

том учебном предмете, который мне хотелось ввести в программу воспитания. Покойный Гердт, при мне справлявший свой пятидесятилетний юбилей, а после и шестидесятилетний, венчанный лаврами столь же неувыдаемыми, как и его плодовитость, при всех своих достоинствах, обладал, с точки зрения настоящей мимики, важным недостатком. Он был всегда напряжен: грудь, шея, закругленные локти — все было напряжено. В принятом им штампе, в возложенной на себя насильственности он был свободен, но самый штамп был искусственен, был лишен того, что французы называют "aisance". Тем не менее, он был, как принято говорить, — самый "квалифицированный". Однако на его уроках я убедился, что мимика как научно поставленная воспитательная дисциплина у нас не существовала. Существовал тот "мимический язык", которым объясняется некая драма для того, чтобы заменить отсутствующее слово. Сложенные концы пальцев смотрят в рот — это значит "есть"; оттопыренный большой смотрит в рот — "пить"; указатель-

в нитяных перчатках, и что извлекает из этого инструмента! Рулады, двойные ноты! Невольно думаешь, — что ж бы это было, если бы он был без перчаток!.. На каких только инструментах он не играет! Тут и труба, и флейта, и гармоника, и фортепиано. Но удивительна столько его удивительная музыкальность, сколько то движение, тот разговор и та невероятная мимика, сказал бы — мимическая гимнастика, которыми он свою музыку сопровождает, то прерывает, как все это в музыку влетается, сливается с нею в один ритмический узор, — нельзя никакими словами передать. Как сама музыка окрашивается юмором, жалобой, негодованием, гордостью, лукавством — всем, что его телодвижение в таком совершенстве передает! Затруднился бы сказать, что с большим совершенством у него разработано: руки, ноги, лицо, движение, интонация?.. И чего только не выделяет, пока играет! Он и с поднятой крышки фортепиано скатывается, как с горки, и падающую ему на пальцы крышку поправляет, ставит на место, — с яростью, с остервенением, и все

КЛОУН

Прекрасное, в древности столь прославленное искусство и в начале "нашего" девятнадцатого столетия еще столь процветавшее, исчезает с современных сцен. Мимики больше нет. В какой же области театрального искусства есть действительная, сознательно выработанная мимика? Разумею — мимика, как узанное, приобретенное, усвоенное мастерство? И еще разумею — не одну только игру лица (почему-то к этому сводится обычное понятие "мимики"), разумею вообще движение человека на сцене. Где же она есть?

Опера? Там царствует шаблон установленных ходящих движений и передвижений; знаменитые "переходы", т. е. собственно белыми нитками шитое "поменяемся местами". Драма? Здесь все сводится к личной изобретательности, к ошупи в слепую, — настоящей мимики нет, потому что не было и настоящей мимической, научно поставленной выучки. Да что драма! Балет, наш знаменитый, славный балет не имел класса мимики! Когда я был директором Императорских театров, я ввел этот класс...

Прерываю, чтобы рассказать забавную подробность. Дабы в расписании уроков балетной школы втиснуть урок мимики, надо было поступиться каким-нибудь другим уроком. Чем пожертвовать? Времени в школе всегда мало. Но нашелся такой урок, козлыще отпущения. Как бы вы думали, что? Урок хорового пения. Да, вообразите только, — в этом храме немного искусства было хоровое пение и не было класса мимики!.. Счастье, что класс назывался классом "хорового" пения. Если бы он значился классом "церковного" пения, вряд ли бы министр Двора принял на себя разрешение его. Но, — разрешение было дано...

Я пригласил старика Гердта. Однако, это оказалось скорее отдание чести почетному положению его в балетной труппе, нежели его компетенции в

ной правой руки показывает на четвертый левой — "обручальное кольцо" и пр. Но выразительное телодвижение, как таковое, — не *словарь условных движений*, а в телодвижении *проявляющиеся* душевные движения, также законы этими движениями руководящие, — это было неизвестно, это была непочатая сторона сценического воспитания... И кто же знает, что значит сдвинутые или поднятые брови, разжатые или сжатые пальцы, ладонь кверху или ладонь книзу и вообще весь *природный* (не выдуманный) язык телодвижения? А плечи! Этот, по выражению Дельсарт, — "термометр чувства"! Ведь у нас плечи на сцене не живут, мертвое место. Да мертвое место и сама мимика...

И вот, отовсюду изгнанная, она укрылась в *мюзик-холле*. Пока оперный певец занят той частью своего существа, которая расположена в непосредственной близости поющей глотки, пока танцор сосредоточен на задачах танцевальной техники, а драматический актер погружается в туманные созерцания своих душевных "переживаний", один артист, в черном теле пребывающий, на задворки искусства отнесенный, занят разработкой своих телесно-двигательных средств. Это *клоун*. Сколько ума, какое знание природы человеческой, какая точность, какая меткость и какая сдержанность, скупость в средствах.

Конечно, клоун на клоуна не похож; ни качеством таланта, ни степенью. Но вот положительно царь своего искусства — Грок. В мюзик-холле "Палас" он выступает, затертый между двух в перьях, блестях и бенгальских огнях утопающих "ревю". Одетый в какой-то халат, скорее похожий на "мнимого больного", чем на клоуна, выходит он, незлобивый, юродивый старичок, с маленькой, малюсенькой скрипкой в руке. Садится на стул, который, конечно, под ним подламывается, и проваливается (все это с какими-то полумузыкальными звуками, неизвестно кем производимыми и откуда исходящими); взбирается на этот опасный стул и усаживается — конечно, не на сиденье, а на спинке. И вот начинается на этой малюсенькой скрипке играть. Играет

в ритм с музыкой, — как будто удары деревянной крышки одно из музыкальных средств. И вот уже где скупость мимических средств, доведенная до выразительного богатства! Что делает один поворот глаза в сторону!

Затем поражает его универсальность. Он все умеет. И ко *всему* прибавляется еще то, что он фокусник, фокусник мимоходом, "между делом". Он снимает свои нитяные перчатки, свертывает их в комочек и — что только не проделывает с этим комочком! Фокусничество его оказывается еще в быстроте: вы никогда не замечаете, как и когда он *начал* то или другое действие, вы замечаете, что он сел, спрыгнул, скатился, вскочил, но вы никогда не видите приговорительного действия, замаха, прицела. Он все делает по принципу "тут как тут".

Но когда он пускается с гармоникой в руках в безудержный пляс, вот когда выступает вся достигнутая им телесная гибкость. Тут понятна и мимическая его сила: так разработанное тело *может* выразить, что угодно. Но, конечно, только тогда может, когда освещено пониманием, согрето чувством. Дельсарт сказал: "Тело — инструмент, актер — инструменталист".

Невольны пришли на память печальные усилия "Камерного Театра" — создать картину из слияния музыкально-ритмического движения. Усилия, направленные исключительно на сухое гимнастическое осуществление. Не только движение это не было проникнуто мимической выразительностью или согрето чувством, но само слово было принесено в жертву шумливости гимнастической суеты. Рядом с той шумливостью, с той сухостью, мимической черствостью и речевой неряшливостью и бесцельностью — как тонок, содержателен, сочен, сдержан и умилителен этот Грок! *Ничто* у него не пропадет, все им использовано. *Настоящий* художник. Как бы хотелось его видеть в какой-нибудь комической роли (да и в одной ли комической?). Я думаю, что он один из лучших виденных мною *актеров*, этот клоун.

"Звено",
Париж, 1926 г.,
25 апреля