



Черкасов-Полежаев

346
Николай Константинович Черкасов пришел в кино из театра. Он начал свою работу сотрудником мимического ансамбля Марининской оперы. На долю Черкасова выпадали роли воина с алебардой или слуги, выносящего носилки примadona. В это же время Черкасов готовился стать балетным актером. Он участвовал в представлениях «Студии молодого балета» и в петербургских пантомимах Радлова.

Возможно, что эти пантомимы пробудили у Черкасова желание стать актером драмы, и он поступает в Институт сценических искусств в группу Сергея Радлова. Это обстоятельство играет значительную роль в актерской биографии Черкасова: его дальнейшее формирование как актера и приемы его работы непосредственно связаны с установками Института сценических искусств, истоки которых надо искать в петербургской мастерской Мейерхольда, в декларациях журнала «Доктора Дапертутто» «Любовь к трем апельсинам».

Большое внимание уделялось здесь дисциплине движения, изучению образов итальянской комедии. Все это выработало в Черкасове навыки эксцентрического актера, в дальнейшем особенно ярко сказавшиеся в его эстрадных выступлениях.

Начиная со школьных «Наследников Рабурдена» и уже профессионального «Дон-Кихота» в ленинградском ТЮЗ, куда Черкасов поступил в 1926 году, он остается верным этим навыкам, которые переносит и в работу над ролями глубоко драматическими.

С первых же шагов Черкасову, в связи с его внешними актерскими данными, угрожала опасность попасть в плен одной только сценической маски — Дон-Кихота. Такие «пожизненные маски» в практике театра и кино встречаются очень часто.

Коклен (старший) в своих высказываниях об актерах одной роли говорит, что «они счастливы, если физи-

ческие свойства, позволяющие им создать всего одну роль, дают им, однако, возможность вложить в нее, в силу их таланта, достаточную долю общей правды и человечности, чтобы из этого вышел тип. Благодаря этому они могут оставить по себе долгую память и как бы свой собственный образ».

Черкасов обладает качеством, которое является для Коклена условием «актерского счастья». Но Черкасов не становится актером одной роли. Актеру доступно множество характеров, а не только один единственный тип.

Диапазон Черкасова простирается от трюковых ролей в оперетте «Комсоглаз», от эстрадного номера «Пат, Паташон, Чарли Чаплин» до глубокой и тончайшей человечности профессора Полежаева в «Депутате Балтики». Черкасов находит яркие краски и для Звездинцева в «Плодах просвещения» и для Моора в «Разбойниках», сыгранного в ТЮЗ, и для Варлаама.

Свойственные Черкасову актерские преувеличения не исключают мягкости и подкупающей теплоты его мастерства. В прошлых работах этими качествами отмечен Айк Ауэрбах в «Вершинах счастья» Дос-Пассоса. В фигуре Бойдотерса в «Миллионе Антониев» (театр «Комедия») эта мягкость уступает гневу актера-обличителя, превращающего пьесу в острый памфлет.

К роли профессора Полежаева в «Депутате Балтики» Черкасов пришел не случайно. Он был подготовлен к ней работой над целым рядом в чем-то похожих образов.

В какой-то отдаленной степени к ним может быть причислен Паганель в «Детях капитана Гранта». При всем внутреннем различии этих образов у них есть одна точка соприкосновения. Эта точка — эксцентрика. Несомненно, в роли Паганеля актер нашел целый ряд исходных моментов, кото-

рые получили некоторое развитие в образе Полежаева.

Из чего складывается образ Паганеля, романтического мечтателя-географа из приключенческого романа? Это образ прямолинейный и несложный. Паганель — ученый и одновременно чудак. Он одержим только одной страстью к своей науке. Все остальное остается за пределами его сознания и воспринимается как несущественное.

Отсюда все те качества Паганеля, которые нам известны как установившийся штамп ученого-чудака, рассеянного и самоуглубленного до забвения всего окружающего. Паганель — образ односторонний и легко поддающийся эксцентрической трактовке.

Едва ли какой-либо иной актер устоял против соблазна перенести такие приемы раскрытия образа и на роль профессора Полежаева. Но Черкасов умело показывает, что Паганель увлечен только данной конкретной научной задачей, что эта задача очень ограничена, утилитарна. Иное у Полежаева. Его наука, его страсть к ней освещены революционным мировоззрением. Полежаев борется за великие революционные цели. Полежаев увлечен наукой, как средством познания действительности. Через науку он познал общие законы жизни. Полежаев сложен. Поэтому за внешним приемом актера, за движением, за словом, за мимикой скрываются несказанное и непоказанное. Актер дает нам это почувствовать в каждый момент своей игры, в разных состояниях и положениях.

Одним из важнейших моментов в характеристике образа Полежаева мы считаем эпизод первой встречи Полежаева с матросом и понатым, пришедшими к нему с обыском. Приход продотряда в буржуазную квартиру в эти тревожные дни вряд ли был приятен жильцам. Но как встречает матроса Куприянова Черкасов-Полежаев? Ему и в голову не

приходит, что это посещение связано с какой-либо для него опасностью. Это находит выражение в манере обращения профессора к матросу. Он позволяет себе даже кричать на матроса. И этот как будто парадоксальный прием дает ощущение теплоты и родственности между ними. Это свои люди.

Полежаев понимает только один род контакта с новой властью, с народом, представителем которого является матрос. Этот род контакта — служение народу наукой. Это положение развернуто в сценарии, где в ответ на слова Куприянова «Мы насчет хлеба» Полежаев отвечает:

— А-а! Так вам лучше к Викентию Михайловичу обратиться, ведь он специалист по урожайности, а я, видите ли, занимаюсь **общей физиологией растений**. — И тут же деловито добавляет: — Я как раз пишу об этом книгу.

Деловитость, которую Черкасов придает своей реплике, не случайна. Она раскрывает, как профессор мыслит свои отношения с новой властью. Его никак не смущает, что перед ним простой матрос. Уже **самым тоном** своего обращения он поднимает матроса до равного себе собеседника.

Произнося конец фразы: «занимаюсь **общей физиологией растений**», актер интонационно придает этой фразе дидактический характер. Для того, чтобы его усилить, Черкасов кашляет перед словом «общей», и таким образом слово выделяется и оттеняет всю фразу.

Другому актеру здесь трудно было бы удержаться от подчеркивания. Это искушение особенно опасно для эксцентрического актера, каким является Черкасов. Но он избегал этой опасности, что говорит о большом художественном такте актера.

В этой сцене Черкасов раскрывает свою систему работы над ролью. Действительность Полежаев воспринимает не наивно, не доверчиво, его естественность вовсе не свидетельствует о простодушии. У Черкасова-Полежаева все время светится иронический прищур глаз и виснет на кончиках ресниц легкая смешинка. Характерно, что она не оставляет его во всех положениях, в какие бы он ни попал. Прямодушный старик как будто всегда напоминает: «имейте в виду — со мной не так просто, у меня всегда есть свое отношение к действительности». Он как бы всегда «себе на уме». Так он говорит и с женой, и с Бочаровым, и с Воробьевым, и с Куприяновым.

Исключительно сильным средством выражения является для Черкасова пластический рисунок роли. Как замечательно работают руки и пальцы Полежаева, когда он перелистывает книгу. Это профессиональный жест работы с книгой. В нем сразу видно, как она ему близка и понятна. Он держит ее, как опытный мастер любимый инструмент.

А появление Полежаева в университете? Стремительная походка, развевающиеся полы сюртука, похожие на бурку лихого джигита. Правая рука на отлете, как бы отточенная обнаженным клинком, склоненная немного на бок голова и подавшееся вперед левое плечо, как бы рассекающее встречный воздушный поток — ведь это же фигура человека, ринувшегося в бой. И действительно, Полежаев приходит в университет, как на поле сражения.

Полежаев возвращается домой, где накрыт стол. Профессор только что прочел лекцию матросам. Его не покинуло еще возбуждение. Он раздевается, озорно, по-мальчишески поворачивается на каблучке, закладывает одну руку за спину под фалды сюртука, другую сгибает вперед, растопырив пальцы, словно раздвигая ладонью толпу, награждающую его овациями. Он несет гостям сюрприза: свою собственную особу. Но в столовой его встречают чинно выстроившиеся пустые кресла, от которых веет холодом. В этой графичности движения Черкасов выражает сумму своих ощущений от предстоящей приятной для него встречи и подготавливает зрителя к более сильному восприятию следующей сцены — разочарования.

После прихода дворника Полежаеву ясно, что к нему на именины действительно никто не придет. Об этом ему сказала и Мария Александровна, его жена. Полежаев уязвлен, ему больно — он отходит, неся подмышкой хлеб, «подарок», как он выражается, матросов. Как он внешне передает свое состояние?

Оно здесь выражено в графическом рисунке, имеющем глубокий внутренний смысл: крен всего тела на одну сторону — состояние усталости и растерянности, аритмичная, шлепающая походка, голова ушла в плечи, ноги широко расставлены, словно человеку грозит **потеря устойчивости**. Весь рисунок выражает безнадёжность, разочарование.

Такой же прием, имеющий глубокий внутренний смысл, мы видим в

сцене после телефонного разговора с Лениным. Черкасов здесь раскрывает интимнейшие стороны психологии Полежаева. Окрыленный беседой с Лениным, он подходит к зеркалу, гордо приподнимает голову и тыловой стороной ладони выпячивает бороду. Вся его фигура говорит: «вот я каков». Но в то же время он сам пронизывает над такой необычной для старика мальчишеской манерой. Этот актерский метод может быть только результатом тщательной продуманности образа Полежаева до мельчайших особенностей и подробностей.

И об этом нам свидетельствует сам Черкасов в своей статье «Влюбленный в роль», рассказывая о ста семидесяти часах, проведенных им за столом гримера. Эти сто семьдесят часов перед зеркалом — сложный творческий процесс большого эмоционального напряжения. Это не только поиски внешних черт облика. Это вглядывание в образ для проникновения в его суть. Это нахождение мимической (а через нее и графической) нюансировки, которой актер жонглирует с искусством великолепного эксцентрика, не разрывая тонкой психологической ткани образа.

В той же статье Черкасов рассказывает, что он вместе с режиссерами для того, чтобы разобраться в психологии старости, изучал характерные особенности великих стариков: Дарвина, Вольтера, Толстого, Павлова и др. Это безусловно правильный путь работы, точно так же как изучение биографии, перипетии и научных трудов Тимирязева. Эти документальные данные объяснили актеру действительность и историческую обстановку, в которой жил «беспокойный старик», которому писал Ленин о его книге «Наука и демократия», великий ученый, который завещал сыну вступить в коммунистическую партию, ведущую страну к победе. И Черкасов с предельной убедительностью рисует тончайшей акварелью облик старика, подмечая все его характерные особенности до самых мельчайших деталей.

У Полежаева старческая манера держать в руках карандаш. Он его только держит, но не зажимает в пальцах. В нем все время живет естественное старческое чувство сохранения энергии: он даже гасит свечу не полным дыханием, — его ноги все время чуть-чуть согнуты в коленях, в его речи хрипотца, которая особенно подчеркивается высоким регистром голоса актера.

В Полежаеве особенно сказались свойственная Черкасову изумительная отделка жеста, четкого и конкретного: поворот головы на свет, удар палкой по трибуне, расчлененный на два движения, где второе является как бы выражением чувства большой воли, упорства и веры в свою правоту.

С жестом всегда связана и юмористическая интонация Черкасова, которая в состоянии расшифровать с неожиданной стороны самые сложные психологические ситуации. Интонация играет роль своеобразного речевого ракурса.

Черкасов постиг искусство психологического раскрытия образа, пользуясь для этого целым арсеналом очень тактично применяемых эксцентрических приемов. Их действенность в тонкой их дифференции, в тщательном отборе и в своеобразной неожиданности: в парадоксальном положении — неожиданно простое актерское выражение и в обычном положении — неожиданно-парадоксальное актерское выражение.

К любому приему и любому нюансу актер прибегает только для **социального раскрытия** образа.

Черкасов в совершенстве постиг искусство глубокого проникновения в психологию изображаемого героя, искусство, которое актер эпохи французской революции Тальма определил как соединение свойств изображаемого человека со своими собственными особенностями, как претворение воображаемого в действительность и вскрытие внутреннего смысла изображаемых вещей.

Совсем недавно в статье «Ненаписанные книги» «Правда» отмечала отсутствие монографий, научно-популярных изданий и биографических очерков, посвященных русским ученым. Говоря о Тимирязеве, автор статьи пишет следующее: «Прекрасный образ этого неутомимого пропагандиста дарвинизма, борца против всяческой поповщины и реакции, члена великой партии Ленина — Сталина должен был вдохновить десятки исследователей и писателей».

Начало положено советскими кинематографистами, коллективом «Депутата Балтики», режиссерами И. Хейфиц и А. Зархи, актером Н. Черкасовым, создавшим великолепную сцену о благородном человеческом сердце, о мужестве и честности, о великой любви к своему народу.

БОР. ВАКС.
АЛ. ОЛЕНИН.