Сергей Волконский

Человек на сцене

Сергей Волконский

Человек на сцене

«Public Domain»

1912

Волконский С. М.

Человек на сцене / С. М. Волконский — «Public Domain», 1912

«Искусство, как объект изучения, – химера, в этом пора чистосердечно признаться. Если в науках опытных, при неизменности в чередованиях причин и следствий, мы в детском самообольщении можем думать иногда, что имеем дело с „сущностью“ явлений, когда лишь приводим в ясность собственные о них представления, то о какой же „сущности“ может быть речь там, где сила и смысл явлений измеряются степенью воздействия на наше чувство? Не в этом ли разнообразии субъективного восприятия самая ценность искусства, поверх границ пространственных и временных соединяющего тех, кто одинаково чувствуют одно и то же произведение? Или есть для человека в искусстве иное мерило, кроме отзывчивости своего „Я“?..»

© Волконский С. М., 1912
© Public Domain, 1912

Содержание

Вступление 5
В защиту актерской техники[1] 6
Конец ознакомительного фрагмента. 26

Сергей Волконский
Человек на сцене

Вступление

Искусство, как объект изучения, – химера, в этом пора чистосердечно признаться. Если в науках опытных, при неизменности в чередованиях причин и следствий, мы в детском самообольщении можем думать иногда, что имеем дело с «сущностью» явлений, когда лишь приводим в ясность собственные о них представления, то о какой же «сущности» может быть речь там, где сила и смысл явлений измеряются степенью воздействия на наше чувство? Не в этом ли разнообразии субъективного восприятия самая ценность искусства, поверх границ пространственных и временных соединяющего тех, кто *одинаково* чувствуют одно и то же произведение? Или есть для человека в искусстве иное мерило, кроме отзывчивости своего «Я»?

Объективировать себя – большого не может дать своим читателям исследователь в области художественных явлений. И кто это делает искренно, последовательно, с ясностью для себя и для других, тот может заслужить какой угодно упрек, но только не упрек в недобросовестности.

Отвечает ли настоящая книга этим субъективным условиям художественного «самовыявления», не мне судить, но объективно, т. е. не по способу выполнения, а по содержанию, она представляет совершенно последовательный «ход»; это – парабола: одним концом она выходит из беспорядка, другим упирается в РИТМ.

От ошибок к правилу, от нарушений к закону, путями смутного искания, – из глухих зарослей современного сценического искусства я вышел на чистую поляну Дрезденской Школы Ритмической Гимнастики Жака Далькроза. Перед музыкальными картинами, перед пластическими гимнами, в сочетании временного с пространственным сливавшими радости зрительный с слуховыми, я понял, что я прикоснулся к корням того искусства, в которое хочет войти человек; не того искусства, которому он подчиняет у природы взятый и умерщвленный материал, – краску, дерево, мрамор, звук, – а того, в которое он сам, живой, с плотью и кровью своею, из жизни входит и в котором, вырванный из беспорядка, он, хотя краткие мгновения, живет и движется и дышит по закону Ритма.

Предоставляется каждому, кому противен застой и дорого ДВИЖЕНИЕ, начать оттуда, куда я пришел, и идти туда, где нет конца – к художественному совершенству.

Кн. С. В.
Рим. 4 мая 1911.

Нестройное для всего божественного безобразно, а стройное прекрасно.

Прекрасное – трудно.

Платон.

В защиту актерской техники[1]

Wir haben Schauspieler, aber keine Schauspielkunst.
Lessing.

1 – О жесте

Самый важный из всех вопросов театра вопрос актерской техники: в жесте и в голосе сидит «живчик» театрального действа. Скажут, что он сидит глубже, – в душе исполнителя? Не будем спорить, но согласимся, что слово и жест те окна, сквозь которые зритель приходит в соприкосновение с тем, что есть в этой душе. Из всех вопросов театра он же *самый забытый*. Тот вихрь, который в последнее время поднял все искусства и закрутил их *вокруг* театра, совершенно не коснулся главного – искусства актера. Какою-то «аэропланностью» веет от всего, что читаем и слышим, когда пишут и говорят о театре. Меня, по крайней мере, всегда тянет к земле; меня тянет к подмосткам.

Ослепительность световой грани, отделяющей сцену от полумрака неразгаданной толпы; теплота накаляющихся лампочек, запах краски, клея, грима, гардероба; жуткая прелесть покатого пола; пленительные подпорки деревянных кустов, еще не прибитый к полу холст болтающихся колонн; возня и суетня в беспорядочном смешении профессий, классов, народностей, времен: королевы, плотники, кардиналы, пожарные, танцовщицы; мятущиеся пиджаки, под чей-то свистящий шепот, исчезающие с лица земли, когда надо «начинать». Вся упоительная изнанка нашего искусства, – как далеки мы от нее, и в какие только побочные вопросы не увлекают нас, когда мы раскрываем книгу в надежде найти что-нибудь об актерском искусстве!..

В самом деле, разве так важно для человека, любящего театральное дело, а не историю или философию его, разве так важно определение того, идет ли театр в гору, или под гору? Прямо скажу, – разве это так интересно: «расцвет, или кризис»? Художнику совершенно безразличен наклон той плоскости, по которой он идет; пусть критика определяет, идет ли он кверху, или книзу, а для него существуют лишь две точки: далекий идеал его достижений и сознание настоящего несовершенства. Говорить об идеалах в искусстве не бесполезно, но гораздо практичнее, как и в жизни вообще, говорить о грехах, а они всегда есть, во всяком данном моменте, на каждой данной ступени, будет ли уклон вверх, или вниз.

Разве так важен спор о реализме и условности? Разве возможно в наши дни спрашивать себя, что́ из двух важнее? Да мыслимо ли изобразительное искусство без материала реальной жизни и мыслимо ли реальную жизнь превратить в искусство иначе, как путем условности? Можно ли спрашивать себя, что из двух важнее в театре, когда физическая его архитектура ставит в тиски всякую реальность, а плоть и кровь актера, – простой закон тяготения, – разбивают наименее дерзновенные мечты; когда воображение опускает крылья перед немощностью реализации, а здравый смысл хохочет над нелепостью условностей?

Всякое искусство, а театральное более, чем какое-либо, есть результат встречи реальности и условности; эти два начала пребывают в отношениях территориального посягательства, в котором художник является решителем границ. А граница колеблется самым разнооб-

[1] Доклад, прочитанный в частном собрании у Барона Н. В. Дризена, в Театральном Училище Н. Н. Арбатова, перед труппою Народного Дома, в зале Тенишевского Училища, в Театральной Школе имени Суворина, в кружке Я. П. Полонского, в Московском Художественном Театре, в СПБ. Консерватории, в Императорском Театральном Училище и в Обществе Любителей Ораторского Искусства (от 13 Октября до 19 Ноября 1910 г.). Напечатано в «Аполлоне», 1911, №№ 1 и 2. Часть доклада – по-немецки: «Die Hauptsache» в «Die Schaubühne», № 52, 29 December 1910.

разным, извилистым и тонким рисунком. Не только в архитектурном строе сцены, не только в одной пьесе, в одном монологе, но на расстоянии нескольких слов чередуются реальность и условность, сливаясь в содружном выявлении красоты.

И гордый холм возвысился, и царь
Мог с высоты с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.

Плохой тот актер, который в стихе «мог с высоты с весельем (и с поднятой над глазами козырьком ладонью) озирать и дол, покрытый белыми шатрами» не покажет *реальной* красоты лежащей у ног его картины, а тут же вслед не увлечет зрителя *музыкальной* красотой такого изумительного стиха, как «И море, где бежали корабли».

Один мой знакомый художник, в деревне, посреди улицы расположился писать. Немедленно за его плечами собралась толпа мальчишек и баб, выпуча глаза следивших, как полотно покрывалось непонятными пятнами (*техника*). Вдруг одна из баб, всплеснув руками, воскликнула: «Да ведь это наш частокол!» (*реальность*). И из уст в уста пробежало радостное открытие. Через пять минут она же воскликнула: «Да ведь это лучше, чем на земле!» (*условность*). И по всем устам пробежал возглас очарования. Я не встречал более слитного выражения двух основных начал искусства, чем этот возглас крестьянской бабы: сходство с природой – источник радости, несходство с природой – другой источник радости. Так и в нашем искусстве: с неослабной, и притом перемежающейся, яркостью проникая друг друга, живут в театре эти оба начала.

«На сцене *надо* говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедии, а еще хуже – изысканное жеманничанье, элегантное бонтонничание некоторых наших актеров в комедии? «На сцене *не надо* говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл мазанной речи с проглоченными окончаниями, а сердце изнывало, слушая, как перлы поэтической красоты превращались в яичницу? Мы еще вернемся к некоторым из этих вопросов, мы подойдем к ним с другой, практической, стороны: здесь же я пока хотел лишь показать, до какой степени мне представляются лишенными практической ценности споры о реализме и условности, о возможном, или желательном, отрешении театра от того или другого, о «расцветах» и «кризисах», и столько иных споров, возникающих в округ театра и *по поводу* театра. Все это окрестности, сущность же, корень, сердцевина театра одна – актер, актер, актер[2]. Все старания, направленные на другое, как бы ни были почтенны, сами по себе интересны, талантливы, – когда оставлен без внимания актер, – лишь хлопотня вокруг пустого места.

Но и когда заходит речь об актере, мы наталкиваемся на две стороны его деятельности. Одна сторона – *усвоение* роли, другая – *передача* роли. Чтобы говорить на чужом языке, нужны две способности: уметь *расслышать* и уметь *произнести*. Актер говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немыслимо без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в *природу* или *наперекор* природе, это та же природа, только подчиненная, это тот же материал природный, только *проведенный чрез сознание*. В природе

[2] По поводу этого мне было сделано странное возражение: «Вы забываете лицо более важное, нежели актер; это – автор» (!). Но ведь я говорю о драматическом исполнении, а не о драматическом сочинительстве. Без автора бы ничего не было? Но и без архитектора, строившего здание, «ничего бы не было».

мы действуем бессознательно, под влиянием чувства; на сцене мы действуем сознательно, без побуждающего чувства, с единственным намерением изобразить. И как *природа существует* и *сознание* существует, так существуют и технические приемы и законы, коими они управляются и кои не могут быть прейдены, разве ценою попрания правды и красоты. Как говорить, как ходить, как двигаться, – все это в природе не случайно и не может быть предоставлено случаю в искусстве, *ибо нет ничего более враждебного и друг друга исключающего, чем Искусство и Случайность*.

Обыкновенно возражают: нельзя научить, *как* надо делать. Не будем спорить, но согласимся, что можно научить, как не надо делать; в этой «науке» не столь важно научить – как отучить. «Да почему *не надо*, в силу какого закона не надо, кто запретил, кто приказал?» Кто – не знаю, но тот же, кто приказал, чтобы дважды два было четыре, он же приказал, чтобы утвердительный жест был вертикальный, а отрицательный – горизонтальный. «Все это, скажут, не главное, главное – чувство (или как у нас говорят: „чувство“), чувство подскажет и жест». Нет, отвечу я, иной раз и подскажет, а иной раз нет. Тогда выдвигается последний довод: «Ну все равно, хоть и жест не верен – чувство верно; это лучше, чем наоборот». И не понимают, что, если правильный жест усиливает значение слова, то неправильный его ослабляет, что лучше, значит, вовсе без жеста, чем с неправильным жестом: лучше пьеса хорошо *прочитанная*, чем плохо *сыгранная*. Не понимают, или не видят, или не смотрят?

А между тем, ведь жест – это искусство из искусств. Это выявление внутреннего «я» путем внешнего «я», это есть самоизваяние, при том вечно изменяющееся, как в себе самом, так в своем отношении к окружающему: человек – центр, каждый – своего космоса; всякое его движение влечет перестановку всех отношений; рука есть начало бесконечного радиуса, конец которого касается невидимой и, вероятно, несуществующей окружности мироздания.

Однажды мне пришлось быть на собрании людей близких к театру, и меня поразило, что за весь вечер только один раз было упомянуто о жесте. Совершенно вскользь и мимоходом был поставлен вопрос о том, как смотреть на правило, в силу которого, когда мы говорим: «я его ударил», мы должны сделать рукой движение вперед, и как вообще смотреть на эти, так называемые, «законы», причем была высказана уверенность, что законы эти имеют лишь временный авторитет, что, вероятно, когда-нибудь явится гениальный актер, который все это опрокинет, который, говоря – «я его ударил», сделает обратный жест, и это будет так же естественно и так же «правильно». Так был поставлен вопрос, и – характерно – он остался без ответа. Я позволю себе сегодня предложить на него свой ответ, но я должен сказать, что в данном случае умолчание меня не удивило: ведь у нас практические указания всегда сводятся к вопросу об *усвоении*. Щепкинское «берите образцы из жизни», на которое так часто ссылаются, есть скорее приказание, нежели указание, а в смысле педагогического совета оно мне представляется прямо жестоким. Представьте себе молодую танцовщицу, обращающуюся к какому-нибудь профессору хореографии с просьбой дать ей практическая указания к совершенствованию, а он ей скажет: «Знаете, моя милая, берите пример с Тальони (или какой-нибудь современной звезды), – будьте уверены, выйдет хорошо». Нет, ни достоинство образца и умение его выбрать, ни переживание не ручаются за верность воспроизведения. Художественный Театр как высоко держит знамя переживания и подчеркивает принцип усвоения, а и при Художественном Театре есть школа.

Школа. Вот еще предмет вечных споров: школа или талант? Что нужнее? Еще один из тех праздных вопросов, которые не составляют вопроса. Да, что нужнее для движения корабля – парус или ветер? Что нужнее для актера – школа или талант? Может быть, можно некоторые вопросы ставить, но, право же, отвечать на них нельзя.

Итак, о жесте в тот вечер не было речи; но скажите, приходилось ли вам вообще, у нас в Росси, слышать о жесте? Мне никогда, или почти никогда. У нас жест на сцене (делаю, конечно, исключение для балета) в загоне, а из разговоров о театре он изгнан. Мы слышим

о Дионисе, о таинствах, о безднах, о синтезах, о храмах и жрецах, но о жесте?.. И что прискорбно, это то, что люди, ближе всего стояние к сцене, актеры, как будто гнушаются этих, якобы, мелочей. Что может быть безнадежнее актера, который по поводу своей роли разводит философию, который не хочет отстать от литераторов: чем, мол, я хуже других? Как хуже других! Да он лучше других, раз у него в данном вопросе есть то, чего у других нет. Но это всегдашнее и всеобщее стремление вылезть из своей специальности, показать свою компетентность не в своей области. Из двух крайностей я, право, предпочитаю ту прелестную, наивную актрису, о которой рассказывает Legouvé в своих воспоминаниях. Она играла в какой-то старой драме роль Габриэль д'Эстре, играла так, что весь зал дрожал. Она была очаровательна, но совершенный неуч во всем. И вот, после одного из лучших ее вечеров, за ужином, пока все вокруг нее обменивались впечатлениями и осыпали ее выражениями восторга, она вдруг со вздохом говорит: «Бедный Генрих IV! Подумать, что, если бы не этот противный Равальяк, он и сейчас бы, может быть, был между нами». Не знаю, как других, но меня рассказанный случай совсем не способен «возмутить», он не представляется мне даже особенно «знаменательным», и уже во всяком случае совсем не знаменателен в сравнении напр., с тем нашим драматическим писателем, который, проведя лето в Турине, описывал красоту этой «столицы Тосканы, соседки Франции». Все высокие речи о поднятии образовательного уровня, конечно, прекрасны, но это не заменит таланта и не это пополнит зияющие пробелы…

Что может быть безотраднее актера, к которому режиссер подходит с советом относительно той или иной технической подробности исполнения, а он чает: «Да, но я эту роль понимаю иначе». (Кстати замечу: нигде так часто, как в актерской среде, не приходилось мне на частный вопрос получать ответ общего характера). Одно лишь безотраднее, это – равнодушие, с каким у нас относятся к этой стороне сценического дела. Кто ею интересуется? Кто видит эти недостатки? Кто сознает их важность? Кто, наконец, не отрицая их важности, имеет о них правильное представление?

Но, может быть, и мои сетования покажутся теоретичными? Я обещал ответить на вопрос о жесте, – вернемся к нему, он послужит нам практической точкой отправления. Мы говорим: «я его ударил» и, иллюстрируя удар, делаем жест вперед. Так де гласит «правило» (иные даже называют его законом), но явится гениальный актер, сделает обратное, и будет так же хорошо. Сейчас я вам повторю ту же фразу с обратным жестом, не потому что я гениальный актер, а потому, что правило в корне неверно; из самого примера обнаружится, в чем его грех.

Итак, человек описывает потасовку, живописует словами и действием, согревая картину теми чувствами, которые вызываются описываемыми поступками: «Я его ударил (жест вперед), а он меня» (жест на себя). Теперь представьте себе, что тот же человек стоит перед судом за оскорбление действием: «Да, я его ударил (жест на себя), но ведь он меня ударил» (жест вперед). Почему же эти одинаковые по смыслу слова сопровождаются разными, даже противоположными, жестами? Потому, что жест иллюстрирует не факт, а наше к нему отношение. В первом случае отношение эпическое, рассказчик лицедействует, участвует в рисуемой им картине, но участвует нейтрально и, кроме изображения, кроме точного пересказа, не имеет другого намерения. Но как только является намерение помимо передачи фактов, так меняется отношение к событию, меняется и жест. И вот, во втором случае событие отступает на второй план, ум занят лишь одним – оправдаться, и перед этой целью факт перестает быть *только* фактом: первый факт – «я его ударил» – превращается в уступку, в признание, мысленно сопровождается словами «не спорю», тогда как второй факт – «но ведь он меня ударил» – превращается в довод, в кульминационный пункт оправдательной речи. В первом из разобранных примеров, в эпическом рассказе, – жест описательный, во втором, перед судом, – жест психологический. Поговорим подробнее о трех родах жестов.

Один жест вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться, это жест механический, из всех жестов – наиболее необходимый, даже неизбежный, и наименее интересный. Другой жест – описательный, изобразительный, – наименее необходимый и чаще всего употребляемый. Третий жест – психологический, наиболее интересный и наименее правильно употребляемый. Рассмотрим каждый из этих видов в отдельности.

Первый жест, *механический*, как я сказал, – наименее интересный. Интересны в нем разве типические, бытовые разновидности; и то, плохие актеры так уж ими злоупотребляли, – как приказчик опрокидывает рюмку водки, как сваха вытирает губы, отдуваясь от горячего чая, – что они превратились в затасканные трафареты.

Второй жест – *описательный*. Это самый ужасный; это, – вместе с некоторыми замашками произношения, о которых поговорим, – можно сказать, язва сцены. Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы», – указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова», – рука переносится на соответствующий орган. Это жест, которым в особенности заражены итальянские актеры. Когда он играет Франца Моора, итальянец не может упомянуть о кольце, не указав правым указательным на четвертый палец левой. Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вслед словам, – что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому: зрительное впечатление слуховому, – но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас, – мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер *прибавляет* к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие, кто знает? – даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз», – делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма.

И это в роли Хлестакова, который говорит, как льется вода, у которого по замечанию самого Гоголя «слова вылетают совершенно неожиданно», который «говорит и действует *без всякого соображения*».

Не могу не вспомнить здесь об одном случае *излишества соображения* в той же роли.

Вы помните: «Там у нас и вист свой составился: министр иностранных дел, французский посланник, немецкий посланник и я». Ясно всякому, кто немножко знает людей, не только Хлестакова, что весь этот перечень министров и посланников только и ведет к слову «я», – чтобы показать кто, мол, я такой. Не так решает излишняя сообразительность: один Хлестаков после этого перечня останавливался, делал вид, что забыл что-то, чего-то ищет, и потом, как будто вдруг вспомнив, говорил: «да, – и я», с прибавкой к тексту слово «да». Помню, что я позволил себе высказать актеру мое впечатление об этом искажении характера, тем более, что это была лишь одна подробность в общем ведении роли; но помню и то, что через день, или два, один из наших критиков похвалил этого актера за тонкость и находчивость, проявленные именно в этом самом месте…

Возвращаемся к описательному жесту. У нас бы не хватило времени останавливаться на примерах, но приведу хотя один, самый простой, в доказательство ужасного, *убивающего* влияния описательного жеста на смысл речи. Я разумею привычку пальцем или рукой иллюстрировать слово «я». Она существует на всех сценах, но больше всего бросается в глаза в опере. Что же получается? Человек говорит: «я хочу, я не хочу, я разрешаю, я отказываю, я люблю, я ненавижу», и все с одним жестом, – потому что иллюстрирует не глагол, не чувство, а местоимение, лицо.

В «Гибели богов» есть фраза: «Но кто ж его заставит отдать невесту мне?» Артист на последнем слове поднимал обе руки и прижимал ладонями к груди. Я как-то вспомнил об этом в разговоре с другим артистом и заметил: «Разве этот жест значит – *кто его заставит* отдать невесту мне? Он обозначает – *как бы я хотел*, чтоб он отдал невесту мне». Мой собеседник согласился со мной и тут же, исправляя жест своего товарища, повторил фразу, указуя перед собой перстом в землю. Я не стал разуверять его, но – между нами – ведь этот жест был бы уместен, если бы он сказал: «*Приказать ему* отдать невесту мне». Разве не ясно, что жест иллюстрирует не факт, не рассказ, *не содержание* рассказа, а мое к нему *отношение*: не то, что невесту отдают мне, или кому-нибудь другому, а мое *желание*, мое *приказание*, чтобы ее отдали. Не ясно разве, что в данном случае, о котором говорим – «но кто ж его заставит отдать невесту мне?» – самое важное слово не «мне», не «заставит», – важно «кто?» – важно мое недоумение? Один только жест и возможен, – беспомощное разведение руками и, как увидим ниже, – ладонями кверху.

Один артист в одной пьесе говорил – «заложу свою я буйну голову» и при этом перстом нервно указывал на голову и колотил себя в висок. Зачем вы это делаете? Вы не думайте о голове, думайте о смысле. Смысл какой? Пропадай моя телега, все четыре колеса, не правда ли? На слова «пропадай моя телега» никто не будет пальцем колотить себя в висок, почему же это делать на слова «заложу свою я буйну голову», только потому, что упоминается голова? Не говоря уже о том, что голова в данном случае символ, а при символическом употреблении слова жест никогда не иллюстрирует предмета. Когда мы говорим – «креста на тебе нет», ведь мы не думаем *искать* этот крест. Видал я Хлестаковых, которые, подходя к Бобчинскому с вопросом – «что, как ваш нос?», считали нужным поднимать указательный палец к собственному носу, но когда мы говорим – «побойся Ока Божьего», мы не указываем ни на чей бы то ни было глаз, мы даже не думаем об органе зрения. И в одном лишь искусстве, – в том, которое лишено слова, – символ изображается: потому что его нельзя *назвать*. Но я уверен, что никто никогда не укажет такого примера *в жизни*; почему же *на сцене* это стремление к физической иллюстрации того, что не имеет ни объема, ни веса? Тлетворен описательный жест не только потому, что сам прост, неинтересен, доступен ребенку, выручает глухонемого, но и потому, – главным образом потому, – что своею легкостью соблазняет ленивого, мало вдумчивого актера и является там, где бы нужно быть жесту психологическому.

И вот мы вернулись к тому жесту, с которого начали, когда говорили о фразе – «я его ударил, а он меня», – к жесту *психологическому*, самому интересному, но и самому трудному. В двух словах – психологический жест есть внешнее выражение чувства; но последнее, как известно, не только не всегда совпадает со словом, оно иногда прямо ему противоречит. Можно даже сказать, что в самом чистом своем виде психологический жест совпадает не с произносимым словом, а с каким-нибудь подразумеваемым. Так, в знакомом уже примере: «я его ударил, а он меня». Вы помните вторую иллюстрацию, защитительную речь на суде? В предложении – «но ведь он меня ударил» жест не иллюстрирует ни одного из произносимых слов, ни «он», ни «меня», ни «ударил», он иллюстрирует подразумеваемое – «вот вам настоящая причина». Представьте ту же фразу при других обстоятельствах, и жест будет

иллюстрировать другую подразумеваемую фразу – «мошенник этакий?» или «как это вам нравится!». Каждый раз те же слова с иным движением руки и головы.

Не странно ли, что так сбивчивы представления о жесте, не странно ли, что так часто приходится слышать – «жест соответствуете слову», когда никто никогда не скажет, что *интонация* соответствует слову. Всякий понимает, что можно, смотря по обстоятельствам, то же слово произнести на тысячу ладов, и что c'est le ton qui fait la chanson. Скажу мимоходом, что это одно из интереснейших упражнений, а с точки зрения школьной – наиполезнейшее: произнесение тех же слов на разный голос. Вы сидите и пишете за столом, открывается дверь, входит кто-нибудь: «Ах, это вы». Какое разнообразие интонаций, смотря по тому, кто сидящий и кто входящий, и в какую минуту входит. Да можно ли даже перечислить все разновидности сидящего и входящего и сочетания каждой разновидности одного с каждой разновидностью другого! Ведь это целый мир! Впрочем, мы говорим не об интонациях, вернемся к жесту.

Позвольте еще пример того, что жест согласуется не со словом, а с мыслью. Известно, что утвердительный жест – вертикальный, отрицательный – горизонтальный (кто, может быть, сомневается, в справедливости этого, когда говорим о руке, пусть вспомнит о голове). Представьте, что вы убеждаете кого-нибудь в том, что ваш общий знакомый – человек честный, благородный, возвышенных чувств. Ваша рука будет отмечать утверждающим жестом по столу каждое из этих качеств, а голова будет сопровождать ее подтверждающим кивком. Но представьте, что вы всей вашей фразе предпосылаете слово «видите ли», что вы не верите в произносимые слова, – и рука, и голова пойдут с мыслью, бросят лживое слово: «Он, видите ли, человек честный, благородный, возвышенных чувств». Каждое из этих качеств будет сопровождаться отрицательно-горизонтальным жестом руки и головы, выдающим ваше отрицательное отношение к положительным словам[3].

Я слышал много возражений против отождествления вертикального жеста с утверждением и горизонтального – с отрицанием. «На востоке, говорили мне, наоборот, а в южной Италии „нет“ выражается вскидыванием головы кверху». Это меня совсем не убеждает, частные отступления не опрокидывают общего характера человеческой привычки. Если в словесной речи есть провинциализмы и диалекты, то почему не быть им и в телесном языке? Подобные разновидности так же мало изменяют принципиальное значение жеста, как акание и окание не изменяют тождества русского языка в его наречиях. Да не только «провинциализмы», – в языке телодвижений есть и свой «жаргон»; такие жесты, как тереть указательным правой по указательному левой, точно вы скоблете от сустава к ногтю, – жест, которым французские ребятишки дразнят старуху – «что, старая, гриб съела?»; или ногтем большого пальца задеть за зуб и щелкнуть, – жест, которым вся латинская раса обозначает презрительный отказ; или четырьмя пальцами правой руки брить себе подбородок, что у неаполитанцев значит – «как бы не так, дожидайся!» – что все это, как не жаргон языка телодвижений, который известен посвященным, весьма выразителен для тех, кто знаком со «словарем», но никоим образом не может быть принят в соображение при объяснении абсолютного значения языка телодвижений, а в искусстве имеет только значение «быта».

Интересны соотношения в движениях рук и глаз. Можно, в виде общего правила сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим. Когда Ларина в опере говорит – «вот, дочери мои», она указывает на дочерей, а смотрит на Онегина. Когда мы говорим кому-нибудь – «подите вон», глаза смотрят на него, а рука указывает на дверь. Достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целое здание уверений и обещаний.

---

[3] Тот факт, что иногда говорят – «я не хочу» с вертикальным жестом (удар кулаком по столу), вовсе не противоречит теории. Это есть жест воли, каприза, а не отрицания: человек в этом случае не отрицает свое хотение, он утверждает свое нехотение.

Мягким, вкрадчивым голосом и с успокаивающим жестом вы говорите собеседнику – «Я вас высоко ценю»; но переведите при этом глаза на третье лицо, – и всякому ясна вся ложь ваших уверений. И опять-таки рука занята тем, о чем вы говорите, а глаза тем, с кем, или вернее в данном случае – *для кого* вы говорите.

Ясно, что жест могущественный выразитель иронии. Так, в вышеприведенном примере – «Он, видите ли, человек честный и т. д.», – стоит лишь иллюстрировать противоположное чувство, т. е. произносить «честный», «благородный», «возвышенный», а рукой говорить: «нечестный», «неблагородный», «низменный». Можно сказать, что иронический жест относится к положительному, как в, фотографии негатив к позитиву. То же и по отношению к голосу: при положительном смысле интонация твердая, краткая, как бы сверху вниз; при иронии – размазанная, протяжная, как бы снизу вверх, или, как говорят учителя пения, – на салазках.

Здесь кстати скажем два слова о значении в жесте направления кверху и книзу. Возьмем для примера: рука ладонью кверху и рука ладонью книзу.

Кверху – жест
просящего
вопрошающего
убожества
души на распашку
воспринимающего
молящегося.

Книзу – жест
дающего
отвечающего
чванства
этикетности
поучающего
благословляющего.

Расширяя смысл этих двух жестов и разводя обе руки все дальше и дальше, мы должны признать, что рука ладонью кверху есть земля, смотрящая на небо, а рука ладонью книзу – небо, смотрящее на землю.

Посмотрите с точки зрения «ладони книзу» и «ладони кверху» на роли Лоэнгрина и Эльзы. Он – это небо, сходящее на землю, он себя *скрывает*, он загадка, он *поражает* Тэльрамунда, он *запрещает* расспросы, он весь «*никогда*», – он весь «ладонями книзу». И только в последней сцене, после рассказа, когда он объявляет, кто он такой, – Парсифаль его отец, а сам он Лоэнгрин, – тут он раскрывается, и ладони кверху, но чтобы сейчас же опять обернуться книзу при прощании с Эльзой: он ее оставляет, не прикасается, он отходит от нее, он раскрывает руку, точно из нее цветок падает на землю, и отлетает в неведомый мир. Эльза наоборот, – это земля, взывающая к небу, это раскрытая душа, болящее сердце, зияющая рана. Она просит, ждет, встречает, принимает, благодарит; прощаясь, она удерживает, умоляет, изнемогает, – она вся «ладонями кверху». Конечно, указания эти не должны приниматься с точки зрения внешнего «рецепта»: вовсе *не достаточно* повернуть ладонь так, или иначе, чтобы «вышло хорошо»; надо понять *дух жеста*, и тогда из ладони он проникнет в руку, в корпус, в поступь, сообщится всему телу, выражению лица, произношению слов, способу пения…

Ясное подтверждение тому, что я говорю о значении ладони, дает слово «пожалуйста». Ладонью кверху – позволение (подразумевается: сделайте одолжение). Ладонью книзу – запрещение (подразумевается: нет-с, извините).

Говоря о ладонях, не могу не остановиться на руках, сложенных ладонями вместе: молитвенный жест. Об этом жесте много спорили, на объяснение его происхождения было потрачено не мало усилий, но никто к удовлетворительному объяснению не пришел. Сам Дарвин отказался от его объяснения и принимает объяснение, которое дает некий Уэджвуд в своем сочинении о происхождений языка. По этому объяснению молитвенный жест есть то самое движение, которым человек, отдаваясь в рабство, подставляет руки, чтобы ему надели цепи[4]. Не знаю, сам ли английский писатель пришел к этому объяснению, но вот, что я читаю в одной старой и редкой итальянской книге 1616 г.: «Кто держит руки перед собой сложенные ладонями, свидетельствует, что он как бы виновный, которому руки связали, чтобы вести его к заслуженному наказанию[5]». Конечно, всегда любопытно, что великие люди думают друг о друге, но мне это объяснение, которое Дарвин приветствует как находку, представляется менее, чем удовлетворительным. Такое внешнее, подражательное, пантомимное происхождение самого внутреннего, интимного, самого психологического из жестов не допустимо. Вспомним, что мы сказали уже о ладони: мы должны признать, что ладонь это, так сказать, седалище нашего «я», т. е. то место, которым оно соприкасается с внешним миром; ладонью мы сообщаемся, ладонью убеждаем, побуждаем, удерживаем, зажимаем рот и т. д. В ладони наше интимное «я». Понятно соприкосновение обеих ладоней: мы сливаем свое внутреннее «я» и в то же время внешней стороною рук ограждаем его от всякого сообщения. И действительно, мы видим, что жест этот свойствен не одной молитве, а всякому сосредоточению вообще, это жест внимания, при том волевого внимания: руки врозь – я просто слушаю, ладони вместе – я хочу слушать; ибо руки сами собой, без волевого акта, не сложатся вместе. Прибавьте к этому, что, когда руки врозь, то каждая свободна для постороннего занятия; напротив, руки в плену друг у друга – это есть отложение всех попечений. И вот, собрав все это вместе, мы поймем, что мы делаем, когда, отложив всякое попечение, сосредоточив все свое «я», оградив его от всего стороннего, мы поднимаем все наше внутреннее существо, все это предлагаем и во имя всего этого просим. Таково мое объяснение молитвенного жеста.

Мы посмотрели на вопрос о верхнем и нижнем направлении с точки зрения одного лишь *положения* руки, мы не говорили о движении. Что касается движения, жеста в собственном смысле, то можем в виде правила установить, что всякое «непременно» сопровождается движением сверху вниз, всякое «может быть» – движением снизу вверх: внизу предел, вверху отсутствие предела, внизу положительное, вверху гадательное. То же опять-таки относительно голоса: когда беспредельность, отсутствие счета, – голос кверху; когда счет, размер, порядок, – голос книзу.

Сбирались птицы,
Сбирались певчи
Стадами, стадами, (кверху)

Садились птицы,
Садились певчи
Рядами, рядами, (книзу)

[4] «The Origin of Language», p. 146.

[5] «L'arte de Cenni» Giovanni Bonifaccio. Vicenza 1616, p. 277.

Думаю, что из приведенных примеров достаточно явствует значение верха и низа и важность в жесте правильного пользования направлением. Но если так важна одна разобранная нами подробность, можно ли сомневаться в важности жеста вообще и в серьезности последствий от случайного или ошибочного его применения? Повторяю, – если правильный жест усиливает слово, неправильный его ослабляет, убивает. И еще скажу, – если чувства выражаются в жесте, то в свою очередь жест вызывает чувство. Не даром нянька говорит ребенку: «Сделай ручкой дяде», – жест привета вызывает приветливость. «Большинство наших страстей, говорит Дарвин, до того тесно связано с их внешним выражением, что они прямо немыслимы, когда тело находится в состоянии покоя». До какой степени жест может влиять на чувство, а в театре во всяком случае на интонацию, всякий может проверить на себе. Скажите мягким голосом и с деликатным жестом: «Нет, извините, этого я вам никогда не позволю». Теперь скажите то же самое с ударом кулака по столу и попробуйте при этом сохранить мягкий тон… Ясно, как важно для актера, – который не всегда же одинаково расположен психически, – воспитать в себе соответственность телодвижений. И что после этого думать о «руководствах» к сценическому искусству, которые советуют молодым актерам «играть, вовсе не думая о своих руках, – тогда жесты рук выйдут плавными, разнообразными и совершенно уместными»? Не так ли учат детей плавать, кидая их в воду без иного руководства? *Не думать* о руках! *Не думать о жесте*! Оттого, что в жизни наши жесты бессознательны, воображают, что на сцене, чтобы быть правильными, они должны быть предоставлены случаю. Да возьмите приведенный уже пример. Кто *в жизни*, знакомя двух приятелей, не укажет рукой на того, *кого* называет, и не посмотрит на того, *кому* называет. Ни один не ошибется, самый неталантливый не ошибется. А поставьте человека на сцену и поручите ему сказать: «Вот дочери мои: Татьяна, Ольга», вы увидите, что у него выйдет, если он не задумывался над техникой этой процедуры. Что думать о «курсах», на которых ученики одного выдающегося артиста и преподавателя, за два года пребывания в школе, слышали лишь один раз замечание о жесте: «Ну, что у вас руки, как мельница, ходят?» Чего ждать от педагогики сценического дела, которая алчущим и жаждущим практических указаний преподает курсивом, как аксиомы, напечатанные изречения в роде того, что действительность, чтобы быть предметом и целью искусства, должна быть изящна, а рядом с этим обогащает пытливый ум такими истинами, что «драма – слово греческое, означает действие», «каждая художественная драма содержит в себе идею»? Страшно подумать, что встречают протянутые руки, просящие хлеба[6]! Не так ли крестьянский мальчик ходит в школу, – к источнику воды живой, – чтобы со страниц «Родного Слова» *узнать*, что «лошадь животное домашнее, голова у нее большая, у нее четыре ноги» и т. д.?

Я не упомянул ни разу *о красоте* жеста. У нас, по-видимому, думают, что красота есть некоторая приправа, которой не мешает иной раз подпустить. Вот я играю просто, а вот в этом эффектном месте, давай сделаю «красиво». И обыкновенно это «красиво» сводится к двум-трем шаблонным позам и движениям из репертуара теноров. Не эту красоту я разумею. Я разумею ту красоту, которая присуща движению, когда оно целесообразно, ибо движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает назначению. Что может быть великолепнее, с точки зрения пластики, движения ремесел: плотник, кузнец, горшечник, или – красота из красот – жест сеятеля? Разве они думают о красоте? Они думают об одной лишь целесообразности. И наши движения, следовательно, должны быть соответствующими цели, но так как целесообразность их определяется не внешним предметом, а внутренним побуж-

[6] В интересной небольшой книжечке (к сожалению написанной не достаточно убедительно для такого читателя, который не одинаково с автором мыслит, а тем более для такого, который совсем не мыслит), «О форме в сценическом творчестве» С. Броневского (Баянус), читаю следующее трагическое в своей краткости замечание: «Ведь если, давая ученику стихотворение „Грезы“ Надсона, я буду читать ему лекцию о том, что такое грезы, то едва ли поэтому он лучше прочтет эти грезы». Да, учить читать грезы не то же, что учить читать грезы.

дением, – так сказать, находится на другом конце наших органов, – то, при искусственном их воспроизведении, их гораздо труднее найти. Чтобы быть правильными, они должны отвечать лежащим в человеческой природе нормам, регулирующим соотношения движений, душевных с физическими; чтобы быть красивыми, они должны осуществлять условия равновесия, – совершенно особые условия физиоэстетического равновесия, – которыми определяются взаимное положение и ответные движения органов человеческого тела. Выяснение и приведение к сознанию этих норм и этих условий, есть предмет специального, сложного и глубокого изучения; я, признаюсь, коснулся его лишь весьма поверхностно, а потому о нем не распространяюсь, но я бы хотел обратить внимание на характер этого «равновесия». Основной его принцип – закон противоположения, то, что французы называют opposition: когда голова кверху, – руки вниз и наоборот; когда руки вправо, корпус влево и т. д. Не буду входить в подробности осуществления эстетического принципа, но укажу на психологический его результат: не только красивее выходит, но и осмысленнее. Возьмем самый несложный пример: отношения головы и глаз. Сперва без соблюдения закона противоположения. Голова вниз и глаза вниз; это будет простой физический жест: вы что-нибудь потеряли и ищете на полу. Обратное, – голова и глаза вверх; опять физический, механический жест: вы смотрите в небо, считаете звезды. Теперь – с соблюдением противоположения. Голова вниз, а глаза кверху: внимание, уважение, преданность и т. д. Обратное, – голова кверху, глаза вниз: гордость, презрение, безучастие и т. д.

Я бы хотел, чтобы господа преподаватели сценического искусства прониклись сознанием важности *этой* стороны дела. Я понимаю, что люди, относящиеся к театру поверхностно, относятся с усмешкой и к этим вопросам, мимо которых всю жизнь проходили; я понимаю, что люди, ежедневная профессия которых влечет их посыпать перцем насмешки, и даже легкого издевательства, то, о чем они пишут, склонны видеть в чужих словах смешную сторону; но что сказать о людях, посвятивших жизнь свою делу театра, которые заявляют, что жест – вещь настолько непосредственная, что он не может быть классифицирован! Можно говорить, что классификация жеста для сцены бесполезна, что она для школы вредна, но нельзя говорить, что она *не возможна*, когда есть литература, таблицы, наука, когда есть такой человек, как Дельсарт, перед памятью которого всякой любящий актерское искусство, должен лежать во прахе, преклонив колена… Можно не соглашаться с тем, *что* я говорю, можно не соглашаться с тем, как я говорю, но я не допускаю, чтобы человек, любящий театр, подвергал сомнению важность того, *о чем* я говорю…

С точки зрения чисто эстетической считаю нужным поставить настойчивое требование: когда жест найден, надо ему дать *всю его полноту* (за исключением, разумеется, тех случаев, когда характер роли требует неполного жеста: нерешительность, застенчивость, нечистая совесть); только тогда он будет целесообразен, только при полноте он будет красив. У нас же, даже правильный жест, в большинстве не полный, т. е. не доведен до конца, до окончательной своей выразительности. Мы не видели Рашель, но мы *помним* ее палец, когда, она указывала на дверь, – этот повелительный палец, длинный, вытянутый во весь рост; и как слаб тогда, как вял, как жалко-короток и туп жест той актрисы, которая, говоря: «ведь ты меня ненавидишь», пригибала три пальца к ладони, а указательным и первым, вытянутыми вместе, как когда берут щепотку табаку, тыкала по направлению того, с кем говорила… Наши пальцы, без рисунка, не участвуют в роли; можно подумать, что кровообращение останавливается в кисти, не проходит в оконечности. Много ли актеров, игра которых потеряла бы в характерной выразительности, если бы у них пальцы были обрублены? Вялый, ненужный придаток – наши пальцы на сцене немы. Они становятся не только ненужным, а почти вредным придатком у некоторых певцов. Когда он занят ведением своего голоса более, чем ролью, если к тому же он сколько-нибудь нервен, то, при приближении трудного, ответственного места, певец сжимает кулак. Ничего нет утомительнее, как видеть эту криспацию руки

во всех ролях, без различия душевных настроений, и вызванную только тем, что сжатый кулак ему помогает «взять барьер». Даже те, у которых нет этой хронической корчи пальцев, кончая эффектную фразу, энергичным патетическим жестом «ловят муху».

По поводу «тыканья» пальцем, не могу не подчеркнуть нашего пристрастия к повторяемому жесту; у нас думают, что в учащении сила; но, неужели, рассыпчатое восклицание «довольно, довольно, довольно!» сильнее одного повелительного «довольно!», после которого наступает молчание? Нет, сила в выразительности, а не в учащении; в угрозе жестом только первое движение действительно угрожает; остальные, сколько раз ни повторять его, не страшны; первое движение есть волевой акт, – остальные лишь колебания по инерции; первое движение сознательное, остальные уже относятся к области исступления, когда человек не владеет собой: ясно, как ошибочно вводить учащение там, где требуются сила и точность.

Я упомянул об угрозе; позвольте несколько остановиться на ней, – это мне поможет окончательно выяснить мысль о неполном, недоконченном жесте. Жест угрозы имеет три стадии. Первая: правая, угрожающая, рука со сжатым кулаком и вытянутым указательным, идет от левого плеча и описывает – ладонью книзу – горизонтальную четверть круга. Это угроза принципиальная: «Никогда я тебе этого не позволю». Вторая стадия: рука идет от головы и описывает четверть круга, вертикальную и перпендикулярную к телу, ладонью к левой стороне. Это угроза физического возмездия в будущем: «Ты смотри у меня, я тебе этого не спущу». Третья стадия: рука, идет от своего же плеча и, как бы развертываясь внутренней стороной наружу, локтем вниз, выстреливает кулак, ладонью кверху. Это уже чисто физическая угроза немедленного возмездия: «Ты только посмей у меня». В этой третьей стадии есть своя градация, и в последней степени этой физической угрозы все тело откидывается назад, – другая рука, корпус и голова стушевываются, весь человек как бы сосредоточивается в кулаке. Сравните этот жест, – да еще когда сквозь стиснутые зубы прорывается едва внятное: «Я тебе!..», – сравните его с привычкою некоторых актеров несчетное число раз потрясать указательным перстом между своим носом и носом собеседника, и вы увидите – в чем сила. Этого окончательного, последнего выражения угрозы я на русской сцене не видал…

Вам, конечно, приходилось видеть последовательные оттиски печатания в красках: первый оттиск чисто желтый: второй (после накладки синего) – желтый, синий, зеленый; третий (после накладки красного) – желтый, синий, зеленый, красный, оранжевый, лиловый… Так вот, наши жесты, почти все, – лишь вторые оттиски трехцветного печатания.

«Что же, скажут иные, достаточно узнать и усвоить технические правила, чтобы вышло хорошо?» Уже давно на этот вопрос отвечено. Когда Гамлет говорит Гильденштерну, что достаточно положить пальцы на дырочки, чтобы заиграть на флейте, тот отвечает: «Но я не обладаю искусством». Только это не значит, что при обладании искусством можно обойтись без дырочек и пальцев, ибо, как сказал Гете: «Blasen ist nicht flöten; ihr sollt die Finger bewegen»[7].

Не знаю, с достаточною ли ясностью изложил свои мысли, с достаточной ли полнотой ответил на вопрос о жесте. Может быть, скажут, что я придаю значение мелочам. Скажу на это, во-первых, что на сцене нет мелочей по той простой причине, что сцена вся состоит из мелочей («ну да, – сказала мне на это Дузэ, – это канат, сплетенный из ниточек»). В особенности это верно, когда речь идет о самом актере, о его фигуре, о его движениях; не даром из французского «trait de génie» мы сделали тривиальнейшее выражение – «гениальная черточка». Во-вторых, скажу: – надо различать оценку абсолютную от симптоматической. Когда врач вскидывает руками при виде пятнышка на лице, это может показаться преувеличенным,

[7] «Дуть не значит играть на флейте; извольте пальцами перебирать».

но когда пятнышко свидетельствует об ужасной болезни, то становится ясно, что он вскидывает руками перед болезнью, а не перед пятнышком. Наконец, скажу, если кто-нибудь признает, что тот вершок, на который стрелочник передвигает стрелку, – мелочь в сравнении с тысячами верст, что пробегает поезд, то я соглашусь, что то, о чем я говорю, такая, и даже большая мелочь. К этому еще прибавлю: не одно и то же *мелочь*, или *часть целого*; изобличает свое незнакомство с составом целого, кто в части видит мелочь.

Меня смущает другое. Нет ничего смешнее, как всходить на кафедру, чтобы провозглашать азбуку; но что же делать, когда у нас философские трактаты в моде, а азбука в забвении, да вряд ли когда и была введена в сознание. Я слышу излюбленное возражение: «Таланту не нужны правила, – Щепкины, Самарины, Акимовы, Медведевы, наверное, без всяких ваших правил потрясали и смешили». Но если исключительные таланты могут обходиться без правил, это не значит, что правила вообще не нужны; если гений от педагогики ничего *не берет*, это не значит, что педагогика может ничего не давать. Если гений *угадывает*, это не значит, что простые смертные не должны учиться. Да, великие избранники искусства, перешагнув через азбуку, на крыльях дарования, опережают тех, кто трудными, тернистыми тропами, крутыми склонами, с Сизифовыми переначинаниями, совершают восхождение к невидимым высотам совершенства. И то, – кто видел этих избранников вблизи, тот знает, *как* они работают. Но великими талантами не заселяются подмостки, и, если нам дорого развитие нашего искусства, нас должны интересовать не дары *природы*, а достижения *человека*.

2 – О речи

Теперь поговорим о другом орудии актерского искусства – о слове. Здесь, по крайней мере, никто не скажет, что это не важно, ибо, если и жест не важен, и голос не важен, а важно одно знаменитое «нутро», то в чем-нибудь внешнем ему же надо проявиться, иначе и паралитик – актер. Будем держаться все того же приема – говорить не об идеалах, а о грехах.

Я бы хотел, прежде всего, обратить ваше внимание на одну особенность в интонации наших актеров, которая, по-видимому, – результат усвоенной традиции, правило, выветрившееся и превратившееся в замашку. Особенность эта состоит в том, что то слово, после которого требуется пауза, притягивается к предыдущим словам, иногда прямо сливается с ними в одну словесную группу. Вероятно, для усиления эффекта предстоящей паузы ускоряется темп, но иногда – до неузнаваемости слов.

Но что меня теперь волнует, мучит,
Не пожелал бы я и личному врагу.
А он…

Читается: «Не пожелал бы я и личному врагуаон»… Выходит какое-то несуществующее слово: «врагуаон», какой-то бессмысленно-шикарный завиток, в котором пропадают и слова, и логическое ударение, и всякий смысл.

Клянусь тебе великими богами,
Снегурочка моей супругой будет.
А если нет – пускай меня карает
Закон царя и страшный гнев богов.

Читается: «Снегурочка моей супругой будетаеслинет». И заметьте, что после «моей супругой будет» в тексте – точка.

Привычка до того закоренелая, что той же участи подвергается уже не то слово, *после* которого нужна пауза, а то, *раньше* которого должна быть остановка. Мы с детства учены, что останавливаться надо перед разделительными союзами, наши же артисты останавливаются после таких слов, как «а», «и», «когда», «как». Никогда не забуду, как я ломал себе голову, услышав следующие два стиха:

Созданье безобразное, в ком все
Внушает страха… не любви отраду.

Никак я не мог понять, что за родительный падеж – «страха», и какая может быть «отрада страха». И только, посмотрев в книгу, увидел, что это было: «страх», запятая, «а не любви отраду». Потому, как это преподносится, видно, что этого ищут, добиваются, этим щеголяют. Хотелось подойти и спросить: «Виноват, вы кажется, тут переносите паузу. Чем это объяснить? Выходит как будто не логично, – вы останавливаетесь после *а*?» Но признаюсь, я побоялся выказать полное незнание элементарных красот декламационного искусства. Хотелось сказать: «Виноват, тут какой-то, для меня непонятный, родительный падеж». Но можно ли говорить о каких-то падежах, когда клокочет вдохновение… За то я говорил об этом в Театральном Училище; ибо привычку эту я одинаково наблюдал и у почтенных опытных артистов, и у самых юных воспитанников, которые, видимо, хотели показать, что они уже умеют. Из чего я мог бы заключить, что это прямо так преподается, что это «классический прием»; но один преподаватель, которого я встретил, спустя несколько лет после того, что я простился с Театральным Училищем, сказал мне: «А ваше указание о переносе паузы, – мы его не забыли: ученики ловят на нем друг друга и при этом поминают вас». Но если это так, то откуда же оно в таком случае берется? Постараемся разобраться.

Я сказал, что эта привычка мне представляется следствием правила выветрившегося: смысл утратился, остался прием. Для ясности того, что я называю выветрившимся правилом, приведу пример. Когда балерина вырастает на вытянутых носках, поднимает руки, причем каждый палец тянется вверх, а взор устремляется к небу, – вся ее фигура олицетворяет идеальное стремление в высь, и это прием правильный в себе и не лишенный смысла. Когда же кордебалетные танцовщицы какого-нибудь третьестепенного театра, выстроившись в шеренгу, двенадцать раз подряд отбивают ритм вскидыванием рук, при чем на шестом движении руки уже едва поднимаются до высоты плеча, пальцы вянут и гнутся, глаза рассеянно смотрят в залу, а на десятом темпе вся фигура говорит: «Слава Богу, еще только два раза», – это я называю выветрившимся приемом.

Вернемся к нашему вопросу о паузе после союзов «и», «но», «когда», «что» и т. д. Она возможна, даже иногда необходима. Кому, например, не знакома остановка после «и» в пересказе сновидений. «Я срываюсь со скалы, лечу в бездонную пропасть и… просыпаюсь». Остановка после союза может быть средством поразительных эффектов, но *остановка остановке рознь*, и необходимо помнить следующее. Во 1-х, пауза после слова не должна допускаться там, где она не оправдывается смыслом. Во 2-х, она не должна упразднять ту паузу, которая предшествует тому же слову, и с упразднением которой происходит бессмысленное слияние слов. Наконец, в 3-х, там, где она нужна, пауза должна быть осмысленна, т. е. *заполнена*, она должна готовить то слово, которое будет, или заменить то, которого не будет, а без этого пауза лишь пустое место в речи, дырка.

Пример:

Полюбите вы снова, но…
Учитесь властвовать собою.

Здесь после «но» даже в тексте – точки, и всякому ясно, неправда ли, – чем заполнена эта пауза: она заполнена мимикой слова «властвовать» и мимикой учительского совета. Но если *после* слова «но» стоят точки, то *перед* «но» – запятая, этого не надо забывать. Будем теперь читать этот стих, погрешая по очереди против каждого из поставленных мною правил, – мы неминуемо придем к той ошибке, против которой я ратую.

Правило 3-е гласило: пауза должна быть осмысленна, а для этого *заполнена*. Лишим же нашу паузу содержания, выкинем мимику властвования и намерение учительства:

Полюбите вы снова, но –
Учитесь властвовать собою.

Правило 2-е гласило: пауза последующая не должна упразднять предыдущую. Погрешая против обоих правил, получим:

Полюбите вы сновано –
Учитесь властвовать собою.

Наконец, правило 1-е: пауза не должна допускаться там, где не оправдывается смыслом. Здесь, я думаю, и примеров не надо; напоминаю еще раз: «внушает страха, – не любви отраду».

Итак, путем постепенного расчленения мы открыли – мне кажется по крайней мере, – зародыш этой ужасной привычки; идя от правила к ошибке, мы проследили развитие этой паузы, – вылущенной, выпотрошенной паузы, которая, как тля, разъедает нашу словесную ткань. Прогрессивное ее развитие такое: 1) требуемая *после* известного слова пауза соблюдается, но выкидывается ее внутреннее содержание; 2) пауза, требуемая *перед тем же словом*, не соблюдается, и слово даже сливается с предыдущим; 3) эти оба приема применяются в таких случаях, когда слово после себя не только не требует, но и не допускает паузы. В результате: *бессмысленность* там, где пауза не нужна, *бессодержательность* там, где она нужна.

Если я остановился долго и подробно на этой паузе, то потому, что считаю ее, может быть, самым важным из всех недостатков нашего актера.

В близком сродстве с этой паузой стоит другая привычка – растягивание союзов «и», «а» и др. «Уж сколько раз твердили миру, что лесть вредна, гнусна, да только все не в прокиииии… в сердце льстец всегда отыщет уголок». Или: «Вы не хотите нас приниматьаааа… вас будут принимать?» Я бы хотел, чтобы актеры поняли весь ужас этой привычки, которою заражены все наши сцены – от Императорской до глухой провинции. Это прямо обессмысливание речи; слово, вместо того, чтобы быть проводником мысли, становится туманом. Вы знаете волнистое стекло, которое вставляют в двери: свет проходит, а ничего не видно? Представьте самый красивый пейзаж сквозь такое стекло. Вот что вы делаете, господа актеры, из сценической речи; и пока не искоренится *эта привычка*, нечего думать ни о жизненной правде, ни о литературной красоте на русской сцене. Сюда же можно причислить удвоение согласных: «Ассами вы…?» – «Арразве вы…?» Сюда же – мямление на букву *м*, мямление на буквы *а, о, ы, э*. Все это привычки, застилающие слово: ухо слышит звук, ум с трудом улавливает смысл.

Здесь надо упомянуть еще о другого рода паузе, – паузе, которую актер предпосылает тому слову, которое он хочет оттенить, или, выражаясь по актерски, – выдать. Внутреннее содержание этой паузы ничего не имеет общего с ролью; такие остановки, если раскрыть их смысл, значат только: «теперь смейтесь», «теперь ужаснитесь». В народных театрах эта пауза готовит такие неминуемые «эффекты», как «чи-е-о-рт знает». Чем посредственнее

актер, тем чаще он прибегает к этой паузе: недостаток разнообразия и глубины интонации он надеется заменить остановкой; он думает, что бесцветное слово покроется краской, от того, что он перед ним споткнется!

Кстати о восклицании «черт знает как!» и подобных «эффектах». У нас совершенно забывают, что такие восклицания иногда, даже в большинстве, – только вставки, что они, так сказать, на полях текста; у нас же не только они вводятся в текст, но им дается центральное значение, на них устремляется свет. Посмотрите – во второй картине «Ревизора», когда городничий накидывается на Бобчинского, за то, что он не нашел лучшего места упасть: «Растянулись, как черт знает что!» Из этого восклицания делается своего рода «финал», не только замыкающий развитие всей сцены, но как бы резюмирующий смысл ее; и говорится это не только в публику, а прямо вверх. Между тем, – восклицание совершенно мимоходного характера; ведь городничий (кому не знаком этот тип на два фронта, – в одну сторону кулак и сквозь стиснутые зубы: «Ты куда лезешь!», а в другую сторону рука под козырек и: «Не извольте беспокоиться, Ваше Превосходительство, все обстоит благополучно»), ведь городничий весь занят Хлестаковым в этот момент, хлестаковское «превосходительство» для него во сто раз важнее, чем этот печальный случай, он не имеет времени останавливаться на нем; а у нас он не только тратит время на то, чтобы вырвать рукоплескания райка, – он еще останавливается, чтобы послушать, как они звучат… Мне это восклицание слышится, свистящим шепотом вылетающее из багрового тела, готового лопнуть от негодования; вижу подобострастно согбенную спину, опрометью устремляющуюся во след «уполномоченной особы»…

В вопросах голоса можно различать сознательное преувеличение, как в сейчас разобранных случаях, или бессознательный недохват: как говорят в фотографии – передержка и недодержка. Вот теперь – пример недодержки, которую считаю в высшей степени губительной.

Во всяком периоде, или даже в самой краткой фразе, представляющей схему периода, например – «если ты хочешь меня застать, приходи сегодня вечером», – есть на средине фразы перелом; до него голос повышается, *на нем останавливается*, после него идет книзу. Эта верхняя точка нашему слуху необходима, мы ее ждем; эта остановка, как отдых на вершине горы, есть награда за восхождение, и, когда нам ее не дают, это нас повергает в состояние гнетущей неудовлетворенности. И вот, эта нота у нас почти никогда не достигается; исключения очень редки: голос не доходит до верху, сворачивает раньше; та макушка, на которой мы жаждали отдохнуть, закругляется, сглаживается. В особенности это заметно, когда первая часть периода длинная и сама состоит из нескольких колен. «Если ты хочешь меня застать, если хочешь быть уверенным, что мне не помешаешь, и если ты свободен, – приходи сегодня вечером». В подобных фразах, если бы вести все колена непрерывно вверх, то, как бы низко ни начать, не хватит голоса, чтобы дойти до верху; нужно разбить восхождение, после каждого колена несколько опускать голос и снова подниматься, и только в последнем колене взять полный разбег, чтобы остановиться наверху. Техника этого приема удивительно выработана у французов, и Коклэн, достоинства которого можно и оспаривать, в этом деле был совершенен: его верхняя нота никогда не ослабевала, не закруглялась, не опускалась, – она всякий раз звенела ярко, точно, метко, как будто голос упирался в предел, в звуковой рефлектор, дальше которого не нужно подниматься, а ниже которого остановиться нельзя.

Возьмем теперь поэтический пример; выбираю опять форму условного периода, как наиболее наглядную. Начнем с равноколенного и затем в два приема прибавим по колену к первой части, – получим три степени того же периода.

Первая степень:

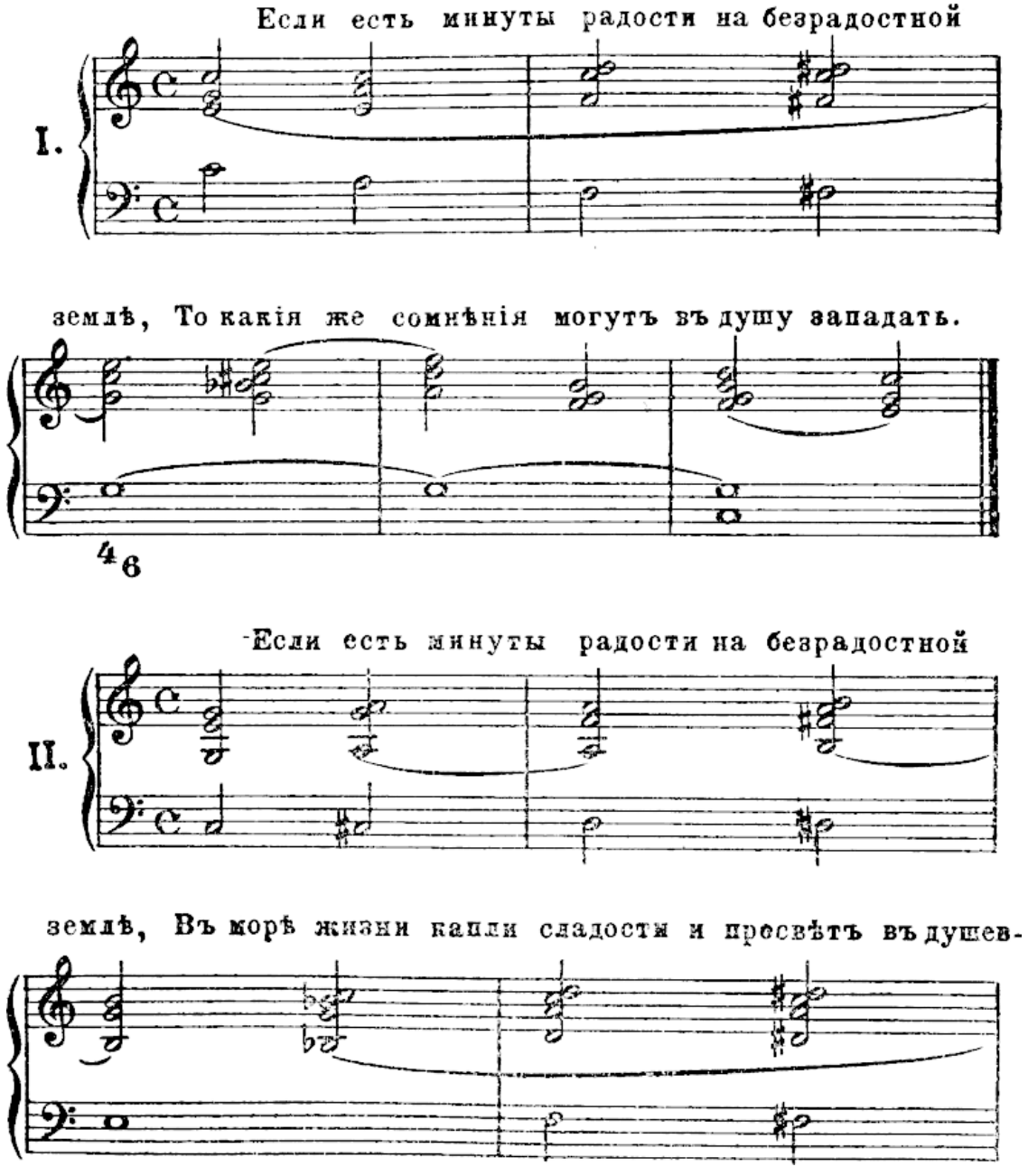
Если есть минуты радости
На безрадостной земле,
……
То какие же сомнения
Могут в душу западать?

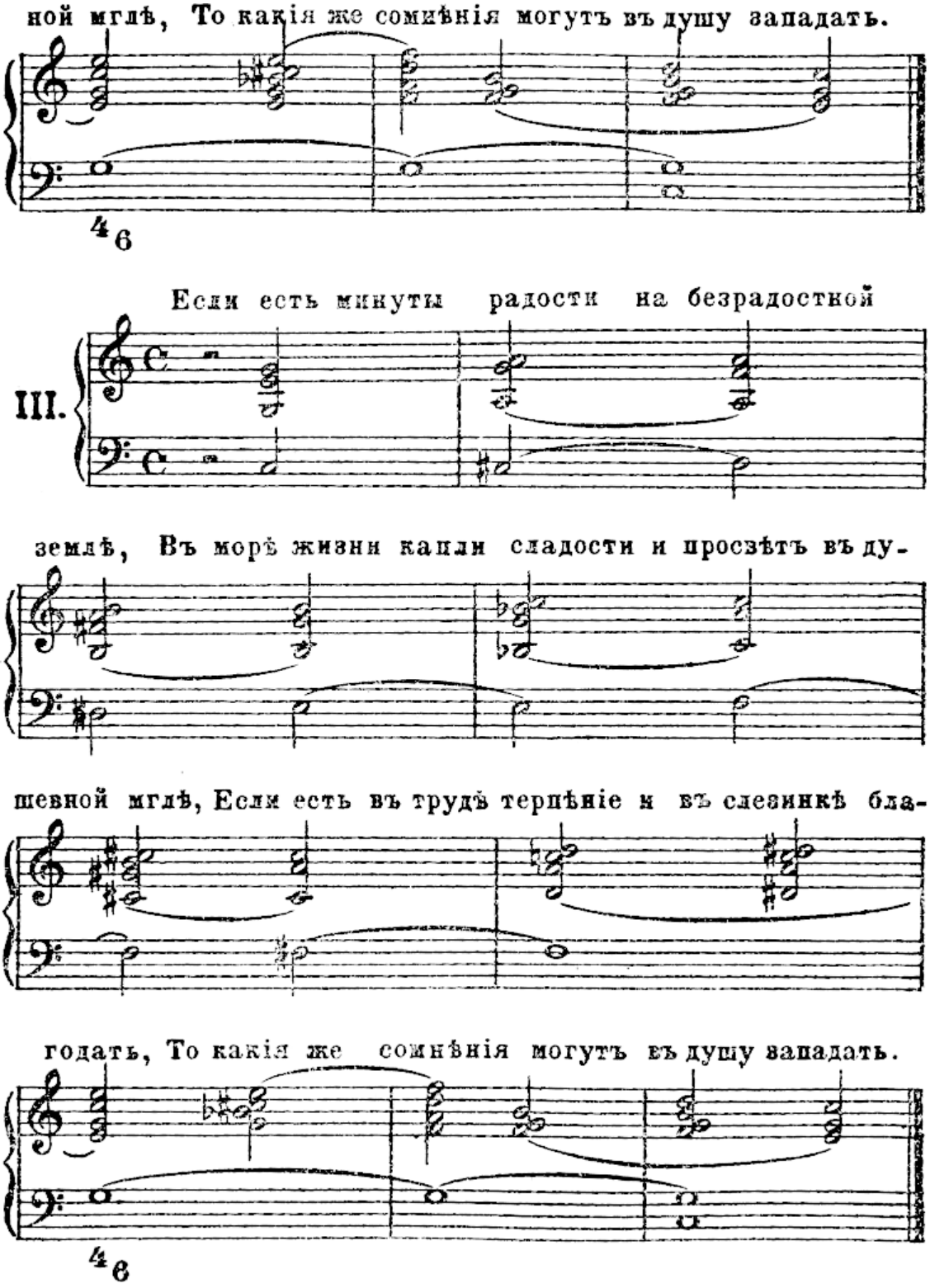
Вторая степень:

Если есть минуты радости
На безрадостной земле,
В море жизни капли сладости
И просвет в душевной мгле,
……
То такие же сомнения
Могут в душу западать?

Третья степень:

Если есть минуты радости
На безрадостной земле,
В море жизни капли сладости
И просвет в душевной мгле,
Если есть в труде терпение
И в слезинке благодать,
То какие же сомнения
Могут в душу западать?


Если есть минуты радости на безрадостной
I.
землѣ, То какія же сомнѣнія могутъ въ душу западать.
4 6
Если есть минуты радости на безрадостной
II.
землѣ, Въ морѣ жизни капли сладости и пресвѣтъ въ душев-



Тем, кто знаком с теорией музыки, скажу, что эта остановка на кульминационном пункте, в гармонии нашей речи, соответствует квартсекстаккорду в каденции.

До какой степени важна эта сторона декламации, можно судить по тому, что при усталости, при болезни, голос человека никогда не доходит до того, что мы назвали кульминационной точкой; он срывается, не дойдя до нее; у больного – макушки его периодов понижаются, закругляются, сглаживаются; у умирающего – они совсем стираются. Ясно, почему

несоблюдение кульминационной точки в периодах обезжизнивает речь, а слушателя повергает в состояние такого томления, из которого один выход – перестать слушать.

Когда мы говорили о жесте, я заметил, что никто никогда не скажет, что интонация соответствует слову; и в самом деле, сказать такую вещь было бы нелепостью; а между тем на сцене эта нелепость осуществляется. Есть слова, к которым примешалась интонация, возвращающаяся среди какой угодно речи, – всегда одинаковая. Это участь некоторых прилагательных: «роскошный», «великолепный»; является интонация теплая, со значительным повышением на ударяемом слоге, голос ёкает, и даже чувствуется как будто слезка в запасе. «Султан кладет к ногам возлюбленной свое царство, сокровища, дворцы с *роскошными* садами». Подвергается этой участи слово «весь», в особенности в косвенных падежах женского рода.

Вообще с оттенением прилагательного надо быть осторожным; подчеркивание его вводит новый оттенок, который иногда совсем не укладывается в общий смысл речи. Султан дает приказание рабам: «Покажите ему мои *великолепные* сады» (а не великолепных не показывать?). Подчеркнутое прилагательное превращает именительный падеж в звательный: «Добрейший Иван Иванович сделал то-то и то-то» и «*Добрейший* Иван Иванович, сделайте то-то и то-то». Все это в особенности важно в русском языке, где прилагательное предшествует существительному и в силу своего места уже первенствует, настолько первенствует, что поэты переносят его, дабы сохранить подобающее значение за главным словом. Прочитайте «Молитву» Лермонтова с перестановкой прилагательных: в голос сама собой проникнет та нежелательная интонация, о которой я говорю.

По той же причине, т. е. вследствие своего места, прилагательное редко сопровождается жестом. Не говоря уже об описательном жесте, при таких словах, как «огромный», «малюсенький», легко заметить, что жест является лишь при исключительном подчеркивании качества. Так, например, мы говорим: «Что за прелестная женщина». Ударение делится между «что» и «прелестная», и жеста нет; но, когда мы захотим опровергнуть чей-нибудь недоброжелательный отзыв, мы скажем: «Она *прелестная* женщина» – с жестом на прилагательном. Вообще мы не ошибемся, я думаю, если в виде технического правила установим, что при прилагательном жест и интонация нераздельны: нет интонации, нет места и жесту; есть жест, необходима и интонация. «Посмотрите мои *великолепные* сады» (ни интонации, ни жеста). «Если бы вы видели, во что превратились мои великолепные сады» (и интонация, и жест). Не могу удержаться, чтобы не подчеркнуть психологический характер последнего жеста: идя не за словом, – верный спутник мысли, – он вместе с интонацией иллюстрирует не великолепие садов, а *жалкий* вид, в который они пришли.

От грехов интонации перейдем к грехам произношения. Их я различаю две разновидности: как в области нравственной, – грехи вольные и невольные. Начнем с последних. Эта категория, собственно, не присуща сцене, не ее продукт, – это ошибки, из жизни перенесенные на сцену. Сюда относятся неясности произношения и искажения слов. Те ошибки, о которых я хочу здесь сказать, не суть следствие ложных технических приемов, от которых бы следовало отстать, – они являются результатом технической недоделанности; как я сказал, – это ошибки, из жизни пересаженные на сцену. Не будем поэтому говорить об актерах, будем говорить о самих себе.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.