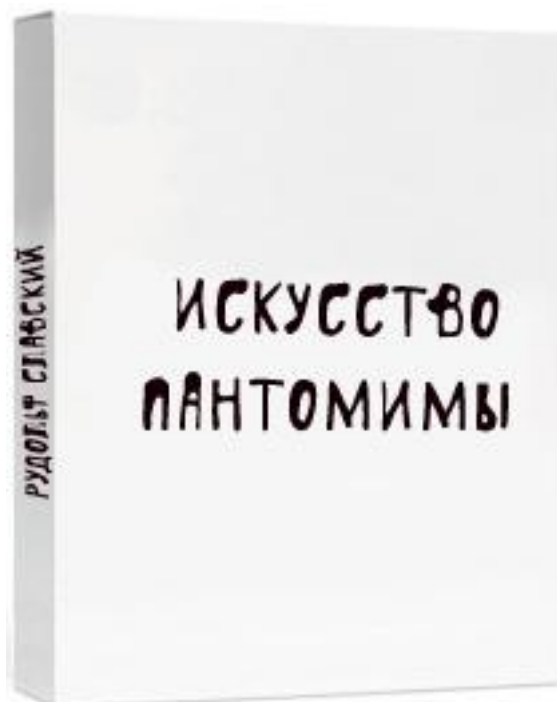


Рудольф Евгеньевич Славский

ИСКУССТВО ПАНТОМИМЫ



Рудольф Евгеньевич Славский

ИСКУССТВО ПАНТОМИМЫ

Редактор А. М. Сандлер

Оформление художника Ф. Б. Збарского

Рисунки Т. С. Козловой

Художественный редактор Е. Е. Смирнов

Технический редактор Р. П. Бачек

Корректоры Г. В. Кудрявцева и Е. М. Станкевич

**Сдано в набор 27/1У 1962 г Подп к печ 19/Х 1962 г Форм бум 84Х1081/з2 Печ л 4 38 (условных 718) Уч изд
л 710 Тираж 66000 экз**

А 07586 Изд № 14278 Зак тип № 351

«Искусство», Москва И 51, Цветной бульвар 25

Полиграфический комбинат Ярославского совнархоза г Ярославль ул. Свободы 97

Цена 35 коп

ИСКУССТВО ПАНТОМИМЫ

Древнее искусство пантомимы — искусство говорить о многом, не произнося ни слова, — переживает в наши дни свою вторую молодость. Все больше и больше возникает у нас самодеятельных студий и коллективов пантомимы.

Автор книги — руководитель и педагог студий пантомимы Р. Е. Славский — рассказывает о специфике этого искусства, знакомит с выразительными средствами пантомимы и принципами построения ее либретто.

Книга содержит богатый материал для учебно-тренировочных занятий, которые помогают выработать необходимую технику и прививают навыки самостоятельного творчества. Немало полезного на ее страницах найдут для себя не только будущие мимы, но и представители смежных искусств — самодеятельные актеры драмы, кино, балета, цирка и эстрады. Практическое освоение специфических приемов пантомимы позволит им еще больше развить мимическую выразительность и пластику тела.

Под редакцией В. Б. БЛОКА

ПРЕДИСЛОВИЕ

Чтобы многое рассказать, иногда не требуется речи. Движения, жесты, мимика могут быть настолько выразительны, что актер способен взволновать или рассмешить своих зрителей, воссоздав перед ними человеческие характеры и истории, — без единого произнесенного слова.

«Удивительный ты человек. Я слышу, что ты делаешь, а не только вижу. Мне кажется: самые руки твои говорят», — воскликнул, увидев пантомимного актера, древнегреческий писатель Лукиан.

Это не простое искусство. У него тысячелетние традиции, своя история.

Нищие, бесправные, не имеющие не только права жизни, но и права на смерть (их еще до конца XVIII века запрещали хоронить на городских кладбищах), бродили по миру народные комедианты. Их театральными залами были базарные площади, аудиторией — толпа, собравшаяся у бочек, на которые настилались доски. Под открытым небом расслышать слова трудно, — куда более выразительными в этом случае были движение, жест. Существовало еще одно обстоятельство: народные актеры являлись по самой своей природе крамольниками, им ненавистны были полицейские, торгаши, богачи. Скоморохи всех наций высмеивали ненавистных народу угнетателей. А это куда безопаснее было делать без слов.

Странствующих комедиантов травили собаками, забивали в колодки, против их представлений издавали особые вердикты отцы церкви, их били кнутом и клеймили, но их веселое искусство нельзя было уничтожить. Любовь народа победила суровые законы и страх загробной кары.

Так, переходя из века в век, не только существовала, но и развивалась пантомима. Она перекочевала с площадей на арену цирка; появились не только талантливые клоуны, но на праздниках начали ставиться и большие пантомимные спектакли. В начале XIX века в Англии настолько прославился клоун Джозеф Гримальди, что его стали называть Микеланджело буффонады; великий трагический актер Эдмунд Кин учился у этого комика мимике. Диккенс написал историю жизни Гримальди. В Париже на подмостках маленького народного театра Канатных плясунов появился совершенно новый тип пантомимного комика. Гаспар Дебюро создал маску печального неудачника, доброго, но неловкого малого в просторном белом балахоне, с лицом, вымазанным мукой. Образ Пьеро стал типом, его рисовали художники, поэты посвящали ему стихи. Дебюро аплодировали Бальзак, Гейне, Беранже; знаменитые драматические актеры приходили в этот театрик учиться. Когда Дебюро умер, на памятнике написали: «Здесь покоится человек, который все сказал, хотя никогда не говорил».

Итак, мим способен очень многое рассказать, не вымолвив ни слова. Он один может показать на сцене целую компанию людей различных характеров, создать впечатление, что идет дождь и дует ветер, разыграть в одиночку на голых подмостках программу цирка: скакать на несуществующей лошади, поднимать гири, которых нет, ходить по гладкому полу, как по канату... Он может стать толстым или, напротив, тощим, изобразить сразу двух боксеров или оказаться на краю пропасти...

И все это он способен сделать без партнеров, декораций, реквизита и бутафории. Его материал — собственное тело: руки, ноги, голова... Все это должно обладать особой выразительностью, уметь показывать несуществующее, воодушевлять, веселить.

Для этого искусства необходима особого рода наблюдательность и фантазия. Чтобы сыграть сцену без предметов, нужно не только в совершенстве знать их формы, но и уметь в момент исполнения с совершенной ясностью представить себе эти несуществующие вещи... Однако игра без предметов — лишь частность искусства мимов. Как и всякий актер, мим находит материал для себя в жизни; у него должно быть не только ловкое, натренированное тело, но и острое зрение. Он обязан уметь видеть людей, что называется, «насквозь», подмечать суть человеческих характеров и проявлений — ему предстоит их выразить лишь жестами, мимикой.

В одной из статей Чарли Чаплин рассказывал о своей матери, об ее особом даре: «Она была исключительной мимисткой. Когда мой брат Сид и я были еще ребятами и жили в тупике одного из кварталов Лондона вблизи Кенсингтонской дороги, она часто целые часы простаивала у окна, наблюдая улицу и прохожих, схватывая их движения, недостатки, она точно передавала их нам руками, глазами, выражением лица. Глядя на нее, наблюдая за ней, я научился не только воспроизводить чувства с помощью жестов и мимики, но и постигать внутреннюю сущность человека. Ее наблюдательность была исключительна.

Я приведу лишь один пример. Однажды утром через окно она увидела одного из наших соседей: «Билл Смит едва волочит ноги, ботинки не почищены, вид у него голодный. Наверняка поссорился с женой и уходит из дома без завтрака. Смотрите, идет в булочную купить себе хлебец». Днем я случайно узнал, что Билл действительно здорово разругался с женой... Такое умение наблюдать людей — вот самое большое и ценное, чему научила меня мать; я стал живо подмечать все мелкие и смешные черты людей и, имитируя их, заставляя людей смеяться».

В небольшом рассказе — множество ценных мыслей. Пусть люди, увлеченные искусством мимов, задумаются прежде всего над тем, что это искусство, как и всякий другой род творчества, начинается с умения всмотреться в жизнь. Разумеется, мать великого комика прежде всего

обладала даром наблюдательности, а талант этот развивался потому, что материал для мимических сценок был под рукой, отлично знаком. Простая женщина была в курсе дел всего квартала; жизнь и быт, характеры людей и их отношения были ей настолько известны, что по детали, по штриху поведения она угадывала происшедшее. Воспроизводя в наиболее отчетливом виде, как бы увидев эти черты сквозь увеличительное стекло, она создавала мимические отрывки биографий, картин будней бедной улицы.

Чаплин не только унаследовал, но и развил этот талант. Чарли стал акробатом, танцором, научился ходить по проволоке, жонглировать; он овладел в совершенстве многими видами мастерства движения; он был настолько музыкален, что смог сам сочинять музыку для своих фильмов. Однако были акробаты куда более ловкие, чем Чаплин, танцоры еще виртуознее и клоуны смешнее его. И все же он стал одним из величайших мимов нашего времени (характер Чарли создан им еще во времена немого кино). Его безмолвное искусство с удивительной гуманностью рассказало о жизни маленького человека в капиталистическом мире, об иллюзиях, добром сердце и неумении добиться успеха в обществе, основанном на корысти и угнетении.

Немало прекрасных пантомимных актеров знали и наши театры и кино. Пантомимные спектакли ставили и Вс. Мейерхольд и А. Таиров; поразительно играл безмолвные сцены М. Тарханов в «Горячем сердце» и «Мертвых душах». В постановке «Леса» Игорь Ильинский — Аркашка разыгрывал традиционную мимическую сцену рыбной ловли; Э. Гарин еще до своей работы в кино прославился искусством пантомимы; такие актеры, как С. Мартинсон, Я. Жеймо, Н. Кузьмина, вышли из экспериментальных школ двадцатых годов, где особое внимание уделялось пантомиме.

Много лет на нашей эстраде был популярен танцевально-комедийный номер «Пат, Паташон и Чарли Чаплин» — веселые сценки, исполнявшиеся масками героев немого кино. Пата играл Николай Черкасов, Паташона — Борис Чирков, будущий Максим.

Пантомима была отличной школой. Она развивала юмор, наблюдательность, учила виртуозно владеть своим телом. Человека привлекает многое в искусстве: он любит музыку и пение, глубину постижения жизни и веселую шутку... И, конечно, человеку свойственно увлекаться стихией движения, мастерством выразительности человеческого тела, способностью передать целый мир мыслей и чувств, не говоря ни слова. Ведь не зря существует пословица: молчание — золото.

Как изучить красноречие молчания, рассказывает эта книга, написанная талантливым артистом эстрады, много лет занимающимся искусством мимов, — Р. Славским.

Г. КОЗИНЦЕВ, заслуженный деятель искусств РСФСР

ОСОБЕННОСТИ ПАНТОМИМЫ

Пантомима так же, как и все другие виды искусства, отражает жизнь в художественных образах. Но при этом пантомима занимает свое, особое место среди сценических искусств, имеет свои специфические выразительные средства. Ее не спутаешь ни с драматическим театром, ни с балетом, хотя кое-чем она на них и похожа.

Что роднит творчество мима и артиста драмы? Прежде всего их подчиненность некоторым общим законам актерского мастерства. Немало сходного в методе создания образа. Одинакова конечная задача — эмоциональное целенаправленное воздействие на зрителя. И все-таки драма и

пантомима различны. Драматический актер действует преимущественно словом, тогда как творчество мима безмолвно.

Молчат, как известно, и артисты балета. И танцовщик и мим «разговаривают» на языке пластического движения. Не означает ли это, что сущность их творчества одна и та же? Нет, между балетом и пантомимой гораздо больше различий, чем общности. Балет невозможен вне музыкальных образов, без соответствующей им танцевальной пластики. В пантомиме же действие, как правило, свободно от музыкального размера и ритма. Пантомима часто вообще исполняется без музыки. Если же музыка становится необходимым компонентом того или иного пантомимического действия, то играет в нем не главную, а подчиненную роль.

Итак, мы видим, что пантомима существенно отличается и от драматического и от балетного театров? И отличается прежде всего способом выражения своих идей. Для мима молчаливое пластическое действие

основное выразительное средство в создании художественных образов.

Всякое ли молчаливое действие есть пантомима? Далеко не всякое. Представим, что мы сидим у телевизора. Идет спектакль драматического театра. И вдруг пропал звук. А в это время на телеэкране актеры продолжают двигаться, жестикулировать, в общем, действовать. Пантомима ли это? Конечно, нет, — ведь нам в данном случае явно будет не хватать потерянных слов, безмолвие действия не окажется органичным, художественным.

Пантомимическое построение требует специально отобранного действия.

В этом смысле у пантомимы имеются черты, близкие немому кино (непроста первыми актерами кино были мимы). Особенно в применении беззвучной речи, беззвучных смеха и плача. Иногда говорят, что мим якобы не должен ни шевелить губами, ни раскрывать рта, но это неверно. Практика лучших пантомимистов показывает, что умело примененная беззвучная речь в определенных случаях полнее выявляет характер действующего лица. Темпераментный монолог трагика у Марселя Марсо* или обличительная, полная показного пафоса речь прокурора в пантомиме «Трибунал» у З. Лихтенбаума* великолепно заостряют характеристики персонажей. К подобному приему пантомимисты прибегают нередко. Беззвучная речь помогает миму выпуклее очерчивать образы тех действующих лиц, которые, «разговаривая», как бы саморазоблачаются. Прием этот допускает сгущение красок, или, говоря иными словами, некоторое преувеличение.

Вообще сгущение, концентрированность действия характерны для всего строя пантомимы. Подчеркнутыми могут быть и жесты и мимика актера. Они не будут выглядеть нарочитыми, когда исполнительская техника достаточно высока. К преувеличениям мим прибегает постоянно ради большей выразительности действия, художественности характеристик. Подобное преувеличение свойственно и карикатуре. Небезынтересно отметить, что карикатурист становится настоящим мастером свое-

*Известный французский мим

*Израильский мим, удостоенный на Первом международном конкурсе пантомимистов в Москве первой премии

го дела только тогда, когда в совершенстве овладеет техникой обычного рисунка. То же самое можно сказать и о пантомимисте: пользование приемами художественного преувеличения требует от него особой отработки пластической выразительности тела.

Всесторонняя подготовленность к самостоятельному творчеству даст миму право свободно прибегать к преувеличению без риска впасть в дешевый наигрыш. Учитывать это крайне важно потому, что пантомима по своему характеру принадлежит к одному из самых условных искусств. А чем условнее искусство, тем большего технического мастерства оно требует.

В чем же условность пантомимы? Ответить на этот вопрос не просто.

Вот мим с традиционно набеленным лицом разыгрывает нехитрую историю, рассказывая о том, как его герой служит продавцом в магазинчике фарфора. Приходит покупатель. Ему нужна ваза. Нет, не эта, а та — большая. Осторожно, боясь разбить дорогую вещь, продавец несет перед собой огромную вазу. Однако эта ваза не понравилась покупателю, как не понравилась ему и вторая, и третья... и пятая, которую продавец достал с самой верхней полки, куда взобрался по воображаемой лестнице.

Эту историю актер поведал, не произнеся ни единого слова, лишь мимикой и жестами. Происходит как будто явное отклонение от жизненной достоверности: почему актер «разговаривает» молча, в абсолютной тишине? Почему у него такой нежизненный грим? Что означает его сплошь набеленное лицо? Или почему он ведет бессловесный диалог с партнером, которого фактически нет на сцене?

Но у зрителей, увлеченных безмолвным действием, не возникают такие вопросы. Не возникают — в силу признанной ими условности жанра. Артисты как бы договариваются со зрительным залом о том, чтобы безмолвие на сцене, несуществующие партнеры, воображаемые предметы — короче говоря, вся система условности воспринималась зрителями как особая, вполне закономерная форма искусства. Именно в этой негласной договоренности заключено одно из условий художественного воздействия пантомимы на аудиторию. Зрителей, мало знакомых с этим видом искусства, приходится исподволь вводить в природу жанра. Вот почему Марсель Марсо свои выступления обычно начинает с так называемых «стильных упражнений» (упражнения, демонстрирующие технически виртуозные приемы: «перетягивание каната», «подъем по лестнице» и т. п.). С их помощью он, по его словам, постепенно и ненавязчиво подводит зрительный зал к восприятию сложно построенных сюжетных пьес.

Допустим, что кто-то опоздал на киносеанс или на спектакль драматического театра. Уже через несколько минут опоздавший все же сумеет сориентироваться в ходе происходящего действия и в развитии сюжета. Если же зритель опоздает на пантомиму, то в большинстве случаев он уже ничего не поймет в дальнейшем ее движении. Мим адресуется к зрителю, способному дополнять своей фантазией то, что ему не досказывается, способному мысленно развивать художественные намеки. Условность пантомимы строится на полном доверии к творческому воображению зрителя. В этой особенности, может быть, самая ценная черта искусства пантомимы.

Скоморохи (первые на Руси актеры) садились в воображаемую лодку и гребли несуществующими веслами, «переезжая» с места на место. Поверить в правду действия помогала зрителям выучка артистов и прелестная условность жанра. Если таджикскому масхарабозу или узбекскому кызыкчи* по сюжету сценки требуется, скажем, дерево, то условный язык пантомимы, утвердившийся с незапамятной поры, помогает решить эту задачу просто и смело: ствол дерева —

это человек, ветви — его руки. Насколько выразительнее любой декорации или бутафории покажет масхарабоз, как рухнет «подпиленное дерево», как его, постепенно обрабатывая, превратят в бревно! В наши дни, когда в одной пантомиме потребовалось изобразить изваяния каменных львов, известных всем, кто знает Ленинград, условность жанра подсказала простое и остроумное решение: два мима, встав на четвереньки, приняли характерную позу, рука каждого оперлась на воображаемый шар — и вот уже перед нами:

С поднятой лапой, как живые, стоят два льва сторожевые.

*Среднеазиатские народные мимы-комики.

Львы в этой сценке выполняли отнюдь не пассивную роль. Они — главные действующие лица сатирической зарисовки: именно их могучими лапами был наказан хулиган.

Примеров обращения к художественной условности можно привести сколько угодно — она открывает перед творчеством актера широчайший, поистине безграничный простор.

Образ в пантомиме всегда выявляется в развитии, которое может быть представлено чрезвычайно «уплотненно». В многочисленных вариантах пантомимы «Жизнь человеческая», поставленной французскими мимами, польскими, чешскими и нашими, чередование всех этапов человеческой жизни—от детства до старости— протекает на протяжении каких-нибудь шести-восьми минут. Возникает вопрос: а разве драматический театр или кино не в состоянии рассказать о всей жизни своих героев? Могут. Но там зрители наблюдают развитие характера с антрактами, или, говоря кинематографическим языком, «с перебивками». К примеру: в первой картине (или в первых кадрах, если это фильм) герою семнадцать лет. Во второй, открывающейся после некоторого перерыва (перебивки), ему уже, скажем, двадцать пять. Драматург показал нам внутренние изменения, происшедшие за этот срок с героем, костюмер и гример активно помогли внешнему преобразению актера. И так от эпизода к эпизоду.

Иначе происходит в пантомиме. В развитии образа здесь нет «перебивок», действие идет непрерывно, предельно концентрируя время и с ним — перемены в характере и возрасте героя.

В центре каждой пантомимы — человек, его жизнь, его борьба, его счастливые минуты и его горести. Это не всегда так называемая «борьба характеров», бороться герой может и с силами природы. Если действующими лицами спектакля являются представители животного мира (мимы издавна обращаются к басенному иносказанию), то и тогда пантомима рассказывает о человеке. Возьмем, к примеру, пантомимическую басню «Петух с нашего двора»: фатоватый Петух-сердцеед вручает свое сердце то одной, то другой доверчивой, курице. В итоге обманутые куры дают ловеласу взбучку.

Бесконечно разнообразным может быть содержание пантомимы. Она способна оказать глубочайшее воздействие на зрителей, на их чувства и мысли.

Главным героем советской пантомимы должен стать наш современник, он — основной объект внимания исполнителя.

На первый взгляд, казалось бы, условность пантомимического языка суживает возможности художественного отображения жизни. Но на самом деле это не так. Искусство пантомимы ни в коей мере не ограничено воспроизведением лишь некоторых несложных сюжетов. Может пантомима отображать и героику исторических свершений, создавать образы строителей

будущего. Но делает она это по-своему, обобщая явления, находя свои средства поэтического осмысления действительности.

И вот что еще весьма существенно: пантомиме не угрожает опасность дидактики, опасность, которая зачастую подстерегает драматический театр при воспроизведении героического материала. Вместе с тем следует заметить: есть сюжеты — и таких много, — которые не выдерживают «нагрузки» безмолвия. Когда их пытаются втиснуть в рамки жанра, рамки начинают ломаться. Получается так, как если бы в чайный стакан вливали расплавленный металл. У мима должно быть особое чутье, чтобы уметь отбирать из многообразия жизни «пантомимостойкие» сюжеты.

Пантомимическое построение, как уже говорилось, требует специально отобранного действия. Как в песне не может быть ни одного лишнего слога, так и в пантомиме — ни единого не обязательного жеста. Пантомима требует действия, согретого правдой жизни и логикой. Оно должно быть строго подчинено четырем неизменным условиям.

Первое условие и самое основное: пантомима обязана нести определенную идею. Только четкая, точно и эмоционально выраженная мысль способна вдохнуть жизнь в пантомиму.

Второе условие — правильный выбор обстоятельств действия, оправдывающих органичность молчания. Зритель не должен замечать безмолвия. Иначе ему покажется, что он видит нечто вроде жестикуляции глухонемых.

Третье условие — понятность действия. При всей своей условности каждая пантомима обязана быть совершенно ясной. Пантомима — не кроссворд. Нельзя заставлять зрителей напряженно отгадывать, что хотел сказать мим.

Четвертое условие: в замысле пантомимы должен содержаться повод для эмоциональной игры, чтобы мим имел возможность проявлять себя в ярком действии. Таким поводом станет какое-либо событие, побуждающее героя совершать активные поступки.

В основе замысла пантомимы могут лежать как оригинальные либретто, придуманные самим мимом, так и литературные произведения.

Сюжет пантомиме могут дать и рисунки художника. Мим Лихтенбаум блестяще воплотил по мотивам рисунков Домье пантомиму «Трибунал». Ленинградские мимы создали две пантомимические сюты: «На вернисаже» по Бидstrupу и «Адам и Ева» по Эффелю. Однако, откуда бы ни был почерпнут замысел постановки, его реализация должна строго подчиняться четырем неизменным условиям построения пантомимы. Пренебрежение даже одним из них сделает спектакль неполноценным. Следует учитывать, что сказанное относится ко всем формам пантомимы, даже к небольшой зарисовке.

Искусство пантомимы отличается большим жанровым и стилевым разнообразием. Вот, к примеру, новелла драматическая: история о том, как голодный негритенок — чистильщик сапог — в тщетных поисках работы предался мечтам о еде и новых ботинках (пантомима «Только мечта»). А вот пантомима «Петух с нашего двора», по жанру — сатирическая басня. Она изобилует множеством эксцентрических трюков и фарсовых положений, воплощается в острогротесковом ключе.

Пантомима требует четкого воплощения замысла в определенном стилевом ключе: Внутреннее самочувствие исполнителей всегда должно быть точно настроено на соответствующую «стилевую волну»*.

*Чувство стиля хорошо воспитывает следующий прием, применяемый нами в учебно-тренировочных целях Мы берем какую-либо сцену из пантомимы и решаем ее в различных стилевых ключах не только по форме, но и — что гораздо для нас важнее — по внутреннему действию. При этом мы стремимся к органическому слиянию «чувства формы» и «чувства правды».

Пантомимическое действие разворачивается во времени и в пространстве. Однако далеко не всегда действием заполнено все пространство сцены. Марсель Марсо в пантомимической сюите «Отрочество. Зрелость. Старость. Смерть» вообще не сходит с места. Между тем у зрителей создается ощущение, что актер заполняет всю сцену. В стильной пантомиме «Бег на месте» мим создает иллюзию, будто он носится из одного конца сцены в другой; на самом же деле весь «бег» происходит буквально на «пяточке». А когда мим совершает «подъем по лестнице», возникает впечатление, что он действует на уровне четвертого-пятого этажа, хотя на самом деле исполнитель и на метр не отрывается от пола.

Умело распоряжаться пространством сценической площадки, быть ее хозяином — вот еще одна из важных задач, которой должен овладеть мим.

Но пантомима, как уже говорилось, развивается также и во времени. Памятуя, что сценическая секунда равна минуте, а минута — получасу, мим обязан дорожить каждым моментом своего пребывания на сцене.

Тело мима говорит. В одном ракурсе оно красноречиво, в другом — менее выразительно. Обойдите вокруг скульптурной группы или памятника — и вы найдете самый выигрышный ракурс для обзора. Мим должен выработать умение находить наиболее выразительные ракурсы своего тела для той или иной мизансцены.

Сложна внутренняя и внешняя техника мима, разнообразные художественные задачи приходится ему решать. Новичку, понятно, придется начинать учебу с азов, изучать не только азбуку и грамматику пантомимы, но и общие основы актерского мастерства.

Людей, уже знакомых с мастерством драматического актера, ожидает в первую очередь подробное изучение специфических особенностей пантомимы.

Свою задачу автор этой книги видит в том, чтобы познакомить и тех и других с основами пантомимического искусства, передать свой опыт исполнителя и педагога. Практикой рождены и употребляемые здесь термины — они должны рассматриваться только как условная, учебная терминология.

В обучении и воспитании актера пантомимы немало сходного с общепринятой системой подготовки драматического актера. Здесь также необходимы: развитие внимания, фантазии, наблюдательности, ритмичности, умение определять «сквозное действие» и «сверхзадачу», правильное общение с партнером, работа над образом, искусство перевоплощения. Это общие черты. Но есть и специфические особенности, о которых будет рассказано более подробно.

Итак, вы решили всерьез овладеть искусством пантомимы.

С чего следует начать?

Поскольку, говоря обобщенно, пантомима — это высокая пластическая выразительность, помноженная на мастерство актера, постольку воспитание будущего мима должно предусматривать, во-первых, тренировку тела, развитие его пластической культуры, во-вторых, овладение элементами актерского мастерства.

Миму нужно научиться вызывать в себе правильное сценическое самочувствие, которое рождает чувство правды, вырабатывает совершенную внутреннюю технику. А это, конечно, не легко.

Обычная картина. Приходит новичок в студию. Беседуешь с ним — все ответы толковы, разумны. Но вот он начал делать этюд. Куда девалась естественность? На ногах словно пудовые гири, руки будто чугунные, движения угловаты, мышцы напряжены. Начинает стараться — еще более закрепощается...

Почему же так происходит? Да потому, что новичок еще не знает азбуки актерского мастерства. Для того чтобы изучить ее, нужно много времени, нужен упорный труд.

Обучение мима начинается с тренировки устойчивого внимания. Сценическое внимание, говоря коротко, — это абсолютная сосредоточенность на той задаче, которую вы в данный момент выполняете. У новичка внимание всегда рассеянно, неконцентрированно. Примером отлично развитого внимания могут служить артисты цирка. Про циркового гимнаста или жонглера можно сказать, что он — «весь внимание».

Устойчивое внимание необычайно важно для мима. Следует отличать внимание подлинное от мнимого. Можно казаться внимательным, изображать, что твое внимание на чем-то сосредоточено. А это уже никуда не годится. Такое внимание — фальшиво, и это сразу делается заметным. Только подлинное, управляемое сознательно, развитое внимание позволит вам легко и быстро включаться в творческий процесс.

Одновременно необходимо развивать умение добиваться мышечной свободы. Актер со скованными мышцами настоящим мимом не станет. Сначала студийцы учатся быстро и безошибочно обнаруживать мышечную зажатость у себя и друг у друга. Так воспитывается постоянный самоконтроль. Если студиец научился легко определять, какая группа мышц у него закрепощена, то, бдительно контролируя себя дома, на работе, на улице, он в конце концов обретает мышечную свободу.

В творчестве мима важнейшее значение имеют фантазия, воображение. Будущему миму предстоит активно развивать свою фантазию. Воображение актера на репетициях и спектаклях должно быть направлено на конкретное действие и задачу, окрылено идеей произведения.

Как золотоискатель пристально всматривается в промываемый песок, не сверкнет ли по-особенному какая-нибудь крупинка, так и мим среди множества впечатлений должен отбирать крупинцы, необходимые для целеустремленного творчества. Отобранные наблюдения либо накапливаются впрок, либо тут же используются в конкретной работе над образом.

Настоящий мим, где бы он ни был — на улице, в трамвае, дома, в кино, чем бы ни занимался, — обязан все видеть и все, как говорится, «наматывать на ус». Жизнь богата впечатлениями, умей только вглядываться...

Наблюдения, находки требуют от мима тщательного отбора и критического анализа. Ибо не все интересное и необычное может быть показано со сцены, тем более безмолвными средствами пантомимы.

Однако сколь ни плодотворна для творчества наблюдательность, а без развитого воображения мим достигнет немногого. Наблюдательность лишь собирает впечатления, воображение же превращает их в зримые образы. Своим воображением мим непрерывно «оживляет» предлагаемые обстоятельства пьесы, как бы видит их воочию внутренним взором художника, «иллюстрирует» их, по выражению Станиславском.

Вот что писал Станиславский, и это имеет прямое отношение к творчеству мима, хотя он и не пользуется! звучащим словом:

«...Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения.

Если вы сказали слово или проделали что-либо на сцене механически, не зная, кто вы, откуда пришли, зачем, что вам нужно, куда пойдете отсюда и что там будете делать, — вы действовали без воображения, и этот кусочек вашего пребывания на сцене, мал он или велик, не был для вас правдой — вы действовали как заведенная машина, как автомат.

Если я вас спрошу сейчас о самой простой вещи: «Холодно сегодня или нет?» — вы, прежде чем ответить «холодно», или «тепло», или «не заметил», мысленно побываете на улице, вспомните, как вы шли или ехали, проверите свои ощущения, вспомните, как кутались и поднимали воротники прохожие, как хрустел под ногами снег, и только тогда скажете это одно, нужное вам слово.

При этом все эти картины, может быть, промелькнут перед вами мгновенно, и со стороны будет казаться, что вы ответили почти не думая, но картины были, ощущения ваши были, проверка их тоже была, и только в результате сложной работы вашего воображения вы и ответили.

Таким образом, ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен производиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения»*.

Внимание, мышечную свободу, воображение, веру в правду своих действий как нельзя лучше вырабатывают упражнения с несуществующими предметами. Станиславский включил эти упражнения в свою систему обучения актера. Для мимов «беспредметные действия» особенно необходимы. Опыт подсказал нам некоторые тонкости, некоторые «секреты» этого дела. Читатель найдет на страницах книги описание разработанных нами упражнений и приемов. Они расположены по возрастающей сложности. Эти упражнения и приемы подготовят

*К. С. Станиславский, Собр соч., т 2, Мм «Искусство», 1954, стр 94—95

актера к самостоятельному творчеству. Мы стараемся глубоко осваивать упражнения с воображаемыми предметами, или, как их называл Станиславский, упражнения на память физических действий. Действуя с несуществующими предметами, настойчиво отработывая внешнюю технику до виртуозности, мы добиваемся подлинности действия.

В чем разница между изображенным и подлинным действием на сцене? Разница огромная, в этом не трудно убедиться.

Предложите начинающему миму найти какую-нибудь вещь, спрятанную в комнате, где идут занятия. Но ограничьте его поиски, скажем, тремя минутами. Потом предложите ему вторично искать эту же вещь, спрятанную в уже известном ему месте. В первом случае все действия студийца будут подлинными, последовательными, продуктивными, логичными. Искать вещь он будет по-настоящему, не изображая поиск, а стремясь найти вещь во что бы то ни стало. А во втором — студиец проделает как будто те же самые действия, но окажутся они изображенными.

Актер с хорошо натренированной психотехникой в каждое повторное выступление вносит свежесть восприятия всего происходящего на сцене. Реплику партнера, слышанную многократно, услышит как впервые произнесенную, знакомое событие воспримет как только что случившееся. Если бы этого не было, не было бы и подлинного сценического искусства.

Мим, оснащенный внутренней и внешней техникой, сможет каждый раз свободно обретать верное внутреннее самочувствие. А оно в свою очередь поможет находить целесообразные и продуктивные действия. И вот что еще следует заметить: натренированному актеру, действующему убежденно, искренне, и в голову не приходит проверять себя — верно ли он действует, в соответствии ли с законами актерского мастерства? У этого актера все выходит как бы само собой, подсознательно. И при этом подлинно.

Все усложняя и усложняя упражнения, делая их с «раскрепощенными» мышцами, с должным вниманием, с настоящей верой в предлагаемые обстоятельства, студиец приблизится к этюдам. Этюд — это уже маленькая законченная сценка. В ней есть событие, сквозное действие. А раз так, то должно быть и отношение героя к событию, его оценка определенного факта. Она может быть мгновенной или протяженной во времени. Все здесь зависит, во-первых, от степени значительности самого события и, во-вторых, от характера героя и его сквозного действия.

Вот простейший пример. Гуляя по лесу, вы увидели зайчонка. Его появление на вашем пути — событие. В вашем сознании пронесется ряд мыслей: что предпринять — погнаться ли за ним, поймать? оставить ли в покое? Процесс обдумывания и будет «оценкой факта». Затем вы совершите тот или иной поступок: либо начнете охотиться за зверьком, либо пойдете дальше.

События могут быть и несравненно сложнее, драматичнее, их оценка — не такой простой. В пантомиме «Продавец фарфора» оценки событий, постепенно наслаиваясь друг на друга, побуждают героя совершать поступки со все возрастающей внутренней напряженностью, что в конце концов приводит его к своеобразному бунту. Чем большее значение имеет действенный факт для жизни и борьбы героя, тем крупнее, активнее и сложнее будут как оценки, так и его последующие поступки, действия.

Упражнения с воображаемыми предметами входят в этюды как составная часть. Но уже как часть, подчиненная событию, обусловленная им. Теперь действие с несуществующими предметами усложняется, приобретает новые качества.

Действие каждого этюда развивается в конкретных предлагаемых обстоятельствах. Актер должен твердо знать, что это такое — предлагаемые обстоятельства. Вот где неоценимую услугу может оказать натренированное воображение.

Предположим, что действие вашего этюда развивается на кухне (возьмем лишь начало этюда). Утро. У вас хорошее настроение. Вы должны приготовить завтрак. Сегодня дорогому для вас человеку захотелось картофеля «в мундире». Напевая, вы моете картофель и ставите его на огонь. Это одни предлагаемые обстоятельства.

А вот подобное действие, но в других предлагаемых обстоятельствах. То же утро, та же кухня и та же варка картофеля. Но теперь действие происходит в семье безработного. Три картофелины — единственное, что осталось в доме на всю семью. В этих предлагаемых обстоятельствах вы по-иному войдете на кухню с иным настроением. В ином ритме. По-иному станете мыть драгоценный для вас продукт. Иным будет отношение к предметам. Иной оценка события.

Варка картофеля может происходить и во многих других предлагаемых обстоятельствах. И в соответствии с ними каждый раз будет резко меняться ваше поведение, отношение, оценка. Изменяется и логика мыслей и логика чувства. И все вместе взятое окажется подчиненным новому сквозному действию.

Итак, каким бы маленьким ни был этюд, в нем всегда будет свое сквозное действие. Сквозное действие — это главное действие произведения, пронизывающее его от начала до конца и выражающее его сверхзадачу, идею. У каждого исполнителя роли, будь то в простом этюде или в пантомимическом спектакле, имеется свое сквозное действие, направленное к определенной цели. К достижению этой цели и будут устремлены все помыслы персонажа, его воля, его действия.

Научиться определять сквозное действие произведения в целом и роли — главная задача будущего исполнителя пантомимы.

В качестве примера возьмем такую мимическую сценку. Объявлено выступление певца. Названо произведение, которое он будет исполнять: «Блоха» Мусоргского. Певец подходит к роялю. Встает в позу. Подает знак аккомпаниатору — «начинайте». И вдруг чувствует, что у него пропал голос... Смятение охватывает артиста. Он старается скрыть это от зрителей. Знаком просит аккомпаниатора проиграть вступление еще раз, рассчитывая, что голос вернется. Однако вступление подходит к концу, а голос не звучит. И тогда певца «осеняет»: он принимается исполнять «Блоху» молча, передавая знакомый всем сюжет с помощью жестов и мимики.

Для того чтобы найти сквозное действие этой немудреной сценки, вы должны прежде провести подготовительную работу: найти оправдание. Оправдание — существеннейший момент органического действия. Необходимо уточнить все жизненные обстоятельства, связанные с нашим героем и с его злополучным выступлением.

В своей практике обычно мы начинаем с «анкеты», подробно «заполняем» в ней графу за графой. А их в такой условной автобиографической анкете великое множество. Мы добираемся, как шутят студийцы, до третьего колена генеалогического древа героя. Но это только одна часть дела. Вторая — доскональное уяснение места действия, времени действия и всего, что с ними связано.

В сценке «Блоха» исполнители (и певец, и аккомпаниатор, и конферансье) должны точно оговорить все предлагаемые обстоятельства: что это за концерт? Обычное ли, рядовое выступление или же ответственный просмотр? Если последнее, то кто в комиссии? Какое установилось отношение к певцу? В какой мере провал может отразиться на его дальнейшей работе? Почему пропал голос? Случалось ли это ранее? Может быть, простужено горло? Словом, десятки «отчего» и «почему», и на каждый вопрос у исполнителя должен быть ясный ответ.

Доскональное знание всех предлагаемых обстоятельств позволит, во-первых, найти оправдание всем поступкам вашего героя. Ведь певец, у которого пропал голос на просмотре перед ответственной комиссией, отнесется к случившемуся совсем не так, как на обычном концерте, а во-вторых, верное понимание поступков героя поможет верно найти сквозное действие. Могут

заметить: а какое дело зрителям до того оправдания, которое наметил для себя исполнитель? В том-то и дело, что правильно найденное оправдание активно поможет актеру в установлении сквозного действия. А оно обеспечит целеустремленность актерской игры, даст направление поискам художественной выразительности.

Ведь сквозное действие — это действенное воплощение сверхзадачи, идеи произведения. Само собой разумеется, что их выявление тесно связано с характерами героев, а эти характеры мы определяем по поступкам.

Вновь вернемся к нашему примеру. Предположим, что певец превратился в завязатого халтурщика. Очевидно, вся сценка будет разыграна в сатирическом ключе. Ее герой станет стремиться к тому, чтобы обмануть комиссию. По поведению исполнителя роли зрители поймут, каковы были реакции членов комиссии на попытку певца скрыть свою творческую немощь. В этом случае идеей номера, его главной мыслью будет: долой халтурщиков из искусства

Иное дело, если мы условимся, что наш герой — талантливый артист, но с ним приключилась беда: он простудился, ибо ехал накануне с загородного концерта в неотапливаемом автобусе. Однако талант есть талант! Даже лишившись голоса, певец блистательно передает содержание «Блохи». Такое решение сценки, такое оправдание поступков героя, его сквозное действие выразят сверхзадачу, которая, наверно, может быть определена так: настоящий талант и подлинная увлеченность творчеством побеждают все препятствия на пути к истинному искусству.

Понятно, что если мы не выявим точно поступков героя и, следовательно, его характер, не определим сквозное действие и сверхзадачу, исполнители запутаются в мелочах, не смогут сколько-нибудь стройно и впечатляюще сыграть свои роли.

Но нельзя, как известно, репетировать спектакль или даже сценку сразу целиком. Зачастую принято разбивать произведение на так называемые «куски», внутри каждого куска определять глаголом задачу: чего хочет, чего добивается персонаж.

В современной методологии, согласно учению Станиславского, упор переносится с задачи на поступок. Партитура исполнения роли становится более действенной, если актер знает, что он в каждую минуту пребывания на сцене не только чего-либо хочет, но обязательно что-либо делает, так или иначе поступает. Тем более это важно в пантомиме.

Поступки, разумеется, не возникают произвольно, сами по себе, — они являются действенными реакциями на события. Поэтому мы делим произведения на эпизоды, сгруппированные вокруг узловых событий.

Так, в нашем примере первое событие — выход на эстраду. Подошла очередь выступать перед комиссией герою нашей сценки. Как реагирует на этот факт певец? Он выходит на эстраду, дает знак пианисту — хочет запеть. Второе событие — голос пропал. Наш герой повторяет свои действия, но, конечно, уже по-другому. В пантомиме, как и во всяком сценическом искусстве, очень важно не только то, что делает персонаж, но и как он это делает. Третье событие можно назвать «провал». Выступление, по мнению героя, явно «проваливается». Необходимо предпринимать какие-то меры, чтобы спасти положение...

Так от события к событию создается цепь целеустремленных поступков героя, как бы вбирающих в себя и известную нам задачу: ведь каждый поступок совершается во имя какой-либо цели, во имя определенного «хотения».

Таким образом, находить в каждом этюде и в каждой роли сверхзадачу и сквозное действие — обязательное условие содержательности вашего творчества, его эмоционального воздействия на зрителей. Пока будущий мим не уяснит себе твердо этой истины, не научится глубоко и верно раскрывать идею, сквозное действие каждого, пантомимического произведения, до тех пор его работа будет проходить впустую. Регулярные, ежедневные репетиции этюдов существенно помогают в решении этих задач.

В нашей студии принято, чтобы этюды придумывали сами студийцы. Это отлично тренирует их фантазию. Придумывание этюдов помогает приобретать навыки драматургического плана.

Остановимся еще на одном важнейшем элементе актерского мастерства — общении с партнером. Выполнение этюда в одиночку — это действие. Действие с партнером — взаимодействие.

Каждый из партнеров взаимно воздействует на другого. Это всегда двусторонний процесс. Действия одного из партнеров непременно влияют на действия другого, и не только на внешнее, физическое действие, но и на внутреннее, скрытое. Во всяком взаимодействии между людьми на сцене следует искать борьбу, столкновение. Борьба не всегда может быть явной. Но суть ее неизменно сводится к тому, что каждый борется за свою точку зрения, отстаивает свои интересы, хотя и с разной степенью накала — смотря по ситуации, обстоятельствам, темпераменту.

Необходимо уметь подлинно видеть все действия партнера. Видеть, а не делать вид, что видишь. Стремиться разгадывать его помыслы, а не быть озабоченным тем, как бы произвести впечатление на зрителя. И здесь без отлично развитого внимания ничего не добьешься.

При сценическом общении с партнером внимание должно быть таким, какое бывает в жизни, когда мы общаемся с человеком, от которого зависит наша судьба. Сценическое внимание должно быть заинтересованным, активным, обостренным. Но главное — оно обязано быть подлинным.

Общение с партнером... Сколько этому важному разделу актерского мастерства посвящено работ! А мим из этого богатства может взять не все. Почему? Да потому, что в пантомиме общение между партнерами происходит в условиях органического молчания.

Однако и для мима остается в силе закон взаимодействия с партнером. Первое место и тут отводится подлинному вниманию. Правдивые реакции на все контрдействия партнера и здесь непреложны. В безмолвном общении вы взаимодействуете в буквальном смысле слова: малейший жест или взгляд партнера должен вызвать у вас ответный отклик — оценку и контрдействие. Причем отклик не продемонстрированный внешне, а подлинный, идущий от активного восприятия. Вы должны не только угадывать мысль партнера, но и предугадывать ее. Вы обязаны быть полностью поглощены перипетиями борьбы. Особую роль в общении мимов приобретают глаза, выразительность взгляда.

Если вы хотите овладеть подлинным общением — наблюдайте жизнь. Пристально вглядывайтесь в борьбу характеров, замечайте, как действие одного человека вызывает противодействие другого. Не ограничивайтесь поверхностным восприятием. Совершенствуйте сложный и тонкий процесс наблюдения, учитесь разгадывать скрытый смысл явлений.

Обычно мим действует не от своего лица, а в образе. Каждый вид искусства выработал свои приемы, свою технику создания образа. Но есть и общие принципы, характерные для всех сценических искусств, и в первую очередь это связано с перевоплощением.

Перевоплотиться — значит не только найти своеобразный внешний облик персонажа, пластический рисунок роли. Куда важнее — и, прямо скажем, труднее — отыскать внутреннее движение образа.

Перевоплотиться — значит уметь жить чужой жизнью, жизнью того лица, которое вы изображаете. Это значит сделать все поступки, помыслы, волнения, горести героя — вашими поступками, вашими помыслами, вашими волнениями и горестями. Перевоплотиться — это действовать как человек; чей образ вы создаете, смеяться его смехом, желать его желаниями, иметь только ему присущий темперамент. А значит — и жить и двигаться в его ритме, ибо каждому темпераменту присущ свой ритм*.

Для мима процесс перевоплощения осложняется тем, что ему образ не принесет драматург, как актеру театра. Чаще всего мим сам создает образ и драматургический и сценический. Это либо образ, который проходит через весь творческий путь мима, как, например, образ Чарли, созданный Чаплином, как образ Пьеро, рожденный гением Дебюро*, и как Бип — Марселя Марсо. Такой образ может действовать в различных предлагаемых обстоятельствах. Чарли — бродяга и Чарли — полисмен. Чарли — индустриальный рабочий и мнимый миллионер; Пьеро — мельник и Пьеро в роли колонизатора; Бип — укротитель хищников, продавец фарфора, ваятель масок, канатоходец... Предлагаемые обстоятельства меняются, а образ в своей основе неизменен.

*В жизни люди действуют в разных ритмах. Если проследить и воспроизвести все колебания ритмов поведения человека за сутки графической диаграммой, то получится весьма причудливая кривая.

В пантомиме применяется условная шкала ритмов. Она состоит из десяти ритмов. Пятый ритм считается ритмом нормального состояния. Все, что идет от этой середины в ту или другую сторону, обозначает либо повышение ритма, либо его понижение. Пять с половиной, шесть, шесть с половиной и т. д. — это ритмы повышенного состояния, четыре с половиной, четыре, три с половиной и т. д. — пониженного.

Попробуем объяснить это на конкретном примере. Вот пантомима «Художник-абстракционист». Солнечным утром по улице большого западного города шагает художник-абстракционист, направляющийся к себе в мастерскую. Он действует в пятом ритме. Вооружившись кистями и красками, он продолжает прерванную вчера работу. Положив последний мазок, он отходит в сторону, чтобы окинуть взглядом работу целиком. Результаты явно не радуют: это совершенно не то, что он замыслил, начиная работу. Настроение, как стрелка барометра, пошло книзу... четыре с половиной... четыре. Вконец расстроенный, художник опустился на стул — три. Взгляд скользнул по шкафчику, где стоит коньяк. Родилась мысль: нужно вдохновиться! Выпил — и действия пошли в шестом ритме. Когда же в ходу вместо кистей оказались пятерни рук, а вместо красок клочья волос и табачный пепел, — возник «творческий экстаз», протекающий в девятом ритме... Так можно проследить чередование ритмов до конца этой пантомимы.

*См. предисловие.

И последнее, о чем следует сказать, — это о том, как сохранять необходимое творческое самочувствие. Каждый актер знает, сколь важно его обрести, найти еще в период работы над ролью. Порой эта «синяя птица» довольно долго не дается в руки. Иной раз бывает полезно сменить задачу или временно взять новые предлагаемые обстоятельства. И тогда все встает на

свое место. Жизнь на сцене становится органичной, поступки логичными, самочувствие — удобным.

Но даже если сегодня вы нашли правильное внутреннее состояние, завтра оно может улетучиться. Это случается сплошь и рядом. Как же быть? Ответ один — надо научиться закреплять правильное внутреннее состояние. При этом следует помнить: чувства ни играть, ни закреплять нельзя. Закрепляется действие — логичное психофизическое действие. Такое действие нетрудно воспроизвести и завтра и послезавтра.

Еще и еще раз необходимо повторить: верное самочувствие может возникнуть только при правдивом действии, только при отсутствии изображения — злейшего врага творчества. Внешнее физическое действие лишь условно можно отделить от действия психического, то есть внутреннего, идущего от чувства и мысли. Внешнее и внутреннее должны непременно слиться воедино.

Искусством пантомимы нельзя овладеть, если не будет обретена высокая техника. А техника обретается упорным трудом. Если вы практически, глубоко и досконально не освоите все элементы пантомимического мастерства, вряд ли вы сможете стать хорошим мимом.

Однако трудности ни в коем случае не должны отпугнуть вас. Да, овладение элементами пантомимического мастерства не просто; да, оно требует труда, воли и серьезного отношения.

Пусть вас не смущают сложности этого искусства. Они вполне преодолимы. Пусть вас не тревожит, если что-то не будет получаться на первых порах. Это временные неудачи. Размышления над причиной срывов и труд приведут в конце концов к успеху.

БЕСПРЕДМЕТНЫЕ ДЕЙСТВИЯ

Обучение музыканта начинается с разучивания гамм, балерины — с упражнений у станка.

У мима — свои гаммы пантомимического искусства. Их называют по-разному: работа с воображаемыми предметами, общение с несуществующими предметами. Станиславский именует их беспредметными действиями.

Беспредметное действие — это умение посредством точных, выразительных движений и жестов «рассказать» о том или ином предмете. Это также — умение правильно и достоверно действовать с несуществующими предметами, как с настоящими. У беспредметного действия поистине огромные возможности.

Актеры пантомимы запрягают несуществующих коней, плывут по бурной реке на "воображаемой лодке, играют с несуществующим мячом, пьют вино из бокалов, которых фактически нет.

Научиться правдиво общаться с воображаемыми предметами — значит овладеть азбукой пантомимы. Только после этого можно переходить к составлению пантомимических «слов», затем — «слов», далее — «предложений» и, наконец, к созданию художественного произведения.

Обучение искусству пантомимы начинается с умения точно передавать объем и форму несуществующего предмета (рис. 1).

Целесообразнее всего приступать к тренировке с помощью подлинных вещей. Возьмите термос или авторучку, отвинтите и снова завинтите колпачок. Прodelать это нужно много раз, внимательно наблюдая, а точнее, исследуя сначала все движения левой руки, пальцев, запоминая, под каким углом находится рука по отношению к корпусу; затем также фиксируются движения правой руки, ее кисти и особенно пальцев. Итак, движение за движением, не пропуская ни одного, даже самого малейшего момента, казалось бы, несложного действия.

Хорошо запомнив все это, нужно отложить предмет в сторону и уже без него воспроизвести весь цикл движений. Не раз придется вновь взять в руки предмет, с тем чтобы корректировать движения, пока вы не добьетесь их точности.

У пианистов есть понятие «беглость». Оно подразумевает такую технику, при которой упражнение выполняется легко, свободно, как бы единой непрерывной линией, без рывков.

Терпеливо, настойчиво, «проигрывая» пантомимические гаммы — действия с несуществующими предметами, — мим также может достичь необходимой «беглости». Но, двигаясь к этой заветной цели, мим должен знать и своих друзей и своих врагов, с которыми он будет неизбежно сталкиваться.

ДРУЗЬЯ И ВРАГИ МИМА

Должно признать, что врагов у мима уда больше, чем друзей. Зато друзья у него верные — не подведут и помогут разделаться с врагами. Самый опасный из врагов — приблизительность. Упражнение сделано мимом вроде бы и похоже. Но только «вроде бы». Отвинчиваемый стаканчик термоса становится то более широким, то сужается, пальцы правой руки завинчивают его то выше резьбы, то ниже; левая рука сжала термос так, будто это карандаш, — следовательно, неверно передан объем предмета. Казалось бы, куда как просто орудовать воображаемой лопатой. Но и здесь сплошь да рядом встречаются ошибки. На рисунках 2 и 3 показаны положения рук, держащих черенок воображаемой лопаты: на рисунке 2 — правильное положение, на рисунке 3 — неправильное. Против приблизительности существует надежное средство: скрупулезная точность, говоря языком слесаря-лекальщика — микронная точность.

Другой враг — мышечная зажатость, скованность движений. Практика показывает, что если быть внимательным, если, обнаружив скованность, сразу же «раскрепощать» мышцы, то можно одолеть и этого недруга.

«Портфель под мышкой» и «Гармошка» — так мы называем двух других врагов. Первый из них получил свое название от того, что начинающие мимы, работая с существующими предметами, держат локти прижатыми к бокам, напоминая человека, который, зажав под мышкой портфель, пытается жестикулировать (рис. 4). «Гармошка» — это те случаи, когда у неопытного мима предмет все время изменяет форму: то сжимается, то растягивается, как меха гармошки. Следите за своими движениями, и «гармошка» с «портфелем» исчезнут.

«Примерочка» — еще один распространенный недостаток. Выражается он в том, что мим, прежде чем взять в руки воображаемый предмет, как бы примеряется к его форме. Происходит это чаще всего от неотработанности движений с настоящим предметом.

Первый друг мима — его память. Детально фиксируя подробности движений, ощущения, мышечную нагрузку (напряжение), память позволяет точно воспроизводить весь ход движений, связанных с передачей формы, объема, веса, свойств предметов. Верные друзья мима — труд, настойчивость и воля.

Есть у него и еще два верных друга Это видение и вера.

Видение и вера помогают актеру быть внимательным, искренним, помогают избавляться от «приблизительности» и наигрыша.

Видение — это умение явственно видеть все то, с чем бы вам ни приходилось иметь дело, будь это воображаемый предмет или воображаемый партнер.

Актер должен видеть не «вообще», не «в общих чертах», а отчетливо, в мельчайших деталях все качества и свойства несуществующего предмета.

Вера в подлинность несуществующих предметов и партнеров помогает актеру действовать в условных обстоятельствах, как в настоящих, — искренне и правдиво. Классический образец искренней веры дают нам дети во время игры. Вот кто твердо верит во все заранее оговоренные ее условия. В их игре два стула — это космическая ракета. Абсолютная Вера позволяет детям искренне кормить изображенных на рисунке Стрелку и Белку.

Если исполнитель хорошо видит все, о чем ведет пантомимический рассказ, если по-настоящему верит в подлинность своих действий, то его мимика и жесты получаются точными и выразительными. В этом случае видения актера непременно передаются зрителям. Это многократно проверено.

Итак, никогда не забывайте, что без умения видеть и верить, мим на сцене беспомощен и неискренен.

НЕВИДИМОЕ СДЕЛАТЬ ВИДИМЫМ

Для начала предлагаем несколько упражнений на беспредметные действия.

В дальнейшем такие упражнения вы должны придумывать сами. Это будет развивать вашу фантазию.

Вылепите из воображаемого теста (или пластилина) бусы. Нанижите их на нитку. Из того же «материала» сделайте цепь, крендель, ваши инициалы, вылепите небольшую фигуру человека.

Прочертите с помощью воображаемой линейки несколько параллельных линий, несколько треугольников; с помощью циркуля — несколько различных кругов.

Сложите из воображаемой газетной бумаги: «птичку», «конверт», «треуголку», «лодку».

Перетасуйте колоду карт, сдайте карты партнерам, свои карты расположите веером для игры, сделайте несколько ходов. Поупражняйтесь так же с воображаемым домино.

Переведите стрелки у ручных часов и будильника, заведите и те и другие.

Раскройте перочинный нож, отточите карандаш. Разрежьте сброшюрованные листы книги.

Откройте: книгу, коробку с ваксой, банку консервов, зонтик.

Выберите из крупы соринки, рассортируйте злаки.

Нарежьте: колбасу, сыр, лимон, кекс.

Отрежьте: кусок арбуза, ломоть хлеба.

Намотайте на локоть и кисть руки (не забудьте отвести при этом большой палец) длинную веревку.

Отмотайте с катушки нитку, оторвите ее, вденьте в иглу; заштопайте носок, пришейте пуговицу.

Выньте из кармана коробок спичек, зажгите спичку, зажгите газ, положите на сковороду сливочное масло, отделив его ножом от куска, разбейте на сковородку несколько яиц, посолите яичницу.

Забинтуйте партнеру палец, руку, голову.

Расчешите волосы, сделайте прическу, заплетите косы.

Разберите и соберите часы (с помощью отвертки и пинцета).

Придумайте по несколько упражнений на такие задачи: очистить, отвинтить, сложить, покрасить, затушевать, накапать, нанизать, сыграть на..., набить, вылепить, размесить, вымыть, заплести, перелить, расчесать, распилить, промыть, застегнуть (не следует пока брать большие и тяжелые предметы).

В работе с воображаемыми предметами важное значение имеет характер их поверхности. С твердым предметом, скажем с поленом, вы будете работать иначе, чем с мягким, например с подушкой. Необходимо помнить и о температурных свойствах предметов — к примеру, при действии с горячей кастрюлей или с куском льда (на этом у чешских мимов была построена целая комедийная сценка).

Проделайте упражнения:

на характер поверхности (предмет твердый, мягкий, шершавый, волнистый, круглый, закругленный);

на свойства предметов (предмет колючий, липкий, мокрый, острый);

на температурные особенности (предмет горячий, холодный).

В ходе обучения полезна бывает не только точность действий с несуществующими предметами, но и некоторое их подчеркивание, — для большей выразительности. Так, овладевая техникой речи, будущие чтецы слегка «нажимают» на согласные, немного подчеркнута произносятся окончания слов.

Полезнее всего итог самостоятельной тренировочной работы обсуждать коллективно. После каждого упражнения следует сообща разобрать ошибки, неточности, а также и удачи.

ПРЕДЕЛ

Предложите начинающему миму, даже самому способному, пришить пуговицу воображаемой иглой, и увидите, как нитка будет то укорачиваться, то удлиняться, словно резиновая. Это обычная ошибка. А ведь у нитки есть предел, дальше которого она вытянуться не может. Подобная ошибка часто встречается и при закручивании воображаемого водопроводного крана, который можно в действительности поворачивать лишь до известного предела. Есть предел движения и у насоса, и у завинчиваемой гайки, и у натягиваемого сапога, и у закрываемой двери, и у крышки чемодана; электролампа тоже ввинчивается в патрон до известного предела.

Опасность нарушения предела подстерегает мима и в тех случаях, когда ему требуется, скажем, снять с полки бутылку и поставить ее на стол. Неопытный мим поставит бутылку на стол так, что она непременно «осядет», будто бы ее водрузили в кастрюлю со студенистой массой. Должен помнить мим о пределе и в тех случаях, когда ему, допустим, необходимо: черпать из кастрюли суп, есть ложкой из тарелки, нарезать селедку и т. п.

Сделайте по несколько (не меньше пяти) упражнений на каждый вид «предела».

«ШТЕПСЕЛЬ», «КОЛЧАН»

Если начинающему миму по ходу упражнений требуется включить вилку электроприбора в штепсельную розетку, он почему-то втыкает ее таким небрежно условным жестом в... «никуда». А между тем подобные действия требуют своего рода «нацеливания», как бы прокладывания пути. К тому же для вилки существует и «предел».

Подобную ошибку совершают и вставляя ключ в замочную скважину, а также пробку в бутылку, патрон в барабан револьвера и т. п. Все эти действия связаны с «нацеливанием», «прокладыванием пути», «пределом» и потому требуют повышенной сосредоточенности. Она необходима также и для того, чтобы, к примеру, накапать в ложечку лекарство, налить в рюмку вино, выгрести золу из печки.

Обычна и такая ошибка. Предположим, студицу нужно вынуть стрелу из колчана. В действительности стрела сначала вытягивается вверх до края колчана и только после этого — в сторону. А начинающий мим, как правило, сразу же тянет стрелу в сторону как бы сквозь стены колчана, не беря их в расчет. Совершают подобную ошибку в работе с воображаемыми предметами, вынимая руку из воображаемого кармана, спичку из коробка, карандаш из пенала, саблю из ножен и т. п.

Понаблюдайте и отработайте (сначала с подлинными предметами) несколько упражнений на «повышенную сосредоточенность», на приемы «предел», «штепсель» и «колчан», избегая ошибок, о которых шла речь.

ОТКРЫТЬ И ЗАКРЫТЬ

Казалось бы, куда как просто открыть дверь — это умеют даже трехлетние дети. Но как только потребуется точно и выразительно открыть и закрыть воображаемую дверь, тут беспомощным оказывается любой новичок.

Открывание и закрывание дверей, окон, створок шкафов встречается в практике мима сплошь да рядом. Здесь не может быть никакого универсального рецепта. Двери разнообразны: одностворчатые, двустворчатые, открывающиеся туго и легко, «на себя» и «от себя», с нажатием на ручку-замок и т. д. и т. п. Разные люди открывают двери по-разному, иные — даже помогая себе ногами. Существенную роль здесь, как и в других случаях, играет внутреннее состояние человека. Мим должен учитывать все эти особенности (замечено, что наиболее сценично и выразительно, когда актер открывает тугие двери с замком-ручкой, надавливая на них плечом).

Вход в помещение и выход из него — всегда важные моменты сценария пантомимы. Если зритель не поймет этого действия, непонятны будут и последующие.

«СКАТЕРТЬ - САМОБРАНКА»

Сколько хлопот доставили однажды кинематографистам поиски винограда, который в конце зимы понадобился для съемки фильма! А вот мим никогда не испытывает подобных забот. Он владеет чудесной скатертью-самобранкой. Что ни пожелай — все появится в ту же секунду. Скатерть эта — фантазия и мастерство. Нередко то, как ест герой пантомимы, раскрывает его состояние, сущность его характера. В пантомимической новелле «Только мечта» негритенок, оказавшись мнимым обладателем долларов, в первом же попавшемся баре набрасывается на еду; и по тому, как он нетерпеливо разрывает мясо, с какой жадностью жует, виден предельно изголодавшийся человек. В сценке «Кафе «Уют» кокетливая девушка, встретив знакомого, принялась жеманно откусывать пирожное крошечными кусочками. Но вот он ушел. Куда делись ее «хорошие манеры»? Остатки пирожного запихнуты в рот и с чавканьем дожеваны. Так в короткой зарисовке осмеяна одна из поклонниц внешнего, показного лоска.

Приходилось ли вам наблюдать, как торопящийся человек ест горячую картошку? Сколько комизма в его гримасах! А человек, лакомящийся спелым персиком, сок которого струйками течет по его рукам? Это же настоящая мимическая картинка.

В числе многих видов беспредметной еды есть такие, которые дают возможность строить весьма выразительное действие: жевать жилистое мясо, грызть окаменевший сухарь, есть горячую кукурузу, костлявую рыбу, лимон, вишню, тающее мороженое, обглаживать куриную ножку и т. п.

Однако следует заметить, что не всякая манера еды сценична. Нужен тщательный отбор, для того чтобы еда на сцене не превратилась в натуралистические подробности действия. Нетерпимы долгое жевание, чавканье облизывание, смакование, если они не вызваны специальными художественными задачами.

Научитесь правдоподобно и выразительно съедать воображаемую пищу: яйцо в смятку, хлеб с горчицей, макароны, банан, кислое яблоко, арбуз, виноград, пирожное «наполеон», пирог с черникой, блины. Пить: кефир, шампанское, кофе, воду из ведра, рыбий жир. Принимать горькое лекарство. Грызть орехи, семечки.

ЕЩЁ ОДНА УСЛОВНОСТЬ

Можно ли в драматическом театре поставить сцену, в которой актеры сбрасывали бы с себя, по словам Чехова, «эфирные одежды» и погружали «прекрасное тело в струи по самые мраморные плечи»? И думать нечего, нет. Но вот в основу пантомимической миниатюры был положен сюжет рассказа Чехова «Роман с контрабасом», где, как известно, музыкант Смычков, а позднее и молодая девушка на берегу реки раздеваются донага; вор крадет их белье, и отсюда возникает комедийная ситуация. Возможно, кто-то заметит: «Позвольте, как можно такое показывать со сцены?» Оказывается, можно.

Будущие кинематографисты — студенты ВГИКа великолепно решили эту задачу средствами искусства пантомимы. Условное раздевание исполнителей пантомимы донага выглядело не только приличным, но и художественным. Помогли в этом верность жизненной правде, искренность, отсутствие комикования, «нажима», подлинное умение выразительно действовать с несуществующими предметами.

Чтобы легче ориентироваться во всем многообразии видов одежды в тренировочной работе, производится следующее деление: 1) головные уборы — шляпы, мужские и женские, тибетейки, чалмы, шлемы, кепки, картузы, береты, капоры, платки, шали, косынки; 2) верхняя одежда — шубы, манто, пальто, полушубки, плащи, макинтоши, пиджаки, свитеры, джемперы, блузки, юбки, рубахи, брюки; 3) все виды нижнего белья; 4) всевозможная обувь (носки и чулки входят сюда же); 5) перчатки и рукавицы.

Мим длительно и настойчиво тренируется надевать и снимать все эти предметы. Порядок тренировки следующий: сначала перед зеркалом с подлинными вещами, а затем с воображаемыми, ни на минуту не забывая при этом о видении и вере.

При тренировке следует учитывать некоторые частности, а именно: первый рукав надевается легко и обычно правильно, попадание же во второй требует особого движения — нащупывания, ведь надевается он вслепую, а также «прокладывания пути» рукой.

Это же необходимо иметь в виду, тренируя надевание воображаемых чулок, сапог, валенок, перчаток. В обувь путь прокладывает ступня, а в перчатки — пальцы; действия пальцев особенно характерны, так как каждый из них «отыскивает» свое «гнездо». Позднее задача усложняется. Например, снять очень узкие брючки, ботики, у которых заело молнию, надеть дырявые носки, вещь с чужого плеча — очень узкую или, наоборот, не по размеру широкую, мужчине — женскую одежду, женщине — мужскую. Когда подобные действия выполняются выразительно, они всегда впечатляют.

Только изящество, легкая непринужденность, а главное, точность, скрупулезная точность каждого, даже самого мелкого движения, могут дать миму право прибегать к «раздеванию» и «одеванию» на сцене.

СКОЛЬКО ВЕСИТ УТЮГ?

Будем считать, что передача объема и формы предметов освоена. Но предметы обладают также и весом. Мим должен верно передавать нагрузку воображаемого веса на мышцы, создавая у зрителей необходимую иллюзию.

Следует предупредить, что раздел этот сложный и требует особого внимания и длительной тренировки.

Необходима особенная выучка, чтобы достоверно и художественно передавать на сцене такое сложное действие, как общение с несуществующими тяжелыми предметами. Каждый вид тяжести вызывает сокращение различных групп мышц, что предопределяет характерные положения и ракурсы человеческого тела. Миму следует кропотливо изучить все это. Его продуктивные тренировки невозможны без наблюдений над людьми, поднимающими, несущими, передвигающими различные тяжести, а также без изучения анатомии, произведений скульптуры, графики, живописи. Поучительные для мима описания физических усилий человека можно найти в художественной литературе.

Упражнения следует начинать непременно с настоящими предметами.

Начните с утюга. Подвигайте им. Обратите внимание на положение рук, состояние всех мышц. Запомните ощущения руки, держащей утюг. Теперь попробуйте почувствовать и передать вес несуществующего утюга.

Особенно важно учитывать при работе с несуществующими предметами момент отрыва их от стола: пола, полки и т. п. и опускание их. Эти действия всегда требуют акцентированного приложения усилия.

Подобные упражнения следует проделать с кирпичом, держа его поочередно за разные плоскости, с чайником, с кофейником и т. п.

Теперь нужно тренироваться в подъеме: ведра с водой, чемоданов (весом в 10, 16, 32 килограмма). При подъеме этих тяжестей, в отличие; от упражнений с утюгом и кирпичом, рука, держащая предмет, находится в вытянутом положении. Обратите внимание на положение своего корпуса, на то, как, отклоняясь в сторону, он образует противовес, облегчающий ношу и помогающий удерживать равновесие. Проследите за распределением нагрузки на мышцы разных частей тела.

Затем можно усложнять упражнения: ставить чемодан на полку вагона и снимать его, вытаскивать полное ведро из колодца, зачерпывать воду из реки, выливать воду: в корыто, на себя, на лошадь. Во все эти действия включается вторая рука, а также ноги, принимая на себя соответствующую нагрузку. Проанализируйте и запомните их действия по отдельности.

Тренируйте: надевание на плечи наполненного рюкзака, подъем двух тяжелых чемоданов; взваливание на плечо чемодана, а затем — мешков различного веса, перетаскивание мешков по полу. Тренируйте рывок штанги, упражнения с гирей; поднимайте и опускайте: лист толстого стекла, бревно, рельс. Не забывайте при этом о нагрузке на мышцы ног.

Полезно упражняться в перемещении воображаемых тяжелых предметов, находящихся в комнате: шкафа, буфета, дивана, сундука, в подвеске тяжелых картин, зеркала. В ходе упражнений нельзя забывать о точной передаче формы и объема. При перемещении больших тяжелых предметов с углами необходимо следить за тем, чтобы кисти рук точно и выразительно

передавали форму углов. Обычная ошибка — кисти рук мима в движениях этого рода закруглены и потому невыразительны.

Необходимо учитывать следующее: сценическая передача веса предметов требует некоторого усиления, подчеркивания точно найденных Движений. Например, если утюг весит четыре килограмма, то мим должен передать шесть. Такой же «допуск», диктуемый законами сцены, можно наблюдать и у драматических актеров. Так, нередко они произносят текст громче, чем в жизни, что становится особенно заметным, когда по сюжету требуется говорить шепотом. Не будь «допуска», зритель ничего бы не услышал. В пантомиме подчеркивание веса тяжелых несуществующих предметов ярче его выявляет, придает действиям мима большую выразительность.

Нередко у начинающих мимов после первых тренировок появляется преждевременная уверенность в том, что они уже освоили передачу веса предметов. Печальное заблуждение. Только объективный взгляд со стороны может правильно оценить действие мима. Поэтому следует делать контрольные проверки. Когда непредупрежденный человек, впервые увидев ваши действия, безошибочно поймет их смысл, тогда можно считать, что упражнение освоено.

ТЯНЕТ - ПОТЯНЕТ...

В известной детской сказке «Репка» дед вытаскивает из земли репку. Он ее «тянет — потянет», а вытащить не может, репка остается на месте. Значит, мышцы могут напрягаться не только при подъемах тяжелых предметов с земли. В практике актера пантомимы действия, подобные вытягиванию репки, — обычная вещь Миму случается: перетягивать канат, тащить упрямого осла, затягивать узлы, бороться с воображаемым удавом.

Кроме того, существуют варианты подобного действия: актер вытягивает из воды якорь, передвигает шкаф, навалившись на него (рис. 5) или толкая руками (рис 6), откупоривает бутылку, вонзает меч, разламывает о колено планку.

Все эти действия требуют некоторой протяженности во времени и потому могут быть охарактеризованы как действия с продолжительным мышечным усилием. Для того чтобы выполнить их верно и выразительно, нужно передать в каждый данный момент, какие именно мышцы напряжены, какова сила затрачиваемой энергии.

Потренируйтесь (сначала с подлинным партнером) в упражнении «соревнование в силе»; для этого поставьте локти на стол, соедините ладони и стремитесь пригнуть руку противника к столу.

Тут особое внимание надо обращать на те моменты, когда рука партнера пригибается, но он еще «не сдается». Полезны также упражнения, «растягивание тугой спортивной резины» (на груди и за спиной) «накачивание автомобильной (велосипедной) шины». Тщательно проследите и точно воспроизведите те фазы накачивания, когда поршень насоса начинает идти с трудом, требуя все нарастающего усилия.

Упражнение «дверь» Один человек стремится открыть дверь, второй держит ее. У первого задача — войти, у второго — не пропустить. Борьба идет с переменным успехом. В какой-то момент дверь приоткрывается, и первый протискивается в освобожденное им пространство (или пытается

это сделать). При тренировке с настоящей дверью во избежание травм требуется известная осторожность. Когда это тренировочное упражнение точно выполняется, оно производит большое впечатление и включается иногда в программу выступления мимов.

Тренировка с канатом состоит из нескольких упражнений. Начнем с наиболее легкого, называемого «бечева» и подсказанного знаменитой репинской картиной «Бурлаки». Помните, как они тянут канат, перебросив его через плечи, характерно склонив тела? Это упражнение (как и все остальные данного цикла) следует выполнять с настоящей толстой веревкой (рис. 7). Один конец ее либо привязывают, либо держат партнеры. Необходимо изучить мускульное напряжение ног, именно в этом основа действия. Прием «бечева» часто применяется мимами: в сценке «Упрямый осел» исполнитель «тянет» заартачившееся животное; в этюде «Объездчик лошадей» — объездчик «удерживает» норовистого коня.

В этюде «Объездчик лошадей» можно применить и другие силовые движения, которые весьма полезно освоить миму. Содержание этюда сводится к тому, что человек, набросив лассо, о трудом удерживает дикую, необъезженную лошадь, стремительно бегущую по кругу. Вот это круговое движение и следует воспроизвести. Делается это так. Двое помощников бегут по кругу, сильно натянув веревку, конец которой удерживает мим-«объездчик». Обратите внимание на то, как само собой ваше тело, во-первых, разворачивается на месте, а во-вторых, отклоняется назад для противовеса. Прodelывать упражнение следует много раз, только тогда оно может быть освоено и передано беспредметно. Еще один этюд — лошадь, которую объездчик удерживает за узду, внезапно взвилась на дыбы, потянув его за собой. Это эффектное движение тренируется следующим образом: двое сильных помощников встают на стол и резким рывком тянут вашу правую руку вверх. Многократно повторяя упражнение, запомните мышечную нагрузку и точно воспроизведите ее, когда приступите к действиям с воображаемой лошадью.

Упражнение «звонарь». Один конец толстой веревки крепко держит ваш партнер, стоящий на столе (рис. 8): он — «колокол», вы — «звонарь». Широким движением постарайтесь качнуть «колокол» (рис. 9). Не следует выбирать партнера слабее себя, иначе вы сдернете его со стола. После тренировок с партнером то же самое нужно прodelывать беспредметно. Интереснее упражнение, когда его прodelывают одновременно трое звонарей с колоколами разной величины, сопровождаемое звуком, записанным на магнитофонной ленте. Звук — дополнительная трудность, требующая соразмерных амплитуд движений.

Упражнение «перетягивание каната». Лучше всего тренировать его вдвоем или коллективно, разделившись на две группы. Следует досконально запоминать все ощущения, нагрузку на отдельные группы мышц, тщательно оттренировать все движения к себе, в том числе и подтягивающее перебирание каната (рис. 10).

Наиболее трудны движения — от себя. Особенно — моменты рывков, когда центр тяжести тела перемещается на одну ногу, а вторая резко откидывается в сторону для сохранения равновесия; при этом нога, которая приняла на себя тяжесть тела, делает серию подскоков, так как вы хотите удержаться, не сдавать свою позицию.

Следует учитывать важное обстоятельство: в тот момент, когда ваша рука и плечо передают рывок, скажем, вправо, голова отклоняется в противоположную сторону.

Борьба с противником продолжается. Резкие рывки следуют один за другим или чередуются с подтягиванием к себе, когда вам удастся пересилить партнера. Кончается упражнение полным перетягиванием противника или, наоборот, вашим поражением.

Придумайте и сделайте упражнение на следующие действия (по три-пять на каждое): ввинчивать, откупоривать, надавливать, крутить, разрывать, натягивать, оттягивать, пригибать, растягивать, распяливать, отталкивать, вонзать, подтягивать, вышибать, крутить, наваливаться, гнуть, бороться, накачивать.

Заметим, что при выполнении беспредметных силовых упражнений исполнитель по-настоящему ощущает боль в тех группах мышц, которые несли наибольшую нагрузку, если, конечно, упражнение выполнено верно и выразительно.

«НЕОЖИДАННЫЙ РЫВОК»

Владелец могучего пса боксера, намотав на руку плетёный поводок, прогуливался со своим красавцем по улице и остановился у киоска купить папиросы. Вдруг — кошка. Резкий рывок собаки — и рука владельца стала будто бы вдвое длиннее. Это эпизод из пантомимической сценки «Уличная серенада».

Выразительный «неожиданный рывок» встречается в разных пантомимах. В «Жизни человеческой» счастливый папаша ощутил его, когда внезапно остановился малыш, которого он вел за руку; в сценке «В чайхане» — любитель играть в кости, схваченный за ухо грозной супругой; в пантомиме «Борцы за мир» — юный расклейщик прокламаций, неожиданно взятый за шиворот полисменом. У Аркадия Райкина в «Мимической истории» — пьяница, когда его руку с наполненной рюмкой друзья резко отводят в сторону. Понятно, что на сцене нет ни собаки, ни грозной супруги, ни полицейского, они — воображаемые. Видеть их помогает зрителям предельная вера исполнителей в происходящее и мастерство выполнения «неожиданного рывка».

Тренируется «неожиданный рывок» совместно с партнером. Многократно повторяются рывки и толчки, непосредственно действующие на плечо, на руку, а также через веревку. Тут нужно учитывать, что во время толчка плечо под действием удара подается в сторону, а голова должна оставаться неподвижной. К этой же группе упражнений относятся закручивание рук за спину, неожиданные толчки в спину, в плечо. Необходимо помнить, что перед рывком и толчком все мышцы должны быть полностью расслаблены.

«ЕДИНАЯ ЛИНИЯ»

Существует весьма распространенная ошибка. Начинающий мим берет у партнера воображаемый графин — и предмет теряет форму: горлышко смещается, бока мнутся, словно они из теста. Или

другой пример. Студийцы попробовали закрыть в «четыре руки» борт грузовой машины, и он оказался «искаленным» — зигзагообразным.

«Единая линия» несуществующего предмета, то есть его воображаемые оси — горизонтальная и вертикальная, — часто нарушается не только при коллективном действии, но и при индивидуальном.

Так, в неумелых руках черенок лопаты оказывается мягким жгутом, а стрела лука — разваренной макарониной.

Будущим пантомимистам необходимо научиться определять воображаемые оси несуществующего предмета — горизонтальную и вертикальную — и постоянно ощущать их, чтобы не нарушать формы предмета.

Добивайтесь точного соблюдения «единой линии», действуя с такими предметами, как: метла, кочерга, топор, байдарочное весло, шест, бревно, лист стекла

(рис. 11), корыто (рис. 12). А также действуя с воображаемыми предметами в четыре руки, например: взять из рук партнера бутылку (рис. 13), закрыть вместе с ним борт машины (рис. 14), поднять носилки.

Придумайте и обработайте коллективные упражнения на «единую линию» (в том числе на совмещение «единой линии» и «веса» воображаемого предмета в горизонтальном положении и вертикальном).

Примеры: достать ухватом из печки чугунок, бросать лопатой уголь в печь (горизонтальное положение), скалывать ломом лед (вертикальное). Не забывайте, что в работе должны участвовать обе руки одновременно.

«ТЬМА» ПРИ ЯРКОМ СВЕТЕ

Когда актерам драматического театра по сюжету пьесы приходится действовать в полной темноте, электромонтеры освещают сцену сине-зеленым светом. В пантомиме же сцена может остаться ярко освещенной, а у зрителей появится иллюзия действия, происходящего во тьме, — эту иллюзию создает актер. Понятно, что подобная условность позволяет создавать острые комедийные и драматические ситуации.

Актеры китайского театра, герои пьесы «На перекрестке трех дорог», действуют как будто в полной темноте, в то время как сцена остается ярко освещенной — ощущение темноты у зрителя достигается мастерством актеров и обозначается совсем просто: на сцене гасится настоящая свеча. Когда начинается знаменитый, вот уже сколько лет изумляющий зрителей всего мира бой на мечах во тьме и мечи то и дело мелькают в каком-нибудь сантиметре от сражающихся, в зале не остается ни одного равнодушного. При всей трагичности происходящего оба героя порой оказываются в комических ситуациях, что придает поединку особую прелесть.

Тренаж и тренировка требуются для того, чтобы хорошо разыгрывать такие сценки. Необходимы глубокое изучение законов поведения человека в темноте и виртуозное владение своим телом.

Работа над освоением приема «условная темнота» должна быть разделена на два этапа. Первый — упорный тренаж технических навыков, второй, много позднее, — действие в «темноте» с определенной задачей.

Вначале наблюдайте и запоминайте свои ощущения в темноте, и особенно в незнакомой вам обстановке, фиксируйте свое поведение, движения рук, ног. Действуя на ощупь, определяйте, какие предметы попадаются на вашем пути. При этом руки как бы спрашивают предмет — «что ты такое?» Получив ответ, они интересуются — «что в тебе?», «каков ты на вкус, на запах?» Отыскивая нужный предмет (допустим, березовое полено среди дров), руки «спрашивают»: «ты это или нет?»

Итак, сущность первого этапа овладения мастерством пантомимы заключена в том, чтобы освоить точнейшие передачи объема предмета, его веса и характерных особенностей предельно выразительными действиями с подлинным видением и верой. Предлагаемые тренировочные упражнения развивают внимание, воображение — важнейшие элементы мастерства актера, дают запас технических навыков, готовят мима к решению творческих задач.

Возможен вопрос: «Как долго следует тренировать беспредметные действия?» Ответ один — всю творческую жизнь. Техника «беспредметного действия» для мима — основа основ его искусства. Каким бы большим мастером ни был музыкант, он и дня не проводит без проигрывания упражнений и гамм. А гаммы для мима — беспредметные действия.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ

Пластическое решение темы — главное в творчестве мима. Без высокой культуры движения, без мастерства и неустанного тренажа мим так же беспомощен, как и человек, который, впервые взяв в руки скрипку, задумал извлечь из нее сложную мелодию.

В жизни многие не умеют координировать своих движений, сохранять равновесие, подчинять своей воле нетренированные мышцы. Регулярные физические упражнения, занятия ритмикой, пластикой могут воспитать необходимую для мима культуру тела. Балет, акробатика — вот еще дисциплины, которые будущему пантомимисту необходимы в первую очередь.

Станиславский считал, что занятие акробатикой необходимо для актера драмы. Он перечисляет многие насущно необходимые актеру качества, воспитываемые акробатикой, а в заключение резюмирует: «Кроме этого, акробатика окажет и другую услугу: она поможет вам быть ловчее, расторопнее, подвижнее на сцене при вставании, сгибаниях, поворотах, при беге и при разных трудных и быстрых движениях. Вы научитесь действовать в скором ритме и темпе, а это доступно лишь хорошо упражненному телу»*. Акробатика, по утверждению Станиславского, нужна артисту «для самых сильных моментов душевных подъемов, для... творческого вдохновения»*. Мим, разговаривающий со зрителями на языке движения, тем более обязан практически знакомиться с основами акробатики и балета.

В этом кратком очерке излагаются лишь самые общие сведения о движениях человеческого тела.

*К. С. Станиславский, Собр, соч., т. 3, стр 36.

*Там же, стр. 34.

Тело человека имеет как бы три оси — ось головы, плеч и бедер. Мы можем повернуть голову, а туловище останется в прежнем положении; максимально развернуть плечи, оставляя неподвижными бедра и голову. Мышцы и связки, ведающие осевыми поворотами, при соответствующем тренаже становятся более эластичными.

Помимо осевых разворотов тело обладает свойством сгибаться — и довольно сильно — вперед и назад. Эти действия осуществляются за счет подвижности (или, как говорят анатомы, за счет рессорных свойств) межпозвоночных дисков, представляющих собой прослойку из волокнистого хряща. Эластичные хрящи хорошо поддаются тренировке. Вспомните, какие удивительно сложные «складывания» проделывают цирковые актеры, которых нередко называют «людьми без костей» или «каучуковыми людьми».

Познакомимся теперь с различными движениями частей тела. Мы будем рассматривать их, взяв за основу осевые линии головы с шеей, туловища и нижних конечностей.

ГОЛОВА

...С дороги было видно, как вдалеке у березы стояли двое — девушка и моряк.

Голова девушки, сильно запрокинутая назад, слегка покачивалась, что явственно выражало горе, отчаяние. Поза парня тоже говорила о горе: его голова понуро опустилась на грудь.

Даже когда не видно выражение лица человека, положение его головы может красноречиво рассказать о его душевном состоянии. Сколько песен, сколько стихов сложено про «буйную голову» и «понурую». Выражая смирение либо почтительность, человек часто склоняет голову вперед, и он, конечно, высоко поднимает голову, если захочет подчеркнуть свое превосходство. Ни с чем не спутаешь энергичное движение головы из стороны в сторону, выражающее страстный, негодующий отказ от чего-либо.

Мим должен хорошо знать выразительность поворотов головы, для того чтобы умело пользоваться всем богатством ее пластических ракурсов. Само собой разумеется, что рисунок поворотов головы будет меняться в зависимости от характера изображаемого лица. Но сейчас, напоминая, мы говорим о технике, и только о технике мима.

Голова располагается на своего рода шарнирном стержне — шее. От эластичности этого «стержня» и зависит выразительность поворотов и положений головы. Соответствующей гимнастикой можно натренировать хорошую «шарнирность» шеи. Удивительной подвижности головы добиваются узбекские танцовщики. В цирке у пластических акробатов шея обладает иногда такой подвижностью, что головы артистов поворачиваются на 180 градусов..

Тренировать мышцы шеи лучше всего круговыми движениями — по ходу часовой стрелки и обратно, постепенно усложняя повороты — вначале склонить голову на грудь и поворачивать ее, отводя назад, потом вновь на грудь и опять назад (плечи при этом должны оставаться неподвижными).

КОРПУС

Неверно было бы думать, что корпусу следует отводить лишь вспомогательную роль в пластической выразительности. Как может быть выразительно, к примеру, извивающееся тело пленника, стремящегося освободить руки, связанные за спиной. Даже плечи способны многое поведать о внутреннем состоянии человека. Вспомним хотя бы капризное подергивание плечами; недоуменное пожимание плечами; характерно приподнятое плечо, выражающее презрение. Красноречивой может быть и грудная клетка, комично выпячиваемая вперед, и спина, умеющая передавать страдание, угодливость, хохот, воображаемые удары бича.

Гибкий, податливый корпус участвует в образовании сложнейшей гармоничной пластики.

РУКИ

Руки при помощи своих своеобразных «шарниров» — лопаток, плечевых и локтевых суставов, запястий — могут совершать сложнейшие развороты, движения, волнообразные, змеевидные, похожие на взмахи крыльев, и многие, многие другие. В древних наставлениях пантомимистам указывалось: «У мима обе руки должны быть одинаково искусны».

Часто бывает, поет певица, голос у нее красив и звучен, а слов не разобрать. У плохого мима, если он неумело «поет» руками, тоже непонятны многие слова. Зритель не должен напрягаться, «вслушиваясь» в то, о чем ведется пантомимическое повествование. Руки мима должны не только красиво, но и отчетливо «выговаривать каждую букву».

Какой выразительностью способны обладать руки, свидетельствуют слова известного американского писателя Митчела Уилсона, написавшего об актрисе, что «она одним легким движением руки умела выразить любое сложное чувство гораздо красноречивее, чем это можно сделать в двадцати строках записанного диалога...»*.

Зорко подмеченное художником положение рук помогает ему раскрыть характер человека. Вспомните, к примеру, руки Достоевского на портрете, написанном В. Перовым: прижатые к коленям, с нервно переплетенными пальцами, — как мною говорят они о внутреннем мире писателя! А вот руки академика Павлова на известном портрете М. Неверова: энергичные, сильные, крепко сжатые в кулаки, они передают страстность, волевой напор ученого-борца.

В Германии некогда сняли целый фильм «Руки», запечатлевший действия рук пианистов, хирургов, рабочих, скульпторов.

Серьезные занятия ритмикой или художественной гимнастикой и в дополнение к ним домашние упражнения сделают ваши руки податливыми и послушными, способными выразительно вести пантомимический разговор, делать невидимое видимым.

Разумеется, для выполнения пластичных, выразительных жестов не может быть канонов и рецептов. Но есть общие правила сценической жестикуляции. Так, руки, висающие плетью, неценичны. Невыразительны и даже карикатурны движения рук с прижатыми к бокам локтями.

Чтобы избежать этих недостатков, попробуйте сделать следующее: разделите мысленно руки на две части — от плеча до локтя и от локтя до кисти. Когда нужно, скажем, поднять руку перед собой, то прежде должна двигаться первая часть — от плеча до локтя, а затем, как бы догоняя ее,

вторая часть — от локтя до кисти. Движение должно быть плавным, без рывков, единой непрерывной линией, локти следует направлять не к телу, а от него. Кисть при этом немного отстает, а

*М и т ч е л Уилсон, Как я обходился без переводчика — «Огонек», 1960, № 36, стр. 17,

дойдя до цели, она должна мягко откинуться в сторону (быть слегка на отлете).

В ритмике существует термин «отстающая кисть». Поднимаются ли руки вверх, отводятся ли в стороны или вытягиваются перед собой, кисти в каждом случае как бы отстают от движения руки, свободно, мягко повисая. Когда рука опускается вниз, кисть снова запаздывает. Но путь свой она тем не менее проделывает полностью, как и рука. При движении руки вниз — вверх, влево — вправо получается мягкое «перекатывание» отстающей кисти, она движется за рукой. Устремились руки навстречу друг другу — одна вверх, другая вниз, а кисти опять-таки отстают. Движения «отстающей кисти» очень похожи на движения косынки, которую полощут в реке. «Отстающая кисть» делает жест изящным и завершенным.

Отрабатывая пластику руки, мим должен движение с «отстающей кистью» сделать привычным и органичным. Но необходимо учитывать, что «отстающая кисть» не годится для энергичных волевых жестов, например: останавливающего, отталкивающего, защищающего и др.

Кисть руки — душа жеста. Кисть зовет, манит, приглашает, отталкивает, дает, берет, укоряет, рассказывает, ласкает, карает, спрашивает, провожает.

У кисти, равно как и у всей руки, необходимо выработать живость и пластическую мягкость.

В репертуаре Марселя Марсо есть этюд «Бабочка». Одним движением кистей рук он неподражаемо передает трепет крыльев бабочки, то вьющейся над цветком, то борющейся с ветром, и в конце — обжигающей крылья у огня. Тончайшая чувствительность кистей, ювелирная отделка каждого, даже самого мельчайшего, жеста сделали этот этюд необыкновенно впечатляющим. Марсо рассказывает, что работе над этюдом предшествовали долгие часы наблюдений над сотнями разных бабочек.

Изяществу и красоте жеста способствуют также и пальцы мима. Они делают каждый жест хорошо «слышимым», «звучным», придают завершенность движению. Существует целый ряд упражнений, хорошо тренирующих подвижность пальцев, их «легкость», «резвость», «пружинность»... Среди этих упражнений есть простые — сжимание пальцев в кулак и энергичное его раскрытие, при котором пальцы как бы разлетаются во все стороны; игра на воображаемом рояле (имеющая немало различных вариантов). Есть и сложные, как, например, «волны»: каждый палец в отдельности производит волнообразные движения.

НОГИ

Про одних говорят «скор на ноги», «на одной ноге слетает», а про других — «хромает на обе ноги», «нога за ногу заплетается». Дрожащие ноги труса и скачущие вприпрыжку ноги безмерно счастливого человека, ноги угодливого шаркуна и ноги смельчака, приготовившегося к защите, — все это может стать изобразительным средством в сценической обрисовке характера. А профессиональные походки! Поступь моряка, кавалериста, фехтовальщика, балерины; походки ребенка и старика...

Человеческие походки многообразны, красивые же — редкость. У одних людей походки неритмичны, у других при ходьбе ноги плохо сгибаются в коленях, третьи косолапят, направляя ступни внутрь, четвертые ходят вприпрыжку, пятые — вразвалку. Большинство же «не дохаживают» шаг, то есть не совершают полного цикла движения, при котором каждый шаг должен завершиться на большом пальце ноги, мягко «перекатываясь» по ступне-«рессоре». Дефекты походок нетрудно определять по характеру сношенности подошв обуви. Правильный, красивый шаг — как бы летящий.

Какое сильное впечатление может произвести походка специально тренированного актера, рассказывает С. Образцов в своей интересной книге «Театр китайского народа»: «На сцене стройная, красивая, молодая женщина. Описать ее походку, ее движения — невозможно. Пожалуй, наиболее правильно будет назвать их «медленно-непрерывными». Походка как бы перетекает в движение корпуса, движение корпуса становится движением плеча и локтя, а движение локтя переходит в движение кисти и заканчивается где-то на кончике пальца. Все в абсолютном ритме. В музыке»*.

Мим должен выработать правильную походку — для сцены она имеет большое значение. Это первое. Второе — постоянной тренировкой следует развить мышцы ног, что сделает их более устойчивыми, хорошо пружинящими.

*С. Образцов, Театр китайского народа, М., «Искусство», 1957, стр. 220.

Мим должен научиться, что важнее всего, умеющими надежно удерживать равновесие тела при любых сценических движениях. Третье — необходимо помнить основные правила сценической постановки ног. Параллельно поставленные ступни ног (пальцы направлены в сторону зрительного зала) делают позу актера неизящной. Издавна считается правильным пользоваться «сценическим крестом»: в зрительный зал — несколько левее или правее — направлены пальцы лишь одной ступни, второй же — в сторону кулис; тяжесть тела переносится на ту ногу, которая направлена в зрительный зал, другая нога слегка согнута в колене. Это считается классическим положением.. Четвертое — мим должен наблюдать в жизни и изучать по произведениям живописи, скульптуры, графики, сколь выразительны могут быть ноги в том или ином эмоциональном состоянии. На страницах этой книги вы встретитесь с описанием пантомимических приемов: «шаг и бег на месте», «влезание по канату», «подъем и спуск по лестнице». Овладеть этими и некоторыми другими приемами с неподготовленными, нетренированными ногами — трудно.

КУЛЬТУРА ЖЕСТА

Мелкие невыразительные жесты, жесты суетливые становятся «жестиками», по выражению писателя А. Фадеева.

Персонаж его романа «Последний из Удэге» при разговоре делал «какие-то мелкие жестики рукой, точно трогал даму лапкой, как котенок игрушку».

Не годятся на сцене и суетливые жесты. В. Пудовкин метко назвал такие жесты «пластическим бормотанием», а Станиславский — «куцыми движениями».

Человеческий глаз не способен улавливать и фиксировать чередование быстрых движений, мелькание рук. В театре некоторые жесты слегка замедляются, дабы дать зрителю возможность разглядеть их, зафиксировать. Если бы актер, которому требуется, предположим, всадить нож в партнера, сделал это, как в жизни, то есть быстро всадил нож и быстро выдернул, в зале никто не успел бы этого заметить,— важная для смысла пьесы деталь осталась бы, говоря профессиональным языком, не донесенной до зрителя. Нужно, однако, соблюдать чувство меры, чтобы не получилось, как в кино при замедленной съемке.

Сценический жест должен обладать большой пластической выразительностью, точностью и, главное, быть подчиненным мысли.

СИЛА ЖЕСТА

Жестом можно огорчить, развеселить, объяснить, дать сигнал, выгнать вон, умолять — жестом можно выразить и вызвать самые сложные эмоции. М. Горький рассказал, как однажды знакомый ссудил его деньгами. «...Меня оттолкнул его жест, которым он дал мне три рубля займа, он протянул мне деньги молча, стоя спиной ко мне»*. Так и видишь этот оскорбительный жест, унижающий человеческое достоинство.

Жесты столько же говорят глазу, сколько речь слуху. Жестами убеждают, спорят, призывают. Жесты обладают огромной эмоциональной силой.

Известный деятель театра и кино В. Гардин в своих интересных воспоминаниях рассказал, с какими муками сопряжен порой поиск нужного жеста. Работая над образом американского миллионера, этот прославленный мастер настойчиво искал «из десяти возможных» всего один-единственный, нужный, точный жест... «В разработке жеста, — заключает он, — я всегда обращал внимание на возраст, национальную принадлежность, эмоциональную возбудимость данного персонажа. Все это налагает свой отпечаток на характер жеста»*.

ШИРОКИЙ ЖЕСТ

Жест пантомимиста должен быть тщательно продуман, отобран — это должен быть жест, согретый внутренним теплом, ясный, недвусмысленный. Иначе для зрителя, по определению Марселя Марсо, он «повисает в воздухе, оставляя после себя впечатление спазма, рывка в пространстве, прямой или ломаной линии, чего-то вроде холодной геометрической фигуры»*.

Жест должен быть точным, ярким и широким. Следует сразу же оговориться — речь идет не о широких жестах, претендующих на внешний эффект, на бессодержательную красоту Актеру необходим, по словам

*М Горький, В Г Короленко, Собр соч, т. 15, М, Гослитиздат, 1951, стр 39

*В Гардин, Воспоминания, М, Госкиноиздат, 1952, стр. 262, 266

*Марсель Марсо, Мимодрама — дыхание поэзии «Театр», 1960, № 3 стр 190

Станиславского, «широкий жест, выводящий наружу внутреннее чувство»*.

Овладение широкими жестами требует специальной тренировки. Здесь приведено несколько упражнений, добросовестная отработка которых, как показывает практика, дает заметные результаты.

Хорошо воспитывают экспрессию и динамику широкого жеста беспредметная игра в городки, метание диска, копья, ядра, воспроизведение трудового процесса косца (порядок тренировки обычный: сначала настоящий предмет, затем воображаемый, при точном сохранении его объема и веса).

Несомненную пользу приносит и упражнение «оркестр». Оно заключается в том, что каждый студиец воспроизводит игру на каком-либо воображаемом инструменте; роль дирижера исполняется поочередно. Оркестранты, напевая хорошо знакомую всем мелодию — лучше без текста — и одновременно «ведя» свою инструментальную партию (не следует, однако, имитировать звучание инструментов), чутко подчиняются волевым жестам дирижера; они должны движениями различной амплитуды выразить силу «звучания». Исполняющий роль дирижера, по-своему трактуя музыкальную тему, регулирует силу звучания каждого «инструмента» и время его вступления. Упражнение «оркестр» развивает пластику, вырабатывает внимание, чувство ритма, умение общаться с партнером, а у дирижера к тому же — умение подчинить коллектив своему волевому пластическому жесту.

Весьма полезны и упражнения-этюды, в которых требуется пластическим рисунком передать повадки различных животных и птиц. Эти упражнения способствуют гармоничному развитию телесного аппарата мима. И в самом деле, можно ли правдиво и выразительно воспроизвести, например, движения подкрадывающейся к добыче пантеры, не обладая эластично-подвижным телом? Воспроизведение повадок разных животных, птиц и даже рыб может стать полезным тренировочным материалом. Присмотритесь, например, к кошке, когда она идет между ножками стульев, изгибисто «обтекая» их своим будто бескостным телом; а вот она почуяла

*К. С. Станиславский, Собр. соч. т. 3, стр 59.

мышь, или пробегает по двору после дождя, — вспомните, как выразительно она останавливается, чтобы брезгливо стряхнуть грязь с кончиков лап. А забавные прыжки воробья вперед-назад, когда он урывает крохи от завтрака голубей. Словом, только не ленись наблюдать.

«Преображение» в животных по эмоциональной памяти хотя и менее продуктивно, чем когда оно происходит в результате непосредственных наблюдений, однако и оно окажет неоценимую услугу в развитии пластичности. Важно воспроизведение не столько самих повадок и движений, сколько передача их общего характера, ритма, пластики. И здесь без подлинной веры успеха не достичь. Определением того, насколько достоверно вам удалось воспроизвести повадки животного, может служить оценка ваших товарищей — узнают они или нет созданный «образ». Упражнения подобного рода не только хорошо тренируют пластическую мягкость движений, но и активно воспитывают наблюдательность, что, разумеется, особенно полезно.

Все, очевидно, видели на экране испанскую корриду. Сколько изящества в движениях матадора, с какой грацией дразнит он своей красной накидкой быка и уклоняется от его ударов! В Испании эту верткость и сноровку, эту удивительную чуткость тела воспитывают с детских лет. А труппа Марсея Марсо вполне овладела движениями испанской корриды, когда это потребовалось для постановки «Матадор». Характерные движения корриды могут стать отличными тренировочными

упражнениями. Тренироваться следует вдвоем, попеременно меняясь ролями «матадора» и «быка». Материя в руках и шпага, разумеется, обязательны.

Только тогда руки мима можно считать подготовленными, когда их движения станут непрерывно разворачивающимися единой линией, а не скачкообразными.

Упражнение «плотогон». Мим встает на небольшой коврик в метре от стены. Упершись концом длинного шеста в стену, на линии пола, мим должен оттолкнуться, точнее, «отжаться» от стены и проскользнуть как можно дальше на всю длину шеста, перебирая по нему руками. Чтобы добиться хороших результатов, необходимо многократно повторять все действия с шестом, подробно запоминая и точно воспроизводя их беспредметно (рис. 15).

Упражнение с воображаемым шестом делается двояко.

1. Без коврика. Не двигаясь с места, с усилием перехватывать шест по всей его длине, действуя как с настоящим шестом (все время помня о «единой линии»).

2. Выполняя те же движения с шестом, передвигаться вбок, по ходу воображаемого плота, при этом производить особые движения ступнями ног, соединяя то носки, то пятки (рис. 16 и 16а).

Постепенно тренируя технику широких жестов, мим подходит к упражнению «борьба с воображаемым противником». При большой тренировке, хорошем видении и точно отобранных движениях, «борьба» может выглядеть весьма убедительно и эффектно. Основное условие тренировки «борьбы» — расчленение ее процесса на короткие фазы-этапы, запоминание и отбор наиболее выразительных движений.

Станиславский мечтал об актерах, у которых «пластика стала их природой, свойством, второй натурой», чтобы, творя, они и не могли «этого делать иначе, как пластично»*. Он не уставал повторять, что актеры должны позаботиться не только о внутреннем аппарате, создающем процесс переживания, но и о внешнем, телесном аппарате, верно передающем результаты творческой работы чувств, его внешнюю форму воплощения.

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПЛАСТИКА

Работа над эмоциональной пластикой всегда сопряжена с опасностью наигрыша, изображения чувства. Поэтому так необходимо исключать всякие моменты представления. Не играй, а живи на сцене — вот вечно действующий завет наших великих мастеров искусства.

Одним из верных путей к овладению эмоциональной пластикой является импровизация под музыку. Занимающиеся прослушивают какое-нибудь произведение Рахманинова, Скрябина, Чайковского, где ярко выражена смена настроений, обсуждают его, затем находят содержание музыкальной темы. После чего, действуя импровизационно, разыгрывают сюжет пластическим действием. Импровизация может быть и групповой.

Импровизационно действуют и на темы стихотворений Пушкина, Лермонтова, в сопровождении музыки. Не следует ни в коем случае забывать о поэтической приподнятости жестов. Иначе получится стихотворение, рассказанное прозой.

Галина Уланова, говоря об эмоциональной пластике, выражающей такие душевные состояния, как стойкость павших бойцов или горе матери, потерявшей ребенка, высказывает весьма ценную мысль о том, что воплощаемые в пантомиме, они должны сохранять «подлинную жизненность» и быть «отмечены сценической экспрессией»* (разрядка моя. — Р. С.).

Эмоциональная пластика — важный раздел воспитания мима. «Жест, — говорит Марсо, — вибрирует и дышит, как живое существо. ...Он — сама музыка и как бы видимое эхо душевных движений актера... Жест должен жить, как живет и дышит все живое, иначе он сохнет,

*К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3» стр. 42.

*Г. Уланова, Мои первые впечатления, — «Литературная газета» от 7 марта 1959 г.

как растение, лишенное воды... Жест, не согретый душевной теплотой, не опирающийся на лирическую основу, не что иное, как сухой эскиз в пространстве... Жест, овеянный дыханием поэзии, движимый романтическим порывом актера, может порой достигать вершин классического искусства»*.

Но не может ли случиться, что, выработав красивые жесты, мим увлечется ими и это приведет к бессодержательным эффектам, к витиеватой жестикуляции? Как избежать такого зла? Против него есть верное средство. Станиславский указывает его: «следует лишь позаботиться, чтоб ваше действие на сцене было всегда подлинно, продуктивно, целесообразно»*.

*Марсель Марсо, Мимодрама — дыхание поэзии. — «Театр», 1960, № 3, стр. 190—191.

*К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, стр. 38

НЕСКОЛЬКО ПРИЕМОВ ПАНТОМИМЫ

Среди выразительных средств искусства пантомимы есть ряд специфических приемов, насущно необходимых миму. Описанию их посвящен этот раздел книги.

ШАГ НА МЕСТЕ

Иногда по ходу сюжета персонажу бывает необходимо совершить длительный переход. Как же создать иллюзию преодоления большого расстояния? Театральные режиссеры помещают актера на вращающийся круг. Шагая навстречу движению круга, а фактически оставаясь на месте, актер создает впечатление, будто он прошел большое расстояние. Мим такой же иллюзии может добиться иными средствами с помощью особого приема «шаг на месте». Прием не сложен, но требует точного знания техники его исполнения.

Итак, начнем ходьбу, допустим, с правой ноги. Выносим ее вперед, помня, что правильный, красивый шаг всегда достигается движением ноги от бедра. Момент, когда стопа ноги касается пола, в пластической анатомии называется приземлением. Будем и мы пользоваться этим термином.

Приземления в обычном шаге и в «шаге на месте» отличаются друг от друга,

Как обычно происходит приземление ступни? Сначала ногу ставят на пятку, потом ступня как бы перекачивается на носок и затем отталкивается носком от земли. При «шаге на месте» не происходит перенесения тяжести тела на приземленную ступню, а следовательно, «перекачивания».

В тот самый момент, когда ступня правой ноги касается пола, от него отрывается пятка левой ноги (рис. 17).

Важно помнить, что на левой же ноге в это время находится и центр тяжести. Это первая фаза «шага на месте».

Далее начинается энергичное подтягивание правой ноги в исходное положение, не сгибая колена. Подтягивание должно производиться плавно, без рывков, так, чтобы ступня скользила по полу, как бы утюжа его (рис. 17а).

А в каком положении находится в это время левая нога? У нее своя функция. Одновременно с подтягиванием правой ноги левая, с приподнятой пяткой, начинает сгибаться в колене (рис. 17б и 17в). Весь упор сосредоточивается на «подушечке» ступни (рис. 17б), приняв на себя тяжесть тела, она как бы с силой упирается в пол, позволяя тем самым произвести подтягивание правой ноги.

Итак, подтягивание правой ноги и сгибание левой производятся строго одновременно. В точном соблюдении этих требований и заключен секрет «шага на месте».

Для знакомства с полным циклом движений осталось немного. Как только правая нога пришла в исходное положение (рис. 17б), на нее тотчас переносится центр тяжести. Левая нога, «освободившаяся» от тяжести, выносится вперед (рис. 17в и 17г) и опускается на пол. Затем весь цикл движений повторяется.

Тренировать «шаг на месте» следует в легких спортивных туфлях и непременно на кожаной, а не резиновой подошве. Встав между двух стульев и опираясь руками на их спинки, необходимо сначала все движения проделать медленно, по фазам, как указано на рисунках. Когда появится достаточная легкость, произвольность всех движений шага, необходимо включить в действие руки и корпус. В выполнении «шага на месте» их роль значительна.

Движения рук и ног во время обычной ходьбы называются «перекрестной координацией». Происходит как бы перекрещивание движений: когда впереди правая нога, то вперед активно выносится левая рука вместе с плечом. Это врожденное движение во время ходьбы не дает телу «закручиваться»: перекрестная координация как бы выполняет роль «балансера», уравнивающего вращательное движение.

Вполне возможно, что вначале (после того как вы «оторветесь» от стульев) перекрестная координация не будет у вас получаться. Не следует придавать значения первым неудачам. Многократные повторы принесут полный успех. В дальнейшем хорошо освоенный «шаг на месте» может применяться мимом при создании различных образов. «Шаг на месте», кстати сказать, наиболее сценичен, когда исполнитель стоит в профиль к зрителям.

БЕГ НА МЕСТЕ

К выразительным средствам относится и «бег на месте». Это динамичное действие часто бывает необходимо в пантомимических спектаклях.

Существует несколько способов стилизованного пантомимического бега. Первый, самый несложный, — это видоизмененный спортивный бег на месте. Мимы, пользуясь им, заметно «реконструируют» спортивный бег. Тренируя бег, необходимо помнить о следующем:

1. Ноги, согнутые в коленях, энергично, поочередно откидываются назад как можно выше; касаясь пола, нога как бы подбивает воображаемый мяч, приземление происходит на «подушечки» ступней.
2. Корпус, насколько возможно, должен быть склонен вперед.
3. Темп — предельно быстрый. Нужно добиваться, чтобы какую-то долю секунды обе ноги были в воздухе. Лишь соблюдение этих условий придает «спортивному бегу» сценичность (рис. 18)

А вот еще одна форма бега на месте, успешно применяемая при комедийных ситуациях Корпус отклоняется назад до возможного предела.

Если в первом случае ноги были согнуты в коленях, то теперь необходимо держать их прямыми, при активном и высоком выбрасывании вперед. Осваивать этот прием лучше всего вдвоем, поочередно. Один из партнеров является помощником: он должен, стоя сзади, подставить свои руки под голову и спину бегущего на месте, поддерживая его (рис. 19).

Чем больше отклонен корпус, чем активнее и выше выбрасываются ноги, тем этот вид бега выразительнее.

Когда оба вида бега хорошо отработаны, их можно объединять, комбинируя, и, чередуя приемы, переходить от одного к другому, не делая при этом пауз.

Расскажем еще об одном виде «бега на месте», которым обычно пользуется Марсель Марсо.

Чтобы лучше освоить технику этого эффектного бега, расчленим его на отдельные элементы. У каждой ноги здесь свои движения. Одна нога, поднимаясь высоко на носок, делает небольшой подскок вперед, после чего энергично подтягивается назад в исходное положение.

Действие второй ноги необходимо тренировать отдельно. Сначала отработайте простейшие «махи» за счет движения в тазобедренном суставе. Такое движение будет напоминать качание маятника часов. Теперь продолжайте то же движение, но согнув ногу в колене (колени старайтесь поднимать как можно выше). Темп «маха» имеет большое значение. Он должен быть доведен до предельно быстрого.

Когда движения каждой ноги будут выполняться автоматически, нужно слить эти действия воедино, производя их одновременно.

Уточняем: в момент подскока та нога, что раскачивается наподобие маятника, обязательно должна быть отведена назад и согнута в колене (рис. 20). В следующий момент она резко выносится вперед, одновременно с этим нога, которая делала подскок, возвращается в исходное положение (рис. 20а).

Итак, подскок — вторая нога сзади; опускание на всю ступню с возвратным-скольжением — нога-«маятник» выносится вперед. После двенадцати-пятнадцати таких маятниковых «махов» и подскоков следует, не останавливаясь, быстро переменить движения ног (одной ногой вместо подскока делать маятниковые «махи», другой вместо «махов» делать подскоки). Такие перемены по ходу бега можно выполнять несколько раз. В этом приеме выразительны оба ракурса — «профиль» и «фас». Следует их чередовать. Корпус надо стараться сильно наклонять вперед.

Движения рук во всех приемах бега на месте точно такие же, как и при настоящем беге, то есть по перекрестной координации.

ЛАЗАНИЕ ПО КАНАТУ

Этот прием, когда он мастерски выполняется, весьма эффектен. Тренироваться нужно с подлинным канатом.

Сначала отрабатываются движения рук. Порядок обычный: подтягиваясь на канате, запоминайте напряжение мышц рук, корпуса, особенно при переносе тяжести тела с одной руки на другую.

Чтобы чрезмерно не утомляться, следует делать не более двух «подтягиваний» — левой и правой рукой, и затем спрыгивать на пол. Освоив подтягивание, нужно переходить на беспредметное действие, добиваясь выразительного выполнения.

Движение ног. Согнув ноги в коленях, производить поочередно правой и левой ногой скользящие круговые движения. При этом после каждого завершеного круга ступня одной ноги приходит в исходное положение между пяткой и «подушечкой» другой (рис. 21). И вот что важно учитывать: в момент начала кругового движения колени находятся в предельно согнутом положении, как бы в полуприседании. По мере скользящего движения каждой ноги колени выпрямляются. Этим как раз и достигается впечатление продвижения вверх. Едва нога пришла на свое место, колени сновагибаются.

Теперь следует соединить движения рук и ног. Исполнение этого приема сценичнее всего в ракурсном развороте — 3\4. Лазание по воображаемому канату можно увидеть в фильме «Невские мелодии» в исполнении ленинградских студийцев-мимов.

«НАДЛОМИВШЕЕСЯ ТЕЛО»

В классической пантомиме «Прекрасная статуя» горе Пьеро, увидевшего, как ожив, статуя уходит с Арлекином, было столь велико, что его тело... надломилось. Пьеро рухнул, но не вдруг, не всем телом, а складываясь, «по частям», будто паста, выдавливаемая из тьюбика.

Прием «надломившееся тело» распространен у мимов. Тренируется он так. Руки должны быть подняты кверху (такое положение нужно обязательно оправдать режиссерски). Это необходимо, чтобы сделать «складывание» более продолжительным.

Сначала «надламываются», «увядают» кисти: после того как расслаблены их мышцы, они «падают вниз» словно тряпочные. В то же мгновение сгибаются руки в локтях, только после этого раскрепощаются плечи. При этом вниз падают только локти, а кисти на долю секунды задерживаются на уровне груди. Но вот и они упали; затем безвольно склонилась вниз голова.

Далее происходит «надламывание» корпуса в бедрах. Это — резкое и полное перемещение тяжести тела на правое бедро, которое заметно отводится в правую сторону за счет «раскрепощения», расслабления левой ноги, согнувшейся в колене. Правая нога сначала выпрямлена, а затем тоже сгибается; это должно выглядеть так, будто нога надломилась.

Следующую фазу необходимо тренировать стоя на чем-нибудь мягком (на спортивном мате, на сене), вначале либо держась за свешивающуюся веревку, либо с помощью партнера, поддерживающего вас под мышки. Эта сложная фаза первое время тренируется отдельно.

После того как произошел «надлом» в бедре и поочередно подогнулись оба колена, их нужно сомкнуть, круто разворачивая влево, и, описывая полукруг, постепенно приземлить. Важно следить, чтобы приземление происходило не на коленные чашечки, а на всю плоскость голеней. Точно такое падение происходит, как помните, в некоторых кавказских танцах.

После того как выработалась уверенность в том, что это движение выполняется правильно, можно его переносить на простой ковер, а затем и на пол (при этом следует надевать мягкие наколенники). Последняя фаза — склонение корпуса. Его рисунок в соответствии с эмоциональной задачей определяется режиссерским замыслом.

Чего следует добиваться в приеме «надломившееся тело», когда уже отработаны все фазы по отдельности? Плавной непрерывности движений, чтобы они переходили одно в другое, не обнаруживая «стыков». Достигается это строгой последовательностью расслабления соответствующих групп мышц. В дальнейшем хорошо освоенное «обмякание» «надломившегося» тела должно быть окрашено эмоционально, согрето теплом чувства, это сделает прием глубоко впечатляющим.

«ППОДЪЕМ И СПУСК ПО ЛЕСТНИЦЕ»

Одним из специфических приемов, присущих пантомиме, является «подъем и спуск по воображаемой лестнице».

Начнем с подъема. Для более удобного освоения его техники рассмотрим по отдельности каждый элемент. Сначала отработаем действия ног. Тренировку лучше проводить, держась за спинки стульев. Разучивание ведется на три счета.

Исходное положение: тяжесть тела на левой ноге; правая — поднята и согнута в колене, носок поднят вверх.

На раз — коснуться правой ногой пола (не всей ступней, а только подушечкой); левая нога неподвижна (рис. 22).

На два — энергично подняться на носок правой ноги и перенести на нее тяжесть тела; пятку левой ноги оторвать от пола, поднимаясь на носок. Обе ноги выпрямлены в коленях, правая нога — чуть-чуть впереди левой (рис. 22а).

На три — правую ногу опустить на пятку, тяжесть тела на всей ноге; левую ногу, согнув в колене, оторвать от пола и вынести несколько вперед (рис. 22б).

После этого повторяется весь цикл движений, но уже начиная с левой ноги.

Положение корпуса. При подъеме по воображаемой лестнице корпус то слегка наклонен вперед, то выпрямлен.

Движения правой руки (левая — в произвольном положении). Рука как бы опирается на воображаемые перила.

На раз — наклонив вперед корпус, руку энергично вынести на уровне плеча как можно дальше вперед и в таком положении взяться за воображаемые перила. Далее происходит скольжение руки вниз по воображаемым перилам, и на счет два-три рука доводится до уровня бедра.

Теперь разучим спуск с лестницы. Следует заметить, что ритмическая основа спуска иная, чем при подъеме. Это действие выполняется в более быстром темпе и потому требует особенной четкости. В пантомимах спуск с лестницы обычно следует за подъемом и выполняется в обратную сторону (по отношению к подъему). Движение целесообразно начинать с левой ноги

Исходное положение такое: центр тяжести на правой ноге, левая — согнута в колене, носок поднят кверху.

На раз — левую ногу опустить на носок, выпрямляя колено, и тотчас перенести на нее тяжесть тела. Одновременно резко поднять от пола правую ногу, согнув ее в колене, и вынести вперед; носок поднят кверху (рис. 23).

На два — правую ногу опустить на пятку, не сгибая колена и не меняя положение носка. Одновременно левую ногу согнуть в колене, пятку приподнять (рис. 23а).

Перестановку ног нужно делать как можно быстрее, буквально в один миг. Именно в этом суть овладения приемом.

На три — происходит довольно сложное перемещение центра тяжести на правой ноге: от пятки к носку. Это как бы перекачивающееся движение; заканчивается оно резким подъемом правой ноги на носок. В это же самое время левая нога (согнутая в колене) отрывается от пола и выносится вперед (рис. 23б).

Далее снова повторяется весь цикл движений. Спуск нужно производить, держа корпус прямо, но слегка откинувшись назад. Положение руки — перебирающе - скользящее вверх — вниз. Подчеркиваем, что наиболее выразителен не медленный спуск, а полубег.

При сценическом выполнении «подъема и спуска по лестнице» важное значение приобретают так называемые игровые моменты. Скажем, при подъеме исполнитель то заинтересованно смотрит

вверх — много ли этажей осталось? — то, свесившись через перила (но не прекращая подъема), смотрит в лестничный пролет вниз — много ли прошел? Следует учитывать при этом также и конфигурацию лестниц, в частности лестничные площадки, которые исполнитель проходит обычным (жизненным) шагом. Они также активно включаются в игровые моменты (как при подъеме, так и при спуске).

«ОБЛОКАЧИВАНИЕ»

...Подвыпивший гуляка, покачиваясь, лавировал между столами, стульями, между группами гостей. Казалось, будто, подхваченный порывом ветра, он, подобно перекасти-полю, никак не может остановиться. Но вот наконец гуляку прибило к спасительной буфетной стойке, на которую он и облокотился с блаженным выражением лица. И хотя на сцене нет ни мебели, ни гостей, мастерство, с каким артист облокотился, столь блистательно, что в зрительном зале тотчас вспыхивают дружные аплодисменты.

Мы рассказали эпизод из пантомимы Марсея Марсо «Званный ужин». Прием «облокачивание» распространен у пантомимистов. Облокачиваются не только на воображаемую стойку, но и на всевозможные тумбочки, на рояль, на спинку садовой скамьи, на парапет набережной и т. п. (облокачиваются и двумя руками и одной).

Прием «облокачивание» требует наблюдательности, умения точно перемещать центр тяжести на различные участки тела, а также способности сохранять равновесие в необычных положениях. Для свободного владения этим приемом необходима основательная тренировка.

В пантомимическом облокачивании особенно важны два момента: 1) касание предмета, на который предстоит облокотиться, 2) перенесение центра тяжести тела. Рассмотрим оба эти момента. В качестве примера возьмем «облокачивание» на предметы, достигающие вам до уровня груди.

Итак, допустим, что это воображаемая стойка в кафе. И предположим также, что «облокотиться» на нее вам надлежит одной рукой (на участке от локтя до подмышки).

Освоение приема следует начинать с помощью подлинного предмета той же высоты, что и стойка в кафе. Использовать для этого можно, к примеру, ящик, помещенный на стол.

Облокотитесь на эту «стойку» несколько раз подряд и проанализируйте оба момента — касание и перенесение центра тяжести тела. Наиболее выразительно облокачиваться на несуществующую стойку участком руки от локтя до подмышки. Обратите внимание на то, как вы располагаете руку на поверхности предмета. Заметьте, здесь еще нет никакого перенесения центра тяжести. Пока вы еще только как бы примериваетесь. Это и есть первый момент — касание предмета. Он важен для нас еще и потому, что позволяет зрителям не только быстро угадать, что намерен совершить мим, но и увидеть высоту, объем, а в иных случаях и форму предмета, на который актер облокачивается. Дальнейшие действия потребуют от вас повышенной сосредоточенности, так как произойдет довольно сложное перемещение центра тяжести.

Теперь коснитесь поверхности воображаемой стойки. Локоть при этом должен быть отведен как можно больше назад. Закрепите мышцы на руке от локтя до-подмышки. Кисть руки полностью расслаблена, висит плетью (вторая рука в произвольном положении).

Далее—перенесите тяжесть тела на левую, выпрямленную, ногу; правую же, расслабленную, закиньте на левую (она лишь частично помогает удерживать равновесие; рис. 24). Особенно настойчиво следует добиваться умения энергично отводить левую половину тазобедренного сустава влево. Именно в степени активности оттягивания сустава и заключен своеобразный фокус этого приема. Красота и выразительность исполнения зависит от угла наклона, который мим способен придать своему телу. На этом же рисунке видно, какой наклон тела наиболее выигрышен. Однако чем больше наклон тела, тем труднее удерживать равновесие. Для того чтобы усилить противовес, нужно как можно энергичнее оттягивать левое бедро.

«Облокачивание двумя руками» также состоит из двух моментов — касания и перенесения центра тяжести.

Выполняется этот прием следующим образом: руки, согнутые в локтях, нужно поднять до уровня плеча и отвести как можно дальше назад. Лопатки при этом должны быть предельно сведены. Кисти рук расслаблены, висят словно плети. Корпус, как бы оседая, отклоняется назад по возможности дальше. Ноги нужно согнуть в коленях и одну из них поставить несколько позади другой— именно на нее и переносится центр тяжести. Положение рук должно в точности соответствовать тому, какое было найдено при тренировке с действительной стойкой. Положение головы произвольное (рис. 25).

Тренировать эти приемы целесообразнее всего вдвоем или втроем. Тогда можно корректировать друг у друга чистоту и точность выполнения. Когда оба приема достаточно отработаны, усложняйте их: облокачивайтесь после того, как пройдено заданное количество шагов; облокачивайтесь по внезапному сигналу; облокачивайтесь на предметы иной высоты (наиболее выразительно все же, как показывает практика, облокачивание на уровне груди). Во время тренировки этого приема у вас неизбежно возникнет боль в ногах; не пугайтесь, продолжайте тренировку. Это крепнут ваши мышцы.

Отметим некоторые типичные ошибки.

При облокачивании на одну руку:

- 1) теряется единая линия поверхности воображаемого предмета, поверхность, как мы говорим, «плавает по волнам» то вверх, то вниз;
 - 2) новички забывают отводить локоть назад;
 - 3) не полностью, а лишь частично переносят тяжесть тела на левую ногу;
 - 4) недостаточно энергично оттягивают влево бедро;
- 5) забывают раскрепостить кисть правой руки
- При облокачивании на две руки:
- 1) новички тянут плечи вверх;
 - 2) плохо держат выпрямленную спину под углом наклона;
 - 3) вяло сводят лопатки;

4) закрепощают мышцы шеи, а также те мышцы кистей рук, которые непременно должны быть расслаблены.

После доскональной отработки техники приемов необходимо ввести в их исполнение элементы актерской игры. Необходимо научиться облакачиваться, действуя в образе и различном состоянии, например в состоянии опьянения, крайней усталости, веселья и т. п.

Особое внимание следует уделять так называемым поясняющим жестам. Вот примеры этих жестов: взять с воображаемой стойки рюмку, чокнуться с соседом и выпить ее содержимое, поздороваться с кем-то, кого-то позвать.

Итак, мало найти или придумать интересное, сложное движение. Необходимо, разучивая его, затратить много труда, чтобы потом оно выполнялось бессознательно, рефлексивно. Размышления и контроль вначале неизбежны, бояться их не следует. Когда же движение освоено полностью, то его воспроизведение происходит совершенно свободно, доставляя подлинную творческую радость.

Помните, как у Толстого в «Анне Карениной» Константин Левин, работая вместе с крестьянами, косил «дурно, хотя и махал сильно». Крестьяне же косили, «как бы играя косой». Так продолжалось все время, пока Левин размышлял о том, что он делает и как сделать лучше, и потому «он испытывал всю тяжесть труда, и ряд выходил дурен».

То же самое происходит и в работе над сложным сценическим движением. Всякий раз принимаясь за новое движение, человек затрачивает много излишней энергии, и ряд у него выходит дурен. Происходит это от того, что еще не выработана «моторность». Действуя и одновременно контролируя себя, мим как бы раздваивает свою энергию. Движение от этого теряет динамику и целенаправленность— становится неточным. Так было и у Левина. Лишь позднее, когда он упорством, силой воли выработал технику, к нему стали приходить «те минуты бессознательного состояния, когда можно было не думать о том, что делаешь... (здесь и далее разрядка моя —Р. С.). Чем долее Левин косил, тем чаще и чаще он чувствовал минуты забытья, при котором уже не рук, и махали косой, а сама коса двигала за собой все сознающее себя, полное жизни тело, и, как бы по волшебству, без мысли о ней, работа правильная и отчетливая делалась сама с о б о й. Это были самые блаженные минуты».

О такой же произвольной легкости движений на театральной сцене, о жестикеляции, которая бы «делалась сама собой» мечтал и великий русский драматург А. Н. Островский, говоря: «Чтобы стать вполне актером, нужно приобрести такую свободу жеста... чтобы при известном внутреннем импульсе мгновенно, без задержки, чисто рефлексивно следовал соответствующий жест»*.

*А. Н. Островский, Собр. соч., т. XII, М., Гослитиздат, 1952, стр. 166.

74

ОСНОВЫ МИМИКИ

Язык мима звучен и богат интонациями. Тончайшие из них он передает мимикой. Она является одним из важнейших выразительных средств создания пантомимического образа. С ее помощью актер доносит до зрителей самые сложные психологические оттенки, ход внутренних монологов героя, его мысли и чувства, которые подчас трудно выразить словами.

Интересен рассказ о замечательном русском актере Варлаамове, великолепно владевшем мимикой. Варламов мог разговаривать ушами, кончиком носа и пальцами, едва заметными движениями, поворотами. Однажды Варламов, будучи в гостях, оказался объектом дружеских нападок своего приятеля. Варламов «закрыв глаза от мнимого отчаяния и нетерпения, застыл в позе с поднятой кверху головой и стал двигать ушами. Казалось, что он отмахивается ими, точно руками, от навязчивой болтовни друга». И далее — Варламов «коварно двинул кончиком носа сначала в правую, а потом в левую сторону. Потом он повел одной бровью, другой, сделал что-то со лбом, пропустил улыбку по толстым губам и этими едва заметными движениями мимики красноречивее слов дискредитировал нападки»*.

Варламов был, как известно, драматическим актером. Как же необходимо совершенное владение мимикой актеру, для которого безмолвное действие является основой творчества!

Ученые объяснили происхождение многих мимических выражений. Анатомы подробно исследовали и описали форму, расположение и действие лицевых мышц. Изучение их поможет миму понять физиологические законы, которым должно подчиняться его творчество, поможет сознательно управлять своей мимикой.

Упражнениями и тренировкой можно сделать лицевые мышцы подвижными и послушными, тонко передающими эмоциональное состояние.

*К. С. Станиславский, Собр соч., т. 3, стр. 40.

ЛИЦО

Значение выразительных возможностей лица в творчестве мима так же велико, как и отточенная речь в практике драматического актера.

Лицо мима — маленький стереоэкран, на котором зритель должен отчетливо видеть все, о чем рассказывает создатель пантомимического образа. В репертуаре Марселя Марсо есть любопытный мимический этюд «Шторка». Вначале артист прикладывает к лицу ладонь тем движением, каким прикрывают глаза, а затем опускает «ладонь-шторку» вниз, и зрители видят на его физиономии трагическое выражение. «Шторка» вновь поднимается вверх — лицо приобретает «нейтральное» выражение, прежнее оказывается как бы «смытым», «шторка» вниз — новое выражение. И так целая серия портретных мимических зарисовок. «Шторка» Марсо — Демонстрация высокой мимической техники.

РОТ

Великое множество оттенков может передать рот, по-разному приоткрытый: крайнее изумление, испуг, сдержанное страдание, восторг и т. д. Плотные стиснутые губы могут выражать гордость, замкнутость, упрямство, жестокость... А сколько существует оттенков улыбок, усмешек, ухмылок!..

Круговая мышца рта и мышца губ хорошо поддаются тренажу. Специальная лицевая гимнастика помогает развить мимическую выразительность рта, делает губы гибкими и послушными.

Глаза. Ни одна часть лица не может с такой полнотой и силой выразить внутреннее состояние человека, как глаза.

Н. Г. Чернышевский писал: «Истинная жизнь — жизнь ума и сердца. Она отпечатывается в выражении лица, всего яснее в глазах. и часто бывает, что человек кажется нам прекрасен только потому, что у него прекрасные, выразительные глаза»*.

Глаза мима — верный проводник его мыслей и чувств. Выражение глаз артиста позволяет зрителям понять самые тонкие психологические переживания его героя. Вот почему мим, как правило, не должен прятать от зрителей свои глаза. Когда мы говорим о глазах, то подразумеваем не только глазное яблоко, но и веки и брови. Именно они, взаимодействуя, и участвуют в образовании взгляда.

«Глазной занавес» — так Шекспир назвал верхние веки глаз. Участие в мимике «глазного занавеса» меньшее, чем, скажем, бровей, но и далеко не последнее. На особый манер сощуривая веки одного глаза, подмигивают — лукаво, хитро или многозначительно.

Существует выражение «сонные глаза». Когда мышцы, ведающие закрыванием и открыванием «глазного занавеса», бывают утомлены, «глазной занавес» оказывается как бы приспущенным на половину глазного яблока, а глаза кажутся «сонными» «заспанными». В жизни некоторые люди порой нарочно приспускают верхние веки, когда хотят изобразить показное утомление, или

*Н Г Чернышевский, Собр соч, т II, М, Гослитиздат, 1949, стр 11

безразличие, или притворную досаду, или кокетливую скуку. При этом также расслабляются мышцы шеи и головы. Мастера пантомимы используют «сонные глаза», как одно из изобразительных средств.

Брови. Варианты их перемещений весьма разнообразны. Брови движутся порознь и вместе. Стремительно вскидываются или медленно ползут вверх. Двигутся всем своим полукружьем или одними наружными краями. Брови могут удивиться, спросить, укорить, огорчиться. Та или иная подчеркнутая форма бровей иногда условно выражает определенные свойства персонажа, густые темные брови, сросшиеся одна с другой, — суровость твердого характера; брови «домиком» — душевную надломленность, трагизм, нервозность, страдание. Тонкие брови, расположенные высокими дугами, характерны для наивно-удивленного выражения лица Мимы классической школы, выступающие обычно с набеленным лицом, замазывают гумозом или мылом свои брови и выводят высоко над ними два тонких полукружья, что придает лицу постоянное выражение изумления.

Существует бесконечное множество разнообразных взглядов, как, например, насмешливый взгляд, оценивающий, беспокойный и т. д.

Это взгляды, говоря языком живописцев, чистых тонов. Изучение их сравнительно нетрудное дело. Но миму доступна передача и многих полутонов, оттенков взглядов. Вот, например, острая заинтересованность, прикрытая безразличием. Человек вроде бы и не глядит на объект внимания, но в какие-то моменты исподтишка бросает на него мимолетные оценивающие взгляды. Или же наоборот — мнимая заинтересованность. При этом человек как бы весь «внимание», но как только ему показалось, что на него не смотрят, тотчас же его скучающий взгляд обнаруживает безразличие. Художники слова часто прибегают к описанию выразительных взглядов. По этим описаниям можно составить целую энциклопедию взглядов: «он светлый взор

остановил на мне в молчанье», «могучий взор смотрел ей в очи, он жег ее», «презрительным окинул оком», «прощальным взором объемлет он в последний раз»...

Здесь и угодливые взгляды «со взором полным хитрой лести», и противоречивые: «хозяйки взор то выражается приветно, то вдруг потуплен безответно», и переменчивые, как, например, у лермонтовского штаб-ротмистра, волочащегося за тамбовской казначейшей: «И взор его притворно-скромный, склоняясь к ней, то угасал, то, разгораясь страстью томной, огнем сверкающим пылал».

Неоценимую услугу миму может оказать изучение произведений изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры. Мастера кисти и резца метко схватывают и передают всевозможные выражения человеческого лица в самых различных эмоциональных состояниях. Изучение мимики по жизненным наблюдениям очень полезно, но затруднено тем, что в жизни выражения лиц часто мгновенны, проходящи. В изобразительном искусстве всякое мимическое выражение как бы остановлено, его можно детально разглядывать, изучать, исследовать.

Вспомните, скажем, взгляд Ивана Грозного, убившего сына, — разве оставят эти глаза кого-нибудь равнодушным? Или на другом полотне Репина — волевой взгляд царевны Софьи, ее расширенные глаза, устремленные вдаль... или горящие глаза охотника, самозабвенно измышляющего свой очередной рассказ, на картине Перова «Охотники на привале».

Однако на сцене никакие взгляды не тронут и не убедят зрителя, если они не вызваны внутренним чувством, не согреты волнением, не рождены мыслью.

ПАНТОМИМИСТУ ЭТО НЕОБХОДИМО

В книге Станиславского «Работа актера над собой» для нас особый интерес представляет глава «Развитие выразительности тела». Константин Сергеевич, высказывая сожаление о том, что в системе воспитания драматического актера отсутствует преподавание мимики, замечает, что «учить мимике нельзя, так как от этого разовьется неестественная гримаса. Мимика получается сама собой, естественно, через интуицию, от внутреннего переживания. Тем не менее можно ей помочь упражнением и развитием подвижности лицевых мускулов и мышц. Но... для этого надо хорошо знать мускулатуру лица»*. Понятно, что знание мышц лица и развитие их подвижности особенно необходимы пантомимисту.

*К. С. Станиславский, Собр. соч., т. 3, стр. 38.

Молодой актер пантомимы должен постичь анатомию мимики с тем, чтобы отчетливо ориентироваться в формах мышц, в их расположении и функциях. Актеру нужна не бессознательная, а целенаправленная мимика, отобранная, подчиненная определенной мысли.

У человека большое количество всевозможных мышц. Нас же интересуют только те из них, которые активнее всего участвуют в лицевой мимике, производят перемены выражений лица.

Группа таких мышц называется мимическими.

Эти мышцы, в отличие от остальных, прикреплены к кости лишь одним концом, другим же — к коже. Получая приказания по «командным» нервам, как их назвал знаменитый физиолог И. П. Павлов, мышцы сокращаются и «сдвигают» участки кожи лица. В силу своего свойства

сокращаться под влиянием нервного возбуждения, становятся короче и толще, мышцы образуют на лице человека то или иное выражение.

Мимические мышцы необычайно чувствительны, Эластичны и подвижны, хорошо поддаются тренингу.

МЫШЦЫ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ ЛИЦА

Лобные мышцы. На лобной кости черепа расположены две мышцы, называемые лобными. Их роль в лицевой мимике очень значительна.

Для того чтобы получить некоторое представление об их размерах и форме, приложите ладони к лицу так, чтобы пальцы, «глядящие» вверх, половиной своей длины пришлись на лоб. Теперь энергично поднимите брови и обратите внимание на то, как под вашими пальцами они перемещаются кверху. Лобные мышцы частично прикрепляются к коже в том месте, где расположены брови, а частично их волокнистые пучки переплетаются с такими же пучками круговых мышц глаз. Своим верхним полукруглым краем (примерно там, где находились окончания ваших пальцев) лобные мышцы соединены с сухожильным шлемом. Когда глаза мгновенно и энергично раскрываются, особенно в моменты сильного эмоционального возбуждения, например ужаса (про такое мимическое выражение говорят: «глаза вылезли на лоб»), тогда на помощь тонким и нежным круговым мышцам приходят лобные мышцы, а им, в свою очередь, помогает мощный сухожильный шлем, с которым они сцеплены. При этом движении брови предельно взлетают вверх, а лоб «вспахивают» поперечные борозды — морщины.

«Мышцы боли». Вокруг глазной щели располагается группа небольших мышц. У художников и гримеров каждая из этих мышц получила образное название; так, мышца сморщивания бровей именуется «мышцей боли» или «серьезности».

Одним концом «мышцы боли» прикреплены к кости возле лобно-челюстного шва, а другим к коже у надбровной дуги. Покоятся они под лобными мышцами. Под воздействием «мышцы боли» брови стягиваются к переносью. На лбу возникают две-три глубоких и множество мелких продольных складок. Брови «наспливаются», а на лоб набегают долевыe складки, когда человек напряженно всматривается в даль, или делает физическое усилие, или мучительно ищет отгадку чему-то, или внезапно поражен чем-либо неприятным. При болевом ощущении эти мышцы, сокращаясь и взаимодействуя с другими, вызывают такое мимическое выражение, при взгляде на которое безошибочно можно определить, что человек испытывает боль.

«Мышцы угрозы». У человека в моменты предельного гнева возникают на переносице поперечные складки. Образуют их пирамидальные мышцы, или, как их метко назвали, «мышцы угрозы» Эти мышцы имеют продолговатую форму. Своим нижним краем они прочно вросли в боковые поверхности кости, называемой в анатомии носовой, а верхним — в кожу между бровями. Получив сигнал по «командным» нервам, «мышцы угрозы» сокращаются и тем самым тянут кожу книзу. От этого внутренние края бровей как бы утыкаются в переносицу, на которой появляются поперечные складки. Возникающие морщины в комбинации с насплывшими бровями и создают угрожающее выражение.

«Мышцы размышления». В мимике лица активно участвуют и круговые мышцы глаз. Три элемента каждой из этих мышц — глазничный, слезный и тот, что находится под кожей век, — располагаются тонким слоем вокруг глазной щели. (В образовании мимики заметную роль играет лишь глазничный элемент, функции же двух других вспомогательные, и потому рассматривать мы их не будем.)

Глазничный элемент, в свою очередь, состоит из двух частей. Одна располагается над верхним веком, другая под нижним. Верхняя и нижняя доли спаяны меж собой по обоим краям глазницы — внутреннему и наружному (характер этой спайки нетрудно представить, если соединить левый и правый указательные, а также левый и правый большие пальцы). Своей выгнутой вершиной верхняя доля, носящая название «мышца размышления», доходит под кожей до участка расположения бровей, а нижняя опускается до самой скуловой кости. Получая сигналы-распоряжения, верхняя доля сокращается и тем самым выпрямляет изгиб бровей и разглаживает поперечные морщины. Нижняя при сокращении как бы «выжимает» нижнее веко вверх, образуя при этом у наружного края глаз «морщины смеха». Если вы кончиками пальцев поочередно прикоснетесь к своим векам — верхнему и нижнему — и подвигаете ими, то сможете получить некоторое представление о работе очень тонких мышц, помогающих сощуриваться векам.

ТРЕНИРОВКА МЫШЦ ВЕРХНЕЙ ЧАСТИ ЛИЦА

Гимнастикой лица, тренировкой мимических мышц лучше всего заниматься перед зеркалом. Выше уже говорилось о характерной особенности мимических мышц — их эластичности, а также о том, что они хорошо поддаются тренировке.

Тренировка лобных мышц. Начните с активного сокращения лобных мышц. Энергично вскиньте брови кверху. В обычное положение брови вернутся после того, как вы «раскрепостите» мышцы.

Когда ваши мышцы благодаря упражнениям стали вполне подвижными, можете перейти к тренажу «мышц боли» (мышцы сморщивания бровей) и «мышц угрозы» (пирамидальные). Эти мышцы, как вы помните, сокращаясь, тянут брови книзу и несколько к переносью; при «раскрепощении» этих мышц брови возвращаются в исходное положение.

Упражнение заключается в многократном и энергичном, постепенно убыстряющемся подтягивании бровей книзу.

Теперь следует соединить движения лобных мышц с движением «мышц боли» и «мышц угрозы».

Поочередно сокращая мышцы, энергично вскидывайте брови вверх и энергично опускайте. Следует помнить о том, что происходит тренаж определенных групп мышц, а другие мышцы остаются при этом в покое

Необходимо также помнить о вспомогательной роли сухожильного шлема при действиях этой группы мышц. Движение самого сухожильного шлема, покрывающего верхнюю часть черепа (он в свою очередь тесно связан с затылочными мышцами), также подлежит тренажу. Положите руки на темя и энергично при помощи лобных, затылочных мышц и «мышц угрозы» заставьте сухожильный шлем подвигаться вперед — назад, проследите его движение. Настойчиво тренируя сухожильный шлем, можно сделать его более подвижным и сильным. Тогда он эффективнее

будет помогать лобным мышцам, а они в свою очередь сообщат большую подвижность и выразительность бровям.

Теперь усложняем задачу: добиваемся отдельного движения левой и правой бровью.

Вскидывая левую бровь, необходимо следить за тем, чтобы правая как бы упиралась в переносицу. После того как левая достаточно оттренирована, того же самого следует добиться от правой.

Сделав их полностью послушными (на что потребуются немало времени и усилий воли), можно приступить к еще более сложному упражнению: быстро поднимать то одну, то другую бровь «вразбивку» согласно приказу.

Упражнение «трагический излом бровей» (брови «домиком»). Это упражнение требует особого внимания.

Сократив «мышцы боли», начните сводить брови к переносице. Мгновением позднее включается сильная лобная мышца, которая совместно с сухожильным шлемом, как бы перехватив движение «мышцы боли» повлечет внутренние края бровей вверх. При этом важно, чтобы движение внутренних краев бровей пролегло строго по центральной вертикальной линии лба. Необходимо добиться умения закреплять, удерживать это мимическое выражение.

Тренировка глазных мышц. Как уже говорилось, эти мышцы очень нежные и тонкие. Прежде всего требуется сделать их более сильными. Простое, все убыстряющееся движение век (мигание) способно придать им большую эластичность и силу.

Затем требуется выработать умение попеременно закрывать веки. Следует добиться того, чтобы брови в этом движении не участвовали, чтобы закрывался лишь один глаз (а веко второго находилось в покое), чтобы жевательные и височные мышцы также не принимали участия в этом движении, не образовывали гримас.

Большую пользу при тренировке глазных мышц принесет следующее упражнение: в то время как один глаз закрыт, веком другого (также без участия «посторонних» мышц) производить мигание. Потом то же самое проделать другим веком, а затем — поочередно обоими веками. Упражнение это сложное, поэтому не следует отчаиваться, если не сразу удастся его выполнить.

МЫШЦЫ НИЖНЕЙ ЧАСТИ ЛИЦА

Теперь познакомимся с мышцами, расположенными ниже линии глаз. Эти мышцы также активно участвуют в мимике.

«Мышцы смеха», «мышцы рыдания» и другие. Под скуловыми дугами в том месте, где у некоторых людей образуются так называемые «ямочки», находятся скуловые мышцы. Их функция — поднимать углы рта кверху. Вместе с группой других мышц они действуют, когда человек смеется, и названы «мышцами смеха». У боковых поверхностей носа полураскрытым веером располагаются к в а д р а т н ы е мышцы верхней губы, состоящие из трех частей. Одна из них — так называемая «угловая головка» — поднимает верхнюю губу и крылья носа, когда человек плачет, за что и названа «мышцей рыдания».

Необходимо помнить — лицевые мышцы редко действуют в одиночку. Сложные мимические выражения достигаются взаимодействием нескольких мышц. Среди них кроме уже перечисленных расположены по обеим сторонам подбородка т р е у г о л ь н ы е мышцы рта, о форме которых говорит их название.

Треугольные мышцы при плаче опускают углы губ вниз. В этом смысле характерно описание плача героини повести Куприна «Олеся». «Ее коричневое лицо собрала

лось в... гримасу плача, губы растянулись по углам вниз, все личные мускулы напряглись и задрожали».

В силу способности треугольных мышц энергично оттягивать книзу углы рта, их еще называют «мышцами презрения». Четырехугольная мышца нижней губы, находящаяся посреди подбородка, под губой, сильно выворачивает нижнюю губу, что придает лицу выражение отвращения. Четырехугольную мышцу нижней губы так и называют «мышцей отвращения».

ТРЕНИРОВКА МЫШЦ НИЖНЕЙ ЧАСТИ ЛИЦА

Тренировка скуловых мышц. Напомним: при смехе эти мышцы, сокращаясь, оттягивают углы рта вверх и в стороны; эти мышцы одним концом прикреплены к низу скуловой дуги. Тренируя их, следует активно направлять углы рта в сторону верхних скул. Зубы при этом должны быть обнажены. Затем нужно добиваться раздельного действия углов рта.

Тренировка мышцы верхней губы. Три части этой мышцы, сокращаясь, поднимают верхнюю губу в ее средней части. Тренировать следует подъем верхней губы без участия углов рта. Так как квадратная мышца частью своих волокон вплетается в кожу крыльев носа, то при сокращении этой мышцы крылья носа несколько приподнимаются, расширяя ноздри. При активном подъеме верхней губы нужно сильно обнажать клыки и следить, чтобы нижняя губа оставалась в покое.

Затем надо тренировать поочередно левую и правую половину верхней губы, попеременно сокращая мышцы, расположенные слева и справа (выполняя упражнение, нужно мысленно разделить губу на две части).

Тренировка поперечных мышц носа. Ранее об этих мышцах не рассказывалось. Знать же о них необходимо следующее. Располагаются они по обеим сторонам краев носа, отчасти напоминая попону. Эти мышцы обычно мало подвижны, но их роль в мимике значительна, особенно при выражениях презрения и отвращения.

Тренировать поперечные мышцы носа следует активно и длительно. Сомкнув губы (не слишком плотно), энергично вытягивайте носогубные складки кверху, постепенно добиваясь все большего их подъема (остальные мышцы остаются в покое). Точки приложения усилия находятся у крыльев носа. При сокращении поперечных мышц носа на боковых его поверхностях образуется ряд продольных складок. Это упражнение требует особенной сосредоточенности.

Тренировка круговой мышцы рта. Эта мышца окружает рот. При сокращении она изменяет форму губ: вытягивает их вперед («надутые губы») или подтягивает («поджатые губы»). Сначала следует натренировать активное вытягивание губ вперед (хоботком). Затем производить маятниковые движения в обе стороны, с вытянутыми губами, а после — круговые движения в обе стороны поочередно. При этом нужно следить, чтобы голова оставалась неподвижной. Еще упражнения.

Вытянув губы до предела вперед, энергично раскрывайте их наподобие распускающихся лепестков цветка

Поджав губы (не очень плотно), энергично направляйте их углы в левую и правую стороны. Поджатые губы помогают передавать разные оттенки выражения

надменности.

Тренировка треугольной мышцы рта. Эта мышца, сокращаясь, опускает углы рта. Энергично, при сомкнутом рте, направляйте углы губ книзу. Следите за тем, чтобы нижняя губа не выворачивалась. Добившись большой подвижности обоих углов рта, тренируйте отдельное опускание левого и правого углов. В этом движении активное участие принимают и сильные мышцы шеи, берущие свое начало на груди и оканчивающиеся в углах рта и щек. Прикоснувшись пальцами к горлу, проследите действия этих мышц.

Тренировка четырехугольной мышцы нижней губы. Напоминаем- эта мышца, сокращаясь, опускает книзу и выворачивает нижнюю губу. Следует, выпятив нижнюю губу, энергично вывернуть ее, как бы отваливая книзу. Далее делайте то же самое, но отдельно левым и правым краями губ (при участии мышц шеи). Вывернув губу, производите маятниковые движения из стороны в

сторону.

Необходимо еще раз подчеркнуть, что успешный тренаж лицевых мышц невозможен без целеустремленности и настойчивости. Столь же важна и регулярность занятий.

МИМИКА-ЭТО РЕФЛЕКСЫ

Теперь, когда мы познакомились с лицевым аппаратом, необходимо, хотя бы в общих чертах, рассказать, что и как приводит его в движение.

В жизни большей частью мимические движения рефлекторны. Представьте, вы увидели у своих ног ядовитую змею. Немедленно тончайшие окончания зрительного нерва, расположенного позади глазного яблока, передадут сигнал опасности по центростремительным нервам в мозг — в зрительную зону коры полушарий. (И. П. Павлов назвал центростремительные нервы «осведомительными»). Мозг, осведомленный об опасности, произведет анализ. И вот из коры полушарий, на этот раз уже по центробежным (двигательным) нейронам, поступит сигнал-приказание рабочим органам — мышцам. Сократятся, они вызовут на лице выражение ужаса и одновременно побудят вас отпрянуть назад. Этот путь называется рефлекторной дугой.

Возбуждения могут поступать не только через зрение, но и через слух, обоняние, словом, через любые органы чувств. То или иное мимическое выражение зависит от силы впечатления. Выражение лица может меняться и под воздействием звучащего слова, но в бессловесном творчестве мима этот раздражитель возможен лишь как воображаемый. Случается, что в пантомиме слово написано: например, герой узнает из телеграммы о гибели близкого друга или из газеты — о крупном выигрыше.

Это уже область условных рефлексов. Образование их относится к процессам высшей нервной деятельности.

...Раненый юноша попал в плен. Вот он очнулся, пригретый солнечными лучами, и «жизни дух проснулся в нем». Но услышал юноша, как «загремели вдруг его закованные ноги». И «пленника младого грудь тяжелой взволновалась думой...». От этих дум сник пленник, «склонясь головой на камень». Так Пушкин в одном из эпизодов «Кавказского пленника», полном драматических событий, рассказал о мыслях и чувствах молодого воина, плененного врагом.

Этот эпизод показывает сложную взаимосвязь между эмоциональным состоянием героя и его мимикой. Когда юноша очнулся от забытья, он еще не осознал трагизма.

Своего положения. Лицо героя озарилось радостью: «проснулся жизни дух». Но звон кандалов вызвал условный рефлекс. Через рецептор — нервные волокна уха — возбуждение передалось в мозг, который произвел анализ. Пленник осознал свое безвыходное положение, и это отразилось на лице юноши. Дальнейшая смена его мимики вызвана воспоминаниями.

Рефлекторные возбуждения, вызванные воспоминаниями, нередки в жизни человека и, следовательно, в творчестве мима. Минувшие события, проносясь перед нашим мысленным взором, вызывают эмоции, ведущие к смене мимики.

В творчестве актера может встретиться и такая драматургическая ситуация, когда персонажу пьесы необходимо усилием воли изменить выражение лица, чтобы скрыть свое истинное чувство. Так, например, поступает герой пушкинского «Анджело». Помните, жестокий тиран, человек «с нахмуренным лицом и с волей непреклонной», временно взял в свои руки «верховой власти бремя». В столицу возвращается настоящий правитель — старый Дук. Его встречают толпы людей. И вдруг к ногам Дука с криком бросается молодая девушка Изабела. Присутствующий тут же Анджело, чувствуя свою немалую вину перед этой девушкой и понимая, какой каре он может подвергнуться, «бледнеет и трепещет и взоры дикие на Изабелу мечет... Но победил себя».

Четырежды на протяжении какой-нибудь минуты сменились внутреннее состояние этого персонажа и его мимика. Когда Анджело встречал Дука, его лицо было исполнено торжественности. Увидев Изабелу, он «бледнеет и трепещет», потом его охватывает ярость («взоры дикие на Изабелу мечет»). И, наконец, — маска непроницаемого спокойствия («победил себя»). Обостренное сознание подсказало тирану, что своим взволнованным видом он выдаст себя. Подобно тому как шофер, увидевший вблизи опасность, резким движением мгновенно включает тормоз, так и Анджело усилием воли сменил выражение лица.

В физиологии это называется торможением Раздражителями, вызывающими смену мимики, могут быть и ассоциации, связанные с каким-либо предметом. Они порой способны вызвать весьма сложное мимическое выражение, как, например, у героя романа Ремарка «Три товарища»: «Я оказался в очень затруднительном положении: мои глаза метали яростные взгляды... а ртом я пытался произносить в телефонную трубку приветливые слова, от темени до носа я был воплощением грозы, от носа до подбородка — солнечным весенним полднем».

В Ленинградской студии «Мим» создавалась пантомима «Адам и Ева» по мотивам рисунков известного французского художника Жана Эффеля. Сложнейшую мимическую гамму должно передать лицо исполнительницы роли Евы. Вот Ева сорвала «запретный плод» — яблоко в ее руках! Ева подносит его ко рту. Лицо ее выражает трепетное нетерпение и в то же время — тревогу: не увидели бы, ведь яблоко тайно сорвано. Но вот яблоко надкушено. Ева торопливо жует сочную мякоть. На лице ожидание чуда. И что же — никакого эффекта: яблоко как яблоко. Стоило ли прилагать столько хитрости и усилий, чтобы срывать его! Взор погас. На лице разочарование;

все черты лица как бы опустились книзу. Затем — злость. Челюсти механически продолжают жевать, а гневный взгляд ищет — куда бы забросить никчемный плод?

И вдруг — заминка. Что это? Что происходит у нее в груди, неизъяснимое, небывалое?

Ева напряженно прислушивается к тому, что зазвучало, запело внутри ее. В глазах исполнительницы читается напряженная работа мысли. Глаза «слушают», оценивают, хотят угадать и понять. На лице написано изумление.

Но вот по лицу пробежала тревога: внутренняя мелодия перестала звучать. Не сразу поняла Ева, что кончилось действие чудесного яблока. Жадно, торопливо снова откусывает она волшебную мякоть и жует жует.

Ева прислушивается к себе, и лицо будто говорит о том значительном, что в ней совершается в эту минуту: угловатый подросток превратился в прекрасную девушку...

Весь эпизод продолжается не более двух-трех минут, но какая сложная задача возникает перед исполнительницей, как выразительна должна быть ее мимика.

РАЗВИТИЕ МИМИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ

Мимика, связанная с психологическими переживаниями героя пантомимы, не укладывается ни в какие схемы, она всегда индивидуальна. Вот почему так важно мимическое мастерство, тренировка мимической выразительности. Понятно, что роль веры и видения в мимических упражнениях ничуть не менее значительна, чем в «беспредметном действии».

Придумайте короткие этюды на возбуждения, поступающие через рецепторы пяти органов чувств. Например, увидел: птенца на дороге, милого ребенка, хорошего знакомого, человека вам неприятного, красивый цветок в поле, волка и т. п.; услышал: соловья, кукушку, неожиданный оклик, звук приближающегося поезда, крик о помощи, свисток милиционера и т. п.

После этого можно усложнять этюды. Например: вы смотрите в цирке выступление воздушных гимнастов, любуетесь тем, как ловко и грациозно перелетают они под куполом с трапеции на трапецию. Вдруг один из них срывается и падает... Вы — «болельщик» и присутствуете на остром футбольном матче. Ваша команда проигрывает (выигрывает)... Вы — мотогощик и участвуете в международных состязаниях, вас нагоняют соперники и т. п.

Придумывая этюды, следует обращать внимание на то, чтобы они были чисто мимическими, не требовали участия жестов. Во время исполнения этюдов нужно особенно строго следить за тем, чтобы не было наигрыша. Надежно уберігают от этого вера и видение.

Позднее можно приступить к более сложным мимическим этюдам: возбуждение, вызванное написанным словом, воспоминанием, рождением мысли, а также к этюдам, в которых должно проявиться торможение, эмоциональные оттенки и переходы из одного состояния в другое.

О том, какой силы выразительности может достичь мим, говорит пример творчества Марселя Марсо. В миниатюре «Ваятель масок» он изображает мастера, который увлеченно лепит различные маски; каждую он примеряет перед воображаемым зеркалом — хороша ли? (Все предметы воссоздаются мимом «из ничего».)

Вот Бип смастерил новую маску. Натянул ее на свое лицо словно противогаз. Зрители увидели маску глупца — улыбка до ушей, две щелки сонных глаз, предельное выражение тупости. При этом традиционно набеленное лицо артиста удивительно помогло¹ создать иллюзию застывшей фактуры маски.

Ваятель на минутку вообразил себя разгуливающим на карнавале в новой маске. Расхлябанные движения артиста — под стать облику глупца. И позабавит же такая маска веселящихся людей!

Но хватит, пора ее снимать. Однако не тут-то было: маска, словно издеваясь над своим творцом, не желает сниматься. И здесь происходит чудо, чудо актерского мастерства. На лице Марсо застыла идиотская улыбка глупца, а его мятущиеся движения трагичны, полны отчаянных попыток избавиться от обличья, будто намертво приставшего к лицу...

Известен рассказ Горького о виденной им за границей удивительной артистке Теа Альбе. Она в результате длительной тренировки добилась того, что могла, вооружив десять пальцев цветными мелками, написать на доске одновременно десять различных цифр. Можно представить себе, какой колоссальный труд понадобился для этого!

Контраст между иступленными жестами ваятеля и застывшей, хохочущей маской, созданной мимикой актера, так же поразителен, как десять цифр Теа Альбы. Отчаянная борьба Бипа с маской глупца, приближающая Марсо к философскому обобщению, оканчивается победой человека: он сорвал с себя ненавистную маску.

Лицо мима — это сложный инструмент. Владение им отчасти схоже с техникой игры на скрипке. Ее гриф не имеет внешне обозначенных тонов и полутонов. Но скрипач точными прикосновениями к струнам извлекает чудесную мелодию. Лицо тоже не располагает видимыми ладами. Точность и чистота «мимической мелодии», ее красота во многом зависят от вашей техники, от того, как вы овладеете «мимическими гаммами», «тонами» и «полутонами», насколько умело будете пользоваться своим инструментом — пластикой лица.

ДЕЙСТВИЯ В УСЛОВИЯХ ВЫНУЖДЕННОГО МОЛЧАНИЯ

Когда слова являются помехой

В системе воспитания драматического актера имеется раздел «действие в условиях вынужденного молчания». Жизнь нередко рождает такие ситуации, когда слова по тем или иным обстоятельствам не должны звучать. Например, в комнате находится тяжелобольной, или двое должны о чем-то условиться так, чтобы не знал третий, или люди находятся в размолвке.

...Когда Мария Волконская — героиня поэмы Некрасова «Русские женщины» — решила поехать в Сибирь к своему мужу-декабристу, проводы ее вылились в тягостную сцену. Вот как говорит об этом героиня, от лица которой ведется рассказ: «Сурово молчали родные мои (здесь и далее разрядка моя. — Р. С.), прощание было немое... и каждый с вопросом смотрел на отца. Сидел он поодаль понуро, не молвил словечка, не поднял лица». И братья, «отцу подражая, молчали...» Действие этого эпизода разворачивается в обстановке вынужденного молчания.

Слова являются излишними в тех случаях, когда они не могут быть поняты (например, в разговоре с иностранцем) или услышаны. В фильме «Король в Нью-Йорке» Чарли Чаплин великолепно обыгрывает эту ситуацию. Герой фильма, находясь в ресторане, пытается заказать официанту ужин, но из-за невероятного грохота джаз-оркестра официант никак не может расслышать слов своего клиента; это вынуждает героя прибегнуть к языку жестов и мимики, при помощи которых ему и удается с блеском и остроумием заказать икру, черепаховый суп и другие деликатесы.

Ситуаций, при которых люди прибегают к языку жестов, существует довольно много.

Придумайте и выполните несколько этюдов на «общение в условиях вынужденного молчания».

«Разговор с иностранцем»

Чего только не увидит наблюдательный человек на платформе вокзала за несколько минут до отхода поезда! И трогательные сцены и забавные эпизоды. Особенно возле двойных окон вагонов.

Жизненные наблюдения и фантазия могут подсказать не один сюжет для этюдов на тему «перед окнами вагона». Если исполнителю для лучшего самочувствия понадобятся слова, следует ими пользоваться (с тем, чтобы потом отказаться от них). Здесь налицо общение с партнером (к общению с несуществующим партнером необходимо приступать лишь позднее), поэтому надо помнить о важнейшем требовании к мастерству актера — умении видеть, слышать и отвечать партнеру.

На тему «разговора с иностранцем» сделайте следующие этюды. Один из персонажей — иностранец, не знающий русского языка (или русский, не знающий иностранного), второй — милиционер, или прохожий, или работник учреждения. Иностранцу необходимо узнать дорогу: в зоопарк, к врачу, на пристань и т. п.

Обстоятельства, в силу которых человек не может пользоваться словом и вынужден прибегать к языку жестов, могут быть самые разные. Например, рот занят полосканием, от которого невозможно освободиться. Или же такая комедийная ситуация: человек, застигнутый врасплох, засовывает в рот какой-то предмет, видеть который у него не должны, а необходимо действовать, отвечать на вопросы. В этих этюдах неограниченный простор для проявления и развития воображения, фантазии.

«Строгий папаша»

Тренировочная работа над приемом, который мы называем «строгий папаша» увлекательна, как игра. Участвуют в ней трое: строгий папаша (или мамаша), сын (или дочь) и его приятель (подруга). Сущность приема в следующем. Исполнитель роли приятеля выходит за дверь, а остальные уславливаются, о чем сын, тайно от строгого отца, расскажет своему другу. Так может быть составлен целый рассказ. Однако необходимо учитывать, что языком жестов можно передать не все. Есть такие моменты в сюжете, которые нельзя понятно и выразительно передать движением рук и мимикой. Например: «это было в прошлом году», «мой дядя самых честных правил» и т. п. Абсолютная понятность всего рассказа — главное условие этюда.

Приятелю разрешается входить, когда сюжет (сюжет, а не выразительные средства, которыми он должен быть передан) полностью выяснен. Первое время лучше всего исполнять эту роль сидя — скажем, перед телевизором. Такое ограничение места действия на первых порах выгодно, так как оно помогает концентрировать внимание исполнителей на главном. Роль папаши активна; его действия обусловлены строгостью характера и тем, что он сосредоточен на телепередаче. Приятель, если он не понял какую-то пантомимическую фразу, может тайно от строгого папаши мимически задать уточняющий вопрос, то есть мимически переспросить сына.

Исполнители ролей должны действовать каждый в соответствии со своей задачей. Само собой разумеется, молодые люди не должны непрерывно находиться в поле зрения папаши (Мизансценирование во всех вариантах этого этюда играет значительную роль.)

Пантомимический диалог между вошедшим приятелем и сыном вначале строится примерно по такой схеме. Приятель, увидев кислую физиономию друга, спрашивает мимически: «Что с тобой?» Если сын в очень подавленном настроении, то вопрос, вероятно, повторится в более активной форме. Ответ сына может выражать: «И не спрашивай». — «Что-нибудь из-за отца?» — «Да» (или «Нет»). Тогда последуют новые наводящие вопросы. Затем идет собственно рассказ сына. Не следует пытаться шептать слова, это вне правил приема «строгий папаша».

Весьма выразительными могут здесь оказаться мимически воспроизведенные идиоматические выражения и метафоры, такие, как «намылить шею», «завести шарманку», «умыть руки» и т. п.

Постепенно усложняя этот этюд, видоизменяйте ситуацию. Так, действующими лицами могут стать студенты и педагог, от которого должно что-то скрыть, арестанты и конвоир, двое влюбленных при «третьем лишнем».

Этот этюд-игра рождает множество интересных положений и деталей, активно тренирует фантазию, находчивость, шлифует выразительность жестов и мимики.

Говорить - не говорить...

«Не шепчите», «не шевелите губами» — такие замечания сплошь да рядом слышатся на занятиях студии пантомимы. Потребность шептать текст часто возникает в силу того, что в сюжете пантомимы не до конца все продумано, или потому, что внутреннее состояние исполнителя еще «не созрело» для безмолвного действия.

Но это, конечно, не означает, что у мима на сцене всегда должен быть плотно сомкнут рот. Сжатые губы сделали бы лицо мертвым.

В творчестве мима встречаются случаи, когда беззвучное произнесение текста не только возможно, но и необходимо.

К беззвучному разговору мим, к примеру, прибегает, когда ему требуется нарисовать портрет человека, для которого публичное выступление является профессией. Скажем, портрет лектора, адвоката, конферансье и т. п.

Если мы обратимся к литературе, то увидим, какое там имеет значение речевая характеристика персонажей. По тому, что и как говорит каждый из них, читатель составляет мнение об этом человеке.

В пантомиме героя характеризует только то, как он говорит, — текста ведь нет.

Несмотря на то, что у лекторов или адвокатов есть общие черты, определяемые профессией, у каждого свой характер и, следовательно, своя манера говорить: один — темпераментен, другой, наоборот, сдержан, третий — флегматичен... Создавая подобный образ, артист пантомимы подчеркивает индивидуальные черты персонажа беззвучной речью.

Особое значение здесь приобретает «допуск». И это понятно, ведь мим должен донести до зрителя смысл речи лектора или адвоката, не произнося ни слова. Вот почему у мима артикуляция рта, выражение глаз, словом, вся манера беззвучного произнесения текста должна быть подчеркнутой, несколько преувеличенной. Важно помнить: сама по себе подвижная мимика во время беззвучной речи еще недостаточна, необходимо знать характер героя, содержание его речи, перед какой аудиторией он выступает, как к ней и к своему выступлению относится. Словом, необходимо продумать все предлагаемые обстоятельства и сквозную линию действия, иначе исполнение превратится в кривляние.

В процессе создания образа говорящего человека мы всегда пользуемся подлинным текстом (исполнитель сам составляет его) и отрабатываем все выступление со звучащей речью. Когда же речь «улеглась», стала для исполнителя органичной и найдены ее оттенки, верный тон, мы отбрасываем текст и произносим речь мимически. Но и после этого продолжаются поиски и отбор характерных и смешных черт (ибо чаще всего это сатирический образ).

В порядке учебно-тренировочной работы нарисуйте мимические портреты различных докладчиков и лекторов, портрет конферансье (незадачливый остряк), судьи, прокурора, адвоката, подсудимого, истца, свидетеля.

Отработайте мимический разговор льстеца-подхалима, наглого грубияна, сплетницы, паникера, мимический разговор с двумя несуществующими партнерами.

ВООБРАЖАЕМЫЙ ПАРТНЕР

Специфической особенностью пантомимы, отличающей ее от всех других видов сценического искусства, является общение с несуществующими партнерами.

Прием этот подчиняется обычным законам актерского мастерства и требует от мима сконцентрированного внимания, точности жестикюляции, веры в подлинность происходящего и особенного умения видеть и слышать. Отсутствие хотя бы одного из этих моментов способно свести прием на нет: зритель не поверит в присутствие воображаемого партнера.

Нужно провести диалог с человеком, которого на сцене фактически не существует, так, чтобы зритель явственно увидел, с кем общается мим, и понял содержание «разговора». Несмотря на то, что прием этот один из самых сложных, у мимов всего мира он является излюбленным.

Познакомимся с «анатомией» приема «общение с несуществующим партнером». Возьмем один из его вариантов. Мим входит в зал в качестве гостя. Он несколько опоздал. Приглашенные уже съехались. По тому, как мим здоровается с каждым из них, зрителям видны и эти люди, и кто из них выше по своему положению в обществе, и кто миму друг-приятель. Здесь рассказано начало сценки «Званный ужин» Марселя Марсо

А вот другой пример. Мим на глазах у зрителей мгновенно преображается в этакого развязного типа: воображаемая «лондонка» надвинута на глаза, в зубах воображаемая папироса, засунув руки в карманы, он таким шагом «в развалочку» идет по фойе Дома культуры. И вдруг остановился. В чем дело? Его окликнули. Окликнул его, разумеется, несуществующий партнер. А дальше наш герой вынужден прекратить курение, но, конечно, не по своей воле.

Как же зрителю стало ясно, кто остановил нарушителя порядка и по какому поводу? Сказало об этом, во-первых, мимическое выражение, с каким персонаж, обернувшись, «выслушал» замечание воображаемого партнера, вероятно дежурного. На лице нарушителя читалась нагло-снохобительная ухмылка: «подумаешь, порядки...» И, во-вторых, мим с явным сожалением взглянул на папиросу. Это так называемый уточняющий взгляд — важная подробность в общении с несуществующим партнером. Уточняющий взгляд как бы сказал зрителю, что речь идет именно о папиросе, о курении в неположенном месте. Дальнейшее действие — нарушитель кинул папиросу на пол, пригасив ее небрежным жестом, — подтвердило это. Такое действие называется поясняющим жестом.

Не успел наш герой сделать и двух шагов — остановка: новый оклик. По выражению лица мима нетрудно понять, что он выслушал приказание поднять с пола окурки. Нарушитель посмотрел на пол, где лежит окурки (уточняющий взгляд), поднял окурки, поискал глазами урну... и бросил в нее папиросу (поясняющий жест).

Для успешного общения с несуществующим партнером у исполнителя должно быть предельно развито умение слушать и слышать, смотреть и видеть. Одно дело обернуться на голос реального партнера, увидеть его, и совсем другое — «услышать» незвучащий голос. Когда, в какой момент услышать? Ближе ли воображаемый партнер? Далеко ли? Все это обуславливается внутренним ритмом, чутьем, выработанным тренажем. Обернуться в нужный момент сравнительно несложно, а вот увидеть «партнера», да так, чтобы и зрителю он стал отчетливо виден и слышен, — для этого требуется приложить труд, и немалый.

Уточняющий взгляд не обязательно сопровождается яркой мимикой, но он всегда связан с последующим действием. Например, в зарисовке «Столовая самообслуживания» мим, сдав в несуществующий гардероб одежду, направляется мыть руки и вдруг останавливается. Зрителю неясно — почему? Повернув голову в ту сторону, куда он только что сдал макинтош, и выслушав спокойно, без какого-либо заметного мимического выражения, слова незримого человека, мим взглянул себе на ноги (уточняющий взгляд). Стало ясно: окликнул его гардеробщик и предложил снять галоши. И то, что мим характерным движением принялся снимать их (поясняющий жест), подтвердило это.

Однако внимание мима может привлекаться не только пантомимическим «окликом» воображаемого партнера, но и действием «бессловесным». В той же зарисовке мим испытывает всяческие беды, пытаясь вылить в стакан загустевший кефир. После того как герой сценки, доведенный до отчаяния неподатливостью содержимого бутылки, тряс ее, взбалтывал, вращал, снова тряс, он, вконец раздраженный, решил добиться успеха ударами ладони по дну. Но бутылка выскочила из рук и — вдребезги! В то время как виновник аварии растерянно оглядывался, кто-то сильно толкнул его в плечо (о такого рода движениях рассказано в описании приема «неожиданный рывок»). По выражению лица мима, обернувшегося в ту сторону, откуда последовал толчок, стало видно, в каком состоянии был человек, толкнувший его; уточняющий взгляд позволил зрителю догадаться: одежда человека забрызгана кефиром. Выражение лица мима, сменившееся виноватой улыбкой, и его последующие действия подтвердили догадку. И то,

что мим со смущенным видом, присев на корточки, принялся счищать пятна с брюк пострадавшего (поясняющий жест), время от времени виновато заглядывая ему в глаза, красноречиво дорисовывало картину происшествия.

Началом общения с несуществующим партнером может служить не только «оклик» или «толчок» В иных случаях условный партнер включается в действие, как бы входя в кадр.

Вот начало пантомимы «Фотоателье». Знойный летний день. Разморенный жарой немолодой фотограф прикорнул возле своих ванночек с фиксажем. Скрипнувшая дверь заставила фотографа встrepенуться. Пришли клиенты. Зритель узнает об этом, читая на лице фотографа: «Опять кого-то нелегкая принесла. Придется идти».

Клиентов двое: папа и сын. Присутствие сына опре деляется характерным взглядом фотографа из-под очков, сверху вниз (уточняющий взгляд). Поясняющий жест — погладил малыша по головке, присовокупив приветливую улыбку, — показал зрителю рост, а следовательно, и возраст юного клиента. Действие завязано. А дальше — дело за фантазией исполнителей, их мастерством.

Мим может и сам ввести «в кадр» несуществующего партнера. Скажем, в чайхане на ковре, скрестив ноги, сидит, попивая чай из пиалы, любитель игры в кости. Играть ему не с кем. Одного поманил кивком — отказался, второго — занят. Но наконец третий подсел. Начинается очень выразительная игра в кости с воображаемым партнером.

По лицу мима, по перемене направлений его взора зритель видит: вот воображаемый партнер перемешивает кости, встряхивая их между ладонями, вот метнул их привычным жестом на ковер, вот оба впились глазами — подсчитывают количество очков (уточняющий взгляд). И наконец кислая, разочарованная физиономия мима красноречивее слов сообщает, на чьей стороне победа. Мало найдется для мима столь же богатых сценических возможностей, какие предоставляет его мастерству заключительный момент игры в кости: в порядке «взаиморасчета» побежденного награждает звонкими щелчками в лоб его несуществующий партнер.

Тем же правилам, что и общение с одним условным партнером, подчиняется и общение с двумя и более воображаемыми действующими лицами. В одной из мимических картинок «Пять этажей универмага» лицо скучающей продавщицы отдела готового платья вдруг озарилось приветливой улыбкой: пришел с подарком знакомый. Минутой позднее кокетничающую продавщицу окликнула покупательница — второй несуществующий партнер. «Ничего не поделаешь, придется оторваться, обслужить, — выразило лицо продавщицы, — потерпите немного, я быстро ее выпровожу». Зритель ясно видит контраст отношений девушки к знакомому и к покупательнице.

Общаясь к приему «общение с несуществующим партнером», мим должен уметь точно определять момент подачи «реплик» воображаемым партнером, их протяженность; уметь правильно отреагировать на его «текст» или «действия». Уметь не только откликаться на зов невидимого партнера, но и самому активно вводить его в действие (увидел, поманил, пригласил, взял за руку, потянул за собой). Мим должен также изобретательно пользоваться «уточняющим взглядом» и «поясняющим жестом». Общаясь с несколькими партнерами (не следует злоупотреблять их числом), нужно наделять каждого контрастной, сугубо индивидуальной характеристикой.

Общаясь с несуществующим партнером, мим не должен шептать слова или беззвучно шевелить губами, если это специально не предусмотрено замыслом произведения. В начальном репетиционном периоде мы всегда обращаемся к тексту (который импровизируем). Словами

проверяем действие. Вместо воображаемого партнера вводим реального. Таким образом мы уточняем и обогащаем действие. Текст и реальный партнер хорошо помогают отыскивать эмоциональные оттенки, разнообразить краски. Закрепив находки, мы разыгрываем сюжет уже пантомимически.

В пантомимах встречается и общение с несуществующим партнером на отдаленном расстоянии. Оно подчиняется следующему условию: несуществующий партнер должен находиться в таком отдалении, когда слова не могут быть услышаны, а разговор необходим. Подобная ситуация может возникнуть, например, у двух людей, когда один из них находится на шумной улице, а второй, воображаемый, выглядывает из окна пятого этажа; или у людей, разделенных бурной рекой. Нетрудно представить себе, каким интересным может быть пантомимический разговор, допустим, у рыбака, увидевшего на другом берегу своего приятеля. Как много вопросов захочется задать им друг другу!

В этих случаях следует помимо детально продуманного отбора жестов учитывать длину взгляда, его целенаправленность. Это крайне важно. Обычная ошибка начинающих: взгляд их не простирается далее двух-трех метров, хотя расстояние между партнерами по сюжету значительно большее. Есть и еще одна особенность: специфическое умение слушать издали слова-жесты партнера. Ведь «пантомимический диалог» ведут оба собеседника. Здесь уместен некоторый «допуск», то есть подчеркнутое слушание, вызванное дальностью расстояния.

Важна также и роль мимического переспрашивания, помогающего сделать понятными «неслышимые» реплики партнера. Подобное переспрашивание применяется и в драматическом театре во время телефонных переговоров, когда второго собеседника на сцене нет: «так ты говоришь то-то и то-то?..» Благодаря переспрашиванию зрители узнают о том, что сказал партнер на другом конце провода, что ответил на вопрос, о чем спросил.

Итак, общение с несуществующим партнером должно быть подчинено следующим требованиям:

1. Необходимо так драматургически строить пантомимическое действие, чтобы молчание было органичным и не требовалось произнесения слов.
2. Общаться с вымышленным партнером, как с реально существующим.
3. На события, происходящие на сцене, реагировать, как на подлинные и впервые воспринимаемые.
4. В общении с условным партнером применять обязательные приемы: «уточняющий взгляд», «поясняющий жест», «мимическое переспрашивание».
5. Все происходящее на сцене должно быть абсолютно понятно зрителю.
6. Владеть всем богатством технических приемов, вдумчиво отбирать выразительные средства.

ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ПАНТОМИМЫ

Пантомима гибка. Выступления мимов могут быть сольными или групповыми. Пантомима может сопровождаться музыкой или песней. Она может быть оформлена декорациями или идти в сукнах. И в том и в другом случае важную роль играет освещение.

И свет, и музыка, и шумовые эффекты, и реквизит, и костюмы — все эти компоненты бессловесных спектаклей относятся к выразительным средствам пантомимы, которые будущий мим должен хорошо знать, чтобы умело, творчески ими пользоваться.

Предполагается, что читатель уже знаком с такими элементами театрального искусства, как грим, сценический костюм, поэтому здесь рассматриваются только специфические дополнительные выразительные средства пантомимы

МУЗЫКА, ШУМЫ, СВЕТ

Нередко говорят, что музыка в бессловесном действии — слова мима.

Да, музыка помогает создать смену эмоционального настроения, смену ритмов, помогает раскрыть внутреннюю сущность действия, заострить характеристику образа.

Наши чешские друзья из театра «На Забрадли» вводят в свои спектакли не только музыку, но и песенки.

В пантомиме музыкальное сопровождение не должно лишь иллюстрировать ее содержание. Музыка призвана помогать эмоциональному выражению идеи, составлять с действием одно целое. В идеале музыка должна быть специально написанной для каждого данного спектакля. По можно и подбирать ее из классического музыкального наследия и произведений советских композиторов.

Немалая сила заключена в музыкальном акценте, когда звук подчеркивает, заостряет то или иное движение. По сюжету пантомимической сценки «В столовой самообслуживания» посетитель, помыв руки, приближается к полотенцу, сшитому кольцом. Полотенце оказалось не первой свежести. Посетитель передвинул полотенце в надежде найти чистое, сухое местечко. Короткие музыкальные акценты, следующие один за другим, как нельзя лучше подчеркивают внутреннее состояние человека, его нарастающую раздраженность. Завершает эпизод диссонансный аккорд, акцентирующий движение человека, в сердцах стряхнувшего с рук остаток воды.

Немалая сила воздействия и у короткой музыкальной паузы; моментом тишины можно подчеркнуть то или иное действие.

На вооружении у мимов и всевозможные шумовые эффекты. Скажем, мим в образе старого фотографа вздремнул, и вдруг пронзительно зазвонил будильник. Насколько усиливается восприятие зрителем всех последующих действий с несуществующим будильником только благодаря тому, что в нужный момент помощник режиссера поднес к микрофону, находящемуся за кулисами, звенящий будильник. В этюде «Часовщик» мим, разбирая воображаемые часы, широко пользуется звуковыми эффектами. Кладет ли он на мраморный столик отвертку, лупу, винтик, — через репродуктор слышится соответствующее синхронное звучание, и так — движение за движением.

Великолепно подчеркивается с помощью радиоустановки грохот падающих по ходу сюжета корыт, ведер и других подобных вещей. Достаточно помощнику режиссера бросить в нужный момент подлинное ведро перед микрофоном, чтобы звук совпал с действием исполнителя. Сложнее воспроизвести, допустим, жужжание пчелы. Далеко не все театральные шумы записаны на пластинки. На выручку приходит выдумка. Так, с помощью включенной электробритвы,

поднесенной к микрофону, у нас воспроизводится множество шумов: от жужжания пчелы до шума реактивного самолета.

В современной пантомиме декорации чаще всего условны. Это какие-либо выразительные детали оформления, художественный намек, образно определяющий место действия. Зато большое значение придается световому оформлению.

Пантомимический спектакль обычно сопровождается сложной световой партитурой. Лучом специального «пистолета» выделяется либо вся фигура исполнителя, либо одни его глаза, как у Марсо в спектакле «Париж смеется, Париж плачет», когда герой узнает, что билет, на который пал самый крупный выигрыш, сожжен... Действие эпизода войны в пантомиме «Перекуем мечи на орала» развивается в красном мерцающем свете, что усиливает тревожную, напряженную атмосферу.

С помощью света отделяются друг от друга два параллельно развивающиеся действия на сцене.

Вот пример того, как свет играет роль своеобразной декорации. Пантомимическая сценка «Две точки зрения» рассказывает о двух людях — «оптимисте» и «пессимисте», которые один и тот же факт — прохожий подал девушке оброненную ею перчатку — видят совершенно по-разному: один — как грубую выходку прохожего, пристающего к девушке, а второй — как рыцарский подвиг. Здесь сцена разделена световым потоком на две половины — темную и светлую. Первая — место действия «пессимиста», вторая, светлая, — «оптимиста». Так световым оформлением образно подчеркивается основная мысль миниатюры.

Применяются и световые транспаранты для конференсных объявлений. В последнее время особенно часто прибегают мимы к использованию света в сочетании с тюлевым экраном. Особо выразительно осуществляются с его помощью наплывы. Источники света, расположенные «за тюлевой «стеной», постепенно вводимые и выводимые реостатом, позволяют добиваться прямо-таки кинематографического эффекта возникновения «из ничего» обстановки и действующих лиц.

НУЖЕН ЛИ МИМУ РЕКВИЗИТ?

Это вовсе не риторический вопрос. Он возникает всякий раз, когда разговор заходит о пантомиме. Во многих случаях реквизит миму не нужен. Во многих, но далеко не во всех. Реквизитом пользовались и в давние времена, пользуются и теперь.

В пантомимах восточного театра, где воображаемыми могут быть и горы, и дорога, и лошадь, плетка в руках исполнителя всегда настоящая, она, как ничто другое, «конкретизирует» лошадь. Подлинное весло у перевозчика в пантомиме «Осенняя река» подчеркивает условные реку, берег и лодку, делая их видимыми. Дверь в пантомимической сцене «Саньчакоу»* несуществующая, а меч, которым хозяин постоялого двора открывает ее, — подлинный. Даже самому искусному миму, как бы ни владел он техникой беспредметного действия, не добиться такого впечатления, какого удастся достичь актеру с настоящим мечом.

...Хозяин постоялого двора, по-кошачьи крадучись, приближается к воображаемой двери, заглядывает в замочную скважину, пробует плечом — не поддается ли дверь? А потом, осторожно просунув в «щель» сверкающее лезвие, движением одних только кистей сбрасывает «щеколду». Эффект столь велик, что многие зрители уверяют, будто слышали звук откидываемой щеколды. И

меч, и весло, и плетка у всадника — все эти детали реквизита отобраны тонким народным вкусом и закреплены при исполнении пьес, которые живут на сцене на протяжении столетий

Самого пристального внимания заслуживает опыт изобретательного использования реквизита японскими и среднеазиатскими мимами. Так же как веер в руках у японского актера превращается то в подзорную трубу,

*Классическая китайская пантомима (иначе называется «На перекрестке трех дорог»).

то во флейту, то становится щитом в боевом поединке, то книгой, то кистью, то кубком вина, так и тюбетейка у изобретательного масхарабоза претерпевает множество превращений: чего только с ее помощью не изображают! Это и пиала, из которой артисты пьют чай, и котел для варки лапши, и сито, а тюбетейка, сложенная трубкой, — ложка, клистир, пуля, вылетающая из ружья. Две тюбетейки, подвешенные на нитках к палке, — весы; сложенные особенным образом и укрепленные на голове, они могут превратиться в рога или ослиные уши.

Не менее разнообразно применение бубна или чалмы. Исполнителю, изображающему маслобойку, голова повязывается большой чалмой, в середине которой специально сделано углубление. Зрители без объяснений отлично понимают, что это — углубление, в которое сыпают семена.

У народов севера мим неразлучен со специальным атрибутом — посохом. Применение посоха самое универсальное: он и весло, и острога, и ружье, палка для подвески котла, лом. Несколько посохов, установленных пирамидой, изображают чум, а сложенные кучкой — костер, у которого обогреваются герои пантомимы.

Зная, какими сценическими возможностями обладает веер, тюбетейка, бубен, посох, мим может сделать такой же выразительной, к примеру говоря, свою кепку или соломенную шляпу, а может быть, носовой платок или галстук. Да мало ли на что может натолкнуть мима его художественная фантазия... В одном пантомимическом рассказе мим, получив письмо невеселого содержания, в глубоком волнении машинально теревит в руках конверт, и вот уже конверт удивительно напоминает гармошку, которая ожила и зазвучала в его руках, вызвав новое настроение и новые ритмы поведения. А далее конверт обретает форму лодочки, чей вид, по ассоциации, вызвал у мима воспоминания, которые становятся новой темой для его действий...

Реквизит у мима всегда активен. Он может являться средством характеристики, как, например, кресла различных стилей у Марсо в «Краткой истории культуры», либо важной пояснительной деталью, как ожерелье в пантомиме «Разборчивая невеста». В этой пантомиме нитка ожерелья попала на глаза старой деве, напомнив ей прошлое. Воспоминание острой болью отозвалось в ее сердце. Ожерелье — давний подарок жениха, которому было отказано, как и многим другим. Героиня пантомимы перебирает ожерелье, и вот оно падает из обессиленных горем рук.

Такое действенное использование реквизита, способного вызвать воспоминания, новые образы, смену настроения, можно назвать ассоциативным.

А вот и еще одна возможность использования реквизита. Действие пантомимы «На вернисаже» (по Бидstrupу) происходит в залах картинной галереи. Чтобы зрители все время хорошо видели обстановку места действия, необходимо было подтолкнуть их фантазию. Но как? Повесить настоящие картины? Это выглядело бы громоздко, не в жанре пантомимы. Можно было написать картины на «заднике» — в драматическом театре так иногда и поступают. Однако для этой

пантомимы и такой путь был неприемлем. По режиссерскому замыслу основное действие развивается вокруг трех картин. Они непременно должны находиться как можно ближе к зрительному залу, чтобы зритель хорошо видел лица, нюансы мимики персонажей, «реагирующих» на картины.

Как же решить такую задачу? Может быть, использовать «воображаемые предметы»? Но в данном случае это не годится. Нарушилась бы иллюзия картинной галереи. Условность имеет пределы, ею, как и фантазией зрителя, злоупотреблять нельзя. Так где же решение?

Мысль шла так: на авансцене должны висеть какие-то рамы. Но какие? Из чего сделанные? Одно было ясно: рамы должны быть непременно тонкими, чтобы они очерчивали контуры картин, но не загораживали актеров. Пусть это будет лишь намек на картины — их «допишет» фантазия зрителя.

Так родились «картины» из проволоки. Проволочные квадраты рам, окрашенных в белый цвет и подвешенных на капроновых нитках, полностью выполняли задачу. Более того, проволочный реквизит оказался настолько универсально удобным, что нашел у нас широчайшее применение. Проволокой обрисовываются контуры стойки бара, мольберта художника, кресла, зеркала и многое другое.

Итак, реквизит в творчестве мима играет важную роль. Его применение многообразно и действенно. Реквизит может являться средством характеристики (кресла в «Краткой истории культуры») Может трансформироваться, преобразуясь во что-то другое (веер, тюбетейка, чалма, посох). Может действовать ассоциативно (конверт, ожерелье). Может, как проволочные картины, указывать на место действия.

БОГАТСТВО КОТОРОЕ МОЖНО ПРИУМНОЖИТЬ

В пантомимической зарисовке «Шакал» один из ее участников, встав на четвереньки, изображал нору шакала. Другой исполнитель — самого шакала. Имитируя движения зверя, он то старательно маскировал вход в логово, то, высматривая добычу, взбирался на свой «дом», то есть на спину партнера. Почуввав опасность, «шакал» поспешно принимался разгребать вход в логово и, вползая, комично застревал в узком проходе — ни вперед, ни назад. Сколько мастерства должно быть у исполнителей, с каким доверием должны они относиться к фантазии зрителей, чтобы отважиться на такую необычайную условность!

Ни одному масхарабозу или кызыкчи не пришло бы в голову соорудить декорацию печи или стены. И то и другое как нельзя лучше выполняется мимами и их помощниками. Двое, встав на корточки, изображают печной фундамент, а третий, стоя на их спинах, — печь; его расставленные ноги — печное устье. Пекарь, выпекая лепешки, как и положено настоящему пекарю, с лихим азартом прилепляет их к «стенам печи».

Образность самобытных «живых декораций» не раз использовалась мимами ленинградской самодеятельности. Четыре человека со склоненными корпусами, покрытые зеленой скатертью, изображают стол президиума с такой выразительностью, какой никогда не достичь, оперируя с настоящим столом. Намного выразительней, чем подлинная, оказалась и живая трибуна, вступающая в «конфликт» с докладчиком-болтуном; с какой уморительной иронией дискредитирует она пустомелю своим насмешливым отношением к нему.

И ЭТО МОЖЕТ СЛУЖИТЬ МИМУ

Еще много веков назад, когда миму нужно было изобразить попеременно несколько различных персонажей, он пользовался маской особой конструкции. Творческая фантазия древних актеров пантомимы вызывает настоящее изумление. Они настолько изобретательно использовали маски, что каждый из них мог одновременно изображать три, а в иных случаях четыре персонажа. Сохранилось немало изображений этих изумительных изделий, выполненных искусными руками древних мастеров. Применение таких универсальных масок расширяло творческие возможности исполнителей. Пантомимист мог мгновенно преобразиться то в старца, то в женщину, то в птицу. Делалось это просто: в то время как на его лице находилась, скажем, маска старца, остальные воедино слитые части маски покоились на затылке и темени; стоило миму слегка сдвинуть комбинированную маску, как перед зрителем предстал новый персонаж

Разве этот прием трансформации не может пригодиться миму и сегодня? Особенно при современном, изобретенном на «Мосфильме» методе изготовления литых пластических масок из особой губчатой резины. (Эти маски вы видели в фильмах «Сампо», «Мертвые души», «Песня табунщика».) Они позволяют актеру свободно мимировать, а его коже дышать; губчатые маски настолько тонко выполнены, что даже вблизи производят впечатление живого лица.

Мгновенной трансформации армянских гусанов-мимосов помогали специальные халаты (вернее их назвать полухалатами), разрезанные вдоль пополам. Когда актер в таком халате, надетом на правое плечо, поворачивался к зрителю, он изображал, например, богача или священнослужителя; но вот актер повернулся к зрителю левым плечом (на котором нет халата), и он уже иной персонаж. Разве эта выдумка древних не может по-новому прозвучать в наши дни, если мим изобретательно использует принцип полухалата?

А вот и еще одно выразительное средство, которым тысячелетия пользуются пантомимисты всего мира: хождение на ходулях. Удлинив свой рост, мимы, стоя на ходулях, разыгрывают целые сценки. То это «аист», то «жирафа», то «великан дядистепиного роста», действующий вместе с карликом-толстяком, которого изображает человек, сложившийся пополам. Но наиболее распространено комическое изображение длинноногой женщины (юбка удачно скрывает ходули).

Все эти примеры говорят о том, каким разнообразием выразительных средств располагает мим.

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ДРАМАТУРГИИ ПАНТОМИМЫ

Теперь мы подошли к самому сложному в искусстве пантомимы — к ее драматургии.

Что такое либретто пантомимы? Каковы принципы его построения и специфические признаки? Какова технология создания пантомимического либретто? Все эти вопросы мало исследованы. Само собой разумеется, что рассмотреть все проблемы драматургии пантомимы в одном коротком очерке невозможно. Поэтому речь пойдет лишь о некоторых из них, на наш взгляд, наиболее важных.

Мим чаще всего сам является исполнителем и драматургом своего репертуара; поэтому ему нужно изучать природу построения безмолвной драмы. Он должен знать ее возможности, уметь

пользоваться различными ее жанрами, производить отбор присущих ей выразительных средств. Мим безусловно обязан владеть и техникой написания либретто пантомимы.

Эти заметки подсказаны собственной практикой, поисками, анализом ошибок и, конечно, не претендуют на исчерпывающее освещение данной темы.

ГЛАВНОЕ - ЦЕЛЬ

Пантомима, как и всякое произведение сценического искусства, ведет разговор с теми, кто заполнил зрительный зал. Пусть со сцены не звучат слова, все равно это разговор, имеющий свою тему, свою сверхзадачу, свой подтекст, разговор, облеченный в своеобразную выразительную форму. И, как всякий разговор, он имеет свою цель. Исполнителю необходимо постоянно помнить: «о чем ведет он разговор», «с какой целью».

Нет страшнее разговора «ни о чем». Только предельно ясная, точно выраженная мысль может дать жизнь пантомимическому произведению. Мысль — его основа. Без нее творчество мима, как бы ни было оно технично, всего-навсего дешевое шоу.

Начинающего автора нередко «захлестывает» обилие тем. И та кажется интересной и в этой будто бы заложены большие возможности — на какой же остановиться? Критериями должны быть общественная значимость темы и возможность ее претворения в бессловесном действии. Можно с уверенностью сказать: только та тема найдет отклик в сердцах людей, которая согрета ясной, четкой, волнующей мыслью. Пусть даже это небольшая тема, но если она раскрывает полезную, благородную идею, тема годится.

Темы современности, события сегодняшней жизни — вот что должно быть в центре внимания мима; он обязан жить делами своего народа, активно бороться за его идеалы.

Мысль в представлении, лишенном слов, должна быть выражена особенно четко. Расплывчато сформулированная идея произведения способна свести труд мима на нет: зритель останется либо безучастным, либо недоумевающим. Затрудняет восприятие бессловесного действия и введение в сюжет всяческих побочных линий. Пантомима не пьеса и не киносценарий, где уместны боковые сюжетные ходы. В пантомиме они будут лишь затемнять смысл, уводить внимание от основного действия. В хорошей пантомиме, как правило, ясное сквозное действие четко воплощает определенную сверхзадачу. Вот, скажем, пантомима «Ветврач на практике». И миму и зрителю вполне понятна мысль этой сатирической миниатюры.

Тема пантомимы «Ветврач на практике» подсказана газетной заметкой. В ней говорилось о том, что выпускники некоторых сельскохозяйственных вузов, овладев теорией, нередко оказываются беспомощными на практике.

...Молодой ветеринарный врач пытается лечить заболевшую корову. Как смешны действия практиканта, впервые в жизни подошедшего близко к живой корове! К тому же и «пациентка» попала с норовом. Она словно издевается над незадачливым лекарем. Здесь что ни шаг, то комедийный трюк. Причем все трюки оправданы, подчинены общей задаче — осмеянию недостатков обучения будущих специалистов. Зрители отчетливо видят сатирическую мишень. К слову сказать, в этой сценке полностью соблюдены все четыре непеременимых условия построения пантомимы, о которых уже говорилось выше.

ПРЕПЯТСТВИЕ

Характер героя выявляется рельефнее и производит большее впечатление на зрителя, если герой в ходе пантомимы преодолевает препятствия. Чем они сложнее, чем труднее их преодоление, тем полнее и ярче раскрывается образ.

Преодоление препятствий активизирует действие. А чем активнее действие, тем активнее восприятие зрителей.

Препятствия на пути героя могут быть самыми различными. Вот их краткий перечень в сценке «Ветврач на практике». Первое препятствие: отсутствие у молодого специалиста навыков в обращении с животными и умения их лечить. Второе — норовистый характер «пациентки». Третье — внешние условия: тесный, неосвещенный хлев, скользкий пол. Четвертое (неожиданное препятствие) — корова съела справочник, по которому ветврач пытался ее лечить, что в свою очередь породило новые осложнения. Как лечить больную без спасительного справочника? Какое лекарство дать? Какую дозу? и т. д. и т. п.

Конечно, если бы не было всех этих препятствий, образ утратил бы выразительность. Сценические возможности значительно бы сузились, если бы, скажем, действие происходило в просторном и светлом хлеву.

То, что корова съедает справочник, смешно само по себе и по-настоящему «работает» на замысел. Паническая растерянность ветеринара, вызванная исчезновением справочника, красноречиво говорит зрителям о полнейшей профессиональной беспомощности горе-лекаря. Действие развивается заостренно, активизируя восприятие зрителей.

Совершенно иная природа препятствий, которые приходится преодолевать Бипу в пантомимах Марсея Марсо. Почти все эти препятствия порождены социальными конфликтами. В неустроенности Бипа находит отражение общая неустроенность маленьких людей капиталистического мира. Даже такие на первый взгляд добродушно-юмористические пантомимы, как «Бип-дрессировщик» или «Бип-канатоходец», выражают тот же социальный конфликт. В самом деле, если на представлении лен откажется прыгнуть в обруч, разразится скандал, хозяин может вышвырнуть вон неудачливого укротителя. Вот почему дрессировщик, встав на колени, так униженно умоляет непреклонного царя зверей совершить прыжок. Укротитель уморительно смешон. Но это смех сквозь слезы. Таков же смех, вызываемый отчаянно рискованным балансированием Бипа на канате. Марсо изображает человека, который, очевидно, впервые в жизни полез под купол. Страх перед головокружительной высотой преодолевается смертельным страхом потерять работу — и это уже трагикомедия.

Из всего сказанного нетрудно сделать вывод - преодоление героем препятствий способствует раскрытию идеи пантомимы, выявлению характеров действующих лиц и в конечном итоге — активности воздействия пантомимы на зрителей.

Особое значение в создании всякой Отбор пантомимы имеет отбор тем и выразительных средств, и особенно на первой стадии творчества, еще в процессе формирования замысла Из всего необъятного многообразия жизненных явлений мим выбирает только такие темы, факты, положения, которые обладают наибольшей «пантомимовыносливостью».

Что же такое «пантомимовыносливость»? Это понятие, которым мы пользуемся в своей практике, подразумевает емкость темы, ее значительность и ее способность быть раскрытой в образной пантомимической форме. Отбирая тему, нужно многократно придирчиво проверять: значительна ли она, достаточно ли свежа, способна ли сказать людям что-то важное, нужное им, можно ли ее раскрыть поэтично, образно, не прибегая к словам?

Обычной ошибкой начинающих мимов является недостаточно строгий отбор тем и сюжетов. Такой отбор мы называем «ленивым». Как правило, он приводит к неудачам и срывам. Артисту пантомимы необходимо в процессе формирования драматургического замысла ни на минуту не забывать о специфике своего искусства, ибо автору либретто предстоит самому воплощать его на сцене. Драматургический замысел обычно содержит уже и элементы режиссерского решения будущего спектакля.

Далеко не всякое действие годится для пантомимы, ибо далеко не все пантомимично. Особенно нетерпимы здесь действия и жесты описательно-иллюстративные, поясняющие происходящее на сцене, а не образно раскрывающие его внутренний смысл. Как в песне не может быть ни одного лишнего слога, так и в пантомиме — ни единого необязательного жеста. Мим должен учиться поискам и отбору выразительных средств, выразительных деталей.

В новелле «Только мечта», действие которой разворачивается в капиталистической стране, голодный мальчишка останавливается перед витриной обувного магазина. Как зачарованный глядит он на великолепные вещи, выставленные для тех, кто может их купить. Когда мы работали над этой новеллой, перед нами встала задача: как показать зрителям, что остановился мальчик именно у обувного магазина?

Вопросы подобного рода очень часто возникают у мимов. Как, например, показать, что мим действует с огромными вазами, когда на сцене никаких ваз нет? Если такое действие, как, скажем, намыливание бороды несуществующей кисточкой, сразу же понятно любому, то работа с воображаемыми вазами относится к трудно выразимым пантомимическим действиям. Марсель Марсо, исполняя сценку «Продавец фарфора», чтобы направить внимание зрителей по верному пути, объявляет характер действия и сами предметы конферансной надписью на щите. После этого все движения мима становятся понятными.

Другое дело — эпизод у витрины с обувью. Он начинается в середине новеллы. Здесь надпись неприемлема. Пришлось перепробовать множество вариантов, чтобы отобрать лучший. Он оказался самым простым: мим переводит взор от витрины к своему ботинку, приподнимает носок и отгибает большим пальцем воображаемую оторванную подошву. Печальный вздох и горестно упавшая на грудь голова дополнили картину.

Сделать правильный отбор как темы, так и выразительной детали не так просто. Одного терпения здесь мало. Необходимы также опыт и чутье. Накопление опыта начинается еще в период этюдной работы. Придумывая для себя учебные этюды и упражнения, будущий мим должен непременно подходить к ним со строгим требованием «пантомимовыносливости». Мим, который постигнет искусство строгого отбора во время учебно-тренировочной работы, пройдет отличную школу и к тому времени, когда придет пора выступлений перед зрителями, будет владеть надежным компасом, который избавит его от многих ошибок.

Пантомима — искусство образной условности, и это необходимо учитывать в процессе отбора выразительных средств. Мим-клоун нарисовал на опилках манежа концом тросточки квартиру:

спальню, кухню, столовую. И квартира ожила. Мы увидели и покупки вернувшегося из магазина хозяина, и газовую плиту, и тесто в квашне, которое он принялся месить, выполняя поручение жены. Увидели мы и раскричавшегося младенца, которого несчастный отец комично пытался укачивать, держа локтями (ведь папашины руки были в тесте, разумеется вообразимом). Все оживало, все обретало плоть, вес, форму, цвет, все становилось видимым в умелых руках мима.

Условность пантомимы требует кроме подлинного видения и веры, кроме искренности и логики еще и своеобразного преувеличения в игре. Мим все чувствует, все воспринимает, а следовательно, и реагирует на все повышено. Отсюда и известная преувеличенность жестов, их широта и «сочность», отсюда и заостренность мимики, яркость эмоции. Все это не превратится в наигрыш, если окажется согретым правдой чувства.

ЖАНРЫ

Жанры пантомимы весьма многообразны. Тут и юмористическая сценка,

и шутка, и остросатирическая миниатюра, и гротесковый портрет, и меткая пародия, и драматическая новелла. От юморески до трагедии, от бытовой зарисовки до философского обобщения — таковы возможности пантомимы.

Распространены пантомимические рассказы от первого лица, обращенные непосредственно к зрителям. Приступая к изложению сюжета, мим как бы предуведомляет: «Вот какая история произошла со мной однажды (или сегодня)». И воспроизводит содержание своей истории в действии. При этом рассказчик не является бесстрастным повествователем. Зрители ясно ощущают его отношение к событиям.

Гораздо чаще встречается форма, когда мим ведет действие в определенном образе. Нередко пантомимический образ не содержит значительного художественного обобщения, а представляет собой как бы беглую зарисовку, штриховой набросок. Так, в ходе пантомимического рассказа «Пять этажей универмага» его исполнительница, мгновенно трансформируясь, создает добрый десяток персонажей — покупателей и продавцов.

Нагляднее всего можно представить себе, как широк жанровый диапазон пантомимы, на примере творчества Марселя Марсо. В репертуаре его театра художественные этюды Бипа: «перетягивание каната», «подъем по лестнице» и другие. Это — демонстрация виртуозных технических достижений, «архитектоника жестов» в сочетании с «удачной комбинацией линий», как сказал бы Марсо. В необычной по форме сценке «Давид и Голиаф» Марсо попеременно изображает двух персонажей, эмоционально показывая столкновение Голиафа, напыщенного великана, олицетворяющего грубую силу, и Давида, в облике которого автор выявляет доброе начало. Эта пантомима по жанру скорее всего баллада. «Ловец жемчуга» в исполнении Жилия Сегалья* — психологическая новелла яркого социального звучания: в ней образно раскрывается тяжелый труд пловца, ведущего борьбу за существование, он то опускается на дно для поисков жемчужных раковин, то лихорадочно всплывает, чтобы скорее набрать в легкие воздух, то вступает в бой со спрутом. (Эта сцена, так же как и «подводные» сцены в классическом китайском театре, — свидетельство смелости и оригинальности приемов искусства пантомимы.)

Программный спектакль театра Марсо романтическая мимодрама «Шинель» по Гоголю показывает, что искусству пантомимы доступно сценическое воплощение сложнейших

литературных произведений. Постановки «Шинель», «Ломбард» говорят и о том, что пантомиме подвластно драматическое и даже трагедийное звучание, психологическое раскрытие образов. А «Ваятель масок» Марсо, так же как и «Трибунал» Лихтенбаума, достигает образного философского обобщения.

В полной мере искусству пантомимы доступна и форма публицистически заостренного политического памфлета. Элементы памфлета содержатся и в спектакле Марсо «Париж смеется, Париж плачет».

*Известный французский мим (в прошлом актер театра Марсея Марсо)

Издавна в репертуаре мимов бытует пародия. Ею пользовались и русские скоморохи, и армянские гусаны-мимосы, и среднеазиатские масхарабозы. Так, например, в пародии на баев, увлекающихся соколиной охотой, масхарабоз, подражая какому-либо конкретному баю, вызывал хохот тем, что выскакивал верхом на палке с курицей вместо сокола. Бытует и такая форма, как загадывание пантомимических шарад. Все слогги в них и сами загаданные слова исполняются на языке жестов.

Большие возможности таятся и в баснях-иносказаниях— излюбленной форме народных мимов. К сожалению, в наше время мимические басни редко встречаются в репертуаре, так же как и традиционное соединение пантомимы с песней. А между тем пантомима, сопровождаемая сольным или хоровым пением, может быть очень выразительной.

Вопрос о жанровом подразделении пантомимы очень сложен. Часто разные жанры как бы взаимно проникают друг в друга, и трудно бывает установить точные границы между ними. Для нас важно было показать их многообразие.

ДВИЖЕНИЕ ВРЕМЕНИ

Посреди сцены — огромный светящийся циферблат часов. Стрелки, как им

и полагается, совершают свой путь. Но, эти стрелки, в отличие от настоящих, послушны авторскому замыслу: где нужно замедлят ход, а где и поторопятся.

На фоне часов мим. На секунду он отворачивается — и перед нами уже другой человек: всклокоченный, заспанный, недовольно потягивающийся. После основательного завтрака он начинает производить странные манипуляции вымазывает лицо воображаемой сажеей, условно раздирает и без того дырявую одежонку, подвязывает несуществующий протез И вот он — «калека», попрошайка на людном перекрестке.

Вечер Он уже дома. Сосчитана выручка — подаяния сердобольных тетя и дядь. Принят душ. В роскошном костюме, за рулем машины, туняедец катит в ресторан, где в кругу собутыльников сорит деньгами.

Ресторан закрывается. Покачиваясь, в обнимку с веселой девицей он направляется к машине Парочка бешено мчится, не обращая внимания на сигналы светофора. Свисток — приказание остановиться. Но туняецу кажется, что лучший способ избежать наказания — дать газ. Мотоциклист ОРУДа преследует машину. Это видно по тому, как с перекошенным от ужаса лицом оглядывается нарушитель.

Мотоцикл все ближе и ближе. За один угол завернул беглец, за другой. Влево руль, вправо, и вдруг машина на полном ходу врезается в фонарный столб. Расплата!

Стрелки совершили свой оборот. За три-четыре минуты перед зрителем прошел день тунеядца. Так пантомима способна концентрировать время.

Однако стрелки циферблата — далеко не единственный прием для показа сжатого хода времени, часто используемого в пантомиме. Сюжет спектакля «Париж смеется, Париж плачет» разворачивается на протяжении суток — от одного раннего утра до другого. Ход времени здесь показан сменой декоративных деталей, чередованием ритмов и тонко разработанной «световой партитурой».

Герою пантомимы «Шинель» Акакию Акакиевичу Башмачкину, чтобы иметь возможность выкупить у портного шинель, приходится дни и ночи просиживать, говоря современным языком, за сверхурочным переписыванием бумаг. Как же отчетливо показать зрителю смену дней и ночей? Марсо сделал это весьма изобретательно — с помощью ритмического чередования действий чиновников-писцов. Словно заведенные роботы-автоматы, движутся они шаг в шаг, жест в жест в присутствии и снова домой. В одно и то же время появляются они в черных трико, с тугими накрахмаленными воротниками, одними и теми же движениями механически выполняют свою унылую работу и так же бесстрастно удаляются. Они уходят и приходят. Башмачкин же остается и согнувшись скрипит и скрипит пером. А шинель, как овеществленная мечта героя, маячит невдалеке. Движение времени великолепно показывают и меняющиеся одна за другой жанровые сценки чиновничьей жизни старого Петербурга. Короткими вспышками возникают они на маленькой эстрадке, расположенной позади уныло склоненной над писаниной фигуры Башмачкина, как бы иллюстрируя ход дней и ночей...

В иных случаях действие пантомимы должно развиваться в течение еще более длительного времени. Скажем, в пантомимической новелле «Четыре времени года» оно разворачивается на фоне дерева, одевающегося листвою «по весне» и сбрасывающего свой наряд «осенью».

Работа Марсо «Краткая история культуры» дает художественный обзор чуть ли не всей истории человечества при помощи простого и остроумного приема: каждая эпоха характеризуется креслом соответствующего стиля. Новая эпоха — новое кресло, вплоть до кресла в стиле «модерн» шестидесятых годов двадцатого века. Разумеется, сообразно смене эпох меняется и сценическое поведение мима.

Нет каких-либо канонов для образной концентрации времени в пантомиме. Способы решения этой задачи, как видим, могут быть самыми различными, они зависят от замысла и фантазии, от содержания и стиля каждой конкретной пантомимы.

НАПЛЫВЫ

Либретто пантомим нередко предусматривают так называемые «наплывы», которые как бы вводят в непосредственное действие мечты, воспоминания, сны героев, картины их прошлого и т. п.

...Нож гильотины уже занесен над головой Пьеро, и в это последнее мгновение он вспомнил о своей горячей любви к Коломбине. В глубине сцены вспыхнул световой круг, и в нем на фоне плывущих облаков силуэтно проходят одна за другой картины прошлого счастья Пьеро, мысленно воссозданные им в минуты прощания с жизнью. Так разворачивается действие в пантомимическом спектакле «Пьеро с Монмартра».

Сцены воспоминаний героев включены и в пантомиму «Ломбард» (театр Марсо) Но режиссерски они решены иначе. Здесь герои не становятся как бы зрителями собственных воспоминаний, а сами воплощают их в зримом действии. В мрачном зале ломбарда исполнители ролей словно переносятся в прошлое своих героев и действуют в нем, используя при этом всю сценическую площадку. То, что действие переносится из настоящего в прошлое, подчеркивается сменой ритма, световым потоком и характером музыки.

Но не одни только воспоминания героев могут быть содержанием пантомимического «наплыва». Поводом для вставных сцен, которые, органично вытекая из сюжета, обогащают его, может стать: мечта героя, его сон или его бессловесный рассказ, воссоздающий иное место действия. Переданный в пантомимическом действии сон Бипа, в котором он видит себя миллионером, придает особый поэтический аромат спектаклю «Париж смеется, Париж плачет».

Приемы, которыми осуществляются подобные «наплывы», весьма разнообразны. Здесь могут быть использованы многочисленные варианты силуэтно-теневой проекции, иллюзионные возможности черного бархата, тюля или подвижных ширм.

ЛИБРЕТТО

Строить драматическое действие без живой речи, конечно, труднее, чем словесное. Если автору обычной пьесы необходимо объяснить, что молодая женщина, принеся в ломбард обручальное кольцо, закладывает последнее, что у нее осталось, то достаточно вложить в ее уста реплику: «Это подарок жениха. Он погиб на фронте...» В распоряжении же автора пантомимического либретто только безмолвное действие (несколькими страницами дальше вы увидите, как эпизод с кольцом воплощен в пантомиме «Ломбард»).

В драматическом произведении и в киносценарии конфликт, как известно, играет решающую роль; в пантомиме он столь же существен, хотя и принимает подчас своеобразные формы. К примеру, в «Ломбарде» Марселя Марсо на первый взгляд нет единого конфликта, так как эта пантомима состоит из отдельных эпизодов и каждый эпизод имеет свой драматургический конфликт. Однако конфликты эпизодов имеют внутреннее единство. Бывший боксер, вышвырнутый за борт жизни, вдова погибшего солдата, бедняк-книголюб, вынужденный расстаться со своей последней книгой, — все эти люди находятся в конфликте с враждебным им капиталистическим строем. Тот же конфликт пронизывает мимодрамы «Фальшивая монета», «Безработный», «Только мечта».

Поэпизодное построение пантомимы получило в последнее время большое распространение. Такова форма пантомим «Париж смеется, Париж плачет», «На вернисаже», «Ландыши», «Кафе-автомат» и др. Эти спектакли состоят из отдельных сценок-эпизодов, имеющих самостоятельную завязку и развязку и объединенных общей темой.

Либретто пантомимы — это краткое изложение ее сюжета. Либретто иногда называют чертежом пантомимы. Однако сравнение это неточно. И вот почему: чертеж обычно не изменяют в ходе работы, им руководствуются неукоснительно. Либретто же пантомимы подчас претерпевает изменения, уточняется на репетициях.

Мы свою работу обычно строим в таком порядке.

1. Замысел, его детальное обсуждение: идея, сюжет, образы, логика поведения и т. п.
2. Этюдная работа на площадке: поиски наиболее выразительного решения замысла. Особое внимание уделяется завязке и финалу — этим краеугольным камням пантомимы.

Такой порядок, как показывает практика, наиболее продуктивен. Этюды оттачивают фантазию мимов, их драматургическое мышление, прививают навыки самостоятельной работы. В итоге этюдов и творческих поисков вырабатывается окончательный сценический вариант задуманного произведения.

НАЗВАНИЕ И КОНЦОВКА

Долгое время мы в нашей студии не придавали должного значения выбору

названия пантомимы. А между тем роль заглавия бывает очень велика. На примере пантомимической новеллы «Только мечта» можно увидеть, как важно продумывать заголовок произведения. По сюжету новеллы, о которой уже не раз говорилось, мальчишка — чистильщик сапог, измученный безуспешной погоней за клиентами, присел на свой ящик и размечтался: как было бы хорошо, если бы сейчас появился клиент. Дерзкая мечта ведет дальше — вот перед ящиком выстраивается целая очередь...

Изображение момента зарождения мечты трудно достигается в искусстве пантомимы. В самом деле, как показать, что на сцене изображается мечта героя, а не просто продолжается действие? Эту задачу можно решить только с помощью мастерства исполнителя.

Но в нашей новелле, как ни выразительно играл актер, зрителям трудно было понять, что чистка обуви многочисленным клиентам и сцены в баре — это лишь мечта героя, воплощенная в зримые образы и действия.

Тогда мы и воспользовались заголовком, направляющим фантазию зрителей в определенное русло и помогающим понять дальнейший ход событий. Название новеллы «Только мечта» помогло восприятию зрителями нашего замысла.

Подлинная пантомима должна завершаться «ударной» концовкой, которая как бы подводит художественно обобщенный итог действию. Мы свою работу над пантомимой нередко начинаем с конца, то есть с финала. На первый взгляд это может показаться парадоксальным. Но дело в том, что концовка требует долгих поисков, здесь нельзя удовлетворяться первым решением. Ведь чаще всего именно в финале выясняется суть пантомимического замысла, и потому концовка должна быть броской, запоминающейся, логично завершающей действие.

ТЕМА ЛЮБВИ

Любовь часто молчалива. Вот почему мотивы лирики так органично звучит со сцены театров пантомимы. И все-таки изображение любви в пантомиме достигается нелегко. Любовная тематика особенно не терпит никакой банальности, штампов, к которым столь часто тянет начинающих исполнителей.

Драматург пантомимы обязан создавать такие ситуации, в которых герои могли бы без слов ярче всего выразить свои чувства. При построении лирической линии важно находить поводы для столкновения характеров, борения чувств, не забывая о способах их пластического выражения. Особенно важно правильно построить завязку. В замысле следует учитывать, в какой момент происходит первая встреча лирических героев, знакомы ли они между собой, или же зритель становится свидетелем их знакомства. Предположим, принят второй вариант. Теперь надо уточнить характеры героев: застенчивые люди знакомятся иначе, чем уверенные в себе; суровые — не так, как, скажем, легкомысленные.

Нужно решить, как герои относятся к знакомству, желают ли его, или любовь пришла лишь к одному человеку, оставаясь до поры до времени неизвестной другому, как это было между черкешенкой и кавказским пленником в поэме Пушкина. (К слову сказать, все действие этой поэмы, где между героями, не знающими языка друг друга, ведется «очей и знаков разговор», — чистейшей воды пантомима!)

Пластическое раскрытие лирической темы требует насыщенного, тонко продуманного действия, а главное — свежего решения.

Во время гастролей в Советском Союзе индийский ансамбль «Дарпана» показал великолепную пантомимическую сиюту — «Приключения принца Ясовармана». История трогательной любви юноши и его благородных деяний передана с волнующим очарованием. Как необычно и одухотворенно раскрыто зарождение любви героев с помощью, казалось бы, простого приема: герои перебрасываются мячом.

Доведенная до технического совершенства, полная пленительной грации, игра воображаемым мячом покоряет зрителей. Мяч как бы обретает одушевленность. Словно живой, «перепархивает» он от юноши к девушке, от нее — снова к юноше. Сначала мяч совершает длинные перелеты из края в край сцены то будто радугой, то по прямой. Потом радуга все больше сокращается, словно ее укорачивает какая-то неведомая сила. Все движения влюбленных строжайше подчинены четкому ритму: удары барабанов оттеняют каждый бросок и каждое касание мяча руками. Все ближе и ближе молодые люди. Уже не двумя руками, а из ладони в ладонь, с трепетной нежностью, передается мяч — покровитель влюбленных...

Думается, что этот пример позволяет составить представление о том, какой впечатляющей может быть любовная сцена в пантомиме, если она решена тонко, свежо и поэтично.

ОБЛИЧИТЕЛЬНЫЙ СМЕХ

Все виды и оттенки смешного — юмор, шутка, ирония, сарказм, гротеск, буффонада, пародия, памфлет, карикатура — находятся на вооружении у пантомимической драматургии. Смех — стихия пантомимы.

Но смех — капризен. Бывает, что сценка в пантомиме, неизменно вызывавшая смех, перестает быть смешной только из-за того, что актер не вовремя поднял руку или как-либо слегка изменил установленные движения. Порой то, что казалось очень смешным на репетициях, не вызывало никаких зрительских реакций на спектакле.

При сочинении либретто пантомимы всегда следует помнить: стремление смешить только для того, чтобы смешить, не принесет настоящего удовлетворения ни зрителям, ни вдумчивому исполнителю. Автор пантомимы должен стремиться к содержательности комедийных либретто. Ведь смех обладает великой обличительной силой.

В пантомиме часто звучат сатирические мотивы. И в наши дни не перевелись мишени для сатирического прицела. Советский мим-комедиограф должен умно пользоваться могуществом смеха, бороться своим искусством против пережитков прошлого, за утверждение нравственных идеалов общества.

Аркадий Райкин постоянно включает в свои спектакли сатирические пантомимы. Одна из них, к примеру, направлена против тех, кто оказался в плену у «зеленого змия». С помощью отточенной жестикуляции и мимики актер прослеживает жизнь пьяницы от младенчества до возраста вполне зрелого. Два-три жеста, мгновенное преобразование — и вот в колыбели лежит малыш, забавно суча ножками. Ребенок чуть подрос, он уже передвигается по комнате на четвереньках. Умиленные родители кормят его из ложечки: «за маму... за папу... за бабушку».

Этап за этапом, делая наброски беглыми штрихами, ведет актер своего «героя» по жизни: он школьник, выезжающий на «подсказках»; он влюбляется; он на работе. И вот уже отправляется с женой в гости.

Тостам нет конца. Рюмка за здоровье одного, рюмка за здоровье другого, еще рюмка и еще... Актер выразительно показывает, как чья-то дружеская рука «отводит» от его рта руку с рюмкой, на что он мимически огрызается: «сам знаю»... «не ваше дело»... А дальше — пошло-поехало: потянулись дни простаивания с пивной кружкой у ларьков, автоматов, в «забегаловках». И вот уже до того «нагрузился», что никак не может поднести стакан ко рту, все пронесит мимо... А потом пьянице, что называется, «море по колено»; потерял нормальный человеческий облик: каждого заденет, обругает, прохожие шарахаются в сторону.

Утром голова «разламывается», руки трясутся: не мил белый свет! Нужно опохмелиться. Опохмелился — и опять пиши губерния... Ползет на четвереньках, плюхнулся на спину, лежит и ногами перебирает. И зрителю под конец уже не смешно, зрелище крайне неприятное — «свинья свиной».

В этой сценке все тщательно продумано. Отобран каждый жест, использованы только такие действия, которые красноречивы без слов: и разламывающаяся голова, и трясущиеся руки, и грубое толкание прохожих. Неспроста рассказ о любителе спиртного начинался с его младенчества, когда он ребенком беспомощно лежал на спине. В этом же положении оказывается «герой» и в финале пантомимы. Такое построение позволило автору заключить сюжет как бы в своеобразную рамку, придать всему действию завершенность формы.

Повтор одного и того же движения, положения в начале пантомимического рассказа и в конце мы называем рефренным построением. Подобно припеву в песне или рефрену в куплетах, повтор в пантомиме заостряет ее содержание, а иногда дает ему новый поворот. Прием рефренного построения применяется в пантомиме Райкина и в других случаях. Так, эпизод «за маму, за папу»

вспоминается зрителями, когда уже взрослый «герой», будучи в гостях, выпивает «за одного знакомого, за другого».

На фронтах Великой Отечественной войны выступал боевой театр «Ястребок». На его сцене с большим успехом создавал сатирические образы врагов нашей Родины одаренный мим Н. Павловский. Фронтовые зрители смеялись над гротесковыми фигурами персонажей памфлета «Те, кого мы били» — Карла XII, Наполеона, Гитлера — и над «героями» политической сатиры «Европейского балагана» — «балансером на проволоке» Лавалем, «резвой шансонеткой» Антонеску, «гиревиком на соломенных ногах» Муссолини.

В наше время ленинградские мимы-любители создали сатирическую аллегория «Кто кого?» (кстати, здесь широко используется прием «шаг на месте»). Хотя в конферансном объявлении ни слова не говорится о том, кто кого обгоняет, зрители отлично понимают, почему вдруг занервничал персонаж с рыжей козлиной бородкой, в цилиндре: человек в рабочем комбинезоне, шагавший вначале позади, теперь поравнялся с ним и «дал еще прикурить». И уже совсем не по себе стало капиталисту после того, как рабочий, прощально помахав рукой, оставил его позади. Человек в цилиндре начал сбиваться с шага, спотыкаться, он стал смешон в своих попытках догнать уходящего.

Неисчерпаемы возможности, которые открываются перед автором пантомим, обращающимся к темам международной политики или к сатирическому обличению западной «культуры». Например, мимам польского студенческого театра «Бим-Бом» удалось построить очень смешную пантомимическую сатиру на американские гангстерские фильмы.

Среди комедийных выразительных средств пантомимы особое место занимает так называемый «трюк». Его характерный признак — элемент неожиданности.

Трюки помогают созданию атмосферы комедийного действия. Герою пантомимической сценки «Влюбленный завхоз» по сюжету приходится действовать на вершине пирамиды из двух стульев, поставленных один на другой. Герою очень страшно, но он всячески скрывает это от любимой девушки, храбро улыбается. А на такой неустойчивой площадке и в самом деле трудно удерживать равновесие. К тому же героя все время почему-то перетягивает на одну сторону. Почему? Вдруг завхоза осенило: перевешивают спички, находящиеся в кармане пиджака. Переложил их в другой карман — начало перетягивать в другую сторону. Как же быть? Догадался: выбросил из коробки спичку — стало лучше, еще одну — совсем хорошо.

Трюк — сильное выразительное средство, но он всегда должен органически вытекать из действия, обостряя его и помогая созданию комедийного образа.

Мимы, добиваясь яркости красок, смелости и оригинальности приемов, прибегают иногда к эксцентрической форме построения пантомимы.

В. И. Ленин, живя в Англии, любил, по свидетельству Горького, смотреть выступления эксцентриков. Алексей Максимович приводит высказывание Ленина об эксцентрике:

«Тут есть какое-то сатирическое или скептическое отношение к общепринятому, есть стремление вывернуть его наизнанку, немножко исказить, показать алогизм обычного. Замысловато, а интересно!»*

Эксцентрики используют способность зрителей к образному восприятию. Вот, например, эксцентрическая бессловесная сценка «Накачивание» мимов-комиков Ю. Никулина и М. Шуйдина, ее исполнение неизменно сопровождается взрывами хохота. Один из мимов при-

*«Ленин о культуре и искусстве», М} «Искусство», 1956, стр.516

124

нимается накачивать второго, как велосипедную шину, когда тот размяк, словно резиновая кукла, из которой выпущен воздух. Это, конечно, алогично. Но зритель воспринимает действие по образной ассоциации - ведь если бы ослабла шина велосипеда, ее следовало бы накачать. Значит, можно с помощью насоса «подкачивать» и ослабевшего человека!

Комедийные пантомимы, на мой взгляд, близки по своей природе к тем шаржам и карикатурам, которые настолько понятны и действенны, что не нуждаются в подписях. Эти рисунки так и называются — «без слов». Сам ход мышления художников, мастеров смешного, близок пантомимистам. И те и другие стремятся к поискам комического, выраженного без помощи текста, исключительно действием. Карикатурист развивает сюжет серией рисунков-кадриков, последовательно излагающих событие. Это делает их язык интернациональным, понятным в любой стране. Смешные картинки карикатуристов порой содержат готовые сюжеты пантомим. Даже те из них, что не могут быть использованы практически, как бы подталкивают фантазию автора пантомимы, учат его точности художественного отбора, лаконичности выразительных средств.

Задумывая смешную пантомиму, необходимо прежде всего решить: какова ее цель, ее идея? Какими средствами должен быть реализован замысел? В какой форме? В каком жанре?

Для комедиографа-пантомимиста большой интерес представляют высказывания о «секретах» смеха непревзойденного комика Чарли Чаплина. Он говорит, что всегда старается держать ум настороженным, а глаза открытыми, что всегда наблюдает за публикой, «чтобы установить, что именно заставляет ее смеяться; точно так же я наблюдаю за ней, чтобы черпать комические ситуации... Короче, для моих будущих персонажей или для комических ситуаций я всегда использовал материал, который давала жизнь...»*.

Подытожим сказанное о смешном в пантомиме.

Смех — дело нешуточное. Для того чтобы умело им пользоваться в пантомиме, от ее автора требуется раз-

*«Материалы по истории мирового киноискусства», т II, М, Госкиноиздат, 1945, стр. 167, 171

витое чувство юмора, знание законов смешного и определенные навыки, приобретаемые опытом, тренировкой. Начинать тренировку следует с простейших этюдов, содержащих зерно комизма. Выстраивая комедийные ситуации, создавая комедийные образы, пользуясь комедийными приемами, необходимо все комедийное действие подчинять жизненной правде.

ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ

В этом обзоре затронуты лишь некоторые проблемы драматургии пантомимы, главным образом те из них, о которых необходимо иметь представление начинающему автору пантомимического либретто. Итак, не загромождайте действие второстепенными персонажами и ситуациями. Все, что не имеет непосредственного отношения к фабуле, без чего можно обойтись, не причиняя ущерба замыслу, безжалостно отсекайте.

Строя сюжет, следует избегать изображения персонажей в бездейственном состоянии. Идея и сюжет должны разворачиваться в сфере пластического движения. Статика губит пантомиму.

Сюжет должен быть абсолютно ясным, сразу же вводить зрителей в круг действия. Все это требует поисков и поисков, отбора и отбора.

На первых порах лучше избегать сложных сюжетных ходов. Нужно тщательно «взвешивать» каждое положение, и особенно завязку. Мысль, движение, эмоции — вот сущность пантомимы.

Намного усиливает звучание произведения выразительное раскрытие подтекста, выявляющее внутренний смысл действия. Раскрытие подтекста в зримом действии делает характер героя полнокровнее и объемней. Примером подтекста, который может быть выражен бессловесным действием, служит эпизод из рассказа Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Вдова, взяв под руку Петра Ивановича, приятеля своего только что скончавшегося мужа, шла с ним во внутренние комнаты. Соболезнование Петра Ивановича было неискренним, его мысли были заняты предстоящей игрой в карты. Партнер по карточному столу Шварц «печально подмигнул Петру Ивановичу». «Вот-те и винт! Уж не взыщите, другого партнера возьмем. Нешто впятером, когда отделаетесь», — сказал его игривый взгляд.

Петр Иванович вздохнул еще глубже и печальнее, и Прасковья Федоровна благодарно пожала ему руку». Вздохнул Петр Иванович, понятно, оттого, что вынужден пропустить игру, а вдова восприняла этот вздох как соболезнование своему горю и «благодарно пожала ему руку». Здесь подтекст, как видим, тонко расшифровывает истинную подоплеку действий героев рассказа.

И в заключение еще раз напомним, что главный объект внимания мима — внутренний мир человека. Мимическое искусство — народное искусство. В его основе — человек, его жизнь, его борьба, его радости.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Здесь приводятся литературные записи трех пантомим, различных по жанру. Первая взята из книги Н. Чуковского «Последняя командировка», вторая сделана известным режиссером С. Юткевичем*, и третья перепечатана из книги С. Образцова «Театр китайского народа».

«ПИСЬМО»

Молодой человек вздумал написать письмо. Кому — неизвестно, но в том, что он хочет написать письмо, не было никаких сомнений. Он об этом не объявлял, он вообще ни разу не разжал губ и не произнес ни слова. Но он таким точным движением взял с воображаемого стола несуществующий лист бумаги, так аккуратно сложил его вдвое и так при этом задумался, стараясь

сочинить первую фразу, что всем стало ясно: он хочет написать письмо. Положив несуществующий лист на воображаемый стол, он привычным движением пальцев вытащил из верхнего кармана пиджака невидимую самопишущую ручку. С невидимой ручки он снял невидимый колпачок и стал писать по несуществующему листу бумаги. Но, увы, ручка почему-то не пишет. Взяв ее двумя пальцами за невидимый кончик и подняв перед лицом, он стал внимательно ее рассматривать, чтобы понять причину. Ну конечно, в ней нет чернил, только и всего! Он выдвинул ящик воображаемого стола и извлек из него вымышленную склянку с чернилами. Как осторожно вынимал он пробку, стараясь не сломать ногтей и не запачкать пальцев! Вот невидимая ручка погружается в вымышленную

* «Искусство кино», 1960, № 5.

склянку, стоящую на воображаемом столе, и наполняется чернилами. Теперь ее нужно оттереть специальной тряпочкой, конечно, тоже воображаемой. Готово! Можно начать писать письмо... Но что это? Невидимая ручка неисправна, и вымышленные чернила текут из нее. Они текут по рукам, по рукавам, они крупными каплями падают на полы пиджака. Иллюзия была так сильна, что женщины в разных концах зала вскрикнули, предупреждая артиста, что он губит свой костюм...

Невидимая ручка брезгливо отброшена, пальцы вытерты воображаемой тряпочкой, но письмо написать необходимо. Артист шарит в карманах и находит несуществующий карандаш. Огрызок карандаша маленький и, к сожалению, неочиненный. Но это беда поправимая. Осмотрев воображаемый стол, он осторожно снял с него двумя пальцами воображаемое лезвие безопасной бритвы. Держа в левой руке несуществующий огрызок карандаша, он стал чинить его воображаемым лезвием. Но, увы, в несуществующем карандаше сломан весь грифель и только крошится, падая кусочками на пол. Карандаш тоже приходится бросить.

Что же делать? Человек, который хочет написать письмо, растерянно смотрит вокруг себя. И вдруг на полу в углу он что-то замечает. Обрадованный, он идет в угол, нагибается, берет в руки что-то невидимое, но, несомненно, довольно громоздкое и изрядно тяжелое; напрягаясь всем телом, поднимает с пола и несет на вытянутых руках. И мгновенно всем становится ясно, что невидимая эта вещь — пишущая машинка, причем не маленькая, портативная, а большая, канцелярская, на развернутый лист. Он ставит ее на воображаемый стол, снимает с нее невидимый металлический футляр, движет невидимую каретку, нажимает клавиши, проверяет ленту... Машинка исправна! Тогда он садится на незримый стул, вставляет несуществующий лист и пишет письмо. Потом вынимает лист из машинки, складывает и сует в невидимый конверт. Высунув кончик языка, заклеивает конверт...

«ЛОМБАРД» (Из репертуара Театра пантомимы Марсея Марсо)

Ломбард. Казалось, нет более прозаического заведения, более невыразительного места действия, более незавидного предлога для создания увлекательного сценического зрелища. А если прибавить, что в этом ломбарде не произносят ни единого слова, то трудно себе вообразить, что здесь можно испытать одно из наиболее сильных эстетических переживаний...

Вообразите себе пустую полутемную сцену с одной длинной и унылой скамьей, вроде тех, что встречаются на заброшенных провинциальных станциях или на окраинных бульварах большого города.

Слева стойка, за которой восседают два манекенообразных персонажа с равнодушными, неподвижными лицами — это оценщик и скупщик ломбарда, чьи силуэты, напоминающие хищных птиц, словно сошли с литографий Домье.

Один за другим появляются клиенты. За их внешним обликом, по их повадкам и походкам, мы уже угадываем удары судьбы, которая загнала их сюда, в этот пустой, холодный зал, в это последнее прибежище для всех путешествующих на край ночи.

Одни скрывают трагедию нищеты за внешней бравадой. Другие стараются прошмыгнуть как бы незамеченными. Третьи прячутся за маской равнодушия, как вот этот посетитель в потрепанном пальто с поднятым воротником, уткнувшийся в книгу, — он читает ее не отрываясь, примостившись на краю скамьи.

В томительном молчании образуется очередь — в ней мы можем разглядеть робкую, кутающуюся в рваный платок молодую женщину со скорбным выражением лица, босяка со следами былой элегантности, напоминающего барона из горьковского «На дне», мужчину атлетического телосложения с перебитым носом, что явно свидетельствует о его боксерском прошлом, тощую долговязую фигуру музыканта с футляром от скрипки; на его набеленном лице лунатика и визионера рельефно выделяется трагический излом черных бровей, напоминающий какую-то давно знакомую гримасу не то поломанной детской игрушки, не то паяца из ярмарочных балаганов.

Все посетители застыли в ожидании, пока не опустится со стуком деревянный молоток в руках оценщика, чей высокий черный цилиндр пародиирует то ли униформу факельщика, то ли головной убор одного из бессмертных скряг Диккенса.

Первой подходит, приниженно и боязливо, молодая женщина. Она стягивает с пальца обручальное кольцо — это, очевидно, ее последняя драгоценность. Оценщик протягивает за кольцом свою костлявую длинную руку, но вдруг все замирает в паузе — и начинается волшебное превращение...

Музыка резко меняет мелодию и ритм.

Женщина выбегает на середину сцены. Она выпрямляется, как бы молодеет...

Все персонажи молниеносно путем нехитрых изменений аксессуаров и деталей костюмов трансформируются...

И вот перед нами уже не пустынный зал ломбарда, а оживленные аллеи городского парка, где прогуливаются влюбленные пары. Наша героиня, сбросившая с себя поношенный платок, застыла в объятиях молодого парня в полосатой фуфайке. Это весна любви, это счастье. Он нежно надевает ей кольцо на палец.

Но что это? Издали доносится тревожный сигнал трубы, глухая дробь барабанов...

Это приближается война.

И вот уже беспечные фланеры превратились в марширующих солдат, уходящих на фронт по бесконечной пыльной дороге...

И бежит вслед за своим возлюбленным молодая женщина, бежит, спотыкаясь и простирая руки вслед отряду, исчезающему в темноте.

Мечутся лучи прожекторов... силуэты солдат в бою... смертельная схватка в окопе... труп молодого парня на опустевшем поле боя... крик отчаяния молодой вдовы... и проклятие войне в этих вздымающихся к небу сжатых кулаках, как на гравюрах Кете Кольвиц...

И снова все возвращается в холодный ломбард...

Закутавшаяся в рваный шерстяной платок, смиренно протягивает женщина кольцо — последнее воспоминание о счастье, о жизни, о любви.

Так же неподвижно застыли фигуры на скамье.

Со звоном падает кольцо на чашку весов, и жалкие гроши выдает женщине бесстрастный, истуканообразный оценщик.

Очередь за парнем атлетического телосложения. Он также протягивает последнее, что у него осталось, — пару боксерских перчаток.

Гонг — и мы переносимся на ринг, в атмосферу, накаленную до предела азартом.

Опять путем несложной метаморфозы все персонажи превращаются в зрителей этого состязания.

На ринге — он, молодой преуспевающий боксер... Раунд за раундом идет он к победе.

Но сговор менеджеров приводит к трагической развязке. В перерывах между схватками мы замечаем темные махинации дельцов, и вот уже противник запрещенным ударом выводит бойца из строя, делает его калеккой. Окончилась спортивная карьера. Ушла слава... Наступила нищета...

И ничего не осталось, кроме пары перчаток, которую даже не хотят брать в заклад хищники из ломбарда.

Так жизнь за жизнью, биография за биографией, обрисованные мимолетными штрихами, одна за одной проходят перед нами...

И вот изможденный скрипач, перед тем как отдать свою скрипку оценщику, играет на ней последний волшебный вальс...

И кружатся, кружатся пары в прощальном танце, переживая еще раз мимолетные радости жизни...

Но захлопнулся черный футляр, как крышка гроба, и скрипка ушла в тайники ломбарда. Опустел зал. И только тогда медленно поднимается со скамьи единственный оставшийся посетитель, уткнувшийся в книгу и не принимавший участия во всей этой фантазмагории. Дочитав последнюю страницу, отдает он свое единственное сокровище — книгу бесстрастным чиновникам ломбарда, равнодушным, как смерть, как судьба.

«ОСЕННЯЯ РЕКА» (классическая пантомима китайского театра)

Девушке необходимо переехать реку, чтобы встретиться со своим возлюбленным, а старый лодочник-перевозчик, хоть и сочувствует девушке, но, подсмеиваясь про себя над ее торопливостью, нарочно задерживает переезд. Долго торгуется о цене, отказывается и уезжает, потом вновь возвращается и берет цену меньшую, чем та, на которую соглашалась девушка. Лодки, конечно, нет, есть только весло, но, причалив к берегу, старик тем не менее привязывает эту несуществующую лодку несуществующей веревкой к несуществующему колышку. Осторожно переводит девушку в лодку по несуществующей доске. Пробует оттолкнуться веслом. Лодка ни с места. По-видимому, села на мель. Старик старательно разувается, хотя его обувь продолжает оставаться на ногах. Лезет в воду. Якобы подымает нос лодки. Девушка приседает, так как опустилась корма. Никакой мели не обнаружено. Тут только старик замечает, что забыл отвязать веревку от колышка. Он идет к тому месту, куда втыкал колышек, отвязывает веревку, возвращается и ногой отпихивает лодку от берега. Девушка быстрыми и мелкими шагами бежит спиной по диагонали в глубь сцены. На ее лице ужас. Что она будет делать, оказавшись одна в лодке, среди реки, в то время как перевозчик с веслом остался на берегу.

Но перевозчик делает движение руками, как будто дергает веревку. Девушка, качнувшись как бы от толчка, останавливается. Оказывается, конец веревки оставался в руках у перевозчика. Он опять подшутил над влюбленной, спешащей к своему милому, и теперь, весело сматывая веревку, притягивает лодку обратно.

Девушка такими же быстрыми и мелкими шажками возвращается. Взяв весло, перевозчик прыгает в лодку. Она закачалась. И девушка и старик попеременно приседают и выпрямляются. Он на носу, она — на корме. Затем перевозчик отталкивается от берега, и на некотором расстоянии друг от друга оба делают несколько широких кругов по сцене. Это они плывут через очень широкую реку. Старик гребет веслом то с левой, то с правой стороны, а девушка помахивает шелковым шарфом, изображая ветер. Наконец лодка делает последний круг, исчезая за кулисой.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Особенности пантомимы 7

Беспредметные действия 26

Пластическая выразительность 47

Несколько приемов пантомимы 59

Основы мимики 74

Пантомимисту это необходимо 78

Мышцы верхней части лица 79

Тренировка мышц верхней части лица 81

Мышцы нижней части лица 83

Тренировка мышц нижней части лица 84

Мимика — это рефлексы 86

Развитие мимической выразительности 89

Действия в условиях вынужденного молчания 91

Воображаемый партнер 95

Дополнительные выразительные средства пантомимы 100

Некоторые вопросы драматургии пантомимы 108

Приложение 128