**Часть третья**

**Г Р И М И С В Е Т**

**\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_**

**1. ВЛИЯНИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ СЦЕНЫ НА ГРИМ**

Актер, выполняющий грим в условиях конкретного спектакля, должен учитывать величину сцены, размеры зрительного зала, характер освещения сценической площадки.

При малых размерах сцены и зрительного зала, когда зритель видит актера на близком расстоянии, резкий, грубо сделанный грим будет раздражать зрителя, мешать восприятию спектакля. То же произойдет, если расстояние от сцены до зрителя несколько больше, но освещена сцена очень сильно.

При больших размерах зрительного зала и сцены, когда зри­тель рассматривает актера с далекого расстояния, или при близ­ком расстоянии, но при слабой освещенности сцены, — грим, сде­ланный мягко, с мелкими деталями, не будет производить долж­ного впечатления, так как просто не будет видим.-

В качестве примера можно привести опыт, поставленный в теат­ральной лаборатории б. Государственной академии искусствознания.**1**

На лице актера был сделан грим различной резкости на пра­вой и левой стороне лица (рис. 50).

Более мягко сделанная сторона грима выглядела при освеще­нии опытной площадки, равном 480 люксам, на расстоянии от 8,5 м до 12,5 м (1—6 ряд зрительного зала лаборатории), вполне нормально.

Грим с другой стороны лица, сделанный более сильно, в дан­ных условиях выглядел слишком резким, и только при рассматри­вании его с расстояния свыше 18 м становился приемлемым.

Чтобы эта сторона грима выглядела нормально из первых рядов, пришлось освещенность сцены уменьшить до 100 люксов, но тогда другая (слабая) сторона уже начинала теряться, и на расстоянии 10 м грим был неразличим. Этот опыт показывает, что, если бы в каком-нибудь случае мы или уменьшили освещенность сцены в четыре раза или увеличили расстояние до зрителя в два раза больше, чем обычно, то грим пришлось бы также сделать резче, примерно, в два раза.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** В настоящее время лаборатория находится при Ленинградской консерва­тории.

**Стр. 139**

Помимо силы резкости теневых пятен 2 гриме имеют большое значение и цвета красок.

При слабом освещении нельзя использовать тусклые оттенки цвета и полутона красок, — в таких случаях краски должны быть яркие и чистые.

Можно вывести следующую обобщающую рабочую формулу: при большой освещенности сцены, а также при близком расположении зрителя, грим следует делать мягче, переходы от тона к тону — более плавно, цвета красок могут быть тусклые; при сла­бой освещенности сцены, а также при большой отдаленности зри­теля, грим должен быть сделан резче, переходы от тона к тону контрастно, цвета красок — более яркие и чистые. При больших размерах зрительного зала грим рассчитывается на его середину.

Необходимо указать еще на различный характер впечатления, которое создается при освещении грима концентрированным пучком света и рассеян­ным светом.

В первом случае грим выглядит более объемным, так как естественное расположение теней, обра­зующихся на лице актера, выявляет его объемную форму.

При этом необходимо, чтобы грим соответствовал анатомиче­ской структуре лица актера, не резко изменял ее, иначе иллюзия, искусственно созданная красками, при концентрированном свете нарушится. Отсюда видно, что резкое изменение форм лица актера только живописными приемами грима при концентрированном луче света почти невозможно. Такой грим следует выполнять, применяя скульптурно-объемные приемы грима.

Наоборот, когда грим связан со строением лица актера и под­черкивает его формы, особенно сильного, резкого накладывания красок и выявления объема светотенью не требуется, так как объем и так уже подчеркивается направленным светом.

Освещение концентрированным лучом света типично для совре­менной сцены. Ровное освещение сцены, «без теней», типично для старой сцены, в условиях которой возникла и развивалась так называемая «светотеневая» — живописная — техника грима.

Рассеянный свет делает лицо актера как бы лишенным объема — плоским, и для подчеркивания его объемности необхо­дима хорошая тушевка, с четко наложенными тенями, модели­рующими формы лица. Так как естественные тени, подчеркиваю­щие формы лица актера, при рассеянном свете выявлены слабо, то в данных условиях освещения возможно более широкое приме­нение живописных приемов грима.

В различные периоды истории театра техника грима, не ме­няясь принципиально, все же корректировалась в зависимости от изменения характера источника света.

**Стр. 140**



Сторона с резко Сторона с более мягко

нанесенным нане­сенным гримом

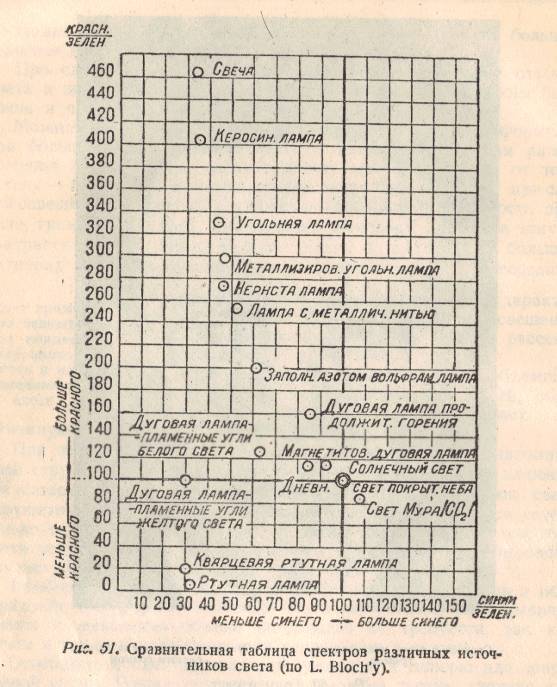
гримом

Рис. 50. Грим и свет.

Переходы от освещения масляного и свечами к газовому (в 20-х и 30-х годах XIX в.) и от газа— электрическому свету (в 80-х годах) потребовали не только менее резкой техники гри­мирования (благодаря большей освещенности сцены), но и измене­ния всей палитры и характера гримировальных красок.

Так, Кофтырев указывает, что «в прежние времена, когда на сцене употреблялось масляное освещение, жидкое притирание имело свое значение, потому что пламя от масляного освещения, имеющее красноватый отблеск, сообщает белилам нежный коло­рит, который очень хорошо гармонирует с сухими румянами. При

**Стр. 141**



газовом же освещении белила делают лицо чрезвычайно бледным и безжизненным; поэтому при газовом освещении следует непре­менно употреблять жирное притирание для того, чтобы лицо актера стало красивее и получило свежесть и жизнь. Такое дей­ствие оказывает светлый охряный цвет жирного притирания вме­сте с нежной алой краской, которую гримирующийся может изме­нить до самого нежно-розового «цвета».**1** «Жирное охряного цвета притирание с алой краской», о которых пишет Кофтырев, являются теми красками для общего юна, которые сменили

**Стр. 142**

прежние белила в связи с переходом от масляного освещения к газу. Эти цвета общего тона существуют и сейчас в наборе гримиро­вальных красок. С переходом на электрическое освещение сцены характер света снова изменился по своему спектральному составу и имеет другую цветность.

**Особенности техники грима в разных условиях освещения сцены**

При сравнении цветовых характеристик различных источников света — дневной свет, керосиновая лампа, электрическая лампочка накаливания, дуговой прожектор (рис. 51) — естественно возникает вопрос каковы же особенности техники гри­ма в данных условиях освещения и какова должна быть при этом палитра гримировальных красок?

Вопросы эти интересны не только теоретически, но имеют и большое практическое значение.

В наших условиях очень часты выезды театра не только в по­мещение другого театра с оборудованной сценой, где имеется возможность создать то же освещение, что и на стационаре, но и в деревню, в колхоз. А там не всегда имеется возможность осветить сцену так, как хотелось бы постановщику. Надо уметь загримироваться, чтобы играть и на солнце, и при керосиновых лампах, и при свете газокалильных ламп.

Но особенно сильные изменения грима происходят при современ­ном освещении сцены в случае пользования различными цветными светофильтрами.

К сожалению, мы пока еще не располагаем достаточно точ­ными теоретически разработанными материалами в этой области. На основе же имеющихся наблюдений в театре и ряда экспериментально опытных работ мы можем пока дать только общие ориентировочные указания, которые помогут избежать первых гру­бых ошибок в практической работе.

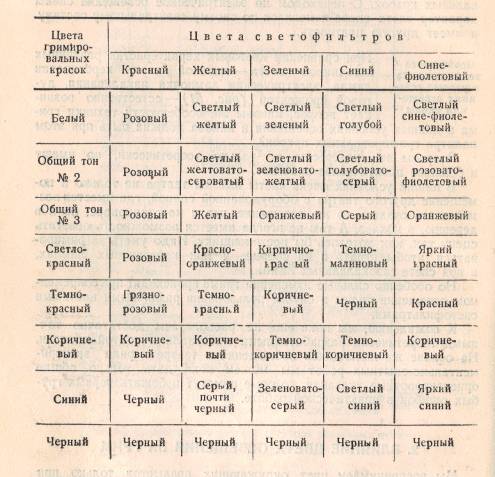
**2. ВЛИЯНИЕ ЦВЕТА ОСВЕЩЕНИЯ НА ГРИМ**

Мы воспринимаем цвет окружающих предметов только при наличии освещения, причем наше восприятие цвета в значительной степени зависит от цвета освещения.

**Изменения цвета гримировальных красок при цветном освещении**

Если закрасить кусочки бумаги различными гри­мировальными красками, поместить их на черный фон и затем освещать их светом, различно окра­шенным при помощи светофильтров, то цвета кра­сок будут все время изменяться в зависимости от цвета освещения. Приводимая таблица является только ориентировочной, так как гримировальные краски и светофильтры не стандартизованы. По-

**Стр. 143**



этому при работе с несколько иными оттенками красок и свето­фильтров результаты получаются несколько другие.

Эти изменения цвета красок происходят потому, что дневной свет, свет электрической лампы, вольтовой дуги, свет, прошед­ший через светофильтр, и т. п. являются сложным светом. Это означает, что он состоит из отдельных световых потоков, являю­щихся простейшими, так называемыми однородными (т. е. одного цвета). Таких однородных световых потоков фактически бесчис­ленное множество. На глаз же можно различить лишь примерно до ста пятидесяти.

Так называемый белый свет (электрической лампы, дуги, дневной) образуется при смешивании большого числа однородных световых потоков. Свет, прошедший через цветной светофильтр, не

**Стр. 144**

содержит некоторых однородных потоков, другие содержит в не­значительном количестве.

Например, после прохождения через красный светофильтр свет содержит лишь однородные световые потоки различных красных оттенков.

Падая на любое непрозрачное тело, свет частью отражается от него, частью поглощается им. Белая поверхность отражает в равной мере все падающие на нее лучи. Поэтому, если осветить белую поверхность белым светом, она будет казаться белой.

Если же белую поверхность осветить красным светом, она бу­дет казаться красной, так как никакого света, кроме падающего на нее красного, она не отражает.

Цветная поверхность отражает падающий на нее луч не в оди­наковой мере. Например, зеленая поверхность при освещении бе­лым светом отразит лишь однородные световые потоки различных зеленых оттенков и поглотит все остальные. Если же зеленую по­верхность осветить красным светом, который она полностью по­глотит, то она будет казаться черной, так как все остальные лучи, которые поверхность эта могла бы отразить (в том числе и зеленые) уже поглощены светофильтром.

Подобные же изменения происходят и с гримом на сцене. Для примера рассмотрим грим «молодого лица» в условиях различного цветного освещения.

**При красном светофильтре** свет не будет содержать в себе почти никаких других лучей, кроме красных.

Поэтому краски грима, отражающие красные лучи (общий тон, окраска губ, румяна), будут красными. Но так как общий тон и румяна отражают красный в одинаковой степени, то исчезнет раз­ница между румянами и общим тоном. В такой цветовой среде все лицо, в общем, будет казаться как бы побледневшим.

Синий цвет подводки глаз, как поглощающий красный, будет выглядеть черным.

**При зеленом светофильтре,** пропускающем всю зе­леную часть спектра, частично сине-зеленую и желтую и в очень слабой степени — красную, красные краски (румяна, губы) слабо выявят свой цвет благодаря незначительному количеству красных лучей при зеленом свете, и поэтому будут казаться бурыми, почти черными.

Общий тон, отражающий желтые и зеленые лучи, станет жел­товато-зеленым и, в общем, бледным.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Данное явление возникает в результате сложного психофизиологического процесса, называемого трансформацией (см. С. В. К р а в к о в. Глаз и его работа. Госмедиздат. М. 1932)

**Стр. 145**

Синий (подводка глаз), поглощающий желтый, превратится в грязносиний.

**Синий светофильтр** пропускает сине-зеленую часть спектра и небольшую часть красных лучей. Общий тон становится белесым грязносиневатого цвета. Красные краски темнеют, прини­мая несколько лиловатый оттенок. Синяя подводка становится иногда совершенно невидимой.

**Сине-фиолетовый светофильтр** почти в одинаковой степени пропускает синие и красные лучи, которые отражаются красными и синими красками грима, причем по контрасту с беле­соватой сине-фиолетовой окраской общего тона они выделяются очень ярко.

**Желтый светофильтр** не пропускает синих лучей, по­этому синяя подводка глаз становится черной. Желтоватые тона становятся белесоватыми.

Необходимо отметить, что чем большей чистотой и насыщен­ностью обладает цветной луч, прошедший через фильтр, тем бли­же он к спектральному, и тем резче изменение цвета красок в гри­ме. Если бы фильтры обладали идеальными свойствами пропускать только однородные лучи, без всяких примесей, а краски обладали бы теми же идеальными свойствами отражения, то в театре почти невозможно было бы избежать резких трансформаций грима. Но на практике светофильтры и краски не идеальны, светофильтры пропускают не только однородные лучи своего цвета, но и не­которое количество лучей других цветов, вместе с тем краски также не являются идеально чистыми, и в результате гамма ви­димых цветов красок при том или ином светофильтре несколько расширяется. Поэтому посредством подбора соответствующих фильтров, с одной стороны, а с другой — посредством некоторого изменения палитры гримировальных красок, возможно до некото­рой степени корректирование грима при цветном освещении.

**Трансформирующийся грим.**

Зная законы отражения и поглощения света, мы можем построить и трансформирующийся грим. Так например, подобрав соответствующий красный

светофильтр и такой цвет красновато-оранжевой краски, которая была бы совершенно невидима на лице при крас­ном освещении, но которая будет давать коричневый цвет при со­ответствующем зеленом фильтре, мы добьемся соответствующих результатов трансформирующего грима.

Используя эту краску как теневую, сделаем, например, грим «старого лица». При освещении этого грима красным лицо будет выглядеть так же, как и без грима, а переключая красный свет на зеленый, мы превратим лицо в старое.

**Стр. 146**

На этом можно построить ряд очень эффектных гримов-превра­щений, как, например, превращение Фауста. Примерный проект осуществления грима Фауста может быть следующий.

Грим делается резко характерный, с сильным подчеркиванием глазных впадин, щек, лба, морщин и т. д., но теневые пятна на­кладываются оранжево-красной краской с расчетом, что последняя при зеленом свете будет выглядеть коричневой, а при красном свете — исчезнет. Парик, бороду, усы и брови следует сделать из волос, окрашенных в зеленый цвет, причем необходимо так рас­считать их окраску, чтобы при зеленом освещении волосы выгля­дели седыми, а при красном — черными или темно-каштановыми. Форму прически следует подобрать такую, которая подходила бы и для старого и для молодого возраста, например, полудлинные волосы, зачесанные назад.

Оправдать зеленое освещение сцены в начале картины вполне возможно, — это свет, пропускаемый какой-нибудь зеленой химиче­ской ретортой или «алхимический огонь» в лаборатории Фаусти. При таком свете Фауст в предлагаемом гриме будет выглядеть старым, с седыми волосами, с седой бородой, с седыми усами и бровями.

При прекращении свет на сцене переключается на традицион­ный — красный, идущий от Мефистофеля.

Это переключение света превращает Фауста в молодого, так как красный грим его исчезает, а зеленые волосы темнеют, и Фауст оказывается в темном парике с темной бородкой и усами.

После этой сцены актер перегримировывается и делает свой прим из расчета на обычное освещение сцены.

**Корректирование цвета грима**

Достигается это подбором светофильтров и цвета гримировальных красок и в театре производится опытным путем. Дать в этом отношении совер­шенно точные указания невозможно, так как ре­зультаты зависят от малейших изменений взаимовлияющих компо­нентов. Так, например, грим должен выполняться с учетом того цветного фона, на котором актер будет действовать, а также с уче­том его костюма. Имеют значение отражения яркого цветного ко­стюма, контраст цвета костюма с гримом, цвет парика, его конт­раст с гримом, осложнения, возникающие с изменением цвета при цветном освещении, и т. д.

Всех компонентов, которые могут возникнуть в конкретных условиях спектакля и оказывать свое влияние на грим, предуга­дать невозможно. Поэтому нижеприводимые выводы, сделанные на основе наблюдений и ряда опытных работ, следует рассматри­вать только как ориентировочные и требующие дальнейшего уточ­нения и видоизменения в зависимости от условий практической работы.

**Стр. 147**

Белесоватые, слабо насыщенные светофильтры (светло-желтый, розовый, светло-голубой, светло-зеленый, светло-фиолетовый и т. п.) изменяют цвета грима столь незначительно, что практи­чески это особого значения не имеет.

При сильно насыщенных светофильтрах (красный, зеленый, си­ний, сине-фиолетовый и т. д.) грим вообще изменяется резко и нуж­дается в коррективах, хотя «характерные» гримы, не имеющие ярко выраженного живописного цветного разрешения, а выполняе­мые в обычных оттенках коричневых тонов, изменяются мало. Чаще всего такие гримы сильно светлеют и несколько теряются при красном свете, — в этих случаях необходимо более резко под­черкнуть теневые места. Гримы, выполненные яркими, чистыми цветами красок, резко меняют свой характер, вплоть до полной трансформации, и, следовательно, используемые цвета красок должны находиться в определенных соотношениях с цветом осве­щения. То же относится и к гримам так называемого «молодого лица», возможности корректирования которого мы разберем более подробно.

Красный свет. Общий тон почти безразличен, так как при красном свете оттенков его цвета не видно'. Румяна не видны, и передать характер румяного лица невозможно; здесь следует только подчеркнуть форму щек подтушевкой их малиново-коричне­выми красками. Так же необходимо передать и форму носа.

Подводку глаз следует делать или коричневой или светло-синей краской. Губы подводить нужно темно-красной краской с подтушовкой или окантовкой их рельефа. Весь грим при нормальном свете выглядит на светлом тоне коричневато-красным. Тушевку нужно делать очень четко и чисто.

Зеленый свет. Следует обращать особое внимание на цвет общего тона, так как светлые краски общего тона выглядят мерт­венно-зелеными, а темные тона (№ 3 и так называемые «загарные») очень сильно темнеют. При таком освещении красками, при­ближающимися к нормальным цветам кожи, являются желтоватые оттенки общего тона. Румяна накладывать сильно нельзя, так как они выглядят черными. Наиболее близко характер румян пере­дается в данном случае желто-оранжевой краской.

Подводку губ следует делать слабо. Подводку глаз делать ко­ричневатой краской.

Синий свет. Общий тон, менее резко изменяющийся светлый, желтовато-розовый, соответствует примерно № 2 по Лейхнеру. Румяна брать карминного оттенка, класть слабо.

Губы подводятся слабо. Глаза нельзя подводить синим, так как синяя подводка не будет видна.

**Стр. 148**

Сине-фиолетовый. При этом свете следует избегать тем­ных и красноватых по цвету общих тонов, так как лицо станет от этого ярко-красным. Лучше всего применять тор № ? (по Лейхнеру).

Румяна можно накладывать нормально, но не яркие по цвету; лучше — карминного оттенка.

Губы следует подводить не очень ярко, но четко.

Подводка глаз может быть и синяя. Следует учитывать, что красные и синие цвета при этом очень сильно выявляются осве­щением.

В тех случаях, когда на сцене освещение меняется по цвету, прокорректировать грим так, чтобы он был одинаков во всех слу­чаях, невозможно.

В данном случае наиболее цветоустойчивым будет следующий грим «молодого лица»: общий тон № 2 Лейхнера; не ярко нало­женный румянец карминного оттенка; несильная подводка губ свет­лой красной краской, с окантовкой рельефа губ темным; подводка глаз — коричневая.

Следует указать, что в тех случаях, когда лицо актера непо­средственно не совещается цветным лучом света, а используется подсветка, которая выделяет лицо актера, грима корректировать не нужно. В качестве подсветки при этом вовсе не обязателен чи­стый белый источник света, — подсветка может быть и цветная.

Прекрасно, например, корректирует грим подсветка, сделанная не сильным источником света, закрытая цветным матовым свето­фильтром (слабой насыщенности), по цвету, дополнительному к ос­новному свету освещения сцены. Такая подсветка, не мешая об­щему эффекту цветного освещения сцены, создает нормальную ви­димость грима.

Учитывая влияние цветного освещения на изменение грима, мы получаем возможность предвидеть также изменение грима при раз­личных источниках освещения сцены: керосиновая лампа, электри­чество, солнечный свет и т. п.

В этих случаях приходится учитывать цветовую характеристику того или иного источника света, принимая во внимание и общую освещенность сценической площадки.

Так, спектр электрического света, по сравнению с солнечным, менее богат синими и фиолетовыми лучами, поэтому при электри­ческом свете обедняется гамма синих и фиолетовых тонов, а бла­годаря общей желтоватости света, желтые цвета становятся беле­соватыми. Еще в большей степени это относится к свету кероси­новой лампы. Поэтому принципы гримирования при керосиновой лампе будут приближаться к тем, которые характерны для желто­го светофильтра с учетом общей освещенности на сцене, ном освещении, наоборот, все красные тона в гриме необходимо ослаблять и не пользоваться красноватыми общими тонами.

**Стр. 149**

В заключение следует указать, что современные театральные уборные должны быть оборудованы так, чтобы возможно было из­менять цвет освещения, ибо правильного разрешения грима можно практически добиться только гримируясь в условиях, тождествен­ных с условиями освещения на сцене.

**Стр. 150**

**Часть четвертая**

**ОСНОВЫ КОМПОЗИЦИИ ГРИМА**

**1. КОМПОЗИЦИЯ**

Композиция есть единство всех компонентов произведения, со­подчиненных друг другу, соответствующее основному замыслу произведения.

В театре таким общим организующим началом, приводящим к определенному единству все компоненты спектакля, является возникающий на основе драматургического материала творческий замысел и план постановки. Соответственно этому творческому плану создается определенная трактовка роли и образное ее воплощение актером.

**Грим как компонент образа.**

Грим является одним из компонентов построения образа на нем лежит задача оформить лицо актера и, в зависимости от трактовки роли, придать ему такую выразительность, которая способство­вала бы максимальному и всестороннему раскрытию образа. Сле­довательно, композиция грима есть такая организация выразитель­ных средств его применительно к пластическим данным лица акте­ра, которая способствует наибольшей конкретизации и наглядно­сти образа в определенной его трактовке, возникающей на основе общего творческого замысла и плана постановки.

Грим не может быть найден в готовом виде, оторванно от об­раза, вне его. Актер при создании образа должен творчески ис­пользовать грим как один из элементов художественной вырази­тельности.

**Основные этапы работы над гримом**

Следовательно, работа над гримом должна про­ходить те же основные этапы, что и работа над ролью.

Первый этап работы над гримом — подготови­тельный. Он включает анализ драматургического материала, ана­лиз роли, накопление конкретного материала (изучение типичных явлений жизни, подбор иконографических материалов, ознакомле­ние с литературно-описательными материалами и т. д.).

Второй этап—создание проекта грима (эскиз грима). В этой стадии работы происходит отбор и организация накопленного материала на основе анализа сценического образа, создаваемого

**Стр. 151**

актером, и тех требований, которые предъявляет к нему режиссер­ский замысел подготовляемого спектакля.

Третий этап — выполнение грима, доработка ело, т. е. провер­ка грима на репетициях, внесение поправок, изменений и оконча­тельное фиксирование грима в соответствии с окончательной общей композицией образа.

Четвертый этап — грим в спектакле: изменение его в связи с ростом и углублением образа в самом спектакле.

**Подготовительный этап в композиции грима.**

Работа на первом этапе сливается с той, которую тельный этап проводит актер, работая над ролью, создавая ее план и трактовку. Поэтому отметим только характерные моменты, имеющие значение и для построения грима.

На основе анализа пьесы определяется историческая и со­циальная среда, отображенная в пьесе, социальная и классовая характеристика действующего лица, характер героя, профессия, возраст и т. д. В пьесе иногда можно найти и подробные указания, непосредственно характеризующие внешность действующих лиц. Такие описания внешности драматург дает иногда в ремарках и репликах. Например, ремарки у Бернарда Шоу в пьесе «Ученик дьявола».

«Миссис Доджен. — Она особа не из пленительных, но, проси­дев всю ночь, какая женщина производит выгодное впечатление? Лицо же миссис Доджен, даже при наилучшей обстановке, покры­то отталкивающими морщинами, в которых пустые формы и об­ряды мертвого пуританизма подчеркивают грубый нрав и злую гордыню». Или там же: «За ним идет родня, во главе со старшим дядюшкой, Вильямом Додженом — крупным, бесформенным чело­веком; нос бутылкой: очевидно, — не аскет. Ни одежда, ни вечно озабоченная жена не указывают на его материальное благополу­чие. Младший дядя — Тит Доджен — сухое, маленькое существо, помесь таксы с человеком».

В подобных случаях, когда ремарки драматурга ярко характеризуют внешность действующего лица и когда характеристика автора совпадает с трактовкой роли актером, работа над компо­зицией грима значительно упрощается. Когда же трактовка образа намечается иная, естественно, что выполнять грим на основе ремарок нельзя. В лучшем случае, они могут иметь только ориенти­ровочное значение. Иногда характеристику внешности действую­щих лиц автор дает в репликах. Например, в «Борисе Годунове» Пушкина из реплик действующих лиц выясняется внешность Вар-

Григорий. А лет ему, вору Гришке, отроду (смотря на Варлаама) за пятьдесят... А росту он среднего, лоб имеет плешивый, бороду седую, брюхо толстое.

**Стр. 152**

Варлаам (читает по слогам). А лет ему от роду двадцать... Что, брат, где тут пятьдесят? Видишь — двадцать. А ростом он мал, грудь широкая, одна рука короче другой, глаза голубые, волосы рыжие, на щеке бородавка на лбу — другая. Да это, друг, уж не ты ли?

В подобных случаях, чтобы не было расхождения между сло­нами и внешностью действующих лиц, грим должен соответствовать тем описаниям, которые имеются в репликах.

Таким образом, если описание внешности действующего лица, заключенное в ремарках автора, носит ориентировочный характер и не всегда обязательно для выполнения, то материал, данный в репликах действующих лиц, должен быть непременно учтен при композиции грима.

Но как бы подробны и точны ни были указания автора, все же они обычно недостаточны для создания грима, и необходимо зна­чительно более подробное изучение и накапливание дополнительных материалов. Для грима особенно ценны личные наблюдения актера. Большую помощь в накоплении материалов для грима, а также в отыскании характера лица, окажет для актера рисование. Актер может зарисовать то, что ему кажется характерным, чтобы потом из набросков компоновать по своей идее полный тип, для него необходимый.

Но не всегда личные наблюдения и зарисовки возможны. Если материал пьесы относится к другой исторической эпохе, актер в первую очередь обращается к изучению музейных, этнографиче­ских, литературных, критических, исторических и тому подобных материалов. В итоге у актера постепенно накапливается ряд об­разных представлений о людях, подобных тем, которые изобра­жены драматургом.

Накапливание различных иконографических материалов произ­водится иногда актерами независимо от работы над определенной ролью, а как возможный материал для будущих ролей. Так, на­пример, актеры часто собирают альбомы разных рисунков и фо­тографий, делают вырезки карикатур, производят зарисовки ти­пичных лиц и т. п.

Такая повседневная работа чрезвычайно полезна, так как в ре­зультате ее не только накапливается огромное количество мате­риалов, которые могут быть использованы как мотивы для буду­щих гримов, но и развиваются необходимые для актера, как л для всякого художника, наблюдательность и умение улавливать и запоминать типичные и характерные явления в жизни.

**Создание проэта грима**

Второй период — это период репетиций, когда на проекта основе изученных и накопленных материалов актер грима строит свой сценический образ. В этот период происходит и отбор накопленных материалов для грима, создает проект грима (наиболее законченная форма его — эскиз грима).

**Стр. 153**

Отбирая накопленный материал, актер учитывает, с одной сто­роны, ту выразительность, которая создается уже непосредствен­но самим телом и лицом актера, а с другой — те стилевые и жан­ровые особенности, которые характерны для данного спектакля. Учитывая выразительность своего лица, актер стремится к мини­мальному использованию грима, добавляя гримом только то, что особенно важно донести до зрителя. Учет стилевых и жанро­вых особенностей спектакля подсказывает ему, как сделать грим, г. е найти и в гриме тождественный стиль.

Уже первичная подготовительная работа по накоплению ма­териала для грима должна проходить под знаком определенного жанра и стиля спектакля. Запоминая типичное в жизни, отбирая те или иные иконографические материалы, актер имеет в виду не только что он будет передавать гримом, но и как он будет харак­теризовать образ.

Один из интересных примеров работы над гримом в соответ­ствии с социальной характеристикой образа дает артистка Глизер.

В роли Глафиры («Инга» Глебова) Глизер поставила себе зада­чей показать собирательный тип женщины — работницы, входящей в жизнь в условиях революции.

«Я не хотела, — говорит Глизер, — чтобы Глафира была пла­катной женщиной и росла «диаграммой». Я хотела, чтобы она ка­рабкалась по жизненной лестнице».

Глизер пытается представить себе подобную женщину-работ­ницу. «Кто они в своей массе? Красавицы, стандарт которых мы видим в западном кино или в образах театральных героинь с тре­моло в голосе? Нет. Это малозаметные, серые женщины, которых коверкала жизнь. Непосильный изнуряющий труд с малых лет де­лал их лица бледными и измученными, руки от вечной работы ко­рявыми, спины согнутыми. Где уж тут до женских чар!».

И в соответствии с такой трактовкой образа намечается проект грима — изобразить Глафиру некрасивой, неуклюжей женщиной. ' Четкостью формы, достигнутой минимумом изобразительных средств и в то же время чрезвычайной обостренностью социальной характеристики поражают, например, гримы актрисы С. Бирман.

Бирман «подчиняется рисунку спектакля, ищет соответствую­щего стиля игры». Создавая образ королевы Анны в спектакле «Человек, который смеется» (по Гюго), Бирман сатирически и зло раскрывает ее по линии трагифарса. «У королевы Анны жалкий обнаженный череп, диспропорция движений и костюма, ломаность интонации, жадный и злой взгляд, соединение королевского дес­потизма с качествами мелочной мещанки...»

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**„Актеры театра Революции о театре и о себе", „Сов. театр". № 1, 1933.

**Стр. 154**

Исполняя роль Трощиной в «Чудаке», «умело и умно связав черты психологические и социальные в крепкий узел, Бирман дала обостренный и внутренно наполненный образ работницы, овладе­вающей в мучительном и трудном процессе практикой управления».

«У Трощиной размашистые движения, широкие шаги и без­удержная торопливость, вспотевшее лицо, недоуменный и осто­рожный взгляд перед вещами и событиями, не доходящими до ее сознания, внезапная властная решительность».'

Чтобы проследить, как трактовка роли влияет на характер гри­ма, интересно сравнить гримы нескольких актеров в одной и той же роли.

Сравним, например, исполнение роли Фамусова («Горе от ума») различными артистами.

У К. Н. Рыбакова Фамусов - старый родовитый либерал; «звездоносец из государственного совета, нечто вроде генерала Мордвинова, восхваляемого декабристами: так много доброты и ума было в его круглых, грустно-молодых глазах и полускептической усталости губ». У Южина Фамусов — заведомый старый масон из первого тургеневского кружка, едва ли не пострадавший с Новиковым при Екатерине, «прощенный» Павлом и при Алек­сандре на своем казенном месте сидевший не без опаски перед Аракчеевым и Фотием. У В. Н. Давыдова Фамусов — не вельможа «на его чванно-суховатом лице лежал отпечаток сухой важности петербургского бюрократа». У Фамусова в исполнении А. П. Лен­ского— «каждая кровинка, каждый мускул были верны социаль­ному костяку и историко-бытовой плоти барина не из очень знат­ных, управляющего казенным местом не из самых важных, зато крепостника из самых твердых». «Лицо круглое, сдобное, с двой­ным, а может быть, и с тройным подбородком (отнюдь не от бо­лезни, а от пшеничного и сливочного изобилия), с ямками, как в круге сыра, и необыкновенная живость, даже бойкость в этом лице» **2** (рис. 52).

Эти примеры наглядно показывают, что с каждой новой трак­товкой роли и возникающей отсюда новой характеристикой образа грим находит новое разрешение.

Совершенно ясно, что такое полное слияние создаваемого акте­ром образа с оформлением его лица возможно только при наличии большой «репетиционной» работы в поисках грима. Известно, на­пример, что актеру Ленскому эту работу облегчало его умение прекрасно рисовать: от эскиза грима он переходил к его выполне­нию на лице. Но не все, к сожалению, актеры обладают такими способностями к рисованию. Если их нет, — следует прибегнуть

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** П. Марков. Бирман С., .Сов. театр", № 11, 1931.

**2.**С. Дурылин. А. П. Ленский. «Театр и драматургия», № 9, 1933.

**Стр. 155**



к пробам грима. Как на актера, блестяще пользовавшегося по­следним методом работы, Коклен указывает на Лесюера.**1**

«Был один актер, изумлявший всех искусной и верной характе­ристикой действующих лиц: это был Лесюер. Больше чем кто-либо, он заставлял работать свое второе я: никто не извлекал из самого себя столько различных образов и не передавал их так выпукло. Это было что-то невероятное! Но зато какой упорный труд! У него

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Коклен-старший. Искусство актера. Изд. „Искусство", 1937, ст.

**Стр. 156**



Рис. 52-а. Фамусов - К. С. Станиславский.

был своего рода потайной кабинет, куда, затворив окна и опустив шторы, он запирался один со своими костюмами, париками и сна­ряжением. Там, один, при свете ламп перед зеркалом, он создавал маску. Он создавал двадцать масок, целую сотню их, прежде чем находил настоящую — ту, которую искал и про которую он мог сказать: вот она! Когда, наконец, последним штрихом кисти он довершал сходство (а он часами просиживал над одной морщи­ной), результат бывал изумительный. Любители театра никогда не забудут его в роли человека, пьющего абсент в «Безумных», ни его старого аристократа в «Партии в пикет». Он был и доподлино-модным

**Стр. 157**

Господином Пуарье, т. е. воплощением буржуазии, и Дон Кихотом — олицетворением странствующего и захудалого рыцар­ства. Выходя на сцену в этой последней роли, он, будучи в дей­ствительности среднего роста, казался безмерно длинным, он удлинялся на всю длину своего копья: это был действительно ге­рой Сервантеса во всей меланхолии его бесконечной худобы».

В работе над гримом на помощь актеру обычно приходит ху­дожник, оформляющий спектакль. Эскизы декораций и костюмов дают актеру новый материал и подсказывают тот живописный



**Стр. 158**

стиль, по которому должно идти и разрешение грима в спектакле. Особенно ценна работа художника над эскизами грима.

Но здесь следует особенно подчеркнуть необходимость полного согласования работы художника, актера и режиссера. Только при этом условии достигается единство стиля и композиции в обри­совке образа.

Как на пример, укажем на работу М. В. Добужинского над постановкой «Месяц в деревне».

«Впоследствии, когда художник начал высказываться в обла­сти костюма и грима, я незаметно и постепенно направлял работу его воображения по той линии, которая была нужна исполнителям ролей, стараясь слить мечту художника со стремлениями артистов.

«Этому много помогло и то обстоятельство, что Добужинский присутствовал на всех предварительных беседах и репетициях пьесы, вникал в нашу режиссерскую и актерскую работу, вместе с нами искал и изучал внутреннюю сущность тургеневского произведе­ния. ..

«... при этом он часто подсказывал грим и костюмы артисту, прислушиваясь к его желаниям и мечтам».

**Выполнение грима**

На генеральных репетициях, когда выверяется связанность всех компонентов спектакля, грим также

грима принимает свои окончательно установленные формы.

Как бы тщательно ни был разработан проект грима, все же до проверки его в сценических условиях нельзя считать грим окон­чательно найденным.

Первоначальный проект грима почти всегда несколько видо­изменяется, даже в том случае, когда он зафиксирован на бумаге в виде эскиза грима. Эти изменения имеют характер иногда слу­чайного, вновь найденного штриха; иногда они связаны с невоз­можностью полного технического осуществления проекта грима (особенно в тех случаях, когда эскиз грима сделан художником вне учета особенностей пластических форм лица актера). Вносят­ся, кроме того, и поправки режиссером спектакля, учитывающим общее композиционное построение образа, а также соотношение грима данного актера с гримами других актеров, технические ус­ловия спектакля, освещение, расстояние от зрителя и т. д.

Таким образом, выполнение грима в период генеральных репе­тиций не является только техническим процессом, но представляет собой и творческий процесс.

Наконец — спектакль. Работа закончена: грим найден. Что же дальше?

«Бывает прямо любопытно посмотреть Южина в знакомой уже-роли, положим, через год после первого представления. Вы непременно

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве.

**Стр. 159**

заметите, что роль выросла. Там прибавилась новая черта, здесь кое-что подчеркнулось, в другом месте кое-что смягчилось,— словом, роль не стала для артиста чем-то внешним, раз навсегда отлившеюся формой, а постоянно продолжает жить, не засты­вает».

Такой же творческий процесс представляет собой и выполнение грима. От спектакля к спектаклю грим, так же как и сценический образ, созданный актером, живет и находит свое дальнейшее раз­витие и конкретизацию.

**Стр. 160**

**2.Анатомические основы грима**

**ЛИЦО АКТЕРА И ГРИМ**

Художник не может построить композиции своей картины, не учитывая размеров и формы своего .холста. Это еще в большей мере относится к приму, где оформляемой поверхностью является человеческое лицо, бесконечно более сложное по своим формам, чем холст.

Грим (начинающих актеров поражает обычно количеством красок, сложностью построения и в конце концов очень малым аффектом производимого впечатления. Это объясняется главным образом недостаточным еще знанием выразительных возможностей своего лица, неумением «носить» грим.

Чрезвычайно интересны в этом отношении воспоминания А. П. Ленского о гримах Самойлова:

«Переодевшись очень быстро, он (Самойлов) сел к столу и, немного сощурясь, поглядел на себя в зеркало, провел рукой по волосам, велел позвать парикмахера и приказал ему вынуть парик из коробки, причесать его; потом с помощью того же парикмахера, у которого руки дрожали от волнения, надел парик на голову; заколупнул пальцем краску для лба и замазал ею рубец; затем, взяв кусочек пробки, обуглив ее на газе, подул на нее и, когда потухла последняя искорка, начал ею ставить на своем лице точки и растирать их пальцем; сделал два-три пятна темно-красной краской, достал из коробки, где был парик, усы и бородку la Napoleon III , наклеил и то и другое, отряхнул пуховку, запудрил ею лицо, снял кое-где полотенцем лишнюю пудру (все это делалось быстро, уверенно и отрывисто, как и его речь), сказал помощнику режиссера: «начинайте!» и мимо меня прошел на сцену... кто-то, только не Самойлов».

«В одном из спектаклей Самойлов играл Ростаковского в «Ревизоре». Я по обыкновению стоял за его стулом и следил; за тем, что он делал со своим лицом. Держа в руке свое излюбленное оружие - кусочек пробки - и делая ею энергичные тычки себе в разные части лица, он продолжал начатую со мной беседу о гримировке, временами вскидывая на меня в зеркало свои еще молодые, смелые глаза.

- Неужели, - говорю, - Василий Васильевич, вы не находите нужным положить на лицо серовато-желтого оттенка дряхлости, что дает коже тот омертвелый вид, какой и должен быть у этой развалины.

- Как видите, - буркнул себе под нос Самойлов, растирая пальцем поставленное пробкой пятно.

Пауза.

- Пудра и больше ничего, - сказал он после молчания. Потом, помолчав еще и вытирая палец о полотенце, прибавил: - молодость и старость, батенька, не в коже, а в глазах.

«Ладно, думаю, я посмотрю, куда ты свои глазища денешь?! Их, брат, пудрой-то не запудришь!»

Спрашиваю дальше:

- Отчего же вы, Василий Васильевич, не проведете резких черт от углов рта книзу и не оттените нижней губы, что придало бы вид бессильно опустившейся нижней челюсти?

- Вы и это хотите делать краской? - отвечал Самойлов: - тогда что же остается делать актеру, за что ему деньги платить? Я в таком случае советую вам понаделать масок, да и играть в них. От ваших притираний лицо становится почти такой маской.

Самойлов кончил гримировку и закурил сигару. Я на этот раз был недоволен его гримом. На нем был надет плешивый парик с заплетенной косичкой, лицо казалось много старше собственного, но все же это был Самойлов. Поговорив еще немного и осмеяв окончательно мои краски, особенно излюбленных бледных интриганов, он пошел на сцену. Ожидая своего выхода, Самойлов был весел, оживлен, рассказывал анекдот за анекдотом и смешил всех до упаду.

Пришла очередь Ростаковского представляться Хлестакову. Помощник режиссера сказал: «Пожалуйте, Василий Васильевич». Невольно я на мгновение перевел глаза с Самойлова на говорившего, и за это время с Самойловым произошла перемена, поразившая всех присутствующих. Он как-то съежился, стад меньше ростом... Перед нами стоял дряхлый-дряхлый старик с провалившимся ртом и бессильно опустившейся челюстью; грудь ввалилась, старческий животик сильно выпятился вперед, глаза потухли, словно подернулись налетом, какой бывает у очень старых полуослепших собак. Эта развалина, шаркая слабыми ногами в огромных ботфортах, прикрывая рукой в аляповатой перчатке свои глаза, - прошла мимо меня, в отворенные двери на. сцену. Эффект был удивительный...»

И дальше как вывод Ленский пишет: «Актеру мало подобрать хороший грим, ему надо уметь носить этот грим, надо так приноровить к нему свой тон и мимику, чтобы ни одна характерная подробность этого грима не пропадала для зрителя» **(1).**

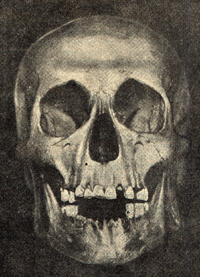
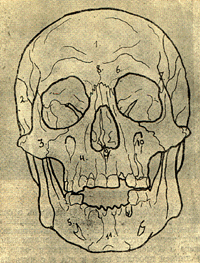
Совершенно очевидно, что это возможно только при умении владеть своим лицом, зная его выразительные возможности, и при уменьи связать это с выразительными средствами грима.

Началам изучения лица должно явиться изучение пластической анатомии половы, здание которой в дальнейшей работе поможет ориентироваться в особенностях строения своего лица и постепенно в процессе изучения приемов гримировки приведет к органической связи грима с пластическими данными лица актера.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Ленский А. П., Заметки о мимике и гриме, «Артист», № 5, 1890 г.

**ЧЕРЕП**

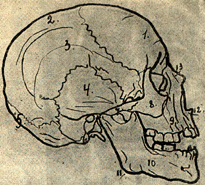


1. Лобная кость. 2. Височная. 3. Скуловая. 4. Верхняя челюсть.

5. Нижняя челюсть. 6. Надбровная дуга. 7. Полукружная височная линия

8. Надпереносье. 9. Передняя носовая кость. 10 Собачья ямка.

11. Подбородочный бугор.



1. Лобная кость. 2. Теменная кость. 3. Височная линия. 4. Височная кость

5. Затылочная кость. 6. Сердцевидный отросток. 7. Скулоав дуга.

8. Скуловая кость. 9. Верхняя челюсть. 10. Нижняя челюсть.

11. Угол нижней челюсти. 12. Передняя носовая кость. 13. Носовая кость.

Кости затылочная и теменная обычно покрыты волосами, и их характерная форма редко выступает, но с особенностями их строения приходится считаться при изображении лысой головы. B этом случае следует обратить внимание на форму затылочной кости, которая определяет выпуклость задней части черепа, или круто спускающейся вниз или оттягивающейся назад; при этом теменные кости выявляют свою более выпуклую часть, так называемый теменной бугор.

Резкое изменение и подчеркивание этих особенностей строения черепной коробки передается в гриме посредством клееных жестких париков.

Височные кости образуют боковые части мозгового черепа, граничат спереди с лобной костью, сверху - с теменными, сзади - с затылочной и снизу с отростком скуловой дуги. Это пространство образует так называемую височную впадину.

Височная впадина. Знание ее границ, умение подчеркнуть или маскировать имеет большое значение в гриме. Особенное значение имеют расположенный у виска отросток скуловой дуги и граница между лобной и височной костями, так называемая «лобная полукруглая линия, которая при лысой голове выявляет весь свой характерный вид и представляет собой почти замкнутый круг вокруг слухового отверстия.

Лобная кость, являясь фронтальной, принимает участие в формировании лица, и все особенности ее строения отчетливо видны. Лобная кость похожа на выпуклую створку раковины. Верхняя часть кости несколько выступает вперед, образуя два симметричных выступа - лобные бугры и внизу от отростка нос и над глазничными впадинами два как бы «полулунной» формы валика - надбровные дуги. Величина надбровных дуг и лобных бугров бывает различна (в общем они бывают менее сильно развиты у женщин). Между надбровными дугами и лобными буграми образуется ромбовидная площадка, имеющая иногда вид довольно отчетливо видимой впадины, так называемое надпереносье. Книзу от надпереносья, лобная кость переходит в отросток, который, соединяясь с костями носа, образует переносье, имеющее форму то широкого, то узкого, более вогнутого и т. д.

Среди различных форм переносья следует отметить так называемый греческий профиль. Сущность его состоит в том, что линия профиля лба, почти не вдаваясь у корня носа, прямо переходит в прямую спинку носа; кроме того вся линия приближается к вертикальной. Имело ли греческое искусство для своего профиля лица прообраз в действительности? По мнению Кампера, греческий профиль в своей самой совершенной форме есть плод фантазии древних скульпторов, не имеющий ничего подобного себе в природе. По мнению других, встречаются и среди современных дам обитателей Кавказа и Армении отдельные лица с более или менее отвесной линией (профиля носа и лба и с чуть намеченной впадиной переносья.

Верхнеглазничный край лобной кости по краям переходит в скуловые отростки, соединяющиеся со скуловыми костями, образуя скуловые дуги.

Характерные особенности височных и лобной костей в гриме передаются, главным образом, живописными приемами.

Кости лица составляются из следующих частей: верхняя челюсть, нижняя челюсть, скуловые кости и кости носа.

Верхняя челюсть имеет отростки: скуловой, зубной и носа, последний вместе с костями носа образует костный его остов, книзу от которого лежит грушевидное отверстие. Зубной отросток своей величиной, а также формой и характером расположения зубов влияет на характер верхней губы.

На самом теле верхней челюсти имеется углубление - щечная ямка, которая является как бы основанием впадины под скулами и отчетливо видна у худощавых людей. Скуловые отростки, соединяясь со скуловыми частями, вместе со скуловыми отростками лобной кости образуют скуловые дуги

Скуловые дуги определяют ширину лица и придают определенный характер общей пластической форме лица. Верхними своими краями скуловые дуги образуют нижние границы глазничных впадин.

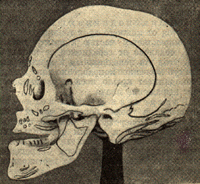
Общий выступ скулы натягивает кожу лица, образует под скулой впадину, более или менее сильно выраженную у худощавых людей, у полных же людей, у которых выступ скуловой кости округлен, отчетливо видна только граница между щекой и виском.

Нижняя челюсть представляет собой тело, от которого отходят боковые ветви, которыми нижняя челюсть сочленяется в суставной ямке с верхней челюстью. На теле нижней челюсти мы имеем подбородочный бугор, определяющий форму подбородка лица.

Ветви нижней челюсти отходят от тела под углом, который отчетливо выступает у шеи. Этот угол меняется с возрастом человека, приближаясь и прямому в зрелом возрасте; в старости, при выпадении зубов и смещении челюсти линия ветвей нижней челюсти принимает новое характерное косвенное направление.

**Мышцы и мимические выражения**

Рассмотренный в предыдущей главе череп определяет конструктивную форму головы человека и является жесткой основой, к которой прикрепляются мышцы, - сложная система лицевых мускулов, управляющая мимическими движениями лица.



Мышцы лица Мышцы лица и шеи Череп с указанием Череп с указанием

прикрепления мышц прикрепления мышц

Мышцы лица подразделяются на два группы:

1) жевательные мышцы,

2) мимические мышцы.

1) Жевательных мышц, прикрепленных снаружи и имеющих пластическое значение, всего две - жевательная и височная.

Жевательная мышца представляет мясистую четырехстороннюю массу, начинается от скуловой дуги и прикрепляется к углу нижней челюсти. Благодаря своей толщине мышца образует резко выраженный рельеф к углу нижней челюсти От этого щеки у худощавых людей кажутся как бы ввалившимися, а у полных, благодаря скоплениям жира, щеки принимают шарообразный вид.. Сокращаясь, жевательная мышца поднимает нижнюю челюсть и производит акты жевания. Мышца сокращается также при всяком усилии, крике, при выражениях угрозы, гнева

и т. д. Это сокращение мышцы обрисовывается на боковых частях лица в виде ярко выраженного утолщения щек. Резко очерченная форма жевательной мышцы придает физиономии выражение энергии.

Височная мышца занимает все пространство височной кости и оканчивается на венечном отростке нижней челюсти. Влияет на пластическую форму височной впадины, скрывая иногда границу перехода от лобной к височной кости.

2)Мимические мышцы прикрепляются с одной стороны к скелету, а с другой - к коже. Сокращаясь, они перемещают и изменяют форму складок и морщин кожи. Сокращение каждого мускула лица образует на коже одну или несколько складок, направление которых перпендикулярно направлению мышцы.

К мимическим мышцам относятся: лобные, пирамидальная, сдвигатели бровей, круговые глаз, большие и малые скуловые, поднимающие верхнюю губу и крылья носа, поперечная носа, круговая рта, треугольные и квадратная подбородка и кожная мышца шеи.

Лобная - нижний край прикрепляется к коже бровей, оттуда, поднимаясь вертикально вверх, на уровне корня волос переходит в сухожильную пластинку надчерепной мышцы. Сокращаясь, тянет кожу лба снизу вверх, поднимает при этом брови и образует поперечные складки на лбу. Сопровождает мимические выражения внимания, удивления и т. д.

Пирамидальная - нижним концом прикрепляется к костям носа, а верхний теряется в коже между бровями. Является как бы антагонистом лобной мышцы и, сокращаясь, тянет вожу надбровного пространства книзу, образует короткие поперечные, складки, спускает немного внутренние концы бровей. Сопровождает выражения гордости, угрозы, вызова и т. д.

Сдвигатели бровей - прикрепляются на лобной кости над надбровными дугами, отсюда натравляются кнаружи и немного вниз и прикрепляются к глубокой. поверхности кожи бровей. Сокращаясь, притягивают брови внутрь и немного вверх, как бы переламывая в точке присоединения, наподобие занавески, которую шнурок приподнимает и прикрепляет к неподвижной точке. На коже лба образуются складки, расположенные концентрически над этим изломом бровей, на средней части лба. Сопровождают выражения страдания, боли.

Круговая мышца глаз - окружает орбиту глаз. Разделяется на мышцу век и орбиты. Мышцы век, сокращаясь, смыкают их. При слабом сокращении веки только прищуриваются, сопровождая выражение презрения.

Круговая мышца орбиты разделяется на верхнюю и нижнюю. Нижняя, сокращаясь, оттягивает несколько нижнее веко и образует морщину при соединении со щекой, дополняя выражение смеха.

Верхняя часть круговой мышцы орбиты находится под кожей брови. Волокна ее идут в том же направлении, как и бровь, описывая дугу, вогнутую вниз, концы ее присоединяются к соответствующим краям глазницы. Сокращаясь, она. выпрямляет свой изгиб, а так как она прикреплена к коже бровей, то изменяет и изгиб брови, делая ее более прямолинейной. Сопровождает выражения размышления, думы.

Большая скуловая - начинается от скуловой дуги и, направляясь косвенно вниз, прикрепляется к внутренней поверхности кожи углов рта. Сокращаясь, оттягивает утлы рта вверх и наружу. Растягивая рот, изменяет его прямолинейный характер, при этом боковая половина рта направляется косвенно вверх; нижний конец носогубной складки также поднимается вверх, описывает кривую, концентрическую с углом .рта, а остальная часть носогубной складки переходит в кривую с выпуклостью вниз. Кожа щек, собранная к скуле, становится более выдающейся и у наружного угла глаза образует расходящиеся морщинки (гусиные лапки). Сопровождает выражение смеха.

Малая скуловая мышца - начинается от щечной поверхности скуловой кости и прикрепляется в толщине носогубной складки. Сокращаясь, изменяет носогубную складку так же, как и большая скуловая, но менее сильно (участия в смехе не принимает). Сопровождает выражение плача.

Мышца, поднимающая верхнюю губу - начинается от нижнего края глазницы, идет вертикально вниз и прикрепляется частью к крылу носа, частью к верхней губе, недалеко от серединной ее части. Сокращаясь, оставляет угол рта неподвижным и придает каждой половине линии губ косвенное направление вниз и наружу, в то же время приподнимает крыло носа и расширяет ноздри. Сопровождает выражение плача.

Поперечная мышца носа - прикрепляется к коже щеки на уровне боковых частей носа; отсюда она направляется поперечно по боковой поверхности носа, достигает спинки его и тонким сухожильным растяжением, составляющим ее неподвижную точку, соединяется с такой же мышцей другой стороны носа. Сокращаясь, образует на боковых поверхностях носа ряд вертикальных складок. Сопровождает выражения презрения, отвращения и т. д.

Мышца, поднимающая угол рта - начинается на собачьей ямке верхней челюсти, а оканчивается в коже угла рта. При сокращении она поднимает угол рта и исполняет роль антагониста мышцы, опускающей угол рта.

Круговая рта - окружает отверстие рта, образуя толщу губ. Сокращаясь, видоизменяет форму их, подтягивая губы или вытягивая их вперед. Сопровождает акт жевания.

Треугольная мышца - образует маленький треугольник, основание которого прикрепляется к нижней челюсти снаружи подбородочного бугра, вершиной своей прикрепляется к углу рта. Сокращаясь, опускает угол рта, придавая линии туб косвенное направление вниз и наружу; тянет вниз нижний конец носогубной складки, так что делает ее почти прямой, а нижний конец носогубной складки обрисовывает небольшой изгиб, обхватывающий угол рта. Сопровождает выражения грусти, презрения и т. д.

Квадратная - несколько скрыта основаниями предыдущих треугольных мышц, прикрепляется к передней части нижней челюсти, направляясь вверх, теряется в нижней губе. Сокращаясь, опускает нижнюю губу, несколько выворачивая ее. Сопровождает выражение отвращения.

Подкожная мышца шеи - начинается .от верхней части кожи груди, направляется вверх, прикрепляется к коже подбородка нижней губы, угла рта и щеки.

Самые верхние ее волокна почти горизонтальны и протягиваются от кожи в области уха к углам рта (так называемая мышца смеха - Санторини).

Сокращение подкожной мышцы шеи, и« производя само по себе определенных выразительных движе­ний, присоединяется к сокращению других мышц при пере­ходе мимического выражения в предельную стадию своего проявления (испуг — ужас, гнев — ярость; смех — конвульсивный смех.

Рассматривая мимический аппарат лица, можно выделить такие мышцы, сокращение которых является главным при том или ином мимическом выражении (например: лобная — «мускул внимания», пирамидальная — «мускул гордецов», скуловая «мускул смеха», треугольная — «мускул презрения» и т. д.), и мышцы, дополняющие выражение (таковы, например, части круговой мышцы глаза, малая скуловая, подкожная мышца шеи и т. п.).

Так как мимические выражения являются всегда следствием определенных сокращений мышц, мы можем совершенно точно установить, какие мышцы создают данное мимическое выраже­ние и сокращение каких мышц является основным, а каких — дополняющим. Актер должен это знать совершенно точно, чтобы суметь подчеркнуть в гриме основной характер выражения. Наконец, .анализируя мимические выражения, актер должен обра­тить внимание на те индивидуальные особенности, которыми отли­чается мимика его лица. Например, при гневе у всех людей брови нахмуриваются, но у одних это нахмуривание выражается в рез­ком изломе бровей, тогда как у других брови становятся только более прямыми: у первых в межбровном пространстве образуются две-три вертикальные складки, у вторых — одна складка, но очень глубокая ,и т. п.

. Не все мимические выражения подчеркиваются гримом, -обычно не рисуют на лице крайние, проявления мимики: ужас, ярость, или быстро сменяющиеся мимические выражения: восхи­щение, испуг, плач и т. п.

Мы рассмотрим только три основных мимических выражения (гнев, печаль, радость), так как с ними актеру главным образом приходится иметь дело в гриме. Но это, однако, не значит, что другие мимические выражения изучать не нужно и что они не имеют никакого отношения к гриму. Напротив, возможности гри­ма достаточно обширны и разнообразны, перечислять их из­лишне, так как совершенно не требуется фиксировать гримом тю или иное мимическое выражение полностью, ^достаточно под­черкнуть или выделить лишь отдельные элементы его в со­ответствии с конкретными задачами образа, создаваемого актером.

Г н е в выражается в мимике лица сильным нахмуриванием лба (сокращение сдвигателей бровей, пирамидальной мышцы и верхней части «рутовой мышцы глаза), при котором внутренние концы бровей сдвинуты .и опущены книзу. В межбровном пространстве вследствие этого образуются резко выраженные вертикальные складки. Переносье выдается из-под нависших бровей. Верхние ве­ки сильно нависают над глазами. Губы плотно сжаты, причем но-согубная складка несколько вытягивается по своему направлению. Щеки кажутся более впалыми, так как впадины щек подчерки­ваются сильно выступающими при своем сокращении жеватель­ными мышцами. Центр мимического выражения — в верхней части лица.

Печаль. Это эмоциональное состояние в мимике лица выра­жается бледностью кожи1 и общим мышечным расслаблением, от которого все черты лица кажутся как бы опустившимися книзу и удлиненными. Брови нередко принимают косюе направление, при котором внутренние концы бровей подняты кверху (положение бровей обратное нахмуриванию). Это положение бровей об­разуется вследствие одновременной работы сдвигателей бро­вей и средней части лобной мышцы. На лбу при этом обра­зуются характерные подковообразные морщины. Верхнее веко, не­сколько нависая над глазом, приподнимается вверх параллельно направлению бровей. Переносье, вытягиваясь кверху, удлиняет нос.

**3. ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ**

**Рабочее место**

Рабочее место для гримирования представляет собой столик, на котором установлено зеркало с двумя лампами по бокам его. Свет должен падать на лицо гримирующегося так, чтобы оно было освещено равномерно. Прежде чем начать гримироваться, необходимо привести в порядок свое рабочее место — накрывать его сал­феткой или листом чистой бумаги, на котором разложить гри­мировальные принадлежности. Рабочее место, а также все гри­мировальные принадлежности должны быть всегда идеально чистыми. Чтобы не загрязнить костюм, необходимо прикрыть его. Для этого лучше всего надеть халат. Теперь, сев за столик, мож­но приступить к гриму.

**Подготовка лица**

Процесс гримирования начинается со смазывания лица вазелином. После того как лицо сма­зано вазелином, жир необходимо стереть чистым полотенцем или ватой так, чтобы лицо было почти сухим, и только тогда можно приступить к накладыванию красок. Смазывание лица жиром (с последующим вытиранием) необхо­димо для того, чтобы, во-первых, снять с лица случайно по­павшую пыль, а во-вторых, грим по слегка жирной коже накла­дывается легче (особенно, если краски жесткие). Необходимо следить, чтобы вазелина не оставалось на лице слишком много, иначе краски будут течь, и добиться необходимой чистоты в гриме будет трудно. Грим необходимо делать как можно суше. После то­го как кожа смазана вазелином, накладывается общий тон.

**Общий тон**

Общий тон необходим для того, чтобы при­дать коже необходимый по условиям роли цвет; кроме того, общий тон: является своеобразной подготовкой, благодаря которой краски ложатся более чисто и лучше сту­шевываются друге другом. Цвет общего тона может быть чрезвы­чайно разнообразным. Точные указания дать трудно, так как выбор зависит от требований роли.

Следует предостеречь от слепого следования «правилу», по которому светлый общий тон предназначается для ролей моло­дых людей и женщин, а темный тон — для стариков и мужчин. Правило это слишком обще и очень часто идет вразрез с кон­кретными случаями как в жизни, так и на сцене. При выборе цвета общего тона следует учитывать все многообразие факторов, которые могут влиять на цвет кожи. Наблюдения подтверждают, что кожа у женщин в общем светлее, чем у мужчин, но, в зави­симости от тех или иных условий, это соотношение может изме­ниться. Например: женщина — землекоп, мужчина — кабинетный ученый, или представьте себе персонажи — один негр, другой — монгол; или — больной и здоровый, пьяница и физкультурник и т. д. «Итак, необходимо внимательно проанализировать роль, учесть возраст, климат, социальные условия жизни, признаки про­фессии, болезни, расовые особенности и т. д. Только тогда можно прийти к верному решению цвета общего тона, а это чрезвычайно важно, так как цвет кожи является существенным признаком, характеризующим внешний облик человека.

Если в наборе гримировальных красок нет необходимого по цвету общего тона, то .следует составить этот цвет путем смеши­вания красок. Например, добавляя к имеющимся общим тонам белила, можно получить более светлые оттенки общего тона, а добавляя красную, коричневую или желтую краски — более темные цвета («загар» и т. д.). Дать подробные указания, как смешивать краски, чрезвычайно трудно, здесь помогут только наблюдательность и постепенно накапливающийся опыт.

**Приемы накладывания общего тона**

Общий тон накладывается на лицо пальцами накладывания. Гуськов дает следующее отличное описание процесса накладывания общего тона:

«…краски берутся из коробки указательным пальцем правой руки. Краска промешивается между указательным и большим пальцами. Основная масса краски остается на неподвижном боль­шом пальце, в то время как указательный ведет всю обработку лица. В процессе работы указательный палец постепенно снимает краску с большого пальца и переносит ее на лицо. Движения пальца должны быть последовательно четкие, нажим на лицо — мягкий, но в то же время отрывистый, на манер плавного Постукивания. При растушевывании общего тона надо строго учитывать степень нажима пальца для соответствующего усиления или ослабления слоя краски на данном участке лица. Когда краска па лице равномерно расположена, надо слегка растереть ее, начи­ная со лба по направлению к носу, щекам и подбородку, и посте­пенно сводить на нет к шее и к краям шевелюры.

Растирать краску нужно всеми пальцами очень тщательно. Сводить ее на нет к волосам рекомендуется непременно чистым пальцем.»**1**

Ни в коем случае не следует оставлять белыми уши. Если при сведении общего тона на нет разница между цветом шеи и лица будет все же резко заметна и шея не закрывается костюмом, то общим тоном следует покрывать и шею. П ч:ле того как общий тон наложен, полезно снять излишки его чи­стым полотенцем, прикладывая его к лицу и слегка прижимая. Накладывание общего тона — один из самых простых процессов грима, но он требует большой чистоты и тщательности в работе (особенно в гриме так называемого «молодого лица») — иначе весь грим будет выглядеть неряшливо и грубо.

**Работа с растушовкой**

После того как общий тон наложен следует уже непосредственно выполнение грима: накладываются различные краски в виде теней, бликов или линии. Эта работа производится обычно кистью или растушовкой, а иногда и просто при помощи пальца.

При работе с растушовкой краска на растушевку берется вращательным движением. Проводить линию нужно держа растушовку большим, указательным, средним и безыменным паль­цами, несколько плашмя, постепенно поворачивая ее в пальцах по мере расходования краски с растушевки. При работе с расту­шовкой приходится особенно следить за равномерностью линии и чтобы растушовка не оставляла на лице комочков краски. Эти комочки в дальнейшем приходится растирать пальцами, вслед­ствие чего может потеряться четкость грима.

Начинающему обычно кажется, что растушовка—очень удобный инструмент для грима, но скоро гримирующийся пере­ходит к кисти. Действительно, только кистью можно достигнуть наибольшей чистоты и точности при наложении грима, так как кисть не оставляет после себя комочков краски. Набирая краску на кисть, необходимо следить, чтобы кончик кисти был острым и не захватывал слишком много краски.

Тушовка пальцем применяется обычно при передаче расплыв­чатых форм с весьма постепенными мягкими переходами одного

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1**Гуськов. Искусство грима. Гизлегпром, 1932.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

оттенка краски в другой. Во всех случаях, когда после работы с одним цветом краски на кисть или растушевку набирается другой цвет, инструмент следует чисто вытирать. Еще лучше иметь отдельную кисть для каждой краски.

Законченный грим фиксируется пудрой, для чего пуховка опускается в коробку с пудрой, слегка встряхивается, и осто­рожно, плавными движениями, без нажима, запудривается все лицо. Пудру необходимо распределять равномерно. Когда лицо запудрено, лишняя пудра снимается заячьей лапкой или мягкой щеткой. Не следует снимать пудру пуховкой во время самого запудривания, так как это приводит к размазыванию грим-. Иногда после залудривания подводка глаз, брови и ресницы выглядят как бы поседевшими от пудры; пудра в таких случаях снимается кисточкой с небольшим количеством краски, чем выправляется подводка. Вообще же грим после запудривания исправлять трудно, так как краски будут ложиться пятшо-и не будут растушевываться.

**Снимание грима**

Грим по окончании работы снимается вазелином. Излишек краски можно предварительно стереть чистой тряпкой или снять костяным ножом. Приразгримировании лицо покрывают вазелином и вытирают чистой тряпкой, полотенцем или лигнином. Эта операция повторяется несколько раз, пока лицо не будет совершенно чистым. Наконец, вытерев лицо насухо, его запудривают. Обмывать после грима лицо нужно только теплой водой, так как холодной водой жир смыть нельзя.

**УПРАЖНЕНИЯ ПО ГРИМИРОВАНИЮ**

В целях закрепления вышеизложенных знаний полезно выпол­нить следующие работы: 1) прочертить контуры костей (черепа своего лица, 2) прочертить основные схемы мимических выраже­ний, исходя из анализа мимики своего лица.

Эти работы, являясь тренировочными по технике грима, будут в то же время практической проверкой теоретических знаний основ анатомии и началом работы над изучением индивидуальных особенностей своего лица.

**Прочерчивание контура своего лица**

Подготовьте лицо для грима (наложив какой-нибудь светлый оттенок общего тона — например, светло желтоватый) и после этого растушовкой, своего лица или лучше кистью, коричневой или черной крас­кой, тонкими линиями очертите контуры костей своего черепа. На лбу укажите границы между лобной костью и височными, очертите лобные бугры и надбровные дуги, обведите границы глазничных впадин, впадину носа, скуловые кости, нижнюю челюсть и ветви ее. Прочерчивать контуры костей следует, предварительно изучив их форму на черепе и потом прощупав и проанализировав их очертания на своем лице. Когда контуры костей очерчены, закрасьте краской основ­ные впадины: височные, глазничные, впадину носа, пространство между нижней и верхней челюстью. Границы месторасположения этих впадин, а также очертания костей следует запомнить, так как знание их необходимо будет в дальнейшей работе. Примерное выполнение этого упражнения — см. табл. II.

**Анализ мимических выражений**

Задача заключается в том, чтобы на основе анализа того или иного мимического выражения мы могли зафиксировать его гримом так, чтобы лицо и в спокойном состоянии имело соответствующий данному мимическому выражению характер.

Для нашего практического упражнения возьмем три мимиче­ских выражения: гнев, печаль и радость, так как с ними нам при­дется неоднократно встречаться в дальнейшей работе\*

**Гнев.** Нашу работу начнем с того, что, наблюдая в зеркале мимические движения своего лица, постараемся запомнить его характерный рисунок. Итак, попробуйте найти нужное состояние. Наблюдая в зеркало, вы увидите, как нахмурится ваш лоб и при­даст лицу гневный вид. Обратите внимание, что центром мими­ческого выражения липа при гневе является пространство между бровями. Попробуйте, наблюдая свое лицо, ответить на вопросы:

1. Какой рисунок имеют брови?
2. Что делают стянувшиеся к носу брови с верхним веком?
3. Что делается со ртом?
4. Какие части лица не принимают участия в мимическом выражении гнева?

Внимательно изучите направление и рисунок бровей, складок на переносье и положение верхнего века. Здесь — центр мимиче­ского выражения гнева. Менее характерным отличием являются плотно сжатые зубы и иногда несколько более, чем обычно, растя­нутый рот с опущенными концами.

Подготовив лицо для грима, как при первом упражнении, на­ложим общий тон и затем кистью с коричневой краской попро­буем зачертить характерные контуры ' мимического выражения гнева.

Основная задача в том, чтобы грим передавал, фиксировал характер гневно нахмуренного лица и тогда, когда мы мимировать не будем.

**Печаль.** Попробуйте проанализировать это мимическое выра­жение и ответить на вопросы:

1) Что делается с бровями, какой наклон они приобретают при. грусти (сокращение сдвигателей бровей)?

1. Что делается с верхним веком?
2. Как изменяются рот и складки возле рта (треугольные мышцы)?
3. Какие части лица не принимают участия в этом мимическом выражении?

5) В какой части лица центр мимического выражения грусти? Обратите внимание на то, что при выражении грусти, связанной с раздумьем, с работой мысли, образуются две складки, которые идут наискось сверху к внутренним концам бровей, несколько понижая их нормальное положение (сокращение верхней мышцы орбиты). При грусти, связанной со страданием, внутренние концы бровей приподняты еще больше, а внешние даже несколько опущены. Обратите внимание на опустившиеся углы рта при грусти. Зафиксируйте гримом основные черты мимического выражения грусти.

Радость. Проанализируйте также и это мимическое выражение.

1. Что делается со щеками?
2. С нижними веками глаз?
3. Со ртом?
4. С крыльями и кончиком носа?
5. С подбородком?
6. Остались ли спокойными верхние веки, брови и лоб?
7. Где и какие морщины особенно выявляются на лице при улыбке?

Обратите внимание, что щеки, набухая, поднимаются не прямо вверх, а в стороны и вверх, что рот, несколько растягиваясь, приподнимается своими концами в стороны и вверх, что губы плотно обтягивают зубы. Обратите внимание на направление складок, идущих от крыльев носа вниз, но не прямо вниз, а как? Зафиксируйте и это мимическое выражение линиями в его про­стейшей схеме. Обратите особое внимание на то, как передать линией характер набухших и приподнятых щек и характер носогубной складки так, чтобы они сохранили свой характерный вид и при спокойном лице.

При выполнении этих упражнений следует обращать внима­ние на основные характерные изменения лица и подчеркивать только складки, главные, наиболее резко выраженные, иначе лицо будет просто испещрено мелкими невыразительными линиями, за которыми потеряется основной характер выражения. Линии, фик­сирующие складки мимического выражения, следует проводить не по минирующему лицу, прибегая к этому только для проверки, а стараясь передать характерный их рисунок на память.

Примерное выполнение упражнения — см. табл. III.

**4. ТЕХНИЧЕСКИЙ ПРИЕМЫ ГРИМА**

Современная техника грима является результатом опыта мно­гих поколений актеров. Опыт этот надо изучать и умело исполь­зовать. Передаваясь от мастера к ученику, от одного актера к другому, приемы, найденные путем конкретной творческой работы, часто схематизируются, обобщаются и принимают харак­тер «правил гримировки отдельных частей лица», а в дальней­шем — «правил гримировки для той или иной роли». В таких слу­чаях устанавливаются рутинные, традиционные формы грима, которых в практике следует избегать.

Любой прием грима нельзя воспринимать как единственно воз­можную форму. Круг, проведенный на щеке касательно носа, глаза, уха и растушеванный к центру щеки, создает впечатление толстой щеки, это — закон, так как всегда шарообразный объем, переданный по законам светотени, будет создавать иллюзию выпуклой щеки, однако это вовсе не значит, чах» всякую толстую щеку следует передавать указанным приемом.

Толстая щека может иметь самые разнообразные характерные формы. Она, скажем, может быть вместе с тем обрюзглой, со складками, — закон светотени останется, останутся в силе приемы тушовки шарообразной формы, но само построение изменится совершенно, и никакого «круга касательно носа, глаза, уха» не будет. Если этот же прием использовать для передачи тол­стой щеки на лицах разных актеров, то появятся еще новые варианты и изменения в построении приема, вытекающие из осо­бенностей анатомической структуры данных лиц.

Грим нельзя рассматривать как комбинирование общих при­емов. Каждый прием в гриме должен найти свое особое, кон­кретное разрешение, вытекающее из поставленной творческой задачи, и иметь в основе глубочайшее изучение пластических осо­бенностей своего лица технических средств грима.

Следовательно, изучая приемы грима, мы должны не механи­чески запомнить тот или иной прием, а понять закон построения приема и возможности изменения его в связи с особенностями индивидуального строения лица.

Грим как часть целого художественного произведения -спектакля — не может рассматриваться вне этого целого. Но, пе­реходя к изучению техники грима, мы на первых порах вынуж­дены будем абстрагироваться от целого. Все работы, которые мы будем выполнять на первом этапе изучения, явятся только упражнениями, на которых мы с большей ясностью сможем как теоретически, так и практически понять самую сущность техни­ческих приемов грима. Усвоив основные законы построения приема, мы перейдем к изучению грима в соотношении с дру­гими элементами спектакля и, наконец, к гриму в конкретных условиях спектакля.

**Стр. 65**

Грим «включает в себя следующие элементы:

1. раскраску лица красками,
2. наклеенные и налепленные объемные части лица.
3. парики и растительность.

Парики и технику изготовления волосяных изделий, являю­щуюся самостоятельной отраслью в театральном производстве, мы рассмотрим в дальнейшем при ознакомлении с работой теа­трального парикмахера. Наклейки и налепки мы также пока вы­делим в особый раздел «объемно-скульптурных» приемов грима. Сейчас обратим все свое внимание на раскраску лица, которая, за редкими исключениями, всегда встречается в гриме и является как бы основным признаком загримированного лица.

Если мы зайдем в уборную актера и посмотрим, как он де­лает эту раскраску лица, мы увидим, что согласно эскизу грима (или мысленному его проекту) актер накладывает на лицо соот­ветствующими красками линии, теневые пятна и блики, изменяя этим первоначальный характер своего лица. Этот процесс рас­крашивания лица напоминает живопись.

И действительно, живописная обработка лица красками р гриме основана на тех же принципах, что и в живописи, так как основные выразительные средства, которыми пользуются в гриме (линия, цвет, светотень), а также основные технические приемы работы с красками — тождественны. Однако грим отли­чается от живописи некоторыми специфическими особенностями, вытекающими из условий театра, которые заключаются в том, что обрабатывается не плоскость, а объемное и подвижное лицо актера, рассматриваемое зрителем не в определенном фиксирован­ном ракурсе (как, на картине), а в сложных и изменяющихся усло­виях сцены (освещение, расстояние и т. д.)-,, Поэтому к изучению живописных приемов грима мы можем подойти, как , к изучению элементов живописи, но с обязатель­ным учетом специфики, грима. Такое изучение основ техники грима нам кажется, наиболее правильным, так как если мы начнем с изучения приемов выполнения законченного театрального грима, обычно включающего в себя сложнейшие композиционные соотно­шения различных элементов, то мы невольно вынуждены будем давать только рецепты выполнения, и вместо всестороннего изу­чения техники .грима, овладеем только штампами.

**ЛИНЕЙНЫЙ ГРИМ**

**Линия как средство изображения**

Выразительные средства живописи — линия, светотень цвет — обычно связаны между собой и дополняют друг друга. Так, общие контуры пред­мета (линия) принимают объемную форму в соеди­нений со светотенью, а; свой красочный вид—при помощи цвета.

стр.66

Но эти элементы могут являться самостоятельными средствами изображения. Имеются такие живописные произведения, где использованы преимущественно выразительные свойства линии, светотени или цвета. То же и в гриме.

Линия является исторически первичным и простейшим изобра­зительным средством живописи. Линеарное изображение — плоскостное, оно не передает объемного характера окружающей нас природы. Линия условна (природа не знает линий), но в то же время линия является костяком построения живописного изобра­жения. Без линии невозможно было бы передать в живописи гра­ницы предметов, резкие контуры и очертания их рельефов.

И в гриме линия является тем простейшим изобразительным средством, которым мы можем передать контур формы, очертить впадины и выпуклости, передать характер складок и морщин на лице, разрез глаз, очертания губ и т. п.

Линия имеет большое значение в специфических условиях театра благодаря своей четкой видимости.

Грим является как бы «декоративным» портретом, рассма­триваемым с более или менее далекого расстояния. В больших театрах будет видна только четко очерченная форма. В некоторых случаях, как, например, в цирке, хорошо видим только линей­ный грим.

Техника начертания линии в гриме чрезвычайно проста и несложна. Она требует: 1) плавной, без комков, краски, отчетли­вой и смело, без поправок, проведенной линии, 2) четкой и пра­вильней передачи контура формы, придающей тот или иной выра­зительный характер лицу.

Первое, чисто техническое условие достигается довольно быстро, через несколько упражнений; второе требует длитель­ной тренировки и изучения своего лица. Изучение лица вообще является необходимым условием в гриме, так как грим и вырази­тельные возможности лица актера неразрывно между собой связаны.

**Линейный грим**

В некоторых случаях весь грим актера в спек­такле имеет линейный характер. Линейные гримы в наиболее полно и ярко выраженных формах представлены в китайском классическом театре и в японском театре «Кабуки».

Линейный характер имеют и так называемые «условные гримы» современного театра, используемые в связи с особенностями стиля данной постановки и характером ее оформления. С подобными линейными разрешениями гримов мы встречаемся также в цирке и на эстраде.

Основной принцип построения этих гримов заключается в том, что изобразительные средства живописи, применяемые в гриме,

**стр.67**

используются в плане плоскостно-живописной выразительности, т. е. актер не стремится к выявлению объемных форм своего лица. Отсюда—преимущественно графический характер условных гримов, так как линейное изображение плоскостном и не пере­дает объема. Используемые наряду с линией цвет и фактура также подчиняются этой плоскостной трактовке формы. Так, цвет применяется в своем чистом виде (без переходов и оттенков тона) как цветоокраска плоскости, иногда при этом символически характеризующая персонаж (гримы «Кабуки» и китайского театра), фактура же чаще всего имеет изобразительный характер, а не передается своим материалом (например, усы не наклеи­ваются, а рисуются).

В зависимости от трактовки образа, линейные гримы или при­ближаются к условной и символической росписи, к своеобразному орнаменту, или имеют реалистический характер. В последнем слу­чае актер находит для обрисовки основных черт персонажа ску­пые, но метко и четко найденные штрихи и использует изобрази­тельные средства линии в том же плане, что и художник в кари­катуре.

Для тренировочной работы по овладению техникой выполне­ния подобного рода гримов и в качестве мотивов для самостоя­тельных композиционных работ можно использовать оригиналь­ные рисунки и эскизы гримов, а также различный графический материал и карикатуры.

**Приемы подводки губ**

Некоторые приемы грима, как, например, водка глаз, бровей и губ, имеют преимущественно линейный характер.

Характерный пластический вид этих частей нашего лица мы и в жизни воспринимаем, главным образом, через рисунок их кон­турных очертаний. Так, величина и форма глаз определяются кон­турами разреза глазной щели, брови — характером их рисунка, губы — рисунком границ красной полосы слизистой оболочки губ. Характер воспринимаемой формы и характер выразительных средств линии совпадают, поэтому возможно подчеркивание и изменение этих форм линейными приемами. В противоположность этому лоб, нос, щеки, подбородок имеют объемный характер, и для передачи их формы одних линейных приемов недостаточно. Губы образуются круговой мышцей рта, покрытой изнутри слизистой оболочкой, а снаружи — подкожным жировым слоем и кожей. Красная полоса губ представляет собою место перехода кожи в слизистую оболочку. От количества подкожного жира зависит толщина — мясистость губ.

Верхняя губа граничит вверху с перегородкой носа, ноздрями и крыльями носа, по сторонам отделяется от щек носогубными складками, которые выглядят различно, в зависимости от

**Стр. 68**

полноты человека и возраста. Верхний, более глубокий конец носогубной складки переходит в бороздку крыльев носа, отделяющую последние от боковой стенки носа. Книзу носогубная складка становится более мелкой и исчезает на уровне угла рта или опу­скается несколько ниже.

По середине верхней губы от перегородки носа тянется вниз бороздка, ограниченная с обеих сторон валиками, так называе­мый фильтр.

Форма верхней губы определяется поперечной ее выпуклостью и изгибом в продольном направлении, который происходит оттого, что внутренние волокна круговой мышцы рта, расположенные под красной полоской губы, 'более выдаются, чем наружные волокна этой мышцы, покрытые кожей.

Имеются люди с неразделенной на части круговой мышцей рта, вследствие чего верхняя губа у них в своей кожной части выглядит выпуклою в направлении вперед и красная полоса губ у них не вывернута наружу.

Красная полоса верхней губы, от вида которой главным обра­зом и зависит характер губы, имеет различную форму.

В простейшей форме красная полоса верхней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка верхняя ее часть, которая по направлению к углам рта посте­пенно суживается. На такой губе только намечены средняя выемка верхнего края красной полосы у конца фильтра и вы­ступ хоботка.

В противоположность этому античная форма верхней губы, так называемый «лук Венеры», имеет выемку верхнего края у конца фильтра, а средний выступ верхней губы — ее хоботок — имеет ярко выраженный характер. Красная полоска губы, постепенно суживаясь, оканчивается на некотором расстоянии от угла рта, вследствие чего верхний край красной полюсы губы имеет вид красивой волнообразной линии и весь рот выглядит сравнительно малым.

Нижняя губа отличается от верхней, в сущности, только отсут­ствием хоботка и несколько иной формой выемки края в средней ее части.

Нижняя губа подобно верхней выпукла в поперечном напра­влении соответственно кривизне нижней челюсти. От существо­вания подбородочно-губной борозды, отделяющей подбородок от нижней губы и оканчивающейся у красной полосы последней, зависит вогнутость нижней губы.

В простейшей форме красная полоса нижней губы занимает всю губу, от одного угла рта до другого. Наиболее широка средняя часть ее, отсюда, по направлению к углам рта, она посте­пенно суживается. На такой губе чуть намечена выемка на сере­дине нижнего края красной полосы, которая при более развитой

**Стр. 69**

форме губ выражена определеннее и делит красную полосу на две равные части.

Положение углов рта относительно средней линии губ зависит от взаимодействия мышц, опускающих и поднимающих углы рта. В связи с положением угла рта находится форма складки около угла рта. При положении угла рта выше линии рта складка выглядит дугою с выпуклостью, направленной к средней линии. При чуть заметной улыбке выпуклость изменяется, поворачиваясь наружу. При положении угла ниже линии рта складка тянется от угла вниз и наружу.

**Подводка губ** заключается в том, что красную полосу губ подчеркивают краской. Красная краска для губ может быть взята различного оттенка (в зависимости от требований характера грима), так, например, губы могут быть бледными, розовыми, ярко накрашенными и т. д.

Подводка губ начинается с того, что сначала кистью очерчи­вают контуры, а потом закрашивают всю поверхность красной полосы губ.

В тех случаях, когда губы должны выглядеть более четко, чем это передает использованный оттенок краски, усиливается контур губ. Для этого губы обводят тонкой линией более светлой краски, чем общий тон лица, линия окантовки губ стушевывается с общим тоном так, чтобы она выглядела как постепенно светлею­щий общий тон у границ рта. Иногда губы обводят темной крас­кой (темно-красной, коричневой, черной); при такой окантовке краска не растушевывается.

Оба приема окантовки губ используют особенно тогда, когда необходимо четко передать рисунок губ при изменении их формы.

Необходимо обратить внимание на различный характер дей­ствия обоих приемов усиления контура губ: светлая окантовка как бы выдвигает губы вперед, темная — несколько провали­вает их.

При «уменьшении» губ закрашивается лишняя часть губ общим томом, и губы рисуются, соответственно, меньше своих.

**«Увеличение» губ** достигается тем, что контуры губ на­носятся несколько шире, и закрашивается, таким образом, поверх­ность больше своих губ. Но толстые губы не только широки, они выпуклы, и для передачи этого впечатления только одной равномерной (плоскостной) окраски поверхности губ мало, не­обходимо подчеркнуть еще и их рельеф. Это достигается при помощи тушовки. Когда необходимая по ширине поверхность губ закрашена светлой красной краской, краской более темной (темно-красной или коричневой с красной) очерчивают контуры губ, начиная от углов рта, причем краска растушевывается, внутрь на-нет, после чего наиболее выпуклые места губ высветляют общим тоном.

**Стр. 70**

Таких светлых бликов обычно три; один — на нижней губе, а два — на верхней. Края этих бликов также немного стушевы­ваются на-нет к светло-красному тону губ. Таким образом, окраска губ представляет собой постепенный переход красной краски от темного к светлому, соответственно требуемому рельефу формы (см. табл. IV).

**При перенесении углов губ** вверх или вниз следует, помимо передачи их направления, подчеркнуть и разрез губной спайки, так как иначе углы губ будут выглядеть явно нарисован­ными.

При всех изменениях (живописными приемами) формы и ри­сунка губ следует все время учитывать форму своего рта, не стре­мясь передавать чрезмерно крайние формы. Так, при чрезмерном увеличении и уменьшении объемная форма "своих губ, особенно в профиль, будет явно выступать и обнажать прием; при подве­денных, например, губках — «бантиком» будет выявляться комиче­ское несоответствие между ртом, в закрытом и раскрытом со­стоянии.

**Приемы подводки броней**

Брови имеют чрезвычайно разнообразный рисунок, зависящий как от природного их характера, так и от изменений при том или ином мимиче­ском выражении.

Так называемая «классическая бровь» тонкой длинной дугой отделяет веко от лба и состоит из ровных волос, косо стоящих наружу. Своим наружным концом, несколько суженным, так назы­ваемым «хвостом», бровь заходит за наружный угол глаза. Внут­ренний конец брови несколько расширен, головка ее оканчивается над внутренним углом глаза.

Брови подчеркиваются цветом, соответствующим цвету волос (нарушение этого обычно создает впечатление накрашенных бро­вей). Подчеркивая брови, следует, помимо передачи их рисунка, обращать внимание и на характер их утолщения. Внутренний конец брови, головка — несколько светлее средней и наиболее утолщенной части, которая переходит в тонкий и четкий наруж­ный конец — хвост брови. При подчеркивании рисунка бровей делается подрисовка только верхнего края брови, после чего линия подводки растушевывается. Не следует выкрашивать краской равномерно всю бровь, от этого она чрезмерно утолщается и при­дает вид явно нарисованной.

Резкое изменение рисунка бровей часто требует полного или частичного их закрашивания так, чтобы своя бровь не была видна.

Светлые и негустые брови можно замазать густым общим тоном. Если тоном не достигается нужный эффект, то предва­рительно брови замазываются мылом или.— при очень густых бровях — прибегают к заклеиванию их. сандарачным лаком, после

**Стр. 71**

чего накладывается общий тон. Специальная замазка для бро­вей изготовляется по следующему рецепту: 100 ч. воды, 100 ч. мыла (марсельского), 20 ч. воска и 100 ч. гуммиарабика в по­рошке. Эту мастику можно заменить общим тоном, смешанным до необходимой густоты с мастикой для лепки носа.

К полному закрашиванию бровей следует прибегать только в исключительных случаях, стремясь по возможности использо­вать свои брови, замазывая только те части, которые мешают передаче требуемого рисунка.

**Приемы подводки глаз**

**Пластическая форма глаз** определяется характером глазной впадины и размером глазной щели.

Впадина глаз на границе между бровью и верхним веком постепенно углубляется и бывает обычно у внутреннего угла глаза глубже, чем у наружного. На величину углубления влияет также и положение верхнего века. Впадина бывает иногда на­столько сильна, что обрисовывается рельеф глазного яблока.

При поднятом верхнем веке появляется так называемая «покрывающая» складка, которая происходит оттого, что в тол­ще век у его края помещается хрящевая пластинка, выше кото­рой и появляется покрывающая складка. Толщина покрывающей складки неравномерна, ее выпуклость уменьшается в направлении к носу. Иногда нижний край покрывающей складки нависает над краем верхнего века, закрывая его, а при впалых глазах с навис­шими бровями покрывающей складки совсем не видно.

Нижнее веко меньше верхнего. Оно отделяется от щеки дугообразною бороздкою, вогнутостью обращенной вниз.

У некоторых людей внутренняя часть этой бороздки бывает резко выражена, и, кроме того, от нее отходит еще бороздка (или отрицательная складка), которая по щеке спускается вкось, вниз и наружу. Эти особенности бороздки нижнего века, увеличи­вая на лице морщины, старят его.

Оба века, ограничивая глазную щель, придают тот или иной характер разрезу глаз и обусловливают его форму.

Классическая форма глаза характерна широким межвековым разрезом, обнажающим значительную поверхность глаз. Края век при этом более или менее изогнуты дугою.

При миндалевидной форме — глазная щель более широка у внутреннего угла глаз и заострена .у наружного угла.

Щелевидные глаза и косой их разрез составляют особенность монгольской расы.

**Приемы подводки глаз** основаны на подчеркивании линий разреза глаз. В зависимости от характера этих линий и цвета красок, подводка производит то или иное впечатление. При всех подводках глаз предварительно подготовляется

**Стр. 72**

глазная впадина. Иногда эта подготовка заключается только в на­кладывании общего тона, иногда накладываются еще румяна, а иногда глазная впадина делается более углубленной, или изме­няется вся ее форма путем накладывания темных оттенков раз­личных красок.

В начале изучения приемов подводок, чтобы не усложнять задания, впадины глаз следует подготовлять лишь общим тоном и румянами. У переносья румяна накладываются более сильно.

Сама подводка глаз делается обычно коричневой, синей или черной краской, иногда черно-красной, с преобладанием черного. Выбор краски зависит от того цвета глаз, который необходимо передать в данном гриме.

**Нормальная подводка**, не изменяющая формы глаз, а только подчеркивающая ее, состоит в том, что по линии век, как можно ближе к ресницам, проводят тонкие линии, с легким нажимом по средине век. На этих местах краски легко растуше­вываются так, чтобы подводка не выглядела резко. У внутрен­него угла глаз линии подводки слегка расходятся и образуют уго­лок, где ставится светлой красной краской точка, подчеркиваю­щая слезник глаза.

У наружного угла глаза подводка верхнего века делается длиннее и четче, а у нижнего века мягко стушевывается, она как бы подходит под линию верхнего века — так же, как устроен глаз: верхнее веко больше, длиннее и у наружного угла глаза прикрывает нижнее веко.

Верхнее веко, на котором ресницы гуще и длиннее, подводят более сильно, чем нижнее. Сильная тень на нижнем веке часто придает глазу усталый, болезненный вид (синяки под глазами).

У некоторых людей верхнее веко глубоко западает, и под­водка отпечатывается на глазной впадине; в таких случаях, прежде чем открыть глаз после подводки, необходимо его при­пудрить.

**«Увеличение глаза»** делается за счет наружного угла глаза. Линия подводки нижнего века проводится несколько ниже края глаза. Образовавшееся между глазом и линией подводки пространство, в виде маленького треугольника, закрашивается под белок глаза. Когда линии подводки у наружного угла глаза расходятся, белок подрисовывается между ними. Эта подводка, несколько увеличивая глаз, удлиняет его (см. табл. V).

**Раскосый вид** придается глазу линиями подводки, кото­рые у внутреннего его угла опускаются книзу, а у наружного несколько приподнимаются. Чтобы глаз не казался большим, что не характерно для глаз монгольского типа, подводкой очерчи­вается не весь разрез глаза, а рисуются только концы глазной щели в виде маленьких уголочков, которые и придают глазам нужное раскосое положение.

**Стр. 73**

Но монгольский глаз не только косо поставлен, он имеет еще одну существенную особенность — так называемую «монгольскую складку» у внутреннего угла глаза. При помощи подводки (см. табл. V) можно почти полностью передать особенности монгольского глаза. После подготовки глазной впадины общим тоном от внутреннего угла глаза проводят к низу линию верти­кально от слезника глаза (линия эта является в то же время внутренним контуром монгольской складки). Ниж­нему веку придается косое положение при помощи поднятого кверху уголочка у наружного угла глаза (так же, как в предыду­щей подводке), но косая линия от этого уголка глаза продол­жается и по направлению к внутреннему углу глаза, до пересе­чения с ранее проведенной вертикальной линией. В результате у внутреннего угла глаза, на нижнем веке, пересечением этих линий образуется маленький уголочек, который закрашивается под белок глаза. Этим приемом резко подчеркивается косой разрез глаза.

Параллельно ранее проведенной вертикальной линии от слез­ника глаза проводится на некотором расстоянии вторая линия, определяющая ширину монгольской складки. Пространство между этими линиями высветляется, также высветляется и верхнее веко, так как глазная впадина монгольского глаза имеет более выпук­лый характер.

Помимо грима, впечатление монгольского глаза может быть создано еще подтягиванием глаз (см. глазу «Приемы заклейки и подтягивания»).

**Круглые глаза.** Подчеркивается только средняя часть век дугообразными линиями, иногда со светлыми бликами в центре; в последнем случае создается впечатление пуче­глазия.

Приемов подводки глаз чрезвычайно много, так как каждое изменение линий подводки изменяет характер впечатления, про­изводимого глазом.

Иногда вместо подводки наклеиваются ресницы, или они пере­даются «накрапом». Для этого краска разогревается на свече или спичке и в жидком виде наносится на ресницы; застывая на рес­ницах, она утолщает их и этим придает им более подчеркнутый вид.

Ресницы могут быть нарочито нарисованы на верхнем и ниж­нем веках в виде утолщающихся по направлению к глазу штрихов, — такой грим создает впечатление так называемого «куколь­ного глаза».

Различными приемами подводки можно получить глаз «заплыв­ший», «с нависающим верхним веком», «слепой» и т. д. Впечатле­ние это иногда достигается объемной наклейкой на верхнее веко. Иногда приклеивается даже фольга или блестка, придающая гла­зам феерический блеск

**Стр. 74**

При изучении приемов подводок следует обращать внимание на возможно большую чистоту и аккуратность работы.

Упражнения следует выполнять на правой и на левой сторо­нах лица, добиваясь полной симметрии. В случаях асимметрии в анатомическом строении лица гримирующемуся следует доби­ваться исправления этих дефектов, находя соответствующие инди­видуальные изменения приемов.

Примерные схемы приемов подводок см. табл. IV и V.

**ЦВЕТ И СВЕТОТЕНЬ**

Одними линиями мы не в состоянии передать объемность пред­мета, и в тех случаях, когда нам необходимо подчеркнуть или изменить форму нашего лица, сохранив его трехмерность, вырази­тельных средств линий становится уже недостаточно. Объемность формы как в живописи, так и в гриме передается, посредством светотени. Светотень — это передача с помощью красок соотно­шения различно освещенных поверхностей объема, воспринимае­мых нашим глазом и дающих нам зрительные представления о форме предмета. Применительно к гриму это можно пояснить следующим примером: поставим в одинаковые условия освеще­ния на сцене двух людей — одного молодого, другого старика. На молодом лице тени будут мало заметны, так как формы молодого лица округлы, поверхность кожи ровная, гладкая, нет особых впадин и выступов, морщин и складок. На лице же ста­рика мы заметим резко освещенные и затененные места, кото­рые соответствуют формам впадин, выпуклостей и морщин ста­рого лица. Если мы на молодом лице нарисуем красками эти теневые и световые пятна, передав те же соотношения светотени, что мы видим в натуре, то создадим впечатление, что молодое лицо стало старым. Эта иллюзорно-живописная передача объема в гриме имеет, однако, в условиях театра свою специфичность и условность изображения, отличающую ее от живописной пере­дачи на плоскости.

**Светотень**

Рассматривая объемный предмет, скажем, геоме­трическую форму — куб, мы увидим, что, в зави­симости от расположения источника света, плоскости куба будут иметь различный характер освещенности (светотень). То же происходит и с лицом актера на сцене, где затененные и осве­щенные части его лица все время будут меняться с изменением освещения как при переносе источников света, так и при движениях актера относительно неподвижно расположенных источ­ников света. Это значит, что в гриме мы не можем передавать светотень так же, как художник — на картине, где он в

**Стр. 75**

соответствии с определенным ракурсом дает раз навсегда установ­ленное освещение лица и соответствующую этому светотень.

Светотень в гриме передается несколько условно, как бы независимо от расположения источника Света или, вернее, при­нимается во внимание только одно положение освещения, при котором свет падает прямо на лицо (верхний софит и рампа).**1** Тогда все фронтальные, наиболее выступающие вперед части лица будут освещены сильнее, как ближе расположенные к свету, а все впадины и поверхности, более удаленные от света, будут выглядеть темнее, причем тень будет тем сильнее, чем более удалена от источника света данная поверхность. Это поло­жение в гриме выражено в общеизвестной формуле: «светлые тона приближают, темные — удаляют».

В современных условиях освещения сцены иллюзия, созда­ваемая приемами светотени, часто нарушается, особенно в тех случаях, когда отсутствуют подсветки. При 'источниках света, направленных только снизу, сверху или сбоку, образуется резко выраженная светотень, подчеркивающая естественные формы лица и уничтожающая светотень, искусственно нанесенную гримом. В подобных случаях изменить формы лица только живописными приемами нельзя, и необходимо прибегнуть к помощи скульптурно-объемных приемов грима.

**Цвет**

Если бы человеческое лицо было белым, то различно освещенные его плоскости можно было бы передать как соотношение различных градаций белого и серого. Но, так как лицо имеет цветную окраску, притом раз­личную у разных людей и даже на отдельных участках одного лица, то возникает вопрос — какими, же цветами красок пере­даются теневые и освещенные части формы.

Тень обычно понимается как некий серый оттенок, но если мы внимательно рассмотрим какую-нибудь цветную поверхность, участки которой находятся в тени, то увидим, что затененные места — не серые, а имеют тот же цвет, что и на освещенных участках, во только несколько темнее. Цвет под влиянием затене­ния понижается в своей яркости. Поэтому соотношение освещен­ных и теневых мест может быть передано как соотношение раз­ных оттенков одного и того же цвета. Например, представим, что лицо равномерно окрашено каким-нибудь оттенком общего тона (то, что обычно и делается в гриме), тогда, чтобы выделить наи­более освещенные выступающие части (выпуклости) на лице, мы будем окрашивать <их оттенками красок более светлыми, чем взя­тый за основу общий тон (но не белилами, так как на

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1.**Следует отметить, что живописные светотеневые приемы грима получили свое развитие именно при таком характере освещения сцены-коробки.

**Стр. 76**

человеческом лице нет абсолютно белых бликов), теневые же места или впадины передадим более темными оттенками того же цвета, что и общий тон. Такой теневой краской часто считают в гриме ко­ричневую краску, имеющуюся в наборе гримировальных красок. Действительно, коричневый цвет является как бы сильно затенен­ным оранжевым, т. е. приближающимся к окраске кожи, но здесь необходимо обратить внимание на оттенок цвета этой коричневой краски. Это чрезвычайно важно, так как коричневая краска в гри­мировальном наборе очень часто не находится ни в каких соотно­шениях с общими тонами того же набора красок. И, прежде чем употреблять такую коричневую краску, необходимо путем смеши­вания с другими красками придать ей оттенок, наиболее близкий и соответствующий взятому за основу общему тону.

Передавая форму посредством такой одноцветной светотени, т. е. используя разные оттенки одного и того же цвета, необхо­димо учитывать явление контраста, которое возникает при соот­ношении светлого и темного. На границе между двумя различно окрашенными плоскостями контраст наиболее силен и выявляется в виде некоторого усиления цвета. Иногда это в гриме нарочито подчеркивается, — когда нужно резко разграничить две различно направленные плоскости, — так называемой тушовкой «от угла». В тех случаях, когда в гриме передаются округлые, шарообразные формы, на которых соотношение светотени не имеет резких гра­ниц, тушовка делается мягкой, плавной, на-нет. Кроме того, сле­дует учитывать, что) изменяя цвет одной из рядом лежащих плоскостей, мы тем самым изменяем и соседние, так как соот­ношения между ними нарушаются. Например, при затемнении бо­лее темной поверхности светлая выделяется светлее и наоборот. Это необходимо все время помнить, чтобы не сделать светлые места слишком белыми.

Мы разобрали простейший случай, когда окраску лица мы пе­редали через разные оттенки одного цвета, но так как разные части нашего лица имеют различную цветоокраску, то на практике приходится использовать и оттенки различных цветов. Нанесение светотени при такой многоцветной передаче объема усложнится. В этих случаях необходимо учитывать не только соотношение светлых и темных оттенков цвета, но и пространственные свой­ства цвета. Так называемые теплые тона (желтый, оранжевый, красный) имеют свойство выступать вперед, тогда как холодные (синий, зеленый, фиолетовый) являются теневыми. Таким образом, передавая, например, цвет кожи розовым, мы впадины глаз мо­жем углубить голубым, хотя оба цвета и кажутся одинаковыми по своей насыщенности (попробуйте сделать наоборот — впечатле­ние впадины не получится).

Создавая те или иные цветовые соотношения, необходимо учи­тывать привычные ассоциации, возникающие при восприятии цве­та. Бледное лицо с синеватыми тенями выглядит больным, тогда

**Стр. 77**

как румянец и загар характеризуют здоровье, силу и т. п. Кроме того, следует учитывать и соотношение цвета лица с цветом ко­стюма, с цветом парика, а также и с цветом освещения сцены. Например, при ярком костюме или темном парике грим будет вы­глядеть бледнее, чем при светлом костюме и белом парике. Нуж­но помнить, что светлые тона увеличивают форму, а темные умень­шают ее, — голова в белом парике кажется больше, чем та же голова в таком же, но черном парике.

**Объемный анализ лица**

При помаши светотени мы подчеркиваем в гриме объемные формы нашего лица и, если надо, создаем иллюзию впадин и выпуклостей там, где их нет или они слабо выявлены.

Обычно светотеневые приемы грима представляют для начи­нающего наибольшие затруднения. Это объясняется, главным об­разом, сложностью формы человеческого лица, где переходы све­тотени очень разнообразны, тонки, нередко неясны, и новичок не улавливает вначале разницы между ними, не видит границ осве­щенных и затененных плоскостей лица. Чтобы усвоить принципы светотеневой передачи объема в гриме, нужно прежде всего уви­деть и понять форму.

Возьмем для первоначального анализа простейшие геометриче­ские формы: куб, шар, цилиндр. На геометрических телах светлые и затененные части формы выделяются особенно четко, и ясно видны границы светотени. На кубе мы отчетливо видим ярко ос­вещенную плоскость и рядом затененную; граница между этими двумя плоскостями — ребро, четкое и ясное. На поверхности шара светотень располагается мягко, постепенно. На наиболее выпук­лой части повернутого к нам шара мы видим ярко освещенную точку (блик), — от «ее к краям поверхность шара постепенно за­темняется.

Если мы попробуем вникнуть в конструкцию какой-либо слож­ной формы, то увидим, что в основном ее можно свести к более элементарным геометрическим телам. Например, голова шарообразная или яйцевидная форма, лоб — куб, нос —призма и т. д.

Обобщив, таким образом, формы нашего лица, представив в виде простейших геометрических тел, мы увидим, как располо­жение и границы светотени станут элементарными, очевидными и простыми (см. табл. VI и VII).

Подготовив лицо для грима, как обычно, и определив основные плоскости форм своего лица, начните закрашивание. Оттенок цвета должен быть тем темнее, чем дальше расположена данная плоскость от света, при передаче же шарообразных форм — дальше от света расположена данная точка шарообразной поверхности.

При пёредаче кубообразных форм необходимо обращать вни­мание на постепенное усиление интенсивности красок при стыке.

**Стр. 78**

двух плоскостей (на ребре): одной — светлой, а другой — темной. В гриме это передается так называемой тушовкой «от угла», при которой теневая плоскость постепенно усиливается по мере при­ближения к ребру, а светлая высветляется. На шарообразных фор­мах, наоборот, все переходы от света к тени мягки и постепенны. В гриме они передаются при помощи тушовки «на-нет».

Эти два приема тушовки — «от угла» и «на-нет» — являются основными приемами при светотеневой передаче объема в гриме. Первому приему соответствует более твердый, жесткий характер фактуры и резко выявленные угловатые формы объема, второму — мягкий характер фактуры и расплывчатый характер форм.

Мягким очертаниям формы, переданным плавными переходами светотени, можно придать и более жесткий характер, если их оконтуровать четкими линиями. И, наоборот, жесткие угловатые формы можно смягчить, стушевывая резкие грани между плоскостями.

Упражнения, показанные на табл. VI и VII, следует..выполнять сначала разными оттенками одного цвета, а потом оттенками раз­личных цветов, учитывая при этом свойства холодных и теплых тонов. После того как такая элементарная светотеневая передача объемов усвоена, можно перейти к изучению форм лица во всей их реальной сложности.

**ПРИЕМЫ ГРИМИРОВАНИЯ ОТДЕЛЬНЫХ ЧАСТЕЙ ЛИЦА**

Если мы от обобщенной конструктивной передачи форм лица перейдем к реалистическому его изображению, то рассмотренные нами приемы примут несколько иной характер.

Изучая элементы светотени и приемы передачи объема в его простейших формах, мы нарочито подчеркнуто, резко изменяли формы лица, не считаясь со всеми деталями анатомического его строения. Переходя к реалистической передаче, необходимо учиты­вать все особенности пластических форм своего лица, чтобы не разрушить иллюзию, создаваемую гримом.

В реалистическом гриме форму лица актера можно изменить только чуть-чуть, и из этих «чуть-чуть» в общем складывается полная иллюзия совершенно нового внешнего облика актера. Очень часты случаи, когда живописными приемами нельзя пере­дать ту или иную часть лица. Это бывает, например, когда слиш­ком велика разница между формами лица актера и теми, которые необходимо передать гримом. Изменение формы тогда достигается с помощью скульптурно-объемных приемов.

Эго необходимо помнить при изучении живописных приемов грима, так как они создают необходимое впечатление только при условии хотя бы некоторой близости форм лица актера к формам, создаваемым гримом. Недооценка этого очень часто приводит

**Стр. 79**

к тому, что иллюзия, создаваемая светотенью, нарушается, и грим, теряя свой реалистический характер, выступает просто как рас­краска лица.

**Приёмы гримирования лба**

Пластическая форма лба определяется рассмотренными уже нами анатомическими особенностями

лобной кости. Подчеркивая или несколько изменяя посредством светотени анатомические особенности ее строения, можно добиться соответствующих иллюзорно-живо­писных изменений формы лба. Так, чтобы передать впечатление выпуклого, круглого лба, следует подтушевать края лобной кости так же, как при передаче шарообразной формы. Центральная часть лба при этом высветляется и таким образом выдвигается вперед. Обратным расположением светотени, если слегка затем­нить впадину надпереносья и высветлить края лба в височных его частях, мы получим впечатление плоского лба. Подчеркивая ви­сочные впадины, можно создать впечатление более узкого лба. Височная впадина подчеркивается от выступа лобной полукружной линии, причем теневую краску нужно накладывать в соответствии с большей или меньшей углубленностью височной впадины, т. е. краска должна быть темнее там, где впадина глубже, и наоборот. Самый выступ лобной полукружной линии высветляется.

Кроме передачи общей формы, на лбу можно выделить отдель­ные детали: надбровные дуги, лобные бугры и морщины. Очертив надбровные дуги «ли лобные бугры, краску с контура линии рас­тушевывают на-нет по направлению к форме, применяя тот же прием, что и при тушовке шарообразной формы. Наиболее высту­пающая часть выпуклости высветляется. Необходимо помнить, что лобные бугры и надбровные дуги должны быть сделаны мягче, чем височные впадины. Моршины накладываются обычно по своим. Так как каждая морщина имеет свою выпуклую часть и углубле­ние, то все морщины нужно высветлить положенной рядом свет­лой линией, слегка стушевать затем светлую и темную линии пальцем.

Закрашивать затененные более темные плоскости, впадины, морщины и т. п. следует такой по цвету «теневой» краской, кото­рая находится в определенном соотношении с цветом общего тона. Это относится ко всякому гриму. Тени нельзя накладывать первой попавшейся темной краской: она должна быть подобрана в оттенок к общему тону. Светлые поверхности и блики тоже сле­дует накладывать, учитывая цвет общего тона. Блик почти нико­гда не накладывается чисто белой краской, блик скорее светло-желтый. Таким образом, цвета красок для теней и бликов непо­стоянны, их нужно подбирать самому — в зависимости от взятого за основу общего тона или иных поставленных перед собой задач цветовой характеристики лица. Поэтому, говоря в дальнейшем

**Стр. 80**

изложении о «теневой» и о «светлой» красках, мы будем подразуме­вать такие оттенки красок, которые подобраны в соответствии с общим тоном.

Резкие изменения формы лба передаются в гриме париками с выклеенными лбами. Необходимо отметить, что характер при­чески также влияет на восприятие формы лба. Прическа с откину­тыми назад волосами будет способствовать передаче широкого, большого лба; наоборот, волосы, закрывающие виски, как бы су­живают лоб; челка создает впечатление низкого лба и т. д.

Для практического выполнения упражнения см. табл. VIII.

**Приемы гримирования подбородка**

Пластическая форма подбородка определяется характером подбородочного бугра нижней челюсти и жировым слоем; если этот слой резко выражен, он придает подбородку мясистый, толстый вид; при этом по направлению от щек к шее образуются складки. Ино­гда щеки, свисая вниз, придают подбородку характерную форму двойного.

Чтобы подбородок выглядел узким, выдающимся вперед, необ­ходимо затемнить его края, а подбородочный бугор — высветлить. В зависимости от того, как мы будем накладывать светотень, мож­но получить разные формы подбородка: острого, круглого, квад­ратного (см. табл. IX).

Широкий подбородок можно сделать обратным расположением светотени. В этом случае выступающая часть подбородка слегка затемняется, а края подбородка делаются несколько светлее. Кроме того, нижняя заостренная часть подбородка может быть как бы срезана резко положенной тенью.

**Толстый подбородок.** Приемы гримировки толстого подбородка основаны на подчеркивании или складок на шее, или отвислых углов щек и образующегося между ними двойного под­бородка.

В первом случае, прижав подбородок к шее, нужно наметить несколько складок (обычно три), которые и подчеркнуть округлы­ми линиями по направлению к центру щеки. Эти линии в дальней­шем растушевываются и высветляются так, чтобы они произво­дили впечатление объемных мясистых складок. (Необходимо заме­тить, что выполнить этот грим так, чтобы создалась полная иллю­зия, можно только на округлых лицах, на узком же, худощавом лице сделать толстый подбородок 'Одними красками — нельзя.)

Другой вариант толстого подбородка — двойной — передается таким образом: подчеркиваются углы щек так, чтобы они каза­лись отвислыми, после этого подбородок разделяется линией, иду­щей от одной щеки к другой, на две неравных части; из них верх­няя— большая — растушевывается под естественную форму под­бородка, а нижняя — меньшая — высветляется так, чтобы

**Стр. 81**

производила впечатление выступающей части мясистости второго подбо­родка. Линия раздела представляет как бы складку, отделяющую подбородок от нижней, отвисающей его части.

При очень худощавом лице актера толстый подбородок может быть передан только посредством скульптурно-объемных прие­мов — наклейкой из ваты, толщинками из резины и г. п.

**Приемы гримирования щек**

Скуловая дуга, покрытая мышцами, кожей и подкожным жиром, определяет форму щеки. У худощавых людей скуловая дуга обрисовывается вполне определенно. У полных людей выступ скуловой кости округлен, и отчетливо обозначается лишь граница между щекой и виском.

Худощавые щеки. Прием основан на передаче выступа скуловой дуги и впадины под ней. При этом высветляется наибо­лее выступающая часть скуловой дуги, а легкими тенями, которые постепенно усиливаются к щечной впадине, передается худоща­вость и впалость щек.

Чтобы подчеркнуть скуловую кость, нужно хорошенько про­щупать ее, обвести линией и наметить границы впадины под костью. В дальнейшем краска растушевывается в стороны на нет так, чтобы наиболее глубокой части впадины соответствовали бо­лее темные тона краски и наиболее выступающая часть—скуло­вая дуга — выделилась вперед.

Различным расположением светотеневых пятен можно придать скулам весьма разнообразную форму, например, сделать их сильно или слабо выступающими, более широкими или узкими, поднять несколько выше или ниже. Точно так же, усиливая тень на щечной ямке или ослабляя ее, можно передать различную степень худо­щавости и впалости щек (см. табл. X).

Толстыми щеки будут казаться, если темно-красной крас­кой провести круг касательно глазу, носу, рту, уху и растушевать этот круг, как шар, к центру щеки. В центре — там, где впадина под скулой,—накладывается светлый блик. Но такая щека произ­водит несколько неестественное впечатление, так как оказывается несвязанной с другими частями лица. Более реально толстую щеку можно передать, если не проводить такой замкнутой линии круга, а подчеркнуть в верхней части у глаза складку под глазом, у но­са — носогубную складку, а снизу у уха — округлость нижней че­люсти. В дальнейшем эти линии растушевываются к центру так же, как в предыдущем случае, а выступающие места высвет­ляются.

При худощавом лице актера прием этот не во всех поворотах лица произведет нужное впечатление. Щека будет выглядеть тол­стой только с одной точки зрения, т. е. тогда, когда поверхность щеки всей своей плоскостью будет повернута к зрителю. При раккурсных поворотах иллюзия будет нарушаться.

**Стр. 82**

**Приемы гримирования носа**

Остов носа образован вверху носовыми косточками, внизу — хрящами носа. Верхняя граница хряща крыла носа обозначается дугообразной бороздкой. Верхний конец этой бороздки окан­чивается в плоской ямке, находящейся сбоку у кончика носа, а нижний конец бороздки, — если ноздри имеют надлежащую ве­личину, — сливается с носогубной складкой. При малых крыльях носа носогубная складка проходит по боку носа отдельно от бо­роздки крыла носа и выше ее.

Индивидуальные и расовые разнообразия формы носа чрезвы­чайно велики. Крайние пределы их составляют: с одной стороны, греческий нос, спинка которого составляет почти прямую линию со лбом, с другой — плоский нос калмыка, который столь мало выдается вперед, что кажется, будто состоит из двух только ноздрей. Необходимо отметить, что нос очень часто расположен не прямо, а отклоняется немного в сторону. Это особенно ярко выступает при гримировке так называемого прямого или «класси­ческого» носа. Актер должен знать это и уметь в нужных случаях выправить недостатки своего лица.

**Прямой нос.** Подтушевываются боковые плоскости носа так, чтобы они своими прямыми параллельными гранями придавали прямолинейный характер спинке носа, которая, по контрасту с за­тененными краями носа, как более светлая выступает вперед. При подтушовке боковых плоскостей носа нужно следить, чтобы они не были чрезмерно затенены и чтобы нос в профиль имел нор­мальную окраску кожи. Это достигается очень легким затемне­нием боковых граней и производится следующим образом: легки­ми линиями подчеркиваются грани спинки носа, и краска с этих же линий растушевывается на-нет книзу, на боковые плоскости носа. Не следует высветлять резко спинку носа (белилами), иначе она будет неестественно выделяться в виде белой полосы.

Изменением характера боковых теней носа и рисунка ребра по­лучаются кривая, горбатая и ломаные формы носов.

**Кривой нос.** Рисунок граней, передающий направление спинки носа, наносится криво в ту или: иную сторону. Теневые пятна боковых плоскостей накладываются наискось одно к дру­гому, так что они как бы срезают с одной стороны кончик носа, я с другой — часть переносья.

**Ломаный нос.** Прием, тождественный предыдущему. Спин­ка носа передается в виде ломаной полосы. Теневые пятна распо­лагаются с одной стороны у переносья и кончика носа, а с дру­гой—посредине носа, с целью подчеркнуть угол излома.

**Горбатый нос.** Ребра коса рисуются так, чтобы они в про­филь передавали форму горбинки. Эти линии растушевываются на-нет так же, как при тушовке прямого носа. Переносье слегка; затеняется, и высветляется часть спинки носа, передающая высту­пающую часть горбинки. От этого блика к концу носа может быть

**Стр. 83**

наложена легкая тень, еще больше подчеркивающая горбинку. Ноздри носа несколько подтягиваются кверху линией, передающей их контур, и бликом, подчеркивающим их объем.

**Вздернутый нос.** Затемняется переносье и конец носа внизу, а выступающий кончик носа высветляется. Светотень рас­пределяется так, чтобы она передавала закругленный характер форм вздернутого носа. Отверстия ноздрей несколько подрисовы­вают кверху.

**«Удлинение» и «укорачивание» носа.** Нос кажется длиннее, если удлинить линию спинки носа за счет лба (брови при этом поднимаются соответственно выше). Укорачивается нос обратным приемом, т. е. сокращением длины спинки носа; иногда при этом затемняется также кончик носа.

Следует отметить еще соотношение между рисунком бровей и носом. При длинных бровях нос кажется короче, и, обратно, нос кажется удлиненным при коротких бровях.

**Широкий нос.** Нос укорачивается предыдущим приемом, а боковые плоскости носа высветляются.

Необходимо заметить, что, при полном несоответствии формы носа актера требуемой форме, одними лишь живописными приема­ми добиться необходимой иллюзии нельзя. Так, например, при очень вздернутом носе создать впечатление горбатого или, обрат­но, при большом носе с резко выраженной горбинкой — впечатле­ние вздернутого невозможно (приемы гримировки «оса показаны на табл. XI).

**Приемы гримирования шеи**

По своей пластической форме шея может быть короткой или длинной, толстой или худощавой. Впечатление короткой и толстой шеи создается в гриме обычно применением толщинок, живопис­ными же приемами придается шее более худощавый и как бы удлиненный вид.

Приемы гримирования в этом случае основаны на подчеркива­нии тех рельефов, которые образуют мышцы шеи.

Впереди и по сторонам шеи непосредственно под кожей нахо­дится подкожная мышца шеи, о которой уже упоминалось при рассмотрении мимических выражений лица. Подкожная мышца, будучи очень тонкой, дает возможность видеть другие мышцы, из которых особое пластическое значение имеют грудино-ключично-сосковые.

Грудино-ключично-сосковая мышца (парная) делится в ниж­ней своей части на два пучка: внутренний, или грудинный, начи­нающийся узким сухожилием от передней части рукоятки гру­дины, и наружный, или ключичный, начинающийся на внутренней трети заднего края ключицы.

Эти две части, разделенные сначала небольшим треугольным промежутком, затем соединяются и прикрепляются к

**Стр. 84**

сосцевидному отростку височной кости и к двум наружным третям полу­круглой верхней линии затылочной кости.

Сокращением одной из этих мышц голова наклоняется в сто­рону сокращающейся мышцы, поворачивая лицо в противополож­ную сторону. При этом сокращении мышца обрисовывается под кожей в форме длинной косой выпуклости, причем лучше всего обозначается грудинный пучок мышцы.

Передняя поверхность шеи представляет треугольную область, верхушка которой соответствует вилке грудины. Грудино-ключично-сосковые мышцы, удаляясь одна от другой и направляясь вверх и кнаружи, ограничивают этот треугольник с обоих боков.

Рассматривая его профиль, можно видеть, что этот треуголь­ник, направленный несколько вкось — вниз и назад, продолжается вверх, в нижнюю поверхность подбородка. На границе поверхно­сти подбородка с шеей находится подъязычная кость, а под нею самый верхний из хрящей гортани, порой образующий под кожей более или менее резко выраженную выпуклость, известную в об­щежитии под названием «адамова яблока».

Как видно из анализа пластических форм, создаваемых ана­томическим строением, грим худощавой шеи будет заключаться в подчеркивании грудино-ключично-сосковых мышц и рельефов, образуемых «адамовым яблоком», а ниже, к груди — подчеркива­нием впадины, образующейся в вилке грудины, и передачей ко­стей ключиц и ребер (см. табл. XII).

**Приемы гримирования рук**

Руки гримируются (чаще всего жидкими красками) Для изменения цвета кожи (загорелые руки, белые руки и т.п. Иногда подчеркиваются длинные костлявые пальцы, что передается подкрашива­нием темными красками боковых частей пальцев, причем линия разреза рисуется дальше, продолжаясь на кисть руки, а выступы костей несколько высветляются (см. табл. XII).

Эти же приемы: подчеркивание костного остова, передача мы­шечного рельефа, или просто передача цвета кожи, используются и при гримировке ног и других обнаженных частей тела.

**5. СХЕМЫ ГРИМА**

Мы рассмотрели отдельные приемы грима. Простейшие связи отдельных приемов мы рассмотрим на так называемых «схемах» грима. Но следует учесть, что схема грима ни в коем случае не является еще театральным производственным гримом, так как она не передает индивидуальных признаков конкретной роли. Схе­ма дает только общие указания, как, например, состарить свое лицо, как сделать его более полным, но не как загримироваться

**Стр. 85**

князем Тугоуховским, Фальстафом и т. д., хотя, создавая грим князя Тугоуховского или Фальстафа, вы используете и схему ста­рого и схему толстого лица.

Таким образом, схемы грима следует рассматривать только как первичный рабочий прием, имеющий бесконечные варианты для своего применения, но выливающийся в конкретные, всегда инди­видуально разные формы, в зависимости от требований создавае­мого актером сценического образа.—на основе учета пластиче­ских данных лица актера и его мимики.

**Схема грима молодого лица**

Схему грима молодого лица можно рассматривать как своеобразную ретушь, несколько приукрашивающую и приводящую в сценический вид лицо актера. Не загримированное лицо на сцене теряет­ся. Глаза, брови, рот, нос на расстоянии плохо видны, а кожа лица часто выглядит серой — неживой. Поэтому, чтобы оживить кожу, на лицо накладывают тонкий слой румян светло-розового тона, а чтобы сделать черты лица более выразительными и видными зри­телю, подводят глаза, брови, губы, подчеркивают нос и т. д.

При выполнении такого грима следует учитывать особенности склада своего лица и следовать им, не изменяя общего характера. Если лицо актера имеет незначительные дефекты, они могут быть слегка подправлены.

Общий тон накладывается обычно в зависимости от цвета ко­жи гримирующегося и волос (или парика) — более смуглый при темных волосах и светлорозовый при белокурых. Соответственно этому подбираются и краски для румян. Обычно румянец делается светлой краской, но при смуглом цвете общего тона, необходима примесь более темной красной краски. Обычно румянятся наибо­лее сильно глазные впадины и выступающая часть скуловой ко­сти. От скулы румяна, постепенно сходя на-нет, теряются по ли­нии от носа к уху. У внутреннего угла глазной впадины румяна переходят на крылья носа и подчеркивают его спинку. Этим при­емом носу (Придается прямой вид. Сверху румяна мягко наклады­ваются на виски и на надбровные дуги. Подрумянивают уши и под­бородок, причем румяна с подбородка мягко стушевывают на-нет и соединяют по линии нижней челюсти с румянами щек. Румяна должны быть наложены очень чисто, без пятен, с постепенными и мягкими переходами от более ярких к светлым и, наконец, неза­метно стушевываться с общим тоном.

Когда общий тон и румяна наложены, рекомендуется, прило­жив к лицу чистое полотенце, слегка нажимая ладонью, снять лишнюю краску. Этим приемом, помимо удаления излишка кра­ски, грим несколько осушается, что дает возможность еще лучше стушевать краски.

**Стр. 86**

После этого подводятся глаза.

Цвет для подводки глаз обычно берется в зависимости от цве­та глаз актера: если глаза светлые — подводка делается синим, если темные — тем или иным оттенком темно-коричневого цвета! Прежде чем подвести глаза, немного подчеркивается внутренний угол глазной впадины так, чтобы линия носа была связана с ли­нией бровей. Сама форма подводки глаз делается в зависимости от характера глаз актера. Так, если глаза маленькие, то они уве­личиваются, если глаза большие и круглые, то они несколько удлиняются и т. д. Бровь обычно' подрисовывается по верхнему ее краю, для того чтобы поднять ее выше и сделать отчетливо видимой, а глаз — более открытым.

Губы подчеркиваются светло-красной краской. Большие губы следует подводкой несколько уменьшить, а маленькие, узкие — немного увеличить.

Отверстия ноздрей слегка подрумяниваются, в тех же случаях, когда рельеф самих ноздрей выделяется слабо, контур их обводят тонкой красной линией.

Слегка румянят и ямочку (так называемый носовой фильтр) на верхней губе и оттеняют складку, отделяющую подбородок от нижней губы.

Законченный грим запудривается.

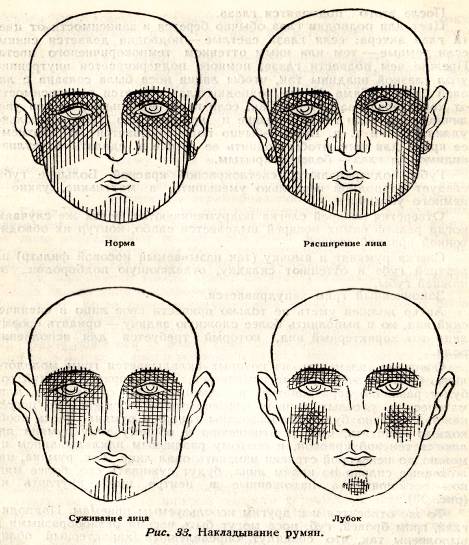
Актер должен уметь не только привести свое лицо в сцениче­ский вид, «о и выполнить более сложную задачу — придать своему лицу тот характерный вид, который требуется для исполнения роли.

^ Очевидно, элементы, из которых складывается грим молодого лица, будут в этом случае изменяться. Так, например, общий тон будет различно' варьироваться в зависимости от социальных, кли­матических, расовых и иных особенностей изображаемого персо­нажа. Различно будут использованы также и румяна. Здесь необ­ходимо заметить, что по отношению к общему тону румяна яв­ляются теневой краской, и поэтому различным накладыванием их можно до некоторой степени изменить овал лица. Так, румяна, на­ложенные сильно по краям лица, будут суживать его,' более мяг­ко —расширять, а наложенные в центре щек — круглить их (рис. 33).

То же относится и к другим используемым приемам. Подводка глаз, грим бровей, губ, носа могут быть весьма разнообразными в выполнены так, что создадут определенный характерный облик молодого лица, соответствующий требованиям роли.

Работая над схемой грима молодого лица, следует сделать несколько упражнений, применяя различные приемы накладывания румян, используя различные цвета общего тона, варьируя приемы подводки и т д.

**Стр. 87**



**Схема грима старого лица**

К старости лицо человека претерпевает ряд физиологических изменений, которые в общих типи­ческих чертах сводятся к тому, что костный рельеф резко обрисовывается, складки лица выявляются резко и отчет­ливо, кожа лица покрывается характерными морщинами, глаза

**Стр. 88**

становятся тусклыми и ввалившимися, губы, в связи с выпадением зубов, вваливаются, волосы седеют, общая окраска кожи прини­мает желтовато-землистый оттенок.

Попробуем передать эту характеристику, применяя известные уже нам приемы грима.

Покроем лицо общим тоном, найдя необходимый нам оттенок смешиванием красок (например, смешивая общий тон № 3 с не­большим количеством желтой и коричневой красок). В соответ­ствии с общим тоном подберем и теневые краски, которыми мы будем передавать впадины. Очертим контуры, передавая как костный рельеф, так и характерные морщины и складки. Так, на лбу мы прочертим контуры височных впадин, лоб­ных бугров и морщин, очертим глазные впадины и морщины под глазами, очертим скуловую кость и определим впадину под ней, передадим характер носогубных складок, подчеркнем очер­тания носа, подбородка и углы ветвей нижней челюсти.

Используя светотеневую передачу объема и приемы тушовки, придадим оконтурованным формам лица объемную форму. Зате­ним височные впадины, выделим легкими тенями и бликами над­бровные дуги. Придадим морщинам объемную форму, высветлив их с одной стороны (обычно — сверху, так как свет более сильно падает в театре сверху) и слегка стушевав с линией, изображаю­щей теневую часть морщинки.

Затемним глазные впадины, верхние веки глаз подведем бели­лами, чтобы создать этим впечатление седых ресниц; подведем также и брови (если провести кистью с белилами против направ­ления роста волос на бровях, они примут характер поседевших и несколько нависающих). Нижнее веко очертим красноватой крас­кой, чтобы придать несколько воспаленный, старческий вид глазу, высветлим мешки под глазами и морщинки у наружного угла, а также выступ скуловой дуги, соответственно подтушевав впади­ну под ней.

Придадим объемный характер носогубной складке. Выявим рельеф носа, костный его остов и ноздри.

Затемним верхнюю губу, чтобы создать впечатление как бы ввалившейся губы; чтобы получить впечатление выпавших зубов, их закрашивают черным спиртовым лаком (зубы предварительно насухо вытираются). Закрасить их можно и гримировальной крас­кой; чтобы она быстро не .сошла, сверху зубы покрывают сандарачным театральным лаком (лак снимается спиртом или одеколоном).

Нижней губе придадим несколько отвислый вид (произведем тушовку от опущенных углов рта и сделаем блик на выступающей средней части губы). Подтушуем подбородок, передавая характер­ную его форму, и выделим ветви нижней челюсти, обратив внима­ние на выступы, образуемые по краям щек жевательной мышцей.

Последовательность выполнения схемы — см. табл. XV.

Схема старого лица, так же как и рассмотренная нами схема

**Стр. 89**

молодого лица, абстрактна и в очень редких случаях может слу­жить готовым гримом для конкретного сценического образа. В соответствии с требованиями роли этот рабочий прием должен найти и соответствующие изменения. Так, например, старость мо­жет быть подчеркнута не только в этих предельных формах (как в схеме), — можно, смягчая грим, убирая некоторые моршины, детали и т. п., охарактеризовать менее преклонный возраст. Кро­ме того, добавляя различные типичные или индивидуальные при­знаки, а также используя парик, бороду и т. п., можно различно дополнять схему и находить бесконечные варианты, являющиеся уже первичными разработками конкретных характерных гримов.

**Схема грима толстого лица**

Физиологические изменения под влиянием ожирения на пластических формах лица. Они выражаются в общей одутловатости и округ­ленности форм щек, шеи и подбородка, в характере заплывших глаз, в красноватом, полнокровном оттенке цвета кожи.

Принцип передачи толстого лица основан в общем на прора­ботанных уже нами приемах передачи обобщенных шарообразных форм лица.

В соответствии с намеченной нами характеристикой толстого лица как полнокровного, подберем и наложим общий тон (при­мерно, тон № 3 с примесью бакана). Подберем соответствующий оттенок теневой краски и прочертим основные контуры, обратив особое внимание на формы щек и подбородка.

Из рассмотренных нами приемов гримирования отдельных ча­стей лица мы знаем, что характер толстой щеки можно передать, если начертить круг, касательный глазу, носу, углу губ, уху, и по­лученную линию растушевать к середине щеки. Однако загримиро­ванная таким образом щека выглядит несколько неестественной, так как ее очертания не связаны с остальными формами лица. Поэтому внимательно рассмотрим, как связать форму щеки с ос­тальными формами лица. Верхняя часть контура щеки совпадает оо складкой под глазом, и, следовательно, возможна передача его как складки. У носа контур совпадает с носогубной складкой, следовательно, передавая носогубную складку, мы подчеркнем и эту часть контура щек. У подбородка, чтобы придать щекам от­вислый вид, мы очертим контуры щек по складке этой отвислости, а угол нижней челюсти закруглим. Растушуем теперь контуры, придавая щеке объемный вид. Произведем соответствующую ок­раску и высветлим наиболее выступающие части щек.

При таком характере щек подбородок мы можем передать как полный — двойной, нанеся соответствующие контуры и растушовку.

**Стр. 90**

Характер заплывающих глаз до некоторой степени можно пе­редать следующим образом: верхнее веко подчеркнем линией, от внутреннего конца бровей к наружному углу глаза, высветлим ве­ко над этой линией и несколько подтушуем к углу носа, — это создаст впечатление нависшего века, а вместе с подчеркнутой складкой под нижним веком — впечатление заплывших глаз.

Остальные детали, как то: передача общей выпуклости лба, бо­лее широкого носа, передача рисунка губ и бровей, особых за­труднений не встретят, да эти формы и не имеют решающего зна­чения. Основное — это передача формы щек и подбородка (см. табл. XVI).

Совершенно очевидно, что и эта схема в конкретных примене­ниях для прима в спектакле различно изменяется. Можно сделать грим мягче или, наоборот, резче, можно передать различные сте­пени полноты, изменяя цвета красок. Используя вместо краснова­тых оттенков, например, синевато-серые, мы создадим впечатление болезненной полноты, отечности и т. д.

**6. ХАРАКТЕРНЫЙ ГРИМ**

Характерный грим для создаваемого сценического образа актер сможет найти только тогда, когда установит биографию персо­нажа, — поймет и выделит те факторы, которые сформировали данную личность.

Такими факторами, определяющими в дальнейшем и грим, являются: возраст, климат, . расовые особенности, социальные влияния, условий труда, состояние здоровья (отпечаток болезни), характерное мимическое выражение лица, влияние условий исто­рически обусловленной среды, капризы моды (прическа, примене­ние косметики) и т. д.

Рассмотрим подробнее основные из них и наметим практиче­ские пути для передачи их в гриме.

**Характерное мимическое выражение лица**

Лицо человека часто имеет устойчивое характерное выражение: злое, грустное, добродушно-веселое и т. д. Такое постоянное или преобладающее характерное мимическое выражение лица человека может явиться основой для создания грима. Так создаются эле­ментарные характерные гримы, т. е. устанавливается простейшая зависимость между характером человека и выражением его лица: злодей имеет мрачное выражение, комик — растянутый в улыбку рот и т. д. В других случаях фиксирование мимического выраже­ния в гриме является необходимейшим элементом, без которого

**Стр. 91**

невозможно исполнение роли: например, «Человек, который смеется» — уродливая маска смеха у Гуинплена.

Для практического усвоения принципов фиксирования мимиче­ских выражений лица в гриме выполним следующие простейшие задания: 1) молодое злое лицо, 2) молодое печальное лицо и 3) молодое веселое лицо.

В основу этих гримов нужно положить анализ мимических вы­ражений нашего лица. Подчеркивать форму и изменение лица нужно не только линиями, как в ранее выполнявшихся упражне­ниях. Следует посредством светотени передать и рельефность форм, подбирая такие цвета красок, которые будут наиболее вы­годными для передачи того «ли иного характера. Например, для печального лица, очевидно, более подойдут тусклые, бледные тона, а для веселого — более яркие, румяные цвета. Если вам удались эти простейшие гримы, попробуйте усложнить задачу. Сделайте грим старика с тем или иным 'выражением лица (злой старик, добродушный старик и т. п.). В работе над этими простейшими композиционными заданиями необходимо найти органические из­менения основных схем (молодое, старое и толстое лицо), а не механически рисовать одно на другое.

Обратите внимание, что в гриме старика мимическое выраже­ние гнева еще сильнее подчеркивает черты этого грима и совпа­дает с ними, тогда как при улыбке такого совпадения нет, мими­ческое выражение радости округляет, смягчает черты грима ста­рика. Обратное будет при гриме полного лица. Следовательно, передавая характерные мимические выражения, необходимо найти новые варианты и изменения основных схем (см. табл. XVIII—XXI).

**Расовый грим**

В театре для так называемого «расового» грима выработались своеобразные трафаретные приемы, фальшивость которых подчас не замечается актерами. Происхо­дит это потому, что актеру в его творческой практике редко при­ходится работать над таким гримом. Он обычно бывает доволен той поразительной переменой, которая произошла с его лицом, когда он выкрасился или в черный, или в желтый, или в красный цвет. Но если бы ему пришлось сыграть подряд несколько раз­личных ролей — например, китайца, то он убедился бы, насколько беден арсенал его гримировальных приемов и как нехватает ему подлинного изучения и наблюдения живых, не «театральных» ки­тайцев.

Обратившись к изучению реальных людей, актер будет поражен всем многообразием типов в каждом расовом подразделении и еще

**Стр. 92**

большей вариацией так называемых расовых признаков. Наблю­дая представителей различных рас, он увидит, что одна раса тон­кими переходами связана с другой и расовая классификация ино­гда становится необычайно трудной. Это объясняется процессом междурасовых скрещиваний, который с ходом истории человече­ства все более и более прогрессирует.

Кроме того, в театре мы передаем типичное через индивидуаль­ную характеристику образа, иначе мы получим вместо реального лица — маску. Поэтому общие расовые характеристики могут дать нам только общую ориентацию, чтобы, изучая явления действи­тельной жизни, мы не упустили существенно важных сочетаний расовых признаков, служить же единственным исчерпывающим ма­териалом для грима они не могут.

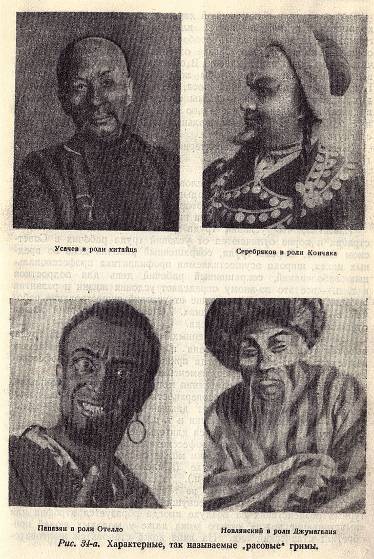
Например, белорусы характеризуются как малорослые, со светлыми волосами, голубыми или серыми глазами и носом с изогнутой спинкой. Представьте теперь пьесу, действующие лица в которой все белорусы и все они загримированы голубоглазыми, со светлыми паричками и вздернутыми носами. Разве это будет похоже на реальную действительность? Точно так же и другие характеристики. Например, англичане—«волосы рыжие, кожа розовая, лицо продолговатое, нос выступающий и прямой». Неужели все англичане — рыжие, с продолговатыми лицами и прямыми но­сами? — Очевидно, нет.

Если остановиться на анализе сочетаний признаков у отдельных индивидуумов, то в каждой группе найдется много различных со­четаний, в результате чего количество индивидуальных физионо­мий будет бесконечно разнообразным.

Все это говорит о том, что создание сценического образа, включающего определенную расовую характеристику (не свой­ственную от природы данному актеру), может быть только творче­ским, опирающимся на изучение многообразия реальной действи­тельности, реальных типов. Только пройдя через анализ индиви­дуальных признаков, актер сможет найти необходимые ему фор­мы грима, соответствующие его трактовке образа, соответствую­щие пластическим возможностям его физиономии и, в итоге, даю­щие яркое, правдивое и в то же время типичное изображение ра­сового облика человека.

Для практических занятий сначала нужно брать наиболее ярко выраженные расовые типы, причем работать не над абстракт­ным типом — монгола, негра и т. п., а с учетом его биографических данных, определив возраст, социальное положение, условия жизни и труда и т. п. Такая конкретизация задания, — особенно, если она будет подкреплена материалами личных наблюдений из жизни, в крайнем случае графическими или фотоматериалами, даст наиболее эффективное и правильное направление работе.

**Стр. 93**



**Стр. 94-95**

В соответствии с намеченной характеристикой возникнет необ­ходимость в использовании тех или -иных технических приемов грима. Необходимо обратить особое внимание на значение цвета общего тона и на многообразие оттенков, которые можно полу­чить путем смешивания красок. В смешивании красок необходимо все время тренироваться, чтобы хорошо изучить свою палитру. При изменении деталей лица: носа, глаз, губ, скул и т. д. необхо­димо внимательно изучить формы своего лица, затем уяснить, в каком направлении и насколько сильно следует их изменить и с помощью каких гримировальных приемов можно будет до­стигнуть необходимого эффекта.

(Несколько примеров характерных так называемых «расовых» гримов даны на рис. 34).

**Профессиональные влияния**

Профессия и условия труда влияют на развитие человека, накладывают на него свой отпечаток, который в некоторых случаях чрезвычайно ярко сказывается и на внешности человека.

Известно, что условия труда рабочих в капиталистических странах в корне отличаются от условий труда рабочих в Совет­ском Союзе. Охрана труда, сокращенный рабочий день во вред­ных цехах, широко осуществляемая профилактика профессиональ­ных заболеваний, сокращенный рабочий день для подростков и т. п.— все это по-иному определяет условия жизни и развития рабочих нашей страны, в отличие от условий существования рабо­чих в капиталистических странах. Своеобразие условий жизни отражается и на облике человека.

Существующие в определенных профессиях условия труда, высокая температура, выделения и отложения обрабатываемых веществ и т. п. создают иногда яркие, отличительные профессио­нальные признаки, например, изменение цвета кожи.

В одних случаях эти изменения могут быть кратковременными, когда причиной является поверхностное отложение на кожу веществ, с которыми работает данный рабочий (пекарь — мука, столяр — опилки, маляр — краски и т. п.).

В других случаях образуются длительные изменения кожи, при­нимающие иногда характер профессиональной болезни. Так, силь­ное изменение пигментации кожи может образоваться у лиц, рабо­тающих на открытом воздухе (землекопы, полевые рабочие, рыбаки, кучера, сторожа и т. п.).

«Пигментация может быть не только сплошная, но и в виде пестрых пятен, похожих на веснушки. При длительных темпера­турных воздействиях на воздухе иногда образуется атрофия или «выветривание кожи», отчего кожа даже у молодых людей при­обретает старческий вид. На лице кожа становится желтовато-

**Стр. 96**

коричневого цвета, морщинистой, покрытой красными пятнами. Эластичность кожи резко уменьшается. Подкожные вены явствен­но выступают».**1**

То же, но в более слабой степени, наблюдается у рабочих, подвергающихся воздействию высокой температуры и пара (куз­нецы, стекольщики, литейщики, повара, прачки и т. д.).

Конечно, в условиях капиталистической эксплуатации при отсутствии охраны труда и профилактики эти заболевания развиты очень сильно.

«У пожилых стеклодувов на коже, под скуловыми костями наблюдается интенсивная пигментация: кожа на участке, разме­ром больше серебряного рубля, принимает цвет от темного до красно-коричневого. У них также часто встречаются покраснение носа и щек, опаленные ресницы и волосы. Вследствие недостатка в солнечном свете и свежем воздухе нормальный кожный пигмент исчезает, и кожа становится желтоватой, с серым оттенком (гор­няки, туннельные рабочие)». У рабочих, имеющих дело с окисями серебра, особенно с азотнокислым серебром, кожа принимает отте­нок от синеватого до темно-синего, причем сильнее всего окраска выражается на носу и носогубных складках. Зубы при этом окра­шиваются в темный коричневато-зеленый цвет»**.2**

**Болезнь и ее влияние на покровы кожи лица**

Различные болезни имеют свои симптоматические признаки, с которыми в некоторых случаях приходится считаться и в гриме.

Внешне болезнь чаще всего характеризуется чрезмерной бледностью кожи, исхуданием, осунувшимися чертами лица, в других случаях — чрезмерным покраснением кожи, лихо­радочным румянцем и т. п. Так, например, ярко выраженную окраску принимает кожа при болезнях печени, особенно при жел­тухе.

Болезни почек имеют ярко выраженный симптом — отек, появ­ляющийся прежде всего на лице, особенно на веках, который при­дает лицу бледный и одутловатый вид. При цынге кожа приобре­тает землистый цвет. Малокровие, отравление, туберкулез вызы­вают характерную бледность кожи и т. п. Особенно резкие изме­нения организма происходят при нарушениях функций желез внут­ренней секреции. Так, уменьшение функции щитовидной железы вызывает кретинизм. Лицо имеет отечный, бледный, тупой вид, характерный своим безжизненным выражением. Брови и ресницы выпадают. При увеличении функции возникает базедова болезнь, характеризующаяся появлением зоба и выпячиванием глазных

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** М. Оппенгейм. Профессиональные болезни кожи. .Вопросы труда", 1926.

**2.**Там же.

**Стр. 97**

яблок. Повышение функции мозгового придатка вызывает увели­чение конечностей тела, особенно носа и губ. При понижении функции наблюдается особая форма ожирения.

При повышении функции надпочечника (Аддисонова болезнь) кожа, особенно на лице и руках, приобретает темный бронзовый оттенок, напоминающий кожу мулатов.

Изложенное отнюдь не является полным перечнем болезней и их признаков. Проявления их многообразны. Актер должен помнить, что, .работая над созданием образа, он должен отразить в гриме те или иные особенности, если они существенны для дан­ного образа.

**7. СКУЛЬПТУРНО-ОБЪЕМНЫЕ ПРИЕМЫ ГРИМА**

Живописными приемами, посредством красок, мы можем под­черкнуть или изменить формы лица актера только до известного предела, который определяется пластическими данными его лица.

Так, мы можем создать иллюзию толстого, полного лица, если формы лица актера округлы; мы можем загримировать нос вздернутым, если нос актера имеет тенденцию к этой форме; но если пластические формы лица не соответствуют тем, которые необходимо передать гримом, или формам лица актера нужно придать преувеличенный, гротесковый вид, то одних выразитель­ных средств живописных приемов грима недостаточно. Иллюзия, создаваемая этими приемами, не имея реальной пластической базы, будет все время нарушаться при раккурсных положениях лица актера, когда отчетливо будут видны его естественные формы.

Кроме того, живописные приемы грима рассчитаны главным образом на равномерное освещение сцены, при котором лицо актера выглядит плоским и не имеет резко выраженных теней, выявляющих реальные формы лица. Только при равномерном освещении сцены искусственно нанесенные светотеневые пятна создают иллюзию реальных форм. С изменением же освещения сцены, когда свет концентрирован в одной точке и падает на лицо актера или сверху, или снизу, или сбоку, образуется резкая кон­трастная светотень, выявляющая реальные формы лица и тем самым разрушающая иллюзию, созданную живописными прие­мами.

Гротесковую преувеличенность объемных форм лица (например, «орлиный» нос) передать живописными приемами вообще невоз­можно.

**Стр. 98**

Следовательно, необходимы такие приемы, которыми можно было бы изменить лицо актера в реальном, объемном виде и создать как бы новую пластическую основу для живописных приемов.

В гриме такими приемами являются налепки и наклейки, которые можно назвать «скульптурно - объемными приемами грима», так как в основе их лежат те же принципы реальной объемной передачи формы, что и в скульптуре, а по технике работы многие приемы, в частности приемы налепок, совершенно тождественны лепке. Скульптурно-объемными приемами, исполь­зуя различные материалы (пластическую массу при налепках, вату, материю, папье-маше и т. п. при наклейках), мы можем при­дать лицу актера самые разнообразные формы: из вздернутого носа можно сделать орлиный, худощавое лицо превратить в гро­тесково-толстое; мы можем приделать длинный острый подборо­док, наклеить огромные уши, сделать шишку на лбу, бородавку на щеке и т. п. Словом, посредством скульптурно-объемных прие-!мов мы можем почти беспредельно изменять лицо актера и, таким образом, придавать ему новые выразительные возмож­ности.

Если это является положительной стороной скульптурно-объем­ных приемов, чрезвычайно расширяющей возможности грима, то, с другой стороны, мы имеем отрицательные свойства, которые выражаются в том, что при злоупотреблении этими приемами, особенно приемами наклейки, становится невидимой мимика лица, и грим принимает маскообразную форму.

По особенностям использования в гриме, по технике работы и применяемым материалам скульптурно-объемные приемы можно разбить на три группы: 1) приемы налепки, 2) приемы наклейки и 3) приемы использования аппликации и фактуры в гриме.

**НАЛЕПКИ**

На лепка — это способ реального трехмерного изменения отдельных частей лица с помощью специальной пластической массы (мастика, или гумоз), которая налепляется и формируется непосредственно на лице актера.

Налепки используются в гриме в тех случаях, когда необхо­димо произвести лишь незначительные изменения формы лица, причем таких его частей, которые не очень подвижны и не имеют резких изменений при мимике. В связи с этим область налепок ограничена передачей, главным образом, различной формы носов и мелких деталей (бородавок, шишек), реже налепки используются для изменения формы подбородка, иногда—уха.

**Стр. 99**

Это ограничение возможностей налепок зависит от свойств используемого материала — гумоза. Гумоз в больших количе­ствах слишком тяжел. Налепленный на подвижные части лица гумоз при мимике деформируется и теряет приданную форму, при­чем постепенно отлепляется от кожи и может совершенно отвалиться.

Гумоз, используемый для налепок, представляет собой пласти­ческую массу, изготовленную из общего тона, воска и канифоли (примерно, на 100 ч. общего тона —10 ч. канифоли и 20—25 ч. воска).

Гумоз должен обладать следующими качествами: более или менее легко мяться в пальцах, но не быть настолько мягким, чтобы деформировалась вылепленная форма. В размятом виде гумоз должен быть липким, чтобы он мог крепко держаться на коже. И, наконец, окраска его желательна в светлые цвета, соответствующие общему тону.

В тех случаях, когда гумоз очень жесткий и твердый, нужно его перетопить, добавив немного краски. Если гумоз слишком мягкий, необходимо добавить воска, для усиления же его лип­кости — канифоль.

**Техника налепки носа**

Определив на глаз необходимое количество гумоза, следует его тщательно размять пальцами, чтобы он стал мягким и липким, придать ему примерно ту форму, которую требует задание, и потом прилепить к носу. Можно также размятый гумоз сразу перенести на нос и затем уже вылеплять нужную форму. Прежде чем переносить гумоз на лицо, необходимо совершенно обезжирить кожу (обычно налепки делаются до накладывания вазелина и общего тона, так как к жирной коже гумоз не будет прилипать). Лепя форму, необходимо следить за тем, чтобы гумоз плотно пристал к коже, чтобы края были тонкими и незаметно сливались с поверхностью кожи. В то же время гумоз не должен широко размазываться по лицу, он должен занимать лишь необходимое для данной формы место. Лишний гумоз с края должен тщательно сниматься пальцем, полотенцем или лопаточкой, которую можно вырезать из ручки кисточки.

При работе над формой ноздрей, необходимо следить, чтобы гумоз не захватывал носогубных складок, так как это будет стеснять их мимическую работу, а кроме того, на этом месте гумоз будет плохо держаться. То же необходимо учитывать при лепке переносья, где гумоз не должен захватывать межбровное пространство.

Когда налепке придана форма, необходимая по данному зада­нию, налепка маскируется: на нее накладывается общий тон и, в дальнейшем, соответствующий грим. Общий тон на налепку

**Стр. 100**

следует накладывать более густо, чем на лицо, но так, чтобы цвет тона на налепке и на коже лица совпадал. В загримиро­ванном виде налепка не должна быть заметной, как искусственно приделанная форма, а должна казаться совершенно естествен­ной формой носа актера.

Вся работа по лепке должна выполняться быстро и уверенно, чтобы размятый гумоз не затвердел и не потерял своей липкости, в противном случае удовлетворительно сделать налепку будет очень затруднительно.

**Разгримирование**

При разгримировании налепку следует снимать постепенно, отлепляя ее с одного края так, чтобы снять сразу весь гумоз.

Если гумоз очень мягкий, налепку можно снять ниткой или согнутой по форме носа шпилькой.

Снятый гумоз может быть использован вновь до тех пор, пока не потеряет своих липких свойств или не станет слишком темным и грязным от красок. Очень темный по цвету гумоз трудно маски­ровать, так как он будет заметен. Плохо прилипающий гумоз можно прилепить, наклеив предварительно на нос лаком тонкий слой ваты, т. е. сделав поверхность кожи сильно шерохо­ватой.

**Практические задания**

Для практической работы подберите эскиз грима, на котором форма носа не соответствовала бы форме вашего.

Сделайте налепку согласно заданию. Замаскируйте ее, накла­дывая общий тон, после чего выполните грим, используя имею­щиеся навыки живописных приемов грима.

Налепка гримируется так же, как и любая часть лица. Практическое выполнение задания — см. табл. XXII.

**НАКЛЕЙКИ**

Наклейки отличаются от налепок тем, что лицо актера изме­няется посредством наклеивания заранее приготовленных спе­циальных объемных деталей из различных материалов (вата, мате­рия, папье-маше и т. п.).

Необходимо различать два момента в работе с наклейками: первый — изготовление наклейки, второй — выполнение грима с уже готовыми наклейками. Последнее особых трудностей не представляет, тогда как техника изготовления наклеек хотя и не сложна, но требует некоторого навыка, тем более, что только чисто сделанную наклейку удастся хорошо замаскировать и загри­мировать.

**Стр. 101**

По технике изготовления наклейки можно разделить на две группы. К первой мы отнесем наклейки, изготовляемые из ваты, пропитанной лаком, причем наклейка делается непосредственно на лице актера; ко второй — наклейки из различных материалов, которые только в готовом виде наклеиваются на лицо актера, изготовляются же они на болванке или на специальной форме.

**Изготовление наклеек из ваты**

Начнем с рассмотрения основных приемов изготовления наклеек из ваты. Простейший вид наклейки представляет кусок ваты, которому придана, при помощи проклейки сверху лаком, опре­деленная форма. В качестве упражнения сделаем наклейку боль­шого вздернутого носа из ваты (см. табл. XXIII).

Возьмем кусок ваты. Так как при проклейке вата сильно садится, объем ее в сухом виде будет несколько больше, чем в законченной наклейке. Вату предварительно примерим на носу и придадим ей пальцами необходимую форму. После этого, намажем лаком кожу на том месте, где должна быть наклейка, и приклеим вату. Теперь, работая кистью, пропитаем лаком всю поверхность ваты и придадим требуемую форму наклейке. Про­клейку формы следует начинать с края наклейки, обращая вни­мание на то, чтобы края плотно пристали к коже и были тонкими. Когда края наклеены, проклеивают всю остальную поверхность ваты, при этом лак на кисть нужно брать в доста­точном количестве, так как иначе вата будет прилипать к сухой кисти и проклеить форму не удастся. Когда форма проклеена лаком, следует намочить в воде кусочек ваты или тряпочки, дей­ствуя ею, как губкой, смочить проклеенную поверхность и, слегка нажимая в нужных местах, придать окончательную форму наклейке.

От соприкосновения воды со спиртовым сандарачным лаком происходит выделение сандарачной смолы, так как в воде сан­дарак нерастворим. В результате на поверхности ваты образуется тонкая пленка, которая и придает наклейке определенную форму и по которой — с некоторой осторожностью, чтобы не прорвать, — можно накладывать краски.

Сделанная таким образом наклейка будет непрочна. Выклеить сразу из одного куска ваты сложную форму довольно трудно. Поэтому указанным приемом изготовления наклейки пользуются сравнительно редко,— чаще применяется следующий, несколько усложненный вариант этого приема.

Поставим своей задачей сделать наклейку носа, более слож­ного по форме: например, острого — орлиного, с четко обрисо­ванными ноздрями. Такую форму носа нам не удастся выклеить сразу из одного куска ваты, а придется ее клеить постепенно

**Стр. 102**

из отдельных кусочков ваты, как бы наслаивая их один на другой. Приклеив первый слой ваты, пропитав ее лаком и закрепив его форму, мы смачиваем этот слой водой, « нему приклеиваем новый слой ваты, опять проклеим ее лаком и смочим водой, снова при­клеим слой ваты, и так слой за слоем — до тех пор, пока не полу­чим наклейку необходимой нам величины и формы. Сделанная таким способом наклейка, после того как лак затвердеет, будет очень прочной. Наклеивая вату постепенно, слоями, можно при­дать наклейке более точную и сложную форму.

Такая наклейка получается твердой и жесткой, отчего этот способ не может быть использован для изготовления так назы­ваемых толщинок щек и подбородка. В этих случаях наклейки должны быть возможно мягче и эластичнее, чтобы не очень стеснять движения лица. Для этого применяется другой способ, при котором вата не пропитывается лаком, а заключается между двумя слоями марли, причем лаком иногда проклеивается только верхний слой марли, по которому накладывается краска.

**Изготовление наклейки толстых щек**

Попробуем практически сделать подобного рода Изготовление наклейки толстых щек (см. табл. XXIV).вырежим из марли кружок, который явится основанием наклейки. Приклеим этот кружок марли к щеке в нескольких точках лаком. Приклеим также к марле необходимое количество ваты, предварительно придав ей необходимую форму по щеке. Вырежем второй кусок марли, который покрывал бы всю вату и был бы на полсантиметра шире. Этой каймой верхняя мар­левая покрышка приклеивается плотно к лицу, после чего вся остальная поверхность ее покрывается лаком, смачивается водой и в дальнейшем гримируется.

Если желательно, чтобы наклейка была более мягкой и эла­стичной, — верхний слой марли лаком не проклеивается; еще лучше и тоньше получится наклейка, если верхний слой марли заменить шифоном или тонким газом. При таком способе изготовления наклеек они получаются достаточно прочными (так как вата заключена между двумя слоями марли) и в то же время достаточно мягкими (так как даже при проклейке верхнего слоя лаком проклеивается только незначительная часть ваты, прилегаю­щая к верхнему слою марли). Подобным же образом изготов­ляются наклейки подбородка.

Иногда подбородок и щеки клеятся вместе; тогда марля вырезается примерно так, как показано на табл. XXV; нижний слой—по размерам наклейки (плотно прилегает к лицу), верхний — несколько больше, соответственно количеству ваты, которую он должен покрыть. Приклеивается к лицу только верхний край

**Стр. 103**

толщинки; нижний обычно маскируется воротником костюма, иногда этому способствуют клапаны парика с толщинкой, пере­дающей толстую шею.

Вместо марли при больших толщинках для верхнего слоя часто используется трикотаж.

При выполнении грима с наклейками наибольшее количество времени уходит на их изготовление, поэтому желательно приго­товлять наклейки заранее. Таким образом, первоначальное выпол­нение сложного грима с большим количеством наклеек разби­вается на два приема:

1. заготовку наклеек и
2. самый процесс гримирования.

Итак, сначала клеят только наклейки. Когда они несколько затвердеют, их осторожно снимают, подчищают края, форму и т. д.

В результате к моменту гримирования наклейка уже готова, так что в следующий раз весь грим уже довольно быстро может быть выполнен.

Иногда вся работа по изготовлению наклейки ведется на бол­ванке. Такой идеальной болванкой может служить маска, снятая с лица актера, но можно использовать и любую маску или голову, имеющую приблизительно средние нормальные пропорции и раз­меры.

Рассмотренные нами типы наклеек из ваты, как правило, не изготовляются на болванке, наоборот, при изготовлении наклеек из материи, папье-маше, резины и т. п. болванка или соответ­ствующая наклейке форма совершенно необходима.

**Изготовление наклеек из материи**

Наклейки из материи могут с успехом заменить тяжелые и довольно неуклюжие, жесткого типа ваточные наклейки, так как они легка, хорошо маскируются и техника их изготовления довольно проста.

При изготовлении носа из материи прежде всего необходимо сделать форму требуемого по заданию носа. Для этого, так же как при налепках носа, нужно посредством пластелина или воска вылепить нос на маске. Когда форма вылеплена, на нее натягивают кусочек тонкой материи, лучше всего маркизета или шифона. Размеры первого слоя материи должны быть несколько меньше, чем наклейка. Снизу, у ноздрей, материя образует одну или две складки, которые нужно заложить так, чтобы они не были заметны. Для этого материю в складках срезают, а сами складки закладывают там, где будут в дальнейшем вырезаны отверстия для ноздрей. Когда выкройка сделана и материя ровно распределена по форме, ее смазывают крахмальным клейстером

**Стр. 104**

(можно использовать клей-пасту для фото), натягивают поверх еще слой материи, оставляя края ее довольно широкими. Верхний слой материи приклеивают к нижнему и еще раз сверху проклеи­вают клейстером. Когда клейстер высохнет, полученную наклейку осторожно снимают с формы, подрезают края по форме носа актера, закрашивают — и наклейка готова. Для большей прочности можно нижний слой материи делать из более плотной ткани, окра­шивая ее жидкой масляной краской. Наклейку приклеивают к лицу лаком, и она держится тонким>и краями верхнего с поя материи.

Таким образом, наклейка из материи представляет собой тон­кую пластинку, полученную посредством склеивания крахмальным клейстером двух слоев материи, которой придана на болванке та или иная форма.

В литературе имеется описание другого способа изготовления нэ-сов. Согласно этим указаниям, форма для искусственного носа приготовляется следующим образом: актер измеряет форму своего носа посредством налепки из гумоза, как обычно при гриме. После этого с помощью формовой ложки снимается гипсо­вая форма с носа актера (рис, 35). Формовая ложка предста­вляет собой изготовленную из жести или картона коробочку по .величине носа. Края ее подрезаны так, что они плотно при­бегают к переносью, щекам и верхней губе. В эту коробочку наливается разведенный (до густоты сметаны) гипс, после чего, опустив голову книзу, измененный уже налепкой нос погружают в гипс, и форма плотно прижимается к лицу. Минут через ]0—15 гипс затвердевает, и форму можно снять с лица. Чтобы избежать прилипания гипса к коже, лицо предварительно покры­вается вазелином. В изготовленную форму, покрытую предвари­тельно жиром, кладут слой тонкой материи (газ, батист, шелк и т. п.); чтобы материя ровно распределилась, в форме, ее следует изнутри смазать жидким гуммиарабиком или рыбьим клеем и плотно прижать. Легче и лучше, однако, делать наклейку» натягивая материю на форму. Для этого следует отлить в по­лученной форме нос из гипса, и уже эту модель использовать как болванку. Когда клей высохнет, материю покрывают тремя слоями целлонового лака. Вместо целлонового лака можно исполь­зовать и другие составы, очень хорошо, например, клеит кол­лодий.

Готовый искусственный нос представляет собой как бы тонкую пленку из целлона. Он очень тонок, легок и прозрачен. Окраска целлонового носа несколько затруднительна, так как краска плохо пристает к его гладкой поверхности. Чтобы краска приста­вала как следует, необходимо поверхность наклейки сделать, несколько шероховатой посредством наждачной бумаги и окраску производить сухими красками, растирая их с целлоновым лаком.

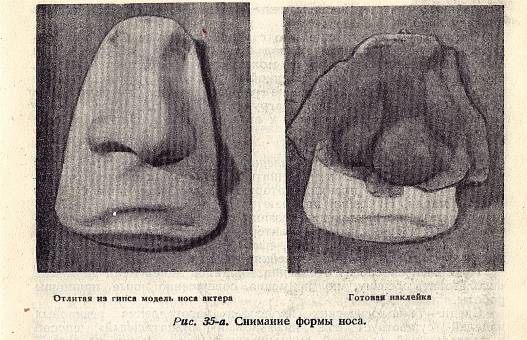
**стр. 105**



После такой окраски поверхность носа можно подкрашивать по мере надобности и гримом.

Наклейки из па­пье-маше изготов­ляются подобным же образом. Готовая форма оклеивается несколькими слоями оберточной или га­зетной бумаги. Бу­мага наклеивается кусочками, — вели­чина их зависит от размера формы. Пер­вый слой бумаги мочат в воде и, от­жав ее, распреде­ляют по форме, прижимая пальцами, чтобы получить нуж­ный рельеф. Второй слой и последующие наклеиваются клей­стером. Чтобы та­кую наклейку мож­но было приклеить к лицу, верхний слой ее следует делать из тонкой материи или подклеивать кромку

**Стр. 106**



из газа, за которую можно будет наклейку приклеить лаком к лицу. Наклейки из папье-маше изготовляются обычно очень больших маскообразных размеров и прикрепляются они к лицу либо резинкой, либо иным способом.

**Прочие способы изготовление наклеек**

Вышеуказанные способы изготовления наклеек обладают, однако, различными недостатками, ко­торые ограничивают применение их только для эпизодической роли в спектакле.

Было немало положено труда и инициативы для улучшения качества наклеек. Наиболее интересная и трудная проблема — это изготовление толщинок для щек. Существует, например, способ изготовления наклеек для щек из волоса. Для этого используется светлый шерстяной крепе, который при­клеивается лаком, подстригается сверху ножницами по требуемой форме и маскируется пудрой и сухими румянами.

Этот способ наклеивания щек, усовершенствованный Я. И. Гремиславским, был применен им в ряде гримов МХАТ (например, Станиславский — Фамусов и др.). По способу Я. И. Гремиславского крепе не наклеивается непосредственно на лицо, а предва­рительно густо тамбуруется на газе (как борода). Подобные

**Стр. 107**

наклейки очень легки, эластичны и менее других скрадывают мимику лица.

Следует упомянуть еще и о старинном приеме передачи толстых щек — подкладыванием под щеки «полушки яблока». При таком изменении «изнутри» их можно очень легко загримировать. Понятно, играть с .такой толщинкой во рту очень трудно, хотя мне приходилось видеть исполнение роли с подобным гримом при очень большой словесной нагрузке. Правда, актер провел несколько репетиций, привыкая к вате, которую подкладывал себе под щеки.

**Толщинки из резины**

Задачу изготовления толщинок некоторые актеры пытались разрешить при помощи тонкой резино­вой пленки, которую наклеивали поверх ваты вместо марли. Наклейки получаются при этом довольно подвиж­ные и легкие, но наклеивание резины довольно кропотливо и отни­мает много времени, которым актер не всегда может располагать перед спектаклем; кроме того, изготовить таким способом боль­шие и сложные по форме наклейки — невозможно.

Подобный способ изготовления толщинок навел меня на мысль использовать резину, но применяя совершенно иные принципы работы.

Среди технологических процессов изготовления резиновых изделий существует так называемый «макательный» способ с последующей холодной вулканизацией при помощи хлористой серы. При помощи этого технологического процесса мне после ряда экспериментальных работ удалось сделать очень своеобраз­ные по материалу и по своим качествам толщинки. Они отли­чаются легкостью и эластичностью, легко гримируются и при­клеиваются, т. е. обладают многими преимуществами по сравне­нию с наклейками, изготовляемыми ранее указанными способами. К сожалению, однако, процесс довольно сложен и кропотлив.

Для работы необходимы следующие материалы и принадлеж­ности:

1. гипсовая маска, снятая с лица актера, или требуемая гипсовая деталь лица (нос, щеки, подбородок),
2. натуральный каучук и бензин для изготовления резинового клея,
3. хлористая сера {2-процентный раствор в бензине) для вулканизации резины,
4. гигроскопическая вата,
5. шифон или другая (желательно тонкая, но прочная) материя для основания наклейки,
6. несколько кистей разных размеров (от № 3 до № 10),

вытяжной шкаф или, в крайнем случае, очень хорошо и быстро проветриваемое помещение, так как испарения бензина и хлористой серы очень вредны для здоровья.

**Стр. 108**

Идеальной формой для изготовления наклеек является маска, снятая с лица актера, но, так как само изготовление маски срав­нительно сложно, можно ограничиться формами необходимых де­талей лица. Практика показывает, что не всегда обязательна индивидуальная съемка формы и что при схожих размерах лица или деталей можно делать наклейки для разных актеров на одной и той же форме. Таким образом, очевидно, можно заготовить определенные стандартные формы — болванки.

Изготовление формы подбородка аналогично приведенному выше изготовлению формы носа. Что же касается щек, то форму их можно снять следующим образом: сложите полотенце вдвое, приготовив гипс, разлейте его по полотенцу и распределите рав­номерным слоем достаточной ширины, потом полотенце с гипсом приложите к лицу, как компресс, и подержите несколько минут, пока гипс не затвердеет.

При снятии маски со всего лица кожу предварительно смазы­вают вазелином, а волосы по линии лба и у висков, а также бро­ви и ресницы, хорошо промазывают помадой. На веки, чтобы прикрыть ресницы, можно положить еще тонко растрепанные и промазанные помадой кусочки ваты. Чтобы не залить глубоко гипс в отверстие ушей, их следует закрыть ваткой. Для дыхания в ноздри вставляют резиновые или стеклянные трубки. Следует обратить особое внимание на установку трубок и на то, чтобы они соответствовали размеру ноздрей.

Установив голову в лежачем положении, затылочную часть и волосы закутывают полотенцем и при помощи свернутого длин­ными полосами лигнина устанавливают границы маски. Затем при­ступают к заливке лица гипсом.

Заливку гипсом начинают с края лица, заливая нос в послед­ний момент. Гипс замешивают на теплой воде, во избежание неприятных ощущений от холодной воды. Затвердевшую форму снимают с лица, приподнимая раковину с затылка наперед.

Когда форма окончательно затвердеет и просохнет, ее смазы­вают жиром и заливают гипсом для получения маски или необхо­димой детали лица.

Резиновый клей приготовляется из лучших сортов натурального каучука, например «смокед-шит». Небольшое количество мелко нарезанного каучука (15—20 г) заливают сначала 50—75 куб. см бензина, затем, по мере набухания и медленного растворения каучука (1—2 суток; для ускорения раствор помешивают), подли­вают бензин до получения" консистенции довольно густого клея. Для работы требуется клей двух сортов — густой « очень жидкий. Можно приготовить один только густой раствор, а затем часть его по мере надобности разбавить бензином.

**Стр. 109**

Раствор хлористой серы, употребляемый для вулканизации ре­зины, должен быть не выше 2—4-процентно­го. Хлористая сера представляет собой красновато-бурую жид­кость с очень сильным и неприятным запахом. Хранить ее нужно в бутылке с хорошо при­тертой стеклянной пробкой, так как проб­ку обыкновенную или резиновую хлористая сера разъедает.

Процесс изготовле­ния наклеек следую­щий.

Выкраивается ос­нова для наклейки из шифона или другой тонкой материи. Выкройка делается зна­чительно шире буду­щей наклейки, так как кромку удобнее обре­зать, пригоняя наклей­ку к лицу актера. Вы­резанная материя на­тягивается на чистую гипсовую форму и про­клеивается сверху гу­стым резиновым клеем. На подкладку сразу же после проклейки приклеивается необходимое количество гигроскопической ваты. Вату необходимо накладывать ровным слоем, предварительно фор­мируя ее пальцами. Приклеенная вата сверху проклеивается очень жидким раствором резинового клея. Работа производится кистью так же, как при проклеивании сандарачным лаком. Когда наклей­ке придана желаемая форма, необходимо, чтобы она просохла, и бензин испарился.

По высыхании на наклейку наносится несколько слоев густого резинового «лея, причем каждый последующий слой наносится после того, как бензин из предыдущего слоя испа­рится.

**Стр. 110**

От толщины на­слаиваемой резиновой пленки зависит проч­ность наклейки, од­нако пропитывать ва­ту очень большим количеством клея не стоит, так как от этого наклейка делается бо­лее грубой, достаточно проклеить вату 5—6 раз.

Когда последний слой резинового клея высохнет, наклейку вулканизируют. Для этого ее либо погру­жают (не снимая с формы) на несколько секунд в раствор хлористой серы, либо' оп­рыскивают раствором хлористой серы по­средством пульвериза­тора. После вулкани­зации, когда бензин полностью испарится, наклейку можно окра­шивать. Окрашивание лучше всего произво­дить гримировальными красками, разведен­ными жидким резиновым клеем. В этом слу­чае окраску удается

сделать почти тождественной с цветом загримированного лица, и, кроме того, краска, высыхая, совершенно не пачкает.

Готовая наклейка стягивается с формы, причем можно не бояться выворачивать ее, как перчатку, так как она достаточно эластична и свою форму сразу восстанавливает.

Необходимо учесть одно не совсем приятное обстоятель­ство — свежеизготовленная наклейка сильно пахнет хлористой серой, и ее нельзя сразу использовать для грима, необходимо два-три дня, чтобы запах хлористой серы выветрился.

Готовую наклейку подгоняют по лицу актера, подрезая лиш­ние края шифона, и наклеивают сандарачным лаком так же, как и другие разновидности наклеек.

**Стр. 111**

По предложенному мною способу в сезоне 1939 г. были впер­вые сделаны наклейки в Ленинградском ТЮЗе для спектакля «Сказка об Иванушке и Василисе Прекрасной»**1**, где были выпол­нены маски зверей (см. рис. 36).



Любопытно отметить, что усы у кота удалось прямо натамбуровать на наклейке, так как ока­залось, что верхний слой резины довольно прочен**2** и способен выдержать тамбуровку.

В Новом ТЮЗе резиновые наклейки были применены для спек­такля «Снежная королева», где, кроме масочных гримов птиц (вороны), были сделаны реалистические наклейки — толщинки (подбородок и щеки) для бабушки (арт. Н. А. Титова) и

маска-апликация для сказочника (арт. П. П. Кадочников), превраща­ющегося в разбойника.

Примеры реалистических гримов с использованием резиновых наклеек даны на рис. 37, где показаны нос и подбородок, и на табл. XXVII и XXVIII, на которых показан постепенный процесс всего грима.



Ознакомившись с техникой выполнения наклеек, попробуйте выполнить грим, который для своего осуществления требует при­менения различного рода наклеек. Подберите соответствующий эскиз грима, приготовьте необходимые наклейки.

**Гримирование с наклейками**

Процесс выполнения такого грима начинается с того, что тщательно подогнанные наклейки при­клеиваются лаком к лицу; когда наклейки еще новые и не выкрашены, то окраска их в нужный тон делается жидкой растопленной краской с помощью кисти. Необходимо при этом следить, чтобы слой краски был равномерным и нетолстым. Наклейки — носы, сделанные из проклеенной лаком ваты, очень хорошо окрашивать общим тоном, смешанным с лаком. Для ок­раски различных наклеек очень хорошо пользоваться также общим тоном, разведенным бензином. Когда наклейки замаскированы, грим выполняется как обычно, следует только иметь в виду, что на наклейках грим необходимо накладывать сразу, чисто и точно, без лишних поправок.

В тех случаях, когда наклейки уже закрашены и грим повто­ряется несколько раз, окраска наклейки только слегка подправ­ляется в нужных местах, и вся работа заключается в маскирова­нии края наклеек. Снимать наклейки при разгримировании следует осторожно, начиная отлеплять их с края, чтобы не помять их

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Постановка нар. арт. Брянцева, режиссер Г. Каганов.

**2** Первые опытные маски выдержали около 30 спектаклей, не считая репетиций.

**Стр. 112**

формы. После того как на­клейка снята, необходимо паль­цами расправить помятые места формы и очистить края от лака. Особенно необходимо следить за тем, чтобы края наклеек были тонкими, - только тогда удастся их в дальнейшем чисто приклеить и хорошо замаскиро­вать. Если края наклейки тол­сты, они маскируются приклеива­нием кусочков ваты.

Лак с лица, — если он не схо­дит при обычном разгримирова­нии, — можно снять спиртом или одеколоном.

Примерное выполнение грима дано на табл. XXV.

**ПРИЕМЫ ЗАКЛЕЙКИ И ПОДТЯГИВАНИЯ**

Приемы заклейки и подтяги­вания следует отнести к скульп­турно-объемным приемам, так как посредством их создаются реальные, а не иллюзорню-живописные изменения формы (табл. XXVI).

Под заклейкой подразуме­вается уничтожение какой-ни­будь детали или части лица, — так, например, заклеиваются брови, глаза, зубы и т. л. Чрезвычай­но интересный случай заклеивания носа был использован в опере «Нос» Шостаковича (постановка ленинградского Малого оперного театра). Артист Журавленко так замаскировал свой нос, сравняв его со щеками, что создалось впечатление отсутствия носа. Это впечатление еще подчеркивалось контрастом этого грима с боль­шими, преувеличенными носами других исполнителей.

**Замазывание бровей**

Брови, в зависимости от густоты их, замазываются или мылом после чего накладывается общий тон, или специальной замазкой для бровей. (Замазку для бровей можно приготовить из общего тона, смешанного с гумозом и мылом.) Очень густые брови обычно заклеиваются сандарачным лаком.

**Стр. 113**

**Гримирование зубов**

Чтобы создать иллюзию отсутствующих зубов, необходимо закрасить их черным спиртовым лаком или темной гримировальной краской. Последняя накладывается на сухо вытертый зуб и сверху покрывается сандарачным лаком, чтобы краска не сошла; можно зубы залепить крашенным в черный цвет воском или варом.

**Заклейка глаза**

Заклейка глаза, или так называемый «слепой глаз», получается полным заклеиванием глаза ку­ском марли или газа, вырезанным по размеру глазной впадины. Пластырь, накладываемый на глаз, подклеи­вается только сверху, на верхнее веко, чтобы не мешать актеру видеть окружающее. Вся заклейка маскируется общим тоном, и делается соответствующий грим, передающий требуемый харак­тер слепого глаза. Заклейка глаза может быть сделана и кусоч­ком крепе подходящего цвета.

**Уничтожение зрачка**

Уничтожение зрачка — бельмо — делается так: вырезается из газа кружочек с лапкой по вели­чине зрачка. Этот кружочек приклеивается за лапку к верхнему веку так, чтобы он закрывал зрачок.

Прием подтягивания применяется в тех случаях, когда необходимо укоротить нос или сделать его вздернутым, чтобы подтянуть глаза и придать им раскосое положение, — и, наконец, для подтягивания сильно оттопыренных ушей.

**Подтягивание носа**

Нос подтягивается следующим образом: вырезается из шифона или из очень тонкого газа

полоска шириной в 1 см, длиной 10 см; эта по­лоска приклеивается к кончику носа, у самой губы; когда полоска приклеится, смазывают лаком спинку носа, одной рукой подни­мают его конец и придерживают в таком положении до конца приклейки, а другой рукой, Затягивая ленточку, приклеивают ее к косточке носа; лишний кусочек ленточки отрезают и на­клеивают, для большей прочности, поперек носа. В зависимости от того, насколько сильно нос подтянут, юн будет выглядеть вздернутым или только укороченным.

**Подтягивание глаз**

Глаза подтягиваются такими же ленточками, приклеенными у наружных углов глаз. 'Точное место прикрепления ленточки устанавливается в зависимости от направления, в котором необходимо подтянуть глаз (т. е. вниз, прямо и кверху). Длина ленточек должна быть такова чтобы в натянутом виде концы их терялись в волосах у виска или уходили под парик; в последнем случае концы ленточек

**Стр. 114**

завязывают на затылке. Если же актер играет без парика, то ленточки делаются короткими, а к концам их привязываются крепкие черные нитки, которые после подтягивания глаз и завязы­ваются на затылке. Волосы, прижатые ниткой, необходимо осторожно при помощи гребенки высвободить из-под нитки и зачесать на нитку, маскируя таким образом след, оставля­емый ниткой.

**Подтягивание ушей**

Ухо притягивается такими же ленточками; конец вдоль так, чтобы образовались две лапки: одна лапка приклеивается с наружной, дру­гая — с задней стороны ушной раковины, концы обеих ленточек от одного и от другого уха) связываются на затылке и прячутся под париком. Можно ухо подклеить и при помощи только лака, если намазать лаком заднюю сторону ушной раковины и наиболее сильно оттопыривающийся мягкий край ушной раковины прижать к ее более твердой хрящевой части.

Если ухо надо оттопырить, то с задней стороны ушной рако­вины прикрепляют кусочек гумоза, или приклеивают кусочек пробки. Для этой же цели можно использовать согнутую шпильку, прикрепив ее к парику.

**ФАКТУРА И АПЛИКАЦИЯ**

В живописи под фактурой понимается характер обработки художником поверхности картины — является ли поверхность гладкой, шероховатой, блестящей, каков характер мазков краски и т. п.'

С этими же средствами художественной выразительности -фактура как обработка поверхности и фактура как использование материала — мы встречаемся и в гриме. Прежде всего имеет зна­чение характер живописной раскраски в гриме: наложен ли грим ровно, мягко, «зализанно», или широкими определенными пятнами, или мазочками, по направлению формы, или штрихами и т. д.

Та или иная обработка поверхности в гриме может иметь целью подчеркнуть какие-нибудь характерные детали.

Так, например, для характеристики кожи вовсе не безраз­лично, какую поверхность — матовую или блестящую — будет пе­редавать грим.

**Матовость кожи**

Матовость кожи передается употреблением слабо насыщенных по цветам красок и сильным запудриванием всего грима. Блестящая, потная или мок­рая кожа передается более жирными, жидкими красками. Иногда при этом грим вместо пудры намазывается сверху жидким

**Стр. 115**

вазелином или глицерином. Очень интересное описание передачи фактуры «мокрой кожи» дает А. Штейнман: «У артиста, играю­щего роль Никкельмана [лягушечий супруг Раутенделейн — «По­тонувший колокол»] лицо выглядит не только зеленым и похожим «а лягушечье, но и непрерывно блестит от влажности. С этой целью лицо гримируется зеленой краской, смазывается вазелином и посыпается растертой в порошок слюдой, которая и создает впечатление блестящей влажности».

Различные неровности, механические повреждения, шрамы, ря­бины, небритость и т. п. приходится часто передавать в гриме. Передача их может иметь иллюзорно-живописный характер или объемно-фактурный.

**Рябины, оспа**

Рябины, оспа живописными приемами передаются так: рисуют кружочки темной краской и высвет­ляют их, т. е. рисуют маленькие углубления, соот­ветствующие характеру оспенных ямок. Как на пример своеобраз­ной фактурной передачи рябого, оспенного лица можно указать на прием, использованный одним актером: он свой грим обработал резиновой губкой, надавливая ею в некоторых местах. Таким об­разом, наряду с отпечатыванием на общем тоне ноздреватой по­верхности губки создавалась и некоторая неровность наложенного общего тона, соответствующая как бы реальной поверхности ос­пенного лица.

**Небритое лицо**

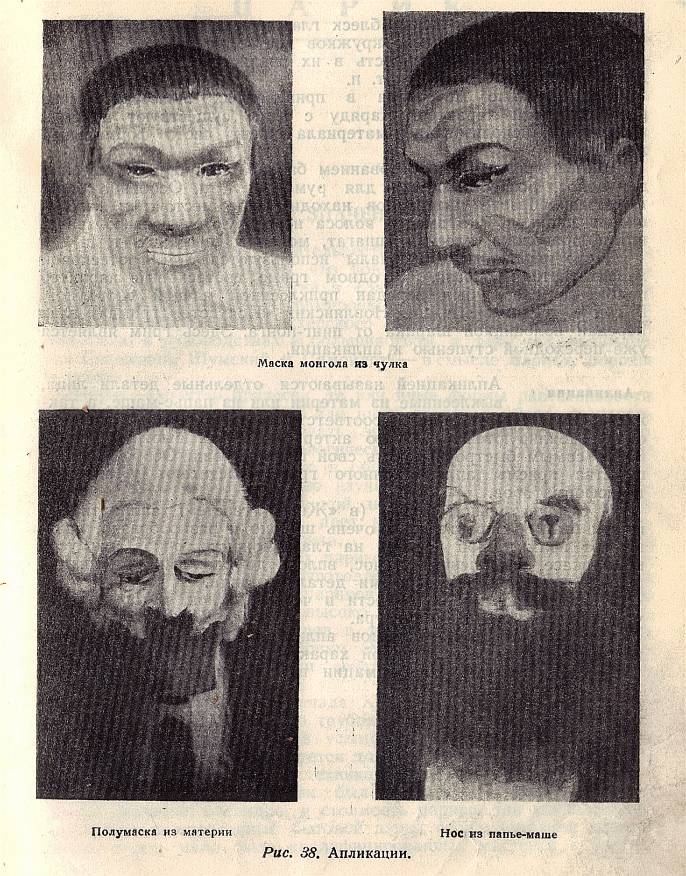
Небритость можно передать живописными прие­мами или соответствующими оттенками синевы на лице, или, если необходимо передать очень силь­ную небритость, штрихами, изображающими пробивающуюся бороду. Небритость можно передать и материалом — волосом. Для этого мелко стригут "волос ножницами, намазывают лаком кожу лица и, взяв щепотью или на толстую сухую кисть стриженый волос, приклеивают к покрытой лаком поверхности кожи, Волос прилипает, создавая полную иллюзию естественной небритости.

**Шрамы**

Шрам может быть нарисован или передан склеи­ванием собственной кожи сандарачным лаком или коллодием. Рубец или рваная рана с неровной сросшейся кожей могут быть переданы наклейкой из ваты или гумоза с последую­щей подгримировкой.

Золотой зуб передается наклейкой лаком золотой фольги. Маскируют золотой зуб закрашиванием его специальным белым лаком или заклеиванием сандарэчным лаком.

**Стр.**



**Стр. 117**

**Блеск глаз**

Феерический блеск глаз передается наклейкой на верхнее веко кружков цветной фольги.

Борода, усы, растительность в их реалистическом виде пере­даются наклейкой волоса и т. п.

Использование материала в приведенных примерах имеет реалистический характер. Наряду с этим существуют приемы, в которых использование материала носит чисто формальный характер.

Таковы гримы с использованием бархата для бровей, клеенки для волос, розового шелка для румян и т. п. Особенно боль­шое разнообразие материалов находит себе место при изгото­влении париков, где вместо волоса используются пенька, трава, нитки, проволока, клеенка, шпагат, мочалка, шерсть и т. п.

Часто различные материалы используются для гротесковой характеристики образа. В одном гриме гротесковый характер подбитого глаза был передан приклеенной яичной скорлупой. В гриме «ведьмы» (Н. М. Новлянский «Искусство грима») глаз передан половинкой шарика от пинг-понга. Здесь грим является уже переходной ступенью к аппликации.

Аппликация Аппликацией .называются отдельные детали лица, выклеенные из материи или из папье-маше, а так­же из других материалов и соответственно закрашенные. Обычно они комбинируются так, что актер может их быстро сменять и тем самым быстро изменять свой внешний вид. Особого совер­шенства приемы аппликационного грима достигают у актеров-трансформаторов.

В самодеятельном театре (в «Живой газете») аппликативные примы были распространены очень широко и разнообразно, начи­ная от примитивной повязки на глаз, монокля, очков или усов на каркасе, вставленных в нос, вплоть до сложных комбинаций растительности с выклеенными деталями лица.

К аппликации можно отнести и черный чулок, который часто употребляется для грима негра.

Основное качество приемов аппликации в гриме — это брос­кость и четкость примитивной характеристики персонажа и воз­можность быстрой трансформации внешности актера (рис. 38).

**Стр. 118**

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**ПАРИКИ**

**И**

**ПРИЧЕСКИ**

**ТАБЛИЦЫ**

**Образцы тренировочных работ**

**по технике грима**

**ПАРИКИ И ПРИЧЕСКИ**

С древнейших времен волосы являлись объектом ухода и осо­бой заботы человека. Под влиянием господствующих в данную эпоху идеалов красоты, религиозных воззрений, правовых норм, моды и т. п. возникали и возникают разнообразнейшие, бесконеч­но сменяющие друг друга формы причесок.

Определенные исторические формы причесок нашли свое как бы канонизированное выражение в театре и вошли в театральную номенклатуру париков.

Таковы, например, театральные парики «пейзанский» — без про­бора, с полудлинными волосами, прямо обрезанными на лбу, итальянский — с длинными мелко завитыми волосами и с пробо­ром; мольеровский— с длинными локонами; французский XVIII ве­ка — белый, пудреный, с хвостом и буклями; русский — подстри­женный в скобку, с пробором посредине и т. п. Но эти формы театральных париков являются чрезвычайно обобщенными, непол­ными и, естественно, ле могут передать всех тех характерных особенностей, которыми богата та или иная историческая эпоха.

Поэтому актер в своей работе над ролью не всегда будет иметь возможность воспользоваться стандартными формами теа­тральных париков и должен будет обратиться у. изучению конкрет­ных материалов эпохи. Чтобы облегчить начинающему актеру эгу задачу, мы рассмотрим основные формы театральных париков и произведем краткий обзор исторически сложившихся форм париков и причесок.

Предлагаемый обзор никоим образом, по его материалам,, нель­зя считать исчерпывающим. Он является лишь первичным справоч­ником, задача которого заинтересовать работающего и направить к первоисточникам для дальнейшего изучения материалов.

**Ассиро-вавилонские, иранские и египетские прически**

Театральные парики: ассирийский, иранский, египетский, используемые в очень ограниченном репертуаре театральных произведений («Сарда-напал», «Аида», «Дочь фараона» и до.), пред­ставляют собой обычно очень приблизительное воспроизведение тех форм причесок и париков, которые известны нам по изображениям на древнейших памятниках искусства.

**Стр. 163**

Ассирийцы, судя по дошедшим до нас памятниками, носили полудлинные волосы, усы чаще всего брили, оставляя только бороду, обрамлявшую лицо подобно черной повязке.

У высокопоставленных лиц (цари, полководцы) волосы на голове разделялись посредине пробором и зачесывались глад­кими или слегка волнистыми прядями за уши. Концы прядей завивались в мелкие локончики, которые располагались пра­вильными рядами. Иногда волосы заплетались в косы, концы которых закручивались в локоны.

Бороды носили длинные, причем волосы на подбородке, ба­кенбарды и усы мелко завивались, а остальная часть бороды заплеталась в несколько "рядов косичек, концы которых тоже завивались; таким образом вся борода выглядела как бы разде­ленной на несколько ярусов (см. рис. 53).

В женских прическах густые волосы разделялись пробором, располагаясь сзади и с боков рядами, в виде локонов.

Косметические средства, чернение бровей, румяна были известны в глубокой древности и употреблялись знатными асси­рийками.

Иранцы, подобно ассирийцам, холили свои волосы и бороду, любили всякие косметики. Ассиро-мидийский обычай чернить брови и румяниться был перенесен в Иран вместе с ассиро-мидийской прической волос и бороды.

Египтяне в древнейшее время носили длинные волосы. Позд­нее входит в обычай бритье головы; толчком к этому, очевидно.

**Стр. 164**

послужил обряд приношения волос в жертву. Геродот рассказы­вает, что детям также брили головы. Волосы отращивали только во время путешествий из религиозных побуждений. Впоследствии господствующие сословия начали, бритые головы покрывать искусственными волосами, и парик стал их обыч­ным головным убором.

В моде были высокие парики с завитыми в трубку локонами, большие накладки с буклями и с длинными, спускавшимися вдоль спины косами. Парики — гладкие посредине и завитые кудрями по сторонам и т. д. — носили даже мужчины.

Бороды сбривались и заменялись искусственными, причем форма их служила знаком различия сословий. Так, знатные и жрецы носили маленькие бородки, подстриженные кубиком, фараоны украшали свой подбородок либо заплетенным в косу и на конце загнутым пучком волос, либо более или менее ши­рокой бородой особенной формы (рис. 54).

Знатные дамы разделяли волосы на тонкие пряди, заплета­ли их в косы, которые располагались сзади в строгом Порядке (рис. 54).

Женщины высших классов волосы брили и употребляли па­рики. Дети носили вместо париков накладные косы как отли­чительный признак детства. Женщины среднего и рабочего сословия носили природные волосы, просто расчесанные.

В косметике египтяне были особенно искусны и изобрета­тельны. Так, египтяне подкрашивали себе брови и кончики век. Кроме того, употреблялись румяна для щек и губ, белила -

**Стр. 165**

для лица и голубая краска, чтобы оттенять жилки. Ногти на руках и ступни ног окрашивались в оранжевый цвет.

Среди арабов, как и вообще среди восточных прически народов, густые волосы на голове считаются при знаком красоты, а, в частности, борода является даже священным знаком.

Различные племена арабов носят волосы по-разному. Так, некоторые племена бедуинов отличаются тем, что никогда не стригут себе волосы, а заплетают их в длинные косы, кото­рые распускают по спине. Иные носят волосы в локонах, обер­тывают платком и т. д.

Женщины или заплетают волосы в косы, или собирают их в один пучок на верхушке головы, или завивают в локоны. Косметика употребляется: женщины красят брови и ресницы, а иногда встречается и раскраска лица.

**Арабские прически**

Следует заметить, что учащиеся не всегда разбираются в терминах — «араб» (житель Аравии) и «арап» (так называли в старину в России негров, чернокожих). Негритянский парик — это черный, коротко стриженный, с сильно завитыми волосами, парик, передающий характерную шевелюру негра.

**Еврейские прически**

Театральный еврейский парик — черный или ры­жий, слегка завитой, с длинными пейсами, спу­скающимися у висков. Длинная, несколько за­остренная по форме борода.

Этот тип театрального парика передает тот характерный вид прически еврея, которая в своих основных характерных чертах возникла под влиянием, с одной стороны, обычаев и религиозных воззрений евреев, а с другой, в силу законов и постановлений эпохи феодализма, по которым евреям предпи­сывалось иметь определенный отличительный внешний вид.

В древние времена плешивость у евреев считалась позорной, несмотря на то, что по старинному обычаю мужчинам (во вся­ком случае пожилым) не полагалось носить длинных волос. В позднейшее время длинные волосы у мужчин стали считаться признаком женоподобного характера, хотя было немало щего­лей, которые не только отращивали себе длинные волосы, но и завивали их.

Евреи считали бороду главным украшением мужчины, подстригать ее было даже запрещено законом.

Женщины спереди головы волосы завивали, собирая осталь­ные ниспадающие сзади в длинные косы, перевитые либо жемчугом, либо лентами, тканными шелком или золотом. Принято было также—по египетской моде — завивать все волосы, оставляя их ниспадающими вокруг головы. На лбу придержи­вали их повязкой.

**Стр. 166**

Косметические средства — белила, румяна, различные притирания, подводка глаз и бровей — были широко распространены.

**Греческие, римские и византийские прически**

Специальных установившихся типов париков, Греческие, передающих характер греческих, римских и причесок, среди ассортимента театральных париков нет. Эти прически обычно создаются завивкой и причесыванием соответ­ствующим образом других типов театральных париков, подхо­дящих в данном случае по длине волос и характеру их распо­ложения на парике. В особых случаях делаются парики для конкретного спектакля на основе точно подобранных иконогра­фических материалов.

**Греки.** На древнейших скульптурных памятниках греки изображены с волосами, завитыми в мелкие правильно рас­положенные кудри. После персидских войн вошло в обыкно­вение носить полудлинные волосы. Прядь волос, спускаю­щуюся на лоб, скрепляли при помощи особых булавок (фибул). Короткие волосы носили только спартанцы, дети и юноши в Афинах.

Бороду греки отращивали и только слегка подрезали. Спар­танцы иногда брили усы.

В эпоху Александра Македонского вошло в обычай и сде­лалось господствующей модой бритье бороды; волосы при этом стали стричь коротко или завивать в мелкие кудри. До этого коротко остриженные волосы носили только рабы.

Прически женщин были крайне разнообразны, но в общем сохраняли свойственную им особенность — лоб оставляли по возможности меньше открытым.

Самая простая прическа состояла в том, что волосы разде­лялись посредине пробором, с боков зачесывались волнистыми прядями назад и на макушке или же на затылке связывались в один пучок (рис 55).

Часто убирали голову лентой, которая сдерживала волосы вокруг головы, слегка их приподнимая на висках.

Порой волосы укладывали на легкую повязку, которая охватывала всю голову, начиная со лба. Волосы немного под­нимались над ушами, вокруг повязки, и сзади соединялись при помощи ленты в узел, где в локонах скрывались концы прядей.

Другая прическа, более кокетливая, состояла из мелких локонов. Все волосы были короткие и завиты. На лбу локоны возвышались ровными рядами или перемешивались в причудли­вом беспорядке. На голову надевалась повязка, чаще — диадема разнообразной формы или лавровый венец.

Поступали и так: средней длины волосы приподнимали сразу от корней, но не стягивали, а клали свободно, на макушке же

**Стр. 167**

собирали при помощи ленты и там завивали в мелкие локоны. Затем на голову надевали венок — лавровый или из цветов — так, чтобы легкий валик волос обрамлял лицо. Несколько прядей волос оставляли сзади в виде ниспадавших локонов.

В большом употреблении были сетки различных видов, охва­тывавшие всю массу волос наподобие русского повойника.

В V веке до н. э. появляется обычай красить волосы, приня­тый потом римлянами. Позднее начинают употреблять и парики.

Волосы окрашивались главным образом в золотистый цвет — «цвет аттической меди».

Лицо белили и румянили. Чернили ресницы и брови, при­давая последним более смелый изгиб.

Римляне в глубокой древности носили большие, полные бороды и средней длины волосы. Первые цырюльники появились в Риме в 290 году до н. э. Их появление обусловлено, видимо,, тем, что примерно к этому времени входит в моду завивка" волос и бритье бороды. Бороду отпускали лишь в знак траура. Мода эта продержалась до времени императоров, когда снова ношение бороды стало модным (II в. н. э.). Волосы на голове равномерно и коротко подстригали на лбу, но придворные круги в императорское время в прическе волос обычно следовали императору.

Выделяя среди всего разнообразия дошедших до нас женских причесок основные формы, мы видим, что они сводятся к трем главным элементам: расчесыванию волос на обе стороны, завива­нию и заплетанию их (рис. 56).

Самую простую и наиболее древнюю прическу представляют гладко расчесанные на обе стороны волосы, схваченные на за­тылке узлом.

**Стр. 169**

.Прически с искусственно завитыми волосами были двух родов: 1) прическа с длинными локонами, располо­женными вокруг всей головы и обрамлявшими лицо, и 2) прическа с мелкими букля­ми, нередко взбитыми в тупей. Остальные волосы или просто зачесывались назад, или же (как в прическе с тупеем) за­плетались в косы, которые укладывали по всей голове параллельно пробору и связы­вали назади узлом.

Косы — без локонов и бук­лей — носили различно: чаще всего, разделив их по обеим сторонам пробора, обвивали

ими голову в два или несколько оборотов или пропускали их одна в другую петлями и т. д.

В императорском Риме женские прически стали принимать са­мые причудливые, чуть ли не ежедневно сменявшиеся формы. Волосы стали окрашивать в светлые цвета. Употребляли и фаль­шивые волосы. Локоны пришивали к чепцам. Впоследствии вошли в употребление и целые парики.

Такова, например, одна из моднейших причесок знатной дамы — золотисто-белокурый парик. Волосы на нем располо­жены вокруг лба двумя рядами локонов один над другим, затем от лба они стянуты к затылку, где завязаны в узел и оттуда просто прядями и мелкими косичками падают на спину. Другая прическа — локоны лежат высоко над лбом в форме валика, остальные все сплетены в тонкие косички и закручены на затылке.

В начале I века н. э., в период возникновения христианских общин, для первых христиан характерны скромные, простые формы причесок.

В самом начале III века н. э. во времена императора Констан­тина, с разделением церкви на западную и восточную, строгая греко-романская мода в Риме исчезает и заменяется безудержной роскошью. Волосы обильно украшаются золотом, жемчугом, кам­нями. В прическе переплетаются сразу и светлые и черные пряди. Парик получает широкое распространение.

Византия. Мужчины сначала коротко стригли волосы я брили бороды. Бороды носили только среди низших сословий об­щества.

**Стр. 170**

В середине VI века стали носить длинные волосы, а в начале VII века — отпускать и бороды.

Прическа византийских женщин была копией античной грече­ской прически: волосы зачесывались назад и связывались на за­тылке в узел.

Излюбленной прической была прическа валиком, который обрамлял лицо и щеки. Он делался с помощью лент, которыми закручивались волосы.

**Китайские прически**

Китайская старинная форма прически — коса, за­плетенная только из теменных волос. Остальные волосы сбриты (рис. 57).

Бороду (обыкновенно очень жидкую) и усы китайцы отра­щивали.

После революции 1925—1927 гг. коса постепенно начинает исчезать, и в настоящее время в массе своей китайцы носят ко­ротко стриженые волосы.

Женские прически в Китае отличались большим разнообразием. Специфически театральной формы • парика нет. Наиболее часто в театре используется тип так называемой «прически невесты», при которой скрученная коса на темени укрепляется длинными шпильками, втыкающимися накрест через волосы.

Молодые девушки носят волосы распущенными, с ниспадаю­щими на лоб пучками, или заплетают их в одну или несколько кос.

Перед свадьбой волосы на висках срезаются под углом, а на лбу — по горизонтальной линии наподобие челки. Косу уклады­вают на затылке, подложив картонную подушку, обтянутую чер­ной шелковой материей, и укрепляют прическу длинной шпилькой. Волосы украшаются искусственными цветами.

Косметика чрезвычайно употребительна.

Женщины накладывают на лицо белила и румяна так густо, что оно иногда походит на кукольное. Бровям посредством черной краски придается характер легко изогнутых дуг, чтобы сделать их «похожими на месяц в первый или второй день его появления, или на лист весенней ивы».

**Японские прически**

Театральный тип японского парика передает ха­рактерную прическу эпохи феодализма — прическу самурая.

Волосы от лба до темени выбриваются, а оставшиеся, довольно длинные, тщательно зачесываются, завязываются в жгут, который пришпиливается к макушке (рис. 59).

Что касается современной мужской прически, то она ничем не отличается от общеевропейской.

Японские женщины в старину носили волосы зачесанными совершенно гладко за исключением нескольких прядей, сильно

**Стр. 171**

смазанных воском и положен­ных в виде фестонов и пле­тушки вдоль висков до уровня плеч. Остальные волосы, заче­санные на темени, распускались вдоль спины, где удерживались узлом или бантом.

Современные женские приче­ски представляют заимствован­ные и видоизмененные западно­европейские моды.

Среди женских причесок в театре распространен тип пари­ка, передающий характер при­чески гейши, представляющий собою сложное сооружение как из своих, так и из искусствен­ных волос (рис. 58).

**Прически средних веков**

Период формирования феодального общества (V-VIII в.) характеризуется пестро­той и разнообразием причесок

вследствие скрещивания римских мод с прическами галльских, германских и готских племен, покоривших Римскую империю.

В дальнейшем в Западной Европе вырабатывается почти еди­нообразный тип простой прически, отмеченный под влиянием хри­стианства как бы общей печатью аскетизма.

Мужчины носили подстриженные, полудлинные волосы. Харак­терная форма этой прически нашла свое выражение в театре в так называемом «пейзанском» парике. Эта форма прически в течение многих веков с незначительными изменениями сохранилась в даль­нейшем среди низших сословий общества.

В XII веке, с развитием придворной роскоши, начинает уста­навливаться мода на длинные волосы, и в XIII веке носят волосы, доходящие до плеч.

Рыцарь превращается в придворного кавалера. Идеал и облик прежнего воина, борца за христианство, принимает женственный характер. Волосы начинают завивать или закручивать; вместо того, чтобы подстригать на лбу, делают пробор или зачесывают назад.

С XII по XIV век рыцарство и

почтеннейшие горожане бороду брили. Ее носили только простолюдины и евреи, а иногда самые высшие и знатные классы в виде отличия (рис. 60).

Женщины носили волосы, — если они не были скрыты голов­ными уборами, — главным образом распущенными, с завитыми локонами или спускающимися на грудь в виде двух длинных кос.

**Стр. 173**

Волосы часто покрывались сеткой, а замужние женщины совер­шенно прятали свои волосы под головными уборами. Только после XIV века этот обычай постепенно отмирает.

**Русские прически**

Типичные формы причесок, известные в театральной практике под названием «русский», «боярский»

парики, появились примерно около X века. Прежние прически (заплетение волос в косы, сбривание волос на голове и отращивание чуба и т. п.) исчезают, сохраняясь толь­ко частично на юге среди украинцев (отсюда театральный парик «запорожца с чубом»).

С XI века стали носить волосы полудлинные, бороду отращи­вать (рис. 62).

С XV века бороду начинают подстригать, волосы носят также более короткими (рис. 63).

Длинные волосы сохраняют все время лишь священники, фор­мы причесок которых прочно вошли в театральный ассортимент париков под названиями «поповский» и парик «дьячка» с запле­тенной кисточкой.

Девушки носили волосы или распущенными по плечам или заплетенными в одну или две косы. Замужние женщины волосы совершенно прятали под головным убором.

**Стр. 174**

В начале XVII в. стали сбривать бороду и усы так, как сделал, например, ве­ликий князь Василий Иоаннович при вторичной своей же­нитьбе. Во второй половине века — при Иоанне Грозном — бритье бород и усов было воспрещено законом. Отступ­ление от этого закона при Годунове, как указывает Ка­рамзин («История Государства Российского», т. VIII, приме­чание 261), было одной из причин народного к нему нерасположения.

В 1675 г. Алексеем Михай­ловичем был издан даже указ, в котором он князя Кольцова-Массальского из стряпчих «ве­лел написать по житейскому описку за то, что он на голове волосы у себя подстриг. А стольникам и стряпчим, и дворянам московским, и жильцам указал Великий Государь свой указ сказать, чтоб они ино­земных немецких и иных обы­чаев не перенимали, волосов у себя на голове не подстри­гали, также и платья иноземного не носили...»

После своего возвращения из-за границы Петр I энергично принялся за проведение реформ, среди которых борьба со ста­ринными обычаями и предрассудками в области костюма и при­чески заняла видное место. В 1698 г. Петр приказал своим при­ближенным сменить старинное платье на немецкое, обрить бороды и завести парики по французской моде. В 1701 г. был издан указ, по которому всем, кроме духовенства и крестьян, было велено «надеть кафтаны венгерские не позже как к Масленице» и сбрить бороды. А в 1702 г. был издан второй указ, который строго рег­ламентировал покрой платья как мужского, так и женского; кроме того, был введен особый «бородный знак» — пошлина за отсрочку бритья бороды на год. У городских ворот были расставлены особые наблюдатели, которые штрафовали бородачей.

Таким образом, в XVII веке распространяются европейские

**Стр. 175**

моды. Старинные формы причесок дольше всего сохраняются старообрядцами, купечеством и особенно в крестьянской среде, где прическа резко приблизилась к городской только в после­революционные годы.

Что же касается причесок .военных, то разные смены их формы находили в те времена свое отражение в приказах по армии. После петровских реформ, когда военные носили полудлинные волосы до плеч, гладко расчесанные на пробор или назад, и ма­ленькие усики (как у Петра I), прическа изменяется в 1732 г. Волосы завязывают сзади черной лентой в виде небольшой косич­ки жгутом, цвет волос сохраняется естественный, также сохра­няются маленькие усики. В дальнейшем (при Павле I), с 1797 г., когда проводится реформа армии по прусскому образцу, косу начинают завязывать выше, и она становится длиннее, волосы на висках закручивают в букли и всю голову запудривают так, что прическа солдат выглядит как парик, который носили офицеры и высшие придворные чины. Усов не носили.

При Александре I коса постепенно исчезает. В 1801 г. 9 апреля «повелевается» «обрезать букли и косы иметь длиною

**Стр. 176**

только в четыре вершка, завя­зывая их на половине ворот­ника». **1**

В 1806 г. 28 июля «у кадет поведено обрезать косы под гре­бенку; генералам же и штаб и обер-офицерам предоставлено в этом случае поступить по соб­ственному произволу». С 1807 г. офицеры носят косы и пудрятся только для парадов и выездов при дворе. У нижних чинов пудра была отменена совершенно и волосы обрезаны под гребенку. В 1809 г. в декабре последо­вала полная отмена пудры и у офицеров.

С 1820 г. сначала генералам легкой кавалерии, а потом и прочим дозволено носить усы и среди «мелочных вещей, необ­ходимых кавалерийскому солдату для содержания в чистоте и исправности своего снаряжения» позволяется держать следующие принадлежности: «бритва, обык­новенная, с костяным или рого­вым черенком, гребенка простая, длиною около 21/2 вершков, гре­бенка фабренная, металлическая, длиной с ручкой около 2 верш­ков; фабра черная, завернутая в бумажку, составленная из воску, жиру и сажи, столько, чтобы стало нафабрить усы и бакенбарды на несколько раз». Обязательное нафабривание усов нижними чинами отменяется в 60-х годах. Сохраняется только короткая стрижка волос в гигиенических целях.

**Прически XV**

Эпоха Возрождения, при разнообразии индивидуальных особенностей прически, в общем характерна модой на длинные волосы. Только пожилые люди носили волосы умеренной длины, подстриженные на лбу, или совершенно короткие.

Молодежь носила волосы распущенными, ниспадающими до плеч и завитыми в кудри или локоны. Эта форма прически нашла свое выражение в театральном так называемом «итальянском»

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

**1** Висковатов. Историческое описание одежды и вооружения россйских войск. СПБ. 1860

парике с пробором и длинными волосами, мелко завитыми (рис. 64).

С изменением формы головных уборов женские прически стали разнообразнее, и к концу века совершенно исчезла прежняя сдержанность

**Стр. 178**

в прическах (рис. 65). При головных уборах скрывав­ших волосы, их или заплетали в косы или, разделив на пряди, выпускали вдоль щек, а на затылке спирально свертывали.

Часто волосы распускали свободными, гладкими или волни­стыми прядями вдоль щек или завивали их в круглые или мелкие локоны.

**Стр. 179**

Когда носили шапки и сетки, волосы расчесывали гладко, а когда береты — завивали в локоны или заплетали в косы.

Когда волосы не покрывались, их распускали гладкими пря­дями, заплетали в косы, завивали буклями, а иногда просто обвивали вокруг затылка.

**Стр. 180**

**Прически XVI**

Ведущее значение в области мод к этому времени занимает Испания. В конце века испанская мода является общепризнанной. В театральном парике характерные формы испанской моды выразились в типе

**Стр. 181**

испанской остроконечной бородки (эспаньолки) при закрученных кверху усах и коротко стриженном парике.

**Испания.** Волосы носили коротко остриженными. Бороду брили или, чаще, отращивали, причем волосы на щеках коротко подстригали, а бороду книзу заостряли. В 40-х годах XVI века усы стали отпускать длиннее.

**Стр. 182**

С 1560 года, когда появились огромные брыжжи, волосы стали носить еще короче, бороду подстригали, а усы закручивали кверху (рис. 70).

Женские прически стали в XVI веке строже и однообразнее. Вместо свободно распущенных волос стали носить спущенные вдоль щек круглые бандо. С появлением высоких воротников прически стали еще более строгими; волосы разделялись пробо­ром, на затылке их несколько взбивали или зачесывали назад и скалывали шпильками (рис. 67),

**Стр. 183**

**Германия.** В конце 20-х годов в XVI веке волосы спереди стали подрезать горизонтально, а сзади отращивали и подстри­гали от висков к затылку по округлой линии. При этом волосы гладко расчесывались на все стороны. Эта стрижка называлась Ко1Ье (колба) (рис. 68).

Некоторые щеголи продолжали завивать волосы; другие, в осо­бенности ландскнехты, стригли их очень коротко. В 40-х годах этого века волосы стали носить вообще более короткими.

На исходе столетия стали отпускать бороду, которой придава­лись самые разнообразные формы. Так, носили бороду, подстри­женную у подбородка, и оставляли бакенбарды (рис. 69).

Если борода была достаточно длинна, то ее иногда даже за­плетали в косу. Все эти фасоны бороды впоследствии исчезли. Начали отпускать длинные, во всю естественную их длину, бо­роды, либо придавая им прямоугольную форму (среднее сословие), либо подстригая несколько вогнуто (преимущественно дворяне).

Наряду с этим многие брились и носили только бородку, дру­гие — только усы.

В конце века волосы стали носить большей частью коротко стриженными по испано-французской моде. Иные щеголи спереди

**Стр. 185**

зачесывали волосы кверху, так что они торчали ежиком, другие оставляли их на затылке и на висках длинными и косматыми.

Девушки долго еще продолжали носить волосы распущенными и закинутыми за спину. В конце 20-х годов эта прическа сдела­лась принадлежностью венчального обряда. Вообще же волосы стали подвязывать на затылке и покрывать чепцом, оставляя не­сколько вьющихся локончиков на лбу и вдоль щек (рис. 66).

Если не надевали чепца, то волосы перевязывали лентой или заплетали в мелкие косы, а в деревнях обыкновенно — в две длинные косы вдоль спины.

С 1585 года появилась высокая испано-французская прическа.

Италия. В прическе и ношении бороды высшее общество сначала следовало испанской моде, но с 70-х годов стали носить бакенбарды, обыкновенно кругло подстриженные. Молодые люди носили или одни бакенбарды, или одни усы, а старики — длинную, окладистую бороду.

Среди женщин в середине века вошло в обычай носить длин­ные локоны. Появилось множество разных форм причесок — от простых завитков вокруг лба и гладкого или слегка взбитого пробора с зачесанной кверху косой до разнообразнейших комби­наций этих причесок с длинными локонами и бандо.

Из различных причесок всегда одной какой-нибудь начинали оказывать предпочтение перед остальными, и на время она стано­вилась модною.

В Риме носили волосы гладко зачесанными назад. Коса пере­хватывалась лентой и вуалем. Расчесанные на обе стороны волосы взбивали кверху, убирали их жемчугом, охватывали золотым об­ручем и на самой макушке прикалывали серебряными (булавками бант «в широких лент, концы которых спускались на спину.

В Ломбардии волосы на висках взбивали тупеем, заплетали в бандо, которые укладывали спиралью вокруг ушей, а сзади зачесывали кверху и украшали бантом.

В Романье волосы мелко завивали, а косу свертывали в высо­кий конус и покрывали либо длинной сеткой, спускавшейся до плеч, либо вуалем. В Венеции по обеим сторонам (головы делали из волос два конических возвышения, а косу свертывали в широ­кий узел, из которого иногда выпускали несколько локонов. Эта прическа сделалась наиболее любимой во всей Италии. Во второй половине века в Италии распространилась мода на белокурые и золотистые волосы.

Франция и Англия. До 20-х годов на голове носили умеренной длины волосы, подрезанные скобкой. Бороду брили. С 20-х годов голову стали стричь гладко, бороду отпускать и

**Стр. 186**

подстригать. Эта мода вскоре была (принята и три англий­ском дворе, но там ее при­держивались не так строго, как при французском.

С 50-х годов волосы носили короткие и взъеро­шенные или длинные (ниже ушей), зачесанные назад. С 1594 года распространи­лось обыкновение пудрить волосы.

Усы по-прежнему носили закрученными кверху, щеки брили, оставляли неболь­шую бородку, названную по имени короля Генри IV (рис. 70).

Женщины волосы но­сили или в локонах или, отчасти по испанской моде, с пробором посредине головы, расчесанные гладко

**Стр. 187**

или опущенные вдоль щек и сзади поднятые (рис. 67).

В конце века, в 90-х годах, волосы стали завивать в ло­коны, располагая их рядами и зачесывая назад. Иногда их взбивали тупеем, дополняя не­достаток собственных волос фальшивыми. Носили парики, причем волосы обычно пуд­рили.

Эти прически видоизме­нялись при помощи всяких приспособлений, например» проволочного каркаса или лент, бантов, обручей и т. п. При такой уборке волос го­ловные уборы утратили свое настоящее значение и пре­вратились в принадлежность прически.

Маски в форме широких очков сделались частью туа­лета.

**Прически XVII**

Французские моды XVII столетия были господ­ствующими во всей Европе.

В театре типы французских причесок и пари­ков XVII века известны под названием «мольеровского» парика.

В начале века при дворе, (подражая в прическе юному королю Людовику XIII (тогда еще девятилетнему ребенку), стали отпу­скать длинные волосы, которые зависали густыми кудрями. Кудри обрамляли все лицо. Лицо брили. Иногда оставляли очень тонкие усы, кончики которых закручивали кверху, и едва заметную остроконечную бородку, названную впоследствии a la royale (рис. 71).

Мода на длинные волосы привела к употреблению парика. Па­рики были усовершенствованы неким Эрве, который, благодаря изобретенному им способу прикреплять волосы к шелковой сетке, умел придавать парикам все желаемые формы.

С половины 30-х (годов парик окончательно вошел в моду при дворе и в высших кругах.

В 40-х годах стали носить усы, подбритые снизу в виде узкой полоски от ноздрей к углам рта. Бороду сбривали совершенно, ее носили только некоторые ученые, духовные лица и старики.

**Стр. 188**

В 50-х годах при дворе Людовика XIV назначается целый штаг придворных парикмахеров из сорока восьми человек.

В 1670 году королевскому лейб-парикмахеру Бинету удалось изобрести парик, названный им binette (grand in folio), который удостоился особого одобрения короля. Этот парик состоял из массы белокурых локонов, густой гривой спускавшихся с головы на плечи, грудь и спину, и стоил до тысячи талеров. Он был при­нят при дворе и в высшем обществе и сделался головным убором высших сановников, ученых и .вообще всех тех, кто хотел импони­ровать своей наружностью (рис. 75).

**Стр. 190**

В последующие годы белокурый парик был сменен на кашта­новый, и сама его форма утратила прежнюю строгую симметрич­ность, а в 1690 году он уже принимает другой вид: передние локоны взбиваются в два невысоких тупея, а задние опускаются

очень низко, нередко ни­же талии, между тем как боковые по прежнему покрывают только плечи.

Кроме этого парика существовали и другие, причем каждое сословие носило свою особую фор­му. Так, например, аб­батский был принадлежностью духовного сана, испанский — юристов,

четырехугольный - членов магистратуры, бригадирный — кавалеристов и т. д. Парик отсутствовал толь­ко среди низших классов общества, которые по-прежнему носили полу­длинные волосы, различ­но подстриженные, без пробора или с пробором посредине. Коротко остриженные волосы и простые прически носили

**Стр. 192**

также пуритане в Англии, как бы в противовес аристократическим формам прически.

Женские прически. В начале века женщины, подражая мужчинам, причесывались «по-детски», а l’enfant, а затем стали носить волосы распущенными по плечам.

В дальнейшем волосы разделялись посредине головы пробо­ром спускались по обеим

сторонам лица в виде коротких локо­нов, а сзади заплетались в косы и закручивались в узел, окру­женный ниткой жемчуга. Многие дамы делали опереди попереч­ный пробор, от которого спускались на лоб короткие локоны (рис. 74).

Во второй половине века не надолго сделалась модной при­ческа, при которой волосы гладко расчесывались на темени и взбивались на висках в кругловатое возвышение, закрывающее уши, от которого отделялось несколько тонких локонов, едва до­ходивших до плеч.

В 70-х годах волосы на висках и опереди вокруг лба стали завивать в мелкие кудри, а вдоль щек спускать на грудь пряди волос, прямые или завитые локонами.

На ряду с этой носили прическу (изобретение которой при­писывается маркизе Монтеспан), при которой волосы уклады­вались по обеим сторонам пробора двумя прядками толщиной

**Стр. 193**

в два пальца, а остальные завивались в локоны и уступами опускались по шее ниже ушей, за исключением одного длинного локона, падающего на грудь (прическа фонтанж — 80-е гг).

С 1690 года прически по своим формам стали прибли­жаться, к мужскому парику. Волосы взбивали в два вы­соких тупея. Иногда волосы красили в темно-каштановый цвет (рис. 77).

Вместе с тем появились новые формы головных убо­ров >в виде небольших отде­ланных лентами накладок, едва закрывавших темя, или высоких — самого разнообраз­ного устройства. Эти уборы, нередко до трех футов вы­шины, состояли из проволоч­ного каркаса, покрытого за­витыми полосками муслина, лентами, шнурками, впере­межку с локонами, цветами, перьями и пр.

Каждая часть этой куафюры имела особые названия: пустынник, герцог, герцогиня, капуцин, капуста, спаржа, кошка, мышь, труба, орган, первое, второе — вплоть до десятого — небо.

Косметикой пользовались сверх всякой меры. Пудра употре­блялась (преимущественно для шеи, плеч и рук и меньше — для волос, которые начали пудрить только с первых годов следующего столетия.

В конце века вошли в употребление мушки, своей чернотой особенно хорошо оттенявшие белизну кожи, ставшую высшим признаком красоты (а часто и скрывавшие угри прыщи и т. п.).

**Стр. 196**

В дальнейшем при помощи того или иного положения мушки стали придавать лицу определенное выражение, возник свое­образный язык мушки (рис. 84). Так, кто хотел прослыть плу­товкой помещал мушку около рта, кто хотел подчеркнуть свою склонность к галантным похождениям, помещал ее на щеке, влюбленная - - около глаз, шаловливая - на подбородке, дерз­кая — на носу, кокетка — на губе, высокомерная — на лбу и т. д. Впоследствии мушкам придавали самую разнообразную форму, лиры, звезды, разных животных и т. п. Делали их не только из тафты, но и из бархата.

**Прически XVIII века**

Прически XVIII век чрезвычайно богат различными сменяющими друг друга формами причесок.

Утонченность моды последнего века абсолю­тизма, достигшая алогея в предреволюционные годы, сменяется простотой и небрежностью в прическе, характерной в годы

**Стр. 198**

революции. Позднее, во время Директории, мода начинает ко­пировать античные формы.

Прически XVIII века Нашли свое яркое выражение в форма театрального парика, так на­зываемого «французского пуд­реного» (с буклями) и парика «рококо» - с мелко завитым! волосами.

Огромные мужские парики с ниспадающими на плечи локо­нами значительно уменьшились в своих размерах. Длинные па­рики сохранили только доктора, юристы и духовные лица. Ос­тальные носили парики с ровно завитыми мелкими кудрями по всей голове или с локонами на висках и сзади, причем (боковые локоны только едва прикрывали плечи (рис. 80). В дальнейшем появляется парик, на котором

локоны разделены на три части: на заднюю прядь, которую связы­вали лентой, заплетали в косу или оставляли свободной, и на две боковые пряди. С 1730 года стали помещать «хвост» косы в сетку или в чехол из черной тафты, завязанный бантом.

С 40-х годов парики из моды выходят. Волосы, причесанные по принятому фасону, пудрят. Усов и бород, как правило, не но­сят. Их сохраняют только военные — и то определенных полков (гусары).

Во второй половине века вошла в моду низкая прическа из собственных волос, при которой волосы зачесывали назад, при­поднимая над ушами в два или три узких валика, а на затылке связывали в косу, которую вкладывали в чехол; боковые ло­коны или валики завивали сначала слабо, а затем крепче и спи­ралью (tire-bouchon —штопор) и при этом иногда широко расче­сывали.

В дальнейшем заплетенные на затылке в косу волосы стали загибать наперед, зашпиливая их на темени. Эта прическа, en catogan, была возвращением как бы к прежней косе и вытес­нила все остальные. В 1788 г. появилась новая прическа (a’ la grecque): за исключением косы, волосы стали взбивать в один ко­нический тупей иногда значительной вышины.

Все эти прически сооружались при помощи помады и большого количества пудры, которой никогда не употреблялось так много,, как в это время.

**Стр. 200**

Во времена Директории парики с узлом или косичкой продол­жают носить только некоторые приверженцы старины.

Медики носили то длинные волосы, то короткие и завитые (а 1а ТНиз—по имени римского императора Тита), то подстрижен­ные, слегка припудренные.

В эпоху Французской революции щеголи завивали волосы и отпускали длинные пряди волос на висках вдоль щек, подражая небрежным прическам третьего сословия. Якобинцы 'носили во­лосы гладко причесанными, без пудры. Формы причесок третьего сословия в эпоху революции противопоставляются своим простым, скромным видом изысканным формам причесок аристократии. В дальнейшем, с падением абсолютизма, простые формы причесок становятся общепринятыми.

Женские прически. В начале века высокая прическа (фонтанж) выходит из моды. Начинают иметь успех более низкие прически из массы локонов, которыми или равномерно окру­жают всю голову или спускают на затылке несколькими длин­ными прядями. Волосы непременно пудрили, иногда убирали их лентами (в виде бантов, рож­ков, мельничных крыльев, пуч­ков), нитками жемчуга и т. д. (рис. 78).

Со второй половины века при­ческа снова стала расти вверх и в 1775 году достигла предельной высоты (рис. 79).

Тупей увеличен до таких раз­меров, что в три или четыре раза превосходит величину головы, а весь объем прически нередко рав­нялся восьми объемам головы.

**Стр. 201**

Для того чтобы соорудить такую прическу и дать ей надлежа­щую прочность, свои волосы подпирали особыми каркасами из про. волоки или китового уса, густо и сильно помадили.

Волосы зачесывали от лба кверху и назад, образуя гладкую округлую массу (chignon), на затылке завивали в несколько вер­тикальных или косых буклей, из которых спускались на спину мелкие, туго завитые локоны; такие же локоны ниспадали с вит сков на грудь. Иногда эта прическа видоизменялась — вся масса волос выдвигалась более вперед. Шиньон расширялся, на затылке одна часть волос заплеталась в одну или несколько косичек, а дру­гая часть, как и на висках, завивалась валиками.

Это волосяное сооружение служило только основой для раз­личных украшений. Самым простым убранством было украшение прически лентами, жемчугом, цветами и перьями. По мере того как увеличивался размер прически, усложнялось и ее убранство. Появились куафюры в виде корзинки, наполненной цветами или плодами, прическа с театром в миниатюре, прическа, представляв­шая горы и долины из цветной эмали, с ручьем из серебряного глазета, воды и рощи (рис. 83).

В 1780 году появилась прическа, изображавшая военный корабль со всеми принадлежностями, пушками и т. д.

**Стр. 202**

В 1785 году Мария Антуанетта ввела в моду простую прическу с длинными локонами, с шиньоном, опущенным на спину.

С падением абсолютизма огромные парики отошли в область предания. С 1789 пода после моды на светлую пудру и белокурые парики стали появляться прически натурального цвета волос, без пудры. Вышли из моды мушки, а с 1798 года и румяна с пудрой.

С появлением античных туник вошла в моду упомянутая выше прическа с короткими завитыми волосами a la grecque и a la Titus и всевозможные разновидности греческого узла и повязок (рис. 87). Одновременно с прической a la Titus продолжают носить парики с более или менее спущенными или распущенными шиньо­нами, с чепчиками, с боковыми локонами.

Так как для прически «под Тита» необходимо коротко стричь волосы, многие женщины, не желавшие стричься, носили коротко остриженные парики.

**Прически XIX века**

Мужские прически XIX века в общем характе­ризуются короткими волосами, которые зачесы­ваются самым разнообразным способом; зави­ваются, разделяются пробором прямо посредине или сбоку, зачесываются на лбу в виде хохолка и т. д. Все разнообразие этих форм причесок нашло свое выражение в бесконечных вариантах театрального парика, так называемого «городского»получившего в дальнейшем еще новые подразделения на парики «характерные», «бобриком», «стриженые», английские» и т. и,

В начале столетия волосы носили довольно короткими, они плотно прилегали к голове пышно завитыми кольцами, затем

их стали зачесывать на лоб так, что с бо­ков получались два пробора.

В 30-х годах на лбу красовался хохол. Иногда носили неболь­шие бакенбарды и ма­ленькие, опущенные книзу усики.

В 40-х годах начали носить бакенбарды бо­лее длинные — до по­ловины подбородка. Подстриженные воло­сы разделяли сбоку пробором, причем концы завивали так, что они ложились кольцами вокруг го -ловы.

В 1848 году в моду вошла борода и длин­ные волосы (рис. 92). В конце века стали стричь волосы и раз­делять их пробором посредине или сбоку.

Во Франции, по примеру Наполеона III, некоторые сословия стали носить усы и бородку (чиновники, Рис. 89-а. XIX век. 30-е годы. Дамские прически. военные). В Германии в подражание Виль­гельму I и в России — Александру II среди придворных сановни­ков и военных появилась мода носить своеобразно подстрижен­ные бакенбарды с гладко выбритым подбородком (так называемая «дорожка

благонамеренности»).

Женщины во Франции в эпоху

Консульства наряду с антич­ными греческими костюмами (хитонами) носили греческую прическу. Правда, дамы не всегда строго придерживались античных образцов и нередко давали простор собственной фантазии. Обыкновенно волосы спереди опускали короткими кольцами на лоб, а сзади иногда заплетали в косы, которые поддерживались наверху при помощи гребенки, а иногда спу­скали на затылок и укрепляли наверху посредством разных

**Стр. 206**

булавок символического харак­тера *(рис. 88).*

В 1804 году волосы в приче­ске плотным кольцом укладыва­ли вокруг головы, спуская их на лоб так низко, что они почти закрывали брови; при этом сзади они образовывали род шиньона, перехваченного цветной полосатой лентой, который укра­шался высоким плюмажем.

В 1805 году греческие при­чески исчезли совершенно. На придворные и другие балы наде­вали усыпанный драгоценностя­ми тюрбан из муслина, кисеи или легкого шелка с перьями. В большом употреблении были также жемчужные сетки, покры­вавшие волосы целиком.

Около 1810 года молодые девушки являлись на балы с волосами, завитыми мелкими кольцами на лбу и на висках. На затылке возвышался не­большой пучок локонов. Поперек головы прикалывали цветы.

В 1812 году прическа разделялась пробором, а на затылке волосы заплетались в косы и располагались в виде гнезда, при этом пряди, опускавшиеся вдоль висков, завивались.

В 1817 году волосы зачесывали кверху, разделяли пробором и спускали вдоль висков и по плечам в виде длинных локонов, а на темени соби­рали несколько пышных пуч­ков, перехваченных нитками жемчуга, лентами, бантами или цветами.

В 1820 году волосы за­чесывали так, что затылок оставался открытым, и располагали их наверху в виде шиньона, который обычно поддерживался более или менее широким и высоким гребнем.

На висках волосы собирали в пышные пучки.

**Стр. 209**

В 30-х—40-х годах завитые впереди волосы спускали на лоб, а на висках образовывали из них пышные пучки. При бальной прическе волосы раз­делялись пробором и пыш­ными прядями опускались вдоль висков к ушам. По­средине головы возвышался гребень, окруженный бантами из волос. При этом от одного бокового пучка к другому нередко протягивалась нитка жемчуга (рис. 89—90).

В 50-х годах волосы раз­деляли пробором, сзади со­бирали в узел, а сбоку спу­скали несколько длинных ло­конов. Прически украшались цветами и бантами (рис. 95).

В 60-х годах волосы разде­ляли пробором, гофрировали

**Стр. 211**

и откидывали назад, располагая их иногда просто в виде пучков. У некоторых женщин, особенно у пожилых, передние пряди спу­скались еще на уши, так что из-под этой массы волос были видны только длинные серьги. Но модницы уже зачесывали волосы за уши, а короткие пряди на висках завивали колечками. Сзади волосы покрывали сеткой или же собирали в виде гнезда. При этом сама прическа спускалась все ниже, гребень употреб­лялся небольшой и низкий (рис. 95),

В 1865 году проборы гладкий и волнистый выходят из моды. Волосы вокруг лба и на висках завивают и зачесывают назад или взбивают кверху. В тех случаях, когда волосы разделяют пробором, их зачесывают назад в виде валиков, для чего использовались специальные приспособления — подкладки. На за­тылке волосы заплетают в широкие косы и располагают совер­шенно низко в виде мешка. Иногда этот «мешок» покрывали плоской сеткой.

После 1865 года на затылке стал красоваться высокий шиньон.

В 1866 году на вечерах можно было увидеть шиньон из локо­нов, а на балах — прическу с длинными буклями.

В 70-х годах прическа состояла из всевозможных пучков, ло­конов, кос и напусков.

Все это требовало огромного количества волос, и дамы при­бегали к накладкам. К этому времени в моду вошли локоны.

Бальная прическа 1876 года такова: передние волосы, мелко сфризированные, высоко зачесаны со лба; шиньон состоит из нескольких петель с падающими вниз локонами: спереди разбро­сано несколько цветков — в соответствии с общей отделкой туа­лета (рис. 96).

В 80-х годах волосы стали напускать на лоб в виде челки, а сзади — собирать в узел. В 1882 году этот узел опускали почти на затылок. Локоны вышли из моды (рис. 97).

В последнем десятилетии прошлого века простая прическа уступила место пышной.

**Прически XX века**

В начале XX века большое распространение получила женская прическа с валиком, причем на протяжении десятилетия валик то делается более высоким, то более низким, гладким или, наоборот, волнистым (завитым) (рис. 98).

К началу войны 1914 года устанавливается мода на сильно и глубоко волнообразно завитые (ондулированные) волосы, что приводит к большому распространению готовых причесок — так называемых «постишей». С 1917 года прически отличаются инди­видуальным разнообразием и упрощением форм — артистическая простота является высшим шиком. Волосы украшают перевязями, перьями и т. п., пудрят блестящей цветной пудрой. Входят в моду длинные серьги.

**Стр. 215**

20-е годы характерны различными фасонами коротко остри­женных волос с пробором посредине или сбоку, или с начесом на лоб и с челкой (рис. 99). Завивка особое распространение получила за последние годы, после изобретения способа электри­ческой, так называемой «шестимесячной» завивки.

Последние модные прически представляют собой различные комбинации завивки и своеобразных валиков, при которых снова отращиваемые волосы сзади подбираются под резинку и прикалы­ваются тонкими шпильками — «невидимками». Начинают постепенно входить в моду и косы (рис. 100).

Что касается мужских причесок, то в настоящее время во всех странах широко распространена прическа с пробором с левой стороны. Ранее распространенный в Англии и Америке пробор по середине головы исчезает, — мода эта перенеслась в юго-восточ­ную часть Европы. Обычно прическа делается соответственно форме лица; ; так, при округлом лице — волосы зачесываются назад или вверх, а при удлиненном, худощавом — гладко и на про­бор. Волосы стригутся коротко, а среди пожилых лиц, довольно распространено бритье головы.

Полная борода совершенно вышла из моды. Чаще всего лицо бреют или носят небольшую бородку и маленькие подрезанные английские усики. Усы, сильно подбритые, в виде небольшой полоски под ноздрями, сейчас встречаются редко.

**Стр. 218**

…………………246