

Станиславский говорит так. Попробуйте принять нарочно очень неудобную, самую неестественную позу. Держаться в ней вам будет трудно, и всё мышцы будут напряжены.

Но попробуйте облегчить позу, припрорваться к ней, то есть найти такую точку в тѣлѣ, опираясь о которую можно распрямить мышцы и сдѣлать их свободными. Поза измѣнится, конечно,—сдвинется,—но лишь настолько, чтобы стать естественной. Для того, чтобы облегчить самую неестественную позу и тѣмъ ее сдѣлать естественной — ищите то переживаніе, при которомъ естественно принять позу, близкую къ той, какую вы надумали. Такъ бы я стоялъ или сидѣлъ, если бы чувствовалъ то-то и то-то. И обратно: заражая себя известнымъ чувствомъ, я чувствую, что мнѣ легко въ позѣ самой неестественной на первый взглядъ.

Вотъ откуда «живая вода», которой спрыснутыя начинаютъ оживать на сценѣ театральныя изображения. А начинаютъ они оживать оттого, что облегчаются. Они освобождаются отъ тяжести, которая ихъ сковываетъ и дѣлаетъ мертвыми.

Театральный актеръ бываетъ напряженъ на сценѣ въ величайшей степени. Станиславский рассказываетъ, что испытывалъ прежде на сценѣ такое мускульное напряжение, что когда потомъ въ уборной снималъ сапоги, то ноги у него оказывались въ крови: лопались мелкие сосуды и проступала кровь. Если бы потрогать руки и спину у актера, когда онъ на сценѣ, то весь онъ оказался бы, какъ деревянный: такъ онъ напряженъ. И можно предсказать фальшиво ли или правдиво будетъ звучать чтеніе, что приготовился читать. Если онъ искрененъ,—то онъ не напряженъ.

Этотъ секретъ — и другіе великіе секреты — зналъ гениальный человекъ на русской сценѣ — Щепкинъ. Когда актриса Г. П. Федотова была дѣвочкой, Щепкинъ училъ ее сценѣ. И всегда, когда только онъ призывалъ ее и заставлялъ читать — онъ трогалъ ея руки пониже плечъ. Онъ повторялъ это нѣсколько разъ во время чтенія: всякій разъ, когда чувствовалъ, что она начинаетъ читать фальшиво и хотѣлъ знать причину.

Для чтеній Щепкинъ выбиралъ всегда такое время, когда Федотова меньше всего думала о томъ, чтобы читать, а бѣгала въ саду или играла съ подругами. Тогда-то онъ и призывалъ ее и говорилъ: «Читай!» Такъ упражнялъ въ ней Щепкинъ способность актера быть всегда готовымъ къ творчеству. Актеръ долженъ легко подниматься отъ жизни къ сценѣ—вѣрилъ Щепкинъ—и не искусственно, а въ виду жизни, совсѣмъ свѣжимъ, едва отъ жизни отдѣлившимся. Запахъ свѣжаго воздуха долженъ съ собою приносить актеръ на сцену. Щепкинъ хотѣлъ «опозитизированной естественности», какъ говорили въ его время.

Онъ цѣнилъ для актера звучный «органъ» (то есть голосъ), крѣпкое тѣло и «маску» (лицо), правильно очерченную. И душевную ясность. Когда М. В. Лентовский —потомъ плохой актеръ, но по Москвѣ прославленный «магъ и волшебникъ» (онъ ставилъ фееріи съ крушеніемъ поѣзда на виду у публики, открылъ въ Москвѣ садъ—«Армиатажъ») — когда Лентовский въ 1862 году прѣхалъ къ Щепкину, напередъ ему прислашли изъ Саратова письмо, въ которомъ писалъ, что хочеть поступить на сцену — Щепкинъ, не говоря ни слова, сталъ его разсматривать.

«Ничего, хорош! Голитса! Глазаст! Говори! Кричи! Громче! Голось есть? Грудь, г у б ы ? Такъ, хороши!

Ну-ка, заомѣйся! Громче. Такъ, такъ, хорошо... молодцомъ, звучно. Только немножко малъ подбородокъ, да около губъ грустныя линіи. Ну, да мы оведемъ съ лица эту ненужную примитивку».

Глаза и губы... Губы (ротъ)—тотъ органъ въ человѣческомъ лицѣ, отъ котораго непосредственно отдѣляется слово на сцену. Чѣмъ онѣ меньше при этомъ подвижны, тѣмъ ихъ движенія благороднѣе. И тѣмъ благороднѣе становится каждое слово, что отдѣляется отъ губъ—независимо отъ смысла слова, по чисто-зрительному впечатлѣнію и потому, что движенія губъ вліяютъ на качество звука: его окрашиваютъ. Складъ губъ и очертанія ихъ, какія они отъ природы, имѣютъ посему на сценѣ для актера наибольшее значение.

«Малъ подбородокъ» —лицо недостаточно правильно (а матеріалъ, изъ котораго актеръ творить свои произведенія,—онъ самъ), —и «около губъ грустныя складки». По Щепкину, складки надо «свести» непременно. Художникъ сценической долженъ быть свѣтелъ духомъ.

Щепкинъ самъ открылъ эти секреты и другіе, что вмѣстѣ составили начатки для своеобразной сценической школы: русской школы сценической. Онъ ихъ не записалъ, хотя и думалъ сдѣлать это: собрался написать теорію сценическаго искусства. «Мнѣ нужно видѣть заграничныя театры,—писалъ онъ Гоголю,—незнание языка меня не пугаетъ, главное я пойму. Это мнѣ дужно для будущаго»...

Щепкинъ пришелъ въ театръ съ одной загадкой, которую потомъ всю жизнь разгадывалъ. Случилось, что, когда онъ былъ уже пять лѣтъ актеромъ, онъ увидалъ въ благородномъ спектаклѣ игру любителя князя Мещерскаго, стараго великого екатерининскихъ временъ. Представляли комедію Сумарокова «Приданое обманомъ», и роль скупого Салидара игралъ князь. Было это въ 1810 году. Щепкинъ запомнилъ до подробностей, какъ «заиграли симфонию», какъ поднялся занавѣсъ, какъ князь появился на сценѣ...

«...страшно измѣнилась вся фигура князя: исчезло благородное выраженіе его лица, и скудость скарета рѣзко выразилась на немъ.—записалъ Щепкинъ черезъ много лѣтъ \*). Но что же! Несмотря на это страшное измѣненіе, мнѣ показалось, что князь играть совсѣмъ не умѣетъ, что князь играть совсѣмъ не умѣетъ».

«... что это за игра? руками дѣйствовать не умѣетъ, а говорить... смѣшно сказать! Говоритъ просто, ну такъ, какъ всё говорить. Да что же это за игра?»

«... всё игравшіе съ нимъ казались мнѣ лучше его, потому что и играли (подчеркнуто Щепкинымъ), а особенно игравшій Пасквина. Онъ говорилъ съ такою быстротой и махалъ такъ сильно руками, какъ любой, самый лучший и а с т о я щ і й актеръ (подчеркнуто Щепкинымъ). Князь же все продолжалъ попрежнему».

«... «Только странно, что, несмотря на простоту его игры (что я считалъ немѣняемымъ играть)—чѣмъ далѣе шла пьеса, тѣмъ больше я увлекался и, наконецъ, даже усомнился, что чуть ли не было бы хуже, если бы онъ игралъ по-нашему. Словомъ, дѣйствительность овладѣла мною и не выпустила меня уже до окончанія спектакля».

«Дѣйствительность» съ тѣхъ поръ не

\*) Въ рукописи «Записокъ актера Щепкина» заголовокъ и первая двѣ строчки: «Я родился въ Курской губерніи, Обоянскаго уѣзда, въ селѣ Красномъ, что на рѣчкѣ Пенкѣ», написаны рукою Пушкина. А наверху, въ углу страницы, Пушкинъ проставилъ: «17 мая, 1836 Москва». Очень долго Щепкинъ хранилъ эту бумагу, пока не рѣшился продолжать на ней записывать.

выпустила Шепкина до конца его жизни. После спектакля онъ выпросилъ комедию Сумарокова переписать и рѣшился добиться прочитатъ Салидара такъ, какъ читалъ князь.

«Я началъ припоминать князя, сталъ произносить фразы такимъ голосомъ, какъ онъ, и чувствовалъ, что хотя и говорилъ точно такъ, какъ онъ, но въ то же время не могъ не замѣчать всей неестественности моей рѣчи; а отъ чего это выходило—никакъ не могъ понять».

... «Мнѣ никакъ не приходило въ голову, что для того, чтобы быть естественнымъ, прежде всего должно говорить своимъ звуками и чувствовать по-своему, а не передражничать князя».

#### 4.

Меньше всего хотѣлъ Шепкинъ повторять жизнь. Онъ возсталъ всѣмъ существомъ даже противъ національно-романтическаго бытового театра Островскаго и называлъ его роли «прязными». Что бы онъ сказалъ, если бы дожилъ до натурального движенія въ театрѣ! Но онъ не напрасно опасался для сцены репертуара Островскаго. Съ этимъ репертуаромъ началось движеніе въ театрѣ людей, которые не хотѣли ничего знать и ничему учиться. Они отвергали всякую школу, какъ «рутину» и говорили: «въ основаніи русскаго искусства должно играть вдохновенно—нервами, нутромъ». Сцена страшно распалася: на ней появилась та «дурная простота»—разговоръ за самоваромъ,—въ которой не было никакого искусства. И былъ цѣлый длинный періодъ въ театрѣ, про который главнѣе всего можно сказать: актеры ходили по сценѣ, положивши руки въ карманы.

Только такая муштра, какъ натуральный театр—средство крѣпкое—могла остановить это разложеніе, и театръ сталъ собираться. Тяжело и медленно театръ потомъ освобождался отъ «натуральныхъ» оковъ, которыя однѣ могли собрать его, но и держали крѣпко. Въ наши дни онъ выходитъ на свободу.

И настаетъ для него время утвержденія самобытной сценической школы. Шепкинъ давно умеръ: въ будущемъ году, въ сентябрѣ, пройдетъ пятьдесятъ лѣтъ со дня его смерти. Но у него есть преемникъ, во всемъ его достойный. Станиславскій.

#### 5.

Между тѣмъ на сцену снова надвигается театральность, и идетъ она теперь уже не отъ актеровъ, а отъ режиссеровъ. Театръ

долженъ быть театраленъ,—говорять они,— и актеръ долженъ «представлять». Когда московскій Художественный театръ игралъ въ Берлинѣ, то люди, разгадавшіе его за гадку, сказали: она въ томъ, что онъ не актеры. Это значило: они не представляютъ. Но нѣтъ пророковъ въ своемъ отечествѣ.

Режиссеры смотрятъ на актеровъ, какъ на матеріалъ для своего творчества. Но, чтобы сдѣлать изъ живого человѣка «матеріалъ»—надо, конечно, убить его, обратить въ куклу. Не только заказать ему движенія, но заказать ему и звуки. И возрождается теорія нотной записи ролей. Въ началѣ прошлаго столѣтія Н. И. Гвѣдичъ испортилъ превосходную актрису Семенову, научивши ее по нотамъ читать подь Georges на сценѣ.

Такъ повторяется исторія.

#### 6.

На этой недѣлѣ играли поляки. Польскій театр—театръ особенный: какъ старый медъ онъ сохранилъ и выдержанъ. Онъ консервативенъ. На немъ нѣтъ и въ поминѣ режиссерскаго движенія въ нашемъ смыслѣ и вообще нѣтъ никакихъ «движеній». Представляютъ съ полной убѣжденностью—комедию очаровательно, драму слишкомъ крѣпко для русскаго уха. И прямо поразительно съ какою простотою средствъ. Они берутъ текстъ Шибишевскаго—и разыгрываютъ советъ особенное представленіе. «Огненный напитокъ», «Амантильядо» оказался, правда—«гнібно» (гниль), холодная, испорченная кровь и, можетъ быть, поляки хорошо дѣлаютъ, что играютъ Шибишевскаго, какъ бы играли мелодраму.

Но ихъ театральность—отъ школы французской, съ которой они сжились, какъ со своей—вообще остановила ихъ и не даетъ имъ двигаться впередъ. Не даетъ двигаться старому даровитому театру, очень изысканному: на польской сценѣ невозможно многое, что возможно на русской, просто потому, что у поляковъ воспитанный вкусъ.

А ихъ театръ точно вросъ въ землю. Одна польская актриса—весьма прославленная—когда смотрѣла этою весною спектакли московскаго Художественнаго театра, все время плакала. «Никогда, никогда это невозможно у насъ!»—говорила она.

П. Ярецъ.