

Tomáš Glanc

ЧЕРКАСОВСКИЕ ЛИТЕРАТОРЫ – AUCTORES MAIORES¹

В блестящей карьере киноактера Николая Черкасова особое место занимает несколько ролей в фильмах биографического характера, где он сыграл персонажей с реальными прототипами, которые свою культурную практику реализовали, в действительности, прежде всего посредством письма. Это прозаик и драматург Максим Горький в картине М. Ромма *Ленин в 1918-м году* (Мосфильм 1939) и позже в театральной переработке того же сценария,² далее Горький в картине *Академик Иван Павлов* (Г. Рошаль, Ленфильм 1949), В.В. Стасов в картинах Рошалья о Мусоргском (Ленфильм 1950) и Римском-Корсакове (1952) и Маяковский в картине *Они знали Маяковского* (1955). Также и во многих других ролях выступал Черкасов как двойной автор. На авторство киноактерское наслаивалось авторство воплощенное: ученого, режиссера, изобретателя, общественного деятеля.

Однако именно связь литературы или письма с медиумом кино, олицетворяемая Черкасовым в перечисленных выше картинах, представляет собой особое сочетание двух – особенно в эпоху сталинизма – идеологически привилегированных коммуникационных каналов. Советский тоталитаризм своей культурной политикой и тем вниманием, которое он уделял литературе и кино, подчеркивал как авторитет писателей, так и персонажей в фильмах.

Наш вопрос заключается в стратегии, которая определяет способ репрезентации письменного авторства в кинокартине. Т.е. предметом интереса становится не пропагандистская или идеологическая перекодировка писательского дела или продукции фильмов и персонажей кино, а постижение той разновидности авторства, который тут возникает. Каков у исследуемых персонажей характер авторства, каким авторитетом он наделен?

Писатель, как и любой другой художник, производит фиктивный космос.

¹ Средневекская классификация авторов по признаку „больше“ – „меньше“ исходит, вероятно, от Квинтилиана (Curtius 1998, 500). Первый класс авторов обозначался как *autentica* и был связан в символической металлической иерархии с золотом (*aurum*), так как напр. апокриф, текст четвертого разряда, сочетается с чугуном (стр. 499).

² Спектакль *Ленин* (его играли также под назв. *Грозовой год*) по сценарию А. Каплера и Т. Златогоровой поставили в Государственном Академическом театре драмы им. А.С. Пушкина к 22-й годовщине октябрьской революции в 1939 г. режиссеры Л.С. Вивьен и В.П. Кожич. Ленина играл К.В. Скоробогатов.

Таким образом возникает рядом с физическим автором и имплицитный его двойник, образ автора как продукт или функция произведения. К чему апеллирует актер в акте перевоплощения,³ если он исполняет роль писателя? В таком случае он оказывается в пространстве некой „вторичной моделирующей системы“, выражаясь словарем тартуской школы. В первичной модели создается статус автора как явление текста. На этой основе возникает кино-образ героя (писателя). Нам интересен только он – как живой, единичный протагонист, наши вопросы естественным образом направлены именно на определяющий его признак: письмо, литературную (а также окололитературную) деятельность. В чем же суть его писательского присутствия? Но одновременно нам известна и текстуальная фильтовка, порождающая образ автора текстов. Он же их демиург и атрибут одновременно. Суррогат суррогата, репрезентация репрезентации. Если писатель, являющийся результатом театрального или кинематографического изображения, „остается самим собой“ (Зубков о черкасовских ролях 1964, 3-4), то его идентичность обусловлена выше описанной трансформацией. Эти вполне тривиальные и явные факты сами по себе мало интересны, – привлекают, однако, внимание тогда, когда персонаж писателя трактуется в определенном смысле по ту сторону текста, как это имеет место в случае с Черкасовым, который поэтому стоит рассмотреть подробнее.

Четким примером осознания напряжения между разными (текстовыми) слоями стала первая крупная роль Черкасова – Дон Кихот в ТЮЗе в 1926-м году, точнее ее трактовка. Постановка А. Бруштейн и Б. Зона считалась тогда „разрывом словесной ткани“ (Зубков 1964, 41), т.е. внимание интерпретаторов привлекло, вполне традиционно в отношении к экранизации литературных произведений, напряжение между двумя образами героя. У одного зрителя обязательная раздвоенность письма и постановки вызвала логический протест: он утверждал, что „в ТЮЗе – не Дон Кихот, а карикатура на него“ (Зубков 1964, 33).⁴ Наблюдение это точно и тонко, так как карикатура, это „перегрузка“ (Фасмер 1950-1958, здесь по: 1986, 199), можно сказать „двойная нагрузка“. Дон Кихот (которого критиковали за эксцентричность) оказывается в два раза перегруженным двойником своего литературного первообраза.

³ Эйзенштейн в Мемуарах (Эйзенштейн 1997, 11, 390) оценивает Черкасова именно за это: „полное перевоплощение, над которым работает такое малое количество наших лучших актеров (Николай Черкасов, покойный Хмелев, Серафима Бирман)“.

⁴ Дон Кихоту в ТЮЗе противопоставлялась постановка 1941 г. режиссера В.П. Кожича в театре им. Пушкина, также с Черкасовым в главной роли, которая тюзовский „эксцентризм“ или же „абстрактный символизм“ постановки режиссеров Сушкевича и Горина-Горяинова в 1933 г. заменила „высоким гуманизмом“ (Данилов 1960, 206-207).

Процесс создания кинематографического образа состоит из двух частей: в первой проходит мазохистское самоуничтожение, о котором пишет Зубков, ссылаясь на Щепкина.⁵ Актер должен „отменить“ самого себя, чтобы стать „пустым“ и установить, таким образом, предпосылку для „заполнения“ самого себя новым содержанием, переход в чужую ипостась. Во второй части рождается существо (вторичного) персонажа – за счет неизбежного „разрыва словесной ткани“, на который обратила внимание критика. Актер отменяет самого себя, чтоб снова „родиться“ в новом присутствии, матрицей которого является результат текста, некая текстовая стратегия. Когда предметом этих трансформаций выступает писатель, все проходит так же, как и в любом другом случае, только весь процесс приобретает некую дополнительную авторефлексивность. Внимание в таком случае направляется не только на самого писателя, но и на текст. Ведь автор не только творец и властитель текста, но и функция текста. Изображение на экране писателя влечет за собой и ожидание репрезентации текста, письма, тех явлений, которые прочно связаны со статусом писателя. Толкования призваны спросить: каков он писатель – в фильме? Каковы его признаки и функции присутствия именно как писателя? Какую роль играет не он, а тот факт, что он – писатель?

В случае Черкасова и его писательских ролей кажется интригующей именно технология транспозиции писателя и его текстов в кинематографический текст. С каким продуктом мы имеем дело и как он изготовлен? Производственный словарь в данном случае оправдан тем фактом, что черкасовские герои, чья профессия исходит из медиума письма, даже не претендуют на создание какого-нибудь живого, непосредственного присутствия. Способ создания их образа ни в коем случае не направлен на ослабление или даже забытие сконструированности постановочной ситуации, на преодоление искусственности цитаты, ссылки к многослойному грузу прочтений, часто идеологизированных в пользу однозначной, авторитарной семантики не только отдельных произведений, но и целого комплекса значений и связей, которые автор олицетворяет. В этом отношении черкасовские литераторы действительно скорее изделия, чем лица.

В отличие от сегодняшнего мэйнстрима потребительского кино, направленного на создание как можно полной иллюзии вероятной, максимально правдоподобной „реальности“, как бы на преодоление искусственного характера языка кино, фильмы с Черкасовым – писателем или критиком – отличаются противоположными чертами. Их герой – это конструкция, программная схема, атрибуты которой сводятся к идейной основе идеала.

⁵ Зубков 1964, 5: М.С. Щепкин утверждал, что актер „должен начать с того, чтобы уничтожить себя, свою личность, всю свою особенность, и сделаться тем лицом, какое ему дал автор.“

Фильм имитирует не действительность, а скорее идеологизированный текст.

Тексты о текстах непременно сталкиваются с проблемой отношений между языком объекта и субъекта, описываемое заражает описывающее, описание. Язык кино, однако, настолько типологически отличается от письма, что весьма эффективно может исполнять роль его вторичного, „другого“ аналога и его сообщение, таким образом, оказывается пластичным и семантически насыщенным. Любопытно проследить, каковы атрибуты кинематографической презентации писательских занятий. Сразу заметим, что в описываемом случае презентация литературного труда реализуется косвенно, — не допускается дословность в смысле каких-нибудь метонимических сигналов пользующихся такими прямолинейными реквизитами как текст, письмо, запись, книга, сам процесс писания и т.п. Писатели авторитарны как бы сами по себе, не пользуясь поддержкой текста и письма, что не случайно, а соответствует природе их авторитета.

Персонажи черкасовских профессионалов письма — это колоссы, гиганты определенных штампов, доктрин и визуально идеологических блоков, титаны, призывающие к расшифровке их тайн.⁶ Соответственно Зубкову (1964, 238) „в изображении Черкасова Владимир Стасов [...] величествен и монументален. Он „огромный“, „в плещущем через край избытке духовных и физических сил“ он „крестный отец“ (Зубков 1964, 240), духовный силач (там же 242), „огромное человечище“ „исполинского роста“ (там же 243), патриаршая фигура (там же 239), у него монументальное лицо (Черкасов 1953, 248). Возвышенное величие Горького как продукт „внутреннего мира великого писателя-гуманиста“ (Данилов 1960, 198) сигнализируется, например, апофатическим молчанием великанов Горького и Ленина во время их встречи в больнице после покушения на вождя. Возвышенность писательского величия достигает таких вершин, что единственной ее адекватной артикуляцией может быть отказ от любых форм репрезентации. Вообще писатели, которых играет Черкасов, не пишут, а также почти не говорят. Они действуют своим ошеломляющим авторитетом по ту сторону текстов.

Критик замечает, что Горький „сосредоточенно молчит“ (Данилов 1960, 198), в сценарии упоминается (ИССК 2, 1951, 127-128) „долгое молчание“, в фильме звучит реплика Горького „Нам придется помолчать“ и согласие Ленина „— Ну, хорошо... Давайте помолчим!“ (на уровне фабулы на молчании настаивает врач — чтоб не утомлять пациента).

Аналогично описывала грандиозную концептуальную статичность черкасовских героев-литераторов уже тогдашняя критика. Для нее она, однако, послужила поводом для упреков в недостаточно качественно сыгранной

⁶ „Главное, что определяет здесь все поведение Горького передается актером сдержанными движениями, жестами, молчаливыми взглядами“ (Зубков 1964, 113).

роли,⁷ так как для нас более интересным кажется проследить логику такого явления.

Присутствие писателей в картинах не связано с визуальным или каким-нибудь другим явным, артикулированным образом присутствующей литературы, или, в случае Стасова, с письменными публикациями. По крайней мере, этот аспект их деятельности не предлагается вниманию зрителей.⁸

Поэт (Маяковский) в картине *Они знали Маяковского* – это, прежде всего, депутат советской России, отрицающий „индивидуальное эстетство“, носитель „советского паспорта“, общественное лицо, отвечающее на вопросы „публики“ = народа. Он – распределитель ценностей (см. сцену в книжной лавке, где поэт выступает как авторитет устанавливающий ценностную иерархию явлений культуры).

Самое тесное общение героя с процессом письма в фильме *Ленин в 1918-м году* – это сцена, в которой писатель (Горький) подходит к библиотеке в кабинете вождя, и проводит некий осмотр, некую, соответственно рассказу самого Черкасова, эротизированную инспекцию книг Ленина: (Черкасов 1961, 89 и Черкасов 1953, 144): „... я задерживался у книжной полки и простым, привычным любовным движением опускал на полку руку, как бы ласково обнимая книги, стараясь, тем самым, вызвать в памяти зрителя огромную любовь к книгам, которую столь точно выразил сам писатель, сказав, что книги всегда казались ему чудом“.

Стасова в самом непосредственно письменном эпизоде фильмов о композиторах видим в *Мусоргском* за письменным столом, который обозначается как „огромный“ (ИССК 6, 309) причем герой „чуть виден за наваленными в беспорядке книгами, бумагами и рукописями“. Стасов, однако, ничего не пишет, даже не подчеркивается, что тексты его; он распределяет книги – что-то Корсакову для *Псковитянки*, стопка книг и огромная папка эстампов и цветных гравюр подготовлена для оперы *Борис Годунов* Мусоргского. Композитор, который собрал „до потолка разных книжиц“, не добившись желаемого результата, так как не смог в них разобраться и

⁷ Зубков цитирует (1964, 232) критику черкасовского Стасова в „Римском – Корсакове“ за „однообразие, одноплановость, плоскостность“.

⁸ В рассматриваемой иерархии следующей категорией после писателей и критика Стасова, который представлен в таком же „литературном“ ключе, выступают ученые. Те, однако, представляют собой категорию также престижную, но другого типа. Они сверхинженеры вселенной, но не демиурги. И.П. Павлов представлен, в конце концов, амбивалентно (сложное отношение к революции, рабочим) и с юмором, который невообразим в случае писателей. Ученые-инженеры в отличие от писателей пишут много. О профессоре Полежаеве – Депутате Балтики, прототипом которого послужил Тимирязев, пишет Зубков (1964, 89): Зритель видит его „всегда занятого рукописями или книгами“, что-то „торопливо записывающего на клочке бумаги. Полежаев пишет книгу о физиологии растений (Зубков 1964, 90). Вокруг письма развивается одна из самых драматических завязок действия – антагонист „Воробьев выкрал из университетской типографии рукопись Полежаева – итоговый труд всей его жизни – и приказал распылить набор.“ (Зубков 1964, 93)

определить аксиологические ориентиры, вскрикивает, отвешивает низкий земной поклон и обнимает Стасова со словами: „Да я счастливейший человек на земле!“ Стасов прощается с Мусоргским словами „Шагайте, Мусоргянин!“ Он – программист, который заправляет композитора идейно, властитель имени, дает клички, называет людей их именами.

Черкасовских персонажей из области словесности, исходя из того, как они представлены в фильмах, трудно считать авторами в современном, „западном“ смысле этого слова, который конституировался в романтизме, философии просвещения и своими корнями уходит в эпоху ренессанса. Ключевыми чертами черкасовского автора не является индивидуальная креативность, субъективная персональность, исключительность производителя оригинального фиктивного мира.

Черкасовский автор, скорее распределитель норм, как Маяковский, соединивший, соответственно фильму *Они знали Маяковского*, поэзию революции и партийность с житейской речью, быт с пропагандой и строительством новых городов и нового мира.⁹

Писатель – это посредник, как Горький в *Ленине в 18-м году* или в *Академике Иване Павлове*, покровитель и медиатор всего культурного дискурса как Стасов в обеих картинах о выдающихся композиторах.

В истории культуры такой авторитетный создатель, медиатор и покровитель называется *auctor*. Это функция особенно актуальная в эпохе средневековья. Он представляет собой архаическую ипостась уникального творца нового времени, которая оказывается дремлющей и в более современных разновидностях авторской позиции, особенно тогда, когда литература берет на себя разного рода вне-эстетические, идеологические и др. задачи. Если советская эпоха выдвигает в области власти некоторые архаизированные приемы и механизмы, то, оказывается, сфера авторства вдохновляется древними рецептами европейского средневековья.

Определяющим признаком *auctor*-ства является сопричастность с авторитетом культурной нормы. Однако так как единственный оригинальный Креатор – Бог,¹⁰ или в извращенном тоталитарном контексте – вождь¹¹ и

⁹ Зубков 1964, 154: „Стихи трибуна революции зазвучали в исполнении актера как естественное продолжение его обычной, житейской речи“.

¹⁰ Pease противопоставляет два источника авторитета „искусственного“ производства нового: „divine revelation“ в случае *auctora* и „creation of alternative worlds“ у индивидуального автора (Pease 1995, 107).

¹¹ Опосредованная сопричастность *auctora* с демиургическим планом и олицетворяющим его существом реализуется в советском контексте как сакральный жанр „встречи с вождем“. Черкасов этот канон воплотил в фильмах *Ленин в 1918 г.* и *Академик Иван Павлов*, но так как его роль депутата дублировалась и в реальной биографии (Черкасов был депутатом Верховного совета), встречи с вождем имели место и в его „настоящей“ жизни. Первая из них произошла в 1940 г. на приеме в Кремле. Известна, однако, прежде всего вторая встреча – разговор со Сталиным, Ждановым и Молотовым, который Черкасов вместе с Эйзенштейном вели 23 февраля 1947 по поводу второй

партия, аuctor не сотворяет нормы, а реализует их, занимается их транспортом,¹² канонизирует их как посредник, медиатор, депутат (так Горький приходит к учёному-физиологу И.П. Павлову – по словам Зубкова – (1964, 113) – „в роли посланца Владимира Ильича“).

Радикальной формой транспозиционного ангажемент аuctора в контексте советского искусства является статус художника-агитатора: „Советский актер выступает как агитатор борьбы за мир; трибуны различных съездов и конференций [...]“ (Черкасов 1953, 310).

В первой половине 40 гг. воплощением функции обслуживания как особого типа художественного поведения были так называемые фронтовые театры, точнее „театральное обслуживание армии в период Великой Отечественной войны“ (Дмитриев 1960, 528), в котором Черкасов принимал активное участие, или, по словам Ю.А. Дмитриева (1960, 529): „проявлял огромную инициативу“. „Когда месяц спустя после начала войны был создан передвижной театр при Ленинградском Народном ополчении, Черкасов встал в его главе“ (Данилов 1960, 592).¹³

Художники в этой роли становились носителями, посредниками ценностей, которые облегчали удел солдат, причем при описании их активности характерным образом подчеркивались два аспекта. Во первых количественные данные¹⁴ – ценности искусства как бы заранее готовы, а „работники искусств“ (Дмитриев 1960, 528) обязаны лишь достаточно энергично их распространять, развозить. Во-вторых, важным аспектом культурного об-

серии фильма *Иван Грозный*. Весной 1951 г. Черкасов встретился в Праге с „вторичным вождем“ – представителем чехословацкого сталинизма Клементом Готвальдом. („Мне посчастливилось встретиться и беседовать с вождем чехословацкого народа Клементом Готвальдом, чей светлый образ навсегда сохранится в памяти народов Советского Союза“ – Черкасов 1953, 315.) Каноническому описанию возвышенной исключительности почти потустороннего события встречи с вождем посвящена заключительная глава книги Черкасова *Записки советского актера*, которая называется „Под руководством Коммунистической партии“ (Черкасов 1953, 375-390).

¹² В связи со своей послевоенной поездкой в Чехословакию Черкасов вполне обоснованно останавливается в своих записках/мемуарах на феномене доклада; докладывать, в его понимании, это специфическая разновидность деятельности художника: „[...] и впервые за рубежом я сделал свой доклад о работе советского актера в театре и в кино“ (Черкасов 1953, 310).

¹³ Инструментальный характер деятельности такого театра задуманного как средство и посредник, явны из описания историка (там же): „Театр был объявлен боевым подразделением Народного ополчения, и все актеры занимались боевой подготовкой. Репертуар театра составили специально написанные миниатюры, сатирические сцены, инсценированные политические памфлеты“.

¹⁴ Программная статья в газете *Правда* уже 2 июля 1941 называлась „450 концертов на сборных пунктах“ и сообщала о том, что в „бригадах“ приняли участие уже свыше 700 артистов. Такой же подход укрепили и историки фронтовых театров. Ср. Дмитриев 1960, 529: „В Ростовской области было создано 36 концертных бригад, включивших 992 участника и давших свыше 500 концертов. Только за первые 10 дней войны в Одессе было проведено свыше 250 концертов, в Орджоникидзе – 140, в Иркутске – 184 концерта и т. д.“

служивания частей Красной Армии является отказ от дистанцированной позиции художника в пользу символического растворения в коллективном теле военных отрядов, идентификация с соборным отечественным движением сопротивления.¹⁵

Медиатор, аuctor, Гермес, он разделяет и мир богов (потусторонних „сверх-авторов“ возвышенного и прекрасного) и мир земной жизни, судьбу жителей „нижнего мира“, которые нуждаются в участии и развлечениях: „23 июня 1941 г. на Пленуме ЦК РАБИС было принято специальное письмо к работникам искусств. В письме говорилось: „Где бы ни находились части нашей Красной Армии и Военно-морского флота, работники искусств разделяют с бойцами фронтовую жизнь. Отныне наше искусство, как никогда, будет служить могучим и боевым средством победы коммунизма над фашизмом““ (Дмитриев 1960, 529-530).

Для auctora определяющими являются не единичная особенность, а уважение и вера (respect and belief¹⁶ Pease 1995, 106), поэтому и Черкасов в своих текстах никогда не выступает как „star“, как индивид, управляющий своей художественной судьбой. Он депутат – партии, советского искусства, народа – или на самом приватном уровне – съёмочной группы; образы писателей в его исполнении сконструированы по тому же принципу. Эти персонажи – всегда не протагонисты, а именно герои второй роли, линии, второго разряда. Но если в фильмах о Ленине, Римском-Корсакове, Мусоргском или Павлове вторичная позиция по отношению к протагонисту однозначна и обоснованна основной природой сюжета, то в фильме о Маяковском такая расстановка не столь естественна, тем более, что биографический образ поэта ассоциируется с нарцисстически доминирующим поведением, со склонностью к деспотизму. Тем не менее, черкасовский Маяковский в фильме выступает лишь как исполнительный орган надындивидуальной аксиологии литературы, близкой цензуре (сцена в книжной лавке, где поэт определяет, что читать, покупать, выбросить, переставить и т.д.). Но даже такой подчеркнуто центральный герой выступает по сути дела не сам за себя, а как исполнитель чужого (хоть и досконально освоенного) порядка и космоса. Он – посланец, посредник сферы божественного: идеологии, советского строя (выступление о Западе, Америке, культовое значение стихотворения „Советский паспорт“ и др.). Акт идентификации, метка идентичности не реализуются на оси актер – персонаж, как у Станиславского, а на оси auctor – соборная идеологема.

¹⁵ Ср. в этой связи свидетельство прямого участника своеобразных перформансов, цитируемое Шнейдерманом (Шнейдерман 1960, 667): „Термин ‚исполнение‘, пожалуй, слишком профессионален и не определяет того, что делал Черкасов“, – рассказывает очевидец. – „Это было обращение русского человека к своим собратьям“.

¹⁶ Вера органически дополняется любовью к высшему творцу; Зубков (1964, 108) замечает „влюбленность“ Горького в *Ленина в 1918 г.* в „творческий гений Ильича“.

Этимологически обозначение *auctora* сводится к четырем источникам (Pease 1995, 106) латинский глагол *agere* (*ago*) означает действовать, представлять, передвигать, обращаться; в нашем контексте он связан с энергией, уходящей на саму постановку, на превращение актера в полускарпальный образ.

Переход в каноническую, полубожественную сферу инобытия, в котором человек принимает на себя облик и ауру истинного авторитета, связан с немалыми затратами. Черкасов на многих местах своих *Записок советского актера*, также как и в их детском варианте названном „В театре и в кино“, который в Детгизе печатался в серии „В мире прекрасного“ (Черкасов 1961), подчеркивает усилия, уходящие на метаморфозу человека в титана. Художник по гриму становится полноценным автором картины, он сначала с большими усилиями находит лик героя и потом его ежедневно до начала съемок или перед спектаклем творит. При этом подчеркиваются адские условия таких творческих сеансов, актер на студии появляется в пять часов утра, также как и inferнальная продолжительность перерождения, на которое уходит с трех до пяти часов ежедневно. В „записках“ целая глава с пятью фотографиями посвящена гриму (для сравнения можно заметить, что роль Дон Кихота, которую НЧ сыграл в театре и в кино четыре раза, иллюстрируется тремя фотографиями, самая его, пожалуй, знаменитая роль Ивана Грозного четырьмя снимками, а о легендарной комедии *Весна* напоминает лишь одна фотография).

2) *Coeire* (*coeo*¹⁷) значит связывать, соединять; подлинная роль *auctores* сводится к медиации. Они – мудрецы, воплощающие сумму человеческого знания (Curtius 1998, 387). *Auctor* – это интерпретатор с установкой на расшифровку основных вопросов. Он генеральный покровитель коммуникации. Pease описывает его деятельность с помощью двух семантически близких слов: *transpose* и *transference*. Оба они означают передвижение, перенос, креативность как связь. 3) *augere* (*augeo*) значит расти, размножать. *Auctor* – это фигура роста значения и ценности (Curtius 1998, 62). Кульминационной точкой такого процесса является канон, список, каталог, принадлежность к классике (которая первоначально воспринимается как образцовость не только духовная, но и в области имущества – классики соответственно Аулу Гелию богатые люди, платящие налоги.)

4) Греческое слово *authentim* переводят как авторитет. В *auctore* неразрывно сочетается культурное значение с политической властью: „The monarch was the perfect cultural form of the auctor“, пишет Pease (1995, 107). Политический аспект черкасовского *auctor*-ства несомненен не только в случае самого актера, избранного после роли депутата Балтики депутатом

¹⁷ У Peasea *auico*.

Верховного Совета Российской Федерации,¹⁸ но и в случае его героев-писателей, которые выступают носителями сакральной идеи революционной народности как Стасов, ближайшими сотрудниками самого Ленина как Горький или крупнейшими поэтами советского космоса как Маяковский.¹⁹

Если любой персонаж в художественном изображении сконструирован в результате редукции на ограниченное количество признаков и явлений, то в случае аuctora элиминируются все аспекты творчества, и, конечно же, биографии, за исключением тех, на которых основан престиж культурно-политической миссии аuctora. Так например Цицеро в средневековые воспевадается как *nobilissimus auctor*, из его трудов однако признают лишь *Laelius* и *Caio maior* (Curtius 1998, 60). Поэтому авторы советского кино представляют и черкасовских литераторов как героев одного семантического жеста, одной позы.

Это, однако, не означает, что образ непишущих канонических литераторов выделяется сингулярностью, что их семантика однозначна. Совершенно наоборот. В соответствии с идеей аuctora черкасовские авторитетные авторы претендуют на универсальность; результатом работы над персонажем картины должен стать герой, соответствующий физически прототипу,²⁰ но одновременно и собирательный, соборный, обобщенный сверхгерой, тотальный гарант сверхличных идей. Кульминационная сцена *Мусоргского* (Зубков 1964, 239), суд против Стасова,²¹ на котором он превращается из обвиняемого в обвинителя, является, говоря словами Зубкова, „жесткой схваткой двух лагерей, двух культур“. Соборный народ репрезентирует Могучая кучка и Стасов ее народный креатор, медиатор, Аuctor; на другой стороне баррикады – авторский индивидуализм дворян-аристократов. „Лучшие черкасовские образы – поистине типические, отражающие коренные,

¹⁸ Зубков (1964, 13) о последствиях успеха фильма *Депутат Балтики*: „Выражением народного признания, любви и доверия явилось последующее избрание Черкасова депутатом Верховного Совета Российской Федерации“.

¹⁹ Актерский опыт Черкасова с персонажем харизматического монарха относится еще до исполнения роли Ивана Грозного в театре и в кино (Данилов 1960, 608) – к его роли царя Петра I. в постановке 1938 г. (подробнее см. об этом Данилов 1960, 198-199). Хотя роль считалась в целом неудачной, и Черкасова даже вскоре заменил другой актер, Я.О. Малютин, именно монархическое, государственное достоинство, предпочитающее интересы родины жизни собственного сына, которого Петр требует казнить, оценивала критика высоко. („Наиболее сильными моментами спектакля казались те места, где Петром I развивались его государственные идеи – [...]“ там же).

²⁰ Скоро после выхода фильма *Ленин в 1918-м г.* Черкасов написал фразу, парадоксальную в связи с весьма условным, если не произвольным редукционизмом, сопровождающим разработку его героев-писателей: „Кинематограф требует полного сходства, иначе зритель не поверит.“ (Зубков 1964, 110-111). Понятно, однако, логика высказывания. Речь идет о сходстве лица, которое как раз делает возможными любые манипуляции с ним.

²¹ Зубков 1964, 240: „Стасов, словно пришедший сюда, в зал судебного заседания, из сказочного берендеева царства, из самой гущи народной“.

важнейшие черты облика современника, облика народа“ (Зубков 1964, 273).

Именно чтоб достигнуть обобщенного универсализма, изучал Черкасов, работая над ролью Полежаева в *Депутате Балтики*, „жизнь, труды и характерные особенности“ (Зубков 1964, 87) не только прямого прототипа – Тимирязева – но и Льва Толстого, Тургенева, Менделеева, Немировича-Данченко, И.П. Павлова, Дарвина, Римского-Корсакова и Станиславского“. „Остроту и твердость интонаций“ находит актер „в речах Кирова“, так как „призывный жест руки“ во фразе „Не сдавайте немцам красный Петроград“ (там же, 104) он заимствует у самого Владимира Ильича Ленина (там же, 88).

Уже упоминалась реабилитация аукторской модели как явление, связанное с тенденцией к архаическим моделям культурного поведения. Черкасов в своем актерском искусстве реабилитирует, реактуализирует еще и более недавнюю доминанту именно русской культуры, точнее русского театра. Перевоплощение, безусловно, является ключевым словом как его актерской саморефлексии, так и той рецепции, которой его творчество подвергалось и которая им, несомненно, одновременно и манипулировала. Юрий Зубков в монографии о Черкасове (Зубков 1964) проблему перевоплощения выдвинул даже в подзаголовок своей книги. Театральный и кинематографический модернизм в русском культурном контексте в 10 и, прежде всего в 20 гг., как известно, достаточно четко, программно отверг идеал перевоплощения, выдвинутый в конце XIX-го и в начале XX-го века Станиславским и его Московским художественным театром. Но в 30-е – 50-е годы, когда возникают черкасовские образы влиятельных писателей, искания, эксперименты и вообще эстетические ориентиры Мейерхольда и Эйзенштейна, самых ярких еретиков перевоплощения, подвергались пересмотру, если не запрещались или не служили поводом для жесткой криминализации, как это произошло в травле и последующей ликвидации Мейерхольда. Реставрация до-модернистской категории перевоплощения в функции художественной идеологии несет, безусловно, черты архаизации и ретроградности, возвращения на уже пройденный этап, к проверенным ценностям, понятным „народу“.

Но с другой стороны и перевоплощение должно быть дифференцировано. В классической версии Станиславского оно направленно на идентификацию с единичной персонификацией, актеру предписывается оживить индивидуальность фиктивной личности. В аукториальном перевоплощении „поверх“ персональной достоверности воплощения просвечивает еще и надъиндивидуальный, собирательный и соборный идеал. Уникальная личность или же уникальность письма растворяются в священном задании: быть посредником возвышенного, идейно-идеологического, в определенном смысле

сакрального (или псевдосакрального) послания. Индивидуальность писателей, их личностный динамизм, так же как и самая главная индивидуальность – их писаний, их письма, отсутствуют, убираются, устраняются в пользу самой харизмы писательской роли как таковой. Величие (см. 1-ую сноску) этих писателей/аукторов состоит в их роли канонических или канонизированных носителей некой крупномасштабной, деиндивидуализированной ответственности, по отношению к которой любой человек, независимо от меры его перевоплощения – а в случае Черкасова она была, безусловно, очень высокой – может выступать лишь в пассивной, хоть и так привилегированной роли гаранта, инструментального исполнителя, медиатора.

Л и т е р а т у р а

- Данилов, С.С. 1960. „Государственный Академический театр драмы имени А.С. Пушкина“, *Очерки истории русского советского драматического театра*. В трех томах. Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945), Москва.
- Дмитриев, Ю.А. 1960. „Фронтовые театры“, *Очерки истории русского советского драматического театра*, В трех томах, Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945) Москва.
- Зубков, Ю. 1964. *Творчество Н.К. Черкасова. Проблема перевоплощения в искусстве актера*, Москва.
- ИССК 2,6, 1951. *Избранные сценарии советского кино*. В шести томах. Редакция: В. Кожевников, Г. Мдивани, М. Смирнова, М. Чиаурели, А. Штейн, Москва.
- Фасмер, М. 1986. *Этимологический словарь русского языка*, Москва: Прогресс.
- Черкасов, Н.К. 1953. *Записки советского актера*. Редакция Евг. Кузнецова, Москва.
- Шнейдерман, И.И. 1960. „Ленинградские театры“, *Очерки истории русского советского драматического театра*, В трех томах, Под редакцией Н.Г. Зографа, Ю.С. Калашникова, С.С. Мокульского, Б.И. Ростичкого. Том II (1935-1945), Москва.
- Эйзенштейн, С.М. 1997. *Мемуары*, В двух томах, Москва.

Curtius, R.E. 1998. *Evropská literatura a latinský středověk* (ориг. назв. *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 11. изд. Tübingen – Basel 1993), Praha 1998.

Pease, D.E. 1995. Lentricchia, Frank and McLaughlin, Thomas (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Second Edition, Chicago and London.