

**MAKEUP IN THEATRE AND FILM****Khujametova Sevvara Maqsud qizi****PhD Candidate, Tashkent State Institute of Arts****ABSTRACT**

The art of film makeup inherited many traditions and principles of theatrical makeup. Many makeup artists who work in film today began their creative careers in the theatre and brought the experience of theatrical makeup artists to cinema. However, cinema presented the makeup artist with many new, more complex demands and prompted them to improve their art, to seek new expressive means, new materials, and techniques. For example, plastic makeup, invented by R. Raugul (Leningrad), was first widely used in cinema. The recipe for preparing paints has changed significantly.

Задачи гримера усложнились в кинематографии потому, что изображение на экране, во много раз увеличивающее лицо актера и как бы приближающее его вплотную к зрителю, потребовало значительно более тонкой и точной проработки каждого штриха, каждой черты лица. Даже первый ряд партера в театре находится в нескольких метрах от актера, вышедшего на авансцену. Расстояние между сценой и зрителем скрадывает погрешности театрального грима. В кинематографе исполнители не только основных, но и эпизодических ролей обязаны гримироваться намного тщательнее, потому что при съемке даже среднепоясного плана, не говоря уже о крупном плане, становится заметной малейшая небрежность или неточность в гриме. С другой стороны, сама природа киноискусства, лишенного присущих театру условностей, требует большей реалистичности грима.

Применение цвета в кинематографе также заставило гримеров отказаться от многих испытанных средств и приемов, искать и изобретать новые материалы. Творческие поиски в этой области продолжаются и сегодня. Очевидно, что распространение широкоэкранных фильмов потребует новых усовершенствований гримировальных материалов и

техники.

Кинематограф повысил ответственность гримера и в силу других обстоятельств. Известно, например, что некоторые театральные актеры гримируются сами. В кино такая возможность совершенно исключена, так как однажды зафиксированный облик исполнителя каждой роли должен быть в течение всего периода съемок сохранен до мелочей. И здесь киноактер не может обойтись без помощи и контроля художника гримера.

Искусство киногрима еще очень молодо — оно родилось намного позже кинематографа. Но и этот короткий период нельзя рассматривать как период непрерывного совершенствования мастерства киногримеров.

Так, например, 1924—1929 годы были годами временного увлечения С. Эйзенштейна и ряда его последователей «безактерским» кинематографом. Они отрицали в то время необходимость актерского мастерства, искусства перевоплощения, полагая, что с помощью монтажа кадров можно заставить «играть» не только статиста, натурщика, но даже неодушевленный предмет.

Исходя из этой теории, режиссер подбирал необходимый ему «типаж», и от гримера требовалась лишь самая элементарная «обработка» лица для съемки.

Жизнь доказала, что эти увлечения были глубоко ошибочными, тормозившими развитие киноискусства.

Тенденция «типажного» подбора исполнителей была решительно отвергнута советской кинематографией. Мастера кино, в том числе и С. Эйзенштейн, пришли к убеждению, что создание многогранного художественного образа в киноискусстве, как и в театре, невозможно без актера, с помощью одних лишь выразительных средств режиссерского и операторского искусства.

Попутно следует отметить и другую дурную тенденцию, которая заключается в том, что некоторые режиссеры поручают актерам однотипные роли в расчете на те внешние и внутренние данные, которые в свое время принесли им успех. Такая практика, идущая от игнорирования

способности актера к перевоплощению, игнорирования возможностей грима, приводит к появлению актерских штампов, сокращает творческую биографию актера — спустя несколько лет после успешного дебюта, повторяясь от роли к роли, он неизбежно становится не способным к решению даже несложных задач.

Советской кинематографии, твердо стоящей на позициях реализма, чужд и принцип «безактерского» кино, и голливудский принцип демонстрации неизменного облика популярного актера, и все иные! принципы, противоречащие реалистическому искусству.

Вместе с тем в среде творческих работников кинематографии до сих пор существуют разногласия в вопросе о роли и месте гримера в создании картины. Так, некоторые кинооператоры, в том числе и большие мастера, как, например, профессор А. Головня, утверждают, что киногрим является всего лишь разновидностью ретуши и выполняет в кинематографии ее функцию, что оператор без помощи гримера, пользуясь различным освещением, может рисовать экранный образ. Хорошо известно, что возможности оператора в этом отношении действительно велики; в ряде фильмов мы находим высокие образцы владения светом. Так, например, в первой части фильма «Сельская учительница» кинооператор С. Урусевский мастерски помог В. Марецкой создать облик юной девушки. Но ясно также, что без превосходной работы художника-гримера В. Яковлева эта задача едва ли была бы выполнена с таким совершенством.

Нет смысла противопоставлять искусство гримирования операторскому или какому-либо иному искусству. Наоборот, надо добиваться теснейшего и постоянного контакта между всеми членами съемочного коллектива, ибо в этом залог успеха в создании многогранных, живых человеческих образов.

Необходимость грима в кино диктуется прежде всего техническими условиями съемок. Лицо актера представляет собой чрезвычайно неоднородную по окраске поверхность. Подкожный слой имеет большое количество мелких кровеносных сосудов (капилляров), придающих коже

лица пестроту, мало заметную в обычных условиях, но фиксируемую при съемке, особенно в цветном фильме. Небольшие дефекты кожи, мельчайшие морщинки, веснушки, растительность разных оттенков в виде пушка — все это становится заметным при крупных и даже средних планах и обезображивает лицо. Следы загара, каким бы равномерным он ни казался, придают коже еще большую неоднородность, выявляют морщины. Даже тогда, когда актеру не нужно изменять свой внешний облик, грим применяется в виде общего тона.

Но задачи, стоящие перед художником-гримером, обычно бывают гораздо более сложными, чем устранение мелких дефектов кожи и нанесение на лицо общего тона. Он помогает актеру **с о з д а т ь** задуманный образ — «войти в роль», нарисовать портрет героя фильма. В этом отношении труд гримера близок по своей природе труду художника-живописца, выявляющего во внешнем облике человека его духовную сущность, черты его характера. Подобно художнику-портретисту, гример должен средствами внешней характеристики передать биографию, типические и индивидуальные особенности человека. Та или иная черта внешнего облика вызывает у зрителя множество ассоциаций, связывает героя фильма с определенной эпохой, общественной средой, профессией, придает художественному образу впечатляющую силу. Но живописец имеет дело с холстом, скульптор — с камнем, металлом или деревом, а гример — с лицом и телом актера. Лицо актера не может быть пассивным материалом для художника-гримера. Распространенная ошибка молодых гримеров как раз в том и заключается, что они иногда создают статичный грим — неплохо задуманный, но не рассчитанный на актерскую мимику.

Далеко не всегда и опытному мастеру удастся сразу найти грим, который не превратился бы в маску. В период подготовки к съемкам кинофильма «Петр I» гример и исполнитель главной роли долго и упорно искали внешний облик Петра. За гримерным столом удавалось добиться большого сходства — портрет как будто получался и правдивым и точным. Но стоило артисту заговорить, как все морщины, все наложенные на лицо

складки «шли поперек». Изо дня в день гример следил за игрой актера на репетициях, улавливал и запоминал его мимику, движения и применительно к ним, а также к возможным ракурсам съемки «перестраивал» грим.

Он искал и усиливал те черты в лице актера, которые помогали воссоздать образ Петра.

Вот в чем отличие работы художника-гримера от работы художника-портретиста. Мастер грима прежде всего ищет общие черты в облике героя и в лице актера; он ищет самый «легкий», то есть самый экономный грим — минимум линий, штрихов, наклеек.

У части актеров и режиссеров сложилось неправильное представление о гриме как о специалисте, владеющем особыми профессиональными «рецептами» на все случаи актерской практики. Конечно, опыт дает многое для помощи актеру. Однако готовых «рецептов» для любого случая у гримера быть не может — каждый пример, случай отличается своими особенностями; не может быть и не должно быть заранее найденных приемов для создания различных художественных образов.

Возьмем, например, такую часто встречающуюся в практике гримера задачу, как «омоложение» лица актера. Существует ряд издавна известных приемов для выполнения такой задачи — надо «убрать» обвисшие щеки, приподнять опустившийся к старости кончик носа и внешние концы бровей, замаскировать морщины, лысину, взлызы, придать видимость упругости мышцам рта, носогубной складке; можно применить подтяжки, устраняющие излишние складки кожи, спрятав их концы под естественную или искусственную растительность. Словом, есть определенные приемы гримирования, известные художнику и ремесленнику. Вопрос состоит в том, какие именно, когда и как применять, а это зависит от неповторимой индивидуальности художественного образа — от биографии, характера, особенностей героя. В одном случае «омолодить» — значит придать коже нежность, мягкость, тонкий румянец; в другом случае нужно сделать как раз

обратное — убрать появившуюся к старости холерность, мягкость и все то, что отпечаталось на лице актера или героя в определенных условиях жизни. Вот почему мы говорим, что есть разнообразные приемы работы гримера и потому универсальных рецептов быть не может.

Можно рассказать, как создавался грим для того или иного образа, и мы это попытаемся сделать, но нельзя рассказать, как вообще следует создавать грим. Это носило бы характер рецептуры, а она в искусстве недопустима.

Всегда и во всех случаях исключительное значение имеют взаимопонимание и контакт между актером и гримером.

При поисках грима актер должен найти наиболее характерное для своего героя душевное состояние, выразить его во взгляде, в мимике, — только тогда гример сможет добиться хорошего результата.

Уже в период первых набросков грима необходимо сочетание «внутреннего» с «внешним», иначе самый точный портрет получится статичным, а в тот момент, когда актер начнет действовать, намеченный гримером внешний рисунок образа неминуемо исчезнет.

Очень поучительны в этом отношении высказывания мастеров театра и кино.

В Музее МХАТ хранятся записи бесед И. М. Москвина с молодежью. Иван Михайлович в двух беседах подчеркивает, как важно творческое состояние актера для наложения даже давно найденного грима. «У меня бывали такие дни: приду в гримерную, посмотрю на себя в зеркало и вижу не лицо царя Федора, а лицо разбойника какого-то, а если не разбойника, то очень злого человека... Начинаю класть на лицо краски, но они не ложатся, — не ложатся потому, что у меня нутро не подготовлено. Лицо у меня будничное, недовольное, а я должен показать чистого голубя с кристальной душой.

Вот как пишет об этом Н. Черкасов: «Работа актера в том или ином кинофильме в значительной мере предreshается в гримерной, в процессе поисков и лепки внешнего облика, порой в сочетании с труднейшей задачей

достичь портретного сходства. Однако следует отметить, что это еще не определяет творческого успеха актера. Необходимо одухотворить и озарить грим внутренним светом образа — осветить его взглядом глаз, выражением лица, словом, дать жить той маске, которая нанесена на лицо посредством грима. Это творческая задача, решению которой помогает художник-гример».

Мастер грима может оказать неоценимую помощь актеру в его стремлении к расширению своего творческого диапазона.

Вспомним, какие роли сыграл в кинематографе Н. Черкасов. Зрители видели его в ролях профессора Полежаева («Депутат Балтики»), Паганеля («Дети капитана Гранта»), пирата Билли Бонса («Остров сокровищ»), царевича Алексея («Петр I»), осетина Бета («Друзья»), Максима Горького, Александра Невского, Ивана Грозного, Стасова, Дон-Кихота.

Дело вовсе не в том, чтобы сделать актера с помощью грима неузнаваемым. Артист Н. И. Певцов рассказывал, что в театре Незябина, в котором он некогда служил, был актер Николаев, виртуозно владевший гримом. Его трудно было узнать в любой новой роли. И каждый раз, когда публика не узнавала кого-нибудь в новом спектакле, в зрительном зале говорили: «Это Николаев!» Не такое мастерство гримировки имеем мы в виду, когда говорим, что художник-гример должен быть помощником актера.

Сделать актера неузнаваемым — значит превратить гримировку в самоцель, в трюк, в искусничанье. Говоря о том, что художник-гример может помочь актеру намного расширить его творческие возможности, мы имеем в виду художественно оправданное перевоплощение, при котором грим использован крайне экономно и предельно выразительно для создания реалистического образа.

При этом не может быть и речи о том, чтобы художник-гример навязывал актеру свое видение образа.

Актер прежде всего сам должен ощутить своего героя, увидеть перед собой его образ не только в целом, но и во всех индивидуальных, неповторимых особенностях. Только тогда грим поможет ему создать живой,

правдивый человеческий характер.

К- С. Станиславский писал, что поиски грима Крутицкого в пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» долго не давали желаемого результата. Актер пересмотрел множество фотографий, набросков, рисунков, находил черты, как будто подходящие для внешнего образа роли. «Мне достали,— пишет Станиславский,— даже тип генерала, с которого Островский писал Крутицкого. Но я его не узнал, и во всех других материалах не ощутил моего Крутицкого.

Но тут случилось следующее: я был по делу в так называемом «Сиротском суде». Одно из устаревших учреждений, которое просто забыли своевременно ликвидировать. Там и дом, и порядки, и люди точно покривились и покрылись мохом от старости. Во дворе этого когда-то огромного учреждения стоял как раз такой покосившийся и обросший мохом флигель, а в нем сидел какой-то старик (ничего не имевший общего с моим гримом в роли) и что-то усердно писал, писал как генерал Крутицкий, свои никому не нужные проекты, Общее впечатление от этого флигеля и одинокого его обитателя каким-то образом подсказало мне грим, лицо и фигуру моего генерала»

Актер и гример должны прийти и обычно приходят к общему пониманию характера героя и создают в совместных поисках его портрет. Основой этой общности взглядов является глубокий анализ духовной сущности образа, его места в жизни, в событиях прошлого или современности.

#### ЛИТЕРАТУРЫ

1. Свободин, «Как я работаю над ролью». Советский театр, №№ 2, 3, 1931 г.
2. Советский театр, №№ 5, 6, 1930 г.
3. Петров Н., «О страхе». Стенограмма заседания президиума Леноблрабиса, стр. 18, 1931 г.
4. Васильев Б., «Китайский театр», в сборнике «Восточный театр», стр. 236, изд. «Академия», 1929 г.
5. Пиотровский А., «Античный театр», стр. 207.
6. Варнеке, «О греческом театре». Одесса. 1921 г.





7. Мокульский, «Комедия масок как историческая проблема». Журнал «Театр и драматургия», №5, 1933 г.
8. Гольдони, Мемуары, II ч., стр. 239. «Академия». 1933.
9. Constant Mic, «La commedia dell'arte», Paris, 1927.
10. Мокульский С. С., «Комедия масок как историческая проблема». Журнал «Театр и драматургия», № 5, 1933.