

Сергей Волконский

Человек на сцене



Сергей Михайлович Волконский

Человек на сцене

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=22812107

Аннотация

«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“?..»

Содержание

Вступление	4
В защиту актерской техники[1]	7
Конец ознакомительного фрагмента.	25

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 усло-

виям 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 картинками, перед пластическими гимнами, в сочетании временного с пространственным сливавшимися 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 отсюда, 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 техники¹

*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 действия. 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 го-

¹ Доклад, прочитанный в частном собрании у Барона Н. В. Дризена, в Театральном Училище Н. Н. Арбатова, перед труппой 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.

воят 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 покатога пола; пленительные подпорки деревянных ку-стов, 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, что 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 разнообразным, 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 зазывания в трагедии, а еще хуже – изысканное жеманничанье, элегантно 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, актер². 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 немости-

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».

мо 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 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 преилены, 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 друга друга исключаящего, 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 – характер-

но – 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 практические 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 Росши, 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, опи-

сывал 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 чаёт: «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 вы-

зываются 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 Мора, 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 мол-

ния 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 разубеждать 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 голо-

ву», 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 соответствует 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 словам³

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.

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.