным отношением, точкой зрения самого художника.