

Разговор о профессии

Книга народного артиста СССР Н. К. Черкасова «Записки советского актера»*, вышедшая накануне 50-летия автора, является плодотворной попыткой поговорить с широким кругом советских читателей о профессии артиста.

Автор строго и продуманно отбирает факты своей творческой биографии, хотя круг вопросов, рассматриваемых в книге, довольно широк. Здесь и рассказ о становлении Черкасова-артиста, о преодолении им вредных формалистических влияний, о благотворной роли передового искусства МХАТ в процессе формирования Черкасова как художника; здесь и размышления о роли драматургии в развитии театра и кино, о взаимоотношениях актера с драматургом и режиссером, и сугубо профессиональные суждения о технологии актерского творчества. Но если попробовать кратко определить тему книги, ее, так сказать, «сбивное действие», то это будет рассказ о том, как в условиях советской действительности рос и формировался новый тип актера — общественного деятеля, гражданина.

Книга Н. Черкасова состоит из трех частей: «Начало пути», «В театре и в кино», «Общественная жизнь». Из них, собственно, только первая часть «Записок» носит в какой-то степени автобиографический характер. Но ценность и этой части не в биографических сведениях, которые сообщает нам автор.

Гораздо важнее другое: вспоминая о годах актерской молодости, Черкасов просто и без прикрас рассказывает о том сложном пути, который ему пришлось проделать, прежде чем он сумел «найти себя» в искусстве, выйти на широкую дорогу реализма.

Советский театр формировался в борьбе передового, идейного, реалистического театрального искусства против безидейного, формалистического направления на сцене. И рассказ Черкасова о том, как он преодолевал формалистические тенденции в своем творчестве, как постепенно подходил он к осознанию необходимости овладевать мастерством реалистического искусства, инте-

ресен тем, что за ним встает типическая картина того пути, который проделала значительная часть советской актерской молодежи на рубеже тридцатых годов. Всеобщий трудовой подъем и пафос строительства социализма, охвативший все слои нашего общества, не прошли мимо Черкасова. Он активно включается в общественную жизнь, часто встречается с рабочим зрителем, вплотную знакомится с его вкусами и требованиями, много думает над своими путями в искусстве.

Постепенно для него становится ясно, что без четкого передового мировоззрения нельзя стать подлинным художником-реалистом.

«Мировоззрение, — пишет Черкасов, — единственная основа, на которой могут развиваться наблюдательность художника, его интерес к людям, его способность проникать в глубину человеческих характеров. Именно мировоззрение властно руководит и восприимчивостью художника, и его памятью, и его творческим воображением».

Предвоенные годы, когда Черкасовым были сыграны такие роли, как профессор Полежаев, царевич Алексей, Александр Невский в кино, Варлаам и Дон-Кихот в театре, когда он работал над образом Горького в фильме «Ленин в 1918 году» и одновременно спектакле на сцене Академического театра драмы имени Пушкина, был периодом окончательного формирования Черкасова как художника, прочно овладевшего методом социалистического реализма.

Если раздел «Начало пути» интересен тем, что мы имели возможность проследить, как рос артист, как определялись и оттачивались его идейные и эстетические воззрения, то следующий раздел «В театре и в кино» вплотную знакомит нас с художественными взглядами Черкасова, показывает их преломление в его творческой практике.

Значительный интерес представляет глава «Актер и драматург», в которой автор на конкретных примерах из собственной практики показывает, что только полноценная драматургия является основой для создания высокохудожественных и высокоидейных произведений театрального и кинематографического искусства. С горечью говорит Н. Черкасов о тех драматургах, которые «решаются предлагать театрам не-

выношенные ими самими замыслы будущей пьесы, даже наспех написанные наброски, рассчитывая, что театр придаст их неясным схемам необходимую художественную законченность, доработает пьесу на репетициях».

Автор убедительно доказывает, что сотрудничество театра и драматурга плодотворно только тогда, когда пьеса, быть может и несовершенная, обладает главным — целостностью замысла и богатством жизненного материала. В этом случае каждый актер обязан «помочь автору довести его художественный замысел до совершенства». Если же этих условий нет, Н. Черкасов считает, что не может быть и речи о творческом содружестве.

Истоки художественного несовершенства, бледности, неубедительности многих пьес и киносценариев Черкасов справедливо видит в ошибочном понимании природы драматического конфликта: «Неумение драматурга отразить правдивые и острые конфликты лишает актера возможности показать на сцене характер в его внутреннем движении и развитии. Естественно, что без конфликта и борьбы нет действия, и актер, имея гладенькую, схематичную роль, не в состоянии создать полноценный, подлинно художественный образ».

Много ценных наблюдений, интересных мыслей содержат главы «Актер и режиссер», «Актер и образ», «Актер на киносъемке». В этих главах Н. Черкасов заявляет себя как убежденный сторонник и пропагандист искусства МХАТ, считая, что система воспитания актера, разработанная К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко, является той животильной основой, на которой должно развиваться советское искусство.

С большим интересом познакомятся читатели, особенно артистическая молодежь, с методологией работы Н. Черкасова — одного из крупнейших мастеров перевоплощения — над образом Н. Черкасов подчеркивает, что, говоря о перевоплощении, он имеет в виду не внешнюю характеристику образа, а прежде всего реалистическое раскрытие внутреннего мира героя. Поучительно его предостережение актерам, которые считают, что процесс перевоплощения озна-

чает полное отрешение актера от самого себя. Н. Черкасов указывает: «...нельзя отождествлять процесс перевоплощения с каким-то чуддейственным сеансом самовнушения. Сколько бы я ни уговаривал себя, будто я — это и есть Иван Грозный, мне не удастся убедить себя в этом. Процесс актерского перевоплощения гораздо сложнее, и основной движущей его силой является ясное и расчетливое актерское сознание. А раз так, то необходимо, чтобы это сознание стало как можно более полным и здравым, чтобы не ослабевала присущая ему способность к анализу и обобщениям».

Правильно исследуя пути создания актерского образа, Н. Черкасов вместе с тем допускает отдельные неточные формулировки. На одной из таких неточностей мы считаем необходимым остановиться особо.

Н. Черкасов пишет: «Помнится, в свое время велись оживленные дискуссии о том, можно ли играть так называемое «отношение к образу». Ответ, — и притом самый категорический, — на этот вопрос дан всем опытом, всем существом нашего театрального искусства: ведь, в сущности говоря, именно отношение к образу и рождает самый образ, только активная позиция, занимаемая художником в жизни, и дает ему право творить жизнь в своих художественных созданиях!».

Все, что автор говорит об отношении художника к создаваемому им образу, абсолютно правильно. Только напрасно он связывает этот бесспорный вопрос с происходившими в двадцатых годах спорами о том, можно или нельзя играть «отношение к образу». Не рассказав о существовании этих споров, Черкасов неудачной формулировкой создает впечатление, что жизнь подтвердила правоту тех, кто утверждал необходимость играть «отношение к образу». Между тем это не так. Опытом всего советского театра, в том числе и самого Черкасова, доказана порочность этого утверждения. Наше передовое реалистическое искусство в своей повседневной практике всегда руководствовалось замечательным высказыванием Ф. Энгельса, гласящим, что «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы ее особо подчеркивали...».

Появление книги Черкасова — значительное событие в художественной жизни нашей страны. Мало еще, очень мало высказываются ведущие мастера нашего искусства по творческим вопросам, плохо де-

лятся своим опытом, и потому следует приветствовать начин Черкасова, начавшего разговор о своей профессии. Вместе с тем необходимо указать и на отдельные недостатки книги, ответственность за которые разделяет с автором редактор Евг. Кузнецов.

Это прежде всего отсутствие в книге четкой композиции. Видимо, план книги не был до конца продуман. Автор, высказав вначале какую-то мысль, возвращается к ней впоследствии в нескольких местах. Причем делается это не для развития этой однажды уже высказанной мысли, а каждый раз заново. Создается впечатление, что отдельные главы писались как нечто самостоятельное, а уж потом были собраны в книгу.

Скороговоркой автор рассказывает о своей работе с крупнейшими режиссерами кино и театра. А между тем в его силах было (как это видно из страниц, посвященных С. Эйзенштейну) дать более ясное представление об индивидуальных особенностях работы с актером В. Петрова и Г. Рошала, Гр. Александрова и В. Кожича, Л. Вильена и Б. Сухмевича. Не должен автор ограничиваться и такими фразами: «я увлеченно и совершенно заново работал над ролью Осипа». Читатель хочет знать, как он работал и в чем это новое сказалось.

Обидно, когда хорошую книгу портят такие «мелочи», как перепутанная фамилия. Постановщиком фильма «Русский вопрос» вместо М. И. Ромма назван А. М. Ром. Кстати, и его фамилия искажена: не Ром, а Роом. Не украшают книгу и такие стилистические красоты: «Таким образом, при съемках одной и той же сцены, разоб-ценных длительными перерывами, нам необходимо было последовательно попадать в ту точку эмоционального подъема, в какой мы находились к концу предыдущей киносъемки, дабы кровеносные сосуды единых по содержанию, но разобценных по времени съемки кинокадров могли соединиться в единое целое, представить собой живое гармоничное тело».

«Записки советского актера» любовно оформлены, богато иллюстрированы. Но законно возникает недоуменный вопрос: почему эта изданная большим тиражом книга так дорого стоит? В практике издательства «Искусство» это не единичный случай. Его издания, как правило, дороги, а они и недоступны массовому читателю.

С. ДМИТРИЕВ.