

## *Глава 2*

### *Драматические артисты*

**Николай Черкасов**

*- 1*

Мичурин очень одинок. Он живёт в мире своих раздумий, своих открытий, там, в этом мире, нежная твёрдость рук, доверчивая улыбка учёного, вдохновенные поиски труженика и творца. Истинное его лицо – мечтателя и мудреца – обращено к природе, другое – человека несчастного и неуравновешенного – обращено к людям. Своё время и свои мысли он отдал науке, с одиночеством он примирился, сочтя его естественным и необходимым. Тоска Мичурина – тоска поэта, которому мешают творить. На пути к осуществлению мечты жизнь поставила ряд препятствий, ему пришлось преодолеть их, тоскуя и скорбя. И когда он многого добился, мечта все-таки осуществилась не вполне, а ради неё он многим пожертвовал – любовью, молодостью, радостью близких, – не умея поступить иначе и не зная, прав ли он был, поступая именно так.

Большой мир творчества он противопоставил маленькому миру обыденности. Через все встречи с людьми он проносит нетронутой свою сосредоточенность; каждый раз, когда выходит он на сцену, мы видим – он с трудом на минуту оторвался от работы, продолжает думать о ней, и с кем бы он ни говорил, главное для него не в этом разговоре. Только к яблоне обратился он с задушевным словом, неуклюже и бережно обняв её густые ветви. Он не рассеян и не слеп к окружающим. Но он хмуро смотрит на них с высоты своего большого мира и в своих суждениях бывает резок и решителен. Вне науки всё

представляется ему несложным и нестрашным. Он не взволнован известием о холере. Пренебрежительно упрекает жену за желание ехать в Америку, желание, которое она не высказала, но о котором он догадался. И видя её слёзы, он приносит ей лилию, не чувствуя себя виноватым, просит прощения, понимая её слабость, равнодушно ей сочувствуя. В последней сцене он опять берёт эту лилию в руки, как дань благодарности и уважения к хорошему, но не близкому, человеку, который прошёл свой путь рядом с нам, но не вместе с ним. Понимая требования жизни, он нетерпеливо и неловко выполняет их и яблоне жалуется на обиды, какие жизнь нанесла.

Но бесстрастным Мичурин не сделался. Он мыслит беспокойно и напряжённо, не бывает удовлетворён достигнутым, не умеет радоваться успехам. Когда он спорит со священником, кажется – наружу вырвался огонь, постоянно сжигающий его сердце. Почти не замечая друзей, он нетерпим с врагами. Житейским волнениям и неудачам он противопоставляет не уверенность, но веру, не волю, но страстность. После жены он сидит за столом, чувствуется – сидит уже давно, сгорбленный, страдающий, горький человек, сжимая руками голову, выслушивает упрёки Терентия, смотрит на него сухими глазами; ненавидя и прося пощады, просит Терентия замолчать и не знает, что ему ответить. Он не мог бы жить иначе, чем живёт, но он бессилён доказать свою правоту. Он сам не до конца в неё уверовал. Героический подвиг Мичурина Черкасов видит в том, что тот сумел стать выше обычных человеческих интересов. Но Мичурин не самодоволен в своём мнимом героизме, он от него страдает. Желая показать величие героя, Черкасов одновременно показывает его слабость. «Терентий, Терентий!!» – угрожающий, жалобный крик единственный и последний аргумент, каким утверждает Мичурин свою правоту и силу.

К поэтическим вершинам мичуринской мечты ведёт трудный путь прозаических тревог, и, прежде всего, трудности одинокой жизни героя играет Черкасов. Его Мичурин – человек единой устремлённости, творческих удач добивается он ценой забвения человеческих радостей. Он подвижник в науке и аскет в жизни. Таким он остаётся до конца, хотя обстоятельства изменились, и творит он не в борьбе с людьми, но пользуясь их внимательной поддержкой. Черкасовская концепция великого человека допускает только один вид взаимоотношений его с действительностью. И судьбу такого человека Черкасов представляет себе только как судьбу трагическую.

Иван Грозный также не знает спокойствия и уверенности. Пафос его жизни в том, что возложив на плечи тяжёлый крест, бармы Мономаха, страшную и тяжёлую власть, он несёт этот крест один, несёт его до конца, и в этом видит единственные смысл существования. Такое самопожертвованье даёт ему право жертвовать другими. Над собой и над остальными людьми превыше всего поставил он идею блага государства, этой идее служит сам и заставляет служить других. Казалось бы, сознание своей высокой миссии должно было преисполнить Ивана своеобразным трагическим достоинством. Черкасовский Иван горячий фанатик, им правит не ясный ум, но фантастические страсти, кажется, он не наследственный монарх, но самозванный пророк. Его сила – сила эмоционального внушения, истина в его речах, как в речах Саванаролы, существует только за счёт гипнотической взволнованности. Грозный не воплощение власти. Грозный властная личность, сама власть существует, только пока существует он как личность. Право его на власть – в том, что он избранник, это право он утверждает перед собою и людьми путём экзальтации и экстаза.

Следовательно – нет уверенности в его мире. Каждое приказание его неожиданно, сидя на троне, он все время рискует, только рынды напоминают о торжественном византийском чине, власть этого человека – нервная власть, мощь его – зыбкая мощь. Он прежде всего совсем один, без сподвижников, наследников, друзей. Ему тяжелее, чем Мичурину, презирая людей, не веря им, он в них нуждается. Как затравленный волк, мечется он по сцене, могучий и обессиленный человек, всегда тяжело бьётся его мысль, он накалён до предела, он каждую минуту может совершить чудо, а может вдруг поникнуть и упасть – без сил, без чувств, без возможности подняться. Понимая это, Иван страдает.

Когда с ним спорит сын, он, отчаявшись объяснить правду, возмущённый вторжением в его мир – мир государственной мысли, мучаясь своим одиночеством, страдальчески и гневно приказывает сыну молчать: низким голосом, твёрдо «Молчи», а потом все громче, задыхаясь, умоляя, кляня, – «Молчи – молчи – молчи!» Он почти лежит на троне, голова судорожно бьётся, изгибаются, заламываются руки; потом он поднимается во весь рост и, как проклятие, кидает посох. А потом, около гроба, содрогаясь, читает молитву, в умиротворённом торжественном течении её, в её истоности, непреклонности, безумности

ищет спасения, возможности оправдаться и забыться. И возможности этой не находит.

Залог превосходства Грозного, залог силы Грозного для Черкасова в том, что его интересы есть интересы государства, а иных он не знает. Поэтому он одинок и потому он трагичен. Но так же, как у Мичурина, сила героя не подлинная сила, ибо только в гармонической полноте жизни таится секрет деятельности полноценной. Аскетизм, который предлагает Черкасов, как обязательное условие служения идее, конечно, аскетизм неоправданный.

Проблема человек-гражданин в разные времена решается по-разному. Болезненно утверждаемая мощь, трагическое одиночество героя – это решение индивидуализма, в этом решении пафос жизни соседствует с пафосом гибели. Декаданс строит свой парадокс: вместо прославления сильной личности он воспекает трагическую обязанность человека – обязанность быть гражданином. Для античности, для Ренессанса, для социалистического общества тут нет и не может быть дилеммы.

## - 2

Варлаама Черкасов играл оригинально и жестоко. В его Варлааме не было ничего от Фальстафа, от Рабле, от философа-балагура, ничего жизнерадостного и легкомысленного. Не поэтическая легенда о монахе-расстриге и пересмешнике, о народном забавнике, хранителе пословиц и песен, но реальная повесть о сомнительном человеке смутного времени возникала на сцене. Может быть, в прошлом Варлаам жил с открытой душой, его приучили скрываться и прятаться. Поняв волчий жизненный закон, он не захотел употребить его себе на благо. Он сделался равнодушен к жизни, к песням, которые поёт, к товарищу, к женщине, к родине. «Литва ли, Русь ли, что гудок, что гусли: всё нам равно, было бы вино» – эту фразу Черкасов понял слишком буквально. Причём вино не от избытка сил, не утверждение радостной плоти, вино – жестокий повелитель этого человека, его единственный кумир. Варлаам – пьяница.

За сценой песня, полуцерковный, полу кабацкий кощунственный мотив. Варлаам огромного роста, с огромной лысиной, на мужественном и равнодушном лице его топорщатся запущенные усы, при каждом шаге нелепо колышется декоративный живот. Подпрыгивая на вывернутых ногах, легко и игриво, по-женски бисерно и завлекатель-

но Варлаам прохаживается по комнате. Пародийный, монументально-изящный танец возникает неожиданно, как безотказный приём попрошайки и фокусника. Варлаам потешник из нужды, настойчивый, самоуверенный и наглый. Пьянеет он мгновенно. И опять, вспомнив долг благодарности, переваливаясь и красуясь, семенит к румяной от возбуждения хозяйке. Ухаживать ему скучно. Внезапно он хмурится, устрашающе вобрав голову в плечи, злобно выбрасывает её вперёд, сверлит Григория глазами, даёт свободу своему грозному басу и благородному негодованию. Так же быстро успокаивается, мурлыкая песенку, засыпает, одарив хозяйку ленивым шлепком, а Григория равнодушной тирадой. Будят его стражники. Он оглушает их потоками слов, втирается в дружбу, скороговоркой, но очень внушительно, предвещает конец света, думая о спасении собственной шкуры. Оказывается – он и сильный и грамотный. Торжествуя, читает бумагу с описанием нужных примет, внимательно, удивлённо и – странно – очень сочувственно роняет Григорию свои слова: «Ба, это, друг, уж не ты ли?» Неизвестно, о чем он думает сейчас, в минуту опасности и просветления, этот когда-то умный и большой человек.

В пушкинском «Борисе Годунове» появился образ весёлого бродяги, человека из народа, который, став священником, не захотел им остаться, предпочёл мерить бесконечные русские дороги, мудростью пословиц и поэзией прибауток облегчая жизнь себе и своим спутникам. В Угличе разыгралась кровавая трагедия, Борису непомерно тяжела царская власть. Он погибнет, погибнет его преемник, а народ вечно жив, у него своя жизнь, и в ней, в этой жизни, залог того, что с гибелью Бориса не погибнет русская земля. Вольный бродяга только внешне жалок и унижен, по существу он живёт более широкой, весёлой, подлинной жизнью, чем Борис, чем бояре, чем стражники. Образ летописца Пимена и образ бродяги Варлаама обращены в будущее, без них картина жизни, нарисованная Пушкиным, была бы неполной. Но черкасовский Варлаам не нужен пушкинской трагедии. В спектакле последовательно отрицается его духовная человеческая ценность.

И это не случайно. Вот другая пьеса, другого автора – ибсеновский «Кукольный дом»; черкасовский Кругстад был героем не Ибсена, а Джека Лондона. Он прекрасно знал, чего хочет, был активен, резок и напорист. Лейтмотив Кругстада: «хочу подняться!» – черкасовский крик потерял свою многозначность. Подняться по общественной

лестнице, но у Ибсена ещё подняться к неким духовным высотам. Авторского настроения, авторской углублённости не было в игре актёра. Его герой не знал смятенных, медлительных раздумий. Он устремлён к цели, он загнипотизирован ею, он в меру умён, в меру добр, он средний человек, он хочет подняться. Подняться откуда? Вот это «откуда» выполнено Черкасовым старательно, блестяще, с тайным удовлетворением. В этом смысл его трактовки роли. Мудрость и яд житейского дна сконцентрированы в образе Кругстада. Все повадки, логика поведения – все неоспоримо и типично. Цинизм и боязливость, психология отщепенца и ребёнка. И безвольный резкий жест – пьяный жест у трезвого человека.

Только в одном сходны Пушкин и Ибсен, в том, что оба они художники классического реализма. Такой метод Черкасову оказался не по плечу. Он низвёл Варлаама и Кругстада с их маленьких пьедесталов и продемонстрировал своё – очень поверхностное – представление о человеке.

### - 3

Какой странный художник!

Один его человек высоко взлетел над землёй, другой к ней прижат. Иногда он кажется натуралистом, иногда романтиком.

Конечно, он ни то и ни другое. Различие между Варлаамом и Мичуринным бросается в глаза, сходство их скрыто, но в этом сходстве существо мировоззрения и метода актёра. Мичурин и Варлаам связаны сокровенными нитями его художественного сознания.

Все герои Черкасова не знают непосредственной душевной жизни, они осуществляют себя только в какой-нибудь ограниченной сфере, либо герой его мыслитель, либо он пьяница. Расстояние, отделяющее мыслителя от пьяницы, в творчестве актёра сужается, прежде всего, потому, что ни в том, ни в другом Черкасов не видит человека. Герои его не умеют волноваться от жизненных впечатлений, от общения с людьми, предмет, волнующий их, всегда чётко определён и чётко ограничен. Все его люди односторонни и односторонне раскрываются художником. И все они объединены замкнутым кругом, – своей мудрости или своей тупости – кругом, за пределы которого не проникают другие персонажи. Герои актёра пребывают в блистательном или позорном одиночестве.

Черкасов рационалист по методу творческого мышления. Несколько мотивов, чаще всего одна идея, исчерпывают внутреннюю жизнь его образов. Соответственно он рассудочно строит композицию ролей. Одна маска, один приём – согнутая спина Грозного, семяющая походка Варлаама – раскрывает характер человека, одна страсть исчерпывает его эмоциональную жизнь, к одной цели стремится действие. Человека противоречий, человека, переживающего внутреннюю эволюцию, Черкасов не знает. У Мичурина меняется характерность, но свой неизменный характер он проносит через все стадии жизни. Если в начале он одинок благодаря своей гениальности, то в конце благодаря своей старости. Он раздражается по разным доводам, но всегда он раздражителен. У Ивана есть сцена с женой, в ней актёр может раскрыть иные грани характера героя, Черкасов лишний раз утверждает основные его качества. Так всегда. Он предпочитает повториться, нежели упустить из виду то главное и существенное, ради чего он сегодня играет. Цельность он предпочитает богатству. Его сценическая фантазия занята вариациями одной той же темы. Исполнение его похоже на хитроумный орнамент, в основе которого лежат несложная схема. И конечно схематизм блестящего чертёжника беднее красочности среднего живописца.

Он поэт тяжёлых сторон жизни. Он не занимается пустяками и игрушками, он занят одной только трезвой правдой. Жизнь в его изложении мрачна, сурова и неблагодарна. В ней нет любви, улыбки, она бездушна. Только в насмешку можно сказать про жизнь Мичурина, что это «жизнь в цвету». Правда – в неуверенном цинизме Кругстада, в пьянстве Варлаама, правда в тяжёлых шутках Грозного, правда начинается там, где кончается поэзия. Играет он тяжело и аскетично. Меньше всего он романтик, совсем не почувствовал Стивенсона, не разглядел мечтателя в Горьком. Мы с детства помним песенку о капитане. Но поёт её рассеянный учёный, которого ни автор, ни актёр не потрудились сделать жизненной фигурой, поёт отвлечённо, не сочувствуя капитану, а как нежно, как шутливо и интимно спел бы эту песню любой куплетист.

Конечно, куплетист не Черкасов, куплетистов много, Черкасов один. Но как часто черкасовские достижения похожи на пирровы победы. Блестящего и пустого Лелио он превратил в хитрого дурака, тупого великовозрастного балбеса. Он виновато отмалчивается и игриво фантазирует. Расслабленный Лелио напоминает чем-то современного

люмпена, он совершенно лишён обаяния, сыгран великолепно, но смешит не очень. Герой слишком практичен, актёр слишком пунктуален. Шутки и паузы математически выверены. Гольдони писал для театра импровизаций. Но лёгкости и юмора нельзя требовать от Черкасова, слишком неуютно живётся в его холодном мире.

Исполнение Черкасова всегда большой монолог. Герой не нуждается в собеседниках, актёр не нуждается в партнёрах. Нет многообразия внутренней жизни и нет детализации сценического рисунка. Поэтому нет требовательности к автору. Принцип внутренней оправданности каждого слова и положения Черкасов не исповедует. Он творит цельными кусками, внимание к нюансам психологии, бережная тонкость мотивировок ему чужды. Если какая-либо реплика, сцена не входит в его замысел, он поступает с ними равнодушно и формально: ищет внешнего решения и не боится собственных и чужих штампов. Вот почему так часто он декламатор и фокусник.

Он не стремится играть классику: Шекспир или Чехов могут громко сказать, что король гол.

Своё мироощущение он выражает в гротесковых формах, правду, которую рисует, окрашивает своим ужасом перед ней. Такая правдивость похожа иногда на фантазмагорию. Безвольное многожестие характеризует одновременно Ивана и Крогстада. Варлаам не просто пьяница, он пьяница удивительных внешних пропорций, странных душевных движений. Героя, вознесённого на котурны, охватывает пляска св. Витта. Невский – каменная неприступность. Алексей – судорожная маниакальность. Но, смотря Ивана, мы понимаем – Невский и Алексей вышли из одного источника и оба родные братья маленькому человеку, на незаметное лицо которого актёр надел уродливую маску равнодушия, как у Варлаама, хитрости, как у Лелио, наглости и страха, как у Крогстада. Одно восприятие жизни творит разные, но похожие формы блестящего, но не прекрасного, искусства.

Наши художники имеют предшественников в прошлом. Иногда их генеалогия сложна, иногда можно прямо указать, чьи заветы они выполняют. Станиславский – Щепкина и Ленского, Остужев – Мочалова и Южина, Хмелев – Мартынова и Певцова. Через столетие Черкасов подаёт руку первому премьеру Александринского театра – Каратыгину. Разница между ними это разница между ампиром и эксцентрикой.

Крайности сходятся, старые стены Росси могли бы рассказать, как, глядя на Черкасова, они вспоминают свою молодость.

- 4

Задумчивость слетела на землю и на мгновение остановилась около Дон-Кихота и Санчо-Панса.

Мгновение они молчали. В этот вечер Санчо заканчивал службу оруженосца. Странствующий рыцарь оставался один.

В последних наставлениях будущему губернатору он повторил обычные свои высокие мысли о праве, добродетели и справедливости. Он был уверен в Санчо, спокойно отпускал его, как верного паладина истины. Со временем все люди должны были понять ту правду, которую пока знали лишь двое. Все совершалось к лучшему. Но он не мог не страдать, лишаясь единственного друга. Он говорил как человек гуманный и мудрый. Чувствовалось – он говорил все это много раз, не встречая отклика и признания. Слова, обращённые к Санчо, предназначались для всего человечества. Но только Санчо соглашался их выслушивать, с отъездом Санчо Дон-Кихот осуждён был на молчание.

Едва заметная искусственность таилась в его спокойной простоте. Певучим голосом Дон-Кихот говорил об обычных вещах. Далеко протянутая вперёд рука придавала всей его фигуре неустойчивость. Несколько раз он забывал, что хочет сказать, прижимая руку ко лбу, молчал. Но Дон-Кихот жил в таких возвышенных областях духа, что подобная преувеличенность казалась у него естественной.

Видя горе господина, Санчо тихо проговорил, что остаться не может. Но Дон-Кихот прервал его, понимая и прощая человеческое несовершенство, закрывая на него глаза, желая сохранить нетронутой свою веру в человека.

«Прощай, Санчо!» – искренно и глубоко воскликнул он и открыл своему слуге объятия. Но вспомнив, что вера Санчо в идеалы зависит от веры его в рыцарей, он остановил оруженосца горделивым жестом и в полном согласии с ритуалом торжественно сказал ему: «Прощай».

Ушедшему Санчо, человеку, который своей доверчивостью подерживал его доблесть, послал он горестный привет: «Прощай!».

И приготовившись вступить в бой с целым миром, с открытой душой, с открытым забралом, один на один, обрекая себя на вечный подвиг, он шёпотом повторил: «Прощай!»

Если бы Сервантес жил в двадцатом веке, он написал бы Дон-Кихота именно таким.

- 5

Про Черкасова говорят, что он обаятелен. Это кажется странным, слишком необаятельны его образы, слишком жёстки его приёмы. Тем не менее, это верно. Он не раскрывается на сцене, прячет себя за гримом, за характерностью, но если бы не актёрское обаяние, не актёрская заразительность, грим и характерность бессильны были бы убедить зрителя, мастерство Черкасова было бы признано второразрядным. В этом коренная, может быть, ошибка актёра, он думает, что блистательная техника делает его художником, на самом деле художником делает его возбудимость, искренность и увлечённость, которые оправдывают порой очень нарочитый и неверный сценический рисунок. Только благодаря обаянию он может позволить себе искусственность и штамп, только обаяние делает его сравнение его с Каратыгиным все-таки односторонним.

Наблюдая его на сцене, убеждаешься – форма господствует у актёра над содержанием. Его творческий метод заключается в поисках остранинности, определённости, однозначности образа, этот метод обязывает отрешиться от собственного я. Следствием этого является забвение человеческого содержания в его искусстве. С юности усвоенные эксцентрические приёмы в сочетании с узко понятой реалистичностью создают своеобразный формальный сплав, где живая жизнь образа заключается в тесные границы, закономерности его творчества идут от внешнего к внутреннему. Он меньше всего идеолог, он ищет сценически интересного решения, но, ограниченное эстетически, его творчество оказывается бесплодным идейно. В том, что это не принцип, а ряд досадных промахов, убеждает образ Дон-Кихота.

Этот образ напоминает многие другие в репертуаре актёра: он тоже одинокий борец за идею. Но одиночество, которое Грозный утверждает как обязательное, у Дон-Кихота вынуждено. Дон-Кихот гуманист не только по мировоззрению, он любит людей и страдает от их равнодушия. Он не смотрит на жизнь сверху вниз, он скорбит о несовершенстве мира и желает послужить добру как оратор и воин. Дон-Кихот общечеловеческий образ, и трагедии его – временная трагедия.

Дон-Кихот гений, но мы видим в нем страдающего человека. Он сыгран просто и одухотворённо.

Может быть, Дон-Кихот случайность, эпизод. Но профессор Полежаев – совершенное творение Черкасова, один из самых замечательных образов советского киноискусства – никак не случайность. Лучшие стороны мастерства актёра – честность и изобретательность приёма, способность к обобщённой трактовке персонажа – сохраняются в Полежаеве и в Дон-Кихоте. Но глубокая человечность и сложная психологическая ткань роли поднимают эти образы над обычным уровнем черкасовского творчества. Реалистическая форма творит новое содержание. Смысл черкасовских заблуждений не в предвзятых идеях, а в неверном понимании природы своего артистизма.

Условное искусство требует умного и глубокого художника. То, что погубило Каратыгина, возвысило Рашель. Нужно завоевать себе право говорить иносказательно. Мартинсон и Глизер могут быть эксцентриками – в необычайных ракурсах они творят сложную жизнь. Черкасов как эксцентрик пуст. Он талантливее Глизер и Мартинсона но талант его – не в этих плоскостях. Он слишком мало мыслитель, чтобы быть рационалистом. У него талант обаяния и наблюдений. Личность его значительна и прятать её не надо. Конечно, не прятать личность значит быть внутренне раскрытым, как в Полежаеве, но не значит лично заигрывать с публикой, как в кинофильме «Весна». Творить мастерски и непосредственно он умеет, все дело в репертуаре, режиссуре, собственной взыскательности художника. Его Труфальдино мил и человечен, он плывёт над комедией мощный и изменчивый, улыбаясь, делает виртуозные трюки, в шутке и в серьёзе он обаятелен и народен.

### **Владимир Трошин**

Каждый актёр должен обладать непосредственностью и потому может быть, нет необходимости специально отмечать это качество таланта Владимира Трошина. Воспитанный в школе Художественного театра, играющий на сцене этого театра, он, конечно, умеет творить непосредственно – творить с верой в предлагаемые обстоятельства, на материале живых чувств, так же как его товарищи по сцене. Непосредственность исполнения Трошина хочется особенно подчеркнуть

