

Очень редко в качестве ассоциации для создания пантомимического символа используется музыка. Вообще к использованию музыки в пантомиме нужно относиться очень осторожно и, вероятно, более всего использовать ее в прикладном значении (например, во время номера надо пройти тур вальса). Музыка можно использовать как иллюстрацию.

Активное использование музыки в пантомимическом номере, когда она начинает иметь равное значение с пластикой, — как правило, проблематично. Дело в том, что музыка заставляет не просто двигаться. Она чаще всего заставляет танцевать.

И здесь у зрителя тоже будет возникать вполне закономерный вопрос: «А почему они не танцуют?» Танец очень жестко связан с музыкой и (или) с ритмом. Пантомима в этом смысле более свободна. И, вероятно, прав был Э. Декру, когда говорил, что даже грустная история светлеет, если разрывавшие ее танцуют; что возможны стихи в прозе, но нет танца в несчастье⁷.

Философские, поэтические грани искусства пантомимы требуют от артиста не только хорошей моторной подготовки. Это должен быть прежде всего художник в высоком смысле слова, а не просто актер-исполнитель. Ведь чтобы преподнести зрителям поэтические и философские категории, необходимо их, как минимум, осмысливать. И это только первый этап, ибо за глаголом «осмыслить» должен следовать глагол «прочувствовать».

В Древнем Риме, где пантомима была очень популярна, этой части подготовки мима уделяли очень большое значение. По мнению Ж.-Б. Дюбо, который опирается на Лукяна, отыскать хорошего ученика, способного сделаться мимом, — труднейшее дело, так как требования к нему строги и разнообразны. Во внимание принимались внешние данные, гибкость, темперамент; но этого было мало — требовалось знание музыки, литературы, истории, философии. Человек, который отвечал этим требованиям, вполне мог заслужить титул ученого⁸. Думается, что это историческое свидетельство не потеряло своего значения и в наши дни.

Воображаемый партнер

Через пластику мима зритель понимает не только весь круг предлагаемых обстоятельств, в которых действует мим, но и то, с какими

ми предметами он обращается, с какими партнерами он взаимодействует. В пантомимическом номере очень часто возникает воображаемый партнер.

Человек едет в переполненном автобусе. Его толкают, его пытаются обокрасть, он заметил симпатичную девушку, он прискикивается через толпу... И здесь есть два основных приема «создания» воображаемого партнера. Первый — обыгрывание мимом действий партнеров: его оттолкнули, к нему залезли в карман и т. д. Второй — мгновенное перевоплощение в персонажа-партнера. Артист иррает то одного, то другого человека, причем очень условными пластическими средствами: иногда это делается через переворот вокруг себя — и перед зрителями возникает новый характер. Иногда мим просто делает небольшой шаг в сторону, и на этом новом месте возникает новый персонаж, затем опять шаг в сторону на свое место — и снова возникает основной герой. К классическому приему, подчеркивающему момент перевоплощения в пантомиме, относится перемена маски: артист проводит ладонью сверху вниз у своего лица (движение как бы напоминает смену карнавальной маски на лице) — и перед зрителями предстает уже другой герой, с иной мимикой и пластикой. Этим задаются правила восприятия: после перевожота — другой персонаж, основное место — принадлежит главному герою. Иногда на приеме смены масок может быть выстроен целый номер, как, например, «В мастерской масок» М. Марсо.

Пантомимические маски

Мимы очень часто прибегают к мгновенному перевоплощению, представляя зрителям нескольких действующих лиц своих пантомим. Это один из классических приемов пантомимы, которые может использовать режиссер при постановке пантомимического номера.

Например, номер М. Марсо «Городской сад».

«Один за другим, обрисованные выразительными штрихами, выявляются особенности похотики или просто манеры держаться, двигаться, предстают перед нами завсегдатаи городского сада.

Отставной военный, неторопливо прогуливающийся по теннисной аллее.