

19

*На правах рукописи*

**МАКСИМОВА Мария Николаевна**

**ИСКУССТВО ГРИМА  
В РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ  
КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX вв.**

Специальность 24 00 01. – Теория и история культуры

**Автореферат**  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения



Москва – 2010

Работа выполнена на кафедре истории и теории культуры  
Российского государственного гуманитарного университета

Научный руководитель

**Кондаков Игорь Вадимович** –  
доктор философских и кандидат  
филологических наук, профессор,  
действительный член РАЕН

Официальные оппоненты.

**Макарова Галина Витальевна** –  
доктор искусствоведения,  
профессор

**Мелик-Пашаев  
Александр Александрович** –  
доктор психологических наук,  
член Союза художников России

Ведущая организация

Государственный институт  
искусствознания МК РФ

Защита состоится 22 февраля 2010 г , в 14 часов на заседании совета  
Д 212.198.06 по защите докторских и кандидатских диссертаций при  
Российском государственном гуманитарном университете по адресу 125993,  
Москва, ГСП-3, Миусская пл , д 6

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Российского  
государственного гуманитарного университета

Автореферат разослан «21» января 2010 г.

Ученый секретарь совета  
кандидат культурологии



Е Г Лапина-Кратасюк

## I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Термин *грим* в русском языке обладает двумя значениями первое – специальная краска для нанесения на лицо актера, второе – созданный при помощи отдельных приемов визуальный<sup>1</sup> образ персонажа Именно этот визуальный образ и будет подразумеваться под термином «театральный грим»

Технические приемы и задачи грима в театре и кинематографе различны, хотя традиции и принципы у них едины В связи с этим стоит разделять кинематографический грим и грим театральный Подобное разделение обусловлено не только особым восприятием кино и видео камеры по сравнению с человеческим глазом, но и возможностью режиссера приближать объекты вплотную к зрителю, конструировать лицо при помощи света, различных ракурсов съемки и приемов монтажа

Обладая столь обширными возможностями создания визуального образа, кинематограф часто отказывается от поиска визуального образа в гриме, стремясь найти актера максимально похожего на воображаемый персонаж «Типажное» кино, где актер играет все время сам себя (свое лицо), – отнюдь не следствие упадка искусства грима и вовсе не результат сознательного выбора подобного пути самим актером Скорее это общая тенденция в извечном стремлении приблизить киноповествование к реальности жизни, к документальности Отсюда и попытки отказать от актера как исполнителя, и операторские приемы, имитирующие любительскую съемку, и отсутствие минимального грима (чтобы все покраснения, прыщики и морщинки были отчетливо видны, как в реальности)

Поиск «похожего лица» оправдывает себя в исторических фильмах, основанных на документальных материалах В таких фильмах актер не может быть «немного похожим», поскольку на крупном и даже на среднем плане несхожесть с историческим прототипом станет очевидна

В театре, который более условен и не допускает зрителя, в большинстве случаев, приблизиться к актеру вплотную, быть «не совсем похожим» вполне позволено Расстояние между зрителем и актером, специфика театрального освещения, ограниченность сценической площадки – все это расширяет возможности использования грима Грим не ограничен жесткими рамками кинореализма, он свободен в выборе способа и средств реализации идей режиссера, актера и художника

Значение и функции грима в кинематографе – это отдельная тема исследования и требует более глубокого изучения Объектом данной работы станет театральный грим, который, являясь неотъемлемой частью спектакля

---

<sup>1</sup> Визуальное (игра актера, сценические образы, сценография) и *текстуальное* (драматический и текстовый язык, символизация, система произвольных знаков) – основные компоненты театрального представления

как художественного произведения, в то же время обладает своей внутренней структурой, смыслом и значением, которые могут быть рассмотрены отдельно

Образ, создаваемый актером на сцене, – это результат взаимодействия актера и персонажа, созданного автором. Процесс взаимодействия именуется перевоплощением, а результат – воплощением. Это воплощение, то есть роль, сыгранная актером, и есть сценический образ, который включает в себя и визуальное решение, выраженное при помощи грима. Каждый сценический образ содержит целый ряд интерпретаций, и в первую очередь режиссерскую, которая в дальнейшем будет дополнена интерпретацией художника и актера.

Восприятие зрителем актера в образе происходит на первых секундах появления его на сцене. В этот короткий промежуток времени складывается впечатление о персонаже, считывается и закрепляется вся информация, заложенная в его визуальном образе. В дальнейшем актер своей игрой либо подтверждает это впечатление, либо опровергает. Таким образом, точно найденный грим помогает раскрыть внутреннее содержание сценического образа.

Каждой театральной системе на протяжении истории театра свойствен свой подход к решению визуального образа, выраженный через маску, грим или грим-маску. Все эти формы присутствуют в русском театре конца XIX – первой трети XX в., в период становления новой театральной системы, что дает возможность изучить взаимосвязь искусства грима, как элемента театральной структуры со всей театральной системой в целом.

### **Степень изученности темы**

Системного анализа в исследовании искусства грима как элемента театральной структуры до сих пор практически не проводилось. Стоит отметить, пожалуй, единственную попытку объединить весьма разрозненный материал по этому вопросу в первой главе книги Р. Д. Раугула «Грим» (1935). Крайне скуден список статей, посвященных вопросам грима<sup>2</sup>, что свидетельствует не об отсутствии проблем в этой области искусства, а скорее о крайне замкнутом существовании художников-гримеров, бережно хранивших свои секреты и не позволявших рефлексировать их в соотнесении с другими смысловыми компонентами спектакля.

История повседневного грима (косметики) исследуется, как правило, историками моды в контексте этой дисциплины или искусствоведями в рамках описания артефактов отдельных эпох. Заслуживает внимания

---

<sup>2</sup> В 1890 г. в журнале «Артист» в ответ на опубликованные ранее статьи К. Шилковского-Лошвицкого «Курс театрального грима», вышла статья актера и режиссера Малого театра А. Ленского «Заметки о мимике и гриме», с подробным разбором вопросов, связанных с театральным гримом. Интересна статья ученика Вахтангова режиссера Ю. Завадского «О внешнем оформлении образа» (1934), обращающая внимание на важность и необходимость грима в театре.

посвященная истории косметики книга доктора философии из Франции Доминика Паке «История красоты»

Описания грима и масок в мировом театральном искусстве можно найти в ряде работ, посвященных истории театра<sup>3</sup> Однако материал по истории грима и маски довольно разрознен и не обобщен

Остальные издания в области грима носят практический характер и являются своего рода учебниками и пособиями для художников-гримеров

Изучение театрального грима как феномена театральной культуры – это новый подход к пониманию взаимосвязи всех элементов театральной структуры, изменение каждого из которых непосредственно влечет за собой и изменение всей структуры в целом Через визуальную трактовку образа актером, художником и режиссером возможно по-новому взглянуть на формирование той или иной театральной системы

Впервые систематическому анализу по вопросам грима подвергнут широкий круг источников по истории театра, теоретических работ по актерскому мастерству, воспоминаний известных русских актеров и художников в области театрального искусства XX в Исследуются ранее остававшиеся вне поля зрения историков и культурологов явления, как, например, семиотика грима и грим как элемент театральной структуры

Исследования искусства грима в контексте бурно развивающейся сейчас семиотики дает возможность гриму выйти из сложившихся рамок прикладной дисциплины и предстать как самостоятельный вид искусства, требующий более глубокого и детального изучения Эта работа лишь первый шаг, который должен привлечь внимание к театральному гриму историков, культурологов и психологов искусства

### **Актуальность темы исследования**

**Актуальность** диссертации связана, прежде всего, с тем, что театральный грим по настоящий момент считается прикладной дисциплиной, которая связана с узким кругом специалистов – художников-гримеров

Искусство театрального грима не рассматривалось в тесной взаимосвязи с другими элементами театральной структуры – режиссурой, актерским искусством, сценографией Не были исследованы и значение и функции театрального грима в русском театре

Искусствоведы и театроведы, изучающие отечественную театральную культуру, включали искусство грима в круг своих исследований лишь как иллюстрацию того или иного актерского образа или спектакля Специальных монографий и научных работ, посвященных искусству грима, вплоть до настоящего времени нет

---

<sup>3</sup> См *Мокульский С С* Хрестоматия по истории Западно-европейского театра М., 1953, *Миклашевский К* Театр итальянских комедиантов СПб., 1917, *Дживелегов А* Итальянская народная комедия М., 1954, *Трубочкин Д В* «Все в порядке! Старец пляшет...» М., 2005

## **Объект и предмет исследования**

**Объектом** данной работы стало искусство грима в новой театральной системе, сложившейся в русской театральной культуре в конце XIX – первой трети XX вв. **Предметом** – место и значение грима в сценическом тексте спектакля и визуальном образе, создаваемом актером

**Хронологические рамки исследования** охватывают конец XIX – первую треть XX вв. Этот период связан с формированием новой театральной системы и творческой деятельностью ведущих мастеров русского театра К Станиславского, Вл Немировича-Данченко, Е Вахтангова, Вс Мейерхольда, А Таирова. В связи с малой изученностью места и значения грима в театральной культуре, а также использования для создания визуального образа актера маски и грим-маски, хронологические рамки расширены. Это дает возможность проследить связь искусства грима со всей историей театральной культуры в целом, в особенности – русской театральной эстетики

## **Цель и задачи исследования**

**Цель** данного исследования – изучение театрального грима в связи с различными течениями и направлениями в русском театральном искусстве, определение его значений и функций в режиссерской и актерской практике ведущих мастеров театра конца XIX – первой трети XX вв.

Для достижения цели потребовалось решить следующие **задачи**

- Установить взаимосвязь элементов театральной структуры и определить место и функции грима в театральной структуре,
- Рассмотреть грим как знаковую систему, способную формировать визуальный текст определенной степени сложности, где каждый из элементов имеет определенное значение и смысл,
- Проследить развитие искусства грима и преобладание тех или иных его функций в различных театральных направлениях сложившихся в русском театральном искусстве в конце XIX – первой трети XX вв. ,
- Изучить критические рецензии на спектакли и исследования по истории творчества режиссеров и актеров конца XIX – первой трети XX вв. , для того чтобы исследовать функции искусства грима в новой театральной системе,
- Произвести анализ визуальных источников (фотографий и эскизов гримов), для того чтобы сформировать представление о гриме как элементе сценографии, формирующем совместно с режиссерской трактовкой визуальный образ актера и обладающем знаковой природой
- Выявить в архивных материалах, мемуарах, воспоминаниях актеров, теоретических трудах режиссеров данного исторического периода

свидетельства, касающиеся места и значения грима в системе актерского творчества и режиссерской концепции спектакля,

- Объяснить причины использования в театре русского авангарда маски и грим-маски как форм визуального преображения актера, проследить взаимосвязь грима, маски и грим-маски с поисками новых сценических форм режиссерами-новаторами

### **Источниковедческая база**

В работе использованы вербальные и невербальные источники

*Вербальные источники* – документы, воспоминания, критические статьи, монографии, фрагменты произведений художественной литературы

1) Анализ документов, относящихся к работе выдающихся мастеров театра – актеров, режиссеров и художников, их записных книжек, дневников, рукописей, хранящихся в фондах музеев МХТ и ЦГТМ, связанных с выявлением места и значения грима в процессе создания образа или спектакля, ранее не изученных или исследуемых в иных контекстах

2) Изучение периодических изданий конца XIX – первой трети XX вв посвященных театру, – журналов «Артист», «Театр и искусство», «Зрелища» – и печатавших рецензии на спектакли газет – «Русские ведомости», «Россия», «Новый путь», связанных с восприятием различными критиками, а вместе с тем и зрителями визуального решения образа в гриме. Поскольку все рецензенты непосредственно присутствовали на спектаклях, их статьи могут раскрыть особенности прочтения визуальных образов, задуманных и реализованных режиссером, художником и актером

3) Воспоминания актеров, режиссеров, художников – современников исследуемого периода – расширяют представления о гриме как элементе сценического текста спектакля и дают возможность исследовать особенности использования той или иной формы грима для каждого театрального деятеля в отдельности

4) В выборе исследований и критических статей в области театра, особое внимание было уделено тем работам, авторы которых непосредственно видели обсуждаемые спектакли или имели личные беседы с их создателями, что дает возможность проанализировать характер и особенности грима – в тех случаях, когда не сохранилось визуальных источников или они с трудом поддаются изучению

5) Использование монографий и теоретических работ в различных областях культуры обусловлено тем, что круг исследований охватывает различные гуманитарные области литературы, историю театра, культурологию, сценографию, режиссуру, актерское мастерство, и дает основания рассматривать искусство грима как значимый элемент отечественной театральной культуры, тесно связанный с историей и развитием русского театра

6) Обращение к литературным произведениям русских писателей XIX в., связано с характером трактовки визуального образа персонажа автором и с

выявлением знаковой природы грима, опирающейся на стереотипные представления о связи характера человека с особенностями строения его лица, нашедшие свое подтверждение в литературных источниках

*Невербальные источники* – фотографии артистов в ролях, эскизы и рисунки художников, оформлявших спектакль

1) Исследование фотографий артистов в ролях связано с определенными трудностями в их изучении. Во-первых, многие фотографии сделаны в отрыве от спектакля. Как правило, актер специально позирует для фотосъемки. Во-вторых, выбирая тот или иной ракурс, принимая то или иное выражение лица, он усложняет возможность правильного прочтения рисунка грима. В-третьих, на черно-белом отпечатке невозможно увидеть цветовое решение грима. Отсюда возникает множественность трактовок фотографического образа у каждого исследователя

2) Эскизы и рисунки ряда художников, работавших над оформлением спектаклей Вс Мейерхольда, Е Вахтангова, МХТ и Камерного театра под руководством А Таирова, дают представление о решении визуального образа художником, который в дальнейшем дополняется актерской и режиссерской трактовкой, естественно, не учтенной в рисунке

### **Методология исследования**

Диссертационное исследование опирается на метод структурно-семиотического анализа произведения культуры, предложенный членами Пражского лингвистического кружка (П Богатыревым, Я Мукаржовским, Р Якобсоном и др), западноевропейскими структуралистами (Р Барт, Ж Лакан, К Леви-Стросс, Ф Соссюр, М Фуко и др), представителями тартуско-московской семиотической школы (Ю Лотман, Б Успенский, Б Гаспаров, Б Егоров и др)

Этот методологический подход позволяет рассматривать грим, как самостоятельный факт искусства, обладающий знаковой природой и рядом смысловых функций, наряду с другими элементами сценического произведения искусства – спектакля. Ю М Лотман в своих работах, посвященных семиотике театра и кино, впервые обратил внимание на знаковую природу грима, который может рассматриваться как самостоятельный факт искусства, обладающий признаками отдельного художественного текста.

Диссертация опирается на теоретические работы режиссеров (Е Вахтангов, Ю Завадский, А Ленский, Вс Мейерхольд, Вл И Немирович-Данченко, К С Станиславский, А Таиров,), театроведов (Б Алперс, А Дживелегов, Б Зингерман, П Марков, К Миклашевский, К Рудницкий, Н Эфрос) и искусствоведов (В Березкин, М Пожарская, Д Трубочкин) о принципах построения спектакля и методах актерского творчества, позволяющих понять значение искусства грима в театральной структуре

В своем исследовании диссертант стремился соединить искусствоведческий и культурологический подходы к искусству грима.

## **Основные положения, выносимые на защиту:**

- Грим, являясь элементом театральной структуры, взаимосвязан со всеми составляющими эту структуру элементами. Характер и преобладание той или иной функции грима отражает изменения театральной системы в целом. Расширение функций грима в рамках новой театральной системы связано с историей Московского Художественного театра, его поисками и открытиями в рамках сценического искусства. Особенности каждого этапа развития МХТ были отмечены и новыми решениями в области грима, что подтвердило усиление значения грима как части сценического текста спектакля, созданного совместно художником, режиссером и актером.
- Стремление к психологической достоверности, исторической и этнографической точности грима, связано с усилением роли грима в системе актерского творчества и образному постижению роли. Работа над ролью ведется не только по внутренней (психологической) линии, но и по внешнему отображению характера персонажа в гриме, будь то реалистический грим чеховских спектаклей или символическая трактовка образа в андреевских пьесах. Подобный метод работы, включающий визуальную трактовку образа актером, режиссером и художником, говорит о создании визуального текста грима.
- Поиск новых сценических форм режиссерами-новаторами, их борьба с «натуралистическими» тенденциями в театре, разнообразие стилистических решений в области оформления спектаклей, обращение к театральным системам различных стран и эпох, приводит к использованию в постановках различных форм грима и маски и развитию особой формы грима – грим-маски.
- Взаимосвязь искусства грима с изменениями актерской техники, предложенной режиссерами авангардного театра, привела к отображению в гриме личностной характерности актера, его амплуа, эмоциональной и социальной характерности персонажа, тем самым преднамеренно подчеркивая и усиливая знаковый характер грима.
- Характер, форма и особенности грима связаны с методами, приемами и художественной манерой художников различных направлений конца XIX – первой трети XX вв., привлеченных ведущими режиссерами для работы в театре, что расширило возможности грима, не ограничивая его рамками одного художественного направления или стиля.

## **Научная новизна и значение исследования**

В настоящем диссертационном исследовании театральный грим впервые рассматривается как особая разновидность искусства и важный элемент театральной системы, исследуется его взаимосвязь с основными элементами

театрального произведения – режиссурой, сценографией, актерским творчеством, – как важная составляющая сценического текста спектакля.

Впервые представлен историко-культурный анализ искусства грима в период расцвета русского театрального искусства конца XIX – первой трети XX вв. Это дает возможность на примере работ известных режиссеров и актеров осмыслить место и значение грима в русской театральной культуре.

Впервые грим предстает как семиотическая система, со своей, только искусству грима присущей семантикой и прагматикой. В диссертации показано, как различные типы грима соответствуют разным театральным системам и обладают соответствующими функциями и значениями.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в обосновании искусства грима как элемента театральной структуры, его взаимосвязи со сценическим текстом спектакля и актерским творчеством.

Важным представляется и определение понятия «семантика грима», выявление знаковой структуры грима и его способности формировать текст, который должен быть правильно понят и прочитан зрителем.

Большое значение также имеет разработка типологии искусства грима в различных театральных системах русского театрального искусства конца XIX – первой трети XX вв.

**Практическое значение.** Развитие театрального грима в рамках той или иной театральной системы связано с изучением накопленного практического и теоретического опыта выдающихся режиссеров XX в. – К. Станиславского, Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова и А. Таирова. Поэтому данная работа может стать основой спецкурса по искусству грима и частью курса лекций по истории русского театра XIX – XX вв., который может использоваться как театроведами, так и историками искусства при разработке соответствующих учебных и методических пособий в актерской, режиссерской, художественной и театроведческой подготовке.

Поднятый в данной работе вопрос о семантике грима и его месте в исторически конкретной театральной системе, возможно, привлечет исследователей к углублению этой темы и разработке новых направлений в ее развитии.

Интерес к данной теме, заметный в театральной и театрально-образовательной среде, вызван стремлением нового поколения художников, примеров, актеров и режиссеров вернуться к истокам русского национального театра – на новом уровне ее теоретической и практической рефлексии. Уникальность русской театральной школы (элементом которой является и грим) состоит в особом подходе к созданию театрального образа. Не случайно и по сей день ведутся споры о путях и методах этого подхода – «от внутреннего к внешнему», или «от внешнего к внутреннему». Поэтому данная работа может быть использована не только историками русского театра, но и преподавателями актерского мастерства, режиссуры, педагогами по предмету «Сценический грим» и др. специальным дисциплинам театрального образования.

## **Апробация исследования**

По теме диссертации опубликован ряд статей в журналах «Сцена», «Страстной бульвар», «Искусство в школе». Ряд теоретических и исторических вопросов искусства грима рассмотрен автором в методическом пособии «Грим (основной курс)», изданной в 2003 г кафедрой актерского мастерства ИГУМО

Результаты исследования внедрены автором в образовательный процесс в Школе–Студии МХТ, Институте Современного Искусства и Международном славянском университете им ГР Державина. Диссертантом разработан цикл занятий на тему «Грим-маска» для актеров и режиссеров

Практическим отражением диссертационной работы может служить ряд спектаклей выпущенных при участии автора в качестве художника-гримера театра «Et' Setega» под руководством А Калягина «Король Убю», «Смерть Тарелкина», «Подавлять и возбуждать», «Пожары», «451° по Фаренгейту», «Королевская королева», «Продюсеры»

## **Перспективы исследования**

Вопросы, затронутые в данной работе, требуют дальнейшего изучения. Во многом театральный грим связан с психологией актера, его внутренней техникой, методом «вживания» в образ. Этот психологический аспект еще предстоит изучить.

Существует тесная связь между искусством грима и проблемой воспитания будущих актеров – развитие культурного потенциала, способности не только понимать произведения живописи, скульптуры и литературы, но и применять этот потенциал в решение визуального образа.

Интересно проследить место и значение грима в творчестве отдельных актеров, не только первой половины XX века, но и современных мастеров сцены. Этот аспект должен заинтересовать историков театра.

Театральный и обыденный (бытовой) грим имеют огромное количество точек соприкосновения и взаимовлияния. Это направление исследования найдет свой отклик среди культурологов, изучающих вопросы взаимосвязи культуры и быта, исследователей культуры повседневности в теоретическом и историческом аспектах.

В заключение общей характеристики настоящей диссертации хочется отметить, что театральный грим, во всем многообразии его форм, по-прежнему остается практически не изученной областью театральной культуры, и многие вопросы, поднятые в данной работе, требуют дальнейших и более глубоких исследований в различных направлениях научного знания и практической деятельности.

**Структура диссертации** складывается из Введения, трех глав, Заключения, Списка источников и использованной литературы, Приложения

## II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** осмысляется выбор темы диссертации, ее актуальность и степень изученности, определяется объект, предмет, цель и задачи исследования, его методологические принципы, анализируются особенности используемых вербальных и невербальных источников, обозначается научная новизна и практическая значимость работы, обосновывается структура диссертации

В *первой главе* – «Грим в системе театрального искусства» – грим рассматривается как элемент театральной структуры, исследуются различные формы визуализации образа – грим, маска и грим-маска. Особое внимание уделяется семантике грима

В *первом разделе первой главы* – «Грим как элемент театральной структуры» – анализируется театральная структура, составляющие ее элементы, их взаимосвязь и взаимозависимость. Определяется место и значение искусства грима в различных театральных системах

Применение метода структурного анализа, который, по мнению Я Мукаржовского<sup>4</sup> и П Богатырева<sup>5</sup> может быть использован для изучения театрального искусства, дает возможность выделить составляющие его элементы и определить их взаимосвязь в целостной структуре спектакля

Как элемент театральной структуры, грим тесно связан с другими ее элементами – костюмами, декорациями, светом, те художественным оформлением спектакля

Помимо этого существует тесная взаимосвязь искусства грима с созданием сценического образа. Когда визуальный образ, создаваемый актером, основывается на его психофизических данных, – грим носит косметический характер и выполняет функцию улучшения натуры. В тех случаях, когда актер стремится не только к внутреннему, но и внешнему перевоплощению, грим способствует созданию внешних черт создаваемого персонажа

Как театральным элементом, грим напрямую связан со всей театральной системой в целом, изменения в которой влияют и на изменение отдельных ее элементов. Поэтому грим актеров эпохи французского классицизма отличается от грима актеров театра романтизма, а первые исторические и портретные гримы французского трагика Ф Тальма<sup>6</sup> – от этнографически и исторически точных визуальных образов Московского Художественного театра

<sup>4</sup> Мукаржовский Ян Исследования по эстетике и теории искусства М Искусство, 1994

<sup>5</sup> Богатырев П Г Вопросы теории народного искусства М Искусство, 1971

<sup>6</sup> Тальма Ф Ж Мемуары, М-Л Академия, 1931 С 113

Во *втором разделе первой главы – «Маска и грим»* – рассматриваются формы визуального решения театрального образа грим, маска и грим-маска, их особенности и функции

В диссертационном исследовании термин «маска» разделяется на три понятия. *маска-лицо* – искусственно созданная форма из различных материалов, полностью или частично закрывающая лицо актера, *маска-амплуа* – набор приемов актерской техники, транслирующий от роли к роли, *маска-образ* – как образ создаваемый актером (комедия дель арте)

Как элемент сценического образа создаваемого актером, грим в определенные периоды истории западноевропейского театра уступал пальму первенства маске-лицу (в античном театре и комедии дель арте)

*Грим-маска*, выполненная линейным или скульптурно-объемным приемами грима<sup>7</sup>, имитирует маску и относится к условному гриму, являясь переходной категорией от маски к гриму

Как форма визуального решения образа, грим-маска до сих пор широко используется в восточных театральных системах и нашла свое новое воплощение в современном театральном искусстве

В традиционном китайском театре и в японском театре кабуки грим-маска строится на комплексе характерных психологических черт персонажа, символически выраженных в рисунке и цвете

В театре русского авангарда первой трети XX в грим-маска полностью зависит от фантазии режиссера и художника-постановщика и может носить как *социальный характер* («театр социальной маски»<sup>8</sup> Вс Мейерхольда), так и *эмоциональный* («эмоциональные маски»<sup>9</sup> А Таирова)

Основная функция грима, маски и грим-маски – изменение внешности актера для создания образа персонажа

Однако *маска*, по сравнению с *гримом*, имеет ряд характерных отличий

- маска лишает актера внешней индивидуальности, скрывает его лицо, не дает зрителю отождествлять персонаж с актером; грим – видоизменяет лицо или же усиливает его черты (косметические приемы грима), не скрывая, а лишь преображая его.

- маска лишает актера мимики, психологической выразительности, которая компенсируется выразительностью пластики тела и голоса, грим не сковывает мимику, подчеркивая при необходимости особенности мимических морщин, способствует созданию психологической характерности персонажа

- маска разрывает связь персонажа с реальностью, маска и грим-маска способны деформировать лицо, придав ему черты животного или

---

<sup>7</sup> *Линейный* принцип носит плоскостно-живописный характер, не передающий объема, *цвет* применяется в чистом виде без переходов и оттенков *Скульптурно-объемный* принцип – передача реальных объемов при помощи наклеек и наклеек

<sup>8</sup> *Аллерс Б* Театр социальной маски // Театральные очерки В 2-х т Т 1 М Искусство, 1977

<sup>9</sup> *Таиров А* О театре Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма М ВТО, 1979 С 214

фантастического существа, грим этой связи с реальностью не нарушает, даже если это условный грим, поскольку за любым рисунком грима сохраняется черты человеческого лица, его естественная мимика

- маска как знак персонажа неизменна и статична, внешний облик персонажа, созданный при помощи грима – вариативен.

- маска, грим и грим-маска являются частью художественного оформления спектакля и имеют смысл лишь в контексте всего постановочного замысла

Использование актером для создания сценического образа маски, грима или грим-маски целиком зависит от принципов и эстетики той или иной театральной системы

*В третьем разделе первой главы – «Семантика грима» – впервые искусство грима рассматривается как знаковая система, элементы которой формируют текст, доступный для прочтения зрителем*

Опираясь на работы Ю Лотмана<sup>10</sup>, посвященные театральной семиотике, предпринята попытка исследовать искусство грима как один из элементов сценического текста, имеющий знаковую природу

Сценический текст объединяет в себе действия актеров, словесный (вербальный) текст, режиссуру и художественное оформление

Все элементы театральной структуры, объединенные в спектакль, используют знаки различного типа и разной степени условности

Знаковая природа грима основывается, по мнению диссертанта, во-первых, на стереотипном представлении о связи черт лица с особенностями характера человека (физиогномика Лафатера) и, во-вторых, на фиксируемых в гриме мимических жестах – кинемах<sup>11</sup>

С возрастом часто используемые мимические выражения закрепляются морщинами, что позволяет определить эмоциональный тип человека. Кинемы – зафиксированные рисунком грима гнев, печаль, радость и т.п. мимические выражения, придающие лицу определенный характер

При анализе искусства грима как знаковой системы, в диссертации рассматриваются и составляющие ее элементы. Помимо лица, знаковую природу имеют и прическа, парик, борода, усы и бакенбарды, которые также являются элементами грима. Их форма и стиль указывают на определенную историческую эпоху, социальный статус (крестьянин, купец, дворянин), а иногда свидетельствуют и о психологических особенностях человека (аккуратист, неряха и т.п.)

Некоторые прически, формы усов и бород, становятся знаком той или иной исторической личности. Зачесанная на косой пробор челка и квадратные усы ассоциируются с фигурой А. Гитлера, закрученные вверх

<sup>10</sup> Лотман Ю.М. Семиотика сцены, Язык театра, Семиотика кино и проблемы киноэстетики // *Он же* Об искусстве, СПб. Искусство-СПб, 2005

<sup>11</sup> Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика: язык тела и естественный язык. М. Новое литературное обозрение, 2004

тонкие усы – с Сальвадором Дали; лысина, небольшие усы и борода – с В И Лениным и т.д

Одним из важных элементов грима является цвет. Определенный цвет лица человека может указывать на его профессию, национальность, социальное положение, историческую эпоху, физическое состояние (болезнь)

Таким образом, все элементы грима, имея определенную смысловую нагрузку и объединенные в систему, дают возможность выстроить визуальный образ персонажа

В театре основным носителем сообщения, является актер, он создает образ персонажа, который складывается из авторского текста (слова), мимики, пластики и визуального образа (грима и костюма). Для создания визуального образа актер использует либо приемы косметического грима, либо изменяет свою внешность – для создания «нового лица» персонажа

*Косметический грим* является знаком самого исполнителя, актер отождествляет свой облик с героем спектакля, при этом подчеркивая преобладание собственных личностных качеств в персонаже

В том случае, когда актер, создает образ персонажа, основываясь не только на своих психофизических данных, а стремится при помощи своей фантазии, наблюдений и знаний создать «новый сценический характер»<sup>12</sup>, то есть перевоплотиться в иного человека, грим способствует созданию внешних черт нового героя.

Все элементы грима, объединенные в систему, образуют *невербальный текст*. Он складывается в результате взаимопроникновения интерпретаций визуального образа автором, режиссером, актером и художником-сценографом

*Авторская интерпретация* визуального образа героя, как правило, заложена в тексте произведения, реже – в авторских комментариях

*Режиссерская трактовка* спектакля зависит от личности постановщика, его мировоззрения и представления о театре и театральности. Создавая сценический текст спектакля, режиссер создает свой особый мир, в которой действуют герои пьесы. Он может, в зависимости от манеры постановки, трактовать персонажи в историческом, символическом, гротесковом и т.п. ключе. Таким образом, визуальные образы строятся в зависимости от всей трактовки произведения режиссером

*Актерская интерпретация* основывается на совокупности авторского текста, режиссерской трактовки роли и понимании характера персонажа самим актером. Используя свою фантазию, наблюдения, различные литературные, художественные и документальные источники, актер в своем воображении воссоздает облик своего героя, который впоследствии будет выражен в гриме

---

<sup>12</sup> Чехов М. Характер и характерность// Он же. Путь актера. М. АСТ, Транзиткнига, 2006. С.481

*Интерпретация художника-сценографа*, связана, прежде всего, с режиссерской трактовкой спектакля. Художник создает на сцене мир, в котором существуют герои, более того, он переносит и самого героя из мира фантазии на реальную сценическую площадку. Сценическое пространство и визуальные образы персонажей – это во многом отражение живописной манеры и стиля художника, его визуальной концепции спектакля.

В результате визуальный образ персонажа несет в себе все эти интерпретации и образует единый текст определенной степени сложности, который должен быть правильно прочитан зрителями.

Процесс взаимодействия текста грима со зрителем (прагматика) связан со смысловым полем культуры, к которому относятся и создатель, и зритель. Например, цвет и особенность рисунка грим-масок китайского и японского театров, имея знаковую природу, будет понятен только зрителям этих стран. Портретный грим, например, малоизвестного политического деятеля и портретное сходство персонажа с ним, будет правильно осмыслен только гражданами этого государства.

Раскодировка зрителем текста грима может происходить на разном уровне. Некоторым необходимо узнавать в персонаже актера, в таком случае косметические приемы грима могут усилить или приукрасить черты лица актера, другим зрителям грим даст возможность увидеть на сцене нового героя созданного актером, раскрыть неизвестные грани его таланта, уйти от стереотипного представления о том или ином персонаже.

Во *второй главе диссертации* – «Искусство грима в истории Московского Художественного театра конца XIX – первой трети XX вв.» – рассматривается новая театральная система, сложившаяся в русском театре. Искусство грима исследуется как элемент текста спектакля и как элемент создаваемого актером образа.

В *первом разделе второй главы* – «Искусство грима в новой театральной системе МХТ» – определяются структурные особенности системы, составляющие ее элементы и значение грима в контексте создания текста спектакля.

Новая театральная система МХТ, по сравнению с предыдущей системой XIX в., имеет ряд существенных отличий. Все элементы новой системы, основанные на различных видах искусств (живопись, музыка, актерское искусство и т.д.), подчинены единой воле режиссера в создании сценического текста спектакля. В театральной системе XIX в., актерское искусство преобладало над всеми другими элементами. Декорация, музыка, костюм, грим, как правило, были *вне контекста спектакля*, и не несли никакой дополнительной информации. В новой театральной системе каждый элемент спектакля имел свое значение и смысл, дополняя или развивая сценический текст спектакля.

Во *втором разделе второй главы* – «Искусство грима как элемент текста спектакля» – анализ проводится на основе нескольких периодов («линий»<sup>13</sup> по определению К С Станиславского) в истории МХТ

*Историко-бытовая линия* включает ряд спектаклей («Царь Федор», «Юлий Цезарь», «Снегурочка») поставленных с предельной исторической и этнографической точностью воспроизведения всех деталей сценического оформления. Для этого периода были характерны исторически точные гримы, которые создавались на основе исторических и этнографических материалов, собранных художником В Симовым и режиссерами К С Станиславским и Вл И Немировичем-Данченко в ряде экспедиций

В постановках современной драматургии (А П Чехова, К Гамсуна, Г Ибсена) сценический текст спектакля строился на принципах *натуралистического театра*, ярко представленных работами Мейнингенской труппы, гастролировавшей в России в 1885 и 1890 гг

Стремление к передаче особенностей современной драматургии накладывает особый отпечаток на характер грима. Героями спектаклей были современники зрителей, следовательно, их визуальные образы должны были соответствовать времени и иметь точную социальную характеристику (земский врач, артиллерийский полковник, студент и т д). Чеховская драматургия акцентировала внимание зрителей не на перипетиях сюжета, а на внутренних переживаниях героев. Именно эта внутренняя жизнь – особенности характера, неповторимая индивидуальность каждого персонажа – нашли свое отражение в гриме. Каждый элемент грима, нес свою определенную информацию, взаимосвязанную с *психологической характеристикой* создаваемого образа.

В сценическом тексте спектаклей «*линии символизма и импрессионизма*» отразились поиски новых форм сценической выразительности (постановки «Драма жизни», «Жизнь человека», «Синяя птица»). В содружестве с молодыми художниками В Егоровым и Н Ульяновым, была сделана попытка пересмотреть сложившиеся натуралистические тенденции в решении спектаклей. Так, оформление спектакля «Жизнь человека» носило условный характер в декорационном решении, в костюмах и гримах. «В пьесе Андреева жизнь человека является даже не жизнью, а лишь ее схемой, ее общим контуром. Я достиг этой контурности, этой схематичности и в декорации, сделав ее из веревок. Естественно, что и люди в этой схематической комнате должны быть не людьми, а тоже лишь схемами человека»<sup>14</sup>, – пишет К С Станиславский. И вместо «лепкого репинского грима», по выражению Н Эфроса, – «только темные силуэты», стремящиеся не выделяться своей естественной грехмерностью<sup>15</sup>

Грим персонажа становится знаком его внутренней сущности. Так, например, решение визуального образа музыкантов («Жизнь человека»)

<sup>13</sup> Станиславский КС. Моя жизнь в искусстве. Л. Academia, 1928. С. 358.

<sup>14</sup> Станиславский КС. Собр. соч. в 8-ми т., т. 1, М., Искусство, 1958. С. 320-321.

<sup>15</sup> Эфрос Н. Московский Художественный Театр 1889 – 1923. М.–Пг., 1924. С. 164.

строго подчиненно передаче их сходства с музыкальными же инструментами, на которых они играют Грим Корено («Драма жизни») говорит о сосредоточенности и печали фанатика-философа, грим Тереситы - отражение эротического начала героини

Принципы ретроспективизма и стилизации легли в основу сценического текста спектаклей художников «Мира искусств» Режиссер и художник стремились отразить особый неповторимый стиль каждого драматурга, найти новое сценическое воплощение драматургического текста.

Основываясь на этом принципе, М Добужинский в тургеневских спектаклях раскрывает мир русской провинции – изысканная красота «Месяца в деревне», мещанский быт «Провинциалки»

В трактовке сценического оформления, в игре актеров, и в их визуальных образах нередко присутствуют элементы гротеска Тема «провинциализма» – понятие, включающее в себя ограниченность и примитивность, пошлость и бесперспективность, – отражено в декорациях и трактовке персонажей «Провинциалки» КС Станиславский трактует образ графа Любина наперекор установившимся традициям Его граф – не великосветский аристократ, изящный петербуржец, а стареющий волокита, глупый и ограниченный эгоист Отсюда и карикатурность в визуальном решении образа.

Фарсовое начало лежит в основе спектакля «Мнимый больной» Мольера, режиссера КС Станиславского и художника А Бенуа. Сценический текст спектакля построен, с одной стороны, на достоверных бытовых деталях жизни французского буржуа XVII в, с другой стороны, – на гротесковых элементах, преувеличении и иронии

Гротесковый грим Аргана-Станиславского сближает его с образами народной комедии – обжорами, толстяками, ловеласами, героями ярмарочного театра XVII в Образ Аргана – вершина гротескного реализма, который корнями уходит в ренессансный гротеск Франсуа Рабле, обращается к стихии карнавала<sup>16</sup>, в котором когда-то зародилась комедия дель арте

В образе Аргана явно проступают черты Панталоне, маски комедии дель арте, как и в Кавалере («Хозяйка гостиницы» К Гольдони) – черты маски капитана Спаветто

«Подлинный гротеск»<sup>17</sup>, гротеск оправданный и исторически и психологически, отражен во всех элементах сценического текста, в том числе и в гриме

Искусство грима, являясь элементом сценического текста, отражает все художественные и стилистические особенности постановки Все этапы («линии») в истории МХТ имеют свои особенности, выраженные в режиссуре, игре актеров, сценографии, свете, музыке, визуальном решении

<sup>16</sup> Бактин М Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М Художественная литература 1965

<sup>17</sup> Станиславский КС О ложном новаторстве // Он же Собр соч Т 5 – С 453-454

образов создаваемых актерами Каждый этап характеризовался новыми решениями и разнообразными приемами грима

Художественный театр, поставив перед собой задачу отображения жизни во всех ее проявлениях, подчиняя все элементы этой задаче, через визуальное решение образа в гриме, стремился показать разнообразие, неповторимость и уникальность каждого человека Это давало возможность зрителю увидеть людей различных исторических эпох и персонажей различных авторов.

В *третьем разделе* – «Грим как элемент сценического образа» – грим рассматривается в контексте создания актером образа персонажа На основе воспоминаний К.С. Станиславского о его артистической деятельности и его теоретических работ о технике актера исследуются два направления, по которым может двигаться актер в создании образа

Первое направление, нашедшее свое яркое отражение в период «артистической юности»<sup>18</sup>, – это поиск правильного внутреннего самочувствия через внешний рисунок роли, через внешнюю характерность Характер гримов этого периода отличается исторической и этнографической точностью, которая помогала актерам ощутить подлинность персонажа и вжиться в роль Точно найденный грим становился знаком персонажа, являясь для актера отправной точкой перевоплощения

Второе направление в работе над образом, характеризуется стремлением отразить в гриме психологическую характерность персонажа – «от внутреннего к внешнему, то есть от переживания, к воплощению»<sup>19</sup>

В этом случае каждый актер, работая над образом своего героя, создает индивидуальный психологический портрет, который находит свое отражение в рисунке грима. Это подтверждает анализ гримов Станиславского-Тригорина (редакции 1889 и 1905 г) и сравнительная характеристика гримов Чебутыкина у актеров А.Р. Артема и В.Ф. Грибунина.

Работа над созданием визуального образа персонажа, как говорилось в разделе данной работы «Семантика грима», включает в себя актерскую и режиссерскую интерпретации

Так, трактовка образа Фамусова («Горе от ума») в 1906 г отличается от его трактовки в 1914 г. В первом варианте К.С. Станиславский вывел Фамусова крупным московским бюрократом, самоуверенным чиновником, не терпящим иных мнений, кроме собственного. Эта трактовка нашла свое отражение в гриме – модная прическа и бакенбарды в стиле 20-х годов XIX в., чуть сведенные брови, прямая линия носа, – все это подчеркивало «департаментскую внешность и напускную грозность»<sup>20</sup> Фамусова

В редакции 1914 г. К.С. Станиславский создает образ хлебосольного московского барина, благодушного и простоватого Меняется и грим

<sup>18</sup> Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве С 165-501

<sup>19</sup> Станиславский К.С. Записная книжка 1913г // Музей МХАТ, КС, № 779, лл 4 и 20

<sup>20</sup> Эфрос Н. «Горе от ума»// «Новый путь», 1906, 29 сентября

Фамусова – мясистый нос, удивленно приподнятые брови, полное одутловатое лицо, лысеющая голова, седые волосы мягко сливаются с густыми бакенбардами

Таким образом, изменение трактовки образа напрямую отражается и в его визуальном решении и все элементы грима, образующие текст, способствуют правильному восприятию образа, задуманного актером и режиссером

На основе теоретических работ Вл И Немировича-Данченко и К С.Станиславского об актерском творчестве исследуются методы и пути поиска внешнего и внутреннего рисунка роли, в том числе и в гриме

Образ складывается в сознании актера по внутренней и внешней линии (Вл И Немирович-Данченко)<sup>21</sup>, возникает сознательно или бессознательно (К С Станиславский)<sup>22</sup> в процессе работы

*Внешняя линия образа* основана на авторских ремарках и описании персонажа, *внутренняя* – на его поступках и интерпретации авторского текста актером и режиссером. Внешняя и внутренняя линии тесно взаимосвязаны и дополняют друг друга. Визуальное решение образа в гриме не должно противоречить его внутреннему решению

*Бессознательный путь* предполагает возникновение внешнего решения образа в сознании актера самопроизвольно, интуитивно

*Сознательный путь* требует от актера мобилизации своего воображения, зрительной памяти, поиска образца среди знакомых и незнакомых людей, обращения к историческим, художественным и документальным материалам

Поиск визуального образа в этом случае связан с многочисленными пробами и вариантами грима

Подробно разработанный метод поиска визуального решения образа в гриме предложенный К С Станиславским, отчетливо показывает, какое значение придавал создатель системы актерского творчества вопросам грима в процессе работы актера над ролью

Грим, являясь элементом сценического образа, наравне с пластикой, мимикой, речью, способствует отображению психологической характеристики и служит соединяющим звеном между внутренним самочувствием и внешним его воплощением

Визуальное решение образа в гриме, основанное на отражении психологической характеристики, исторической и этнографической достоверности, стилевого решения спектакля определили дальнейший путь развития искусства грима в русском театре.

**Третья глава – «Грим и маска в театре русского авангарда первой трети XX в.»** – посвящена анализу грима, маски и грим-маски в спектаклях режиссеров-новаторов Вс Мейерхольд, Е Вахтангова и А Таирова

<sup>21</sup>Немирович-Данченко Вл И Беседы с молодежью (1936-1939) // Рождение театра М Правда,1989 С 461

<sup>22</sup>Станиславский К Работа над ролью («Горе от ума») // Собр соч Т 4 С 184-185

В *первом разделе главы* – «Интерпретация искусства грима в режиссуре **Вс. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова**» – рассматривается изменение функций элементов театральной системы, в том числе и грима.

Новая театральная система, формирование которой приходится на конец XIX – первую треть XX вв., не ограничивалась каким-либо одним театральным направлением. Новаторские искания рубежа веков носили кардинальный характер. И в дальнейшем они послужили основой развития русского театрального искусства.

В первой четверти XX века устанавливаются два основных направления, по которым происходит развитие новой театральной системы – «театр прямых жизненных соответствий»<sup>23</sup> во главе с **К.С. Станиславским** и **Вл.И. Немировичем-Данченко** и театр русского авангарда, во главе с **Вс. Мейерхольдом, А. Таировым** и **Е. Вахтанговым**.

Театр русского авангарда не копировал жизнь, а концентрировался на самых существенных и значительных ее моментах, укрупнял события, извлекая самую суть из потока действительности. Отсюда тяготение к пограничным жанрам – трагедии и буффонаде, кинематографические приемы построения спектакля, монтаж эпизодов, аттракционов, номеров.

Все структурные элементы спектакля – драматургия, режиссура, сценография, актерское искусство, музыка, свет, костюмы и грим, приобретают новое функциональное значение. Они подчиняются режиссеру, и призваны не имитировать жизнь, а конструировать мир, созданный его фантазией. Таким образом, в театре авангарда основным элементом структуры утверждается режиссерский диктат. И, как следствие этой диктатуры, возникают декларации об актерах-марионетках, свободном обращении с драматургическим текстом и переустройстве сцены.

Фантазия режиссера, не ограниченная рамками бытописания, определяет форму спектакля – спектакль-митинг (мейерхольдовские «Зори» и «Земля дыбом»), спектакль-кабаре («Жирофле и Жирофля» **А. Таирова**), спектакль – «игра в театр» («Турандот» **Е. Вахтангова**). С формой спектакля соответственно связано и визуальное решение образов. Отказ от грима в спектаклях-митингах, яркий грим и маски в спектакле-кабаре, элементы маскарада и нарочитые приемы грима в «Турандот».

Противопоставляя театру «прямых жизненных соответствий» – мир художественного вымысла, режиссеры-новаторы, прежде всего, работали над формой и стилем сценического текста спектакля. Форма и стиль, определяли не только особую актерскую технику, но и сценографию, костюмы и грим. В течение первой трети XX в. в театре работали художники почти всех течений и направлений живописи – художники объединения «Мир искусства», «Голубая роза», «Четыре искусства», кубофутуристы, кубисты, конструктивисты. И, как следствие этого, визуальные решения образов, продиктованные фантазией режиссеров и реализованные художниками, были невероятно разнообразны по форме и неожиданны по приемам и материалам.

<sup>23</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд, М. Наука, 1968. С. 120.

– от масок в спектаклях Вс Мейерхольда и А Таирова, до бород из кашне в «Принцессе Турандот» или из картона в «Пелеасе и Мелисandre»

Грим в авангардном театре – прежде всего элемент оформления спектакля. Так, принцип стилизации и ретроспективизма, характерный для художников «Мира искусства», диктовал и визуальное решение образов в постановках Вс Мейерхольда и А Головина «Маскарад» и «Дон Жуан»

Образ архаичной античности в наиболее характерных чертах, кубистически интерпретирован А Экстер в спектакле Камерного театра «Фамира-Кифаред». Греческая вазопись вдохновила художницу на решение визуальных образов при помощи грима. Красным цветом подчеркивались не только глаза, брови, нос, но и мускулатура обнаженных рук, ног, груди и спин актеров

В борьбе с натуралистическим театром режиссеры-новаторы порой намеренно в костюмах и гримах стремились эпатировать публику, выбирая для визуального решения образов яркие и непривычные элементы, – это и разноцветные парики героев мейерхольдовского «Леса», раскрашенные в разные цвета тела актеров в таировской «Сакунтале»

Однако эпатаж вовсе не был основной задачей постановщиков. Цвет париков у Вс Мейерхольда имел знаковую природу и характеризовал персонажа. Выбор цвета у А Таирова зависел от чувственного восприятия пьесы и героя<sup>24</sup>. Искусство грима, являясь элементом оформления спектакля, отражало манеру и стиль художника, стремление режиссера создать свой особый мир, реализованный в сценическом тексте спектакля

Отвергнув психологический реализм Художественного театра и бытовизм Малого, в поисках основ новой сценической техники режиссеры-новаторы обращаются к театру прошлых эпох. В мистериальном театре средневековья, в театре «плаща и шпаги» Испании, в комедии дель арте – они видели наиболее верные образцы актерского искусства, основанные на блеске внешней техники – эмоциональной выразительности, акробатической легкости и способности к импровизации

Актер по-прежнему оставался в центре сценического представления, однако его техника претерпевала ряд изменений – биомеханика Вс Мейерхольда, музыкальность речи и пластики актеров А Таирова, отстранение и игровое начало у Е Вахтангова

Отталкиваясь от масочного театра, в котором лица скрыты под маской и лишены мимической подвижности, режиссеры-новаторы развивали пластическую и голосовую выразительность

Если психологический реализм включал в построение образа внешний портрет персонажа (его лицо), в чертах которого должен быть отражен его характер, то у режиссеров-новаторов образ строился на обобщении, на гротесковом акцентировании основной характеристики персонажа. Поэтому персонаж становился либо социальной маской, либо образом-символом,

<sup>24</sup> Коонен А. Станицы жизни М. Искусство, 1975. С. 207

визуальные образы которых решались через гротесковые приемы грима или грим-маски

Во *втором разделе главы* – «**Маски и грим-маски как формы сценической выразительности**» – раскрываются характерные особенности этих форм визуального решения образа в театре русского авангарда.

Маска и грим-маска, являясь средством для создания визуального образа, обладают ярко выраженной знаковой природой и являются знаком определенного персонажа.

Маска в театре русского авангарда присутствуют не только как материальный предмет («маска-лицо»), но и как понятие, включающее в себя личностные качества актера («маска-амплуа»)

В спектаклях режиссеров-новаторов исполнитель рассматривался как некий феномен, как комплекс сформировавшихся психофизических данных, используемых режиссером для воплощения того или иного персонажа спектакля. Актер, являясь носителем одной маски-амплуа, становился знаком самого себя. В этом случае грим косметическими приемами лишь подчеркивал и усиливал природные черты актера.

Таким образом, режиссер использовал актера, его внутренние и внешние данные, для воплощения, задуманного режиссером образа. Примером этого может служить Юрьев-Арбенни в «Маскараде»<sup>25</sup> и Варламов-Сганарель в «Дон Жуане» у Вс Мейерхольда,<sup>26</sup> и Книппер-Рёббека и Хмара-Росмер в «Росмерсхольме» у Е Вахтангова.<sup>27</sup>

Увлечение режиссеров-новаторов искусством комедии дель арте, античным, китайским и японским театрами, однако, не повлекло за собой широкого использования масок-лиц. Это связано, во-первых, с особенностями развития русского актерского искусства, которому свойственно преобладание психологических и эмоциональных элементов, правды чувств, выраженных в подвижной мимике лица. И, во-вторых, – с недостаточной разработанностью русской культурой, в том числе и народной, маск-лица, не имевшей своего художественно-предметного закрепления.<sup>28</sup>

Разнообразные же маски-лица, появившиеся в спектаклях режиссеров-новаторов («Балаганчию», «Маскарад», «Дама с камелиями» Вс Мейерхольда, «Принцесса Брамбилла» А Таирова), либо создавали новых персонажей, либо были лишь атрибутом карнавала.

<sup>25</sup> Тучинская А Юрьев – Арбенни – первая маска мейерхольдовского «Маскарада» // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков Сборник статей по материалам конференции ГИИ М ГИИ, 2000

<sup>26</sup> Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд М. Наука, 1969 С 136

<sup>27</sup> Вахтангов Е. Чего мне хотелось бы достигнуть в «Росмерсхольме» // Евгений Вахтангов Сборник С 167, 168

<sup>28</sup> Пашина О.А. Маска и маскирование в русской народной культуре // Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX веков Сборник С 15

Авангардный театр создает свои маски-лица, наделяя их новыми смыслами и значениями Об этом писал Г Крэг<sup>29</sup>, и это видно из анализа ряда спектаклей Вс Мейерхольда, у которого маски-лица использовались в постановках чаще всего

В «Балаганчике» маски-лица интерпретируются с романтической иронией,<sup>30</sup> в «Арлекине – ходатае свадеб» – знаком фальши жизни и ее двусмысленности В «Маскараде» баутта (маска венецианского карнавала) Неизвестного – не только маска-лицо наемного убийцы<sup>31</sup>, но и символ рока, судьбы В сцене костюмированного бала в «Даме с камелиями» нелепые и карнавальные маски-лица отражают внутреннюю пустоту и уродство веселящейся толпы

У А. Таирова («Принцесса Брамбилла») и Е Вахтангова («Принцесса Турандот») маски-лица лишь атрибуты карнавала, где вымысел переплетается с действительностью, где господствуют ирония и гротеск, где главенствует игровое театральное начало

Таким образом, маска-лицо в театре русского авангарда имеет множество трактовок, где не она определяет характер персонажа, как в комедии дель арте, а персонаж наделяет ее смыслом

И, несмотря на то, что Г Крэг считал, что только маска-лицо способна перенести зрителя за пределы реальности<sup>32</sup>, в постановках Вс Мейерхольда, Е Вахтангова и А Таирова маска-лицо – это своеобразное отражение реальности, выявляющее ее скрытый смысл

Действующие лица в постановках режиссеров-новаторов становятся героями мифа, творимого фантазией режиссера. Они – не отдельные личности и характеры, а обобщающие образы, типы, несущие на себе определенную оценку

В мейерхольдовском «Ревизоре» городничиха – суммированный образ всех гоголевских дам, приятных во всех отношениях Помещики в «Лесе» – «маски эгоизма, насилия, самодурства, ханжества и дерзкой наглости»<sup>33</sup>

Персонажи в спектаклях Вс Мейерхольда – прежде всего представители данной исторической эпохи и общественной среды Их индивидуальные черты выражают обобщенную социально-психологическую сущность, поэтому они показаны в резко обостренных чертах и выражены посредством гротеска Мейерхольдовский гротеск направлен на заострение определенных социальных признаков и душевных свойств персонажа. Он создает «маски уходящего быта»<sup>34</sup>, закрепленные агитационной литературой, карикатурой и плакатом

<sup>29</sup> Крэг Г Заметка о масках // Крэг ЭГ Воспоминания, статьи, письма М Искусство, 1988 С 233-240

<sup>30</sup> Рудницкий К Режиссер Мейерхольд С 151

<sup>31</sup> Мейерхольд Вс Статьи, письма, речи, беседы М Искусство, 1968 С 299

<sup>32</sup> Крэг Г Заметка о масках С 237

<sup>33</sup> Гвоздев А Лес // Зрелища. 1924 № 74 С 4

<sup>34</sup> Алперс Б Лес у Мейерхольда // Он же Театральные очерки С 113

Такая трактовка требует определенного визуального решения образа в грим-маске

Грим-маска, относящаяся к условному гриму и лишенная способности к отражению тонких душевных характеристик персонажа, дала возможность выделить и закрепить социальные маски в понятной и доступной для зрителя форме

О господстве социальной грим-маски в театральных представлениях этого периода свидетельствует и пособия по гриму, в арсенале которых представлены грим-маски белогвардейца-золотопогонника, матроса-братишки, попа, буржуя, генерала и т.д.

Принцип социальной маски в спектаклях предполагает четкое разделение персонажей на два противодействующих лагеря У А Таирова в «Машиналии» героиня Элен противопоставлена жителям капиталистического города, в «Лесе» Вс Мейерхольда Аксюша и Петр – помещикам и дворянам, в «Мистерии-буфф» «нечистые» пролетарии – «чистым» эксплуататорам, в «Эрике XIV» Е Вахтангова мир простых людей – миру «омертвевших»<sup>35</sup> придворных.

Грим-маски отражают принадлежность персонажа к тому или другому лагерю Грим положительных героев носит косметический характер и только подчеркивает и усиливает черты лиц Грим-маски противоположного лагеря, как правило, утрированы и имеют знаковую природу Зеленые волосы у гимназиста Алексиса в «Лесе», бледные ассиметричные лица придворных, с кривыми ртами в «Эрике XIV», подчеркнута одинаковые грим-маски жителей города в «Машиналии», плакатно-утрированные в духе «окон РОСТА» грим-маски «чистых» в «Мистерии-буфф»<sup>36</sup>

Таким образом, грим-маска персонажа имеет четкую характеристику, – только ту, которую задумал режиссер, и не предполагает изменений в течение пьесы «Злодей» – всегда злодей, он не может раскаяться или сомневаться, его образ изначально задан и закреплен в рисунке грима.

Помимо социальной нагрузки, грим-маска может нести и эмоциональную составляющую<sup>37</sup> Эмоциональный характер грим-масок ярко виден в «Федре» А Таирова, в «Эрике XIV» Е Вахтангова

Грим-маски, как и маски-лица просуществовали на сцене русского театра непродолжительное время Им на смену пришли реалистические и портретные гримы соцреализма, отражавшие уже другую эпоху и иной стиль А грим-маска и маска-лицо, были вытеснены в детские сказки и фильмы

Таким образом, в авангардном театре, грим не несет такой психологической нагрузки, как в театре прямых жизненных соответствий Его масочность, с одной стороны, ограничивает возможность индивидуализировать персонаж, с другой, – способствует выявлению из общей массы человеческих лиц самого характерного, комического или

<sup>35</sup> Вахтангов Е Эрик XIV // Евгений Вахтангов Сборник М. ВТО, 1984 С 341

<sup>36</sup> Февральский А В начала двадцатых годов // Встречи с Мейерхольдом, М. ВТО, 1967 С 183

<sup>37</sup> Таиров А Я О театре Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма С 214

трагического Такой подход к искусству грима не только не ограничивал его возможности, а напротив обогащал его новыми формами и приемами

**В Заключении** подводятся итоги исследования искусства грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX вв и делаются обобщающие выводы

Искусство грима является элементом театральной структуры и взаимосвязано со всеми ее элементами – сценографией, светом, костюмами, актерским мастерством и режиссурой

Грим в различных театральных системах выполняет функцию улучшения внешности актера и функцию создания лица персонажа, внешне отличного от актера И в том и в другом случае эти функции способствуют созданию театрального образа.

Грим напрямую зависит от всей театральной системы в целом, изменения в которой влияют и на его характер, приемы и преобладание той или иной его функции

Рассмотрение искусства грима в тесной взаимосвязи с развитием различных направлений в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX вв дает возможность подробно изучить структуру и характер театральной системы, которая послужила основой современного театрального искусства

**Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:**

**В изданиях, рекомендованных ВАК:**

1 *Максимова МН* Во зращение к истокам Русская школа театрального грима // Сцена 2006 № 4 (42) – С 39 – 40 (0,4 а л)

2 *Максимова МН* Материалы современного театрального грима // Сцена 2006 №6 (44) – С 48 – 49 (0,3 а л)

3 *Максимова МН* Игры масок Маски и маски-лица итальянских комедиантов // Искусство в школе 2009 № 1 – С 24 – 29 (0,6 а л)

**В других изданиях:**

4 *Максимова МН* Нужен ли актеру грим // Страстной бульвар 2006 № 7 С 108 – 111 (0,5 а л)

5 *Максимова МН* Грим (основной курс) методическое пособие М РИПО ИГУМО, 2003 – 40 с (2,1 а л)

Бумага "SvetoCopy" Формат 60x90 1/16  
Тираж 100 экз Подписано в печать 20 01 10 г  
Отпечатано в типографии ООО КМП «Фирма ЭРА»  
105484, Москва, Сиреневый б-р, д 72  
Тел (495) 464-1774