

Нестройное для всего божественного  
безобразно, а стройное прекрасно.

Прекрасное — трудно.

*Платон*

## ВСТУПЛЕНИЕ<sup>1</sup>

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

Объективировать себя — большего не может дать сво-  
им читателям исследователь в области художественных  
явлений. И кто это делает искренно, последовательно, с яс-  
ностью для себя и для других, тот может заслужить какой  
угодно упрек, но только не упрек в недобросовестности.

Отвечает ли настоящая книга этим субъективным усло-  
виям художественного «самовыявления», не мне судить,  
но объективно, т. е. не по способу выполнения, а по содер-  
жанию, она представляет совершенно последовательный  
«ход»; это — парабола: одним концом она выходит из бес-  
порядка, другим упирается в РИТМ.

---

<sup>1</sup> Книга печатается по изданию: *Волконский С. М. Человек на сцене.* СПб.: Аполлонъ, 1912. 182 с.

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

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

*Кн. С. В.*

Рим.

4 мая 1911

---

---

## В ЗАЩИТУ АКТЕРСКОЙ ТЕХНИКИ<sup>1</sup>

Wir haben Schauspieler,  
aber keine Schauspidkunst.

*Lessing*

### О ЖЕСТЕ

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

Ослепительность световой грани, отделяющей сцену от полумрака неразгаданной толпы; теплота накаляющихся лампочек, запах краски, клея, грима, гардероба; жуткая

---

<sup>1</sup> Доклад, прочитанный в частном собрании у барона Н. В. Дризена, в Театральном Училище Н. Н. Арбатова, перед труппой Народного Дома, в зале Тенишевского Училища, в Театральной Школе имени Суворина, в кружке Я. П. Полонского, в Московском Художественном Театре, в Санкт-петербургской Консерватории, в Императорском Театральном Училище и в Обществе Любителей Ораторского Искусства (от 13 Октября до 19 ноября 1910 г.). Напечатано в «Аполлоне», 1911, № 1 и 2. Часть доклада — по-немецки: «Die Hauptsache» в «Die Schaubühne», № 52, 29 December 1910.

прелесть покатога пола; пленительные подпорки деревянных кустов, еще не прибитый к полу холст болтающихся колонн; возня и суетня в беспорядочном смешении профессий, классов, народностей, времен: королевы, плотники, кардиналы, пожарные, танцовщицы; мятущиеся пиджаки, под чей-то свистящий шепот, исчезающие с лица земли, когда надо «начинать». Вся упоительная изнанка нашего искусства, — как далеки мы от нее, и в какие только побочные вопросы не увлекают нас, когда мы раскрываем книгу в надежде найти что-нибудь об актерском искусстве!..

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

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

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

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

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

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

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

«На сцене надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедий, а еще хуже — изысканное жеманничество, элегантно бонтонничание некоторых наших актеров в комедий? «На сцене не надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого

требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл смазанной речи с проглоченными окончаниями, а сердце изнывало, слушая, как перлы поэтической красоты превращались в яичницу? Мы еще вернемся к некоторым из этих вопросов, мы подойдем к ним с другой, практической, стороны: здесь же я пока хотел лишь показать, до какой степени мне представляются лишенными практической ценности споры о реализме и условности, о возможном, или желательном, отрешении театра от того или другого, о «расцветах» и «кризисах», и столько иных споров, возникающих в о к р у г театра и п о п о в о д у театра. Все это окрестности, сущность же, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер<sup>1</sup>.

Все старания, направленные на другое, как бы ни были почтенны, сами по себе интересны, талантливы, — когда оставлен без внимания актер, — лишь хлопотня вокруг пустого места.

Но и когда заходит речь об актере, мы наталкиваемся на две стороны его деятельности. Одна сторона — у с в о е н и е роли, другая — п е р е д а ч а роли. Чтобы говорить на чужом языке, нужны две способности: у м е т ь р а с с л ы ш а т ь и у м е т ь п р о и з н е с т и. Актер говорит чужим психологическим языком; чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немислимо без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в п р и р о д у или н а п е р е к о р природе, это та же природа, только подчиненная, это тот же материал природный, только п р о в е д е н н ы й ч р е з с о з н а н и е. В природе мы действуем бессознательно, под влиянием чувства; на сцене мы действуем сознательно, без побуждающего чувства, с единственным намерением изобразить. И как п р и р о д а

---

<sup>1</sup> По поводу этого мне было сделано странное возражение: «Вы забываете лицо более важное, нежели актер; это — автор» (!). Но ведь я говорю о драматическом исполнении, а не о драматическом сочинительстве. Без автора бы ничего не было? Но и без архитектора, строившего здание, «ничего бы не было».

существует и сознание существует, так существуют и технические приемы и законы, коими они управляют-ся и кои не могут быть преилены, разве ценою попрания правды и красоты. Как говорить, как ходить, как двигаться, — все это в природе не случайно и не может быть предоставлено случаю в искусстве, и бо нет ничего более враждебного и друг друга исключющего, чем Искусство и Случайность.

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

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

Однажды мне пришлось быть на собрании людей близких к театру, и меня поразило, что за весь вечер только один раз было упомянуто о жесте. Совершенно вскользь и мимоходом был поставлен вопрос о том, как смотреть на

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

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

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

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

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

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

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

Один жест вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться,

это жест механический, из всех жестов — наиболее необходимый, даже неизбежный, и наименее интересный. Другой жест — описательный, изобразительный, — наименее необходимый и чаще всего употребляемый. Третий жест — психологический, наиболее интересный и наименее правильно употребляемый. Рассмотрим каждый из этих видов в отдельности.

Первый жест, м е х а н и ч е с к и й, как я сказал, — наименее интересный. Интересны в нем разве типические, бытовые разновидности; и то плохие актеры так уж ими злоупотребляли, — как приказчик опрокидывает рюмку водки, как сваха вытирает губы, отдуваясь от горячего чая, — что они превратились в затасканные трафареты.

Второй жест — о п и с а т е л ь н ы й. Это самый ужасный; это — вместе с некоторыми замашками произношения, о которых поговорим, — можно сказать, язва сцены. Описательного жеста я различаю две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы», — указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова», — рука переносится на соответствующий орган. Это жест, которым в особенности заражены итальянские актеры. Когда он играет Франца Моора, итальянец не может упомянуть о кольце, не указав правым указательным на четвертый палец левой. Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вослед словам, — что, кстати сказать, в корне не верно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому: зрительное впечатление слуховому, — но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас, — мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер п р и б а в л я е т к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а которым рисует упоминаемый, невидимый предмет; жест, не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие,

кто знает? — даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз», — делает паузу и, сложив концы указательных перстов, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов; он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма.

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

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

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

Возвращаемся к описательному жесту. У нас бы не хватило времени останавливаться на примерах, но приведу хотя бы один, самый простой, в доказательство ужасного, убивающего влияния описательного жеста на смысл речи. Я разумею привычку пальцем или рукой

иллюстрировать слово «я». Она существует на всех сценах, но больше всего бросается в глаза в опере. Что же получается? Человек говорит: «я хочу, я не хочу, я решаю, я отказываю, я люблю, я ненавижу», и все с одним жестом, — потому что иллюстрирует не глагол не чувство, а местоимение, лицо.

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

Один артист в одной пьесе говорил — «заложу свою я буйну голову» и при этом перстом нервно указывал на голову и колотил себя в висок. Зачем вы это делаете? Вы не думайте о голове, думайте о смысле. Смысл какой? Пропадай моя телега, все четыре колеса, не правда ли? На слова «пропадай моя телега» никто не будет пальцем колотить себя в висок, почему же это делать на слова «заложу свою я буйну голову», только потому, что упоминается голова? Не говоря уже о том, что голова в данном случае символ, а при символическом употреблении слова жест никогда не иллюстрирует предмета. Когда мы говорим — «креста на

тебе нет», ведь мы не думаем и с к а т ь этот крест. Видал я Хлестаковых, которые, подходя к Бобчинскому с вопросом — «что, как ваш нос?», считали нужным поднимать указательный палец к собственному носу, но когда мы говорим — «побойся Ока Божьего», мы не указываем ни на чей бы то ни было глаз, мы даже не думаем об органе зрения. И в одном лишь искусстве, — в том, которое лишено слова, — символ изображается: потому что его нельзя н а з в а т ь. Но я уверен, что никто никогда не укажет такого примера в ж и з н и; почему же н а с ц е н е это стремление к физической иллюстрации того, что не имеет ни объема, ни веса? Тлетворен описательный жест не только потому, что сам прост, неинтересен, доступен ребенку, выручает глухонемого, но и потому, — главным образом потому, — что своею легкостью соблазняет ленивого, мало вдумчивого актера и является там, где бы нужно быть жесту п с и х о л о г и ч е с к о м у.

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

Не странно ли, что так сбивчивы представления о жесте, не странно ли, что так часто приходится слышать — «жест

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

Позвольте еще пример того, что жест согласуется не со словом, а с мыслью. Известно, что утвердительный жест — вертикальный, отрицательный — горизонтальный (кто, может быть, сомневается, в справедливости этого, когда говорим о руке, пусть вспомнит о голове). Представьте, что вы убеждаете кого-нибудь в том, что ваш общий знакомый — человек честный, благородный, возвышенных чувств. Ваша рука будет отмечать утверждающим жестом по столу каждое из этих качеств, а голова будет сопровождать ее подтверждающим кивком. Но представьте, что вы всей вашей фразе предпосылаете слово «видите ли», что вы не верите в произносимые слова, — и рука, и голова пойдут с мыслью, бросят лживое слово: «Он, видите ли, человек честный, благородный, возвышенных чувств». Каждое из этих качеств будет сопровождаться отрицательно-горизонтальным жестом руки и головы, выдающим ваше отрицательное отношение к положительным словам<sup>1</sup>.

Я слышал много возражений против отождествления вертикального жеста с утверждением и горизонтально-го — с отрицанием. «На востоке, говорили мне, наоборот,

---

<sup>1</sup> Тот факт, что иногда говорят — «я не хочу» с вертикальным жестом (удар кулаком по столу), вовсе не противоречит теории. Это есть жест воли, каприза, а не отрицания: человек в этом случае не отрицает свое хотение, он утверждает свое нехотение.

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

Интересны соотношения в движениях рук и глаз. Можно в виде общего правила сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим. Когда Ларина в опере говорит — «вот дочери мои», она указывает на дочерей, а смотрит на Онегина. Когда мы говорим кому-нибудь — «подите вон», глаза смотрят на него, а рука указывает на дверь. Достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целое здание уверений и обещаний. Мягким, вкрадчивым голосом и с успокаивающим жестом вы говорите собеседнику — «Я вас высоко ценю»; но переведите при этом глаза на третье лицо, — и всякому ясна вся ложь ваших уверений. И опять-таки рука занята тем, о чем вы говорите, а глаза тем, с кем или вернее в данном случае — для кого вы говорите.

Ясно, что жест — могущественный выразитель иронии. Так, в вышеприведенном примере — «Он, видите ли,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)