

8. *Theatre Directory 2006–2007*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2007. 280 p. (In Engl.).
9. *Theatre Profiles № 5, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1982. (In Engl.).
10. *Theatre Profiles № 6, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1985. (In Engl.).
11. *Theatre Profiles № 7, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1987. (In Engl.).
12. *Theatre Profiles № 8, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 1988. (In Engl.).
13. *Theatre Profiles № 11, The Illustrated Guide to America's Nonprofit Professional Theatres*. New York, Theatre Communications Group Publ., 2015. (In Engl.).
14. Zeigler J.W. *Regional Theater: The Revolutionary Stage*. MN, University of Minneapolis Press Publ., 1973. (In Engl.).

УДК 792

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГРИМА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА РОЛИ

Печурова Лилия Семеновна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии, профессор, профессор кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Берсенева Елена Витальевна, доцент кафедры театрального искусства, Кемеровский государственный институт культуры (г. Кемерово, РФ). E-mail: Aneegma@mail.ru

Синтетическая природа театра подразумевает участие многих художественных компонентов в создании сценического образа спектакля. Грим имеет значение не только как составляющая внешнего рисунка характера, но и как полноценная часть художественного образа роли. Актуальность статьи заключается в том, что искусство театрального грима представляется в тесной взаимосвязи и взаимообусловленности со всеми составляющими единства сценического произведения. Полноценный художественный образ создается при условии, если грим рассматривается как часть замысла режиссера и художника спектакля. Он (грим) является элементом художественного почерка постановщика. Цель исследования – выявление функциональных особенностей грима, определение его двойственной природы: грим как элемент внешнего рисунка персонажа и грим как воздействие на артиста, способствующее более полному представлению образа. Создание грима персонажа подчинено художественному решению постановки. Анализ структурных единиц композиций, спектаклей, возможные варианты синтеза выразительных средств и их лексические особенности показывают место сценического грима в структуре процесса создания роли и художественного образа постановки. Представляя собой один из компонентов внешней партитуры героя, сценический грим реализует определенные функции. Первая функция – корректирующая (исправляющая или стирающая отдельные недостатки лица исполнителя). Вторая – функция идентификации, определяющая личность героя. Третья функция – коммуникативная, устанавливающая отношения между персонажами и зрителем. В сравнении формы участия грима как компонента художественного образа персонажа в разных театральных школах определяется его двойственная природа. На примере конкретных постановок можно рассмотреть не

только реализацию выявленных функций, но и взаимоотношения грима с другими компонентами в системе «сценический костюм». Семиотический анализ позволяет представить художественный образ персонажа состоящим из трех компонентов: габитус (тело актера) со всеми физиологическими особенностями, костюм, включающий в себя многие составляющие (в том числе и грим) и кинесика – пластическая партитура персонажа, увязывающая все три компонента и приводящая их в движение. Все три составляющие взаимосвязаны, что обуславливается особенностями телесности человека. Это обстоятельство определяет двойственную природу грима в системе выражающих составляющих.

Ключевые слова: театр, художественный образ, костюм, грим, выразительные средства, функции грима, сценический текст, внешняя представленность.

FUNCTIONAL SPECIFIC OF STAGE MAKE-UP IN THE STRUCTURE OF ART IMAGE

Pechkurova Liliya Semenovna, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Grigoryants Tatyana Aleksandrovna, PhD in Culturology, Professor, Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: panteevat2008@rambler.ru

Berseneva Elena Vitalyevna, Associate Professor of Department of Theatre Art, Kemerovo State University of Culture (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: Aneegma@mail.ru

The synthetic theater nature involves many artistic components in the creating process of the image performance forming. The theatre make-up has a value not only as an external figure of the actor's character but as a full-bodied part of art image of a role. The actuality of the article is in the fact that the skill of theatrical make-up's valuable art image is created if make-up is considered a part of the director and artist of the play intention. Make-up is an element of the producer's artistic handwriting. The object of investigation is a presentation of the functional special features of make-up and determination of its dual nature: make-up as an element of external figure of a stage character and make-up as influence of an actor that facilitates more a complete idea of stage image. The artistic idea of the performance subordinates the creation of the character make-up. The analysis of structural units of compositions, plays, possible versions of the synthesis of expressive means and their lexical special features shows the place of stage make-up in the structure of the process of creating the role and artistic means of the performance. Introducing the external component of the hero, a stage makeup implements some functions. The first function is a correcting function (correcting or washing some deficiencies, which have actors). The second function is identification, which is determining the hero's personality. The third is communicative, establishing the relations between the characters and the spectator. Comparing the form of the participation of make-up as the component of the artistic means of a character in the different theatrical schools, its dual nature is determined. On the basis of concrete performances, we can consider not only determined functions realization, but also the relationship of the stage make-up with other components of the system "stage costume." The semiotic analysis allows to present that the artistic image of the character is composed of three components: "Habitus" (body of the actor) with all physiological special features, "Suit" which includes many parts (among them theatre makeup) and – "Kinesika" – a plastic sheet of stage moving, binding the whole structure of the artistic image. All three components are interrelated and interdependent, that is due to the characteristics of the human body. This circumstance determines dual nature of a stage make-up in the system of expressing components. The role of stage grim in the system of expressing components is caused by its functional special features.

Keywords: theatre, art image, costume, stage make-up, expressing means, functions of stage make-up, stage text, external presentence.

Стараясь охватить все многообразие жизни с ее постоянной изменчивостью, неожиданными поворотами и переменами, современный театр всегда находится в поиске новых выразительных возможностей, которые способны отражать события пьесы, актуализируя их в новые условия нынешнего дня.

Динамика синтетической природы театра дает возможность создавать новые способы выражения сценического текста. Синтез искусств позволяет художественному образу (как самой постановки, так и отдельного персонажа) существовать ритмически точно, объемно, эмоционально напряженно в целом. Он же (синтез) допускает трансляцию художественной информации на другом, более тонком уровне, с большими чувствами, что позволяет зрителю быть не просто сопричастным истории, рассказанной автором, а создает необходимое «погружение» в атмосферу сценического действия. Одним из выразительных средств, участвующих в создании и трансляции художественной информации, является сценический грим. Грим определяется как «искусство изменять внешность при помощи специальных красок, пластических наклеек, подтяжек и постижерных изделий (парика, бороды, усов, бакенбард, ресниц и т. п.)» [7, с. 14], при этом грим представляет собой одно из средств, помогающих артисту в обретении необходимого образа.

В России в период режиссерского театра (XIX–XX века) грим приобретает особую значимость. Развитие театрального грима связано с накоплением теоретического и практического опыта и появлением театральных систем К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, которые раскрыли возможности в использовании грима.

Как часть театральной структуры грим взаимосвязан со всеми сценическими элементами. Преобладание той или иной функции грима позволяет нам отличить одну систему от другой. Например, К. С. Станиславский, добиваясь психологической достоверности в работе с актерами, стремился к психологической, исторической и этнографической точности в спектакле, что требовало сотрудничества режиссера, художника и актера. «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» [4].

В поисках новых сценических форм режиссеры-новаторы – В. Э. Мейерхольд (А. Блок «Баллаганчик»), Е. Б. Вахтангов (К. Гоцци «Принцесса Турандот»), А. Я. Таиров (Вс. Вишневский «Оптимистическая трагедия») – предлагают новые стилистические решения не только в области оформления спектакля, но и в новой системе актерской техники. Теперь она позволяет отразить амплуа, личную, эмоциональную и социальную характерность актера. Несколько меняется роль сценического грима, он усиливает внешние черты, пластику героев. Грим становится продолжением телесной партитуры и полноправным элементом художественной выразительности. В настоящее время эта позиция остается актуальной. Точно подобранный грим можно сравнить с выстроенным пластическим рисунком, с хорошо продуманным костюмом персонажа.

Актуальность данной статьи заключается в том, что искусство театрального грима рассматривается в тесной взаимосвязи и динамике с другими элементами, реализующими художественный образ спектакля.

Обладающие выразительной способностью компоненты сценического действия (музыка, свет, пластика, скульптура, живопись и т. д.) можно разделить на две группы. К первой группе относятся «более подвижные» к трансформациям (телесная пластика, голос, речь) компоненты. Ко второй – «более устойчивые» и даже статичные выразительные средства (сценография, скульптура, живопись, костюм). Театральный грим относится к «устойчивым» элементам и применяется для более полной передачи в зрительскую аудиторию авторской идеи режиссера. По мнению современного исследователя М. Н. Максимовой, «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 в том числе. Каждый сценический образ содержит целый ряд интерпретаций, и в первую очередь режиссерскую, которая в дальнейшем будет дополнена интерпретацией художника и актера» [4].

Как известно, внешняя, или визуальная, партитура художественного образа роли представляется тремя основными компонентами. Первый компонент – габитус, или телесность, исполнителя со всеми особенностями: рост, объем, форма головы, длина рук и ног и т. д. Второй компонент – костюм, который является сложным по своей структуре, имеет множество составляющих и форм их увязывания. Третий компонент – кинесика, или все движения (большие и малые), сопровождающие персонаж, что в реализации сценического произведения звучит как пластическая партитура роли.

Понятие «костюм» в самом широком смысле представляет собой «совокупность общественно-выработанных (социальных) предметов, средств и способов оформления внешнего облика человека» [6, с. 172]. К элементам, составляющим «костюм», «отнесен широкий класс собственно предметов одежды (от белья до легкой и верхней одежды), все предметы, сопровождающие и дополняющие костюм (головные уборы, перчатки, обувь, кожгалантерея, бижутерия, драгоценности и др.), а также приемы социального оформления лица (макияж) и волос (прическа) [6, с. 172]. В драматическом искусстве подобное определение понятия «костюм» также актуально. Вс. Мейерхольд говорил, что «костюм – это тоже часть тела» (цит. по [3, с. 96]), имея в виду сценическую сферу участия данного понятия.

Визуальный сценический образ, точнее его пластическая партитура, состоит, как уже было замечено, из подвижных и статичных элементов. Эти элементы выделяются и определяются только в готовой работе, то есть мы можем анализировать исполненную пластическую партитуру в уже поставленном спектакле. Соединяясь в одном внешнем рисунке, элементы, его составляющие, вступают в отношения, которые образуются при

помощи различных форм связи. При этом способов и вариантов связей, соединяющих компоненты в одном художественном образе персонажа, огромное количество. Они помогают зрителю понимать движение мысли режиссера, «считывать» происходящее на сцене, и, как любое явление мира культуры, могут быть представлены «текстом, имеющим черты неделимости, входящим в культуру как носитель определенного значения, где выделение составляющих его знаков бывает затруднительным и порой носит искусственный характер» [6, с. 607]. Таким образом, драматический спектакль можно рассматривать как неделимое единство, целостность, сплав художественных элементов-знаков, обладающий своей оригинальной интонацией, в котором элементы, его составляющие, несут значения, а формы связи «отвечают» за интонирование, определяя отношение автора постановки к сценической истории. Примером и прямым подтверждением этого является учебная работа студентов-режиссеров 4-го курса РЛТ, представленная в репертуаре студенческого учебного театра КемГИК «Эксперимент», «Белоснежка и семь гномов» (режиссер М. Бежалова, 2017). Грим непосредственно участвует в создании жанровых красок сказки. Традиционно гномы определяются, как маленькие старички (бороды, усы), живущие в стране с суровым климатом (красные щечки и носы). Каждый из семи гномов является воплощением одной ярко выраженной черты, которая уточняется также посредством грима. Понедельник (имя одного из них) предельно строгий и ответственный, с самой длинной бородой и суровым взглядом. Театральный грим сказочных персонажей этой работы (Белоснежки, гномов, мачехи-королевы и др.), помимо непосредственно создания внешне необходимых привычных характеристик для волшебных героев, формируют внутренние связи в системе отношений персонажей, выстраивая героев в своеобразные пары. Например, искренность, естественность и открытость Белоснежки противостоят вычурности и контрастности грима (преимущественно темным тонам кожи, губ, глаз) мачехи-королевы.

Современный исследователь в области театра, профессор кафедры сценической речи Санкт-Петербургской академии театрального искус-

ства Ю. А. Васильев считает, что «текст как таковой определяет смысл, интонация организует выражение этого смысла» [1, с. 240]. Выражение смысла сценических историй происходит в конкретных образах и действиях, то есть в статичных элементах, а интонация, то есть непосредственно процесс выражения, транслируется подвижными, более пластичными компонентами. Исследователь и специалист в области театрального грима Р. Д. Раугул считает конкретность «специфической особенностью театра, которая создается живым действием играющих актеров. Все выразительные средства театра, в том числе и грим, способствуют этой конкретизации образов» [7, с. 9].

Искусство грима (живописного и скульптурного) в сценической реальности является частью понятия «сценический образ» и занимает в создании художественного образа роли важное место – иногда «именно от сценического грима зависит наиболее полное раскрытие идейно-художественного замысла драматурга, режиссера, художника, актера» [8, с. 146]. В создании внешних характеристик персонажа идея его грима, также как и пластических характеристик, возникает уже на первом этапе работы. Художник придумывает и, согласно замыслу режиссера, воплощает все пожелания постановщика в этюдах и набросках. Окончательное решение по внешнему виду персонажа, в том числе и по гриму, принимается на финальном этапе – на последних репетициях и прогонах. Народный артист, замечательный художник Н. К. Черкасов писал: «Я люблю первое прикосновение гримировального карандаша к лицу в день так называемой репетиции в костюмах и гримах. Лишь только художник-гример прикасается к лицу, как постепенно начинает внешне оживать подготовленный к рождению художественный образ, который развивается и утверждается в процессе генеральных репетиций, а затем в спектаклях достигая все большей точности и совершенства...» (цит. по [2, с. 3–4]). Как составляющая внешней партитуры сценического образа персонажа, грим выполняет некоторые функции.

Первая функция – корректирующая. Не все артисты обладают пропорциональными чертами.

В некоторых случаях, еще до нанесения художественного грима, требуется «стереть» недостатки и выровнять отдельные участки лица. Вторая функция – определение личности. Именно через внешнюю презентацию, через грим в том числе, персона заявляет о себе, повествуя целую историю о своих отношениях с социумом, о понимании самого себя и своего места в окружающем мире. Работая над ролью, создавая пластический образ персонажа, его историю, необходимо учитывать эти «объективные» «предлагаемые обстоятельства». Третья функция грима как компонента образа – коммуникативная. Она более сложная и в своем воплощении более многообразная. Общение, как известно, прежде всего, обмен информацией.

Проявление перечисленных функций театрального грима мы можем рассмотреть на примере работы «Сон» по мотивам известной пьесы М. Метерлинка «Синяя птица» (режиссер – студентка 4-го курса РЛТ М. Назарова, 2018). Первая функция сценического грима реализовалась в процессе работы над образом главного героя – мальчика Тильтиля. Эта роль была исполнена девушкой (студентка 4-го РЛТ Е. Елисеева). Начальным этапом стало не только «устранение» женской пластики, но и пробы корректирующего грима: тонировались участки лица таким образом, чтобы придать лицу детскость, вместе с этим максимально ретушировались «девичьи» краски.

Далее на уже подготовленном лице актрисы «обозначались» черты мальчика. Правильно подобранный костюм и точный грим не только помогли зрителю понять события сценической истории, но и поддержали исполнительницу в поиске более точного пластического рисунка, а также в построении отношений с другими персонажами. Так раскрывается и реализуется вторая функция.

Присутствие третьей функции мы рассмотрим на примере другого персонажа этой сценической истории. Королева-ночь – существо волшебное, своеобразный проводник по необычной стране грез. Важным для режиссера стало создание объемного, не столько видимого, сколько ощущаемого присутствия. На фоне огромного одеяния ночи, которое занимало боль-

шую часть пространства сцены, «перемещались» голова и руки персонажа. Основные черты Королевы-ночи – прикрытые огромной шляпой глаза и ярко выделенные темные губы, которые в сочетании с костюмом Королевы напоминали улыбку Чеширского кота.

Появление актера в спектакле позволяет считывать информацию, которая заложена в образе, и у зрителя в этот момент формируется впечатление о персонаже через визуальное восприятие. В процессе игры актер либо подтверждает, либо опровергает это впечатление. Таким образом, чем точнее найден грим, тем глубже будет раскрыто внутреннее содержание образа.

Грим, представляя собой своеобразную «декорацию лица» исполнителя, сообщает зрительской аудитории, как уже было замечено, очень многое. Прежде всего, он позволяет понять возраст, пол, подчеркивает мимические особенности, указывает на принадлежность к определенной национальности. Искусством грима можно создать впечатление о персонаже как о «молодящемся» и, наоборот, как о состарившемся раньше времени. Выделяя и оттеняя красками грима отдельные участки лица, есть возможность сообщить о каких-то заболеваниях и т. д. Искусство театрального макияжа в состоянии даже поменять пол персонажа, создать внешние черты мужественности или женственности. Часто, особенно в комедиях, артисты исполняют роли дам. Для этого гримеры используют живописный грим: более светлый тон для лица, яркий тон для губ, выделяют брови и глаза. Бывают также ситуации, требующие перевоплощения актрис в кавалеров. В этом случае мастера-гримеры не только «рисуют» смуглое лицо, затушевывают губы и брови, но и используют скульптурно-объемные детали (при помощи специальных накладок и материалов увеличивают носы, изменяют форму подбородка и т. д.). Синие либо темно-красные круги под глазами, впалые щеки, бесцветные губы героя сообщают зрителю о серьезной болезни. Коммуникативная функция демонстрирует возможности грима в реализации пространственно-временных отношений. Перемена места жительства, прожитые годы – все это отражается во внешней пластической

партитуре. Например, в первом акте спектакля герою двадцать лет, и он проживает в городе, а во втором, по прошествии многих лет, уже сорок или пятьдесят, и он вернулся из долгой командировки. Полное отсутствие грима на лице актера расценивается как определенная краска, создающая необходимое впечатление. Грим, а также костюм, жесты и движения героя создают определенный сценический ритм, который является структурообразующим элементом спектакля.

Стоит отметить, что первые два компонента художественного образа роли (габитус и его особенности и сценический костюм) увязываются и существуют благодаря третьему компоненту – кинесике (в условиях сценической реальности – пластической партитуре). Все составляющие сценической представленности взаимосвязаны и взаимообусловлены. Любое изменение в системе «габитус – костюм – кинесика» полностью меняет смысл происходящего. Очень многое зависит от школы. Известно, что высокий уровень актерской техники определяется наличием и уровнем профессиональной пластичности, имеющей две стороны – внутреннюю и внешнюю. Внутренняя пластичность «исполняет» роль «разведчика», определителя и сочинителя сложной гаммы чувств, мыслей и эмоций героя, а внешняя пластичность (в том числе и грим) – инструмент для реализации этого.

Несмотря на свою статичность грим в структуре сценического костюма приобретает возможность изменяться, поскольку непосредственно связан с телом человека. Адекватно нанесенный грим, правильно подобранный костюм «оживают» на исполнителе, помогая ему в освоении персонажа. Создавая и уточняя (иногда акцентируя) характеристики внешности героя, грим выполняет свою миссию в формировании художественного образа роли. Таким образом, находясь в системе выразительных средств, то есть непосредственно в «потоке» спектакля, сценический грим помогает артисту в реализации роли, создавая своеобразную «опору» для более точного воплощения характера. Процесс работы над гримом является стимулом к дальнейшему раскрытию сценического персонажа.

Литература

1. Васильев Ю. А. Сценическая интонация и вариативность речевого тренинга // Сценическая педагогика: опыт, проблемы, исслед.: сб. ст. – СПб.: РГИСИ, 2016. – 379 с.
2. Вархолов Ф. В. Грим: учеб. пособие для культпросветшкол. – М.: Совет. Россия, 1964. – 112 с.
3. Голубовский Б. Г. Пластика в искусстве актера. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
4. Максимова М. Н. Искусство грима в русской театральной культуре конца XIX – первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2010. – 164 с.
5. Махлина С. Т. Словарь по семиотике культуры. – СПб.: Искусство – СПб, 2009. – 752 с.
6. Петрова Е. А. Знаки общения. – М.: ГНОМ и Д, 2001. – 256 с.
7. Раугул Р. Д. Грим: пособие для театральных техникумов, вузов, студий. – М.: Худож. лит., 1935. – 285 с.
8. Сыромятникова И. С. Искусство грима и макияжа. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 272 с.

References

1. Vasilyev Y.A. Stsenicheskaya intonatsiya i variativnost' rechevogo treninga. *Stsenicheskaya pedagogika: opyt, problemy, issledovaniya: sbornik statey [Stage intonation Stage pedagogics: experience, problems, investigations]*. St. Petersburg, RGISI Publ., 2016. 379 p. (In Russ).
2. Varkholov F.V. *Grim: uchebnoe posobie dlya kul'tprosvetshkol [Stage make-up. Text-book for a culture school]*. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1964. 112 p. (In Russ).
3. Golubovskiy B.G. *Plastika v iskusstve aktera [Plastic in actor's art]*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 189 p. (In Russ).
4. Maksimova M.N. *Iskusstvo grima v russkoy teatral'noy kul'ture kontsa XIX – pervoy treti XX veka: avtoreferat dis. kand. iskusstvovedeniya [Grim art in theatre culture of the end of XIX until the first part of the XX cc. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Moscow, 2010. 164 p. (In Russ).
5. Makhlina S.T. *Slovar' po semiotike kul'tury [Dictionary of culture semiotic]*. St. Petersburg, Iskusstvo – SPB Publ., 2009. 752 p. (In Russ).
6. Petrova E.A. *Znaki obshcheniya. Znaki komunikatsii [Communicative marks]*. Moscow, GNOM I D Publ., 2001. 256 p. (In Russ.).
7. Raugul R.D. *Grim: posobie dlya teatral'nykh tekhnikumov, vusov, studiy [Stage make-up: text-book for technical secondary school, institutes, schools]*. Moscow, Khudoszestvennaya literatura Publ., 1935. 285 p. (In Russ.).
8. Syromyatnikova I.S. *Iskusstvo grima i makiyazha [Stage make-up and make-up art]*. Moscow, RIPOL klassik Publ., 2005. 272 p. (In Russ.).