

### Вместо рецензии



# ПИСЬМО СЕРАФИМЕ БИРМАН ПО ПОВОДУ ЕЕ КНИГИ «ТРУД АКТЕРА»

Серафима Гормановна!

Вашу книгу «Труд актера», только что выпущенную издательством «Искусство», прочтут, вероятно, все актеры, — молодые во всяком случае. И не потому, что у нас выходит мало книг о творчестве актера — за последнее время таких книг появляется все больше и больше. Все дело в том пристальном и дружелюбном внимании, которым окружена Бирман-актриса и Бирман-режиссер. На вас смотрят как на одного из ведущих мастеров советского театра и одного из самых многообещающих режиссеров.

Наш театр выстроил таких актеров, как Щукин, Бабочкин, Черкасов, Чирков, Бабанова, Штраух, Свердлов, Гиацинтова, Ильинский, Грибов... Всех не перечислить. Но как обстоит дело с режиссерами? Много ли режиссерских имен заблистало на нашем небосводе?

В каждом из созданных вами образов было нечто, заставлявшее думать: рано или поздно вы займетесь режиссурой, и всерьез. Ясность и определенность замысла, самостоятельность в выборе выразительных средств, не поддающееся точной расшифровке «чувство целого» в спектакле — все это было уже «от режиссера», все это вело вас к режиссуре.

И, действительно, вы стали режиссером. Но может ли режиссер существовать, расти, развиваться, не поставив перед собой серьезных идейно-художественных задач, не определив хотя бы для самого себя цель и смысл предстоящей работы? Настоящий режиссер видит путь, по которому ему предстоит вести своих учеников, свой спектакль, свой театр. Короче, у режиссера должна быть своя художественная программа. Речь идет, конечно, не о тех бесчисленных скороспелых декларациях, которыми наводняли театры несколько лет назад псевдоповторы и лжеэкспериментаторы. Речь идет о программе, которая запечатлела бы некую художественную мечту режиссера, его творческий идеал.

Вы выпустили книгу «Труд актера». Она начинается так: «Театр! Хочется собрать вместе самые нежные, самые сильные слова поэтов всех стран, всех времен, чтобы этими словами описать красоту театра, чтобы рассказать о радости, которую дает театр!».

Вам удалось в этой книге написать о театре, о труде актера с подъемом и любовью. Это книга искренняя, она написана с душой. Она бьет по ремесленникам, по людям равнодушным и незадачливым, она протестует против хладнокровного профессионализма в театральной профессии. Некоторые принципы системы Станиславского изложены в этой книге так, как будто вы — автор этой системы, как будто «система» — личное, кровное ваше дело. И это, конечно же, хорошо.

Но книга приносит и разочарование. В ней не находишь того, что сейчас важнее всего, — не находишь вашей режиссерской программы, плана действий. А это сейчас жизненно необходимо, более необходимо, чем самая добросовестная популяризация системы Станиславского. Читатель едва ли сможет представить себе, что вы, лично вы, хотите осуществить в ближайшие годы на театре, чем занято ваше воображение.

Книга написана по плану, по которому могут быть написаны — и, увы, наверно будут написаны — еще десятки актерских книг. Выбор пьесы. Работа за столом. Чтение пьесы по ролям. Деление на куски. Связное действие. Предлагаемые обстоятельства. Сценическое общение. Работа в выгородке... И так вплоть до генеральных репетиций, даже до встречи с критикой.

Так почему-то пишут книги и статьи на тему «Как я работаю над ролью» почти все актеры.

Перелистываю страницы вашей книги. В текст ее вкраплены фотографии — вдовствующая королева в «Эрике XIV»; Тамара-маникюрщица в «Евграфе» — искателе приключений; королева Анна в «Человеке, который смеется»; Троцина в «Чудаке»; Васа Железнова; Мария Эстерга... Вот он — труд актрисы! Сколько превосходно сыгранных ролей! Сколько фантазии, тонкого артистического вкуса, наблюдательности! Но об этих ролях в книге два-три слова. Автор предпочитает разговаривать о некоей абстрактной роли и общих законах работы над ней. Но ведь все эти роли строились по-разному, и каждый раз вы — узнавали, наверно, о

своей профессии, своем искусстве нечто новое!

Вы пишете: «До сквозного действия мы добиваемся очень долго. И не от верно схваченного общего понимаешь частное, а через частное, мелкое начинаешь понимать общее». Где же оно — это «частное, мелкое»? Собрать эти крупинки образа, рассказать о них читателю — это самое интересное, что может сделать актер, когда пишет о своей работе. Вы пошли другим путем. Между тем, самое интересное и поучительное в вашей книге — несколько страниц о работе над «Вассою Железновой». Обратившись к «частному, мелкому», вы лучше объяснили принцип своей работы, ее внутреннюю суть, ее характер, чем на десятках других страниц.

«Писать книгу об условиях и правилах творческой работы трудно. Предвижу тысячи возражений со стороны читателей...». Пожалуй, ваши опасения преувеличены. В том общем виде, в котором вы излагаете ваши принципы работы над ролью, они едва ли могут вызвать дискуссию и возражения.

Впрочем, есть вопрос, который при изложении или обсуждении принципов Станиславского всегда, неизбежно вызывает дискуссию, спор. Это — вопрос о непродоленном в «системе» противоречии между переживанием «я игрой». Мне довелось несколько раз слышать беседы К. С. Станиславского с учениками по этому поводу. Изумительная по неожиданности, по разнообразию, иногда по парадоксальности аргументация Константина Сергеевича за переживание, против игры всегда приводила учеников в восхищение. И все же — с удивительным постоянством — самые толковые и доверчивые ученики вновь и вновь, в различной форме, ставили перед учителем этот вопрос.

Вы в своей книге, пожалуй, обходите вопрос об «игре» и «переживании» молчанием, но все равно от него не отделишься. Действительно, мыслимо ли искусство театра без игры? И с другой стороны — возможен ли настоящий театр без переживания? Кому актер должен адресовать творческий «посыл» — зрителю или самому себе? В первом случае перед нами — «театр представления», во втором — «театр переживания». Но обязательно ли они должны враждовать между собой и друг друга отрицать? Наконец, можно ли действительно добиться дополнительного переживания на сцене — ведь сам Станиславский признает, что такие секунды чрезвычайно редки, и посетуют актера они иногда лишь случайно...

В порядке совершенно частного — это ведь письмо, а не трактат — я хочу передать вам рассказ одного не-актера, который, по-моему, неожиданно, но верно решил этот вопрос. «Мне обязательно нужно было пройти в театр без билета. Давки у входа не было, контролер стоял без дела. Преду мной стояла задача — убедить контролера в том, что у меня билет есть. Я мог бы «наиграть», представить самоуверенного человека, который считает лишним показывать контролеру билет. Наверно, я провалился бы и контролер именно благодаря моему наигрышу остановил бы меня и потребовал билет. Я поступил иначе. Я сыграл не для контролера, а для самого себя, с полной убежденностью, какая бывала когда-то в детских играх, что у меня действительно есть билет. Вот так же в детстве я сым с собой играл в паровоз, в Наполеона, во что угодно. На контролера я даже не взглянул, я был занят самим собой — и прошел в театр вполне благополучно. Может быть, это и есть самый настоящий театр?». Действительно, может быть хороший актер отличается от плохого тем, что умеет играть для самого себя, с самим собой, а не «на зрителя», и вот эта «игра с собой» может быть и составляет театральную суть переживания? Ведь можно играть с самим собой в Труффальдино, в Ноадрева, в Фердинанда...

Как трудно заставить актера «переживать» и как легко — если перед вами настоящий актер — вызвать в нем эту «внутреннюю игру», которая увлекает зрителя и заставляет его верить всему, что происходит на сцене.

Но это — в порядке частного вопроса, что ли... Думаю, однако, что такие вопросы актеры задают вам каждый день.

Превосходно написаны в вашей книге страницы, посвященные проблеме перевоплощения. Требования Станиславского и тип в работе над образом «от себя» многие актеры поняли как призыв «оставаться самим собой» или, что еще хуже, играть самого себя. Группа товарищей из периферийного ТЮЗ обратилась в нашу редакцию с письмом, где было сказано: «К. С. Станиславский требует, чтоб актер сохранил свое индивидуальное «я» в каждом созданном им образе. Не значит ли это, что мы должны снова повторить трагический лозунг: играй самого себя?». Этим товарищам можно ответить словами вашей книги:

«Актера когда-то авали лицедеем. Хороший актер сотворяет жизнь и характер, не похожие на его личную жизнь и характер, но живет интересами этой новой жизни на сцене страстнее, чем интересами собственной жизни...»

Пропустите несколько человек в картинную галерею. Посмотрите, какая картина кого заинтересовала? Посмотрите, как увлеченно всматриваются глаза одной в лицо портрета. Но как часто бывает, что некоторые «дамы» всматриваются только в стекла картин. Зачем? Да для того, чтобы в эппное количество раз увидеть единственное лицо, никогда не теряющее для них жгучего интереса, — собственное их лицо».

Многие страницы книги написаны по-настоящему образно и темпераментно. В своем читателе вы воспитываете любовь к родному искусству, любовь к родине, которая создала лучший в мире театр.

Но зачем вы написали: «Быть может, «неприлично» писать в книжке о чеп-тике, о пенячке, очень нежном, как, например, о мечтах...»? Ваша книга только выиграла бы, если б вы написали в ней о всех своих мечтах, о темах, которые вас волнуют, о спектаклях, которые вы хотите поставить, о ролях, которые собираетесь сыграть, об актерах, которых мечтаете воспитать.

У нас немало талантливых актеров и режиссеров. Но многие из них страдают болезнью, которая не имеет медицинского названия, — вялостью бытия.

Ваша книга должна была всколыхнуть, взбудоражить, встряхнуть их. Должна была...

Эту задачу выполнит, наверно, ваша следующая книга, а в еще большей степени — спектакли, которые вам предстоит поставить.

Я. ВАРШАВСКИЙ