

ХРЕСТОМАТИЯ

АКТЕРА

МИМИКА
ГРИМ
ДВИЖЕНИЕ
РЕЧЬ

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

1 9 3 0

ХРЕСТОМАТИЯ АКТЕРА

СБОРНИК

М И М И К А
Г Р И М
П Р И Ч Е С К А
Д В И Ж Е Н И Е
И Р Е Ч Ь
И С К У С С Т В О
А К Т Е Р А

Сборник составлен по книгам и статьям:

С. ВОЛКОНСКОГО, ДЕЛЬСАРТА, КОКЛЕНА, ЛЕБЕДИНСКОГО, ЛЕНСКОГО,
СТАНИСЛАВСКОГО и др.

ТЕАКИНОПЕЧАТЬ

1 9 3 0

НАБРАНО и ОТПЕЧАТАНО
В ТИП. ИМ. ВОРОВСКОГО,
УЛ. ДЗЕРЖИНСКОГО, 18.
ГЛАВЛИТ А 37319.
ТИРАЖ 6.000 ЭКЗ.
ТЕАКИНОПЕЧАТЬ № 1104

ЛЕНИН И ТЕАТР

★

Владимир Ильич мыслил так, что, пожалуй, кроме театра, нет ни одного института, ни одного органа, которым мы могли бы заменить религию. Ведь мало религию уничтожить и тем освободить человечество совершенно от страшнейших пут религиозности, надо религию эту чем-нибудь заменить, и тов. Ленин говорит, что место религии займет театр. Отсюда видно, какое огромное значение придавал Владимир Ильич театру.

Из речи М. И. Калинина на 5-м Вс. Съезде Раб. Искусств. (25 мая 1925 г.).

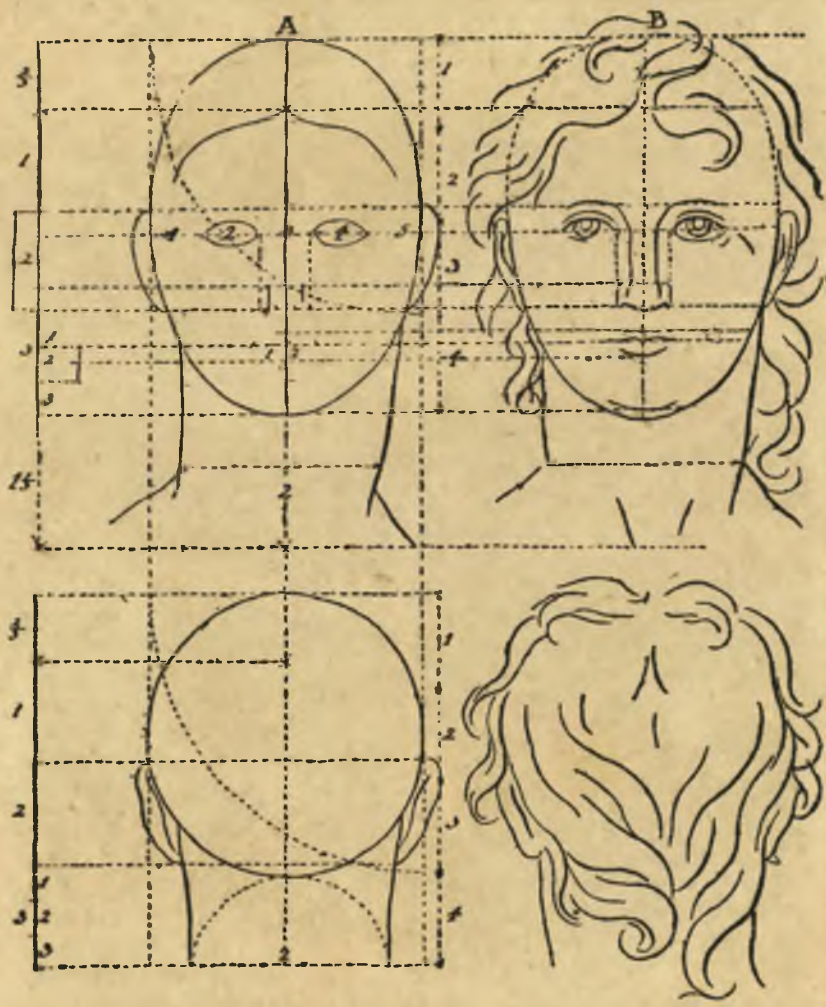
ПРЕДИСЛОВИЕ

Надо, к сожалению, признать, что указания Совгтской общественности и прессы на безграмотность актеров-профессионалов в вопросах их мастерства, в большинстве случаев справедливы.

Зачастую приходится убеждаться, что работники самодеятельного театра уже более компетентны в вопросах актерского мастерства нежели профессионалы.

Хрестоматия актера имеет целью помочь актеру, главным образом профессионалу, ознакомиться или же возобновить в памяти лучшие страницы изданий по вопросам актерского мастерства.

Об этом следует задуматься.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

М И М И К А

Не так давно был распространен взгляд, что артисту не нужно решительно ничего, кроме умения переживать роль, заражать своими переживаниями зрителя и уметь накладывать на свое лицо шаблонные мазки грима. Однако сценическое искусство быстро движется вперед. Выдвигаются новые модусы творчества. Новые способы гримирования стремятся дать зрителю живое лицо, а не шаблонную размазанную маску.

В основу художественного грима входят, с одной стороны, индивидуальность артиста, с другой, — его мимика. Ясно, что обучение гриму должно покоиться на серьезном изучении законов мимики.

Конечно, изучение мимики так же мало делает человека артистом, как изучение анатомии. Искусство актера требует, кроме техники мимической, артистического вкуса и такта. Познания по анатомии и мимике — только вспомогательные средства в искусстве.

Актеры, не знакомые с законами мимики, принуждены собирать материал путем внимательного изучения человека. Случаи к наблюдению людей в моменты каких-либо сильных аффектов, так редки и мимолетны, что только богато одаренные натуры могут уловить и точно усвоить себе язык страстей.

Лицо наше даже без слов выражает все желания, все страхи, все разнообразие ощущений и переживаний. И человек с незапамятных времен, не будучи еще знаком с явлениями природы, не зная еще языка, уже читал на лице другого его скрытый внутренний мир. Наш так называемый духовный мир, исходящий ежеминутно из высшего центрального органа — головного мозга, прежде чем отразиться в словесной форме, отражается в мускульных и нервных движениях нашего лица. Следы мимических воспроизведений мы находим у культурных народов еще в глубокой

древности. У греков мимика составляла существенную часть оркестрики, а у римлян она достигала высшего развития в пантомиме. По этому предмету написано огромное количество томов. Изучение же мимики, этого вечного языка человечества, пренебрегалось; исследователи только вскользь затрагивали мимику, — поскольку это им было необходимо.

Изучение мимики, самого быстрого, самого убедительного и самого общедоступного немого языка человека, весьма трудно и сложно. Трудно разобраться в искусстве (мимика — искусство), которое еще недавно выполнялось на авось, путем личного опыта, достигнутого почти всегда бессознательно. А между тем все в природе, в нашей жизни и в искусстве подчинено определенным законам.

Мимика лица есть способность отражать на своем лице мысли, желания и различные душевные состояния вообще. В театре, на сцене мимика психологична, иными словами, она есть немой язык наших внутренних переживаний. Языки народов различны и подвержены изменениям, но мимика одинакова для всех людей; чувства, душевные настроения, желания и страсти одинаково отражаются на лице дикаря и цивилизованного европейца, ребенка и старца. Этот немой язык так ясен и понятен, что дети на первом году жизни уже различают на лице матери грусть или недовольство. Каждый знает по собственному опыту, насколько глаз способен уловить малейшую перемену в выражении лица. Так, например, легко заметить рассеянность нашего собеседника, хотя как будто ничего не изменилось в его чертах, только зрачок отклонился на миллиметр в сторону.

Слово, каково бы ни было его происхождение, всегда имеет условное значение и пригодно для тех, кто понимает его и знает его смысл. Мимика — язык не только общечеловеческий; область ее распространяется и за пределами человечества. Скажите собаке, ребенку, еще не умеющему говорить, или иностранцу, не знающему вашего языка, слово «разбойник» сопровождая его благосклонною улыбкою или ласковым жестом, каждый из них одинаково ответит вам ласковою

мимикою; и наоборот — скажите им «милый» с злобным выражением, с угрожающим жестом, — каждый из них испугается и будет соответственно реагировать.

Есть, правда, и чисто условные мимические движения, например утвердительное и отрицательное движение головой, но о них нам незачем говорить. Нас должны интересовать исключительно те отражения чувств на лице, которые являются врожденными, а не привитыми искусственно; только изучение первых ценно для актера. Есть много мимических знаков, значение которых условно. Француз, немец, русский, прибывший впервые в Неаполь, конечно, не поймут немой мимики итальянца, который вместо того, чтобы сказать «нет», смыкает губы, откидывая назад голову.

На такой мимике останавливаться не будем; она подобна языку глухонемых. Нас должна интересовать мимика самородная, автоматическая, которая во всех частях света одинакова и потому составляет настоящий универсальный язык.

Ласка, поцелуй, благосклонная улыбка — везде будут признаны как знаки любви, а скрежетание зубами, сжатые брови и т. п. всегда будут поняты как выражение гнева и ненависти.

ОБЪЯСНЕНИЕ МУСКУЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Мимические движения происходят от сокращения мускулов. Мускулы имеют специальное анатомическое название — мышцы. Вообще мышцы — это деятельные органы тела, которые производят передвижения отдельных костей скелета и некоторых мягких частей тела, вследствие сокращения составляющей их волокнистой ткани, вследствие того или иного нервного раздражения. Следовательно, мимические движения проявляются не только на лице, но и в корпусе и в конечностях.

От сокращения тех или других личных мышц (мускулов) образуются морщины; поднимаются, опускаются или сдвигаются брови; расширяются ноздри; изменяется форма губ. Для того чтобы не затруднять читателя специальными

анатомическими названиями мышц и не уклоняться таким образом в дебри анатомии в ущерб прямой задаче, мы будем делить мышцы по группам, расположенным возле каждого из органов чувства.

Итак, мышцы, окружающие глаза, мы назовем глазными, нос — носовыми, рот — ротовыми. Разберем движения каждой мышцы в общих чертах.

Глазные мышцы расположены вокруг всей глазной впадины. Они покрывают всю лобную часть черепа и своим сокращением двигают глазное яблоко. С их помощью мы поднимаем, опускаем и сдвигаем брови, щурим глаза и пр. Эти же мышцы своим сокращением образуют морщины на лбу и между бровями (когда брови сдвинуты).

Носовые мышцы опускают кончик носа одновременно с нижней губой, усиливая носогубные морщины, заставляют расширяться и сужаться ноздри и увеличивают или уменьшают носогубные морщины.

Ротовые — изменяют форму рта, раздвигая и сдвигая губы (углы рта приподняты — смех; опущены — плач, см. рис. 17, стр. 27). Эти же мышцы приподнимают подбородок (брезгливость, презрение) и выворачивают нижнюю губу. Движения же самой головы обуславливаются сокращением мышц шеи. Сейчас мы разобрали сокращение мышц лица (личных мускулов) только в общих чертах. При более же детальном и подробном изучении отдельных мимических выражений мы коснемся их анатомии подробнее. Мы знаем, что мимические выражения лица, т. е. движения личных мускулов, суть отражения лицом наших внутренних переживаний. Зависит это от двух причин:

В лице мускулы лежат на поверхности костей и малейшее сокращение этих сравнительно небольших мускулов сейчас же заметно.

Корни нервов лица лежат в мозгу в самом близком соседстве с психическим центром и, следовательно, его движения легко передаются этим нервам. Из всех нервов, двигающих личные мускулы, лицевой нерв самый важный. Он называется еще мимическим нервом. Всякое сильное душевное движение влечет за собой сокращение подчиненных ему мускулов. Мимические движения вызываются душевными

движениями: они следствия их. Вот почему верные мимические законы могут вытекать только из верных психологических законов. Однако прежде чем объяснить, почему известные душевные движения вызывают деятельность известных мускулов, нужно внимательно рассмотреть те причины, которые преимущественно вызывают мимическую деятельность.

ПРИЧИНЫ МУСКУЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ

Орган ума есть часть мозга, называемая в отличие от других его частей «психическим мозгом». Деятельность этого органа возбуждается и поддерживается притекающими к нему отовсюду впечатлениями внешних чувств. Эти впечатления служат материалом для работы ума; без них ум был бы так же бездеятельным, как орган зрения без световых впечатлений. Впечатления внешних чувств притекают к органу ума, этому центру всех чувственных впечатлений, и таким путем образуются представления о предмете. Итак, для ума предмет существует только в виде представления. Работа нашей мысли производится не над самим предметом, но над умственным его образом. Всякое представление о предмете является суммой чувственных впечатлений. Чем чаще на ум действуют одни и те же впечатления, чем чаще он получает одну и ту же группу впечатлений, тем ярче и определеннее данное представление выделяется из хаоса беспрестанно притекающих к мозгу чувственных впечатлений.

Представления, о которых говорилось выше, конкретны. Но ум может образовать из них новые отвлеченные представления, соединяя общие признаки одной группы конкретных представлений и образуя из них новое представление.

Отвлеченные понятия могут всегда породить новые, еще более отвлеченные и т. д.; но как бы отвлеченно ни было понятие, оно всегда исходит из конкретного. Всякое отвлеченное представление возникает в уме, как предмет в пространстве, т. е. в виде естественной группы или единицы вещественных форм, или как предмет во времени, как событие.

Таким образом мы пришли к первому основному положению мимики: так как всякое представление является уму в виде предмета, то мускуль-

ные движения (выражения), вызванные представлениями, относятся к воображаемым предметам.

Всякий орган чувств имеет еще особенное свойство возбуждаться гармонично одними причинами и негармонично другими. Следствием этого бывают приятные и неприятные представления. Они являются такими: 1) всем, 2) каждому различно, соответственно индивидуальным наклонностям, врожденным или же воспитанным. Приятные и неприятные представления являются уму как предметы, свойства которых приятно или неприятно возбуждают внешние чувства. Даже самые абстрактные приятные или неприятные представления действуют на мозг так же, как гармоничные или негармоничные чувственные впечатления. Это доказывает нам наш язык, который применяет к отвлеченным представлениям названия чувственно приятных и неприятных впечатлений. Так, слово «горький» относится к негармоничному (неприятному) ощущению вкуса и к негармоничному (неприятному) нравственному впечатлению.

Итак, мы пришли ко второму основному положению мимики: мимические движения мускулов, возбужденные приятными представлениями, облегчают и способствуют восприятию гармоничных чувственных впечатлений.

Всякая умственная деятельность сопровождается мимикой. Ее движения тем легче выражаются на лице, чем представление имеет более резкий приятный или неприятный характер или чем представление неожиданное. Неожиданное представление, но довольно безразличное может настолько же выразиться в мускульных движениях, насколько менее внезапное, но очень приятное или неприятное впечатление.

Чаще всего мимические движения проявляются в мускулах, которые по их связи с органами чувств легче возбуждаются, именно в мускулах зрительного органа, реже вкусового, еще реже органа обоняния и еще реже в мускулах слухового органа.

В такой постепенности мы и будем знакомить читателя с мимическими изменениями человеческого лица.

МИМИКА ГЛАЗ

Большую часть впечатлений ум получает посредством зрения. В непрестанной своей деятельности глаз в одно мгновение обнимает отдаленнейшие пространства и разнообразнейшие предметы, различает формы и цвета.

Глазам обыкновенно приписывается самое большое мимическое и физиогномическое значение, и поэты всех времен, особенно когда их вдохновляла любовь, воспевали тайны «души», которые, как им казалось, они открывали в глубине глаз. Но хладнокровное изучение скоро доказывает их заблуждение. Глаза безусловно очень выразительны, но это совсем не зависит, как думали раньше, от каких-либо таинственных явлений, происходящих в самом глазном яблоке. Это зависит от самых элементарных физических причин, действующих около глаз, т. е. от мускульных движений. Глазное яблоко само по себе не имеет большого значения, и только движения мускулов придают глазам их живое и одушевленное выражение. Так как мимика глаз зависит от разнообразных влияний, то доводы будем приводить в систематическом порядке. Прежде всего мы рассмотрим движения мускулов собственно глазного яблока, т. е. мускулов, которые управляют различными видами взглядов.

МУСКУЛЫ ГЛАЗНОГО ЯБЛОКА

Глазное яблоко настолько свободно помещается в своей впадине, что легко и быстро приводится в движение. Его движения совершаются при помощи шести мускулов, выходящих из глубины костяной орбиты и прикрепленных к верхней, нижней и боковым частям глазного яблока. Глаз закрывается круговым мускулом век, который поддерживается вспомогательным мускулом бровей. Посредине этого кругового мускула находится поперечная щель — вековое отверстие. При сокращении волокон внутренней части кругового мускула, это отверстие закрывается.

Мускул бровей тянет вниз и внутрь верхнюю часть кругового мускула и способствует таким образом закрытию глаз. В этом случае брови не только опускаются, но и

двигаются, а кожа между ними складывается в вертикальные морщины.

Глаз открывается поднимателем верхнего века с помощью мускула лба. Мускул подниматель прикреплен задним концом к зрительному нерву, под глазным сводом проходит в верхнее веко и здесь, покрытый круговым мускулом, разветвляется в виде веера.

Пока человек бодрствует, подниматель верхнего века находится в действии и своим напряжением держит «завесу глаза» — по выражению Шекспира — настолько широко открытой, что большая часть роговой оболочки обнажена. Следовательно, деятельность поднимателя верхнего века и



Рис. 1.
Нормальные брови.



Рис. 2.
Форма злых бровей.

мускула лба противоположна деятельности мускулов кругового и бровей. Корни глазных мускулов лежат непосредственно близко к психическому органу и поэтому деятельность глазных мускулов связана с душевными впечатлениями. Во время сна все мускулы тела отдыхают, только круговой мускул напряжен, так как держит веки сомкнутыми. Если силы человека очень истощены чрезмерным трудом или серьезной болезнью, то общее утомление отражается и на деятельности кругового мускула и тогда вековое отверстие остается во время сна открытым. Глаза в этом случае имеют мрачное трупное выражение; у мертвых они остаются открытыми, так как сжимательная сила круговых мускулов совершенно исчезает.

ВЗГЛЯДЫ

Глазное яблоко — самая подвижная часть человеческого тела. Чем изменчивее взгляд (т. е. положение глазного яблока), тем важнее его мимическое выражение.

Представьте себе, например, что мы разговариваем с человеком, который делает вид, что не принимает никакого участия в нашем разговоре и даже отвернет голову в другую сторону: один внимательный взгляд его, будь он самый быстрый, покажет, что его равнодушие притворно. И наоборот, один рассеянный взгляд нашего собеседника докажет его невнимание, как бы он ни уверял нас в противном. Представления, мысли, быстро являющиеся и сменяющиеся, выражаются часто только переменной во взгляде, тогда как все другие черты лица остаются без изменения. Глаза оживляются, не только когда внимание обращается на видимые предметы, но когда оно переносится и на представления. Объясняется это приведенным выше положением, что все представления являются уму как предметы, доступные внешним чувствам.

При изучении разных видов взглядов надо рассматривать их а) подвижность и б) направление.

Характерны по большей или меньшей подвижности взгляды: ленивый, живой, твердый, мягкий, блуждающий, беспокойный, гордый, рассеянный, острый и пронзительный.

Характерны по своему направлению взгляды: исподлобья и восторженный.

ВЗГЛЯДЫ ПО СТЕПЕНИ ПОДВИЖНОСТИ

а) Спокойный взгляд. В спокойном взгляде движение глазных мускулов спокойно и свободно. Взгляд останавливается без усилия и отводится не спеша. Он выражает интерес, но без страсти к предметам или представлениям.

Спокойный или мягкий взгляд свидетельствует о мягком характере.

б) Усталый и ленивый взгляд. Силы человека ограничены. Если он делает какие-нибудь чрезвычайные усилия или даже только не спал известное число часов, он утомляется и чувствует настоятельную потребность в отдыхе. Такое утомление свойственно и мозгу. Его впечатлительность и восприимчивость постепенно притупляются, мысль становится все ленивее, медлительнее и смутнее. Вместе с тем и действие мускулов глазного яблока (т. е. взгляд) делается ленивее, безжизненнее. Усталый, сонный взгляд,



Рис. 3.

Гай Кассий

(народный артист Л. М. Леонилов).



Рис. 4.

Юлий Цезарь

(народный артист В. И. Качалов).

при отсутствии физического влияния на человека, позволяет предполагать в нем умственную лень и тупость мысли.

в) Оживленный взгляд. Чем изменчивее и разнообразнее впечатления, получаемые умом, чем они более его поражают, тем быстрее движения глазных мускулов и оживленнее взгляд.

Деятельность нашего ума зависит не от одних причин, порождающих впечатление, но гораздо более от степени впечатлительности ума. Следовательно, можно быть уве-

ренным, что человек, взгляд которого обыкновенно, без всякой особенной причины, оживлен и быстр имеет живой и впечатлительный ум.

г) **Пристальный (острый) взгляд.** Чем больше останавливается внимание на предметах или представлениях, тем сильнее напрягаются глазные мускулы и взгляд более пристален (острый взгляд). Самый пристальный взгляд бывает у человека в состоянии гнева, — гнева, котрый убивает, уничтожает.



Рис. 5.
Альбина Мигурская.



Рис. 6.
Альбина Мигурская.

Взгляд ужаса также пристален, потому что при этом аффекте, как и при уничтожающем гневe, внимание сосредоточивается на определенном предмете, вещественном или воображаемом.

Человек, которому присущ пристальный взгляд, энергичен и вдумчив.

д) **Пронзительный взгляд.** В яростном гневe, когда человек в диких, безотчетных порывах ищет объект своей ярости и старается найти средство, чтобы излить ее, взгляд одновременно пронизывающ и быстр.

е) **Блуждающий взгляд** является в состоянии рассеянности. В уме появляются и исчезают в беспорядке различные представления, не привлекая и не сосредоточивая на себе особенного внимания. Вот почему взгляд скользит по всем направлениям, колеблющийся и рассеянный.

Часто блуждающий взгляд заставляет предполагать отсутствие настойчивости, легкомыслие и ветренность характера.

Руслан и Людмила—Глинка.

Бакирский дом—А. В. Луначарского.



Рис. 7.
Г. А. Боссе.



Рис. 8.
Заслуж. арт. М. Ф. Ленин.

ж) **Беспокойный (неуверенный) взгляд** не может легко остановиться на одном предмете. Взгляд человека делается неуверенным и беспокойным в состоянии замешательства, стыда, страха. В этих душевных состояниях человек теряет уверенность в себе и невольно взгляд его переходит с одного предмета на другой. Он будто ищет помощи или поддержки в них, точки опоры или отвлечения в своем тягостном положении. Такой неуверенно беспокойный взгляд изобличает человека, который боязлив, неуверен в себе и других, недоверчив. Неуверенный взгляд изобличает

также преступника и плутоватого человека. Взгляд их робок, тороплив, потому что везде они боятся быть раскрытыми и пойманными.

ВЗГЛЯДЫ ПО ОСОБОМУ НАПРАВЛЕНИЮ

а) Взгляд исподлобья. Желая незаметно наблюдать, человек сохраняет спокойную безразличную позу. Он не делает никаких движений, чтобы не привлечь к себе внимания, опускает голову и только внимательным взглядом, брошенным искоса сверху на наблюдаемый предмет, вы-



Рис. 9.

Л. Баратов (Перикола).



Рис. 10.

Михоэлс (Ночь на старом рынке).

дает свой скрытый интерес. Если взгляд этот вместе с тем беспокоен, то он выражает опасение. Если он тверд, то можно быть уверенным, что человек выжидает удобный момент, чтобы энергично подойти к объекту своего внимания.

Человек смотрит исподлобья, когда: 1) опасается, что за ним наблюдают; 2) оставаясь один, мысленно занят представлениями или положениями, внушающими ему недоверие.

Взгляд исподлобья, сделавшийся обычным у человека, указывает, что недоверие и пытливость одни из основных черт его характера.

б) Принужденный взгляд. При принужденном взгляде весь корпус напряжен, голова не следует за направлением глаз, но как бы против воли обращается к наблюдаемому предмету. Натянутая поза при таком взгляде выражает сдержанность, осторожность и показывает, что человек заботливо старается сохранить свое положение и свою индивидуальность перед внешним миром.

Принужденный взгляд характеризует людей, оберегающих свою индивидуальность, свои мнения и привычки. т. е. педантов.

в) Восторженный взгляд. В этом взгляде, обращенном кверху, глазное яблоко закатывается верхним прямым и косвенным мускулами и часть радужной оболочки скрывается под верхним веком, а часть белка обнаруживается. Высоко и вместе с тем и далеко. Поэтому восторженный взгляд направляется не только вверх, но и вдаль.

Восторженный взгляд сильнее всего выражается у мечтателей и религиозных фанатиков. Глаза у них мало-помалу получают особенный оттенок.

г) Взгляд экстаза. Во взгляде экстаза, который полон горячих желаний, стремится в бесконечно далекие пространства, зрительные оси глаз идут почти параллельно. Задумчивые, направленные вверх и вдаль глаза служат мимическим выражением молитвы, рвения и экзальтации.

д) Кокетливый взгляд. Дети, скрывая свои чувства перед посторонними, часто смотрят на человека, пользующегося их симпатией, только украдкой, быстрым движением глаз, но, встретясь с ним взглядами, не отворачивают, а оставляют глаза устремленными, как бы желая выразить ему то незаметно для других желают войти с ним в соглашение. Этот взгляд мы привыкли называть кокетливым.

е) Взгляд величия. Если мы смотрим на кого-нибудь откинув голову, то выражаем свое отношение свысока. Понятно, поднятые кверху зрачки, какие мы видим в бюстах богов, служат выражением величия.

МИГАНИЕ

Мы можем закрывать глаза часто, быстро и плотно, как пожелаем; но они закрываются также и помимо нашей воли: 1) вследствие механического раздражения и 2) вследствие внезапных слуховых впечатлений.

Всякое внезапное зрительное или слуховое впечатление, которое могло бы повлечь за собою опасность для глаза, тотчас же и с быстротой молнии приводит в движение весь предохранительный аппарат этого органа. Еще задолго до уяснения грозящей опасности, глаз уже защищен. Каждый знает, как трудно не моргнуть, когда быстро проведут рукой перед нашими глазами.

Мигание необходимо также для равномерного распределения по поверхности глаза слезы, поддерживающей на глазном яблоке влагу и чистоту, способствуя тем ясности зрения.

ТЕХНИКА МИМИКИ ГЛАЗ

Глаза закрываются под влиянием внезапных зрительных впечатлений. Очень редко глаза закрываются надолго, так как посредством глаз мы сообщаемся с внешним миром и, закрывая их, мы ограничивали бы свои восприятия и подвергались бы беспомощно различным опасностям. При продолжительном, резком раздражении зрения, например, при сильном и неожиданном свете, мы обыкновенно не закрываем глаз, а сдвигаем брови, т. е. инстинктивным сокращением мускулов бровей приготовляемся опустить веки, на лбу же в это время появляются вертикальные морщины. Следовательно, вертикальные морщины обнаруживают необходимость закрыть глаза и неприятное зрительное впечатление.

Если глаза внезапно поражены световым ощущением, то верхние веки тотчас поднимаются, обнаруживая почти всю роговую оболочку, глаз воспринимает полное зрительное впечатление и человек быстро и определенно может различить причину полученного впечатления. Верхние веки поднимаются и тогда, когда внимание

наше внезапно возбуждается каким-либо представлением. Чем оно неожиданнее и резче, тем его влияние сильнее. Это состояние внезапно возбужденного внимания называется удивлением и потому внезапно поднятые верхние веки служат мимическим признаком удивления.

Чем продолжительнее внимание, тем дольше остаются веки поднятыми. Мимическое выражение продолжительного внимания указывает, что человек жадно воспринимает действующие на него впечатления.

Чем чаще повторяется на лице выражение продолжительного внимания и напрягается подниматель верхнего века, тем это напряжение получает большее значение. Более обыкновенного поднятые веки обнаруживают почти всю роговую оболочку. Такой взгляд называется открытым взглядом. Он является признаком живого ума, воспринимающего всякие впечатления. При умственном или физическом утомлении сократительная способность поднимателей верхних век уменьшается и вследствие этого веки падают, закрывая значительную часть роговой оболочки. Если без всякой физической причины веки опущены, в то время когда человек находится под влиянием внешних или психических впечатлений, то глаза выражают равнодушие или апатию.

Опущенные веки указывают на физическую усталость или умственную апатию. Поднятые веки, широко открытые глаза являются мимическим выражением удивления или большого внимания. Более сильные степени удивления вызывают еще горизонтальные морщины и поднятие бровей.

Если выражение сильного удивления появляется на лице одновременно с выражением очень неприятного впечатления, т. е. глубокие горизонтальные морщины на лбу смешиваются с глубокими вертикальными складками и брови высоко поднимаются, то лицо принимает выражение ужаса.

Одновременным действием мускулов лба и бровей образуются на лбу оригинальные складки в виде подковы,

часто наблюдаемые у сумасшедших, преследуемых известными галлюцинациями. По этому поводу Дарвин говорит: «По моей просьбе доктор Кричтон Броун наблюдал такое выражение лица у душевно больных в своей больнице. Он сообщил мне, что мускулы страдания (так Дарвин называет мускулы лба и бровей) находятся в сильной и постоянной деятельности в некоторых случаях меланхолии и особенно ипохондрии, и морщины, появляющиеся от сокращения этих мускулов, служат характерными признаками на лицах больных этих двух категорий». В одном из таких случаев была вдова 51 года, воображавшая, что она потеряла все внутренности. Это состояние длилось несколько месяцев, после чего больная выздоровела и лицо ее приняло обычное выражение.

• МИМИКА РТА

Мускулы рта имеют тройное назначение: они служат для произведения звуков, способствуют деятельности вкуса и деятельности слуха.

Мы, конечно, будем рассматривать только мускульные движения рта, относящиеся ко вкусу или слуху.

Движение мускулов рта в связи со вкусом. Вкус развивается у нас ранее всех других чувств и действует с первого до последнего часа нашей жизни.

Язык имеет для вкуса то же значение, как глазное яблоко для зрения, потому что вкусовые нервы разветвляются на языке, как оптические в глазном яблоке; как последнее, язык, может свободно двигаться; рот точно так же защищен костяными стенками, причем костяная впадина рта имеет то преимущество перед глазной, что может по желанию открываться и закрываться движением челюстей. Перед полостью рта и в глазном яблоке лежит плоский круговой мускул.

Рот закрывается сокращением сжимателя и открывается противодействующими ему мускулами, прикрепленными к внешнему его краю. Рот может принимать самые разнообразные формы и в мимическом отношении имеет такое же большое значение, как и глаза.

а) Выражение горечи. Если неожиданно вкус неприятно поражен, одна челюсть поспешно отделяется от другой, чтобы отделить язык от нёба и тем избегнуть повторения неприятного вкусового ощущения. Это движение челюстей сопровождается аналогичным движением губ, действием мускулов поднимателей губ и ноздрей; верхняя губа отделяется от нижней, как нёбо от языка. Действие этих двух мускулов своеобразно изменяет выражение лица: верхняя губа посередине боковых частей притягивается кверху и между этими двумя точками опрокидывается так, что линия ее в профиль представляется сломанной. В то же время поднимаются ноздри и от них по направлению к углам рта идут две резкие прямые морщины. Кожа носа складывается мелкими морщинками.

• Описанное выражение лица, появляющееся при неприятных вкусовых ощущениях, повторяется также при очень неприятном настроении или представлении, из тех, которые так характерно определены словом «горький».

Если при выражении горечи во рту на лбу появляются горизонтальные морщины, то это указывает, что человек предается горьким мыслям и воспоминаниям.

Особенно сильно изменяется лицо, когда при выражении горечи появляются на лбу одновременно вертикальные морщины. Лицо тогда носит выражение сильного ужаса. Леонардо-да-Винчи говорит: «Раненых, побежденных изображайте бледными, с приподнятыми бровями; вся кожа должна быть в морщинах; рисуйте и ноздри покрытыми мелкими морщинками, которые должны оканчиваться у глаз; ноздри вследствие этого будут подняты и верхняя губа, поднятая дугой, обнаружит разжатые челюсти, которые укажут на раздирающие крики раненых». Дарвин описывает другие признаки ужаса следующим образом: волосы поднимаются, мускулы поверхности содрогаются, в то же время дыхание учащается. Один из самых характерных признаков страха — дрожь, охватывающая все мускулы тела. Дарвин говорит также, что страх производит расширение зрачков.

б) Выражение слащавости. Выражение слащавости противоположно выражению горечи. В этом случае мускулы

действуют таким образом, чтобы собрать наиболее полное вкусовое впечатление. Рот закрыт, щеки сильно прижаты к зубам, чтобы сосредоточить и удержать на языке все части вкусового вещества, которые при жевании могут соскользнуть с него. При слащавости действуют также и мускулы смеха почему черта слащавого выражения имеет известное сходство с улыбкой. Слащавое выражение проявляется главным образом в форме губ, которая получила эпитет «сладких губ» (рис. 11, 12 и 14).



Рис. 11.
Ощущение сладости.



Рис. 12.
Слащавость.

Слащавое выражение определяет настроение и представления, называемые «сладкими».



Рис. 13.



Рис. 14.

Если мы встретим слащавое выражение, резко проявленное в лице человека, то можно ожидать, что он будет употреблять сладкие выражения, охотно говорить о сладкой музыке, любви к людям и видеть даже сладкие страдания.

в) Испытывающее выражение. Это выражение лица замечается у людей, старающихся оценить какой-нибудь предмет. Художественный критик, рассматривающий кар-

тину; доктор, слушающий биение пульса больного, судья, взвешивающий показания свидетелей; купец, высчитывающий выгоду коммерческого предприятия, — каждый невольно выдвигает губы, как будто пробуя кушанья. Это мимическое движение тем разче, чем более данный человек считает себя компетентным для решительного суждения о занимающем его предмете. Выражение это обнаруживает всегда некоторое самоомнение, самонадеянность, чувство превосходства (рис. 13).

г) **Сжатые губы.** Когда человек напрягает свои силы, преодолевая какое-нибудь сопротивление, у него не только сокращаются мускулы рук, но появляется напряжение в шее, сжимаются губы, стискиваются зубы. Из этого ясно вытекает, что напряжение воли, являющееся у человека, когда он старается проявить свою силу, отражается во всей его мускульной системе. Это движение особенно заметно в подвижных жевательных мускулах. При всех напряженных движениях сокращением этих мускулов сжимаются челюсти, придавая лицу выражение некоторого ожесточения. Вместе с тем сжимаются и губы вследствие сокращения сжимателя рта и поднимателей верхней губы. Губы плотно сжимаются, их красные края заворачиваются внутрь, а нижняя губа сильно прижимается к верхней действием поднимателя подбородка.

Такое мимическое движение вызывается не только физическими усилиями, но и сильным умственным напряжением, потому что все наши представления являются уму как предметы, доступные внешним чувствам.

Однако напряжение в умственной работе, например в научных исследованиях, редко так сильно, чтобы вызвать судорожное сжатие губ и зубов. Это явление происходит скорее при сильной внутренней борьбе, когда призывается вся сила воли, чтобы защититься от постороннего влияния и сохранить свои убеждения.

В форме рта, сильно сжатого, с поднятой нижней губой, проявляется мимически упорство, упрямство и настойчивость.

Сжатые губы встречаются чаще всего у людей, ежедневные занятия которых требуют упорного напряжения

физической силы или особенной осторожности и старания. Поэтому эта черта может развиться у кузнецов и вышивальщиц, у дровосеков и скульпторов. Те люди, у которых есть это выражение, добросовестно и усердно относятся к своему делу.

д) Презрительное выражение. Мимическое выражение презрения проявляется отчасти в глазах, отчасти во рту. Желая высказать презрение, человек поднимает голову вверх. При этом он смотрит сбоку, как бы не удаивая поворотом головы. В то же время веки опускаются как признак крайнего безразличия; впрочем некоторая степень внимания — ленивого и принужденного — проявляется в напряжении мускулов лба. Брови поднимаются и на лбу появляются горизонтальные морщины.



Рис 15.



Рис 16.

Таким образом слабая степень презрения выражается только в глазах. В более сильной степени этого чувства рот также принимает особую форму. В линии верхней губы появляется черта горечи, а нижняя губа надменно выдвигается вперед и вверх (рис. 15 и 16).

Итак, мимическое выражение презрения очень сложно и относится частью к воображаемым предметам, частью к воображаемым чувственным впечатлениям. Как в линии сжатых губ, так и в черте презрительного выражения нижняя губа поднимается двумя мускулами — поднимателями подбородка. Во всяком случае выражение упорства в линии рта существенно отличается от презрительного тем, что в первом обе губы сжаты внутрь, тогда как в данном случае нижняя губа напротив выдвинута вперед.

Выражение презрения характерно для людей высокомерных, надменных, которые считают только со своим воображаемым превосходством над другими.

МИМИКА РТА И СЛУХ

Ушные мускулы человека почти неподвижны. Они никоим образом не могут способствовать деятельности слуха. В этом отношении мы безусловно менее одарены природой, чем многие животные, как, например, лошади, собаки, которые, благодаря подвижности ушей, гораздо легче воспринимают слуховые впечатления. Из всех органов человеческих чувств наименее вооружен мускулами слух. Вот почему восприятие слуховых впечатлений косвенно облегчается некоторыми мускулами рта.

Тот, кто внимательно прислушивается к смутному шуму, открывает рот, чтобы получить возможно более слуховых впечатлений не только ухом, но и при посредстве рта. При этом нижняя челюсть опускается так, что в профиль нижняя губа значительно отодвигается назад от верхней губы.

Открытый рот чаще всего встречается у людей с приглушенным слухом, благодаря привычке напрягать его.

Выражение большого внимания очень часто наблюдается у детей, потому что их впечатления живее по их новизне и проявляются откровеннее. Детская публика перед театром марионеток представляет лучший случай изучить в чертах лица все степени удивления и внимания.

МИМИКА РТА У ЛЕНИВЫХ

Выше говорилось, что ленивые люди, старающиеся остановить свое внимание на определенных предметах или представлениях, складывают кожу лба в горизонтальные морщины не поднимая век, потому что напряжение мускулов лба требует меньших усилий, чем напряжение поднимателя век. Очень ленивые люди ограничиваются тем, что широко открывают рот, потому что это движение не требует никакого напряжения.

Открытый рот может быть еще признаком ограниченного ума. Люди не очень развитые постоянно сталкиваются с непонятными, удивительными для них вещами, и открывание рта у них легко обращается в привычку.

МИМИКА НОЗДРЕЙ

Насколько мускульные движения в глазах и во рту важны в мимическом отношении, настолько мускулы носовые не представляют почти никакого значения.

Мускулы носа у человека, в противоположность многим животным, почти не обладают независимой подвижностью.



Рис. 17.

Схема переживаний. Основные простейшие переживания: верхний ряд (слева направо)—удивление, смех, плач. Второстепенные сложные переживания: нижний ряд (слева направо)—восхищение, гнев, ужас-страх.

Известно, что обонятельные нервы возбуждаются только в том случае, если их коснулось движение воздуха. Если, например, мы будем держать у носа флакон с амиаком, то достаточно не дышать носом, а исключительно ртом, чтобы обоняние не получило никакого впечатления и, напротив, желая насладиться каким-нибудь запахом, мы закрываем рот и вдыхаем через нос напоенный ароматом воздух.

Расширение ноздрей зависит от двух мускулов, которые начинаются у корней клыков и соединяются на спинке носа.

Так как ноздри у одних подвижны, у других очень подвижны, то расширение ноздрей имеет в мимическом отношении только индивидуальное значение.

Когда ноздри вдруг расширяются, они придают лицу удивленное выражение. Если они остаются расширены — продолжительного настойчивого внимания.

Расширенные ноздри указывают, как и открытые глаза, на живой восприимчивый ум и энергию. Подвижные же ноздри характеризуют пылкие и страстные натуры.

СМЕХ И ПЛАЧ

Смех и плач представляются сложными, взаимно-контрастирующими явлениями (рис. 17). Безграничная радость располагает к грусти и слезам. Безграничное горе вызывает смех. Эту силу контраста чаще и легче всего можно наблюдать у детей, которые не имеют причин маскировать свои переживания и сдерживать свои чувства. У них часто можно видеть, даже без всякой видимой причины, переход от слез к смеху и обратно.

Вывод ясен: смех легко переходит в слезы и наоборот. Отсюда само собой вытекает, что смеющееся лицо (мимическое выражение смеха) легко переходит в плачущее (мимическое выражение плача).

Из анатомии нам известно, что плачем и смехом управляют: 1) дыхательные мускулы, 2) мускулы лица и 3) слезные железы.

Движение дыхательных мускулов. Смех и плач суть рефлективные движения дыхательных мускулов, вызванные внешними (действующими на тело) или внутренними причинами.

Внешние причины плача и смеха. Внешними причинами плача и смеха являются боль и щекотание, т. е. различные впечатления сенситивных нервов. Сильные впечатления сенситивных нервов очень легко поражают дыхательные нервы и нарушают их ритмичные движения. Так,

например, дыхание останавливается, если сразу погрузиться в холодную воду.

В процессе обыкновенного дыхания дыхательные мускулы находятся в состоянии покоя, и воздух выгоняется давлением грудной полости.

При смехе струя воздуха выдыхается толчками, при рыданиях таким же образом выдыхается.

Щекотание возбуждающе действует на чувствительные нервы и посредством их возбуждает и нервы дыхательных мускулов. Боль, как причина рыданий, производит ослабляющее влияние на чувствительные нервы и через них на дыхательные мускулы.

Итак, смех есть усиленное выдыхательное движение, рыдание — ослабленное выдыхательное движение.

Внутренние причины плача и смеха. В объяснении смеха и рыданий, вызванных внутренними причинами, т. е. радостными (смешными) или грустными представлениями, следует строго держаться положенного в основание принципа, что мускульные движения (выражения) относятся к воображаемым чувственным впечатлениям. Большая радость, имеющая такое же возбуждающее действие на нервную систему, как ощущение щекотания тела, вызывает смех, т. е. усиленное выдыхательное движение; сильная печаль, производящая угнетающее впечатление на нервную систему — так же как ощущение телесной боли — вызывает рыдание. Если в нашем уме возникает представление приятное — мы будем смеяться. Если же мы неприятно поражены возникшим представлением, то как бы нас ни смешили, мы не засмеемся. Вызываемый умственными представлениями смех объясняется воображаемым ощущением щекотания, так как психическое ощущение комического в некотором отношении походит на телесное ощущение щекотания. Оба эти ощущения имеют общий перемежающийся характер, отсутствующий во всех других умственных впечатлениях.

Движения мускулов лица при смехе и плаче. Движения личных мускулов при смехе и рыдании в связи с изменен-

ными дыхательными движениями являются рефлекторными. Из вышеизложенного мы видим, что рефлекторные движения дыхательных мускулов вызывают в свою очередь рефлекторные же изменения лица. Лицо из состояния покоя переходит то в состояние смеха, то в состояние плача. Это дает нам возможность признать рефлекторные движения личных мускулов при смехе и плаче мимическими движениями.

Как уже было сказано, личные мускулы зависят главным образом от личного нерва. Этот нерв начинается от центра осязательных нервов. Поэтому сильные впечатления последних производят рефлекторное возбуждение личного нерва, а через него дыхательных и личных мускулов.

При смехе, как и при дыхании, рот раскрывается и расширяется.

Движения мускулов лица при смехе. При смехе главным образом приходят в действие мускулы, поднимающие верхнюю губу. Действие этих мускулов чрезвычайно изменяет лицо. Под растянутой верхней губой обнаруживаются зубы. От ноздрей к углам рта кривой линией спускаются глубокие складки. Щеки сокращением мускулов поднимаются вверх и образуют резкую складку под глазами и мелкие морщинки у внешних углов глаз. Морщинки эти обыкновенно называются «гусиными лапками».

Таким образом изменяется выражение лица при обыкновенном смехе. Но есть различные степени его.

Нам известно, что личные мускулы несравненно подвижнее и впечатлительнее дыхательных. Поэтому часто деятельность их проявляется тогда, когда последние находятся еще в состоянии покоя, и побуждение к смеху выражается улыбкой, т. е. сокращением мускулов рта. При этом рот по углам растягивается и губы открываются только слегка, а иногда остаются даже совершенно сомкнутыми. Самое слабое сокращение мускулов смеха — это едва подергивающиеся углы рта. При таких движениях мускулов смеха иногда появляются ямочки на щеках, которые придают лицу особенно приятное выражение, так как этот род улыбки менее всего портит форму рта. Если улыбка переходит в смех, ямочки, конечно, исчезают, а вме-

сто них появляются две морщинки, параллельные нижним морщинам, образующимся около рта.

Нередко при улыбке подергивается только один угол рта. Такая улыбка имеет характер принужденной, как будто человек не знает, смеяться ему или нет. Впрочем, у большинства один угол рта подергивается более другого, так как мускулы рта более развиты с одной стороны, чем с другой. Вообще одинаковое развитие членов и мускулов в обеих сторонах человеческого тела наблюдается очень редко. Заметим еще, что принужденный смех часто бывает вызван



Рис. 18.

Заслуж. артист А. Г. Крамов («Константин Терехин»).

желанием скрыть известное состояние духа, как, например, гнев, стыд, робость.

Как продолжительное щекотание переходит в болезненное ощущение, так и продолжительный смех носит болезненный характер. Вот почему при сильном смехе на лбу появляются вертикальные морщинки, служащие мимическим выражением неприятного чувства. При очень сильном смехе, вследствие учащенных и сильных выдыхательных движений, дыхания нехватает, и личные мускулы судорожно сокраща-

ются. Это болезненное ощущение мимически проявляется выражением горечи в форме рта.

Движения мускулов лица при плаче. При рыдании рот открывается и растягивается. В то же время все личные мускулы сокращаются, как будто все органы чувств неприятно поражены: на лбу появляются вертикальные морщинки, во рту выражение горечи, а ноздри опускаются вниз.

Участие слезных желез при смехе и плаче. Часто при сильном смехе появляются слезы, вследствие механического давления судорожно сокращенного кругового мускула век на слезные железы.

То же самое давление кругового мускула наблюдается и при плаче. Разница заключается только в силе этого давления.

Технический переход от плача к смеху и наоборот. В заключение следует еще объяснить, как технически смех переходит в слезы. Изменение смеющегося лица в плачущее зависит исключительно от двух маленьких миртообразных мускулов. При смехе, как мы уже знаем, верхняя губа поднята, щеки тоже, от поднятых ноздрей к углам рта спускаются две морщинки, у глаз появляются «гусиные лапки». Одно маленькое сокращение миртообразных мускулов—и картина меняется: ноздри опускаются вниз, верхняя губа растягивается в ширину, на лбу появляются вертикальные морщины. Перед нами плачущее лицо. Понятно, что все рассмотренные нами немногочисленные справки о подвижных частях лица далеко не исчерпывают всех вопросов в этой сложной области, но если они возбудят интерес и заставят читателя позаняться перед зеркалом хотя бы основными движениями личных мускулов, то мы сочтем, что цель от дела о мимике достигнута.

СОВЕТЫ ПРИ ЗАНЯТИЯХ МИМИКОЙ

Мы знаем, что мимика тогда только может назваться мимикой, когда она безусловно и бесспорно является результатом нашего внутреннего (душевного) переживания, когда она сопровождается известным настроением.

Этим мимика отличается от гримасы. А как часто обслуживают несчастных зрителей такими старенькими, такими шаблонными приемами мимики! Все эти прикусывания губ, закатывания глаз и прочие кривляния, выражаясь коротко, лишь жалкая, смешная гримаса. Все это — плод безвкусной надуманности, а не результат внутреннего переживания. Только пережитая мимика может интересовать истинного мастера.

Поэтому советуем при воплощении той или другой мимической задачи про себя мысленно говорить фразы или слова, присущие тому или другому выражению, но отнюдь не шевеля губами. Советуем также помнить, что в мимике лица главная роль выпадает на долю глаз. Поэтому необходимо бывает часто проверять силу их выразительности. Для этого закрывают большую половину лица, оставляя глаза и брови открытыми, и стараются по выражению глаз угадать то или другое настроение, выявленное мимикой.

Само собой разумеется, что в мимике, как и во всяком искусстве, ценны те лица, которые без особого напряжения, с минимумом усилий наиболее полно и ярко выражают то или другое мимическое задание. Но... это удел немногих. Мы же имеем в виду всякие лица — и сильно подвижные, и менее подвижные. Сильно подвижное лицо нуждается в корректировании, в проверке правильности мимики более, чем в упражнении его механическими движениями личных мускулов. Лицо же мало подвижное нужно упражнять простыми механическими движениями без всяких переживаний. Часто встречаются такие лица, которые ни при каких усилиях не способны что-нибудь выразить своими мускульными движениями. О таких лицах говорить не приходится, — им просто не место на сцене.

Иногда встречается так называемая «ложная мимика», наблюдающаяся иногда даже у больших актеров. Например, когда лицо невольно складывается в улыбку, в то время, как глаза плачут, или наоборот — когда при сильном смехе глаза и брови невольно вносят в лицо выражение страдания. Такой бессознательный дефект мимики является для актера худшим бичем, чем даже мало подвижное лицо, ко-

торое, если и не способствует игре, то хоть не мешает впечатлению. Ложная мимика тем большее зло, что избавиться от нее не легче, чем от застарелой хронической болезни. Спасение может быть только в упорной работе, в постоянной гимнастике мускулов лица и их тщательном корректировании, пока не удастся вполне овладеть умением правильно управлять движениями выразительных мускулов лица.

Существуют несколько систем, которые предназначены для планомерных и постепенных мимических упражнений. Одни из них готовят актеров по рецептам для массового спроса, другие прививают безнадежно трафаретные приемы, третьи вызывают только недоумение. Мы можем предложить для руководств при занятиях мимикой только две системы. Назовем одну систему для удобства системой практической, другую же систему схематической.

СИСТЕМА ПРАКТИЧЕСКАЯ

Данная система, как и всякая система мимических занятий, имеет в виду детальное изучение своего лица. Прежде всего необходимо детально изучить мускульные движения (мимику) своего собственного лица.

Занятие мимикой по практической системе должно покоиться на двух началах: 1) постепенный переход от одного мимического движения к другому от (смеха к плачу) и наоборот и 2) быстрая, мгновенная смена мимического выражения другим, причем те и другие движения должны быть произведены от одного и того же исходного пункта — от лица спокойного. Следовательно, система требует прежде всего выработки в лице настоящего покоя. При этом предупреждаем, что часто, желая дать спокойное лицо, дается лицо, в глазах которого мы читаем то или другое выражение, те или другие мысли. Это мешает дальнейшей работе и потому надо выработать в лице полный покой. Это главная основа практической системы.

Достигнув желаемого, можно перейти к основным мимическим движениям: смеха и плача. Эти движения при всей своей сложности легко исполняются, если актер или

ученик обладает мало-мальски подвижным и выразительным лицом. Затем подойдем к разрешению более сложных мимических задач. Можно соединить две разнородные мимики; так, например, создав из молодого лица лицо старика и сохраняя маску с опущенными и ослабленными мышцами, характерными для лица старого, заставим постепенно такое лицо то плакать, то смеяться. При этом будем помнить, что под лицом молодым мы подразумеваем лицо бодрое, с подтянутыми мускулами, в противовес лицу старому, обрюзгшему, с опущенными мышцами, полукрытыми глазами и чуть отвисшей нижней губой.

Для дальнейшего более наглядного знакомства с практической системой и более удобного занятия мимикой мы даем таблицу основных мимических положений, таблицу сложных мимических положений, таблицу мимических сочетаний в порядке трудности воспроизведения и противопоставления одних явлений другим и таблицу мимических задач.

Нужно, однако, иметь в виду, что ни в коем случае нельзя принимать приводимую таблицу за точный и непреложный закон, подлежащий слепому усвоению и переносу на сцену. Так вырабатывается трафарет, приводящий к пустому гримасничанию. Схема мимических положений дается лишь для усвоения возможностей того или другого лица и для его тренировки.

СХЕМА МИМИЧЕСКИХ ПОЛОЖЕНИЙ

1. ОСНОВНЫЕ МИМИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

а) Покой. Все мускулы лица находятся в состоянии полного покоя.

б) Смех (веселье, радость, улыбка в различных степенях).

В смехе все черты лица устремляются вверх. Рот расширяется, показываются зубы. Глаза прижмуриваются, появляются «гусиные лапки». Ноздри поднимаются, на носу набегают складки. Кожа подбородка натягивается, а щеки приподымаются к скулам и образуют складки. От ноздрей к углам рта идут округлые носогубные морщины. Брови

и углы век приподнимаются, приподнимаются и горизонтальные морщины лба. Вертикальные морщины, как признак человека, склонного к размышлению, смягчаются или вовсе растягиваются.

в) Плач (неудовольствие, скорбь, горе, мучение, страдание, боль в различных степенях, покорность, меланхолия, отвращение).

Плач—полная противоположность смеха. При плаче все черты лица опускаются вниз. Наружные концы бровей и углы глаз опускаются. Внутренние концы бровей сдвигаются и появляются резкие вертикальные морщины. Ноздри расширяются, щеки опускаются, появляется черта горечи. Подбородок расширен и морщит от набегающей на него кожи. Мускулы глаз сокращаются и давят на слезные железы. Это явление вызывает слезы.

II. БОЛЕЕ СЛОЖНЫЕ МИМИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ

а) Удивление (изумление, неожиданность, недоумение).

Человек удивленный олицетворяет всем своим существом вопросительный знак. Глаза его широко открыты, брови округло приподняты, ноздри расширены, рот раскрыт и все черты лица растянуты, расширены, чтобы легче усвоить себе непонятое явление, лучше видеть, обонять и слышать. Выражение глаз несколько неопределенное (нет определенной мозговой деятельности и потому глаза не могут выразить какую-нибудь мысль или чувства).

б) Умственная лень (апатия, отсутствие мысли, лень, усталость) — взгляд усталый, безжизненный, опущенные брови.

в) Живой ум, восприимчивость—открытые глаза, пыливый взгляд.

г) Внимание — поднятые брови, пристальный, напряженный взгляд.

д) Рассеянность (ветренность, легкомыслие) — блуждающий, колеблющийся, произвольно изменяющийся взгляд.

е) Кокетство — взгляд, брошенный украдкой, сбоку, иногда ласково останавливается на предмете симпатии.

ж) Презрение—поднятая голова, полуопущенные брови, искоса брошенный через плечо взгляд.

з) **Величие** — поднятая голова, зрачки глаз направлены кверху, взгляд холодный.

и) **Скромность** (конфузливость, робость) — полуопущенные глаза и брови, поочередное поднятие и опускание век, взгляд неуверенный.

к) **Скрытность** — взгляд исподлобья, искоса, сверху.

л) **Мечтательность** — застывший, восторженный взгляд, направленный на небо.

м) **Выражение горечи** — от носа к углам рта идут глубокие морщины, ноздри подняты, кожа носа покрывается морщинками.

н) **Выражение слащавости** — рот закрыт, щеки прижаты к зубам, мимическое выражение улыбки, губы влажны от частого смачивания их языком.

СХЕМА ЗАНЯТИЙ

Занятия основными мимическими положениями

а) **Покой** — смех, покой — плач — постепенные смены (приблизительно в течение минуты).

б) **То же самое** — изменяя мимику мгновенно.

в) **Смех** — плач и наоборот — постепенный переход.

Переход от основного положения полного покоя в мимическое выражение усиленное

1

а) **Внезапное внимание** — поднятые веки, взгляд пристальный.

б) **Усиленное внимание** — то же плюс горизонтальные складки лба.

в) **Удивление** — то же плюс расширенные ноздри (см. основные сложные мимические положения).

г) **Испуг** — то же; складки на лбу плюс мигание расширенных глаз.

д) **Ужас** — брови высоко подняты, глаза остановились; горизонтальные и вертикальные морщины на лбу.

е) **Ужас**, граничащий с сумашествием, — то же плюс складки на лбу в виде подковы (потребность дополнить ми-

мику лица жестом бывает, когда мимические средства лица иссякают).

2.

а) Умственное напряжение — застывшая маска, губы закрыты, глаза открыты.

б) Сильное напряжение — то же плюс сжатые губы.

в) Упорство, настойчивость — то же плюс сжатые губы. с завернутыми концами внутрь.

г) Энергия — то же плюс сдвинутые брови, взгляд твердый.

д) Гнев — то же плюс сжатые челюсти, взгляд уничтожающий, вертикальные и горизонтальные морщины, черта горечи.

е) Ярость — челюсти сжаты, верхняя губа приподнята; видны зубы; ноздри расширены; черта горечи; вертикальные и горизонтальные морщины лба; острый, пронзительный взгляд, брошенный искоса, через плечо.

3

а) Скрытость — взгляд исподлобья, искоса, сверху.

б) Опасение — то же плюс беспокойный взгляд исподлобья.

в) Прислушивание — напряженные поза и мускулы; мигание глаз; полуоткрытый рот.

г) Осторожность — то же плюс взгляд искоса.

д) Недоверие — то же плюс взгляд исподлобья.

е) Замешательство — то же плюс беспокойный, неуверенный взгляд (взгляд нечистой совести); морщины на лбу, сдвинутые брови, мигание.

УСИЛЕНИЕ МИМИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ ПУТЕМ МИМИЧЕСКИХ СОЧЕТАНИЙ

1

а) Мечтательность — восторженный взгляд кверху.

б) Любовь — то же плюс задумчивый взгляд кверху.

в) Экстаз — то же плюс задумчивый взгляд вдаль.

2

- а) Презрение — поднятая голова; опущенные брови; взгляд, борщенный искоса, через плечо.
- б) Надменность — то же плюс горизонтальные морщины.
- в) Высокомерие — то же плюс выпяченная нижняя губа.

КОНТРАСТОВЫЕ МИМИЧЕСКИЕ СОЧЕТАНИЯ

- а) Хитрость, плутоватость, — улыбка плюс взгляд исподлобья.
- б) Полнота счастья — улыбка плюс восторженный взгляд.
- в) Страдание, сумасшествие — улыбка плюс черта речи. И т. д., и т. п.

Таким образом можно без конца комбинировать таблицу мимических положений и сочетаний. Это зависит от индивидуальности и фантазии каждого человека.

ЗАДАЧИ НА МИМИЧЕСКИЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ.

- а) Горе — радость.
- б) Леность, вялость, сонливость — энергия, решимость.
- в) Опьянение — бодрость.
- г) Грубость — нежность.
- д) Рассеянность — сосредоточенность.
- е) Презрение — обожание.
- ж) Злобность — добродушие.
- з) Любопытство — серьезность.
- и) Гордость — приниженность.
- к) Отвращение — расположение.
- л) Подвиг — трусость.
- м) Тюрьма — свобода.

ЗАДАЧИ МИМИЧЕСКИХ УСИЛЕНИЙ

- а) 1) Ненависть. 2) Злость. 3) Гнев. 4) Ярость.
- б) 1) Скука. 2) Грусть. 3) Тоска. 4) Горе. 5) Страдание.
- 6) Отчаяние.

в) 1) Растерянность. 2) Испуг. 3) Страх. 4) Ужас.

г) 1) Развязность. 2) Вульгарность. 3) Чувственность.

4) Развратность.

д) 1) Стыдливость. 2) Смирение. 3) Чистота. 4) Обожа-
ние. 5) Религиозность. 6) Святость.

е) 1) Предчувствие. 2) Беспокойство. 3) Испуг.

Затем постараемся привести задачи более тонких от-
тенков мимики лица.

а) Удивление.

б) Любопытство.

в) Лукавство.

г) Рассеянность.

д) Покорность.

е) Самоуверенность.



Рис. 19.
Лукавство.



Рис. 20.
Злость.

ж) Благосклонность.

з) Надменность.

и) Кокетство.

к) Досада.

л) Самодовольство.

м) Недоверие.

н) Скромность.

о) Томление (истомы).

п) Мечтательность.

р) Оупение.

с) Восторг.

- т) Решимость.
- у) Эврика!
- ф) Победа.

Различные типы экстаза: 1) любовный, 2) религиозный, 3) творческий (вдохновение), 4) победы, достижения.

Различные виды опьянения: 1) легкое, 2) сильное, 3) отталкивающее, вызывающее брезгливое чувство.

Попробуем соединить мимические явления и получить еще более сложные явления, например:

1. Старость плюс развратность, плюс отталкивающее опьянение.
2. Молодость плюс чистота, плюс победа.



Рис. 21.

Злость + ощущение горечи.



Рис. 22.

Злость + страдание.

СХЕМАТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

Задачи этой системы — схематично объяснить главные мимические положения, не усложняя вопросов мимики, а, наоборот, упрощая их. Свести эти вопросы к ряду кратких формул, дать только основные чувства и выражения, исследовать только их самые напряженнейшие, самые яркие проявления — составляет главную задачу этой системы. Все же оттенки главных мимических выражений и все многообразие их сочетаний эта система сознательно отбрасывает.

Настоящая система базируется на мимических выражениях трех степеней: 1) схема трех основных простейших переживаний; 2) схема трех второстепенных сложных пере-

живаний, построенных на сочетании элементов основных переживаний; 3) схема третьестепенных сложных переживаний, построенных на комбинациях элементов предыдущих схем.

Основой мимики по Хозе Фрата являются всего только три простейшие переживания, соответствующие его первым трем схемам.

ОСНОВНЫЕ ПРОСТЕЙШИЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

а) Удивление—нейтрально-неопределенное переживание, в состав которого входят изумление, недоумение, неожиданность, наивность в различных степенях, составляя оттенки основного ощущения удивления. Мимические черты удивления, равно как и двух следующих основных переживаний, уже описаны в практической системе.

б) Смех — положительное переживание, в состав которого входят удовольствие, веселье, радость, счастье, улыбка в различных модификациях.

в) Плач — отрицательное переживание, в состав которого входят неудовольствие, скорбь, горе, мучение, страдание, боль, покорность, меланхолия, отвлечение в разных степенях.

Из этих простейших переживаний, соответствующих и их мимическому выражению, путем их комбинаций получают второстепенные сложные переживания.

ВТОРОСТЕПЕННЫЕ СЛОЖНЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

а) Восхищение. Оно представляет собой комбинацию ощущений одновременной радости и удивления.

Здесь относятся все оттенки выражения симпатии, доброты, нежности, преданности, благосклонности, любви, страсти, наивности, экстаза, которые все объединены элементами внимания и удовольствия (соответствующими элементами удивления и радости в ослабленной степени).

б) Гнев. Он схематически соединяет в себе элементы смеха и плача, объединенные отчасти элементами удивле-

ния (последние всегда входят в состав первого момента всякой эмоции); формула гнева, проистекающего из основного неудовольствия и радости мести, такова: брови сближаются, внутренние их концы опускаются, наружные поднимаются, глаз раскрыт и блестит, нос или раздувается или суживается, рот сперва сжат, затем открыт. Соединяя в себе, казалось бы, несоединимые элементы, чувство гнева отражается на лице быстрою сменю первоначального неудовольствия (гнева пассивного) и последующей вспышки злобы (гнева активного), направленной к уничтожению причины неудовольствия, соединенной с удовольствием от предстоящего отмщения. Разновидностями гнева являются ярость, злоба, отвага, смелость, решительность.

в) **Ужас и страх.** Они одинаково являются результатом смешения чувства обостренного неудовольствия; соответственно этому они отражаются в чертах лица путем совмещение элементов удивления и плача (рис. 17, стр. 27). Схематическая формула ужаса и страха следующая: поднятые брови (как при удивлении), сближение внутренних их концов и опускание наружных (как в плаче), глаза преувеличенно раскрыты, ноздри расширены, рот открыт при опущенных углах. Развитие чувства страха начинается с беспокойства, озабоченности от предвидения несчастья; эти чувства переходят в робость, растерянность, когда несчастье становится близким, затем в страх, который при наступлении несчастья обостряется до ужаса (иногда с оттенком омерзения), могущего перейти в столбняк и дойти до панически невменяемого состояния, как кульминационного пункта ужаса.

ТРЕТЬЕСТЕПЕННЫЕ СЛОЖНЫЕ ПЕРЕЖИВАНИЯ

Они могут быть выведены из соединения простейших и второстепенных переживаний, например:

Единица смеха плюс единица восхищения дадут выражение восторга.

Единица неудовольствия плюс единица гнева дадут выражение ненависти.

Единица удивления плюс единица страха дадут выражение **боязни** и т. д. до бесконечности. Поэтому приходится остановиться только на одном из третьестепенных переживаний, выражение которого особенно важно не в пример прочим. Это —

Ненависть. Слагается оно из сильного отвращения (плач) и антипатии, близкой к гневу, к злобе, отличаясь от гнева тем, что ненависть более длительное чувство, чем гнев, проявляющийся короткими вспышками; гнев всегда прям и благородно открыт, ненависть чаще всего низка, затаена и не стесняется в средствах для достижения мести.

Схематически выражение ненависти формулируется так: брови опускаются, как в гневе, с тою разницею, что опускаются и их наружные концы (как в плаче), глаза точно прячутся, смотря вбок, ноздри расширены, нижняя челюсть выдвинута, точно готовясь укусить, верхняя губа подчеркивает это впечатление, обнажая зубы и скашиваясь в сторону взгляда, углы рта опущены, он искривлен. Особенно характерен взгляд — затаенный, бегающий, полный низкой злобы; к ненависти примыкают отвращение, антипатия, презрение, недоверчивость, надменность и т. д.

Приведенные выше сложные переживания могут быть еще бесконечно осложнены самыми разнообразными сочетаниями чувств и соответственными комбинациями выражений лица (так, восхищение может быть смешано с чувством страха, жалости, и т. д., и т. д.), но все же и внешние проявления чувств, и самая суть переживаний всегда будут базироваться на основе первых трех схем и соответствующих им группам простейших переживаний, служащих неизменным фундаментом для выражения всех остальных ощущений и чувств.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

Г Р И М

ГРИМ В ЖИЗНИ

Трудно указать точно, где именно и когда появились первые зачатки грима, известно только одно: искусство гримировки существует с незапамятных времен.

Дикие народы, совершая свои богослужения, отправляясь в воинские набеги, иногда прибегали к гримировке, крася себе лицо и тело разными растительными красками. В большом ходу это было, например, у китайцев. Они для устрашения неприятеля расписывали себе лица красками, чаще всего тушью.

Грим был известен египтянам еще 4.500 лет тому назад. Они проводили под глазами круги зеленой углекислой медью, употребляли также и белила. Египтянки славилась умением изготовлять всевозможные краски, пудры, мази и притирания. В эпоху династии Сесострисов и Птолomeев цари, царицы, женщины, воины, ученые, гадатели, жрецы и священные кошки, статуи богов и простые мумии, — все иллюминировалось яркими красками.

Даже женщины так называемых низших классов общества чернили веки особым порошком, который они называли «кохоль». Нечего говорить о том, что женщины эксплуатирующих классов широко пользовались всякими косметиками: они, например, подводили зеленой краской глаза, позже ее заменила черная краска, которой, сверх того, подрисовывали длинные, толстые брови. Краска налагалась с помощью деревянного или костяного стилета, который сперва обмакивали в розовую воду, а потом в порошок. Египтянки изобрели особые «румяна и белила», придававшие их темным лицам светло-желтый оттенок. Слава об искусстве египтянок дошла до Рима, и римские императрицы на вес золота приобретали от шарлатанов храма Изиды таинственные составы «косметикон'а», который, будто бы, придавал лицам блеск золота и белизну слоновой кости.

Веки египтяне красили зеленой краской, а ногти красной.

Темехи татуировали свою кожу.

Ассирияне и вавилоняне чернили брови и ресницы, густо белились и румянились. По всей вероятности, они носили парики и накладные бороды, об этом свидетельствуют необыкновенно крупные размеры причесок и бород.

У мужчин грим, так же как и у женщин, составлял необходимое требование этикета. Ассириянки лакировали свои лица особыми составами, которые, подсыхая, придавали лицам блеск и твердость эмали.

Мидяне раскрашивали свои лица белилами и румянами.

Имеется упоминание об употреблении грима также в «Песне о Нибелунгах».

Еще в древней Иудее косметики были настолько распространены, что мифический Иов называл одну из своих дочерей «сосудом с сурьмой». В Ниневии и Греции грим был особенно распространен среди гетер.

Лесбос славился выделкой изящных париков. Согласно античному мифу, еще кокетка Афродита в день состязания богинь была уличена в подкрашивании и пудрени своего лица. У простых смертных испокон веков были в употреблении белила и кармин. Для подведения глаз гречанки пользовались копотью, получавшейся от сгорания особой эссенции, которую они бросали в жаровню; копоть собиралась потом на тарелку. Вскоре увлечение косметиками приняло такие размеры, что Солон вынужден был издать ряд постановлений против злоупотребления духами, мазями, притираниями и красками. Конечно, постановления не привели ни к какому результату, и во времена Парикла грим являлся самым заурядным явлением. Аспазия даже сочла нужным написать целый трактат по вопросам косметики.

У египтян римлянки научились искусству «сохранять красоту», попросту говоря, гримироваться. В древнем мире краски изготовлялись весьма оригинальным, но далеко не гигиеническим способом — на слюне рабов. Прежде чем приступить к гриму, римлянка отдавала кусок красящего вещества прислужнику рабу, тот немедленно разминал его

во рту, смачивая слюной, и только тогда краска считалась годной к употреблению.

Быть может, никогда не изводилось столько косметики, как в «золотой век» Августа. О в и д и й, П е т р о н и й и др. постоянно подтверждают этот факт. У Г о р а ц и я вместе с суриком и кармином упоминается еще экстракт из крокодильего помета, которым замазывались морщины, проложенные беспощадным временем. Белилами и румянами, однако, могли пользоваться только женщины привилегированных классов, тогда как куртизанки, по крайней мере во времена Августа, не осмеливались употреблять ни того, ни другого: их прерогативу составляла «интересная бледность», которой они добивались, облагая лица на ночь ячменным тестом, с яйцами и другими приправами. Некоторые представительницы «прекрасного пола» так злоупотребляли румянами, что их лица казались современникам «кусками сырого мяса».

Индуски чернили брови и ресницы, красили ногти красной краской, белили лицо и шею, красили щеки, золотили губы (!) и покрывали коричневой краской зубы.

Мавританки рисовали голубоватой краской цветочные узоры на лицах, румянили щеки и подводили глаза.

Крестоносцы занесли в Европу аравийские косметики и способ приготовления розовой воды. Женщины жадно набросились на новые приманки для кокетства. С XI века в Париже уже появились парфюмеры.

В Англии в XII веке дамы отчаянно белились, чтобы придать себе томную бледность, которая считалась идеальным цветом лица.

Новая эпоха грима началась в XII веке при флорентинском дворе, откуда проникла во Францию; в царствование Генриха IV гримировались даже мужчины, а в царствование Людовика XIV при его дворе ежегодно тратилось два миллиона баночек разного грима. Косметики получили самое широкое распространение. У флорентинок существовало до трехсот косметических рецептов. Бледный цвет лица (а ля-Ботичелли) и белокурые волосы стали модой всех цивилизованных женщин. Рабыни моды, чтобы приобрести болезненный цвет лица, нередко ели песок (!).

Итальянские артисты, прибывшие еще с Екатериной Медичи во Францию, завезли туда всевозможные пасты, пудры, румяна, помады и краски. С этих пор все придворные стали подкрашивать лица. Знаменитый Рене флорентинец, имевший на «мосту менял» парфюмерную лавку, даже умерщвлял, — с помощью пудр, нежных паст и благовоений, — всех лиц, неугодных Екатерине. Сам Генрих III, как истая кокетка, сводил загар с лица, облепляя его на ночь тестом из муки и яичных белков. Нечего и говорить о дамах, которые с 1566 г. появлялись при дворе не иначе как в белокурых волосах и с намазанным лицом. Уже при Карле IX волосы завивались и пудрились: брюнетки употребляли фиолетовую пудру, а блондинки — ирисовую.

При Людовике XII страсть к кокетству не ослабевала. Грим был самым заурядным явлением, так что в знаменитой «Карте Нежности» было обозначено целое озеро «Кармин». В царствование Людовика XIV дамы белили лицо, шею и руки, сурьмили брови и ресницы. На языке жеманниц щеки назывались не иначе как «троном пудры». Даже будучи в деревне, кокетки носили слой жирной краски, чтобы предохранить себя от «поцелуев» солнца. Для оттенения белизны лица, стали наклеивать мушки из черной тафты, которые носили самые курьезные наименования. Были мушки, изображавшие целые фигуры, например, карету, запряженную четверней (на лбу); сердце, пронзенное стрелой.

Иногда в мушку вправляли маленькие бриллианты.

Как и в конце XIV века носились маски, прикрепляемые к ушам или придерживаемые зубами за особую пуговицу. Интересно отметить, что когда среди мужчин распространилась мода на светлые парики, дамы, наоборот, стали красить свои волосы в черный цвет.

По сообщению сборника «Пчела», кокетка XVII века, отправляясь «устрелить» человеческие сердца, «прехитро себя украшает, приятные сандалии обувает и вежды свои оциплет и духами учинит и лице, и выю (шею) ваннами пованит (покрасит) и черности в оческах себе украсит» (Ровинский). Русские женщины белились и румянились и притом очень неискусно; недурные собою от природы — они совершенно искажали свои лица, накладывая на щеки

столько краски, что, по замечанию О л е а р и я, казалось, будто кто размалевал их кистью. Они раскрашивали себе шею и руки — белой, голубой и коричневой красками, сурьмили ресницы и брови, и притом самым уродливым образом, чернили светлые и белили черные брови.

Вплоть до последней четверти XVIII века женщины так злоупотребляли косметиками, что, например, английский парламент издал постановление, согласно которому брак мог считаться расторгнутым, если женщина румянами и белилами ввела в заблуждение мужчину относительно своей природной красоты. После «Великой революции» иметь румянец на щеках значило «обнаружить вульгарную натуру и дурной тон»; поэтому кокетки того времени отчаянно белились. Императрица Жозефина тратила на белила, румяна, карандаши, духи и т. д. до 20 тысяч франков ежегодно.

На Востоке, как сказано выше, еще с давних пор прибегали к окраске зубов, бровей, бород и ногтей; мода, занесенная в Россию с Востока, «заставляла» и наших модниц усердно белиться, румяниться, сурьмить брови и даже зубы.

В начале XIX века в «большом свете» по утрам принято было иметь розовый цвет лица, а по вечерам бледный тон.

Грим мало-по-малу выходит из моды и становится достоянием кокоток. И в наше время грим в жизни зарубежной буржуазной женщины продолжает занимать не последнее место; к сожалению, остатки грима (полировка ногтей, подкрашивание губ и т. п.) имеет место также и в нашем быту, к сожалению, хотя бы потому, что это антигигиенично.

ГРИМ НА СЦЕНЕ

Трудно указать точно, где впервые и когда вошло в обыкновение гримировать себя на сцене; сохранились указания, что на греческих празднествах в честь бога Диониса (Бахуса, Вакха) некоторые из участвующих мазали себе лицо винными дрожжами, суриком и проч. Этот праздник справлялся обыкновенно восемь дней и сопровождался жертвоприношениями, различными состязаниями и драматиче-

скими представлениями, которые назывались мистериями. Преобразователем этих мистерий называют Фесписа (VI век до нашей эры); ему принадлежат первые опыты трагедии; он же первый ввел изменения лиц на сцене. По другим источникам для трагедии выбирали актеров с подходящими для ролей лицами и фигурами; так поступают и поныне в Обераммергауских представлениях.

Древний театр, в сущности, не знал грима. Там как в комедиях, так и трагедиях актеры главным образом надевали маски, которые придавали определенную физиономию каждой роли. Делались эти маски специально для каждого типа, сообразно с его характером, из лубка, кожи, воска и оправлялись металлом. Цвет волос, изображенных на маске, соответствовал роли. Появление парика относится к этому же времени, он иногда прикреплялся к маске. Маски закрывали все лицо актера, даже белки его глаз, и были гораздо больше человеческого лица, а парики больше головы. Величина их обуславливалась необходимостью увеличения всей фигуры актера, вследствие большого расстояния сцены от зрителя. Маски были разных типов: старого лица, молодого, маски раба и женские. Так как зачастую роли артистов требовали разной перемены выражения лиц, то артист надевал в таких случаях маску, на одной стороне которой было выражение горя, на другой радости и поворачивался, по мере надобности, то одной то другой стороной к публике. Употребление театральных масок перешло в Италию (так называемая итальянская комедия).

Только спустя тысячу слишком лет после начала нашей эры, с появлением новой трагедии, маска была признана неудобной; лицо актера стало свободным от нее; это обуславливается тем, что сами драматические представления подверглись сильным изменениям. Тут открылось широкое поле для изобретения различных приемов, чтобы менять свое лицо, сообразно роли, но искусство это совершенствовалось очень медленно. Грим, в тесном смысле этого слова, как изменения лица для выражения характера с помощью красок, париков, бород и пр., появился лишь во времена Годшеда (около 1720 г.); сначала, до середины прошлого столетия, употреблялись для грима лишь мел (белый цвет),

пережженная пробка (черный) и растительное вещество (красный). В пятидесятых годах, актеры стали смешивать краски для грима с жиром; существующие же ныне жировые краски появились только в 70-х годах и вызвали полный переворот в области гримировального искусства, а до того времени все пользовались сухими, вредными для лица, красками.

Лишь очень недавно был изобретен способ изменения величины и формы лица наклейками и налепками. Одним из первых в России стал вводить их известный провинциальный актер Глюске-Добровольский, а развил и усовершенствовал их специалист, преподаватель грима и учитель сцены заслуж. артист А. П. Петровский.

В Германии впервые ввел налепки характерный актер Карл Бальдиус, прозванный «Королем носов». Он от природы обладал уродливым носом и почти в каждой роли наклепывал искусственный. Ему же приписывают и первоначальное введение в Германии жирных красок.

Не пренебрегал налепками также известный в Германии артист-гример Альтман.

Шелковые и даже резиновые налепки щек, затылка и отвисшего подбородка, к помощи которых прибегают некоторые актеры с целью создать особый грим, приводят к осложнению грима и не имеют серьезного значения.

Грим должен базироваться главным образом на мимике и отнюдь не мешать ей.

К сожалению, женщины на сцене остались значительно позади мужчины в изменении характера лица гримом. Они создали себе известный шаблон, передающийся из рода в род, как какая-нибудь наследственная болезнь. Они не дают себе труда изучить свое лицо, наблюдать его черты, чтобы помочь им в случае необходимости. Они все равномерно покрывают свое лицо белилами, щеки—румянами, не обращая внимания на нос, короткий он или длинный, толстый или тонкий, округленное или продолговатое у них лицо, острый или тупой подбородок, сидят ли глаза глубоко или нет. Нашим актрисам следовало бы поучиться серьезно искусству хорошо и правильно гримироваться, вместо того,

чтобы перенимать друг от друга трафаретные приемы или отдавать себя во власть парикмахеров.

Франуженки также полагают, повидимому, что они сделали все нужное и возможное, если на белом как снег лице провели огненно-яркие линии губ, покрыли ярко-красные щеки и подвели черные брови. В таком виде они выходят на сцену и этим часто разрушают уже в первых явлениях всякую иллюзию. Сценический грим франуженки сводится к тому, чтобы нарисовать свое лицо, точно так же как они его прикрашивают в жизни, только в более ярком виде, не заботясь совершенно о перевоплощении.

Лучше всего гримируются в Германии. Достаточно взглянуть на крупнейших немецких артисток.

ЧТО ТАКОЕ ГРИМ

Сценический грим представляется только вспомогательным искусством, при посредстве которого, однако, артист (ка) может преображать, соответственно типу исполняемой роли, черты своего лица, налагая на него различные специальные краски, надевая парик, изменяя наклепками и наклейками отдельные части своего лица и пр.

Если артист способен к творчеству, то он, узнав основы грима, так сказать фундамент, сам пойдет дальше и выработает свои правила применительно только к своему лицу, к своей индивидуальности.

Тайна грима не в том, чтобы превратить молодое лицо в лицо старика, короткий вздернутый нос сделать длинным, маленькие глаза сделать большими и т. д.; тайна его в том, что артист, чувствуя себя изображаемым персонажем, сам преображает свое лицо и делает его, смотря по надобности, то юношески восторженным, то старческим или слабым.

В чем же заключается задача грима? — В том, что при помощи целого ряда приемов, грим помогает артисту отразить в мимике лица характерные особенности роли и зафиксировать их гримом.

Гримировка рассчитана на определенное расстояние и определенное освещение, следовательно, задачей артиста должно быть создание такого грима, который удовлетворял бы зрителя на расстоянии—из публики, а вблизи он может быть просто рядом непонятных пятен и штрихов.

Есть лица удобные для грима и не удобные. Это зависит от правильности пропорций, причем детали, например, цвет кожи, красивые зубы, приятный цвет волос, — это все большого значения не имеет; главное заключается в пропорциях, удобных для изменения. Для этого наиболее подходят так называемые правильные крупные черты лица.

Ценность художественного впечатления в гриме достигается умелым совмещением грима с осмысленной мимикой. Умение приспособить свою мимику к задуманному гриму, а грим к мимике — одно из важнейших требований сцены. Поэтому следует избегать наложения чрезмерного количества красок на лице.

Положим, что лицо артистки (та) способно во время сильных сценических переживаний бледнеть и краснеть (см. Ленский); нельзя же за грубым слоем краски скрывать от зрителя то, что для него всего дороже! Нарушать жизнь своего лица на сцене непростительно, вот почему всегда сначала следует попробовать обойтись, так сказать, своими средствами, изменив прическу, фигуру, усилив характерность костюма, придав лицу доминирующее по роли выражение, а красками только зафиксировать созданное мимикой. Ведь зритель получает сумму впечатлений.

Итак, грим должен быть выполнен с небольшим количеством красок: маска только мешает мимике, а не помогает; чем меньше красок на лице, тем заметнее мимика.

В мимике заключается самая основа грима. Путем мимики создается грим.

Не надо вдаваться в излишние подробности, часто незаметные из публики, иногда достаточно двух-трех характерных штрихов, чтобы достигнуть успешного результата.

С другой стороны, грим не должен быть очень бледным, потому что на известном расстоянии он может стать незаметным и лицо будет казаться мертвым. Грим не должен быть резким, так как резкий грим, несоответствующий силе света и величине театра, портит впечатление игры. В хорошем гриме все линии ясны и определены, все выпуклости верны; первого можно достигнуть путем мимики только при известной тщательности и чистоте работы, избегая пачкотни на лице, а второго только знанием анатомии и своего собственного лица. Самая крупная и трудная задача грима заключается в том, чтобы он соответствовал задуманному исполнителем лицу; это возможно только тогда, когда грим поставлен в связь с мимическим изучением роли, тогда он невольно вытекает из текста роли и соответствует воплощаемому артистом лицу. Тут, конечно, все в самом артисте; чутье и наблюдательность помогут ему в разрешении этой трудной задачи.

При создании грима надо искать живых типов и наблюдения для него должны производиться непосредственно над жизнью, а не над гримами других актеров, иначе легко впасть в ошибки, в подражательный, безличный шаблон.

Стоит только развить свою наблюдательность, как образуется избыток материала, нужного для типических изображений, и тогда можно комбинировать этот материал, взяв от одного типа одно, от другого — другое (см. Каклэн, стр. 238).

Испытанный способ наблюдения и изучения характерных лиц — это альбом, куда постепенно собираются открытки с интересными лицами, копии известных картин и пр.; иллюстрированные журналы, иностранные и русские, всевозможные приложения к газетам могут в этом отношении принести еще большую пользу. Вырезая оттуда все, что может пригодиться в будущем и наклеивая вырезки в известном порядке, по отделам, в альбоме, можно совершен-

но незаметно обогатить себя целым рядом мотивов для грима. Распределять рисунки лучше всего по национальностям. Бумагу, на которую наклеивается коллекция типов, лучше всего применять тонкую оберточную, наклеивать рисунки следует с одной стороны, чтобы по мере надобности их отлеплять или вырезать.

Грим есть внешнее перевоплощение, основанное на перевоплощении внутреннем, и потому ремеслом быть не может; выполненный в том или ином стиле грим может быть создан только художником, но не ремесленником. Если в нем и есть доля ремесла, так и во всяком искусстве она неизбежна.

Ваятель часто технически должен уметь высекать камень, лить бронзу и знать как отливается форма, художник должен знать оптические законы смешения красок, знать как натянуть холст и вымыть кисти, а музыкант — как подбирать струны и настроить инструмент; все это не может низвести ни одного из упомянутых искусств до степени ремесла; грим же есть художественная фиксация мимики, а мимика плод творчества артиста.

Художественный сценический грим есть полное внешнее перевоплощение в том или ином стиле, выполненное в строгом соответствии с задуманным типом и характером произведения, основанное на мимике, нередко связанное с изменением всей фигуры.

Все сказанное относится к гримам так называемым характерным, а не к простой подкраске молодого лица, и касается больше новичков в этой области, а не опытных гримеров, у которых опыт, фантазия, наблюдательность и знание мимики своего лица сразу дают схему всего грима.

Что касается изучения своего лица, то с этим нужно освоиться прежде всего при изучении сценического грима. Несомненно, что индивидуальные особенности лица требуют в каждом случае совершенно особого грима; поэтому гримировка не только должна объективно передавать тип и характер воплощаемого лица, но в то же время быть

согласованной с субъективными особенностями склада лица самого артиста.

Теперь ясно, что мимике в гриме должно отвести первенствующее место; вот почему необходимо остановиться на ней возможно подробнее.

Иногда в рассуждениях о сценическом искусстве приходится наталкиваться на такие крайности, как полное отрицание грима. С такими взглядами нельзя не считаться и на таких вопросах необходимо остановиться.

Знаменитая артистка Клерон оставила после себя книгу о драматическом искусстве, в которой она решительно высказалась против употребления грима. Грим по ее мнению разрушает цвет лица и неблагоприятно отражается на его выразительности, он понижает столь ценную подвижность лицевых мускулов и создает непримиримое противоречие между зримым и произносимым.

Однако опыт нас учит, что цвет лица артистки вовсе не разрушается если косметические средства изготовлены по правилам современной антисептики, а также применяются правильные приемы грима; некоторые драматические актрисы, которые гримировались ежевечерно в течение двух и более десятков лет, сберегли такой цвет лица, какому позавидовали бы многие.

Клерон утверждает, кроме того, что грим неблагоприятно действует на игру лица. Это абсолютно неверно; гримируются для того, чтобы казаться красивее или характернее, и в обоих случаях лицо только выигрывает; гримируются далее для того, чтобы казаться старше или моложе, смотря по роли.

Дузе избегала на сцене всякой гримировки. Но разве доказано, что то, что она делала было верно? Разве не лучше сделала бы Дузе, прибегнув к гриму для своего вечно бледного лица, при изображении, например, сочного типа южной итальянской деревенской красавицы в «Трактирщице». Положительно можно сомневаться в том, чтобы раскрасневшееся от радостного волнения и холода северной рождественской ночи лицо Норы походило на то болезненное лицо, которое показывала в первом акте Дузе.

Все зависит только от того, как применяют искусство грима и насколько владеют им.

На сцене нельзя обойтись без грима и, вместо того, чтобы изгонять его со сцены, необходимо, наоборот, стремиться к его совершенствованию, т. е. довести его до того положения, когда перед зрителем предстанет настолько хорошо созданная маска, что он не будет знать, каким путем создан этот обман.

Обратимся теперь ко взглядам на грим покойного артиста А. Ленского и бывшего преподавателя грима Московского императорского драматического училища К. Шиловского - Лошинского. Взгляды эти резко противоположны по своей крайности; следовательно, разбирая их параллельно, можно заставить изучающего грим лишний раз продумать, что такое грим и какое место он занимает в драматическом искусстве? Шиловский-Лошинский взял в основу немецкую книгу Альтмана «Маска актера», тщательно ее изучил и переработал, основываясь впервые на аномалии лицевых мышц. Желая пойти навстречу молодым начинающим артистам, он напечатал в издававшемся когда-то «Артисте» нечто вроде практического руководства по гриму — «Курс грима», как он сам озаглавил свои статьи. Крайность убеждений Шиловского заключается в том, что он иногда предлагает рисовать на лице то, что относится чисто к мимике, предлагает 29 номеров красок, среди которых встречаются странные названия, вроде «тона интриганов» и пр.

Во всяком случае заслуга Шиловского-Лошинского была велика уже потому, что он впервые затронул в русской печати вопрос о гриме более или менее серьезно.

Статьи Шиловского-Лошинского повлекли за собой статью А. П. Ленского, которая вскоре появилась также в «Артисте» (1890 г., № 5, см. стр. 228), «Заметки о мимике и гриме». Здесь Ленский впадает в другую крайность: совершенно умаляет значение грима.

Так он пишет: «Никаких телесных красок я на лицо не кладу, исключая лба, так как приходится замазывать рубец парика. Даже эту краску я от рубца парика расширяю так,

что у бровей краски нет совсем». А дальше: «Играя молодых людей, я вынужден прибегать к жирным белилам, так как у меня от природы дурной цвет лица». Но почему пожилой Ленский позволял себе употреблять белила в молодом гриме и запрещал, например, молодым артистам, играющим стариков, употреблять в гриме старческий общий тон, или, как он его называет, телесную краску. Предположим, что мне нет 35 лет, я играю характерные роли и преимущественно стариков, — что же прикажете делать? Если я примажу только рубец парика, то лицо у меня окажется двухцветным, — с темным лбом и светлыми щеками и подбородком!

Ленский отдавал исключительное преимущество париксу и наклейкам растительности. Что же делать бедным женщинам? Он все строит на мимике. Хорошо, что у талантливого Ленского мимика была развита настолько, что она позволяла ему обходиться без грима; а молодому начинающему артисту что делать? Да и неужели легкий грим настолько стеснит мимику, что она окончательно должна при этом пропасть?

Далее Ленский ссылается на такие авторитеты, как Самойлов, Шумский, Садовский, которые якобы употребляли в гриме лишь жженую пробку да красную краску и... больше ничего. Эти колоссы русской сцены обладали необыденными физиономиями и не каждый актер одарен такой выразительностью, такой гипнотической силой в глазах, какой обладал, например, Шумский. Это лишь такие артисты, как Самойлов, без грима в любой роли, силой одного своего таланта, могли создавать желаемый образ.

Такая несложность приемов в гриме, проповедуемая Ленским, достигается большим опытом, получаемым лишь после знакомства с предлагаемыми нами приемами; только тогда артист будет в состоянии выбрать те немногие штрихи, которые будут достаточны для воспроизведения типичного лица.

КРАТКАЯ АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ

ЧЕРЕП

Голова человека состоит из плотных и жидких частей. К последним относится кровь с различного рода соками; она нас может интересовать, только как окрашивающее вещество, главное же внимание должно быть сосредоточено на костях и мускулах (мышцах).

Кость — твердая часть тела — придает ему размер и служит основанием формы; мускулы и жировая поверхность — влияют на полноту; кожа сообщает телу известный цвет.

Основу головы составляют кости черепа, которые по своему строению являются наиболее сложными из всех других частей скелета. Череп делится на две крупные части: мозговая полость (ящик, в котором помещается мозг) и лицевая полость (кости лицевого пространства). Все части черепа соединяются швами (зубчиками). Бывает так, что швы между лобной и теменными костями срастаются, а в затылочной части рост костей продолжается; тогда вся затылочная часть черепа развивается значительно больше, чем лобная.

Форма черепа всецело зависит от нормального или ненормального сращения швов. Вот почему мы наблюдаем такое разнообразие форм мозгового черепа.

Хорошо наблюдать самые разнообразные формы черепа в школе, где дети коротко острижены.

Только зная и рисуя мысленно череп под кожей и мышцами, можно создать анатомически правильный грим. Установлено, что двух одинаковых черепов не бывает.

Встречаются черепа, сильно удлиненные к затылку и резко укороченные в том же направлении. Нормальный череп имеет вид почти правильного сферического овала.

У длинноголовых и короткоголовых лицо сильно выдается вперед, особенно выступает лицевая часть у субъектов с сильно развитым жевательным аппаратом и большой носовой полостью, все это, конечно, удаляет тип от идеала человеческой красоты и приближает его к животным. У нор-

мально развитого человека верхняя часть черепа, служащая вместилищем мозга — органа умственной деятельности, — должна быть обширнее всего скелета лица.

Величина и форма черепа различны в разные периоды жизни. Вот почему изучение черепа очень важно для грима, особенно для изображения старческой худобы, когда черты лица в большей или меньшей степени приближаются к костям.

Разделим череп на две большие части, верхнюю и нижнюю и внимательно постараемся изучить его выпуклости и впадины, с которыми нам постоянно придется иметь дело в гриме.



Рис. 23.



Рис. 24.

ВЫПУКЛОСТИ

- I. Лобная.
- II. Скуловые (две).
- III. Носовые (с хрящем).
- VI. Две надбровные дуги.
- V. Подбородочная.

ВПАДИНЫ

- 1) Две височные.
- 2) Две глазные.

- 3) Две подскуловые.
- 4) Носовая.
- 5) Две челюстных.
- 6) Носогубная.
- 7) Подбородочная.

Лобная — самая большая кость черепа — оказывает преобладающее влияние на характер лица потому уже, что она сильно влияет на форму черепа.

Скуловая кость по видоизменяющейся величине и положению оказывает резкое влияние на тип. У различных рас она имеет различное направление и выпуклость; в расовом гриме она может служить одним из характерных признаков.

Носовая кость вместе с хрящем обуславливает размер и различную форму носа.

Надбровные выпуклости лба принято называть надбровными дугами; умеренный рельеф их придает известную красоту; слишком сильно развитые надбровные дуги безобразят лицо, а отсутствие их, делая лоб плоским, чаще всего знаменует недостаток умственного развития.

Подбородочная выпуклость есть выступ нижнечелюстной кости, которая образует подвижную половину скелета лица; она имеет также большое влияние на характер типа и изменяется сообразно возрасту.

Впадины височные, глазные, носогубная, подскуловые, челюстные и подбородочная — очень важны для изображения худобы, подчеркивания рельефности лица и для рисования морщин при изменении возраста.

Нижняя челюсть соединяется с височной костью посредством сустава, благодаря чему она обладает большой подвижностью. В верхней челюсти вплоть до нижнего ее края находится зубной выступ с соответствующим числом углублений (или луночек) для корней зубов; такой же зубной выступ имеется и в нижней челюсти. Хотя зубы покрыты губами и обнаруживаются только при смехе или при открывании рта, но в пластическом отношении они играют значительную роль в смысле влияния на общую форму

лица. Резко сказывается совершенное отсутствие зубов или даже хотя бы половины, как, например, у стариков, так как линия губ и щеки вваливаются в пустое пространство, образовавшееся от выпадения зубов (см. грим старческого лица).

ОПРЕДЕЛЕНИЕ ГЛАВНОГО ХАРАКТЕРА В ЛИЦЕ

Очень важно сразу по прочтении роли определить характерные признаки, которые необходимо воплотить в гриме, вообразить себе всю фигуру данной роли настолько ясно, чтобы представить себе ее во все время изучения роли, не впадая в подробности и мелочи, уметь найти главные характерные признаки во внешности и воспроизвести их. Это-то и называется определением главного характера в лице.

Определив главный характер лица и установив изображение его в гриме, актер может прибавлять или не прибавлять к нему детали — это дело второстепенное.

Один правильно определенный главный характерный штрих дает гораздо больше в смысле цельности натуры, чем масса нагроможденных деталей, которые заставляют зрителя только путаться и сбиваться в догадках.

Весьма важно в гриме точное изображение возраста; природа всегда остается себе верна, но не всегда нам понятна на первый взгляд, и потому некоторые случаи мы называем даже «игрой природы». В гриме, где имеет место только-типичное, характерное, случайностям не придается главенствующего значения.

Не малое значение имеет происхождение человека, так сказать, кровь, природа, общественное положение изображаемого лица (пролетарий, крестьянин, буржуа, капиталист), правильный или неправильный образ жизни, успевший наложить следы на его внешность; беззаботно прожитая жизнь, здоровье, болезнь и, наконец, прямолинейность или хитрость и изворотливость натуры и т. д., и т. п. Не говоря уже о расовых отличиях, само собой следует, что это одна из забот исполнителя, стоящая на первом месте.

КЛАССИЧЕСКОЕ ЛИЦО КАК ПОЛОЖИТЕЛЬНАЯ ЕДИНИЦА И ИЗУЧЕНИЕ ЛИЦА

Для того чтобы установить какое лицо по своим чертам правильно и какое неправильно, нужно иметь настоящую положительную единицу. Такой единицей принято считать правильное античное лицо. Например, головы Венеры, Аполлона, Аф-



Рис. 25.



Рис. 26.

Афина — Лувр.

родиты и т. д. Эти лица делятся на три равные части. (см. стр. 4).

Две линии касательные по краю лба и по концу подбородка и две средних линии через переносье по линии бровей и конец носа делят классическое лицо на три равные части. Такое лицо мы называем правильным и, принимая его за положительную единицу, будем, по желанию, то приближаться к нему, то отклоняться от него.

ИЗУЧЕНИЕ ЛИЦА

Мы знаем, что грим есть фиксация мимики, следовательно, для того, чтобы придать своему лицу какую-либо характерность, нужно тщательно изучить свое лицо и разработать свою мимику, как основу грима.

Изучить свое лицо легче всего по фотографии. Необходимо помнить, что свет и тень играют важную роль в гриме, что светлые тона дают иллюзию выпуклости даже не существующим рельефам лица, а темные, наоборот, углубляют впадины и скрадывают ненужные выступы лица. Необходимо помнить также анатомию черепа, его впадины и выпуклости, расположение мускулатуры (мышц) лица, степень развития мускулатуры и количество подкожного жира (от чего зависит больший или меньший объем мясистых частей тела—полнота или худоба их). Вспомним и основные движения мимики, так как от сокращений тех или других мышц получается то или другое выражение страсти или аффекта.

Так как грим есть не что иное, как специальное рисование, и только в некоторых случаях приходится обращаться к лепке (тут грим скорее подходит к скульптуре), то рекомендуется поучиться хоть немного рисованию¹⁾. Чтобы уловить недостатки и достоинства своего лица, приходится срисовывать свое лицо с фотографии в профиль и в анфас, то увеличивая, то уменьшая его размеры. Людям же, знакомым с рисованием и обладающим способностями к нему, мы советуем изображать свое лицо в натуральную величину, смотря на себя в зеркало. Такое рисование бесспорно принесет большую пользу и поможет помнить во всяком гриме малейшие детали своего лица. Людям, которым плохо дается рисование, советуем довольствоваться хотя бы своей фотографией. Советуем им воспроизводить эту фотографию через прозрачную и переводную бумагу или матовое стекло, как это делают дети (так или иначе надо изучить свое лицо и знать мельчайшие его детали). Такое изучение своего лица

¹⁾ См. Ленский

представляется основной задачей при самообучении гриму. Для лиц, которые благодаря своей малой подвижности слабо поддаются мимическим движениям и для которых особенно необходим правильный с точки зрения анатомии грим, такое изучение своего лица является незаменимым.

Изучив лицо в общих чертах, нужно переходить к его подробностям и к изучению его лепки, что очень важно для того, чтобы ясно и твердо помнить все выпуклости и углубления лица и его рельеф.

Для этого предлагается следующий простой способ: на темном фоне нужно осветить одну сторону своего лица, оставив другую в тени: при таком одностороннем освещении точно определяются все неровности лица, — остается их запомнить и изучить, проделав это несколько раз. Ставя свечку, то над головой, то ниже подбородка, то сбоку лица, также можно проследить и лепку, и влияние, какое оказывает местонахождение источника света на грим. Затем нужно прорисовать свое лицо и, рисуя, следует сильнее оттенять впадины и выпуклости, проследив их все анатомически.

Дальше рекомендуется перейти на рисование черепа и мышц лица с гипса или с рисунка (это все равно) и к изучению всех мышц своего лица (прощупав их пальцами, заставляя двигаться). Параллельно полезно нарисовать на одном листе отдельные части лица идеального (классического лица), а рядом — части своего лица; так, например, лист, разделенный пополам, будет содержать одновременно два глаза — идеальный и ваш; в этом случае будут ясны все недостатки вашего глаза. Кроме того, следует прорисовать несколько раз схему румянца, пока не будут усвоены все его границы.

СНЯТИЕ ГИПСОВОЙ МАСКИ

В качестве подспорья при изучении лица рекомендуется снять с себя гипсовую маску. Помимо того, что эта маска своими рельефами поможет лучше всего изучить лицо актера, не умеющим рисовать, она в некоторых частных

случаях, например, при исправлении некрасивого носа на лепками и проч., является незаменимой.

Несколько слов о материале. Гипс должен быть лучшего качества; приобретать его лучше в скульптурных мастерских, а за неимением таковых — в аптеке или аптекарских магазинах; затем — обыкновенный белый очищенный вазелин; мягкая помада для замазывания растительности на лице; какая бы то ни была, только не цветная, белая, толстая пропускная бумага и две стеклянные трубочки, длиною по два вершка, шириною соответствующие ноздрям. Удобнее всего стеклянные мундштуки.

Самому с себя маску снять нельзя, — необходимо участие другого лица.

Тот, с кого снимают маску, должен находиться в лежачем положении, лицом вверх. Сначала надо закрыть ему полотенцем или простыней всю голову и шею, оставив открытым лицо. Границы маски, т. е. наверху — начало волос, с боков — начало ушей и внизу — до конца подбородка, надо обложить скомканной и свернутой длинными полосами пропускной бумагой. Затем покрыть все лицо густым слоем вазелина, замазать густым слоем помады всю растительность на лице, как-то: часть волос над лбом, брови и ресницы, усы и бороду, если таковые имеются. Некоторые вместо помады заклеивают растительность на лице тонкой папиросной бумагой; но это менее удобно в том отношении, что бумага может легко сдвинуться, и волосы прилипнуть к гипсу, а это сопряжено с болью при снятии уже готовой маски. Дальше надо вставить в ноздри, как можно глубже, две стеклянные трубки, причем края их должны быть гладкими, чтобы не оцарапать носа. Затем в какой-нибудь посуде надо развести гипс (температура воды должна быть комнатной, чтобы не простудить лицо), положив по 3—4 столовой ложки гипса на стакан воды. Тогда получится масса, по густоте и цвету похожая на сметану. Надо иметь в виду, что она отвердевает быстро, поэтому надо действовать возможно скорее; однако, накладывая гипс следует ложкой, а не весь сразу; первым слоем гипса необходимо залить по возможности всю поверхность лица, а затем, разведя еще такую же порцию гипса, залить

нос. Наливать гипс нужно до тех пор, пока на лице не образуется довольно толстый слой, приблизительно в 2—3 пальца.

Когда таким образом лицо будет залито, нужно остаться в абсолютном покое, сохранив непринужденное выражение лица несколько минут, до тех пор пока гипс не начнет нагреваться (вследствие быстрого сжатия затвердевающих частиц); затем человек, с которого снимают маску, должен встать и опустить голову, — маска сойдет сама; в редких случаях ее приходится снимать с некоторым усилием.

Маску поворачивают углублением вверх и кладут на что-нибудь мягкое, скажем, на подушку, часа на два; следующей задачей будет просушить маску; для этого ее помещают на плиту, если там достаточно тепло.

Осторожно подпилив их напильником, обламывают стеклянные трубочки и тогда, смазав всю форму внутри густым слоем стеарина с керосином, можно отливать маску из гипса, растворив его также, как в первый раз. Гипс быстро впитывает в себя растворенную массу; поэтому лучше всего ее прямо выливать внутри формы.

Удобнее отливать маску, когда форма состоит из двух или нескольких частей, а потому ее иногда ломают, предварительно подпилив напильником с обратной стороны. Из такой формы маску вынуть гораздо легче.

ТРОЙНОЕ ЗЕРКАЛО

Предлагаем желающим иметь действительно хорошее зеркало, отвечающее всем запросам гримера, ознакомиться с чертежом, изображающим одну из стенок трехстворчатого зеркала, причем по величине все три или равны между собою или боковые меньше средней. Как видно из чертежа, каждая стенка зеркала состоит из трех рам, вставленных одна в другую, — I, II, III.

Рама II вращается в раме I по внутренним шарнирам А — А (на поперечной оси).

Рама III в раме II в то же самое время вращается по таким же внутренним металлическим шарнирам В — В (на продольной оси).

При одновременном вращении всех трех стенок получают всевозможные комбинации, которые позволяют в одно и то же время видеть профиль, затылок, нижнюю часть подбородка и т. д.

Стекло каждой стенки тройного зеркала не должно быть больше $\frac{1}{2}$ аршина в длину, лучше всего иметь зеркало на ножках.

Тройное зеркало, каждая стенка которого состоит из двух рам I и II, имеет среднюю часть с шарнирами, вращающимися по А—А, а обе боковые части — по верхним В—В.

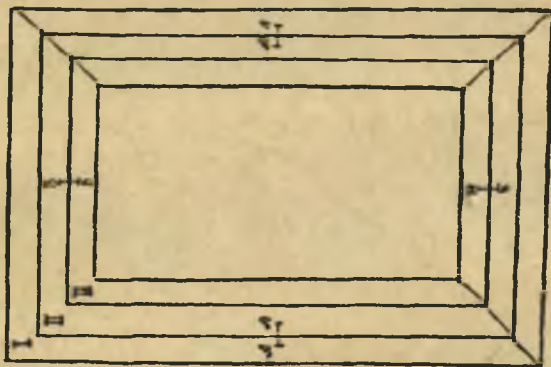


Рис. 27.

Проверочное зеркало в классе или во время домашних упражнений рекомендуется иметь с верхним и боковым светом (лампочками, лампами, свечами). Хорошо, если есть лампочка и снизу; таким образом создаются условия те же, что и на сцене. Перед проверочным зеркалом хорошо иметь возвышение, хотя бы в $\frac{1}{2}$ аршина, для того, чтобы ученики(цы), не отрываясь от самостоятельной работы, могли принимать участие в работе общей при демонстрации грубых ошибок и, наоборот, особенно благоприятных результатов работы, не сходя с места.

ПРИНАДЛЕЖНОСТИ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ ГРИМИРОВКИ

Когда артист или артистка гримируются, то у них, кроме красок, есть и принадлежности, которыми эти краски накладываются на лицо, — так называемые растушевки. Растушевки бывают замшевые и бумажные; первые, как лучшие, встречаются чаще. Надо сказать, что инструмент этот довольно примитивен и можно лишь пожалеть, что большинство артистов до сих пор не в состоянии с ним расстаться и перейти к кистям. Сравнить растушевку с кистью не стоит: каждый сообразит, что тонкой и мягкой кистью можно достичь больших результатов, чем быстро сохнущей растушевкой. Растушевки, впитывая в себя жирные вещества красок, быстро, как уже сказано, высыхают и конец их, отвердевая, портится. Вот почему их до употребления советуют опускать в вазелин на довольно продолжительное время, но тогда они становятся слишком дряблыми.

Щетинные кисти круглые (употребляются для живописи масляными красками), которых нужно иметь несколько, — покупаются в москательной лавке. №№ 1, 2 и даже 3 вполне пригодны как для морщин, так и для подводки глаз (№ 1 — самая тонкая). Длинные деревянные концы кистей обыкновенно обрезают ножом наполовину. Моются эти кисти легко в вазелине. Многие артисты уже давно гримируются кистями.

Из числа принадлежностей надо еще упомянуть о лапке и пуховке. Лапка употребляется для накладывания румян, а пуховка для пудры. Покупные лапки тоже хороши и вполне пригодны для грима, причем рекомендуется выбирать более жесткие и самые маленькие, так как только маленькими лапками удобно румянить веки.

Пуховки, кроме обыкновенных, употребляемых в жизни, бывают еще из мягкой, губчатой материи; эти обыкновенно употребляются для личных белил. Хорошо иметь еще или мягкую щеточку или заячий хвостик. Назначение того и другого — смахивать излишнюю пудру с лица, что де-

ляется после всей процедуры, когда грим окончен, перед самым выходом на сцену.

Хорошо иметь чехол под парик, так как это — очень дешевое, удобное и недорогое приспособление, предохраняющее кожу от грязи и заразных болезней. Всем известно, что многие кожные болезни передаются посредством пота, чехол же вполне предохраняет от подобных случаев. Это замшевый остов от парика, без волос, сделанный по голове парикмахером на балванке. Можно самому приготовить себе чехол, в таком случае лучше всего сделать его из легкой шелковой материи или лайки от длинных дамских перчаток.

Перед гримом следует надевать обыкновенный белый докторский халатик, который делается, впрочем, не таким длинным. Халатик этот позволяет гримироваться уже одевшись, не пачкая костюма краской и пудрой. Если же взять себе за правило одеваться после грима, то его легко можно попортить, повредить наклейки и стереть пудру, не говоря уже о том, что грим часто зависит от цвета (яркости костюма), например, при красном костюме лицо кажется бледнее, при синем — ярче краснее и т. д.

Некоторые из преподавателей грима советуют гримироваться, имея сзади белый фон, так что в зеркале лицо на белом фоне, как рисунок на бумаге; халат — тот же фон.

КОЖА, ЕЕ СТРОЕНИЕ И ГИГИЕНА

Цвет кожи есть одна из самых главных особенностей бросающихся нам в глаза при взгляде на человеческое лицо. С помощью этой особенности мы можем судить сразу о племени, возрасте, здоровье и других отличительных особенностях человека.

При нормальных условиях кожа человека гладка; она мягка наощупь и отличается характерным слегка жирным блеском. Цвет кожи здоровых людей кавказской расы в общем представляется бледножелтым, но он колеблется от нежного, почти от белого желтовато-розового цвета до своеобразного, напоминающего бронзу, смугло-желтого цвета. Щеки отливаются розовым просвечиванием.

Всеми этими свойствами кожа обязана своему своеобразному строению. Ее мягкость, которую сравнивают с мягкостью бархата, следует приписать тем ямочкам и бугорочкам, которые возникают благодаря бороздкам; последние совпадают с индивидуальными линиями расщепления. Распределение бороздок по всей коже, а в особенности на внутренней поверхности ладони, индивидуально различно, так что оно во многих случаях применяется для установления тождества личности (дактилоскопия). Помимо бороздок, на коже встречаются еще мелкие ямочки или поры, представляющие отверстия волосных мешочков, сальных и потовых желез. В общем кожа состоит из двух главных слоев: кожицы и лежащей над ней надкожицы.

Кожица состоит из плотной равномерной ткани эластических волокон, а глубже — из волокнистой соединительной ткани и подкожной клетчатки, в которой содержится много жировой ткани. С надкожицей кожа соединена особыми сосочками.

Надкожица состоит также из двух слоев: из слизистого и из рогового. Далее следуют клетки, которые у людей светлой расы содержат немного, а у людей цветных рас — много бурого пигмента.

Блеск кожи, а также ее специфическая влажность обусловливаются выделениями ее собственных желез.

Если кожа человека удовлетворяет всем анатомическим и физиологическим условиям, т. е. гладка, мягка, блестяща и слегка влажна, нежно окрашена, упруга и достаточно напряжена, то она нормальна. Помимо нормальных условий, кожа должна быть, особенно на обнаженных частях тела, юношески полной, напряженной, свежей. От недостатка крови получается бледный цвет кожи, который еще сильнее при недостатке красных кровяных телец или красящего вещества крови; в последнем случае кожа имеет творожно-белый, зеленовато-серый цвет — цвет бледно-немочных больных. Повышенное содержание кровеносных сосудов и ярко-красный цвет кожи вызываются и без пигментации пребыванием на чистом воздухе и на солнечном свете при соответственном питании. В закрытых поме-

щениях при недостатке воздуха, а также света, цвет кожи бледнеет совершенно так же, как и листья растений.

Бледный цвет кожи можно улучшить холодными обмываниями и легкими растираниями.

Блеск кожи может быть усилен или ослаблен. Кожа кажется более блестящей, если она напряжена сильнее нормального. Само собою разумеется, кожа молодых здоровых людей, обладающих значительной жировой подкладкой, представляет более сильный блеск, чем кожа старых или истощенных, у которых отсутствует подкожная жировая ткань. В этом случае уменьшается не только напряжение и упругость, но кожа теряет значительную часть своего своеобразного блеска; тогда говорят о матовой, вялой, увядшей, а также (поскольку утрачивается и колорит без значительных изменений в содержании пигмента) о блеклой, землистой коже.

Гладкость кожи больше всего зависит от ее толщины, от образования складочек и морщин, от исчезания подкожного жира и соединительной ткани. Морщины начинают раньше всего на части шеи, лежащей под ухом, распространяются вперед до передней поверхности ее к подборолку и затем захватывают в большей или меньшей степени лицо, а на последнем — преимущественно область наружного угла глаза, который покрывается сходящимися к последнему складочками. Помимо этих старческих морщин, на коже лица находятся борозды, зависящие от дурной привычки, например, от прищуривания глаз у близоруких, отчасти от собирания складок на лбу¹⁾. Впрочем, в происхождении таких складок лица несомненно играет роль и наследственность, ибо даже у очень маленьких детей можно, между прочим, обнаружить отвислую складку в коже лба, опускающуюся к корню носа, т. е. ту складку, которая обыкновенно образуется лишь при напряженном обдумывании или от горя и тяжелых мыслей.

В целях устранения морщин некоторые прибегают к горячим припаркам, паровым ваннам и в особенности к мас-

¹⁾ Подобные складки могут быть вызваны продолжительным горем и тяжелой умственной работой.

сажу, последний часто дает весьма значительные результаты. Правильно выполняемый легкий массаж кожи может предотвратить преждевременное появление морщин, особенно на лбу и висках, где легче всего массировать.

Потовые железы представляют из себя трубочки. Выделение потовых желез также часто подвержено аномалиям. От красивой кожи требуют, чтобы потоотделение было нормальным. Действительно, у лиц, у которых вследствие некоторых болезней кожи или общих заболеваний потоотделение уменьшено или совершенно прекратилось, вся кожа или некоторые участки ее могут быть сухими и ломкими. Потоотделение может быть ненормальным как по количеству, так и по качеству. Потоотделение, увеличенное в количественном отношении, может быть общим или местным; последнее по преимуществу поддается лечению косметическими средствами. Оно обыкновенно имеет место на лице.

Лечение чрезмерного местного потения состоит преимущественно в часто повторяемых обмываниях как водою, так и всеми веществами, которые вообще повышают тонус тканей, т. е. спиртом, разведенным кислотами, — дубильной кислотой и ее препаратами, квасцами и т. д.; во многих случаях хорошие услуги оказывает сулема, салициловая кислота, нафтол, превосходно действует формаллегид. Весьма важно при лечении ненормального потообразования обмывание мылами, лучше всего калийными.

КОЖНЫЕ КОСМЕТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА

Вода среди применяемых косметических средств занимает главное место. Материю при обтирании следует выбирать сообразно с чувствительностью кожи; применяют фланель, волосяную материю для сита, грубый холст, так называемый турецкий, в виде маленьких мешочков, перчатки для ванн, пучки очень тонкой мочалы и, наконец, губки. Однако следует отметить, что первое место среди косметических средств занимает мыло, представляющее, как известно, соединение жировых кислот со щелочами.

Различают мягкие мыла (жир с калийным щелоком)

и твердые мыла (жир с натронным щелоком); согласно входящему в мыло жирному веществу, мыла бывают из сала, оливкового масла, пальмового масла, масла кокосового ореха, из ворвани и олиеновой кислоты. Не следует мыться первым попавшимся мылом, к выбору мыла нужно отнестись весьма и весьма осмотрительно.

Алкоголь является превосходным и даже необходимым косметическим средством для кожи и для сохранения ее блеска и свежести. Конечно, это не относится ни к абсолютному, ни даже к крепкому спирту. Он делает кожу сухой, грубой, бесцветной и обезжиренной. Если обмыть кожу алкоголем, то благодаря испарению, он вызывает приятное чувство прохлады, если же помешать его испарению, то он раздражает кожу и вызывает более или менее сильное ее покраснение. Это состояние раздражения может быть довольно сильным.

ПРЕДОХРАНЕНИЕ КОЖИ ОТ ПОРЧИ ПРАВИЛЬНЫМИ ПРИЕМАМИ ГРИМА. РАЗГРИМИРОВАНИЕ

Говоря о коже, в целях ее предохранения, остается сказать несколько слов о правильных приемах грима. Как выше сказано, кожа наша имеет поры (отверстия), посредством которых она, выделяет из организма вредные отработавшиеся вещества, т. е. дышит. Поры эти от перемены температуры изменяют свой объем, — суживаются и расширяются. Эти-то поры и представляют главное затруднение в гриме, так как краска, наложенная непосредственно на кожу, закупоривает поры и мешает их отправлениям, а краска, плохо смытая с лица, может, разлагаясь, принести безусловный вред коже; во избежание этого все лицо и шею, если последняя будет тоже гримироваться, смазывают предварительно тонким слоем вазелина, кольд-крема, кокосового масла, свиного сала или какого-нибудь другого жирового вещества. Покрывать лицо перед гримировкой нужно не густым слоем, а так, чтобы кожа была слегка влажная, в противном случае краски будут, расплываясь и смешиваясь, плохо и неровно ложиться; хорошо после покрытия лица вазелином слегка обтереться полотен-

цем, чтобы удалить излишний вазелин. Ни в коем случае не следует вместо вазелина или других жиров покрывать лицо росными каплями, связывающими кожу и закрывающими ее поры. Кожа должна «дышать» все время.

Таким образом поры кожи нужно замазывать слоем этих безвредных жировых веществ, и краску накладывать не прямо на кожу, а на этот жировой слой. Все вышеупомянутые мази и масла не только безвредны, но до некоторой степени даже полезны: они, заставляя краску ложиться равномернее, смягчат кожу и способствуют более легкому смыванию грима. Смывается грим теми же жировыми веществами. И без того уже безвредная для лица краска находится в конце концов между двумя слоями жиров, следовательно, предположения о вреде грима совершенно неосновательны в том случае, если придерживаться чистоты и известного всем артистам вышеописанного правила. Перед гримированием необходимо внимательно осмотреть свое лицо, нет ли на коже ссадин, царапин, прыщей, трещин. Если есть, то прежде всего смазать их иодом с глицерином или с вазелином, чтобы не было темного пятна¹⁾.

Разумеется, что краски и все принадлежности нужно содержать в полной опрятности, предохраняя их от пыли, иначе, все правила о предохранении кожи окажутся бесполезными. В отделе о рецептах перечисляются все употребляемые мази и масла, всевозможные составы, с примесью дезинфицирующих веществ (которые легко можно приготовить самому или заказать в аптеке).

Теперь остается сказать несколько слов о технике смывания грима. Порядок смывания грима следующий: первый раз взять вазелина или другой мази большое количество и отнюдь не прижимать чистыми пальцами или полотенцем к лицу, чтобы не ввести краску в поры, наоборот, первый раз нужно очень легко снять краску, смешивая наложенную на лице краску с вазелином. Второй раз нужно взять вазелина немного меньше, слегка прижимая рукой полотенце и т. д. до тех пор, пока лицо не будет совершенно чистым,

¹⁾ Само собой понятно, что перед тем как приступить к гримированию необходимо тщательно вымыть руки.

а это будет только тогда, когда полотенце покроется совершенно чистым неокрашенным слоем массы. Обыкновенно лицо смазывают вазелином (или другим составом) от двух до пяти раз, в зависимости от количества краски на лице и от выносливости кожи артиста. Некоторые, разгрумировавшись, вместо полотенца, употребляют гигроскопическую вату, лигнин (перевязочное средство) или тонкую мягкую бумагу (белую бутылочную). Это очень гигиенично, так как материал, сохраняемый в закрытом виде, всегда чистый. Что же касается полотенца, то сами по себе они приятнее и неудобны только потому, что сало плохо смывается при стирке; впрочем, если при кипячении в стирке прибавлять, по ложке нашатырного спирта и скипидара или мыльного и нашатырного спирта, уменьшая и увеличивая дозу в зависимости от количества воды, то жир легко смывается.

Необходимо также предупредить гримирующегося, что преждевременная старость в лице артиста или артистки обусловливается большею частью неправильными приемами гримировки. Все движение пальцев по лицу, при растирании, разглаживании красок и разгримировании должны идти от центра, т. е. от носа; в этом случае нужно слегка массировать лицо, чем разглаживаются морщины, если они есть, и предупреждается их появление. Если же растирать лицо, не придерживаясь никакой системы, то незаметно будет изнашиваться кожа, что предрасполагает к образованию морщин. На этом правиле основан массаж лица (см. рис. 39, стр. 111).

Хорошо, после снятия грима вазелином или маслом, вытереть слегка лицо одеколоном или спиртом (винным 60—70%); это рекомендуется в особенности после наклеек и наллек, после замазывания усов, в последнем случае лучше всего — эфиром или хорошим бензином. Некоторые после смывания грима пудрятся чистой рисовой пудрой, которая впитывает оставшийся на лице жир, точно так же, как одеколон¹⁾ и спирт.

Отнюдь не следует сразу после снятия грима мыть лицо холодной водой,— это страшно вредно, потому что поры

¹⁾ Только не цветочный, который безусловно вреден для лица.

кожи от холодной воды сжимаются и закрывают содержимое в них,— жир, краску, которые, разлагаясь, могут испортить кожу. Горячая же вода с мылом в таких случаях безвредна, она, производя обратное действие на кожу, растворяет жировые вещества.

Говоря о предохранении кожи в гриме, нельзя не упомянуть о том, как содержать ее в свободное от грима время. Вообще кожу артиста или артистки нельзя приучать к разным нежностям; наоборот, чем проще с ней обращаться, чем меньше ее раздражать всевозможными кремами, мазями и эмульсиями, тем результаты лучше. Для этого лицо рекомендуется каждый день мыть одним и тем же мылом: борно-тимоловым, жидким глицериновым, ланолиновым или вазелиновым (отнюдь не пахучими цветочными мылами), употребляя грубое лохматое полотенце. Хорошо мыть лицо миндальными отрубями.



Рис. 28.

Н. Пушкина.

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

ТЕХНИКА ГРИМА

КРАСКИ, ИХ ДОСТОИНСТВА И НЕДОСТАТКИ

Следует предупредить гримирующегося, что нужно, по возможности, избегать красок, предлагаемых в жестяных коробках; они в большинстве случаев вредны, уже потому, что открытая коробка пылится, а также потому, что парикмахеры, или теперь кустари, не имея аппаратов для очищения сала, готовят краски на неочищенном и не дезинфицированном, обыкновенном говяжьем сале, которое быстро загнивает и может не только испортить кожу, но и произвести заражение крови. Подобные случаи бывали.

Несмотря на то, что всюду принято гримироваться готовыми красками, и краски эти можно достать почти повсюду, приводятся способы самостоятельного приготовления и рецепты красок. Предлагается это для тех, кто захочет приготовить их сам, а также для специалистов по гриму, которые, наверно, сумеют оценить преимущества красок, приготовляемых по предлагаемым рецептам, как по качеству, так и по дешевизне.

За последнее время благодаря тому, что лейхнеровские краски, которые считались лучшими, очень редки, — распространились краски, пудры, губная помада и т. д., главным образом изготовляемые кустарями.

Такие краски обыкновенно находятся в специальных жестяных коробочках и по цвету близко подходят к карандашам Лейхнера и, во всяком случае, имеют ту же градацию и номера. (Выписывать: Москва, Тверская, 19, магазин «Сцена и экран»).

Краски Лейхнера обыкновенно заключены в небольшую картонную коробку; набор состоит из двух и более толстых и шести тонких карандашей, обтянутых бумагой. На номера этих карандашей мы и будем ссылаться в дальнейшем, тем более, что наши кустарные краски, как было сказано выше, приближаются к ним как к образцовым.

Из красок, находящихся в такой коробке, опытный гример может составить все необходимые для грима тона. Коробка содержит в себе, как выше сказано, два общих тона для всего фона лица: № 2 — для молодой женщины 20—25 лет и для юноши; № 3 — для человека средних лет и для пожилой женщины. Такие же общие тона бывают отдельно в палках, вдвое больших по объему, чем в гаранитурной коробке. №№ 4, 5 и 6 — для стариков, причем карандаши занумерованы так, что возрастающий номер тона должен соответствовать возрасту, вплоть до № 6. Это назначение перечисленных номеров, конечно, не исключительное: загорелое молодое лицо, например, можно загримировать, воспользовавшись № 3 и № 4.

Далее в коробке имеются 6 карандашей следующих цветов: черный для подводки глаз и прибавления его в другие тона при смешивании. В чистом виде он употребляется очень редко, вообще его нужно избегать, так же как в живописи избегают черного цвета, которого в природе собственно не существует. Белый идет для высвечивания морщин, подкраски волос — своих и парика (седина), для внешнего уголка глаза при увеличении последнего, для всякого рода бликов, для мешков под глазами, для выпрямления носа (в редких случаях), а в смешанном виде для самых разнообразных целей. Светло-красный вообще довольно редко употребляется в гриме. Им подводят нижнее веко, когда нужно показать старый, воспаленный глаз, а с примесью темно-красного рисуют губы; когда свои темные, яркие брови нужно сделать более мягкого тона при светлой растительности блондина; в редких случаях он идет на окраску носа, сильного (пьяного) румянца в виде пятен.

Темно-красный (малиновый), коричневый и серовато-синий — эти три тона мы назовем теньевыми. Как уже показывает само название, они употребляются, помимо специального своего назначения, для теней (впадин) и морщин. Нужно только эти три тона разделить таким образом: 1) коричневый и серо-синий употребляются для всякого рода смешиваний, для впадин и проведения морщин на лице бескровном, худом, болезненном; 2) темно-красный, наоборот, знаменует присутствие крови и служит также для

обозначения впадин, теней и морщин на лице здоровом, полном крови — смешивают все три тeneвых краски и получается удачный для теней тон.

Кроме того, существуют краски, которые следует иметь помимо указанной коробки. Это — губная помада, необходимая для окраски губ на молодом лице, — яркости ее не достичь при помощи имеющихся красных тонов; два тона синих — светло-синий и темно-синий — для подводки молодого глаза. Имеющаяся же серо-синяя краска уступает им во многом так же, как оба тона красной не дадут яркого приятного тона губной помады (кармин). Приобрести эти синие тона готовыми, к сожалению, сейчас почти невозможно, их можно или сделать самому или же получить случайно.

Губная помада выпускается двоякого рода: одна употребляется в жизни, она содержит мало краски и много смягчающего вещества — для грима она непригодна, другая специально гримировальная, яркая губная помада, она бывает самых разнообразных сортов и оттенков, — от самого светлого до малинового тона.

Как дальше увидим, лучше гримироваться кистями, а не растушевками, а потому для удобства необходимо купить маленькую фарфоровую палитру-дощечку с углублениями, которая обыкновенно употребляется для акварели. Углублений этих должно быть не менее шести и не более десяти, лучше же всего палитра, по числу красок, в восемь отделений (углублений круглых или прямоугольных, — безразлично). Можно иметь отдельные помещения для каждой краски, фарфоровые или стеклянные. В те или другие помещают имеющиеся краски, кроме общих тонов, выдавливая их из бумажной оправы на фарфор. Очень удобно сделать или заказать тоненький деревянный ящичек как раз по калибру палитры и оставить место для кистей, а вместо крышки вставить зеркальное стекло на рамке; этим краски будут предохранены от доступа пыли, а стекло будет служить палитрой для растирания красок ¹⁾.

¹⁾ Палитры или отдельные блюдечки продаются в магазинах рисовальных принадлежностей.

О ПУДРЕ

Прежде чем указать все существующие сорта и цвета пудры, необходимо выяснить ее назначение. В жизни пудра употребляется (косметическая пудра) для того, чтобы избежать неприятного блеска лица, частью благодаря излишнему выделению жировых веществ, частью благодаря консистенции самой кожи. В гриме роль пудры такова же, как и в жизни. Чрезмерный блеск жирных красок, который создает всевозможные отсвечивания, лишние перемежающиеся блики, а также резкие штрихи и переходы — все это смягчается под умело положенным слоем пудры.

Пудра бывает жирная и сухая; первая употребляется обыкновенно в жизни, вторая на сцене.

Жирная пудра лучше ложится на сухое лицо и не так быстро слетает, а сухая, наоборот, лучше пристает к лицу, влажному от жирных красок. Жирная пудра содержит в себе краску (белила чистые или с примесью других красок). Цветная жирная пудра на сцене употребляется лишь в исключительных случаях только тогда, когда лицо гримирующегося обладает такой белизной, которая не потеряется даже на сцене и позволяет обойтись без общего тона. (Известно, что лицо незагримированного человека, при желтом освещении сцены, из публики кажется зеленовато-коричневого, мертвого неприятного цвета.) Таким образом пудра заменяет общий тон. (В этом случае цвет жирной пудры розовый.) Итак, роль жирной пудры в гриме незначительна.

Сухая пудра, менее безвредная, имеет большое применение в гриме.

Цвет сухой пудры бывает также различный.

Белая рисовая пудра, самая безвредная, употребляется как в гриме, так и для очистки лица от излишнего жира после грима. Рисовая — исключительно в молодом, преимущественно женском гриме, где требуется большая нежность и мягкость тона; из розовых пудр рекомендуется недорогая и в то же время приятного тона, так называемая «бархатная» «Ралле», в высоких красных картонных коробках. Желтая пудра, как и розовая, бывает разных оттенков — от самого бледного до более темного, что объясняется большею или

меньшею примесью краски. Желтая пудра употребляется при старом гриме, там, где нужно достигнуть бесцветности лица.

Некоторые смешивают все три сорта пудры (розовый, белый и бледно-желтый) и пудрятся такой пудрой в жизни и на сцене. Против этого оригинального способа, как и за него, сказать нечего.

Существуют еще цветные пудры для волос, посредством которых можно изменить цвет волос, не надевая парика. Об этом будет сказано отдельно. Составы и рецепты всевозможных пудр приводим ниже.

РУМЯНА — ЖИДКИЕ И СУХИЕ

Жидкие румяна не что иное, как та же самая жирная краска соответствующего тона; чаще всего употребляют для этой цели губную помаду или светло-красную краску. Румяна жидкие употребляются чаще, особенно людьми близорукими, в силу необходимости; они не могут отодвигаться от зеркала на некоторое расстояние и равномерно распределить румян. О жидких румянах говорить не будем, так как все относящееся к сухим румянам, касается, разумеется, и румян жидких.

Румяна сухие существуют разных видов: в порошке и особо приготовленные на фарфоровой пластинке. Румяна в порошке на сцене употребляются редко и предлагаются только самыми захолустными парикмахерами. Румяна же на фарфоре очень удобны и практичны (они приготовлены в твердом виде и не высыпаются), к тому же они и не дороги. В продаже они распределены по номерам; чем меньше номер, тем бледнее их тон. Средний № 24, бледнее тон № 18, а № 28 — это уже румяна настолько сильные, что неопытный гример должен остерегаться их. Если не представляется возможным иметь две-три коробки из отмеченных номеров румян, то следует взять более мягкий, нежный тон; для нежного женского грима более пригоден № 18, а для мужского №№ 20—24.

В продаже встречаются как дешевые, так и дорогие румяна. Дорогие — более приятного и естественного тона,

что объясняется доброкачественностью их состава, так как в них входит настоящий кармин, а не суррогаты. Следовательно пренебрегать дорогими румянами, в особенности женщинам, не следует.

Замазка для бровей. Брови неправильной формы или неправильные по своему положению часто приходится замазывать, частью или целиком. Для этого употребляется замазка для бровей — светло-розовая краска, сгущенная особым образом для того, чтобы она ложилась более толстым слоем и толщиной этого слоя скрывала волоски бровей. О составе и способе ее приготовления сказано в отделе рецептов.

Примазка для париков, так же как и замазка для бровей, не что иное, как сгущенный общий тон, назначение которого скрыть рубец, образуемый париком при соединении с кожей лба. Своим толстым слоем примазка сравнивает парик со лбом и делает переход незаметным. Примазка бывает таких же оттенков, как и общие тона.

Жидкие белила для рук и шеи — смотри рецепты.

СВЕТ И ТЕНЬ

Темные и светлые тона относительно, смотря в каком тоне сделан грим. Одна и та же краска в одном случае может быть теневой краской (тенью), в другой — светлой (светом).

Темно-красный, коричневый и сине-серый в большинстве случаев тона теневые (тень). Черный цвет в чистом виде почти не употребляется, а лишь примешивается в темные тона для усиления краски. Красный и синие тона в разделение категорий не входят, как специальные.

Светлые тона (свет) — это все общие тона (№№ 1, 2, 3) и белый, в чистом виде или примешанный к №№ 1, 2, 3. Если твердо помнить главную формулу о гриме — все светлые тона приближают и утолщают (расширяют), а все темные удаляют и суживают, — то пользование первой и второй категорией тонов само собою ясно. Нельзя нарисовать блик на том месте, где он существовать не может, ибо нельзя показывать впадину, про-

тиворечивую человеческой природе. Избегнуть этого можно, только зная строение своей головы и имея познания по анатомии строения черепа и мышц.

О КОЛИЧЕСТВЕ КРАСОК НА ЛИЦЕ

На лицо нужно класть возможно меньшее количество красок: тот грим лучше, на который красок затрачено меньше. Чем меньше на лице положено красок, тем меньше стеснена мимика лица и тем свободнее могут проявляться мимические движения; когда же помимо красок приходится прибегать ко всякого рода налелкам и наклейкам, то нечего и говорить, что они страшно мешают мимике. К счастью они чаще всего употребляются в небольших эпизодических ролях, в которых можно пожертвовать разнообразием мимики в пользу резкого впечатления, произведенного одним внешним обликом.

ВЛИЯНИЕ СВЕТА НА ГРИМ

Сотни ламп сцены льют на актера свои искусственные лучи, и в этом концентрированном свете лицо актера принимает своеобразную окраску, совершенно изменяющую обычное выражение его лица.

Лучи, падающие на нас в жизни, обыкновенно идут сверху. На сцене актер одновременно освещается с трех сторон — сверху, снизу, а иногда и с боков.

Освещение сверху, с софитов, наиболее слабое, как самое удаленное от актера; сильнее боковое освещение и, наконец, самый сильный свет рампы, ближайшего к актеру источника света. Это освещение диаметрально противоположно естественному верхнему свету. Свет, падающий на актера снизу от рампы, бросает на его лицо световые пятна там, где их не должно быть. Если бы наши сценические упражнения производились при обычном дневном свете, то и тогда обойтись совсем без грима не удалось бы, потому что в театре с его условностями хочется видеть красивые яркие лица, такие же яркие и прекрасные, как и костюм, с такими же глубокими глазами, как они нам представляются часто в воображении.

Отдаленная от глаз сцена, но сильно освещенная, кажется сравнительно близкою и, наоборот,—скудно освещенная, как бы отодвигается от зрителя. Из этого мы заключаем: чем больше света на сцене, тем чище и нежнее должен быть грим, тем тщательнее должны быть разработаны переходы тонов, и, наоборот, чем на сцене темнее, тем он должен быть резче и грубее.



Рис. 29.

Берлинская академия по гриму. Урок грима 1929 г.

ВЛИЯНИЕ СВЕТА РАМПЫ

Гримирующемуся необходимо до начала работы подумать об освещении, при котором придется играть данный акт пьесы, так как одни и те же краски при разных освещениях совершенно меняются.

Можно произвести такой опыт. Положить обыкновенный молодой грим, затем вывинтить лампочки в своей уборной и заменить их цветными, или задрапировать лампы цветной бумагой соответствующих тонов, или же надеть цветные

очки, употребляемые декораторами, тогда будут заметны следующие перемены в одном и том же гриме.

Красный свет (заря, пожар) поглощает все светло-красные цвета, а темные тона усиливает, например, подводку глаз, коричневый цвет. Лицо, достаточно нарумяненное при обыкновенном освещении, при красном выглядит совершенно белым, безжизненным. Поэтому помимо румян приходится при этом усиливать и окраску рта (губной помадой). То же самое нужно помнить и о рыжеватых волосах.

Синий свет (луна, — синее стекло перед рефлектором) — бледный грим и румяна становятся фиолетового цвета; их рисунок выделяется ярче и отчетливее. Следовательно румянами и красной краской нужно при этом пользоваться весьма умеренно. Синие же краски (подводка глаз) поглощаются синим светом и потому их нужно усиливать и подтемнять.

В действительной жизни, при свете луны, лицо тоже бледнеет, стало быть нужно подправлять грим, только касаящийся рельефов и впадин, но не цветовых эффектов.

Зеленый свет (теперь редко употребляемый на больших сценах, но в провинции еще часто встречающийся — должен изображать почему-то также луну) — самый неприятный и вредный в гриме. Мертвит лицо и делает его отталкивающим, неестественно-желтого цвета. Все темные краски грима — подводка глаз, окраска бровей, губ становятся резкими и неестественными. В этом случае нужно гримироваться вообще меньше, нежнее или смягчать весь грим более толстым слоем пудры.

Желтый цвет¹⁾ стекла перед рефлектором (солнце) имеет много общего с зеленым тоном и требует гримирования лица в ярких красных тонах. Желтые краски поглощаются.

Теперь, если внимательно проследить влияние цвета рамп на грим, то можно вывести следующее правило: нужно дать преобладание тонам, тождественным с цветом освещения, рисуя их ярче,

¹⁾ Особенно важно это в настоящее время, когда почти ни одна постановка не обходится без прожектора.

а остальные слабее. Другими словами, — недостаток (поглощение) одного пополнять избытком другого.

Все вышесказанное относится главным образом к электрическому освещению (лампочки накаливания), как к самому употребительному; говорить о газовом, спиртовом или керосиновом освещении не приходится, потому что, зная влияние цвета освещения на грим, легко сообразить, какое действие производит каждый из упомянутых родов освещения.

Говоря об освещении сцены, необходимо попутно сказать и об освещении уборных. Очень важно, чтобы свет в уборных был сильный и состоял из трех одинаковых по силе лампочек, из которых одна должна помещаться сверху зеркала, а две другие по бокам. Таким образом лицо гримирующегося будет освещено с трех сторон равномерно.

У нас почему-то принято гримироваться только при боковом освещении (двух ламп); большинство артистов забывают, что на сцене главный источник света сверху (верхние софиты). Поэтому необходимо прикрепить лампочку и над зеркалом. Собственно нужен свет и снизу, для воспроизведения рамп в уборной, но это сопряжено с большими трудностями, да и сама рамба постепенно уничтожается. Однако следует отметить, что одного желания артиста(ки) в этом отношении недостаточно. Забота об условиях, в которых приходится работать артисту, должна лежать главным образом на директоре и администраторе театра. Это они в целях общей художественной линии вверенного им театрального дела должны поставить актера в наилучшие условия работы.

Необходимо также различать лампочки угольные от так называемых лампочек экономических, сильно распространенных в настоящее время. Угольные лампы дают более мягкий желтоватый свет, а лампы накаливания яркий беловатый, близкий к дневному свету. Отсюда ясно, что лампочки экономические требуют не того резкого грима (при меньшем количестве красных тонов — румян), который потребен при желтоватом свете простых ламп.

ТЕХНИКА ГРИМА В СВЯЗИ С ХАРАКТЕРОМ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Именно теперь, когда все более и более на театре, добиваются единения стилей пьесы и исполнения, нужно обратить внимание на то, что характер произведения порождает и разную манеру грима в смысле его степени, силы и красочности. Например, в пьесах Чехова, где жизнь сплетается с теплыми акварельными тонами произведения, грим нужно стараться делать близким к жизни и притом выдерживать его в столь же мягких тонах, как и само произведение, избегая резких штрихов. Наоборот, бытовые пьесы Островского, Горького или героические пьесы современности обязывают артиста к сочным краскам и резким мазкам. Одним словом, необходима связь между характером произведения и характером исполнения грима.

УСЛОВНОЕ РАЗДЕЛЕНИЕ ГРИМОВ

Гримы можно разделять на типические, портретные и характерные. Характерный грим может быть просто типическим гримом, может быть карикатурным и даже отвлеченным. К гримам портретным относятся гримы исторических лиц, гримы под известных лиц, где творчеству мало места, где знание техники грима и своего лица стоит на первом месте, в противовес гримам типическим, где художественная фантазия и творчество создают известный тип. Карикатурный грим возможен в буфонных пьесах (сатире и отчасти в комедии), будь то современное или классическое произведение, разница заключается лишь в стиле, степень же грима может быть и тут и там чисто карикатурного свойства. Грим отвлеченный применяется в произведениях, где имеется символика. Кроме того, часто применяют выражение «традиционный грим», например, Мефистофель, Пьеро, Коломбина и др. Это отнюдь не значит, что грим Мефистофеля во всех случаях должен быть одинаков и не претворяться через творческое понимание актера.

Иногда говорят еще про грим «лубочный», т. е. в стиле лубка; дать ему какое-нибудь точное определение очень

трудно, так как лубок может быть русский, да еще и разного времени или, например, восточный лубок и т. д.

В общем же надо помнить, что, независимо от условных названий, грим должен быть всегда согласован со стилем пьесы и ее постановки и с характером роли.

МОЛОДОЕ ЛИЦО

Если внимательно изучить три лица, из которых одно изображает схему горя, другое схему радости, а третье схему спокойствия, то легко увидеть видоизменения мышц, которые придают известную характерность лицу радостно-

Артистка — И. А. Люминарская.



Рис. 30. «Гроза» — Катерина



Рис. 31. «Приговор» — Озоль

му и лицу горестному. Все это нужно хорошо, усвоить, для того, чтобы уметь отличать разные движения мышц лица при мимике различных настроений.

Из сопоставления ясно видно, насколько изменился, например, глаз, как изменились брови, рот и пр.

Молодой грим мужчины и женщины безусловно один и тот же, разница, пожалуй, только в том, что лицо женщины нежнее и белее лица мужчины.

Общий фон. Как картина имеет фон (грунт), так и лицо, шея, руки артиста и артистки должны иметь один общий беловато-розовый

фон. Тон этот накладывается непосредственно после приготовления кожи для грима.

Добродетель и благородство за редким исключением соответствуют физической красоте девушки или молодого человека, красота эта характеризуется прежде всего хорошим цветом лица — главным признаком здоровья и расцвета сил. Нет красоты без хорошего цвета лица. Теперь понятно, почему выбор общего тона для молодого грима должен представлять одну из самых важных забот артиста или артистки.

Общий тон молодого лица: Лейхнер №№ 1, 2. При накладывании общего тона особенно важно знать все впадины и выпуклости своего лица и их глубину. Общий тон накладывается средними пальцами обеих рук на все лицо (глазные впадины, нос, шея, мелкие морщины), но не везде равномерно ¹⁾. Все более впалые части лица (височные впадины, скуловые, подбородочная и др.) покрываются более густым слоем общего тона и, наоборот, более выдвинутые части, и без того уже представляющие из себя блики, — меньшим слоем светлой краски. Таким образом поверхность лицевого пространства более или менее сравнивается. Необходимо помнить главный принцип грима: все светлые тона расширяют и выдвигают, все темные — суживают и углубляют. Резкой разницы между светлыми и темными пятнами надо избегать, из публики это может быть заметно. Общим тоном злоупотреблять не следует; накладывать его надо в умеренном количестве и, сглаживая пальцами, сводить на-нет (все движения пальцев по лицу должны идти от центра, см, стр. 111).

Все сказанное о лицевом пространстве безусловно относится и к шее.

Среди неопытных артисток провинции распространен способ белить лицо жидкими белилами. Жидкие белила употребляются исключительно для рук (свинцовые белила в жидком виде быстро окисляются и сильно раздражают кожу).

¹⁾ Только очень правильное лицо позволяет накладывать общий тон равномерно.

Грим глаз (подводка). Грим глаз представляет не мало затруднений для человека неопытного. Но стоит только изучить форму своего глаза, знать известные правила употребления разных тонов в известных случаях, и загримировать глаз будет делом нескольких минут.

Начнем с того, в чем чаще всего многие заблуждаются: подводят глаза черной краской; это допустимо в очень редких, частных случаях; в большинстве же случаев глаза подводятся различными тонами специальной (не серо-синей Лейхнера) синей краски и, в редких случаях, коричневой.

Рекомендуется иметь два тона синей краски, специально употребляемой только для оттенения (углубления) и главным образом для подводки глаз. Краску можно иметь в жидком виде и в карандашах; разницы нет никакой (карандаши тоже можно выдавливать на палитру для пользования кисточкой). В лейхнеровских красках есть и те и другие. Один из карандашей темно-синий, употребляемый при подводке вместо черного; он обладает одновременно некоторой яркостью и мягкостью тона, и другой—голубовато-синий (светлый), употребляемый для глазных впадин и для подводки глаз (блондин).

Подводка глаза находится в полной зависимости от света ваших волос. Чем светлее ваши волосы, тем нежнее подводка и светлее ее цвет. Для брюнетов и темных шатенов предлагается темно-синяя; для блондинов и светлых шатенов светло-синяя (голубая). При подводке эти краски смешиваются одна с другой, к темно-синей для большей темности прибавляют черную и др. Для краткости будем называть темно-синюю — синей № 1, а светло-синюю — синей № 2.

Как подводить глаза. Прежде чем начинать подводку глаза, нужно еще оттенить глазную впадину; дать ему известную глубину (темность), если, конечно, нет таковой от природы. Оттеняется вся глазная впадина одной из синих красок, причем нужно различать степень природной глубины глаза: чем глаз глубже поставлен, тем меньше его

нужно оттенять, потому что глубина сама создает тень и, наоборот, чем больше выдвинуты глаза (пучеглазие), тем больше их нужно затемнять (удалять).

Если глаз мал или имеет неправильную форму, то его иногда можно увеличить или исправить.

Чаще всего недостаток глаза бывает в приподнятости внешнего угла его. Пунктиром отмечаем настоящее неправильное место линии нижних ресниц, причем образуется треугольник ABC. Этот треугольник вырисовывают краской под тон белка, желая исправить глаз. Таким образом глаз одновременно исправляется и увеличивается. Тон белка составляется из синей № 1 и белой краски; подводка уже



Рис. 32.

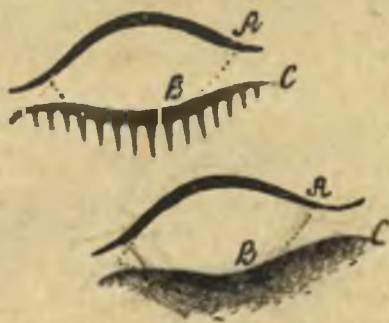


Рис. 33.

рисуеться под этим треугольником. Если же глаз вообще мал, то вся линия подводки нижних ресниц может быть на некотором расстоянии от места ресниц собственных (не больше, как на толщину спички).

Подводят глаза таким образом: кистью намечают на обоих глазах определенные линии ресниц (рис. 32), все время сличая глаза, чтобы по величине они были одинаковыми, и затем ступшевают кистью и пальцами на-нет, причем тень под глазами не должна быть особенно широкой, так как это не что иное, как тень, падающая от нарисованных ресниц.

Практический совет, как скорее и ровнее рисовать эту тень, таков: обозначив определенную линию ресниц кистью, проводят от нее три, пять или больше лучей

(рис. 32) и мизинцем, слегка касаясь, проводят по направлению стрелок на рисунке взад и вперед; таким образом тень сглаживается, остается ее только тем же пальцем свести на-нет, сравнив край с общим тоном.

Верхняя ресница рисуется по линии природных ресниц или, еще лучше, немного отступя, если это позволяет форма глаза.

Некоторые имеют глаза, верхнее веко которых после нарисовки на них линии ресниц уходит в глаз так глубоко, что отпечатывает на глазной впадине свежо нарисованную краску. Избежать этого можно таким способом: опущенное и уже с нарисованными ресницами веко не поднимать, не запудрив верхней части глазной впадины, тогда оно не пачкает глаза.

Иногда бывает нужно сделать черные или карие глаза синими, есть и для этого способ, который, к сожалению, не всегда достигает полного результата; удача зависит от цвета глаз гримирующегося: чем они светлее, тем успешнее удаются синие глаза. Вся подводка ведется в синих тонах — без примеси каких-либо красок, причем темно-синей краской ставятся по середине глаза одна против другой две небольшие точки на верхнем и нижнем веке. Иногда грим этот вполне удается, и глаза кажутся совсем синими, разумеется, только издали.

Большие черные ресницы делают так: черный карандаш нагревают на свечке и, пока он еще расплавлен, касаются им верхних ресниц. Краска застывает и образует тяжелые, густые черные ресницы. Этот способ рекомендуется, однако, лишь в исключительных случаях. К наклейке готовых ресниц следует прибегать осторожно. Это требует большого навыка и осмотрительности.

Следует еще испробовать подводку глаз графитом (черным графитом или так называемым соусом, который употребляется в рисовании и ретушковке; покупают его куском, оттачивают и подводят так же, как и краской). Получается очень приятная, нежная, едва заметная тень. То же самое можно сделать синим канцелярским карандашом (обыкновенный двойной карандаш — красный и синий), красный отрезается совсем, а синий режется пополам, тупо и

кругло затачивается и может также служить для подводки глаз; он хорош тем, что имеет зеленоватый оттенок и делает глаз оригинальным. Нужно только, чтобы этот карандаш был достаточно жирным, не царапал кожу. Вообще гримировальных карандашей для подводки глаз в продаже масса, так как они употребляются и в жизни. Подобные же карандаши коричневого тона не имеет смысла покупать, так как все тона этой краски от более светлого до черно-коричневого легко составить из имеющихся в коробке.

Еще остается сказать о так называемом слезнике, который обычно вырисовывается как признак здоровья. Слезник у здорового человека всегда красный. Рисуется он в виде ярко красной точки или красной краской, или губной помадой, а иногда составленной из двух последних красок, немного отступя к носу от природного слезника. Большинство опытных гримеров отрицают необходимость вырисовки слезника, указывая, что это превращает лицо актера в безжизненную маску-куклу.

Предупреждаем, однако, что красная краска—сурик (окись ртути) —краска едкая и, попадая в глаз, производит раздражение; глаз начинает чесаться и слезиться.

Бровь придает выражение глазу и находится в полной связи с ним, и потому к гриму глаза причисляется и грим бровей. Брови всегда рисуются краской, соответствующей всей растительности, — от светлой до черно-коричневой. Брови подводятся очень легко так, чтобы к обоим концам сводились бы на-нет, а не заканчивались бы определенной линией. Бровь только в центре обладает некоторой густотой, по краям же волосы сильно редуют и постепенно исчезают. Цвет бровей тем сильнее, чем темнее волосы и наоборот, но так как брови светлого блондина, нарисованные соответствующей краской, будут со сцены незаметны, то их усиливают красной краской, которая придает бровям известную яркость, и в то же время не выдает разницу.

Если брови артиста по своему положению или рисунку неправильны, то их частью или целиком замазывают совсем и рисуют новые; это значительно труднее, чем вырисовка собственных бровей и требует навыка. Необходимо,

однако, помнить, что природные брови имеют первенствующее значение в выражении глаза и удаление их в гриме нежелательно.

Глаз есть один из показателей настроения данного типа. Если вы закроете лоб и нижнюю часть лица, то только по выражению глаз можно узнать, плачет человек или смеется.

Лицо радостное характеризуется высоко поднятыми, изогнутыми бровями и широко раскрытыми глазами.

Горе заставляет весь глаз с бровью принимать иное, поникшее положение: внешние концы бровей опущены.

Брови серьезные, вдумчивые слегка сдвинуты над глазами. Брови строгие — сильно сдвинуты и переходят в черту на переносье (морщины). Брови хитрого человека — одна выше другой, как при подмигивании.

Чем серьезнее брови, тем они больше, толще, ниже и прямее и, наоборот, — чем легкомысленнее и глупее лицо, тем брови меньше, тоньше, выше, изогнутее.

Лицо без бровей встречается редко и производит впечатление глупости. Брови рыжие рисуются красной краской, вместе с коричневой.

Нос. Что касается носа, то очень трудно сделать какие-либо общие указания, так как форма и величина его слишком разнообразны. Грим носа молодого лица (красивого) очень слабый; если недостатки сильно выделяются, то тогда только прибегают к оттенкам и даже наклепкам, хотя последние в молодом гриме требуют большой тщательности и известного навыка. Для большей рельефности лица, прямую линию носа (от переносья до промежутка между ноздрями) высвечивают отнюдь не белой краской, а общим тоном (Лейхнер №№ 1—2, 3), смотря по общему тону, наложенному на лицо; если это недостаточно, если величина и форма носа требуют большего, то с боков его оттеняют теневой краской, это же самое можно сделать и румянами.

Если нос курносый, но настолько, что можно обойтись без надлепки, то прямая линия носа заходит за кончик носа и продолжается по срезанной части носа вплоть до губы и здесь также оттеняется краской.

Если конец носа свешивается вниз, то кончик слегка затушевывается теневой краской или румянами.

Так как гримом усиливаются все части лица, то ноздри не мешает также оттенять румянами или губной помадой; это придает им мягкую глубину.

Лепной нос из мастики в молодом гриме имеет небольшое применение (см. рецепты). О способе и практических советах при лепном носе поговорим подробнее в отделе характерного грима, где лепка имеет обширное применение.

Лепной нос. Способ этот в особенности рекомендуется играющими молодые роли, обладающим некрасивым маленьким носом. Исправить этот недостаток можно наlepкою, этот способ сохраняет у гримирующего много времени; артист, который сделал себе нужную часть носа, раз навсегда избавляется от ежедневного надоедливовго труда. Однако способ этот не легкий и заключается в следующем.

Прежде всего нужно снять гипсовую форму со своего носа. Это делается так. В ноздри вставляются две стеклянные трубки или, еще лучше, два стеклянных мундштука. Затем берется разведенный чистый, белый, лучшего качества гипс (до сметанообразной смеси) и наливается ложкой на смазанный вазелином нос до тех пор, пока не покроется вся его поверхность. Гипс скоро затвердеет—через 3—5 минут; когда затвердевшая масса начнет делаться твердой, ее нужно аккуратно снять. Форма носа готова. Форма смазывается внутри составом из смеси керосина со стеарином, первого берется больше, и вновь заполняется гипсовой массой.

Вынутый благополучно слепок дает точную копию носа, на который можно сделать постоянный лепной нос, пользуясь соответствующим рецептом.

Во всяком большом аптекарском магазине можно купить белую гутаперчевую пломбу для зубов, которая продается в длинных палочках. В обыкновенном виде она твердая, но стоит ее опустить в горячую воду, как она становится мягче воска. Вот из нее-то должно вылепить наклейку на отлитую гипсовую модел, выравнять, подчистить,

соображаясь, какой нос нужен. Пломба застынет, и фальшивый нос готов.

Перед тем как накладывать пломбу на модель, подкладывают вату или марлю, чтобы изнутри можно было нос подклеить лаком, это нужно только для тех, у кого на лице много жировых выделений. В большинстве же случаев нос из пломбы, немного подогретый с внутренней стороны, прекрасно прилипает. Искусственный нос закрашивается тем же тоном, как и вся поверхность лица, или замазкой для бровей и потом уже снова накладывается общий тон.

Рот одна из самых важных подвижных частей лица и от него в не малой степени зависит красота всего облика. Грим рта требует большой чистоты и тщательности в обрисовке его формы, которая зависит, с одной стороны, от мышц, с другой — от устройства челюстей и зубов.

Для молодого женского грима рот представляет не мало препятствий, так как он свободен от наклеек, тогда как недостатки в губах мужчины могут сглаживаться наклейками усов и бороды. Так, например, слегка нависшие усы скрывают неправильность формы и величину верхней губы.

Красивый рот, наоборот, нужно по возможности оставлять без наклеек или во всяком случае не закрывать его.

Правильный рот встречается очень редко, так что мелкими недостатками, которые будут скрыты расстоянием, смело можно пренебречь. Чаще всего неправильна нижняя губа и исправить ее не так легко.

В таких случаях нужно на губе обрисовать правильную губу и остаток замазать общим тоном лица. Рисовать рот нужно тонкой кистью, причем лучше иметь их две: для губной помады и для общего тона. При этом линии должны быть тонкие и определенные. Редко приходится то же самое делать и с верхней губой; там чаще приходится вырисовывать хоботочек (сосочек посреди верхней губы), от правильности которого также зависит красота рта. Несоразмерная ширина рта крайне неприятна в лице. Тщательным гримом углов рта можно сгладить и этот недостаток.

Для того чтобы нарисованные линии рта не сливались с общим тоном, правильный рот окаймляется резкой чертой губной помады, а если и этого мало, то такой же параллельной чертой общего тона, которая, если запудрить и зарумянить, не будет заметна на расстоянии. Чем бледнее лицо, тем бледнее цвет губ.

Хорошо накрашенные губы следует протереть пальцем; от этого они приобретают бархатный оттенок.

Увеличить рот молодого красивого лица не приходится, так как его малая величина есть свойство красоты. Обычно нормальный рот в $1\frac{1}{2}$ раза более глаза.

Как было уже сказано, рот есть один из выразителей характеристики лица. Нужно помнить, что и молодое красивое лицо имеет свой определенный характер. Ему можно придать всевозможные оттенки, смотря по характеру роли, но об этом подробно поговорим в характерном гриме.

Пудрение в молодом гриме на первый взгляд может показаться чуть ли не самым простым делом. На самом же деле это не так просто, уже потому, что существует слишком много сортов пудры и нужно уметь выбрать из них наиболее подходящую к задуманному гриму.

Пудра в молодом гриме до некоторой степени играет роль общего тона, т.-е. цвета лица; способов пудрения также достаточно, и они страшно сбивчивы; одни пудрятся до румян, а другие после. Рекомендовать же приходится следующее: если румяна сухие, то пудриться необходимо до накладывания румян, которые ровнее и мягче ложатся сверх пудры. Ошибки при таком способе можно поправить скорее, лишний раз напудришься. Если же румяна жидкие (см. дальше румяна), то, разумеется, пудриться нужно после всего, как это делается во всяком гриме.

В молодом гриме употребляются розовая и белая пудры, преимущественно первая, на которую румянец ложится мягче и не так заметны его пятна, вследствие присутствия в пудре красного тона.

Некоторые смешивают три сорта пудры, по равной части: белую, розовую и бледно-желтую; результаты очень

недурны; еще лучше смешивать розовую и белую пополам. Рекомендуется перед пудрением всегда стряхивать пуховку, тогда более крупные комочки опадают и лицо покрывается более тонким слоем. Шея, плечи и руки (в случае необходимости) пудрятя всегда такой же пудрой, как и лицо.

Хорошо иметь заячий хвостик, мягкую щеточку или отдельную чистую пуховку, которой можно смахивать, едва касаясь лица, лишнюю пудру.

Пудра смягчает весь грим и приводит его в гармонию с общим основным тоном. Как уже было сказано, пудра накладывається слегка, чтобы тон лица не получил излишней белизны, а только бы избавился от блеска. Это относится ко всякому оконченному гриму.

На пудру краска ложится очень плохо и если в этом является необходимость, то краска накладывається уже с вазелином, а место это снова потом запудривається.

О румянах. Нередко красивое, с правильными чертами лицо, небрежно загримированное, не производит на сцене впечатления красоты, тогда как некрасивое от природы, но правильно и тщательно загримированное производит благоприятное впечатление. Правильное распределение румян в данном случае является одной из главных и важных причин.

Румяна распределяются на лице по данной схеме (рис. 34, стр. 100).

Общие границы румян правильного лица таковы: на лбу они заходят на $\frac{1}{2}$ пальца выше бровей, захватывают бока носа, огибают полщеки, подходят к нижней части уха и по виску соединяются с надбровной линией. Подбородок также имеет окраску, румяна кладутся в большей или меньшей степени, в зависимости от выдвинутости или вдавленности подбородка.

Теперь, если взглянуть на рисунок, то легко увидеть, что все место румян заштриховано неравномерно, тремя разными «штрихованиями» (№№ 1, 2 и 3). Чем гуще штрихи на рисунке, тем сильнее должны быть положены румяна и наоборот. Самое сильное место румян—это глазная впадина и кончик уха (№ 1). № 2 занимает пятно вокруг глаза, висок,

часть скуловой выпуклости и подбородок, а № 3 — все остальное пространство, занимаемое румянами.

Эти оттенки румян можно сделать одним номером румян (18), но лучше иметь две или даже три коробки румян



Рис. 34.

с разными номерами, так, например, 16, 18 и 24. Все эти номера вполне пригодны для молодого грима. Если окажется, что румян положено больше, чем нужно, излишек можно

снять пуховкой, которой предварительно было запудрено лицо (ею действовать как резинкой при рисовании).

Не нужно пудриться ватой, как это многие делают; правда, это гораздо гигиеничнее, так как материал под рукой постоянно свежий, но ватой действовать гораздо труднее, причем невозможно избежать пятен, особенно неопытному человеку. Лучше вату употреблять для снятия ошибок, тут она окажется как раз на месте.

Следует привыкать к лапке, с которой легко освоиться; ею удобнее работать. Впрочем, новой лапкой (пока она не обдержится) владеть довольно трудно. Лапку, так же как и пуховку, следует всегда стряхивать прежде чем касаться ею лица, потому что сухие румяна на фарфоре или в порошке очень быстро собираются в комочки и ложатся на лице пятнами. Комочки эти так же, как и лишние на лапке румяна, легко отпадают при ударе ручкой обо что-нибудь твердое, хотя бы о палец руки.

Что же касается жидких румян, то обращаются с ними так же, как и со всякой другой жирной краской, подчиняясь схеме, причем пудра накладывается после румян. Румяна эти, безусловно, хуже сухих и в молодом гриме пользуются ими, в силу необходимости, лица с плохим зрением, потому что наложение их не требует такой тонкой работы.

Как уже сказано, данная схема румян пригодна для лица правильного; теперь поговорим об отклонениях от этой схемы, потому что далеко не все лица правильны.

Излишняя худоба или полнота, неправильная пропорция всего лица, большая или меньшая выпуклость или вогнутость отдельных частей его — вот что бесспорно влияет на расположение румян в молодом гриме.

Если мы скажем, что румяна, до некоторой степени, по отношению к общему тону лица, будут играть роль теневой краски, то все понятно. Заметные впадины надо оставлять светлыми и таким способом их выдвигать. Что же касается чересчур выпуклых частей лица (сильное развитие скулы, выдвинутый подбородок, отвислый конец носа, пучеглазие, зоб и пр.), то тут, наоборот,

надо, отклоняясь от схемы, соображаясь с недостатками, усиленно их румянить.

Чем больше румян вокруг глаза, тем он живее и моложе. Сравнивая, таким образом, лицевое пространство, ну кно конечно сохранить и известный рельеф лица.

Румяна во всех своих переходах от общего тона от самого сильного по цвету места должны сходиться на-нет.

Гримировка рук в молодом гриме очень несложна и требует скорее навыка, чем внимания, и в то же время отнимает очень много времени у артиста или артистки. Красивые светлые руки в гриме особенно не нуждаются, тут можно ограничиться подкраскою ногтей. Если же от природы они жилистые, костлявые или не обладают должной белизной, то их непременно надо красить, будь то актер или актриса.

Гримируют молодые руки жидкими белилами (см. рецепты) так: предварительно налив краску на ладонь, движениями, схожими с теми, когда моют руки, старательно растирают краску по рукам до тех пор, пока не исчезнет малейший след влаги. Краска эта на одеколоне или на спирту. Сгладив неровности (пятна) высохшей краски, переходят к окраске ногтей, которые также красятся губной помадой или румянами. Все покрашенное место рук пудрится. Все вместе взятое со сцены придает руке красивый, молодой вид.

Рекомендуем затем ладони руки слегка вытирать о полотенец в тех случаях, когда можно запачкать костюм партнера, избегая при этом конечно заметной разницы ладони от верхней части руки, что может бросаться в глаза при жестах.

Часто как актрисы, так и актеры любят прибегать к так называемым мушкам, ставя их на лице по нескольку штук, не ради характерности, а якобы для красоты. Сомнительно, чтобы мушка могла придать лицу какую-нибудь красоту.

Бывают, впрочем, лица с мелкими чертами, к которым, действительно, мушки идут, тогда нужно ограничиться одной или, в крайнем случае, двумя.

Очень важно где поставить мушку; нужно, чтобы каждый, перепробовав ставить их в нескольких местах (обыкновенно на щеке, ближе к носу), нашел выгодное, определенное и постоянное место мушкам.

Рисуют мушку черной краской, крестиком или звездочкой величиной в разрез карандаша — тогда со сцены она покажется круглой.

Остается сказать несколько слов о прическах, как очень важной статье в молодом гриме для женщины и для мужчины. Что такое молодой грим? Это не что иное, как ваше собственное лицо, прикрашенное, со сглаженными недостатками и с подчеркнутыми достоинствами, следовательно, о характерности здесь не может быть речи и в распоряжении гримирующегося остается только растительность; наклейками, прической и париком можно придать молодому лицу некоторую характерность.

Вообще же по возможности нужно избегать парика, в особенности в молодом гриме; следовательно, остаются собственные волосы артиста или артистки, которым характерною прической можно придать некоторую типичность. Давать советы относительно современных причесок нельзя, потому что это всецело зависит от лица (головы) артиста или артистки, от их собственного вкуса, и познается это путем тщательного изучения своей головы и безусловного знания своего лица. Некоторые преподаватели грима советуют как можно чаще менять прическу, не только дамам, занимающимся гримом, но и мужчинам.

ДЕТСКОЕ ЛИЦО. ЛИЦО ЮНОШИ

Характерным отличием детского лица является особенная белизна и нежность кожи (общ. № 1), не яркие, узкие, слегка изогнутые брови и правильный яркий, маленький рот.

Глаза детям обыкновенно или совсем не подводят или подводят слегка синей краской, румянят мало.

Если же артист или артистка играет мальчика или девочку, то больше всего им нужно возлагать надежду на свои природные данные да на парик, а потом уже на характерные признаки.

Лицо юноши представляет середину между лицом детским и молодым гримом вообще. Здесь можно смело воспользоваться всем, что сказано относительно того и другого.

МОЛОДОЕ ЛИЦО С КОМИЧЕСКИМ ОТТЕНКОМ

Молодой комический грим часто требует узкого, но высокого лба, бледного или чересчур красного общего тона с неправильно расположенным густым румянцем; глаза не румянятся или румянятся слегка по углам; брови поднимаются, рисуются толще обыкновенного, им придается большой изгиб, глаза не подводятся совсем или подводятся коротким штрихом против середины глаза, причем штрих этот заменяется даже точкой — это придает глазу неподвижность. Рот суживается посредством замазанных общим тоном углов или расширяется губной помадой, самые углы рта приподнимаются, уши или совсем не румянятся или румянятся сплошь.

О парике и наклейках будет сказано отдельно.

Всякий молодой грим, будь он комический или серьезного характера, требует особенной чистоты, так как дело приходится иметь со светлыми, яркими красками; поэтому не надо на лице нагромождать лишних деталей, достаточно выбрать из вышеприведенных две-три подходящие для типа и тщательно их выполнить, не впадать в грубую карикатуру, помня, что мягкий грим произведет всегда более приятное впечатление, чем утрированный.

СТАРОСТЬ

Трудно провести какую-либо грань между гримом чисто старческим и гримом характерным. Всякий старческий грим есть грим характерный. Но не всякий характерный — старческий.

Следовательно, для придания характерности в лице старческом и гриме преклонного возраста придется обращаться к отделу о характерных гримах.

Молодые актеры и дилетанты при изображении старости редко разбираются в известных степенях ее и обыкновенно впадают в утрировку при изображении пожилого лица, а в гриме старческом дают совершенную руину; тогда как каждая степень старости имеет свои характерные черты и может быть изображена красиво.

Хорошо выбранный парик не только разрешает наполовину задачу, но и служит исходной точкой для изображения старого лица. Парик, соответствующий по своей растительности свойствам изображаемого типа, вдобавок искусно приготовленный, уже сам по себе производит такую перемену в лице, что красками остается дополнить немного. Лица же с хорошей, выразительной мимикой, которую они могут сохранять в продолжение всей роли, нуждаются лишь в основном старческом тоне, углублении глаз да усилении двух-трех характерных морщин.

Характерным признаком каждого возраста является прежде всего цвет всего лица — общий тон. При старом гриме лицо теряет свою белизну, свежесть, нежный румянец и приобретает темный грубый колорит; цвет лица становится не только темнее, но и желтее.

Лейхнеровские номера общих тонов составлены соответственно степеням старости: чем выше номер (начиная от 3-го номера), тем ближе он к дряхлости (о которой дальше). Для накладывания старческого общего тона употребляются номера 3 — 5. Конечно, лучше тона составлять самому из имеющихся в гарнитуре красок для каждого раза отдельно. Для высвечивания выпуклостей хороши 1 и 2 номера.

В старом гриме важно также изменение черепа: в старости рельеф лица усиливается, череп заметен сильнее, он проглядывает через кожу; здесь должно притти на помощь знание анатомии. Нужно показать черепные впадины и выпуклости теневой, коричневой или серо-синей краской; углубить впадины височные, глазные или скуловые, также подчеркнуть характерное для старика втягивание верхней губы, происходящее от недостатка зубов. Хотя зубы и есть, но все-таки губа будет казаться впалой, вследствие углубления пространства между ртом и носом, а также и вследствие отвисания нижней губы.

Воспроизводится в гриме это просто: верхняя губа вместе с надгубным пространством затемняются серо-синей или коричневой краской, а нижняя высвечивается светлой, а иногда и белой. Нижняя губа в свою очередь обводится, для большего рельефа, темной краской, если одного высвечивания не будет достаточно.

Углы рта углублены в большей или меньшей степени (теновой краской); подбородочная впадина усиливается. Надбровные дуги, скуловые выпуклости, мешки под глазами, нос и подбородок — высвечиваются.

ПРЕКЛОННЫЙ ВОЗРАСТ

Грим дряхлого или преклонного возраста обыкновенно требует совершенно белых, реденьких волос на голове, через которые видна бледная кожа черепа. Общий тон уже будет гораздо светлее (бледнее), чем в гриме старого лица (№ 2 и даже № 1 с примесью коричневого).

К гриму, изображающему дряхлость, относится все сказанное о старом гриме, только в еще большей степени: в дряхлости лицо совершенно приближается к черепу, обтянутому кожей, и потому знание анатомии тут может пригодиться как нельзя больше.

В гриме дряхлости очень часто прибегают к заклеяке зубов, к рисовке воспаленных глаз (красная подводка), замазыванию ресниц белой краской, к нависшим белым бровям и пр., о чем подробно говорится в характерном гриме.

Грим шеи как старого, так и преклонного возраста не сложен. Подогнав соответствующий общий тон, нужно вырисовать два главных шейных мускула, т. е. высветив их, надо затемнить углубления между ними, нарисовать кадык, нащупав свой и поставив против него белый блик. Нередко в старческом гриме, когда открыта грудь, приходится гримировать и ее, рисуя ключицы и плечи (юродивые, проричатели, нищие, сумасшедшие).

Румянец старческого возраста, который сравнительно редко приходится рисовать, делается буровато-коричневого цвета (темные номера).

Схема румян старческого возраста сильно отличается от молодой схемы. Она сводится к тому, чтобы подчеркнуть впадины лица. Окраска румянами старого лица вообще очень мала, она открывает мешки под глазами и скулы; этот румянец не сглаживает поверхности лица, а, наоборот, подчеркивает его рельеф. На подбородке появляется он лишь в очень редких случаях.

Пудра употребляется желтая или белая.

Удачный выбор и наклейка растительности играет условно одну из главных ролей в гриме старого лица.

МОРЩИНЫ

Морщинами называются складки и более или менее глубокие бороздки, образующиеся на коже под влиянием возраста или вследствие часто повторяющихся мышечных сокращений, или, наконец, от сухости кожи, как, например, в старости (см. кожа, ее строение).

Чаще всего встречаются и наиболее характерны из них следующие:

Горизонтальные морщины на лбу у человека здорового; они составляют нормальное явление в возрасте за 40 лет.

Вертикальные морщины на лбу рано появляются у людей, много работающих головою, а также при частом напряжении зрения (художники, чертежники, скульпторы).

Гусиные лапки неизбежно появляются в 40 лет, а иногда и раньше. Они состоят из морщин, расходящихся лучеобразно от наружного угла глаза.

Морщины носа — поперечные или нисходящие — наблюдаются у взрослых и у стариков.

Морщины носогубные, нисходящие от верхней части крыльев носа к углам рта. Это первая морщина, производимая временем; очень раннее ее появление может быть наследственным. В среднем она появляется между 22 и 25 годами.

Морщины губные идут от углов рта, опускаются вниз характеризуют горе, печаль, гнет, старость.

Морщины щечно-подбородочные идут, слегка искривляясь, от щек вниз к подбородку и особенно заметны на худом лице.

Морщины век — окаймляющие мешки под глазами. Они очень тонки и появляются под нижнем веком, они придают глазу утомленный вид, так же как и складки отвисшего подбородка.

Если внимательно всмотреться в лицо с ярко выраженными морщинами, то можно заметить, что каждая морщина

есть длинный, выпуклый, рельефный бугорок, грядка, у которой есть линия углубления и параллельный гребень, т. е. линия выпуклой поверхности. Вот почему морщины для более рельефного и естественного воспроизведения рисуются

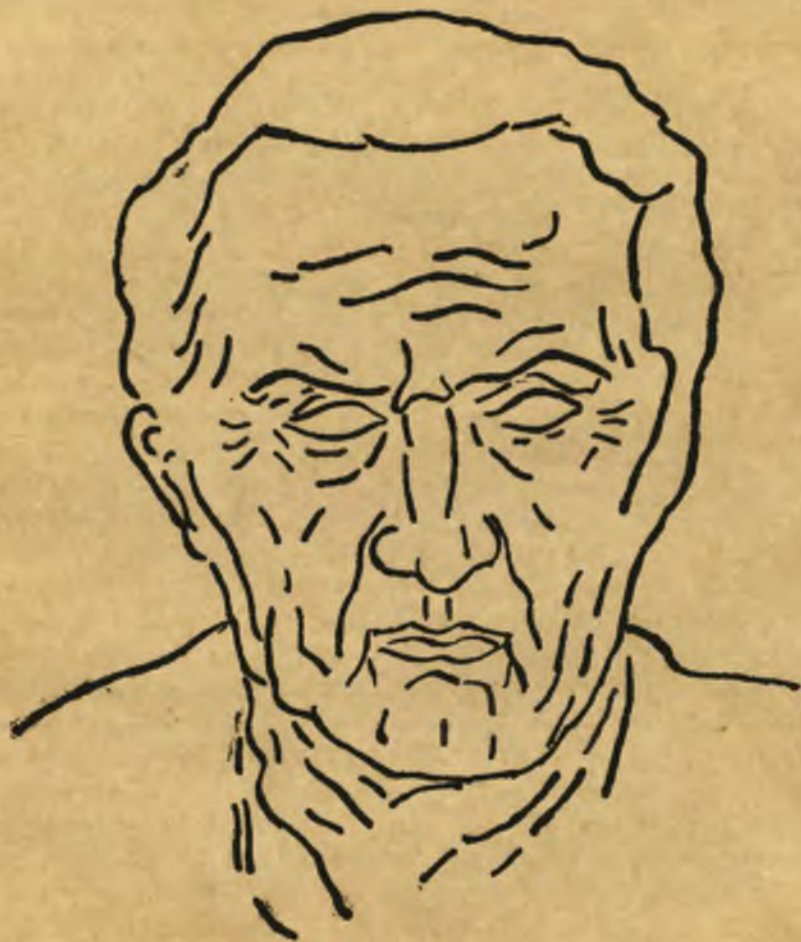


Рис. 35.

сначала теневой краской (линия углубления) и вырисовываются светлой (выпуклая часть морщин). Не мешает даже маленькие морщины вырисовывать светлой или белой краской. Вблизи грим от этого теряет, но зато со сцены сильно выигрывает, придавая лицу рельефность.

Лучше всего ограничиваться вырисовкой своих собственных морщин, оставляя из них лишь нужные для данного типа (характера).

Только частные случаи заставляют рисовать морщины далеко от естественных морщинистых углублений и подобные гримы пригодны лишь в маленьких, резко характерных ролях, притом исключительно на больших сценах.

Мимика и изучение своего лица помогут ориентироваться в гриме морщин и покажут артисту настоящее их место.

Для того чтобы удобнее разобраться в морщинах, дается схема всех существующих морщин, из которых нужно выбирать характерные для данного типа (см. рис. 35, стр. 108).

На лбу не следует рисовать более двух-трех морщин и не ближе одна к другой, чем на палец. В противном случае они сольются и покажут одно пятно. На лице, за редким исключением, не должно быть никаких произвольных морщин, не имеющих хотя бы в зачаточном состоянии. Они, пожалуй, и производят требуемое впечатление, но только до тех пор, пока лицо исполнителя неподвижно; при первом же произнесенном слове, с появлением мимики, они остаются без всякого действия, мешают и невольно противоречат общему характеру лица, делая его при резком гриме мертвящей маской. Этим нужно руководствоваться при гриме всякого возраста. Представьте себе такой пример: вы решили раздвинуть себе носогубные морщины и нарисовать их шире, чем они у вас намечены в жизни, тогда ваши естественные морщины, сольются издали с нарисованными уже — получаются не морщины, а длинные, темные пятна. Если же вы загримируете свои морщины, полученные от соответствующего преобладающего в роли центрального мимического движения лица, то этим подчеркнете на лице характер и поможете мимике.

ХАРАКТЕРНЫЙ ГРИМ

Характерным гримом называется грим с сильно выраженными особенностями и характером лица. Область этих

гримов настолько разнообразна, что придется говорить лишь об отдельных, часто встречающихся случаях, не подводя их под общие категории.

В характерном гриме наблюдательность, богатство фантазии и изобретательность стоят на первом плане. Не мало важную роль здесь играет и парикмахер — осуществитель замыслов артиста, — от него зависит наполовину успех грима.

Выбирать и распределять детали нужно сообразно с характером задуманного типа, а не по известному шаблону, —



Рис. 36.
Артист П. Росций.



Рис. 37.
Артист Штунц.

больше всего это замечание относится к гриму характерному: здесь каждая нарисованная впадина и выпуклость, наклепка или наклейка, даже морщина должны характеризовать намеченный тип.

Изменение черепа. В характерном гриме приходится иногда изменять череп, его форму и величину; для этого заказываются специальные парики или выбираются из имеющихся у парикмахера подходящие, для того, чтобы подложить (подшить) под парик вату в то или другое место в соответствующем количестве.

Обыкновенно парик, изменяющий череп, бывает твердый, на клею. Наиболее употребительные формы изменения черепа париком обозначены на рисунке 40 (см. также «Анатомию головы»).

Лоб в характерном гриме всецело зависит от парика и может действовать либо отрицательно,— в комическую сторону (низкий, очень узкий или соединенный с лысиной, бесконечно высокий), либо, наоборот,— в положительном смысле: так, открытый широкий лоб характеризует ум, благородство.



Рис. 38.



Рис. 39.



Рис. 40.

ПОЛНОКРОВНЫЕ И МАЛОКРОВНЫЕ ЛИЦА

Лица по их полноте и по большему или меньшему присутствию крови (красящего вещества) можно разделить на три категории. Проще было разделить лица прямо на полных и худых, но при таком резком разделении типов в практическом применении грима могло бы выйти недоразумение, потому что добрая половина лиц не может быть причислена ни к первым, ни ко вторым. Поэтому и прибавляется третья категория, как бы связывающая одну с другой.

а) Полнокровные лица — сангвиники; избыток крови окрашивает лицо в красно-малиновый тон; признак здоровья и силы; возбужденное состояние (вино), повышенная температура и пр.

б) Малокровные или бескровные лица — бледные, худые, больные, изможденные от недостатка питания; болезни, ду-

шевное расстройство, излишняя нервность и вообще всякие результаты недостатка крови (окрашивающего вещества).

в) Средний тип—лица, которые не подходят ни к одной из этих категорий, но которые в то же время, с некоторой натяжкой, могут быть причислены к первой или ко второй.

Теперь, если мы вспомним, что тeneвых красок у нас три, темно-красная (малиновая), коричневая и серо-синяя, мы делим эти тeneвые краски на две группы таким образом:

а) Малиновый тон.

б) Коричневый и серо-синий.

Ясно, в каком случае какой тон надо применить. В первом случае малиновый (кровь), во втором — коричневый и серо-синий, как краски не яркие, блеклые. А в третьем — те и другие тона, отдельно или в смешанном виде.

Вообще нужно заметить еще раз, что тeneвые краски смешиваются и в чистом виде употребляются сравнительно редко. К малиновому часто прибавляется коричневый, к коричневому — серо-синий, а если к коричневому прибавить черный — получается темно-коричневый для более яркого и резкого грима.

Необходимо заметить, что весь грим должен быть выдержан в одном из тeneвых тонов, потому что этот тон дается количеством крови человека; так, например, если воспроизводится лицо полное, здоровое, то, несмотря на все смешения тeneвых красок, должно быть дано предпочтение малиновому тону над всеми остальными. Он должен войти и в общий тон, и во впадины, и в морщины, если таковые нужны. Если же нужно изобразить лицо бледное, то необходимо выдержать весь грим в коричневом или серо-синем тоне. В применении же других красок нужно быть осторожным, т. е. не испортить красной краской или румянами бледности, серости лица и, наоборот, излишней белизной не обесцветить лицо полнокровное.

В обрисовке выпуклостей (бликов) нужно быть особенно осторожным, например, для высвечивания морщин в лице полном нужно брать общий тон №№ 1, 2, 3, тогда как для худого, бледного старика можно рисовать блики и высвечивать морщины чисто белым тоном.

Подобное же разделение проходит как в пудре (с одной стороны розовая, а с другой — белая и даже желтая), так и в румянах (яркие номера, а для бледного лица № 18).

ФОРМА ГЛАЗ И БРОВЕЙ

Глаза. а) Если в глазную впадину вверху и внизу положить серую или коричневую тень, то это придаст глазу вид глуболежащего, болезненного (тусклого взгляд).



Рис. 41.
Маска Вильгельма.



Рис. 42.
Маска Чемберлена.



Рис. 43.
Лукавый старикашка
(раешник).

б) Если глаза должны быть особенно выпуклыми (пуче-глазные и сонные), то теневой краской затемняют углы глаза, как внешний, так и внутренний, и ставят блик на верхнем веке.

в) Для острых, блестящих глаз (холерики, сумасшедшие, злодеи и пр.) — белая (или №№ 1, 2 Лейхнера) линия под глазом; подводка идет своим чередом.

г) Красный штрих под глазом сообщает последнему вид болезненного, воспаленного (дряхлые старики, скряги, лица с больными, утомленными от занятий глазами).

д) Морщина, огибающая верхнее веко, нарисованная выше естественной линии углубления и более изогнутая (в виде острого угла), делает глаз глупым.

е) Пьяный глаз при опухшем лице: углы затемняются малиновой краской, на верхнем веке широкий блик. Глаз не подводится, на нижнем веке посредине против зрачка темная точка.

ж) Для фантастических эффектов (ведьмы, колдуньи, Мефистофель и пр.) наклеивают тонкую золотую или блестящую бумажку в форме вырезанной радужной оболочки на верхнем веке.

з) Незрячий глаз оттеняют тем, что особенно сильно подчеркивают другой — зрячий с помощью штриха, тогда как слепой оставляют незагримированным, на нем ставится лишь точка на верхнем веке против радужины; это придает неподвижность глазу.

и) Удаляется глаз посредством тюля, на котором предварительно рисуется закрытый или открытый мутный глаз, затем тюлю придается должная овальная форма по величине глазной впадины, от которой во все четыре стороны идет по полосочке; этими-то полосочками и приклеивается весь глаз лаком к лицу.

к) Бельмо можно делать проще: вырезать из тюля или еще лучше из английского прозрачного пластыря форму глазного зрачка (кружок, на верхней части которого нужно оставить пластинку, чтобы можно было прилепить этот кружок к верхнему веку). Кружок этот расписывается в виде синеватого, мутного зрачка и приклеивается как раз против него. Бельмо можно также рисовать на верхнем веке темным вертикальным штрихом, но при этом придется все время глаз держать закрытым.

л) Слезы делаются вазелином, которым смазывают слегка место около слезника после пудры, — на матовом фоне он сильно блестит; капли слез делаются также из коллодиума.

Брови. Насколько важно положение бровей в характерном гриме и как иногда мешают собственные брови, можно судить по тому, что немецкие характерные актеры брови бреют. У нас удаляют брови в гриме посредством замазки, рецепт которой мы приводим дальше, он известен хорошим парикмахерам.

Положение и форма бровей весьма важны не только для выражения лица, но и для всей характеристики типа.

Брови можно или нарисовать краской или наклеить из треса; редко употребляют брови вытамбурованные.

Нормальные брови немного темнее волос, не широки, с легким изгибом.

а) Сросшиеся, густые, нависшие брови с вертикальными складками на лбу характеризуют мрачность.

б) Хитрость — одна бровь выше другой (как бы подмигивание) при изогнутости и приподнятости во внешних углах.



Рис. 44.



Рис. 45.



Рис. 46.

Рис. 44. Больное лицо. Подчеркнуть бледность. Красная краска отсутствует. Для глазной впадины — голубая краска. Виски слегка засинить. Крылья носа тронуть голубым. Губы — погасить.

Рис. 45. Молодое глупое лицо. Глаза круглые — на краю века по самой его середине (нижнее и верхнее) поставить по коричневой точке (с горошину). Брови можно уничтожить. Нос курносый. Губы бантиком. Румянец — «яблочком».

Рис. 46. Доброе старческое лицо. Глазные впадины — коричневые. Гусиные лапки. Коричневые щеки слегка провалены.

в) Брови, нарисованные в виде легкой дуги и слегка приподнятые, придают мягкое, веселое выражение лицу (юмористы, люди добродушные).

г) Высоко приподнятые и сильно изогнутые, узкие брови — легкомыслие, глупость, высокомерное, глупо-комичное выражение.

д) Лицо без бровей, которые покрываются замазкой, или смазанные предварительно лаком по волосам, или серым мылом сравниваются общим тоном с фоном лица — глупость, идиотизм.

е) На половину закрашенные брови с двумя приподнятыми короткими штрихами около переносья производят шутливое, эксцентричное впечатление.

ж) Очень густые, широкие брови придают лицу выражение энергии, твердой воли (воины, герои).

з) Свирепые брови — темные, почти черные, накрашенные против волос.

и) Седые брови надо рисовать белой краской, против волос.

к) Рыжие — красной краской, белокурые — светло-коричневой, черные — черно-коричневой.

л) Брови, во внешних краях приподнятые и изогнутые, — брови злодеев, интриганов, подозрительных, хищных людей.

Люди с густой бородой и вообще с сильно развитой растительностью требуют пушистых бровей, которые наклеиваются из треса или вытамбурованные. Такие брови обыкновенно подгоняются под цвет парика, но можно достигнуть известного эффекта, окрашивая брови темнее волос или даже совсем в другой цвет; так, например, при седой растительности оставить брови черноватыми или красноватыми.

НОС. НАЛЕПКИ

Нос. Громадное влияние формы и величины носа на характер лица ясно само по себе.

В характерном гриме часто приходится прибегать к лепному носу и к наlepкам вообще, вот почему мы пользуемся случаем, чтобы поговорить подробно о всех наlepках.

Много гримеров, отстаивая свободу мимики, с грехом пополам признают еще лепной нос, но являются противниками лепных щек. Действительно, опыт говорит о том, что к ним следует прибегать лишь в крайних случаях и то в маленьких эпизодических ролях, где внешний вид важнее мимики и даже самых слов.

Наlepки бывают различного рода — из специальной мастики, из обыкновенной гигроскопической, либо древесной ваты (так называемый французский лигнин) и, наконец, из



Рис. 47.

Форма носа у различных рас: 1) прямой, 2) орлиный, 3) вздернутый, 4) горбатый, 5) извилистый, 6) нос желтых рас, 7) негритянских рас, 8) нос черных Меланев. рас.

китайской мягкой бумаги. Весь этот материал, за исключением мастики, наклеивается на лицо и обрабатывается сверху посредством спиртового лака и затем уже покрывается тоном.

Налепка носа. Из предварительно размятой мастики (см. рецепты) гримирующийся лепит приблизительной величины форму носа, работая смоченными в воде или смазанными в вазелине пальцами (так как мастика липнет к пальцам), затем помещает вылепленную форму на кончик носа и начинает сглаживать края до тех пор, пока мастика совершенно не сольется с носом. Форма носа быстро и легко поддается изменениям. Затем нос окрашивается общим тоном.

Достоинство наделки состоит в том, что она совершенно сливается с носом; для этого нужно тщательно протереть мастику к телу и хорошо замазать тоном.

Нужно сказать, что наделка носа должна производиться в самом начале грима, даже перед смазыванием лица вазелином, иначе нос не пристанет или, пристав, может отвалиться.

Если нос наклеивается очень большой формы, да еще висячий, то на месте соединения мастики с телом приклеивается лаком полоска из ваты, сверху снова покрывается лаком и потом уже все замазывается общим тоном. Некоторые актеры наклеивают нос из ваты таким образом: смазав нужное для наклейки место лаком, приклеивают достаточное количество смоченной лаком ваты и затем лаковой кистью и пальцами придают лепному носу нужную форму. Этот способ хотя и быстрее, но не дает такой тщательно обрисованной формы как наделка из мастики, хотя и обладает легкостью и прочностью: лучше предпочесть первый способ.

Если мастика плохо пристает, то хорошо — до лепки — свой нос попудрить простой рисовой пудрой или обтереть его одеколоном, — это выбирает жир, выделяемый кожей.

а) Нос с горбиной — энергичного человека, рис. 47.

б) Слегка удлиненный, толстый нос с широкими ноздрями для бытовых комических ролей (купцы, пьницы).

Такой же нос приплюснутый — негр.

в) Утиный нос — проныры, ехидные люди.

г) Широкий опущенной нос — комические старики, лакеи, нюхающие табак.

Форму и характер носу можно придать и без налпки — краской (блики и тени).

Слишком широкий нос можно сузить с помощью теневых красок, положенных по обеим его сторонам.

Затемненная теневой краской нижняя часть носа или дугообразная линия, проведенная поперек от одной ноздри к другой (в обоих случаях верхняя часть носа высвечивается, а ноздри слегка приподымаются), делают нос курносом, вздернутым.

Маленькие ноздри рекомендуется слегка увеличивать теневой краской, — это придает лицу известную живость, энергию.

Темная, почти черная краска, положенная на внутреннюю сторону ноздрей, характеризует большие ноздри (нюхающие табак).

Пьяный нос окрашивается в различные тона красного цвета, от ярко-светлого до буровато-темного.

Кривой нос — прямую линию (ребро) носа нужно провести (высветить) не прямо, как всегда, а вкось, в ту или другую сторону, оттенив таким образом: с одной стороны, часть переносья, а с другой — ноздрю.

Всех форм лепного носа можно также достигнуть посредством краски, ставя светлые блики на выпуклых местах (горбина, утолщение и пр.) и обрисовывая их теневыми красками.

Есть еще способ видоизменения носа — подтягивание. Если нос в жизни правильный, а характер роли требует курносого носа, или при висячем кончике носа требуется прямой нос, то в обоих случаях прибегают иногда к подтягиванию носа английским прозрачным пластырем или тюлем.

Делается это так: берется белый английский пластырь, вырезается из него пластинка по ширине носа, длиной приблизительно с мизинец и наклепывается водой сначала только у переносья. Когда она хорошо пристанет и совершенно высохнет, нужно конец носа притянуть рукой, помо-

чить другой конец, загнуть пластырь за кончик носа и держать в приподнятом состоянии нос до тех пор, пока пластырь не засохнет, нос останется подтянутым.

То же самое можно сделать, вырезав такую пластинку из тюля; наклеивать ее тогда уже придется лаком. Недобство последнего способа заключается в том, что лак отстает при соединении с вазелином и жирными красками, тогда как клей английского пластыря держится на воде и не отстает.

Этим же способом можно достигать уродливой вздернутости носа и других эффектов.



Рис. 48.

Украинец—Чернигов.



Рис. 49.

Великоросс Нижегородской губ.

Подбородок наклеивается совершенно так же, как и нос, с тою только разницею, что большие подбородки иногда делает парикмахер из ваты или марли на болванке (в этом случае сохраняется время), края готового подбородка пригоняются ватой при помощи лака или замазки, все закрашивается общим тоном.

Щеки (толстые), которые наклеить гораздо труднее, чем что-либо другое, делаются так: достаточное количество наклеенной на щеки ваты покрывают (обклеивают) марлей или тюлем и затем уже накладывают общий тон.

Прежде чем кроить вату и тюль, нужно несколько раз примерить, затем, надрезав края скроенного тюля и прилепив на щеке только верхние края, дать им высохнуть. Это делается для того, чтобы, сравнив щеки, можно было

прибавить или убавить ваты, если заметна разница; только после сравнения заклеиваются нижние края тюля, и щеки покрываются общим тоном.

Вообще грим этот труден, и лучше его поручать хорошему парикмахеру, самому же положить тени на щеке, оттенив впадины и выпуклости.

К налепкам можно причислить и искусственный затылок, который пришивается к задней стороне парика и уходит под воротник артиста. Таким образом, можно достигнуть складок на затылке, что очень характерно для тучных людей. Материал для этого рода утолщений тот же самый,



Рис. 50.



Рис. 51.



Рис. 52.

Рис. 50. Больное лицо. Красная краска отсутствует. Глаза подвести голубой краской.

Рис. 51. Глупое лицо. Верхнее веко покрыть красной краской, подводить не надо (см. рис. 45).

Рис. 52. Пьяница. Лицо бледное с синеватым оттенком. Румян не употреблять. Окрасить только нижнее веко и нижнюю половину носа и его крылья. Глаза не подводить. Цвет губ погасить.

с тою лишь разницей, что лучше покрывку на вату класть из вязаной (трикотажной) материи, окрашенной в соответствующий цвет; она позволяет свободно двигаться голове и при закидывании головы образует складки.

ЩЕКИ. ПОЛНОЕ И ХУДОЕ ЛИЦО

Утолщение щек. Для того, чтобы изобразить полные щеки, нужно сначала наметить в середине щеки ближе к низу светлый (№ 1 или № 2) блик величиною с трехкопееч-

ную монету. Затем темно-красной краской надо обвести большой круг, границы которого будут: углы рта, подбородок, край нижней челюсти и скуловая впадина. Таким образом, получается два концентрических круга — один маленький (светлое пятно), другой побольше (красное кольцо). Можно нарисовать между ними еще и третий, розовый (№ 3).

Затем нужно краску смягчить, сгладить на-нет так, чтобы белый круг незаметно переходил в красный и наоборот, словом, поступать так, как при тушевке шара в рисовании.

Не следует забывать, что нижняя часть щеки, идущая от подбородка к скуловым костям, у полных людей отвислая (жирная), и потому ее нужно оттенить значительно больше верхней части щеки.

Общий тон полного лица почти всегда №№ 2, 3 с примесью темно-красной краски.

Румяна в этом гриме употребляются яркие, начиная с 24 номера и выше.

Худощавое лицо. Худощавое лицо, в противовес полному, всегда бледножелтое, коричневатое (см. разделение гримов на две категории), поэтому его общий тон № 1 и № 2 с примесью коричневой краски.

В худощавом лице, в зависимости от роли, нужно оттенить коричневой или серо-синей краской впадины лица, слегка показав выпуклости. Сильнее других оттеняются глазные впадины, щечная худоба, границы которой в этом гриме идут иногда широко; треугольник, углы которого — нижняя часть скуловой кости, начало подбородка, начало угла челюстной кости. Часто приходится в этом гриме, в зависимости от костюма артиста оттенять шею (см. грим шеи и изменение фигуры).

Грим уха. В гриме здорового, цветущего лица мочка уха всегда сильно окрашивается румянами, красной краской — темной или светлой, губной помадой.

Целиком уши окрашиваются ярко-красной или белой красками в редких частных случаях для изображения идиотизма, тупости. При этом иногда даже оттопыриваются при помощи обыкновенных толстых дамских шпилек, согнутых

пополам и засунутых под парик против уха; шпилька эта тупым концом упирается в самое ухо и тем его оттопыривает. Это удастся лишь тогда, когда парик плотно сидит на голове.

Характерны маленькие серьги (у цыган, моряков), которые делаются с помощью скрученной толстой золотой бумаги, наклеенной лаком, в виде небольшого кольца в мочку уха. Большие серьги (негры, испанцы и т. п.) навязываются на белую нитку, которую надевают, обмотав все ухо кругом.



Рис. 53.

Рис. 54.

Рис. 55.

Рис. 53. Япоиец.

Рис. 54. Индус. Смуглый цвет лица. Орлиный нос. Энергичные брови. Синяя подводка глаз. Лицо покрыто легким слоем коричневой краски.

Рис. 55. Китаец. Желтый цвет лица. Подчеркнутые скулы. Усы черные.

РОТ

а) Обыкновенно губы покрываются красной краской, причем одна губа может быть темнее другой (чаще верхняя) в зависимости от ее выпуклости или впалости по отношению к другой.

б) Окраска губ красной краской, переходящая за очертания рта, делает рот широким, с большими губами.

в) Окраска углов рта (губ) под цвет кожи (общего тона) делает рот узким. Наоборот, можно расширять рот, удлиняя губы рисовкой (дурачки, идиоты).

г) Выпяченные губы достигаются белыми бликами, по два на каждой губе.

д) Окраска обеих губ бледным общим тоном делает лицо безжизненным, мертвым.

е) Тень, наложенная под нижней губой, при окраске нижней губы светлой, а верхней темной красками, делает рот старческим с отвислой губой.

ж) Рот с застывшей улыбкой, когда углы рта слегка приподняты подрисовкой.

з) Кривой рот достигается таким образом: один угол рта опускается, а другой поднимается теневой краской или оставляется в настоящем виде.

и) Два пятна, наложенные вазелином на углы рта после пудры, делают рот слюнявым (пьяный рот).

Зубы, предварительно вытертые полотенцем, можно окрасить черной краской, а еще лучше залепить их варом или окрашенным черным воском, или жженой бумагой при помощи лака.

Обыкновенно зубы залепляются не все, а по частям, тогда получается впечатление пустоты на залепленном месте, что иногда подходит к характерным и комическим эффектам.

ПОДБОРОДОК

Румянец, наложенный на подбородок, в большей или меньшей степени, в зависимости от того, вдавлен он или выдается вперед, придает подбородку молодой, свежий вид.

Сероватый тон старит подбородок, делает его более солидным, а более густой серо-синий тон, расположенный по всему подбородку, дает небритость и указывает на густую растительность.

Ямка или линия на подбородке — признак энергии и страстной природы, ставится выше и ниже центра, шире и уже, смотря по форме и величине подбородка.

Для известных эффектов, когда нужно остроконечное лицо (ведьмы, шуты и пр.), прибегают к наклеенному подбородку соответствующей формы.

Подбородок действует комически, если он чересчур широк: достигается это высвечиванием большого простран-

ства, которое в свою очередь окружается теневой краской. Иногда высвечивается и часть зоба.

Подбородок в худощавом гриме иногда приходится затемнять снизу, когда лицо свободно от наклеек растительности.

Актеры с отвислым подбородком в жизни, желая от него избавиться, могут затемнять его теневыми красками, румянами.



Рис. 56.



Рис. 57.



Рис. 58.

Рис. 56. Энергичное лицо. Брови прямые и густые. Глазную впадину покрыть коричневой краской, а потом красной. Губы сжать, сделать увжими.

Рис. 57. Строгое старческое лицо. Коричневая краска отсутствует. Губы погасить белой краской.

Рис. 58. Пропойца. Красные веки, мешки под глазами. Сиво-красный нос. Подводить глаза не надо.

Долгая запущенная небритость рисуется густо наложенной серо-синей краской или наклеивается мелко нарезанным тресом соответствующего тона (преимущественно темные цвета) с помощью лака.

ГРИМ ВСТРЕЧАЮЩИХСЯ НА СЦЕНЕ БОЛЕЗНЕЙ И АНОМАЛИЙ

Чохотка. Характерными признаками чахотки считается бледность при худобе лица, блеск глаз и особенный, присущий только чахоточным, румянец. Румянец этот не расположен так, как сказано в схеме (см. схему румян, рису-

нок 34), а особым пятном, похожим на красноту персика, рдеет только на верхней части щеки, занимая скуловые впадины и выпуклости. Глазные впадины углубляются сильнее синим или коричневым тонами; слезник белый; бледные губы утратили прежнюю яркость; слегка оттенена скуловая впадина.

Паралич очень труден в изображении гримом. Воспроизведение этой болезни на сцене — дело мимики, а гримом артист только облегчает себе задачу, т. е. поддерживает то или другое преобладающее мимическое движение. Обыкновенно в параличе цепенеет (отнимается), какая-нибудь сторона, это изображается мимикой, в гриме же могут принести пользу наклейки растительности да парик с полосой седины, охватившей часть головы, один ус и бороду. Следует заметить, что при отнявшейся правой половине, седину нужно делать на левой половине головы и наоборот; это происходит потому, что правое мозговое полушарие управляет левыми конечностями, а левое правыми.

Хорошо выполненные наклейки такого рода очень типичны для грима паралитика.

Водянка — опухоль всего тела. Отек лица — см. грим полного лица. Лицо при большой полноте не обладает здоровой краснотой.

Слабоумие, идиотизм. Несимметричность лица, отсутствие растительности при сильно развитых морщинах, что делает лицо старообразным; сонливое выражение, бессмысленная улыбка или, наоборот, плаксивость лица, — вот главные признаки идиотизма. Иногда прибегают к такому эффекту: делают веселые глаза, а рот гримируют по схеме горя или наоборот. Самый же характерный признак — это склонность к бессмысленному смеху и гримасам, но это уже дело мимики.

Сумасшествие выражается признаками усиленного возбуждения или, наоборот, крайней подавленностью, усиленной игрой мышц, краснотой лица, вследствие усиленного кровообращения, и некоторым выпячиванием глаз из орбит. Меланхолик же может быть болезненно бледным с потухшим взором.

Белая горячка есть не что иное, как сумасшествие на почве алкоголизма, следовательно, в гриме этой болезни имеют место признаки пьянства и буйного сумасшествия.

Человек «под хмельком»: общий тон № 3—5, глаза — см. грим возбужденного или, наоборот, сонного лица, лоб, уши, нос и подбородок зарумянены, слегка растрепанные волосы падают на лоб.

Совершенно пьяный: лицо — или совершенно бледное, или багрово-красное; глаза, как и в предыдущем гриме, едва заметны, почти закрыты. Все мускулы опали; носогубная складка идет ниже обыкновенного; рот, с отвисшей нижней губой, полуоткрыт; слюна и слезы (вазелин после пудры); волосы спутаны, в беспорядке падают на глаза.

Обрюзгшее пресыщенное лицо сластолюбивого человека (эротомания). Маленькие, заплывшие жиром глаза, слегка отвислые щеки, ярко-красные полные губы — рот есть центр чувственных ощущений. Сонливость, апатия (грим сонного лица). Общий характер: отсутствие рельефности, маленькие, опухшие, слегка воспаленные глаза; углы глаз затемняются, на верхнем веке большой светлый блик.

Рябины рисуются теневой краской в виде небольших кружочков, причем на краю каждого ставится белая точка (блик).

Прыщи и веснушки изображаются очень редко. Рисуются так же, как и рябины, с той лишь разницей, что кружочки при этом меньше, а теневой краской лучше брать темно-красную.

Рана колотая на лице, руке или груди рисуется красной полосой, причем параллельно проводится светлая или белая полоска. Если же этого недостаточно (темнота сцены), то прибавляется еще для рельефности черно-коричневая полоса.

Некоторые актеры прибегали к следующему способу, когда появление раны нужно было обнаружить на сцене после удара. Под рубашку или свободный костюм они привязывали на нитке губочку, смоченную в растворе красной краски (кармин на спирту или на воде), как раз против того места, куда должен последовать удар; от нажима губка выпускает краску и окрашивает одежду, причем пятно ме-

дленно увеличивается. Другие готовили краску на сцене, где-нибудь в укромном уголке, и за несколько минут до эффекта незаметным жестом брали ее на руку, а после выстрела, например, как бы инстинктивным жестом схватываясь за рану, намечали ее краской; в последнем случае кармин разводится на вазелине.

Синяк рисуется из двух цветов: серо-синего и малинового, причем они накладываются один на другой так, чтобы оба просвечивали. С одной стороны синяк высвечивается светлой или белой краской (опухоль).

Рубцы и шрамы (военные, немецкие студенты) рисуются также теневой краской, только в смягченном виде.

ГРИМ ШЕИ И РУК

Часто костюм артиста бывает открыт настолько, что приходится гримировать и шею. Нередко следует гримировать также руки и ноги; первые, когда, например, нужно



Рис. 59.

Эдип.

Рис. 60.

Грим шеи.

Рис. 61.

Фальстаф.

их сделать худее, суше, мертвее, или, наоборот, мускулистее; а вторые, когда артист надевает трико без обуви или с открытыми сандалиями.

Шея. Гримировать шею чаще всего приходится в гриме характерном.

Худая шея достигается подчеркиванием ее мускулов и сухожилий (высвечивание) и оттенением шейных впадин.

В молодом гриме часто приходится гримировать шею в бледный тон или, наоборот, в смуглый тон — тот и другой в зависимости от общего тона лица.

Грим толстой шеи красками производится так: наклоном головы достигаются складки между подбородком и шеей; эти складки обрисовываются и высвечиваются. Можно также прибегнуть к наклейкам.



Рис. 62.



Рис. 63.



Рис. 64

Если шея очень широка, чего в известных гримах допустить никак нельзя, то ее можно слегка затемнить по бокам.

Очень длинную от природы шею гримом укоротить нельзя; этого достигают посредством толщинок с высокими плечами.

Руки. Руки приходится гримировать красками лишь в редких случаях¹⁾.

Для грима старых худых рук между пальцами накладываются теньевые — коричневая или синяя краски (руки,

¹⁾ О гриме рук жидкими белилами см. Молодой грим.

конечно, предварительно смазываются вазелином); теневая краска размазывается по направлению к локтю, а сухожилия (выпуклости) высвечиваются. В редких случаях приходится оттенять и суставы пальцев.

Красновато-бурые руки характерны для некоторых типов (пьяницы, торговцы, солдаты, красные руки с мороза).

Особенно белые руки с синеватыми ногтями—руки тяжело больных, мертвецов.

Так гримируют кисть руки, иногда же приходится гримировать руки до плеча, вырисовывать на них мускулы (рис. 62, 63 и 64). Это делается так: нужно предварительно смазать вазелином обе руки и придавать им различную форму, перворачивая руку и напрягая мускулы, чтобы теневую краску положить в углубления, а белой (светлой) вырисовать выпуклости.

Для вырисовки пальцев ноги на трико нужно брать теневую краску—коричневую или малиновую с примесью черной, и кистью обрисовать свои пальцы.

ИЗМЕНЕНИЕ ФИГУРЫ НА СЦЕНЕ

Грим тесно связан с фигурой человека и со всею его внешностью: природа, возраст или другие условия несомненно отражаются не только на лице, но и на всей фигуре человека.

Изменение фигуры на сцене возникло еще в очень древние времена, с появлением древне-греческих масок, которые увеличивая голову, изменяли тем и человеческую фигуру настолько, что являлась необходимость увеличивать и рост, для чего употреблялись деревянные дощечки на двух подставках, нечто в роде маленькой скамеечки (котурны). Большое расстояние публики от сцены, величина театра и длинные одежды артиста скрашивали эту неестественность.

Ныне условия сцены, освещения и сравнительная близость актера от публики заставляют прибегать к изменению фигуры на сцене более или менее незаметным, «обманным» способом, который ближе подходит к жизни.

Насколько важна на сцене гармония туловища и головы, само собой понятно.

Груднее всего поддается изменению рост. Особенно трудно из маленького человека с жидкой фигурой создать крепкого мужчину среднего роста. С другой стороны, из человека среднего роста сравнительно легче сделать высокую мощную фигуру.

Увеличить рост на сцене можно несколькими способами. Главный и радикальный — это изменение обуви, как-то: 1) коски, 2) каблуки, 3) двойные подошвы и пр. Иные ухищряются заказывать особые сапоги для сцены, которые увеличивают рост сантиметров на 9—10. Но это, достигая цели, тяжелит походку и стесняет актера. Подобные способы могут быть применимы в тех ролях, которые не требуют от актера большой подвижности. При увеличении роста должна быть соблюдена известная мера, не говоря уже об общем изменении фигуры одновременно с ростом.

Артистка также может и должна менять свою фигуру в ту или другую сторону, как и артист. Хотя женщине много труднее изменить свою фигуру, чем мужчине, тем не менее это необходимо: все действующие лица должны добиваться типичной, характерной фигуры, иначе не получится цельности впечатления от пьесы.

а) **Коски** покупаются в сапожных магазинах, мужские и женские (разная величина) и сшиваются по две или по три, смотря по их толщине. Хорошо укрепить на пробковую стельку, вырезанную по обуви, предварительно сшитые коски, и поместить все в сапог. Если при этом подошва и каблук выше обыкновенных, то это сильно увеличивает рост.

б) **Каблуки**. Очень большие каблуки делать не рекомендуется, так как это сильно безобразит ногу и делает ступни похожими на копыта. Лучше всего обходиться с косками или внутренними каблуками. Это, при одинаковом увеличении роста, не так безобразит ногу.

В последнее время в большом распространении резиновые каблуки на винтах. Их выпустили почти все фабрики резиновых изделий. Лучшие из каблуков не круглые, а имеющие форму каблука на пяти винтах, с металлической прокладкой внутри. Эти каблуки рекомендуются не только мужчинам, но и дамам, так как они имеются всех

величин по номерам; они не только увеличивают рост, но и уничтожают шум походки на сцене, который почти всегда усиливается при больших каблуках. Каблуки следует выбирать черные.

С большими каблуками на сцене нужно быть особенно осторожным при движении по ступеням лестницы, при всевозможных прыжках и т. п.

в) Двойные подошвы. Подошва внутренняя или толстая стелька, лучше всего пробковая, и утолщенная наружная подошва поднимают рост без помощи каблучков. К подошвам такого рода приходится прибегать в костюмных пьесах: в древних сандалиях или средневековых туфлях, где каблучки недопустимы.

Резиновая подошва хороша на сцене во всех случаях. Подымая рост, она придает мягкость походке и этим отвлекает внимание зрителя от ног актера; в тех же случаях, когда вделана внутренняя стелька, она увеличивает рост, скрадывая шум и неестественность походки.

Резиновая подошва необходима, когда для увеличения роста прибегают ко всем перечисленным способам сразу.

Теперь об изменениях роста, которыми могут пользоваться лица, страдающие известными недостатками фигуры.

а) Лица с длинной шеей, подняв плечи особой толщинкой, со сцены будут казаться выше их обыкновенного роста (о толщинках см. дальше).

б) Лица с сравнительно небольшой головой могут поднять рост высокой прической.

в) Чем выше, или другими словами, короче талия, тем и рост кажется выше. Иногда фигура и костюм артиста позволяют искусственно поднять талию.

Самое сильное изменение роста все-таки — изменение фигуры в плечах. Это дает обманчивое представление зрителю о росте исполнителя. Чем шире плечи, чем шире фигура, тем выше кажется исполнитель. Человек, изменивший свою фигуру лишь косками, тешит самого себя.

Действительно, поставим рядом двух исполнителей — одного среднего роста, а другого, ставшего таким, благодаря коскам, каблучкам и проч. Посмотрев на уровень их голов, можно решить, что каблучками и косками все достиг-

нута. Однако, стоит лишь пойти в публику и еще раз сравнить этих же самых актеров со сцены, как будет видно, что весь эффект пропал. Человек среднего роста, при хорошей, плотной фигуре, стал еще выше, а искусственно увеличивший свой рост остался таким же птенцом, каким был. Когда они подходят на сцене друг к другу, рост их кажется одинаковым, но стоит им только разойтись в разные концы сцены, как становится ясным, что увеличивать фигуру нужно пропорционально всю, а не удлинять одни ноги.

ИЗМЕНЕНИЕ ТУЛОВИЩА

Грудь и живот настолько характерны для определения фигуры, что оба они должны занять первое место в изменении фигуры.

Корсеты бывают мужские и женские.

О последних говорить приходится постольку, поскольку они бывают необходимы для изменения фигуры с целью характерности.

Мужские корсеты употребляются в редких случаях, например, когда нужно стянуть фигуру, убрать живот или бока.

Гораздо чаще на сцене употребляют бинт или пояс из тонкой шерстяной или другой материи, шириною не больше $\frac{1}{4}$ аршина, длиною аршина 2—3. Им оборачивают (забинтовывают) предварительно подтянутый живот, не настолько, конечно, чтобы мешать дыханию, несколько раз и потом зашивают или зашпиливают французской булавкой. При трико, толщинках и т. п., это незаменимая вещь. Главное достоинство его — простота: одевается быстро и всегда может быть под рукой.

Если надета толщинка, то пояс великолепно сравнивает толщину с фигурой и делает первую незаметной.

Толщинки. Толщинки бывают разные. Но какая бы толщинка ни была, она должна делаться анатомически правильной, иначе она портит сложение и делает фигуру не живой. Это обстоятельство представляет не мало затруднений, так как толщину делает не сам актер, а портной, у которого чувство меры может отсутствовать, а главное он не станет особенно приспособляться к данной фигуре.

Поэтому актер должен сам позаботиться, посоветоваться, сделать все от него зависящее.

Толщинок у актера должно быть несколько, применительно к его амплуа, и притом сделаны они должны быть специально для его фигуры. Лучше совсем не пользоваться толщинками, чем надевать первую попавшуюся, предложенную костюмером; это в большинстве случаев хуже, чем остаться со своей фигурой.

Употребляются толщинки следующие:

Толщинки: на грудь и плечи (молодость, сила); на живот (полнота, старость, обрюзглость); на спину (сутулова-

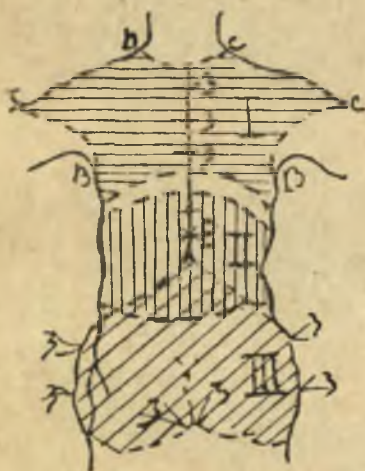


Рис. 65.

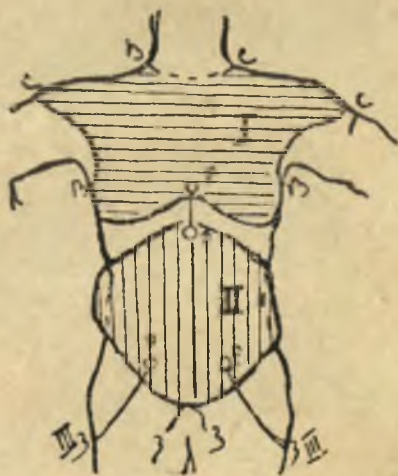


Рис. 66.

тость, дряхлость, горб); на одно плечо (уродство, болезненность фигуры, причем одна нога делается длиннее другой); несколько толщинок для общей полноты (тучность, грузность).

Толщинка, употребляемая в молодых ролях для придания фигуре мускулистости, мужественности, силы, представляет особенную трудность. Она должна быть абсолютно незаметна даже под обыкновенным костюмом, который носится в жизни; тогда только она отвечает своему назначению и вполне пригодна для того, чтобы прикрасить, а не испортить фигуру.

Толщинка эта кроится и шьется следующим образом (рис. 65). На голую грудь шьется лиф в обтяжку: 1) с маленьким вырезом на шее ВС (на случай открытой шеи); 2) с плечами, слегка заходящими на руки, СС; 3) с вырезом под мышками, чтобы дать свободу жеста, СВ. Длина лифчика доходит до пояса.

Лифчик шьется из парусины или какой-либо другой более легкой материи и застегивается на пуговицах или на завязках сзади по хребту (рис. 66). На этом лифе сначала наматывается, а потом стегается вата, расположенная так, что она уничтожает недостатки фигуры. Так, например, обыкновенно прибавляются грудь, плечи и т. п.

Особенное внимание должно обратить на то, чтобы на спине не было никаких изменений, и плечи, приближаясь к спине, постепенно спускались на-нет, переходя лишь на толщину лифа. Подвижность спины и плечевых мускулов вынуждает оставлять спину свободной от изменений даже в том случае, если она этого требует. В противном случае фигура становится мертвой, неподвижной.

Мужская грудь представляет две выпуклости, которые постепенно переходят на-нет в бока и к животу; здесь толщину представляет уже один лифчик. Для того, чтобы толщинка ту же обтягивала фигуру и поддавалась изменениям при всевозможных изгибах тела, рекомендуется в бока вшивать широкую резину, которая, растягиваясь, позволяет свободно изменять позу и сохраняет фигуру.

Красивая женская грудь высока; это достигается корсетом. В тех же случаях, когда корсет недопустим, например, в греческом или в других открытых костюмах, там прибегают к эластичным грудным повязкам. Отрезают от этих предохранителей только третью часть снизу, в виде полумесяца, соединяют их китовым усом или проволокой, предварительно примерив на фигуре и скрепляя сзади резиной; эти подтягиватели помещают под грудь, которая приподымается в большей или меньшей степени, смотря по тому, выше или ниже надет этот подтягиватель, представляющий собой нечто вроде корсета.

Толщинка на живот (рис. 65 и 66) чаще всего соединяется с грудной толщинкой Р и служит для показа-

ния полноты, хотя бывают случаи, когда она употребляется для того, чтобы убрать грудь. Если при сравнительно хорошо развитой груди надеть одновременно небольшую толщину на живот (такая толщину надевается на нижнюю часть живота, чтобы он казался отвислым) и легкую на спину и плечи (сутуловатость), то грудь будет казаться впалой. К этому часто прибегают молодые актеры с хорошей фигурой, играющие стариков.

Большие толщину на живот (тучность) одни не употребляют. В таких случаях применяется большая общая толщину, вся стеганая, которая заходит на плечи, иногда доходит и до локтя, чтобы утолстить руку. Имея разрез внизу, она доходит почти до колен и толстит ноги; или надеваются на обе ноги особые ватоны.

К той же большой толщину пристегивается иногда зад (рис. 66), бока и вторая толщину на живот (чрезмерная полнота).

Они сильно стесняют движения артиста. В этих случаях, чтобы сохранить пропорциональность, гармонию всей фигуры, употребляются налпки на лицо, искусственная шея, увеличенный парик, соединенный посредством растягивающей ткани с толщину и т. п.

Все это само по себе уже стесняет мимику и движения. Одно без другого не полно, а оба изменения вместе превращают живого человека в ватный мешок.

Эти толщину безусловно имеют место в небольших эпизодических ролях, где внешний облик стоит на первом плане. Можно ошеломить, насмешить зрителя, пока он не успеет разобраться в шаржированной фигуре. Но длительный шарж утомителен и поэтому этот прием рискован.

Толщину на стину и плечи употребляется для придания фигуре сутуловатости, согбенности, дряхлости. Эта толщину требует особенной тщательности, ввиду подвижности плеч и спины. Здесь простеганные места очень плавно и незаметно должны сходить на-нет, иначе можно испортить все дело.

Особой толщину на спину можно устроить также горб, необходимый в некоторых ролях. Величина и форма

его всецело зависят от условий роли, с одной стороны, и от изобретательности актера и портного — с другой.

Всевозможные уродства спины и плеч также устраиваются этой толщинкой.

При легкой сутуловатости чаще всего делается одно плечо выше другого. Одновременно делают и одну ногу короче другой (коски на одну ногу).

Сравнительно редко прибегают к толщинкам на бока.

Ватоны. Хорошие ватоны — необходимая и незаменимая вещь как для актеров, так и для актрис, обладающих плохой фигурой; они должны быть хорошей работы. Главная задача ватонов исправить ногу, которая в то же время должна остаться анатомически правильной.

Ватоны употребляются главным образом, и пожалуй даже исключительно, в костюмных пьесах, где актеру или актрисе приходится надевать трико.

Хорошо и правильно сделанные ватоны, благодаря своей эластичности, делают из неправильно развитой да еще худой не только правильную, но и красивую ногу, совершенно не стесняя движений актера.

Главное — должны сохраниться линии мускулов. Для этого требуется плотно пристеганная вата, хорошо формованная.

Такие же ватоны в редких случаях делаются и на руки для придания или толщины или хорошей мускулатуры.

Особыми ватонами можно достигнуть впечатления богатырских мускулов на ногах.

Но это частные случаи, и мы не будем на этом останавливаться.

Вообще же относительно изменения фигуры нужно сказать, что трюки этих изменений — всей фигуры или отдельных ее частей — хороши лишь тогда, когда они не мешают артисту играть, а помогают ярче чувствовать созданную фигуру, разумеется, гармонирующую с гримом. Тогда только это не будет медвежьей услугой самому себе; тогда только это будет помощью актеру в его игре и пополнять впечатления зрителя.

О ЗАКЛЕЙКЕ РАСТИТЕЛЬНОСТИ—БОРОДЫ, УСОВ И ПР.

Этот отдел посвящается не профессионалам, так как актеры всегда бреют усы и бороду в силу необходимости.

Процедура заклейки несложна, но в то же время сопряжена с большими неприятностями. Есть много способов такой заклейки — приводим только наиболее испытанные.

1) Лаком при помощи кисти приглаживают волосы бороды или усов по направлению их роста, затем, смочив пальцы холодной водой, приглаживают волосы в том же направлении, пока лак не засохнет; слегка прижав полотенцем заклеенное место, замазывают его общим тоном или замазкой.

2) Тонким слоем лигнина (еще лучше — китайская мягкая бумага, гладкая с одной стороны; такую бумагу употребляют для заворачивания граммофонных валиков) или ваты заклеивают усы и бороду и, когда высохнет, снова примазывают лаком сверху; когда же высохнет и наружный лак, то накладывают общий тон. То же самое можно проделать с помощью тюля и даже папиросной бумаги.

Все способы заклейки растительности достигают цели до некоторой степени, так как лак стягивает лицо и сильно стесняет мимику.

РЕЦЕПТЫ МАЗЕЙ, ЗАМАЗОК И ПР.

Дезинфицирующая мазь для разгримирования и смазывания кожи перед гримированием. По равной части ланолину и вазелину растереть с щепоткой борной кислоты и прибавить несколько капель бергамотного масла (5—50 кап.), смотря по количеству мази. Можно прибавить немного тимола.

Эти дезинфицирующие вещества (борная кислота и тимол) нужно прибавлять и в другие жировые составы, употребляемые для смазывания кожи перед гримом, как-то: свиное и баранье сало, какаовое и прованское масло и кольд-крем. Самыми удобными и совершенно безвредными являются ланолин и американский

в а з е л и н (желтый, маслянистый): они меньше всего содержат влаги; ланолин — довольно дорог и наполовину смешанный с вазелином, вполне заменяет чистый. Какаовое масло в куске очень удобное и недорогое, но от него со временем желтеет лицо.

Кольд-крем — смесь из жира или масла, воска и душистых веществ. Для кольд-крема употребляют миндальное масло, вазелин, ланолин, воск и эфирные масла. Для того, чтобы придать крему белизну, впускают каплю фиалковой эссенции.

Налепка на нос (мастика). Берут 2 — 3 палочки (так он продается) гумозного пластыря, по возможности белого, а не желтого и смешивают его с равным количеством краски (общего тона), прибавляют щепотку борной кислоты и бергамонного масла (капель 15 — 20). Смесь разогревают на блюдечке, все время мешая ложкой или ножом. Размешав состав, нужно прибавить к нему пудры и раскатать его, как тесто, но так как пудры он поглощает много, то надо следить за тем, чтобы маска не потеряла своей липкости.

В тех случаях, когда нос лепится из ваты, он покрывается следующим составом: расплавить $\frac{1}{3}$ белого воска, $\frac{1}{3}$ стеарина, затем прибавить краски (общего тона) до тех пор, пока масса не получит должной окраски. Этот состав намазывают кистью на наклепленную вату, пропитанную лаком.

Замазка и примазка. Это собственно одно и то же — сгущенная краска. Первая употребляется для замазывания бровей, а вторая для примазывания париков ко лбу. Приготавливаются они так: берут по равной части серого мыла и мыльного пластыря, разогревают на огне до тех пор, пока они не растают и не соединятся, затем прибавляют краски надлежащего тона, по объему в $1\frac{1}{2}$ — 2 раза больше полученного сплава. Остывнув, густая масса будет походить на замазку.

Жидкие белила, употребляемые лишь для рук, содержат в себе одеколон, воду, пудру, висмут, а иногда и незначительную примесь кармина (розовые белила).

Венские белила — 10 частей цинковых белил, $1\frac{1}{2}$ части висмута, 8 частей глицериновой воды и небольшое количество каких-нибудь духов ¹⁾).

Простые белила делаются из белой пудры и одеколона, наполовину размешанного с водой, и при употреблении хорошо взбалтываются, так как пудра сильно осаждается.

Пудра для окраски волос. Блондин. Крон (хром) желтый растереть в мелкий порошок, размешать пополам с пудрой и пудрить волосы (иногда слегка напомаженные или смазанные вазелином).

Рыжеватый. Крон оранжевый пополам с пудрой, также предварительно растертый в порошок.

Брюнет. Березовый уголь или жженая пробка без пудры.

Чтобы обладать действительно хорошими, безвредными и удобными для кистей краски, следует их делать самому, тем более, что это совсем не так трудно.

Краски, приготовляемые нашими парикмахерами, в смысле техники изготовления бывают иногда удачными, но цвета их недостаточно яркие; это объясняется дешевизной материала. Кто же возьмет на себя сравнительно сложную и кропотливую работу приготовления гримировальных красок, тот, конечно, не пожалеет затраты труда и материала.

Краски могут быть приготовлены на сале, кольд-креме и на масле (прованском, миндальном и др.).

Краску готовят так: берут одну часть бараньего или козьего сала или же кольд-крема, — это все равно, — и одну треть количества по объему белого воска (чем больше воска, тем гуще краска); смесь эту помещают в фарфоровую ступочку или на блюдечко и разогревают на медленном огне, не давая ей пузыриться (кипеть), все время размешивая и растирая пестиком или серебряной ложкой. Когда масса делается однородною, то в нее осторожно на огне, продолжая помешивать, подсыпают понемногу требуемой сухой краски, немного борной кислоты (щепоточку)

¹⁾ Необходимо висмут и цинковые белила предварительно обдать два кипятком.

и несколько капель (от 10 до 50) бергамотного масла. Некоторые вместо сухих прибавляют масляные краски, которые продаются в металлических флаконах. В последнем случае сала или кольд-крема кладут меньше, чтобы не разжижить краску. Когда масса достаточно окрасилась, то ее разливают в посуду и потом остуживают. Если остуженная краска окажется очень твердой, то надо прибавить сала, уменьшив порцию воска, и наоборот.

В тех случаях, когда краска готовится на масле миндальном или прованском, воска кладется немного больше, а процесс приготовления остается тот же. Можно также брать и вазелин.

Краски, если желательно гримироваться кистями, приготавливаются в жидковатом виде.

ОСНОВНЫЕ КРАСКИ, УПОТРЕБЛЯЕМЫЕ ДЛЯ ВАРКИ ГРИМА

- а) Красная (кармин).
- б) Темно-красная (бакан).
- в) Коричневая (жженая умбра или terra-де-сиена).
- г) Белая (цинковые белила, свинцовые же вредны).
- д) Черная (голландская сажа).
- е) Синяя (ультрамарин).
- ж) Желтая (охра).
- з) Ярко-красная (сурик, вредная).

ДОБАВОЧНЫЕ

- а) Телесная № 1 (светлая для молодого возраста из кармина, охры и белил).
- б) Телесная № 2 (для среднего возраста темнее с прибавлением бокана).
- в) Телесная № 3 (для пожилого и старческого возраста с прибавлением к № 1 terra-де-сиена).
- г) Голубовато-серая (белила, сажа и немного синьки).

ПРАКТИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

а) Все светлые тона расширяют и выдвигают (приближают); наоборот — темные суживают и углубляют (отдаляют).

б) Весь грим, — общий тон, впадины и морщины, — должен быть выдержан в одном тоне — красноватом или коричневатом; надо придерживаться одного тона, то усиливая его, то ослабляя.

в) Не следует начинать с деталей, пока не сделано главного: не проводить морщин, не положив общего тона и не сделав общих впадин; не делать подводки глаз, пока не положена общая тень, и т. д.

г) Избегать большого количества красок. Чем подвижнее лицо, тем меньше должно быть красок на лице.

г) Избегать большого количества красок. Чем подвижными волосами.

е) Не следует делать ни одного штриха, ни одного пятна или блика, не отдавая себе отчета в том, для чего он делается.

ж) Избегать шаблонных театральных приемов грима которые удаляют от истины и приучают к трафарету.

з) Избегать черной краски в гриме и лишь примешивать ее для усиления других тонов; избегать чисто белого тона, потому что он при сильном освещении кажется еще ярче (напр., выпрямлять нос в молодом гриме нужно выделением его общим тоном, а не белой краской).

и) Ясно представлять себе свой профиль, все впадины и выпуклости лица.

к) Не забывать делать начесы при наклейке бороды.

л) Осмотреть грим, как в фас, так и в профиль и сзади (парик должен скрыть собственные волосы).

м) Наклейки носа, предварительно примерив их, делать до начала грима и даже до вазелина.

н) Гримировальные краски иметь по возможности свежие, так как они от времени портятся. Для красок предельный срок два года.

ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТАЯ

ПРИЧЕСКИ

ЖЕНСКИЕ ПРИЧЕСКИ

ДРЕВНИЕ НАРОДЫ

Египтянки в эпоху Старого царства носили волосы свободно распущенными по плечам и спине, причем перехватывали их на лбу лентой или обручем. В Новом царстве вошло в обыкновение носить черные парики, расчесанные гребнем из слоновой кости. Парики то заплетались в косички, то в трубчатые (спиральные) или кольчатые (круглые) локоны, симметрично расположенные вокруг головы. Невольницы, танцовщицы и музыкантши часто изображались с волосами, закрученными в отдельные тонкие пряди (часть волос иногда бывала сбрита). При Птолемеях среди египтянок были распространены греческие прически. Помимо всевозможных повязок, обручей и диадем египтянки украшали свои волосы как натуральными, так и искусственными цветами (рис. 74).

Ефиопки, подобно египтянкам, распускали волосы по плечам, прикрывая их покрывалами, диадемами.

Еврейки завивали свои прекрасные черные волосы в локоны и распускали на спину и плечи или же заплетали их в косы, украшая жемчужными нитями, лентами и кораллами. Косы свободно ниспадали вниз или же укладывались наподобие диадемы вокруг темени.

Обитательницы Сирии, Финикии и Халдеи носили преимущественно волосы, свободно распущенные по плечам и спине.

Ассириянки, вавилонянки, мидянки и персиянки, вероятно, причесывались наподобие мужчин,—точных сведений о них не имеется, ибо искусство этих народов не уделяло внимания женщине.

Малоазиатки—фригиянки и лидиянки—собирали волосы в завитой узел на макушке, украшали их повязками, а иногда закрывали сетками. Девушки свободно распускали во-

Таблица I.
(От 1 до 25)

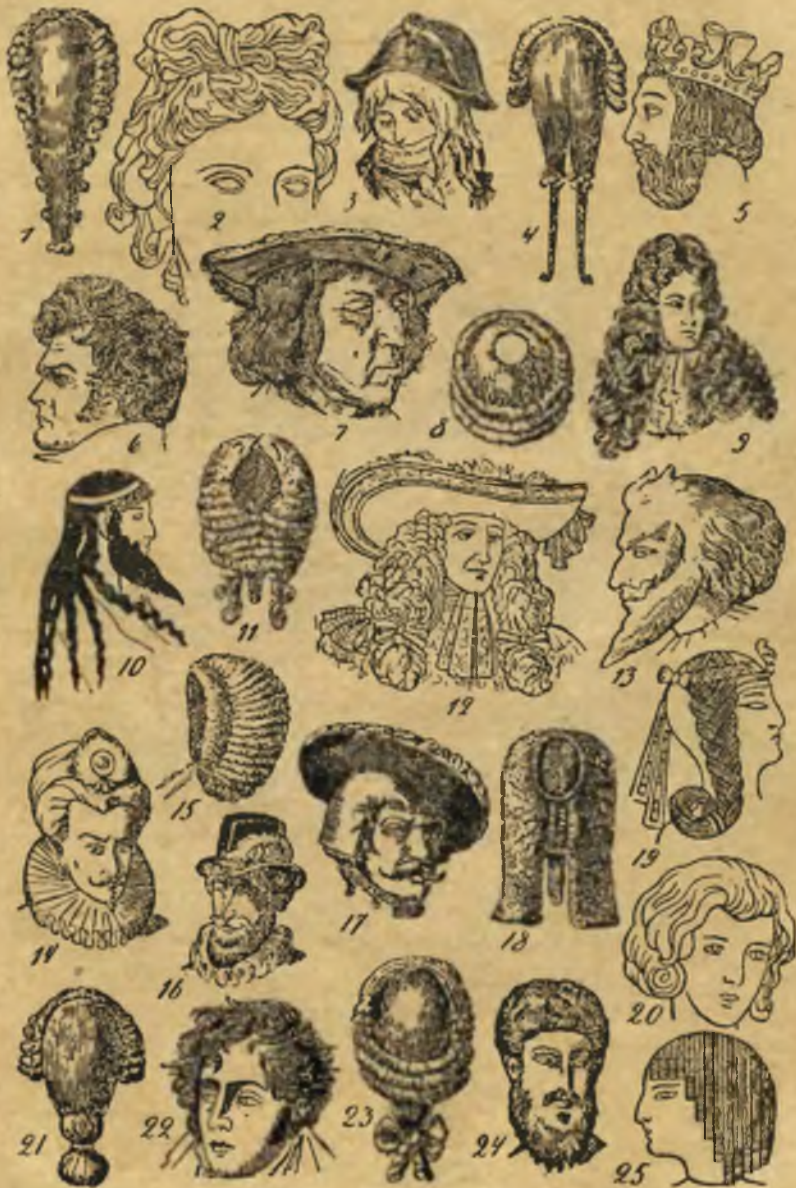


Рис. 67.

лосы, перехватывая их любой повязкой. Простолюдинки скрывали волосы под покрывалами. У амазонок волосы прикрывались фригийской шапкой и были видимы только на лбу и висках.

Гречанки изобрели множество причесок, уделяя им много времени в своих гинекеях. «Пышноволосые» женщины времен Гомера завивали отдельные пряди волос в спиральные локоны и располагали их симметрично вокруг головы (микенский шип). Позже стремление маскировать истинную величину лба привело гречанок к изобретению сложных причесок, при которых обыкновенно вся масса волос делилась прямым пробором и зачесывалась через лоб, виски и уши назад, где все собиралось в узел. Для скрепления и украшения волос гречанки употребляли всевозможные повязки, пряжки, диадемы, сетки, шпильки, булавки и венки, которые и придавали прическам необыкновенное разнообразие. Существовало обыкновение заплетать волосы в плотные косы, укрепляемые на голове с помощью тех же приспособлений. Иногда спереди волосы заплетали в мелкие локоны (круглые или спиральные), а сзади делали узел из кос. При диадеме обыкновенно волосы делили пробором и волнисто завивали, отводя волосы назад и укрепляя их в узел на макушке. Дорийские женщины меньше заботились о прическах, чем ионянки. Лакедемонянки просто повязывали волосы лентой, на висках взбивали их кверху, а остальные зачесывали гладко. В последнее столетие до нашей эры в моде было коротко подстригать волосы и завивать их вокруг всей головы в мелкие локоны. Украшением такой прически служили венки из лавра или роз. На улице носилось обычно покрывало. От египтянок гречанки переняли моду носить парики. Особенной любовью пользовались в Греции белокурые волосы.

Этруриянки распускали волосы пышными локонами по плечам или же заплетали их в толстые косы, просто ниспадавшие на грудь и спину, часть волос обыкновенно была скрыта под головным убором или повязкой.

Римлянки проявляли еще большую изощренность в изобретении причесок, чем гречанки. Почти каждое из дошедших до нас изображений римских женщин отмечено свое-

образной прической. Римлянки древнейшей эпохи гладко расчесывали волосы, распуская их затем на спину или завязывая в греческий узел на затылке. Со времен императоров римлянки придавали прическам самые причудливые, чуть ли не через день менявшиеся формы (рис. 74). Волосы то располагались длинными завитками вокруг головы, то завивались сплошь в густую массу, то завивалась только часть волос, причем она взбивалась наподобие хохла, другая же часть заплеталась в косы, которые или ровно укладывались на голове, или параллельно назад и там связывались вместе, или, наконец, располагались на затылке в форме спирали. Были и такие прически, при которых вся масса волос заплеталась в мелкие косички, отводившиеся со лба и висков назад и укреплявшиеся в самых прихотливых формах на затылке. Иногда волосы покрывались волосяной, серебряной или золотой сеткой. На ночь обыкновенно голову повязывали платком или надевали чепец, чтобы не растрепать прически. Когда нехватало собственных волос, то прибегали к помощи накладок. С тех пор как римлянки стали находить, что их черные грубые волосы придают суровость их лицам, они всеми силами старались обмануть природу, то окрашивая свои волосы в светлые тона с помощью гальского мыла, то заменяя их белокурыми париками. Светлые волосы в изобилии доставлялись из Германии. Тем не менее только куртизанки могли носить белокурые, рыжие или голубые волосы; «приличные женщины» должны были иметь черные. Вот почему и Мессалина, покидая на ночь дворец, вынуждена была менять чёрный парик на светло-рыжий (*flavo stinem absondente galera*).

Обитательницы Скифии, Парфии и Сарматии распускали волосы свободно вокруг головы или заплетали в косы.

Индуски носили волосы завитыми в длинные и толстые косы. Девушки зачесывали волосы с висков кверху и завязывали их в узел, свисающий на середину лба. У баядерок волосы ниспадали на спину и плечи длинными локонами.

Китайки заплетали свои черные жесткие волосы в одну косу, ниспадающую на спину, или зачесывали их кверху, завязывая на макушке в пышный узел.

Японки оставляли расти небольшой пучок волос на лбу, а остальные волосы делили на две боковые пряди и на обширный шиньон, переплетенные с накладными волосами, которые прикреплялись черепаховым гребнем, косоплетками и булавками с коралловыми головками.

СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Народы времен великого переселения — жены гуннов, аваров, алланов, готов, лангобардов и др. кочевых племен — носили или свободно распущенные волосы с лобной повязкой, или заплетали в толстые длинные косы, более или менее украшенные и просто ниспадающие на плечи или грудь.

Британки замужние плотно укутывали голову покрывалом, скрывая прическу; девушки распускали волосы свободно по плечам с лобной повязкой или тоже заплетали их в косы. Шотландки вместо кос закручивали волосы жгутами, прикрывая голову обручами, диадемами и повязками. Англосаксонки причесывались, как британки. На Скандинавском полуострове знатные дамы заплетали волосы в косы, перевивая их цветными, иногда золотыми шнурами; самые косы располагались так, что образовывали на макушке конусообразное возвышение. Девушки носили распущенные волосы. Нормандки или свободно распускали свои волосы, или заплетали в две или большее число кос.

Византиянки, кроме древне-греческих причесок, при которых волосы зачесывались назад и связывались в узел, изобрели следующие оригинальные уборы: 1) волосы, разделенные прямым пробором, заплетались на висках в две косы и перевязывались жемчужными нитями и лентами, голова покрывалась чепцом из лент или металлическим обручем; затем косы отводились мимо ушей на затылок, оттуда поднимались на макушку или на лоб и здесь укреплялись; 2) волосы, обмотанные вместе с обручем пестрыми лентами, двумя жгутами (валиками) обрамляли лоб и щеки. Византиянки, подобно гречанкам и римлянкам, носили парики, красили волосы, украшались венками и гримировались.

Аравитянки с древнейших времен носили волосы распущенными по плечам и спине или заплетенными в толстую косу. Косу украшали шелковыми шнурами, металлическими бляхами, погремушками и красными кораллами.

Турчанки дома носили распущенные волосы, а чтобы они не спадали на лицо, перевязывали их лентой. На улице появлялись большею частью с заплетенными косами, собранными под шапочкой и ниспадающими на спину. Украшали волосы, как и в наше время, жемчужными нитями, золотыми подвесками и монетами.

Германские и галльские женщины издавна носили свои светло-кудрые волосы: 1) свободно распуская их по плечам, 2) разделяя их прямым пробором на две пряди, которые на затылке скреплялись лентой или шпилькой и затем ниспадали на спину наподобие гривы.

Желание обладать рыжими волосами заставляло их мыть волосы смесью козьего жира с ясеновой золой. Вместо пудры они употребляли буковый пепел. В период галло-римских войн женщины стали заплетать косы, ниспадающие на грудь, обрамляя лица. Григорий Назианчик упрекал западных женщин за то, что они душатся и украшают косы драгоценностями, жемчугом и металлическими цепочками. Жрицы носили распущенные волосы. У франков на длинные волосы имели право только женщины благородного происхождения. При Меровингах простолюдинки распускали свои короткие волосы вокруг головы. Женщины же благородного происхождения завязывали их в узел на макушке. Со середины IX века вошло в обычай завивать волосы в локоны. Придворный бытописатель времен Карла Великого, описывая прическу королевы Лиутгарды и дочерей короля, говорит, что волосы их были завиты, ондулированы на висках и скреплены золотыми обручами.

В X веке замужние женщины волосы завязывали в узел и прикрывали платком, девушки свободно распускали по плечам и спине.

В XI веке женщины заплетали волосы в две длинные косы, ниспадавшие через грудь до самых колен, оставляя уши неприкрытыми; каждая коса состояла из двух прядей-жгутов, соединенных вместе шелковыми или парчевыми

лентами. Сверху накидывался платок или надевалась диадема, иногда втыкался гребень из тонкого серебра (таблица II, 35). К концу века моды на косы и гребни прошла.

В XII веке ее заменила мода на шиньон, обыкновенно скрытый под платками с обручами и диадемами. Девушки украшали голову венками.

ЖЕНЩИНЫ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИХ НАРОДОВ

В XIII веке по всей Еврпе распространилась мода закрывать волосы в сетки и вышивные мешки, которые иногда обрамляли лицо с двух сторон наподобие бандо.

Иногда волосы делились прямым пробором и заплетались в косы, укладывавшиеся на макушки вроде диадемы. Кроме того, существовала мода свободно распускать волосы на спину или разделять их на пряди, обвитые лентами и золотыми нитями (особенно в Италии, Испании и Англии); при этом волосы скреплялись лобной повязкой или обручем. Девушки при распущенных волосах любили украшать себя венками из живых цветов. Женщины пожилые собирали волосы сзади в шиньон, прикрывая его мешком, чепцом или покрывалом. В начале XIV века распущенные волосы носились только девушками (таблица II, 31). Женщины заплетали их в косы, которые то укладывались вокруг головы наподобие венка, то закручивались спиралью вдоль щек.

В конце XIV века и в начале XV женщины старательно прятали волосы под громоздкие головные уборы (чепцы, рога, эскофионы и т. д.), выставя напоказ лишь серпообразный клок волос над лбом, как бы для обозначения цвета своих волос. При дворе Изабеллы Баварской стали совершенно скрывать волосы, выставя напоказ величину лба. Позже мода на большой лоб дошла до того, что многие модницы сбривали или выщипывали брови и часть волос над лбом, а иногда так туго оттягивали волосы назад, что причиняли себе нестерпимую головную боль. Широко распространился обычай красить волосы в темные и, особенно модные, светлые цвета, только

не в рыжие, которые считались позорными. В большом спросе были накладные волосы. Повсеместно вошла в употребление рисовая пудра.

Во вторую половину XV века, с легкой руки итальянок, возродились античные прически, своеобразно измененные и дополненные. Женщины всей Европы щеголяли замысловато расположенными косами, локонами и прядями, почти совершенно оставив безобразные уборы в форме рогов, сахарных голов и митр. Особенно славились своими живописными прическами флорентинки: волосы, низко зачесанные на лоб (по-античному), и на щеки—локоны; косы, ниспадавшие на плечи; волосы, зачесанные и связанные на макушке головы или распущенные,—мода все разрешала, но врожденный вкус флорентинки не допускал злоупотреблять этой свободой. Ботичелли, Рафаэль, Леонардо да Винчи и др. художники запечатлели множество самых разнообразных и безукоризненно изящных причесок (таблица II, 26, 27, 28, 29, 30, 39, 40, 46 и 49 и рис. 74). Когда для сооружения прически нехватало собственных волос, дамы прибегали к помощи париков или накладок, которые укреплялись проволокой, сетками, шапочками, платками и т. п. украшениями.

XVI ВЕК

В начале века продолжали царить итальянские моды. Высокие головные уборы почти не встречались, за исключением Германии, занятой реформацией. Девушки и девочки носили волосы распущенными по плечам. Мода на громадный лоб исчезла. Обыкновенно всю массу волос делили прямым пробором и зачесывали волосы через лоб и виски, часто скрывая уши, на затылок, где они прятались в сетку или чепец.

В двадцатых годах этого столетия волосы принято было, разделив пробором, заплетать в косички, которые отводили с висков на затылок и укрепляли сеткой или повязкой. Иногда часть волос зачесывалась гладко на затылок и заплеталась в косу или закручивалась с помощью платка в жгут, тогда как с висков и со лба ниспадали волнисто завитые пряди локонов.

Диана де-Пуатье распространила по всей Европе моду убирать волосы à la italienne, зачесывая их гладко назад и перевязывая на лбу жемчужной нитью или лентой с драгоценными камнями, которую называли «ferropièze» (знаменитый портрет кисти Леонарда да-Винчи «La belle Ferroniere»).

В 1530 г. Элеонора Кастильская завезла во Францию убор à l'espagnole, при котором волосы зачесывали просто назад и покрывали испанским током. Эта мода продержалась более 50 лет. С этой поры знатные дамы стали носить полумаски из черного бархата. Сетки и низкие прически начали выходить из употребления по мере роста брыжжей, а несколько позже — кружевных воротников. Во вторую половину XVI века непомерно высокие воротники заставили женщин зачесывать волосы кверху и, по моде Марии Стюарт, прикрывать их сверху чепцом. Особой любовью пользовались прически с выпуклыми валиками вокруг лба (так наз. «en bichons rodent»), которые иногда воздвигались в несколько рядов (таблица II, 43). В последнюю четверть века прически приняли высокую конусообразную форму, которую приходилось скреплять проволочными каркасами, чтобы она не распалась (таблица II, 41).

Названия причесок указывали на их форму: «en gaquette», «en poire», «en coëug». Конечно, при столь сложных сооружениях нехватало своих волос, и мода на парики привилась еще прочнее, чем в конце XV и начале XVI веков. Летом дамы причесывались проще, нося на голове своеобразный убор, выдвигавшийся острием на лоб и спускавшийся сзади ниже плеч.

XVII и XVIII ВЕКА

В начале XVII века носились вышеописанные прически конца XVI. Когда же мужчины стали носить парики, женщины, наоборот, оставили эту моду. Около 1630 г. появилась новая низкая прическа, которая состояла в том, что часть волос надо лбом коротко и ровно подрезалась и зачесывалась на лоб или завивалась в маленькие спиральные локончики — тирбушоны, тогда как вся остальная масса волос, за исключением височных прядей, зачесывалась глад-

ко на затылок и образовывала здесь шиньон или заплеталась в косы, которые укладывались в узел спиральной формы, а височные пряди свободно ниспадали по сторонам лица вниз наподобие «колбы» или завивались в трубочные локоны (таблица 11, 36). Перья, жемчужные нити, банты и вуали служили дополнением этой «живописной» прически, продержавшейся с разными вариациями вплоть до середины царствования Людовика XIV.

В 1660 году у любовницы короля, герцогини Фонтанж, на охоте ветер растрепал прическу, и она перевязала волосы кружевной оборкой на макушке в пучок. На другой день весь модный Париж знал об этом происшествии, и тотчас же была изображена новая прическа.

«Фонтанж», писал Сен-Симон, «представляла целое сооружение (из проволок, лент, буклей и всевозможных наколок) в два фута высоты, благодаря чему лицо дамы казалось помещенным посреди всей фигуры. Стоило шевельнуться, как постройка начинала колебаться и угрожать падением». Вот почему первоначальная высокая «фонтанж» стала упрощаться и получила название «удобной» («*commode*»). «Фонтанж» теперь делалась из куска крахмаленного полотна, которое кроили наподобие труб органа и по желанию украшали бантами из лент, перьями и камнями (таблица II, 32). Различия в манере укреплять «фонтанж» и располагать букли давали повод к изобретению самых причудливых названий: «герцогиня», «отшельник», «капуста», «воротник», «мушкетер», «палисадник», «улыбка» и т. д. Через десять лет после своего появления «фонтанж» опять приняла такой утрированный вид, что в 1699 г. Людовик XIV добился, хотя и не без труда, отмены этой прически при дворе; но в обществе продолжали ее носить до 1712 г.

Хотя «фонтанж» и вышла из моды к 1712 г., тем не менее мелкая буржуазия продолжала носить ее до сороковых годов. При дворе и в обществе после падения «фонтанж» до самой смерти Людовика XIV (1715 г.) носили низкую простую прическу «à la m-me Maintenon». В эпоху Регентства снова пробудилось стремление к вычурным прическам, но о прежней утрировке не могло быть и речи: дамы коротко

стригли волосы, завивая их вокруг головы (прическа «en fete de mouton» — английского происхождения). После брака Людовика XV с Марией Лещинской (1725 г.) воцарилась польская мода при новой прическе «à la polonoise» — волосы гладко зачесывались назад и скреплялись на затылке. При утреннем туалете волосы распускались маленькими локонами на лоб и виски и двумя длинными змеевидными локонами на плечи и грудь («neglige»).

С 30-х годов дамы вновь взялись за пудру, которой они обильно посыпали низкие, большей частью гладкие прически с плоскими уборами из кружев, цветов и лент (пережиток «фонтанж»).

В последующие годы прически начали расти в высоту: волосы, зачесываясь со лба и висков кверху, завивались сзади в широкие букли, свешивавшиеся вниз, потом вновь поднимавшиеся на затылок и здесь закалывались (прически «le taré»).

Шиньон такого рода часто украшался лентами, камнями и жемчужными нитями.

По сторонам лица любили распускать по несколько локонов.

Во вторую половину века продолжали носить ту же высокую пудренную прическу («le taré»), видоизменяя ее на всевозможные лады. Около 60-х годов прически приняли уже настолько большие размеры, что явилась потребность в париках (т. II—44). С 1764 года распространился обычай давать прическам самые курьезные наименования: событиями придворной и общественной жизни, литературы, живописи и театра. Парикмахер стал насущной потребностью дамского обихода. Существовала целая академия: «L'Art de la Coiffure des dames françaises», учрежденная парикмахером Людовика XV — Лерро. Его соперник Леонар, состоящий на службе у дофина и Марии Антуанетты, изобрел в 1770 г. новый убор, при котором высоко взбитые волосы украшались газом и лоскутками (chiffons). На прически «à la douphine» и «à la mont au ciel» шло иногда до 14 футов газа. Все это загромождалось кружевами, гирляндами из роз, булавами и страусовыми перьями. Каж-

дое событие дня давало повод к изобретению новых причесок.

В 1772 г. появилась прическа «d'apparat» или «loge d'orega». Она достигала 72 дюймов высоты и разделялась на несколько поясов или зон, из коих каждый был убран и украшен различно. Главную особенность этой прически представляли три больших пера на левой стороне головы, в розовом банте с большим рубином. В 1774 г. носились прически: 1) прическа, отличавшаяся от предыдущей тем, что перья укреплялись позади, 2) «en rouf», представлявшая искусное сочетание перьев, лент и булавок. На этой прическе водружались бабочки, птицы, амуры, из папьемаше, древесные ветки, фрукты и даже овощи. Герцогиня Шарт явилась однажды в оперу с убором, на котором были воздвигнуты: фигура ее сына на руках кормилицы, попугай, клюющий вишни, и негритенок.

Вступление на престол Людовика XVI (в том же году) было ознаменовано появлением новой прически из волос «цвета королевы», украшенных хлебными колосьями и рожками изобилия.

Уборы были столь высоки, что кареты не могли вмещать кокеток и они вынуждены были сидеть, наклонив голову и высунув ее в окошко экипажа, или даже стоять на коленях в карете. «Пуф» сменился прической «hérisson», которая состояла из сложного сооружения волос — хитро расположенных, завитых в букли, взбитых кверху — и из всевозможных украшений: перьев, лент, газа, гирлянд, жемчужных нитей, бриллиантов и т. д., и т. п. Мария-Антуанетта чуть ли не ежедневно изобретала самые причудливые моды: были прически, представлявшие целые пейзажи (английские сады, гроты и леса!..).

Морская битва фрегата «la Belle Paule» (в 1778 г.) была отмечена прической того же названия, при которой волосы были взбиты наподобие морских волн и увенчаны моделью фрегата. Высота причесок заставляла директора оперы в том году запретить модницам вход в партер.

В 1780 г. Мария Антуанетта, лишившись волос вследствие родов, стала носить прическу «à l'enfant» — низко зачесанные волосы с плоским шиньоном, оканчивающимся буклей

наподобие колбасы. Общество последовало этой моде, но, само собой разумеется, многие продолжали носить высокие прически. Изобретение аэростата даже породило еще новый вид высокой прически «à la Montgolfier». Актрисы Конти и Рокур ввели в моду множество других высоких причесок. Все-таки с 1783 г. опрощение стало заметнее. В конце царствования Людовика XVI воцарились английские низкие прически. В 1786 г. носили плоскую прическу с легкой завивкой надо лбом или невысоким зачесом — ежом, щеткой («à la herisson», «à la vergette»); сзади волосы собирали в шиньон, иногда заплетая в косу или распуская на спину длинными локонами.

Новая мода появляться всюду с головным убором была косвенной причиной того, что на прически теперь не обращалось прежнего внимания: увлечение всевозможными шляпами, чепцами и тюрбанами сменило увлечение прической. Мало-по-малу и пудра стала выходить из употребления. В эпоху Революции носились уже напудренные волосы, зачесанные по прежним модам с боковыми буклями с длинным мешкообразным шиньоном и с «ежом» или «щеткой» надо лбом.

От мужчин дамы переняли прическу, при которой волосы плотными, длинными завитками ниспадали на щеки.

В эпоху Директории появилась прическа «à la victime» или «à la saerifiée» с короткими волосами на затылке, как у осужденных на смерть. Многие щеголихи («merveilleuses») носили прическу «à la sauvage», причем волосы взбивались в беспорядочную кучу, небрежно облежавшую всю голову. С 1795 г. ношение париков стало вновь общим явлением, модницы считали необходимым иметь по несколько разноцветных париков: в течение одного дня они появлялись, то в белокором (утром), то в каштановом (днем), то в черном (вечером), то в рыжем. Существовали даже разноцветные парики... В эпоху консульства (с 1799 г. по 1802 г.) парики вновь вышли из моды. Теперь дамы увлекались греческими прическами с узлом, обручами и сетками; при этом должно заметить: они не ограничивались простой копировкой античных уборов, но изменяли их сообразно своему вкусу. Обычный тип такой прически состоял в том, что завитые спереди

волосы начесывались на лоб до самых бровей, а сзади завязывались в узел, скрепленный гребнями и шпильками, боковые же многочисленными тирбушонами ниспадали вдоль щек.

XIX ВЕК

Во время империи (с 1804 г.) продолжали еще носить «греческие прически»; волосы спереди и с боков завивались в локоны, плотно облежавшие голову, сзади зачесывались в прошнурованный шиньон (*à la Ninon*), а на макушке водружалось перо. Около 1805 г. дамы переняли у мужчин прическу *«à la Fitus»*, при которой волосы коротко стриглись и завивались вокруг головы в мелкие локоны (таблица II, 48). Эта мода продержалась до конца царствования Наполеона I, вместе с пирамидальной прической, изобретенной парикмахером-литератором Палатом (1810 г.).

Носились и другие «римские прически» — *«à la Sabine»* и *«à la Plotine»* и даже «египетская» *«à la Cleopatre»*. Всевозможные локоны назывались теперь: «моральными», чепцами и сетками (таблица II, 34). С 1810—11 г. девушки при бальном костюме завивали волосы на лбу в мелкие локоны, а сзади собирали их в узел.

Около 1812 г. волосы стали делить пробором, причем у висков они завивались в локоны, сзади же заплетались в косы, которые располагались на макушке узлом, при помощи гребней.

С 1813 г. вошла в моду прическа *«à la chinoise»*: волосы зачесывались гладко кверху и на макушке связывались в пучок. Узкая шелковая лента облегчала голову и завязывалась на лбу; на висках свешивалось по одному завитку или по два (*accroche soeur*).

С конца двадцатых годов повсеместно распространилась изящная прическа, при которой волосы делились прямым пробором и зачесывались со всех сторон на макушке, где сооружался высокий пучок, украшенный локонами, драгоценностями и гребнями; височные пряди волос завивались при этом в пышные локоны. Эта живописная прическа носилась на протяжении тридцатых, сороковых (таблица II, 47) и пя-

тидесятих годов, претерпевая легкие изменения; иногда вместо пуфа делались косы, которые укладывались узлом, иногда прическа делилась двумя проборами (таблица II, 47) и т. п.

С пятидесятих годов носились также волосы, разделенные пробором и спускающиеся до шеи вдоль щек, а на затылке прикрепленные в узел (таблица II, 45). Модницы, гладко зачесав волосы, оставляли у висков небольшую, короткую прядь, которую завивали кольцом. Волосы на затылке принято было заключать в сетку или собирать пуфом. Вообще вся масса волос покоилась на затылке; гребни почти не употреблялись.

С 70 годов ондулирование волос становится основным характером причесок. Волосы, разделенные пробором, зачесывались назад, завитые на лбу и висках; на затылке они спускались наподобие мешка и закрывались сеткой (таблица II, 42) или же заплетались в косы, располагаемые на разные лады.

С 1865 г. на затылке стали делать шиньон, украшаемый иногда локонами. Модным цветом были белокурые и рыжие волосы.

С 80-х годов появились вновь очень сложные высокие прически, состоявшие из пуфов, локонов, валиков и кос (таблица II и рис. 36), а с ними и потребность в накладных волосах. Особенно излюбленным украшением причесок были локоны «à la rope» — завитая челка (таблица II, 37).

С 1880 г. волосы низко начесывали на лоб, а позади завязывали в узел, который спускался все ниже и ниже.

С 1891 г. локоны «à la rope» уже успели выйти из моды; волосы ондулировались и зачесывались со лба назад, взбитые по бокам головы в пышные бандо. Цветы, драгоценности и ленты попрежнему составляли излюбленное украшение причесок, наравне с изящными гребнями, получившими большое распространение в конце века.

РУССКИЕ ЖЕНЩИНЫ

С самых отдаленных времен у славянских женщин существовал обычай заплетать волосы в косы; девушки распускали их по спине или груди, замужние женщины, однако,

считали и стыдом и грехом выставлять на показ свои волосы.

В XVI и XVII вв. «опростоволосить» женщину, т. е. открыть у нее волосы, значило нанести ей бесчестие. «Скромная женщина боялась, чтобы даже члены семейства, исключая мужа, увидали ее волосы» (Костомаров), а в Новгороде вошло одно время в обычай среди замужних женщин брить свои волосы, но этот обычай не одобрялся церковью. Правило скромности нередко переходило в щегольство, и некоторые женщины, укрывая волосы под волосником (род скуфьи), стягивали их так туго, что едва могли моргать глазами: это казалось им красивым.

Девушки носили на головах повязки или венцы, бывшие всегда без верха, потому что открытые волосы считались символом девичества.

Волосы заплетались в одну или две косы, падающие на спину; иные вовсе не заплетали себе кос, а носили волосы распущенными по плечам.

В знак печали женщины и девицы остригали себе волосы,

У девочек волосы были всегда острижены, как у мальчиков; девочку можно было узнать только по небольшим пучкам волос на висках.

С легкой руки Петра Великого русская женщина разом освободилась от опеки и с увлечением набросилась на «немецкие» моды. Не упираясь, подобно мужчине, она быстро свыклась с новым положением и без труда усвоила всевозможные западные парики, косметики и мушки, так что в век Екатерины II даже раскольницы облеплялись мушками (Ровинский).

МУЖСКИЕ ПРИЧЕСКИ

ДРЕВНИЕ НАРОДЫ

Египтяне. С незапамятных времен египтяне холили свои блестящие черные волосы. В эпоху Старого царства они завивали их в локоны или заплетали в короткие косички. С 18-ой династии вошло в обыкновение брить голову начисто, может быть вследствие сыпучих песков, постоянно

засорявших волосы. У знатных издавна существовал обычай удалять жидкую от природы растительность на подбородке и заменять ее искусственной бородкой кубической или улиткообразной формы. Иногда ее заплетали наподобие косы. Искусственная борода представляла необходимый атрибут фараона. Несколько позже вошли в употребление парики. Они были больших размеров и то заплетались в длинные косы, то завивались в правильно расположенные ряды трубчатых (спиральных) локонов (таблица I, 25). Носили даже по два парика одновременно. У детей оставляли близ уха длинную прядь волос, заплетавшуюся в косу. При наступлении совершеннолетия косу срезали, посвящая богам.

Наследный принц (pta) и принцессы (erhta) тоже носили косы, украшенные драгоценностями (таблица I, 19). Рабы и жрецы всегда появлялись с бритой головой. Жрец бога Пта оставлял на темени косу.

Эфиопы сбривали свои курчавые волосы или же заплетали их в короткие косички, намазывая бараньим жиром, который, застывая, придавал волосам желтый крапчатый вид.

Евреи издревле носили длинные курчавые волосы подобно Авессалому, погибшему, по преданию, благодаря своей шевелюре. Левиты коротко подстригались. Молодежь завивала волосы, если они от природы не были кудрявы. Позже евреи стали укорачивать волосы. Закон иудейский, однако, предписывал не подрезать волос на висках (пейсы) и на окладистой бороде, представлявшей для еврея святыню: целовать бороду — значило оказывать обладателю ее почитание.

Обитатели Сирии, Финикии и Халдеи преимущественно носили длинные волосы, перевязанные лентой или заплетенные на висках в косы. Некоторые племена носили бороду, иногда без усов. Часто головной убор скрывал растительность.

Ассирияне и вавилоняне зачесывали свои длинные волнистые волосы назад, оставляя уши открытыми. Иногда вся масса волос делилась прямым пробором. На спине и плечах

волосы образовывали веерообразно расположенный валик из кольцевых (круглых) локонов.

Знатные и цари отращивали длинные прямоугольные бороды и завивали их в трубчатые вертикальные локоны, чередующиеся с симметрично расположенными рядами кольцевых локонов. Иногда трубчатые локоны заменялись косичками, переплетенными с золотыми шнурами, чтобы ярче выделялась чернота волос. Люди незнатного происхождения носили более короткие и проще убранные волосы и бороды. Евнухи и жрецы бороды не носили.

Мидяне и персы носили полудлинные волосы, зачесанные назад и завитые на конце в один ряд локонов (валиком).



Рис. 68.



Рис. 69.

Афродита (Берлин).

Борода была вообще средней величины и только цари отращивали очень длинную бороду, убрannую по-ассирийски.

Считалось позорным не иметь волос, в подобном случае пользовались париками и фальшивыми бородами. Персы, старые и молодые, окрашивали волосы и бороды в черный цвет, причем на производство этой операции требовалось целых восемь дней. Сначала волосы окрашивали в рыжеватокрасный цвет с помощью растительной краски — гены, растворенной в воде; спустя некоторый промежуток времени, когда первая краска подсыхала, волосы красили вторично — уже голубоватой краской индиго, после чего волосы при-

обретали цвет «воронова крыла». Этот обычай уцелел до наших дней. Но вообще волосы, как и все тело, окутывались при выходе из дому, вследствие сухого климата, требующего сохранения влаги в теле.

Малоазиатские народы — фригийцы, лидийцы, каппадокийцы и др. племена — носили большую частью полудлинные волосы, повязанные на лбу лентой или скрытые под колпаком с лопастьями.

Греки считали густые волосы лучшим украшением. Гомер называет греков «многокудрыми». И богов своих греки представляли себе не иначе, как с густыми, длинными кудрями. Особенным почетом пользовались русые волосы,



Рис. 70.

Рис. 71.

Александр Великий (Мюнхен).

приписываемые поэтами Ахиллесу и Менелаяу, а также богиням Афродите и Деметре.

Во времена Гомера греки носили длинные волнисто завитые волосы, которые симметрично ниспадали широкими прядями на спину, плечи и грудь (так называемый микенский тип). Лицо обрамляла завитая остроконечная борода (таблица I, 10). В период, близкий к персидским войнам, дворяне и особенно спартанцы с юношеских лет отпускали длинные волосы. Взрослые, кроме того, отращивали бороду, удаляя усы. Афиняне также не укорачивали волос, завязывая их надо лбом в узел, который иногда скреплялся лентами или

шпилькой. С такой прической изображались Аполлон и Вакх (таблица 1, 2). После Персидских войн греки стали коротко стричься. Совсем короткие волосы носились в Спарте мальчиками, а в Афинах юношами. Молодые люди лишь слегка подрезывали волосы, завивая их в кудри.

Только щеголи, вроде Алкивиада, появлялись с длинными волосами, да софисты и циники, пренебрегавшие своей внешностью. Люди средних лет носили густую окладистую бороду в мелких завитках в небольшие усы (рис. 72 и 73).

Чтобы волосы не падали на глаза, их подвязывали лен-



Рис. 72.
Еврипид.

Рис. 73.
Сократ.

точкой; греки не любили открытого лба, и потому старательно прикрывали его начесами или кудрями.

Со времен Александра Македонского распространился обычай брить бороду и усы; только свободомыслящие — философы да педагоги — отпускали длинные волосы и бороды. Рабы всегда коротко стриглись или совершенно брились. При трауре принято было: первоначально — срезать волосы и бороду, а когда вошли в обычай стрижка и бритье, — наоборот — отпускать их во всю длину. За исключением актеров, мужчины никогда не носили париков. Алки-

виад, рано потерявший волосы, и Перикл прикрывали свои головы шлемами, с которыми никогда не расставались.

Этруски в древнейшие времена носили длинные волнистые волосы и такие же бороды; позже начали коротко стричься и бриться.

Римляне издавна носили длинные волосы и окладистые бороды. Только с III столетия до нашей эры появились в Риме цирюльники, пришедшие из Сицилии. С этой поры римляне стали подстригать свои волосы ножницами и завивать их щипцами, а бороды удалять, причем, по обычаю, заимствованному у греков, они торжественно приносили в жертву богам первые волосы детей и бороды юношей. Простой народ не следовал этому обычаю, продолжая носить длинные волосы вплоть до императоров. Во времена Августа отсутствие волос считалось позором, и Цезарь маскировал свою лысину венком, ношение которых вообще было очень распространено в древнем мире. Император Оттон, будучи плешивым, носил парик, который так искусно облегал голову, что его нельзя было не принять за натуральные волосы.

Каракалла во время своего пребывания на берегах Дуная остриг волосы и стал носить русый парик, чтобы понравиться германцам.

В первом веке до нашей эры снова вошли в моду более длинные волосы. Их тщательно завивали в ряды локонов, натирали благовонными маслами, а щеголи сверх того осыпали золотой пудрой.

Со времен Адриана и в особенности поклонника эллинизма — Аверия возродился обычай отпускать бороду (таблица I, 24) — обычай, продолжавшийся до Константина, после чего бритье вновь стало обычным явлением. Рабам запрещалось носить длинные волосы и бороды.

После IV века нашей эры принято было носить полудлинные или коротко стриженные волосы и окладистую бороду.

В первом веке нашей эры священнослужители коротко подстригались, позже отпускали, как и миряне, полудлинные волосы и бороду; кающиеся брили голову наголо. Христианские учителя первого века, подражая апостолу Павлу, сбри-

вали волоса надо лбом, особенно в греческой церкви, которая называла это «тонзурой апостола Павла».

Скифы и парфяне запускали волосы и бороду; парфяне же иногда брили голову.

Индусы в древности носили длинные волосы, заплетенные в широкие косы, и большие бороды, которые окрашивали в голубой, красный, белый и зеленый цвета. Брамины сбрасывали всю растительность за исключением пучка волос на макушке.

Китайцы первоначально носили полудлинные волосы и окладистую бороду; только с 1644 г. нашей эры стали подбрасывать голову и заплетать остаток волос в длинные косы.

Японцы пробрасывали макушку и зачесывали свой шиньон на темя, где его укрепляли трубочками из лакированного картона.

СРЕДНИЕ ВЕКА И ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Гунны, авары и алланы не следили за своими волосами. Мадьяры, хозары, печенеги и другие кочевники точно так же мало заботились о своей шевелюре. Некоторые племена, впрочем, заплетали волосы в косы и отпускали длинные висячие усы.

Готы и лангобарды носили волосы, свободно ниспадающие на спину и плечи, а на лбу ровно подстригали их; бороды носились по преимуществу длинные. После сближения с римлянами стали завивать волосы и бриться.

Британцы зачесывали свои длинные волосы на затылок. Бороду сбрасывали, оставляя большие висячие усы.

Шотландцы и англосаксы отличались тем, что брили усы, оставляя большую бороду. У ирландцев борода, усы и волосы были настолько густы, что в битвах заменяли броню, защищая голову и грудь. Норманы и скандинавы не укорачивали своей растительности.

Византийцы по римскому обычаю брили лицо и носили коротко подстриженные волосы. С половины VI века появилась мода на длинные волосы. С VIII века принято было отпускать окладистые короткие бороды и усы. Духовенство первоначально носило тонзуру апостола Павла, а после

четвертого Толедского собора (683 г.) тонзуру апостола Петра, при которой кругообразно пробивалась макушка.

Арабы в древнее время брили голову или отпускали длинные волосы, иногда заплетая их в косы. Длинные бороды подбрасывались близ ушей. В средние века носили коротко остриженные или полудлинные волосы при полной бороде, которая всегда почиталась у восточных народов: вырвать бороду значило нанести самое тяжкое оскорбление. Восточные племена, как и в наше время, брили голову, оставляя на макушке пук волос.

Турки следовали обыкновению восточных арабских племен. Длина бороды служила отличительным признаком различия сословий.

Германцы и галлы. У германских племен, по сообщению Тацита, ношение коротких волос считалось позорным. Чтобы придать своим волосам, от природы светлым, золотистый оттенок, германцы мыли их особым мылом. Диодор рассказывает, что галлы для той же цели пользовались каким-то известковым раствором. Вообще все обитатели древней Галлии носили длинные волнистые гривы, свободно ниспадавшие на спину и плечи (отсюда римское *Gallia comata*); одни из них, по сообщению Сидония Аполлинария, связывали волосы на макушке в пучок, наподобие конского хвоста, другие заплетали их в две косы по обе стороны лица. В самые отдаленные времена галлы носили большие бороды, затем среди лиц благородного происхождения распространился обычай брить баки и подбородок, оставляя длинные гусые усы с подусниками. Простолюдины могли только слегка подстригать свои бороды; волосы же носили короткие. С IV века, благодаря римскому влиянию, повсеместно распространился обычай сбривать или даже выщипывать усы и бороду. С V века (при Меровингах) подбрасывали затылок, зачесывая остальные волосы на лоб. До VII и VIII веков включительно длинные волосы все еще были отличительным признаком благородного происхождения у франко-германских народов. Бритая голова была знаком рабства, а тонзура — знаком монашеского или духовного звания. После падения Меровингов, длина волос утратила свое привилегированное значение. Карл Великий носил короткие волосы

и небольшие усы, хотя в старости изменил свою прическу, отпустив длинную бороду. Молодежь носила преимущественно большую шевелюру. К IX веку волосы совершенно перестают служить знаком различия между рабами и свободными. По Балмоцию, только преступников лишали волос. В эту пору принято было носить волосы подстриженными на высоте шеи (франки). Иногда даже брили всю голову, за исключением хохла на макушке. С V по XII век при полудлинных волосах носили небольшие окладистые бороды. Шевелюра подрезалась на высоте ушей и слегка завивалась снизу и на лбу (таблица 1, 5). Молодежь подбривала лоб и зачесывала остаток волос назад. В XII веке знатные переплетали бороды золотыми нитями. В конце века появилась мода делить небольшую бороду на отдельные, крючковидно завитые пряди.

ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКИЕ НАРОДЫ XIII — XV ВЕКОВ

В XIII веке среди дворян и горожан Западной Европы распространился обычай носить полудлинные волосы или гладко зачесанные вокруг головы, внизу образующие полукруглый валик (прическа в виде колбы), или же свободно ниспадающие на спину и плечи волнистыми прядями. Часть волос в прическе «колбы» зачесывалась на лоб и ровно подрезалась; иногда конец ее тоже завивался валиком или же в мелкие локоны. Эта прическа носилась по XVI век включительно (таблица 1, 7). Кроме того, встречалась прическа и на прямой пробор; равным образом прическа с коком посреди лба, наподобие языков пламени (тупей, таблица 1, 20). Чтобы такая прическа прочно держалась, волосы помадились. Почти повсеместно принято было брить бороду и усы; только старики, члены духовных конгрегаций, пилигримы, евреи да некоторые участники крестовых походов придерживались ношения бороды. Крестьяне и горожане-ремесленники носили умеренно-длинные волосы ровно подрезанные на высоте шеи и надо лбом («пейзанская прическа»). Несвободные (сервы) коротко стриглись, но часто отпускали бороду.

В XIV веке прически мало изменились. Знатные перехватывали волосы вокруг головы лентой, украшенной на лбу

драгоценными камнями. Борода или даже одни усы встречались все чаще и чаще, особенно в Германии. Во Франции носили преимущественно остроконечные бороды, сбривая баки. Молодежь, однако, придерживалась старой моды — оставлять лицо чистым.

В первую половину XV века царили те же моды. Ношенные бороды остроконечной или разделенной надвое стало самым распространенным явлением. Карл VII, лишившись волос, тем самым заставил и свой двор носить короткие волосы. «Странно видеть», говорит современный автор, «таких храбрых и нарядных рыцарей, как Дюпуа, Ла-Гир, Ла-Тремуиль и многих других с плешивыми головами, прикрытыми скуфьями».

Во вторую половину XV века из Италии по всей Европе распространилась мода на особенно пышную шевелюру.

Волосы, красиво завитые и напомаженные, иногда разделенные прямым пробором, многочисленными прядями ниспадали на спину и плечи или же пышной шарообразной шапкой кудрей облегали голову («венцианская прическа»).

В Италии каждый причесывался сообразно личному вкусу. Даже старики прибегали к помощи накладок, чтобы не отставать от моды. Бороду носили только пожилые люди (например, венецианские дожи), но и здесь бывали уклонения.

В первую половину XVI века продолжали по преимуществу носить итальянские прически, но значительно упрощенные. Только старики да щеголи носили очень длинные и пышные волосы, часть которых нередко заплеталась в косу, спускавшуюся на плечо. Из старых причесок самой распространенной была «колба» (таблица I, 7). В Испании тем временем вошло в обычай коротко стричь волосы и отпускать острые или округлые бородки. Мало-по-малу эта мода проникла во все страны. Особенно по вкусу она пришлась немцам, приверженцам реформации. В Германии, при коротких волосах, носили бороду разной формы. Ландскнехты (таблица I, 17) и молодежь иногда носили усы или усы и баки, с пробритым подбородком. Военачальники чаще отпускали большую бороду (таб. I—16). Во Франции

до 1520 г. волосы носили главным образом ровно подрезанные на высоте шеи (по моде Людовика XI), а бороду и усы сбривали. В 1521 г. Франциск I, вследствие поранения головы, вынужден был остричь себе волосы, и весь двор последовал его примеру. Король отпустил небольшую «испанскую» бороду — и она тотчас вошла в моду.

Во вторую половину XVII века волосы на затылке подстригались короче, чем спереди, зачесывавшиеся назад, образуя на лбу искусственное возвышение (тупей, Карл IX). При Генрихе III тупей зачесывался наподобие женской прически при «чепце Марии Стюарт», именно завивались передние волосы в два валика, с острым мысом, врезающимся в лоб (таблица I, 14). Усы закручивались кверху; с 1560 г. преобладающей формой бороды была небольшая эспаньолка. При Генрихе IV носили просто зачесанные назад короткие волосы и окладистую бороду, несколько суженную книзу. Усы зачесывались кверху (таблица I, 16).

XVII ВЕК

В начале XVII века еще царили испанские моды, но постепенно Франция становится законодательницей мод.

В эпоху 30-летней войны преимущественно носили короткие волосы и бороды, особенно в Германии. Иногда волосы продолжали зачесывать наподобие тупея.

Во Франции, в детские годы Людовика XIII, придворное дворянство, подражая королю, носило средней длины волосы, волнистые, часто завитые и свободно отброшенные назад. Возмужав, Людовик XIII стал носить небольшие закрученные кверху усы и эспаньолку, сохраняя свою детскую прическу. Придворные и за ними все общество опять последовали его примеру. Вскоре эта мода стала достоянием всей Европы. С 20-х годов всю массу волос принято было делить пробором и отпускать бороду во всю длину, сбривая баки, или стро подрезать (à l'espaqnole); усы при этом крючководно закручивались кверху (таблица I, 13). Вслед за тем явилась мода окрашивать растительность в черный цвет. Типичными прическами эпохи были еще: 1) «la Coiffée» — передние волосы едва касались шеи, тогда как

сзади пышной гривой ниспадали на спину и плечи, 2) «а la Cadenettes», названная так по имени маршала Каденета; она состояла в том, что волосы, разделенные на две равных пряди, располагались спереди, по сторонам лица, или одна располагалась на спине, другая на левом плече, или, наконец, обе располагались на спине, будучи перевиты лентами, жемчужными нитями и т. п. украшениями (*faveurs*). Прическа «а la Cadenettes» была распространена главным образом в войсках, где и оставалась под этим названием до XVIII века, претерпев некоторые изменения. Само собой разумеется, что недостаток собственных волос побуждал несчастливцев прибегать к помощи париков. С 1924 года, вследствие преждевременного облысения, король сам стал носить парик, а к 1630 г. мода эта успела уже прочно установиться. В сороковые и пятидесятые годы прически были те же, только удаляли бороду, оставляя узенькие полоски подбритых усов да крошечную эспаньолку, наподобие мушки под нижней губой. Все же некоторые доктора, священники и старики носили бороды старого фасона.

В начале своего царствования Людовик XIV (1643—1715), обладая от природы длинными густыми волосами, запрещал ношение больших париков. Но позже, облысев, король сам стал пользоваться париком. Этикет настойчиво требовал ношения парика, — и вот решительно все парижане обзавелись париками. Богатый и бедный, дворянин и ремесленник — сооружали на своих головах целые волосные постройки. Из боязни показаться смешным или впасть в королевскую немилость, все придворные носили огромные парики, не взирая ни на головную боль, ни на шум в ушах и другие болезненные явления, сопряженные с ношением парика. Цвет волос был самых разнообразных оттенков: сероватый, белокурый, русый, каштановый, черный, белый, и др. Первоначально модным цветом были белокурые тона, затем темные и, наконец, когда король поседел — белые. Великий Конде, не хотевший носить парика, вынужден был завивать свои волосы согласно моде и посыпать их светлой пудрой. Придворный парик (*peruque allongée*), иначе — государственный парик (т. I—12) стоил до 1000 эку; самые лучшие парики делались из женских волос, скупав-

шихся во Фландрии и Бретани; буржуа носили парики меньших размеров и меньшей стоимости, — из козьяго или лошадиного волоса; черный парик, который согласно моде, надлежало покрывать пудрой, стоил 4—5 экю. Дома париков почти не носили, натягивая их на болванку. Обыкновенно парики завивались в простые мелкие локоны, но когда с 1670 г. появился огромный парик, две части которого для уравниения тяжести падали через плечи на грудь, а третья, большая, на спину, завивку стали располагать симметричными рядами буклей, а надо лбом делать более или менее округлый тупей.

Этот большой белокурый парик назывался «la Binette grand infolio» по имени изобретателя — придворного куаффера Бинета. Около 1680 г. появился парик с едва заметным пробором посредине. С 1690 г. носили уже черные и темные парики, еще более удлинявшиеся; тыльная часть их спадала до середины спины, но зато лицевые части были значительно короче. С 1700 г. в моду вошел парик, отчетливо разделенный прямым пробором, по бокам которого вздымались два возвышения из буклей; этот парик назывался *devant à la Fantange*, так как совпадал с появлением высокой женской прически (таблица I, 9).

Король никогда при посторонних не снимал парика, даже в спальне; на торжественных выходах он появлялся в грандиозном парике, придававшем его большой рахитической фигуре и рябому лицу величественный вид. Часто парики украшали лентами (*faveurs*, таблица I, 12). Даже духовенство не отставало от мод, нося с 1670 г. «*reguicque d'abdès*» — шапочку с подвесными прядями локонов, а с 1690 г. — обыкновенный светлый парик с отверстием на макушке вместо тонзуры. Офицеры носили парик «*à la brigadiere*», отличавшийся от обычного парика тем, что на затылке волосы перехватывались лентой. Простые солдаты, крестьяне и рабочие, вместо ношения парика, отращивали свои природные волосы, причем солдаты убирали волосы по моде предыдущего века «*à la laberettes*». С 1680 г. лицо принято было брить начисто: только военные оставляли усы, подбритые согласно моде (Петр I). После 1700 г. брились все без исключения.

XVIII ВЕК

С начала века мода на огромные парики стала мало-помалу проходить. Длинный парик (*peruque langue*) значительно изменился; его уже не делили на три части, а всю массу волос распускали свободно через плечи на спину. Вскоре и длина уменьшилась; он не спускался ниже плеч. После 1720 г. парики старого образца носили только: 1) врачи «*peruque á trois marteaux*», разделенный на три части; 2) государственные люди и придворные—«*peruque in falio*»; 3) духовенство и отчасти должностные лица—«*peruque satée*» (таблица I, 23). Вскоре в обществе распространился обычай делить всю массу волос на две равномерные пряди, заплетенные или перевязанные лентами наподобие кос (*quenés*, (таблица I, 23). Вскоре в обществе распространился больше уменьшились, так что после 1730 г. вместо париков, стали довольствоваться своей собственной шевелюрой. В особо торжественных случаях принято было распустать волосы, зачесывая назад (таблица I, 1) и перехватывая иногда всю массу лентой. Вскоре типичной для этого времени стала прическа с волосяным мешком (*egabiand, bougre*). Так называли хвосты у лошадей, и первоначально лишь франты завертывали так свои волосы и то на ночь. Но потом эта *coiffure neqlíqee* сделалась модной. Она состояла в том, что височные пряди завивались в букли; надо лбом волосы зачесывались щеткой (*vergette*), а на затылке вся масса волос засовывались в мешок из черной тафты (*hautse*), сверху завязанный шнуром и украшенный бантом. При всех этих прическах изводилось несметное количество рисовой пудры, так как мода требовала белого цвета волос. Чтобы пудра не осыпалась, волосы смазывали маслом и помадой. Многие, однако, уклонялись от пудрения в домашнем быту: все же появление с ненапудренной шевелюрой в публичном месте считалось нарушением этикета. Кто не имел времени ухаживать за своей прической, тот вынужден был вновь обзаводиться париком. Около 1750 года, длинные парики старого образца совершенно исчезают; на смену им является круглый парик *Stutzperück-mirliton*, изобретенный пруссаками и от них уже распространившийся по всей Европе. Немецкие офицеры издавна усвоили обыкновение

перевязывать волосы шнуром, — отсюда произошла мода заплетать их в косу. При Фридрихе Вильгельме I коса была введена в войсках, и парик с косой был назван круглым париком. Первоначально косу делали очень толстой, длинной и остроконечной. Круглый парик обычно украшался высоким тупеем и боковыми буклями. После 1760 г. волосяной мешок носили только старики — придворные; в обществе принято было ношение косы, которая теперь значительно уменьшилась в длине. С 1770 г. почти перестали пудрить волосы.

По мере роста революционного движения прически все больше упрощались. С 1780 г. коса представляла короткий хвостик, тупей почти исчез, превратившись в одну буклю, облегавшую голову от одного виска до другого. С появлением прически *à la satoqan* (таблица I, 21), коса совершенно исчезла, волосы на затылке теперь завязывали лентой в узел и украшали иногда бантом; височные — завивались в один или два ряда буклей, *'a* на макушке воздвигали тупей ежином *à la herisson* от 4 до 5 дюймов высоты.

С конца 1793 г. появилась причеса «*à des orielles de chien*» при которой височная часть волос спускалась на плечи наподобие собачьих ушей (таблица I, 3). Теперь уже прическу делали из собственных волос. Марат и Бриссо, носившие короткие просто зачесанные волосы, стали предметом подражания патриотов и представителей народа. Вскоре при Директории произошла реакция, золотая молодежь ввела в моду новую прическу «*à la victime*» — убор волос, схожий с прической осужденных на смертную казнь, у которых волосы сзади коротко подстригались, а остальная масса зачесывалась на лоб до самых глаз. Прическу *à la victime* сменила *incro-gable*, представлявшая беспорядочно расположенные вокруг головы космы волос. В эпоху Консульства греческие прически сменились римскими *à Titus*, *à la lagacalla* и т. п., при которых коротко подстриженные волосы завивались посредством папильоток и горячих щипцов в мелкие локоны вокруг всей головы. Вместе с тем стали носить бакенбарды. Длинные волосы совершенно вышли из моды. Вернувшись из Египта, Наполеон ввел в войсках коротко остриженные волосы, как более удобные для похо-

дов, и тем самым дал толчок окончательному упрощению шевелюры.

XIX ВЕК

В начале XIX века продолжали носить коротко стриженные и мелко завитые волосы. Вскоре, однако, спереди волосы стали удлинять, зачесывая на виски и лоб до самых бровей; иногда даже делили всю прическу двумя боковыми проборами.

Шатобриан ввел в моду небрежные прически (*negligée*, таблица I, 22). При Реставрации эмигранты пытались восстановить ношение пудренных круглых париков, но потерпели неудачу. С 30-х годов волосы на лбу зачесывались коком, а на висках завитками (таблица I, 6). Моды этой держались преимущественно чиновники, военные и должностные лица вплоть до 1848 г. В то время как солдаты и низшие чиновники носили усы в виде двух крошечных полосок, штатские почти исключительно носили только небольшие баки в форме крючка или тупого угла. Последователи Сен-Симона ввели меж тем в моду ношение длинных волос, разделенных боковым пробором. Этой моде следовали молодежь, свободомыслящие. С 40-х годов штатские стали носить усы, зачесанные вниз. Бакенбарды стали удлиняться до подбородка, образуя иногда «жабо», и довольно коротко стриженные волосы делились пробором и завивались «под польку». Борода полная появилась только с 1848 г.; в эту пору чаще носили длинные волнистые волосы. При Наполеоне III во Франции распространилась мода на ношение усов стрелкой и эспаньолки. Император Вильгельм I, ввел в моду бороду с пробритым подбородком; кронпринц Фридрих-Вильгельм—большую окладистую бороду так, что борода с усами образовывали букву W. В позднейшее время излюбленной формой прически были коротко стриженные волосы с прямым или боковым пробором, а иногда просто зачесанные назад; борода преимущественно заостренная или Henri IV; усы — остро-закрученные кверху. В конце XIX века лица брились начисто, на английский лад.

РУССКИЕ ЛЮДИ

Первобытные обитатели Руси, славяне, вероятно, носили длинные волосы и окладистые бороды, подобно близким им по складу жизни скифам и сарматам. Быть может восточные народы занесли несколько позже в русскую землю обычай брить голову и бороду, оставляя клок волос на макушке и густые висячие усы с подусниками. Византийский писатель Лев Дьякон так, например, описывает наружность Святослава: он был среднего роста, нос у него был плоский, глаза голубые, густые брови; мало волос на бороде, а усы длинные, косматые. Вся голова была выстрижена, кроме одного клона, висевшего по обеим сторонам головы в знак его знатного происхождения. После начала сношений с Византией русские усвоили обычай носить полудлинные волосы и окладистую подстриженную бороду лопатой. При Владимире св. обычай этот окончательно установился.

Татарское владычество тоже не прошло бесследно: с XIII века многие русские люди, по восточному обычаю, стали коротко стричься, а иногда совершенно брить голову, прикрывая ее татарской ермолкой. Только при опале государевой да в трауре принято было отращивать длинные волосы и даже не расчесывать их. Но перед большими праздниками (XVI—XVII вв.) все считали долгом остричься. Борода, однако, оставалась в фаворе на протяжении всего татарского и московского периодов русской истории.

Чем борода была длиннее, тем осанка человека считалась почтеннее. При Василии Ивановиче было введено в обычай бритье бороды, — даже сам великий князь последовал этому обычаю, но духовенство восстало против него; позже «Стоглав» запретил брить усы и бороду; бритому покойнику, по уставу, не полагалось ни петь панихид, ни хоронить его по христианскому обряду. Согласно старинному православию бритье — ересь, введенная порочным греческим царем Константином. Если у кого от природы не росла борода, к тому имели недоверие и считали его способным на дурное дело; равным образом питали недоверие к обладателю рыжих волос. Уже при Борисе Годунове начались попытки подражать иностранцам в под-

стрижке бороды. «При Алексее Михайловиче был случай, что протопоп Аввакум не хотел благословить боярина Шереметьева за то, что тот выбрил себе бороду на европейский образец» (Соловьев, XIII, 208); а князь Кольцо-Масальский был даже лишен должности, потому что подрезал у себя волосы по-иностранному. В конце XVII века патриарх отлучал от церкви не только тех, которые брили, но и тех, которые с брадобрееями имели общение. «Адриан издал послание против брадобрения, где указывалось на то, что без бороды человек перестает иметь образ человеческий — он подобен псу или козлу». Все же при царях Алексее и Феодоре, по словам Киржанича: «в высшие круги общества проникли польские моды — волосы на голове и бороде стригли на иностранный образец».

После путешествия за границу, принимая поздравления с благополучным возвращением, Петр вооружился ножницами и обрезал собственноручно бороды у нескольких сановников. На пирушке у Шейна, 1 сентября, появился шут с ножницами и также окарнал несколько бород. С этой поры Петр объявил войну бородачам. С 1699 г. появился «бородовой знак», обладатель которого сохранял право на ношение бороды за известную плату. Законодательство относительно «бородового» налога было, однако, проведено только в 1705 г. Царедворцы и приказные платили—60 руб. с человека, люди гостиной сотни — от 60 до 10 р., посадские и церковные причетники, кроме попов и дьяконов, — 30 руб. в год. Крестьяне, являясь в город, должны были платить по 1 копейке. Раскольники платили двойной оклад. В высшем обществе бороды исчезали и вошло в моду носить парики. При Елизавете Петровне, однако, еще понадобилось издавать: 1) назидательные картинки со словами Дмитрия Ростовского о пользе брадобрения и 2) ряд притеснительных указов о раскольниках. Указами 1762 и 1763 г.г. бородовые знаки были отменены. При дворе Екатерины II борода была окончательно изгнана: все брились гладко; служащие тоже следовали этой моде; в бородах ходили только попы, простонародье да купцы.

С XIX века образованная Россия, не отставая ни на шаг, следовала общеевропейским модам.

ВОЛОСЫ, ИХ СТРОЕНИЕ И ГИГИЕНА

Волосы. Актеры и актрисы слишком мало обращают внимания на то, как сохранить свои волосы, все стремления их часто бывают направлены лишь на то, как их испортить завивкой, вредными красками, грязными щетками и т. д.

Все сказанное здесь о волосах, их характере, цвете и седине поможет артисту также при выборе или заказывании парика для той или другой роли.

Строение волос. Волос есть нитевидное, тонкое, роговое образование и по своему строению является продолжением верхнего слоя кожи, т. е. кожицы. Мы замечаем у волос кончик, стержень и корень (последний находится в трубчатом углублении кожи), оканчивающийся книзу трубчатым расширением, т. е. волосяной луковицей.

Стержнем называют свободную часть волоска, выступающую на поверхность кожи.

Корень представляет из себя вдавленную вглубь кожу, которая, заворачиваясь, образует волосяной мешочек или волосяную сумку, к ней прикрепляются мешочные пучки, а кожица служит корневым влагалищем. В каждом мешочке на дне его находится вдающийся в его полость так называемый волосяной сосочек, изобилующий сосудами, на котором и сидит луковица в виде шапочки. В волосяной мешочек сверху и по бокам открываются протоки сальных желез.

При выпадении волосы отпадают вместе с частицами волосяной луковицы, на месте же их образуются новые из оставшихся возле волосяного сосочка клеточек. Если же волос будет выдернут вместе с сосочком, то вновь уже не вырастет.

Волосы имеют гигроскопическое свойство, т. е. впитывают в себя влагу.

Цвет волос зависит от пигмента, т. е. красящего вещества. Это красящее вещество рассеяно в клетках в виде крепких зерен, местами гуще, а местами реже. Рыжий, светлорусый и коричневый цвет волос зависит от собственной им краски; бурые и черные волосы отличаются

только количеством пигментных зерен, которых в бурых волосах находится меньшее количество, чем в черных.

Седина волос появляется медленно, с годами. Сначала начинают сесть отдельные волосы, потом целые места; с течением времени поседевшие волосы принимают серебристый оттенок, и, наконец, в старческом возрасте все волосы становятся серебряными. У альбиносов, за отсутствием пигмента, кожа и волосы от рождения совершенно белые.

Богатство волос на голове, бороде и других частях тела у различных народов и рас разное. Давным-давно укоренившееся мнение, что сильный рост и богатство волос соответствуют сильному физическому развитию человека, неверно. Правда, хорошая борода и волосы придают человеку мужественный, внушающий уважение вид, но с физической силой тут не может быть никакой связи.

Гигиена волос. Здоровый волос должен быть прямой, крепкий, притом гладкий и иметь своего рода блеск; он не должен сечься, быть узловатым и иметь трещины. Головная кожа, на которой растет волос, должна быть белой и чистой. Волос должен иметь приятный блеск, происходящий от жира сальных желез кожи, притом цвет его должен иметь равномерный оттенок, без всяких резких пятен в окраске. Редко, однако, можно найти в волосах совершенно ровный оттенок, всегда видна хоть небольшая разница в цвете.

Особенно резко выделяется разница цвета между волосами головы, бороды и бровей.

Если мы протянем волос между пальцами, то должно ощущаться мягкое приятное впечатление, а не тупое, щеточное, жесткое.

Волос бывает различного вида. У большинства людей он ровен и гладок; у некоторых же рас, напр. у негров, он скрученный, курчавый. У детей очень часто встречаются вьющиеся волосы. В кавказской расе также встречаются уже от природы кудрявые люди. Волосы бороды очень часто сами собой завиваются, каждый волос отдельно, между тем как в природно-вьющихся волосах они закручиваются целыми пучками.

Если мы желаем сохранить красивые и здоровые волосы, нам нужно обратить внимание на волосяной мешочек, и преимущественно на волосяной сосочек, из которого прорезывается волос.

Первая задача гигиены с целью питания и пособия волосяным сосочкам — это безусловная чистота наружной кожи. А потому всякий, кто желает, чтобы его волосы росли, должен производить по крайней мере один раз в неделю основательную чистку головы и бороды.

Чтобы скорее высушить голову после мытья, надо втирать в волосяную кожу петроль-эфир. Он не только скоро сушит голову, но и очищает ее от грязи. Волосы, после применения петроль-эфира, становятся светлее.

Петроль-эфир легко воспламеняется, и потому следует обращаться с ним крайне осторожно и никогда не пользоваться им в комнате при искусственном освещении, за исключением электрического света.

У женщин с их длинными волосами, мытье головы более затруднительно. Они должны особенно тщательно следить за очисткой головы, так как у них доступ воздуха к волосяной коже стеснен.

Голова артиста (-ки) после парика особенно нуждается в чистоплотности потому, что ее поверхность выделяет более испарины и жира, чем другая часть кожи. Это подготавливает удобную почву для разложения и брожения сала и, таким образом, содействует развитию бактерий и пр. Вся тайна сохранения красоты волос до поздней старости как у мужчин, так и у женщин, состоит в систематической заботе о чистоте волосяной кожи, начиная с раннего детства до конца жизни.

Для человека со здоровыми волосами безразлично, какое он будет употреблять мыло, необходимо, однако иметь в виду, что важно лишь, чтобы оно было доброкачественно. Необходимо иметь в виду, что мыло, пресыщенное щелочами (изготовленное холодным способом), действует на кожу едким, раздражающим образом.

Доброкачественность мыла узнается следующим образом: небольшое его количество берется на язык, если при этом чувствуются хоть малейшие признаки жжения, такое мыло надо признать едко-щелочным и для кожи вредным. Хорошее мыло должно легко растворяться в воде, а также сильно пениться при употреблении; пена должна быть равномерной консистенции и не скоро засыхать. Предпочтительнее мыло без запаха, с течением времени оно не должно горкнуть. Есть мыла твердые или содовые и мягкие или калийные. Последние более пригодны для мытья кожи и головы. Намывив голову одним из этих мыл, следует довольно крепко и повсюду втирать образовавшуюся пену. Оставив затем эту пену несколько минут, надо начать смывать ее, поливая голову сперва теплой водой, а затем водой комнатной температуры, до тех пор, пока мыло все не сойдет.

После этого вытирают голову и волосы шершавым полотенцем, а потом гигроскопической ватой или пропускной бумагой и оставляют волосы распущенными довольно долгое время, а на ночь укладывают их в сетку или заворачивают в легкий платок, чтобы они могли иметь достаточный приток воздуха и постепенно высохнуть.

Все другие средства для мытья головы не могут выдержать сравнения с хорошим мылом, так как они не в состоянии совершенно очистить голову от грязи и салых выделений кожи. Многие имеют обыкновение мыть голову желтком куриного яйца. Хотя желток, составляя в соединении с салыми выделениями кожи эмульсию, отчасти очищает голову, все-таки он не в состоянии вымыть ее совершенно, тем более, что частицы желтка, смешанные с грязью, остаются нередко на коже. Втирание в голову разных спиртов приносит вред, кроме того, спирт чистит волосы плохо и напрасно их сушит.

Гребешки должны быть хорошо и гладко отполированы и не с слишком острыми зубцами. Употребление частых гребней бесполезно и даже вредно. Бесполезно потому, что гребень не может вычесывать грязь, засевшую в порах, а вредно ввиду того, что частый гребешок, у которого более тонкие зубчики, царапая и раздражая верхние покровы

кожи, вызывает излишний прилив крови и тем препятствует равномерному питанию волосяных сосочков.

Щетки должны быть щетинные, не очень твердые, но и не очень мягкие и всегда чистые.

Завивка волос горячими щипцами вредна, они становятся вследствие этого слишком сухими и ломкими. Лучшим способом для завивки следует признать холодный, т. е. употребление папильоток или заворачивание волос на ночь в железные, гофрированные завивки из металлических проволок, причем заворачивание должно производиться от концов волос к их корням, не следует очень стягивать волосы у корня,— это мешает правильной циркуляции крови и, следовательно, питанию волос и их сосочков.

Инструменты, которыми касаются волос, должны быть всегда безукоризненно чисты. Ввиду этого щетки и гребенки следует тщательно очищать от жира и приставшей к ним грязи. Для домашнего обихода следует щетки мыть мыльным спиртом или бензином. Затем щетку вытирают сухим полотенцем и вымывают горячей водой; вымытая таким образом щетка получает новый вид.

Поступают еще и так: растворяют, насколько возможно, соду в теплой воде, кладут в этот раствор щетки щетиной вниз так, чтобы последняя вся была погружена в раствор соды до ее основания; затем, промыв их водой, высушивают. Если, однако, есть подозрение, что щетками и гребенками пользовались люди больные, то нужно мыть их сулемой или сулемовым мылом.

Остается еще решить последний вопрос: нужно ли смазывать кожу и волосы жиром, т. е. помадами или ма-слами, и если да, то как часто, и какие ма-сы самые полезные для волос и их кожи?

Физиологическое действие жировых веществ на кожу состоит в том, что они: 1) смягчают ее, делают ее более блестящей и упругой и потому устраняют шероховатость; 2) жировые вещества препятствуют слишком большому испарению кожи, так как своим жирным слоем задерживают испарину кожи, и потому защищают кожу от резких

действий температуры и предохраняют ее от простуды; 3) наконец, задерживают выделения сальных желез, так как жирные кислоты, испарина кожи, растворяются в жировых веществах.

Обыкновенно, если кожа здорова, и, вследствие этого, волосы сами по себе жирны, то прибегать к применению посторонних веществ не следует, так как это способствует накоплению чересчур большого количества жира на голове, что ведет к скорейшему выпадению волос. При этом не следует забывать, что есть также волосы, которые вообще не переносят посторонних жиров. Во всяком случае смазывать голову жирами ежедневно не следует, это можно делать один-два раза в неделю, причем нужно мыть голову раз в неделю водою и мылом, чтобы очистить от старых разлагающихся жиров.

Способ употребления жировых веществ следующий: мужчины и все, у кого волосы короткие, берут немного жиру, приблизительно четвертую часть чайной ложечки, растирают ее между ладонями и втирают со всех сторон в волосы, а женщины делают проборы, на расстоянии нескольких сантиметров один от другого, натирают кожу гигроскопической ватой, пропитанной жиром, и затем вытирают излишек жира сухим кусочком ваты. Вообще же употребление косметических жировых веществ должно быть самое умеренное. Для смазывания волос употребляют помаду и жидкое масло. Помады плотной консистенции придают волосам больше упругости, плотности, стойкости и клейкости. Волосы, умащённые этой помадой, становятся по виду гуще, а каждый отдельный волос кажется толще и грубее; жирные, жидкие масла делают волосы мягкими и блестящими. Жидкие масла легко всасываются, но зато при употреблении их волосы кажутся редкими.

Существует много разных помад, пользующихся большой популярностью, как средства, способствующие росту волос, напр. медвежий жир, мозги оленьих костей, мозги бычачьих костей, хребтовый лошадиный жир и пр.

Все масла, употребляемые для смазывания волос, должны быть безусловно свежи; прогорклые масла, с при-

Таблица II
(от 26 до 49)



Рис. 74.

месью сальных выделений кожи, быстро разлагаются, раздражают кожу и способствуют выпадению волос. При употреблении помад необходимо мыть голову водой и мылом хоть один раз в неделю.

Главный состав помад — свиное сало или американский вазелин; чтобы предохранить их от порчи к ним прибавляют 1—2% салициловой кислоты или бензола 2—4%, а для приятного запаха прибавляют еще перувианский бальзам (1—2%). Он известен как средство, укрепляющее волосы.

Главный состав жидких масел для головы — это растительные масла: оливковое, касторовое и миндальное. Касторовое масло считается в общежитии хорошим средством для роста волос. Однако очень часто прибегать к нему не следует, так как волосы от него становятся клейкими и грязными и их приходится часто мыть мылом и водой. Глицерин также вреден для смазывания волос, он сушит и волосы и кожу и, благодаря своей клейкости, способствует быстрому загрязнению головы.

ПАРИК, БОРОДА И УСЫ

Прежде чем говорить о сценическом парике, мужском и женском, необходимо подчеркнуть всю важность, какую имеет для актера выбор парика и наклейки растительности; это является безусловно самым важным в гриме; ничто так сильно не изменит лица, как умело заказанный или выбранный парик и растительность лица. И несмотря на это, надо все-таки бояться и избегать парика. Если есть хоть какая-нибудь возможность обойтись без парика, без усов и без бороды, т. е. остаться в своих волосах, это надо сделать — лицо должно быть свободным от стесняющих мимику наклеек. Вообще парик для актера представляет массу осложнений, почему и рекомендуется избегать его, если только представляется возможным обойтись своими волосами. Цвет своих волос можно изменить краской (не окраской) или пудрой.

С другой стороны, парик, специально сделанный для данного лица и роли, изготовленный по мерке хорошим парикмахером, устраняет все препятствия и совершенно преобразует актера. Парикмахерское искусство теперь настолько ушло вперед, что можно достичь полной естественности парика; достаточно того, что многие их носят в жизни, и никто не подозревает об этом.

Парик прежде всего должен быть верен природе, соответствовать возрасту типа, характеру роли, и быть впору. Если он мал, он не годится безусловно, если же велик, то его можно еще ушить в разрезах над ушами или сзади стянуть и закрутить шпилькой.



Рис. 75 (с 1 по 16).

Парики бывают со лбом и без лба; лоб парика должен как можно более плотно обтягивать лоб актера. Только тогда общим тоном или примазкой можно сделать совсем незаметным место соединения парика и лба. Иногда употребляется шелковая или полотняная ленточка, которой при помощи лака приклеивают парик ко лбу, и после того как

она высохнет накладывают общий тон или примазку. При помощи умело наклеенной ленточки парик можно сделать незаметным. Если парик эластичен, благодаря замшевому



Рис. 76 (с 17 по 29).

лбу или резине на затылке, к тому же и сидит хорошо, то в ленточке необходимости нет. Чаше бывает необходимо при-

шивать к парику тюлевые височки, чтобы скрыть волосы, растущие слишком близко к глазам.

Прежде чем надеть парик, нужно его приготовить, т.е.



Рис. 77 (с 31 по 45).

расчесать на болванке или завить. Делать это обыкновенно приходится парикмахеру. Дамские парики расчесываются со всех сторон, завиваются, и отдельные пряди их укрепляются шпильками.

Накладывание парика. Пригладив свои волосы (когда имеется чехол, то это делается перед надеванием чехла), гримирующий должен взять парик за виски и, наполовину



Рис. 78 (с 46 по 59).

надев переднюю лобную часть парика, держать его обеими руками, в то время как парикмахер захватывает заднюю—затылок: затем одовременно парик натаскивается как на

лоб, так и на затылок вплоть до шеи; нужно позаботиться о том, чтобы не видны были сзади собственные волосы, отличающиеся по цвету от волос парика; при седом парике собственные волосы, можно запудрить, в остальных же случаях подклеивают соответствующий по цвету трес.



Рис. 79 (с 60 по 70).

Не следует злоупотреблять количеством волос на парике. Это увеличивает голову и делает фигуру непропорциональной; нужно всегда помнить, что хороший парик улучшает эффект грима, а плохой убивает даже хорошо выполненный грим. Заказывая

парик на свою голову, нужно тщательно снять мерку с головы по линии, указанной на рисунке, а также по линии от начала парика (лба) до его конца (затылка), см. рис. 38, стр. 111.

Лучшие парики — тамбурованные из волоса, точно так же, как борода, усы и брови. Тамбурованные — значит прошитые насквозь особой иглой.

Хорошо иметь хотя небольшой комплект париков для своего ампула. Заказывать парики нужно такие, у которых легко можно изменить прическу. При заказе комических париков с лысынами, рекомендуется универсальный парик с накладками; таким образом, один парик будет служить за три. В этом случае заказывается парик с очень большой открытой лысиной, а к нему две накладки с замочками



Рис. 80.



Рис. 81.



Рис. 82.

(крючками, которые прицепляются к парику), и по мере необходимости делается больше или меньше лысына парика.

Парики, накладки и наклейки великолепно моются в бензине (при мытье бензином во избежание несчастных случаев необходимо производить работу при электрическом освещении, лучше же всего днем).

О женском парике можно сказать не много; все зависит от вкуса и умения подобрать цвет волос и сделать прическу, которая подошла бы к лицу.

Говоря о наклейках растительности на лице, помимо тамбурованных, изготовленных парикмахером, нужно сказать несколько слов о тресе или крепе (искусственный материал для искусственного изготовления всякого рода растительности, из которого также клеются бороды, усы и брови).

Что касается первых, то о них распространяться особенно не приходится уже потому, что тут вы всецело во власти парикмахера, который должен осуществить замысел актера. Ему дается лишь рисунок или картинка из альбома, о котором говорилось выше, и борода с усами готова. Остается только наклеить ее лаком (обыкновенный спиртовой белый лак). На первый взгляд это кажется очень легко, на самом же деле необходима сноровка; великолепно приготовленную бороду можно наклеить так, что она не будет походить на живую и наоборот, — старую, неуклюжую, грубую бороду, при помощи треса, умелой рукой можно наклеить так, что ее не отличить от живой, даже на близком расстоянии. Все дело в том, что волосы на бороде растут неодинаково густо; вот это-то и нужно отметить. В особенности это заметно на щеках, где растительность, постепенно редая, сходит на-нет, — здесь нужно сделать так называемые начесы; с наклеенной уже бороды нужно гребенкой отчесать пряди на щеку и наклейкой или рисовкой свести их на-нет, соображая, где могут кончаться границы бороды (рис. 80, 81 и 82). Часто мы видим, что граница бороды у актера идет резкой определенной линией, — это страшно бросается в глаза своей неестественностью и подчеркивает другие ошибки грима. О таких же начесах нужно помнить, приклеивая бороду под нижнюю губу и на шею.

Трес, заплетенный на машине, так называемый машинный, вполне пригоден для наклеек всякого рода; он бывает различных оттенков; черный, темный шатен, средний шатен, светлый шатен, темный блондин, средний блондин, светлый блондин, седой чисто белый, три оттенка седого более или менее темноватого, несколько оттенков рыжего. Следует избегать треса, который заплетают сами парикмахеры, собирая старый, бывший в употреблении; он совсем не эластичен, не тянется, потому что короток.

Вместо лака для наклеивания треса и тамбурованных наклеек, употребляется иногда гуммиарабик на эфире; он, обладает неприятным запахом и значительно хуже спиртового лака.

Борода. О форме бороды, о ее трактовке и соответствии ее с париком следует заботиться самым тщательным образом.

Форму бороды надо лепить пальцами, искусно растягивая и моделируя креп, но отнюдь не резать ножницами; борода искусно выработанная пальцами, гораздо естественнее стриженной. Естественность ее увеличится, если креп не будет слишком густ и приклеенный на подбородок или щеку дает некоторые просветы; чем старше возраст, тем реже борода. Ее величина и форма должны всегда находиться в зависимости от лицевого пятна и характера роли. Часто основной цвет треса для нарушения однообразия, особенно в старческой бороде, смешивается с другими оттенками, т. е. более светлыми или темными прядями. Если желательно скрыть полноту лица, можно заклеить бороною пространство щек. Исполнитель с худым лицом должен заботиться, чтобы как можно больше показать свои щеки, поэтому он должен наклеивать бороду как можно ближе к скулам и лишь ничтожную часть бороды зачесывать на щеки.

Приготовление бороды из треса довольно просто; прежде всего он растягивается в длину настолько, что становится прозрачным; затем от него отщипывают столько, сколько требуется для данной бороды, верхушка бороды должна быть гуще и постепенно редеть к низу и к краям. Бороду нужно готовить из двух кусков крепа: 1) верхнего — наружного и 2) внутреннего, на шейной части подбородка. Вырезав два треугольника под концами губ у первой, верхней части треса (этот кусок прикладывают так, чтобы охватить подбородок и прилепить бороду как к углам нижней губы, так и к нижней части подбородка), во второй, внутренней части берут отдельную прядь и прикрепляют ее лаком на нижнюю внутреннюю часть подбородка, прижимая полотенцем, пока засохнет, а затем прикрепляют верхнюю наружную половину.

При этом следует позаботиться, чтобы борода постепенно редела, не только спускаясь вниз, но и переходя на щеки.

Если нужно сделать более широкую бороду, то следует прибавить еще боковые части бороды, нижний конец которых должен соответствовать длине и цвету бороды. Отдельные части бороды нужно начесать друг на друга, держа за край бороды одной рукой и обрабатывая ее другой.

Темные бороды выигрывают, если к ним прибавить оттенки из более светлых тонов крепа; в серые бороды нужно давать блики седых чисто белых волос. Нужно предупредить, что из такого материала, как трес, можно сделать только небольшую бороду, если же необходима большая окладистая борода, то тут уже прибегают к тамбурованной.

Что же касается приготовления усов из треса, то тут дело обстоит гораздо лучше уже потому, что сами усы меньше бороды и форма усов не так разнообразна, как форма бород.

Усы должны быть несколько светлее бороды. Усы, свешивающиеся вниз, должны быть тонкими в тех местах, где они встречаются на верхней губе, концы же следует утолщать. Самые губы должны оставаться свободными от усов, за исключением тех случаев, когда нет надобности заботиться о красоте головы. Иногда при изготовлении усов приходится обращаться к помощи щипцов: можно завить, закрутить концы, сделать торчащие или нависшие усы; для этого плоский, растянутый трес щипцами отводят настолько, насколько это бывает необходимо. Если же нужно, чтобы закрученные в стрелку или кольца усы держались, то для этого концы их закручивают с лаком, и когда последний высыхает, то концы усов затвердевают и становятся похожими на густо напوماженные.

Иногда можно обойтись и без помощи треса: нарисовать усы или баки тонкой кистью или обожженной спичкой, накладывая краску не сплошной массой, а штрихами, что со сцены гораздо естественнее чем маленькие усы наклеенные из треса.

В особенности рекомендуется рисовать, а не наклеивать, бачки при лице полном, и усики — при сильно выдвинутой верхней губе, чтобы не подчеркивать своих недостатков.

О бровях можно сказать не много. К наклеенным бровям очень редко приходится прибегать, разве только тогда, когда нужно изобразить брови нависшие. Но и тогда делают их все-таки не особенно густыми. Вообще не рекомендуется прибегать к бровям, закрывающим глаза, это наполовину лишает лицо мимики глаз.

Наклеивая брови, нужно помнить, их место — надбровные дуги; исключение составляют брови утрированные, которые наклеиваются выше; они чаще всего накладываются в виде точек.

УСЫ

1. A la Wilhelm с поднятыми в роспуск концами (2, 3, 4, 5, 6), см. рис. 75 и 76.

2. В стрелку, горизонтальные, длинные и др. фасонов (1, 13, 16, 15, 7, 22, 23).

3. Очень короткие, вздернутые кверху, с подбритыми концами (12, 14), рис. 75.

4. Подковой, обыкновенно торчащие или навислые (26, 27, 28, 29), рис. 76.

5. Вниз или горизонтальные с наклоном, с закрученными концами (21, 24, 25), рис. 76.

6. Усы с подусниками, большие — военные и энергичные люди (19, 8, 19, 20).

7. Усы, закрученные кольцом (9, 10, 11), рис. 75.

8. Усы и борода Нептi (32, 43, 65), рис. 77 и 79.

9. Заостренная бородка эспаньолка — полоской от нижней губы вниз за подбородок (53 56), рис. 78.

10. Boulanger — заостренная, заходит и на щеки (37, 38, 39, 46, 61, 66, 69), рис. 77, 78 и 79.

11. Жабо (голландская), обрамляющая щеки и зоб (70).

12. Борода и усы Вильгельма I и Николаевские, при выбритом подбородке усы соединены с небольшими стриженными баками (68), рис. 79.

13. Бородка с пробором, небольшая (34, 63), рис. 77 и 79.

14. Маленькая, острая, торчащая бородка (51, 52, 54, 67).

15. Беспорядочная, неостриженная борода (60).

16. Борода с баками при усах (33, 35, 44, 45, 57, 62).

17. Длинная острая борода (31, 49, 55, 64).

18. Борода лопатой (48, 60).

19. Большая торчащая борода (купца) (36, 59), рис. 77.

Бакенбарды и бачки

1. Маленькие фавориты, прямые и с загнутыми кончиками трубочкой (чиновники) (40, 41, 42), рис. 77.

2. Округленные котлетами (58), рис. 78.

3. Большие пушистые, заостренные (47). Круглые лакейские баки с пушистыми острыми концами.

4. Жидкие седые баки дряхлого старика (руины) (50).

Обыкновенные брови

Нависшие вниз.

Торчащие вверх с хвостиками.

Щетинистые, оттопыренные.

DjVu – библиотека сайта
www.biografia.ru

Толкование ролей и идеологического замысла всей пьесы находится в руках актера. Революционный репертуар еще не делает театр революционным. Подневольное участие актеров в профсоюзной или клубной культурной работе не делает театр советским. Политическая корректность режиссера не делает театр современным. Театр может стать революционным, советским и современным лишь тогда, когда определяющая его художественно-общественную физиономию активная и руководящая группа актеров будет состоять из убежденных, сознательных и вдохновенных работников советской пролетарской культуры.

(„О новом актере“ П. НОВИЦКИЙ).

ЧАСТЬ ПЯТАЯ

ДВИЖЕНИЕ И РЕЧЬ

В. Шекспир

ЗАЛА В ЗАМКЕ

(Входят Гамлет и актеры)

Гамлет. Пожалуйста, произнеси эту речь, как я показал тебе: легко и развязно. Если ты будешь кричать, как многие из наших актеров, так это будет мне так же приятно, как если бы стихи мои распевал разносчик. Не пили слишком усердно воздуха руками — так, будь умереннее. Среди по-топа, бури и, так сказать, водоворота твоей страсти должен ты сохранить умеренность, которая смягчит их резкость. О, мне всегда ужасно досадно, если какой-нибудь дюжий, длинноволосый малодец разрывает страсть в клочки... Такого актера я в состоянии бы высечь за его крик и натяжку. Пожалуйста, избегай этого.

1-й актер. Ваше высочество, можете на нас положиться.

Гамлет. Не будь, однако же, и слишком вял. Твоим учителем пусть будет собственное суждение. Мимика и слова должны соответствовать друг другу; особенно обращай внимание на то, чтобы не переступить за границу естественного. Все, что изысканно, противоречит намерению театра, цель которого была, есть и будет — отражать в себе природу: добро, зло, время и люди должны видеть себя в нем, как в зеркале. Если представить их слишком сильно или слишком слабо, конечно, профана заставишь иногда смеяться, но знатоку будет досадно; а для вас суждение знатока должно перевешивать мнение всех остальных. Я видел актеров, которых превозносили до небес, — и что же? В словах и походке они не походили на людей; выступали и орали так, что я подумал: должно быть какой-нибудь поденщик природы наделал людей, да неудачно — так ужасно подражали они человечеству.

1-й актер. У нас это редко встретится, надеюсь.

Гамлет. Уничтожьте вовсе. Да и шуты пусть не говорят, чего не написано в роли: чтобы заставить смеяться толпу глупцов, они хохочут иногда сами в то время, когда зрителям должно обдумать важный момент пьесы: это стыдно и доказывает жалкое честолюбие шута. Идите, приготовьтесь!

(Актеры уходят.)

Творческим субъектом является актер. Непосредственно воздействует на зрителя, потрясает его, забавляет или возмущает актер. Актер творит в настоящем. Культура слова и культура движения являются материалом актера. От актера зависит понимание роли, и, стало-быть, толкование пьесы. Если актер роли не понимает, если пьеса ему идеологически чужда и враждебна, то все благие намерения драматурга и режиссера окажутся бесплодной тратой сил.

Если актер не знает рабочего быта и пролетарской психологии, если он индивидуалист и мещанин, он никогда не сможет воспроизвести на сцене образ живого рабочего-массовика или пролетарского революционера, как бы ни старался режиссер. Вместо вождя революции и комиссара у него всегда получается генерал, барин или интеллигент. Если актер человек мистически настроенный и убежденный противник материализма, то может ли он передать пафос величайшего в мире строительства безбожной человеческой культуры? Может ли изобразить коммуниста мещанин, контр-революционер и церковник?

ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ.

Фр. Дельсарт.

ИЗ ЗАПИСНОЙ КНИЖКИ

Искусство должно приводить в действие пружины жизни, склонять разум, убеждать сердце.

* * *

Чем выше восходит разум, тем проще становится речь.

* * *

Ритм — форма движения.

Мелодия — то, что отличает.

Гармония — то, что сочетает.

* * *

Нет ничего хуже, как жест, когда он не оправдан.

* * *

Лучший жест, может быть, тот, которого не замечают.

* * *

Мы должны выражением нашего лица указать слушателям, дать им предчувствовать то слово и ту мысль, которые сейчас последуют. Надо, чтобы зритель был очарован пением, которого он еще не слышит, но которое угадывает.

* * *

Уверьте себя, что ваша аудитория состоит из глухих, наполовину из слепых, и что вы должны и тех и других в равной мере тронуть, заинтересовать, убедить. Надо, чтобы голосовые оттенки были мимикой для слепого, а мимика была голосовым оттенком для глухого.

* * *

Угроза сознательная, — от начальника к подчиненному, — выражается движением головы сверху вниз.

Угроза беспомощная направляет голову снизу вверх.

Посмотрите на детей, когда они грозятся — «Я тебе задам!»

Вопрос, который вы ставите, скрестив руки, всегда носит характер угрозы.

* * *

Когда два органа следуют одному направлению, они не могут двигаться одновременно, не оскорбляя закона противопоставления. Поэтому движения противоположные делайте одновременно, прямые (т. е. в одном направлении) — в последовательном порядке.

* * *

Три центра в руке: плечо для выявления чувства; локоть, который приближается к телу в связи со смирением, а в связи с гордостью — отдалается, рука — для выражения всего тонкого, умственного, изящного.

* * *

Только начальные формы движения — в силу значения центров отправления — ясны безошибочно и потому они только и действительно выразительны.

* * *

Плохие актеры из кожи лезут, чтобы взволновать самих себя, самим себе устроить зрелище. Напротив, настоящие артисты позволяют своим жестам выдавать лишь десятую долю тех волнений, которые они изображают; они как будто скрываются от собеседника. Так можно взволновать аудиторию.

* * *

Тело — инструмент, актер — инструменталист.

* * *

Голос дает два рода звука: обыкновенный и динамический. Как бы ни был силен голос, он должен быть ниже той силы, которая его оживляет.

Внешний жест, будучи лишь отражением внутреннего душевного движения, которое его порождает и руководит им, должен уступать ему в развитии.

* * *

Умейте дать больше того, что даете, но никогда не давайте больше того, что можете, ни даже все, что можете.

* * *

Не должно занимать публику своей личностью.

* * *

Совать выражения всюду, куда попало, во что бы то ни стало, вот что нелепо.

* * *

Динамическое богатство (т. е. богатство движения) является последствием числа суставов, приводимых в действие; чем меньше суставов в действии, тем ближе человек приближается к кукле (очевидно, что здесь разумеется участие лишь тех суставов, которые имеют право участвовать в данном движении).

* * *

Давайте предчувствовать (позой, жестом, выражением лица) то, что хотите даже почувствовать.

* * *

Если не можете победить вашего недостатка, заставьте полюбить его.

Этим само собой, осуждаются попытки актеров подражать недостаткам больших артистов, — точно в недостатках корень их успеха. Если вообще подражание плохой учитель, то в этом случае оно прямо предатель. Цицерон говорит о красноречии Марка Антония: «Голос проникающий, правда несколько хриплый, но у него одного этот недостаток превращался в достоинство».

* * *

Надо с силою произносить начальную согласную; в ней дух слова.

В связи с этим другой совет: надо с ясностью произносить собственные имена, в особенности, когда они в пьесе в первый раз упоминаются, и в особенности иностранные имена; надо четко и с первого же раза знакомить зрителя-слушателя с «лицами действия», и надо, чтобы он слышал,— не заставляйте его вслушиваться.

* * *

Никогда не следует сочетать движение с игрою лица.

Здесь разумеется один из законов телодвижения, который Дельсарт назвал первенством лица. При внезапных переменах, в силу этого первенства, лицо одно меняется. Так, вы перелистывали книгу, — вдруг что-нибудь ужасное: лицо изображает ужас, а пальцы замирают в позе. Перемены, вызываемые впечатлениями извне, отмечаются лицом.

В искусстве нет нейтральных технических специалистов. Театральные художники по самой своей природе не могут быть аполитичными, идеологически безразличными интеллигентами. Театр—самое могущественное культурное орудие идеологического и психологического воздействия на массы. Если искусство должно быть главной силой, формирующей новую человеческую личность, то театру в этом процессе должно принадлежать первое место. Актеры должны быть просодниками пролетарской идеологии. Актеры не только должны уметь показывать и изображать нового человека, они сами должны быть новыми людьми, самыми передовыми людьми эпохи пролетарской революции.

(«О новом актере» ПАВЕЛ НОВИЦКИЙ).

С. Волконский.

ДВА ОСНОВНЫЕ НАЧАЛА В ИСКУССТВЕ

Мой знакомый художник, — говорит в одной из своих книг С. Волконский, — в деревне, посреди улицы расположился писать. Немедленно за его плечами собралась толпа мальчишек и крестьянок, следивших, как полотно покрывалось непонятными пятнами (техника). Вдруг одна из крестьянок, всплеснув руками, воскликнула: «Да ведь это наш частокол!» (реальность). Из уст в уста пробежало радостное открытие. Через пять минут она же воскликнула: «Да ведь это лучше, чем на земле!» (условность). И по всем устам пробежал возглас очарования. Более слитного выражения двух основных начал искусства, чем этот возглас крестьянки: сходство с природой — источник радости, несходство с природой другой источник радости трудно встретить.

«На сцене надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слышал завывания в трагедии, а еще хуже — изысканное жеманничание некоторых наших актеров в комедии? «На сцене не надо говорить так, как в жизни». Кто не признавал справедливости этого требования, когда слух его изнемогал от тщетных усилий уловить смысл мазаной речи с проглоченными окончаниями?

Сущность театра, корень, сердцевина театра одна — актер, актер, актер.

Все старания, направленные на другое, как бы ни были почтенны, сами по себе интересны, талантливы, но когда оставлен без внимания актер, — лишь хлопотня вокруг пустого места. Но если сущность театра — актер, то это не значит, что весь театр — актер: без жолудя не может быть дуба, но это не значит, что когда есть жолудь, то есть уже и дуб. Представим, что кто-нибудь сказал бы: «Помню я, приезжал Рубинштейн, — фортепиано плохое, оркестр бог знает из кого, а незабвенное впечатление!..»

Поэтому следует ответить примирительным: и актер, и обстановка. Кто не признает желательности сочетания обоих условий, если ему дорога полнота в искусстве? Может быть речь лишь о иерархической ценности одного перед другим, и здесь вряд ли кто будет спорить, что актер без обстановки не так мучителен, как обстановка без актера.

Но и когда речь заходит об актере, мы наталкиваемся на две стороны его деятельности. Одна сторона — усвое-



Рис. 83.
Аполлон Бельведерский.



Рис. 84.
Ниобея.

ние роли, другая — передача роли. Чтобы говорить на чужом языке, нужны две способности: уметь расслышать и уметь произнести. Актер говорит чужим психологическим языком, чтобы правильно говорить, он должен, конечно, «понять логику чувств», но он должен и уметь ее передать, а это немыслимо без технических приемов. Что такое технические приемы? Это не есть нечто выдуманное человеком, не есть нечто новое, им прибавленное, втиснутое в

природу или наперекор природе, это та же природа, только подчиненная, это тот же материал природный, только проведенный через сознание. В природе мы действуем бессознательно, под влиянием чувства; на сцене мы действуем сознательно, без побуждающего чувства, с единственным намерением изобразить. И как природа существует и сознание существует, так существуют и технические приемы и законы, коими они управляются и кои не могут быть пройдены. Как говорить, как ходить, как двигаться,— все это в природе не случайно и не может быть предоставлено случаю в искусстве, ибо нет ничего более враждебного и друг друг исключаящего, чем искусство и случайность, и потому самый важный из всех вопросов театра — вопрос актерской техники.

О ЖЕСТЕ

Если правильный жест усиливает значение слова, то неправильный его ослабляет.

Один жест вызывается надобностью: вы протягиваете руку, чтобы взять, поднимаете руку, чтобы поклониться, это жест механический, из всех жестов — наиболее необходимый, даже неизбежный, и наименее интересный. Другой жест — описательный, изобразительный, — наименее необходимый и чаще всего употребляемый. Третий жест — психологический, наиболее интересный и наименее правильно употребляемый. Рассмотрим каждый из этих видов в отдельности.

Первый жест, механический — наименее интересный. Интересны в нем разве типические бытовые разновидности; и то плохие актеры так уж ими злоупотребляли, — как пьяница опрокидывает рюмку водки, как сваха вытирает губы, отдуваясь от горячего чая, — что они превратились в затасканные трафареты.

Второй жест — описательный. Это самый ужасный; это, вместе с некоторыми замашками произношения, можно сказать, язва сцены. Описательный жест имеет две разновидности. Первая, когда рука, следя за словом, как

бы уподобляется указке учителя: мальчик выводит склады по букварю с картинками: «оса», «усы»,— указка переходит на соответственные рисунки; актер говорит: «мое сердце», «моя голова»,— рука переносится на соответствующий орган. Это жест, которым в особенности заражены итальянские актеры. Когда итальянец играет Франца Моора он не может упомянуть о кольце, не указав правым указательным на четвертый палец левой. Это, конечно, жест скучный, ненужный, рука волочится вослед словам, что, кстати сказать, в корне неверно, так как жест, будучи выражением мысли, всегда предупреждает слово, как молния предшествует грому, зрительное впечатление — слуховому, но во всяком случае этот жест не прерывает смысла, он не отвлекает нас,—мы всегда можем, не обращая на него внимания, продолжать следить за словами. Но есть другая разновидность описательного жеста; это тот жест, который актер прибавляет к рассказу, которым он не прикасается к видимому предмету, а который рисует, упоминаемый, невидимый предмет, жест не требуемый никакой необходимостью, но которым он рассчитывает показать свою находчивость, остроумие, кто знает?— даже гениальность. Когда актер, отвечая на восклицание о том, с каким вкусом и великолепием в Петербурге даются балы, после слов: «и не говорите, на столе, например, арбуз»,— делает паузу и, сложив концы указательных пальцев, разводит их дугообразно вниз и внизу сближает, чтобы этим очерченным в воздухе эллипсисом изобразить арбуз, то он этим жестом сам себе выписывает ноль за поведение: это худший из описательных жестов, он прерывает нить рассказа, отвлекает внимание от смысла, направляя его на постороннюю форму; он прямо убивает слово, и от него до искусства так же далеко, как от иероглифа до письма.

И это в роли Хлестакова, который говорит, как льется вода, у которого, по замечанию самого Гоголя, «слова вылетают совершенно неожиданно», который «говорит и действует без всякого соображения».

Привычка пальцем или рукой иллюстрировать слово «я» существует на всех сценах, но больше всего бросается в

глаза в опере. Что же получается? Человек говорит: «я хочу, я не хочу, я разрешаю, я отказываю, я люблю, я ненавижу»—и все с одним жестом, потому что иллюстрирует не глагол, не чувство, а местоимение, лицо.

Видал я Хлестаковых, которые, подходя к Бобчинскому с вопросом — «что, как ваш нос?», считали нужным поднимать указательный палец к собственному носу (!?).

Тлетворен описательный жест не только потому, что он прост, неинтересен, доступен ребенку, выручает глухонемого, но и потому, главным образом, что своею легкостью соблазняет ленивого, мало вдумчивого актера и является там, где нужно быть жесту психологическому, самому интересному, но и самому трудному. Психологический жест есть внешнее выражение чувства; но последнее, как известно, не только не всегда совпадает со словом, оно иногда прямо ему противоречит. Можно даже сказать, что в самом чистом своем виде психологический жест совпадает не с произносимым словом, а с каким-нибудь подразумеваемым.

Вот пример того, что жест согласуется не со словом, а с мыслью. Известно, что утвердительный жест—вертикальный, отрицательный—горизонтальный (кто, может быть, сомневается в справедливости этого, когда говорим о руке, пусть вспомнит о голове). Представьте, что вы убеждаете кого-нибудь в том, что ваш общий знакомый — человек честный, благородный, возвышенных чувств. Ваша рука будет отмечать утверждающим жестом по столу каждое из этих качеств, а голова будет сопровождать ее подтверждающим кивком. Но представьте, что вы всей вашей фразе предпосылаете слово «видите ли», что вы не верите в произносимые слова,— и рука, и голова пойдут с мыслью, бросят лживое слово: «Он, видите ли, человек честный, благородный, возвышенных чувств». Каждое из этих качеств будет сопровождаться отрицательно-горизонтальным жестом руки и головы, выдающим ваше отрицательное отношение к положительным словам.

Тот факт, что иногда говорят — «я не хочу», с вертикальным жестом (удар кулаком по столу), вовсе не проти-

воречит теории. Это есть жест воли, каприза, а не отрицания: человек в этом случае не отрицает хотение, он утверждает свое нехотение.

Есть много возражений против отождествления вертикального жеста с отрицанием. «На Востоке, говорят возражающие, наоборот, а в южной Италии «нет» выражается вскидыванием головы кверху». Это совсем не убеждает, частные отступления не опрокидывают общего характера человеческой привычки. Если в словесной речи есть провинциализмы и диалекты, то почему не быть им и в телесном языке? Подобные разновидности так же мало изменяют принципиальное значение жеста, как акание и окание не изменяют тождества русского языка в его наречиях. Да не только «провинциализмы»,— в языке телодвижений есть и свой «жаргон»; такие жесты, как тереть указательным правой по указательному левой, точно вы скоблите от сустава к ногтю, — жест, которым французские ребятишки дразнят старуху — «что, старая, гриб съела?»; или ногтем большого пальца задеть за зуб и щелкнуть,— жест, которым вся латинская раса обозначает презрительный отказ; или четырьмя пальцами правой руки брить себе подбородок, что у неаполитанцев значит «как бы не так, дождись!» — что все это, как не жаргон языка телодвижений, который известен посвященным, весьма выразителен для тех, кто знаком со «словарем», но никоим образом не может быть принят в соображение при объяснении абсолютного значения языка телодвижений, а в искусстве имеет только значение «быта».

Интересны соотношения в движениях рук и глаз. Можно в виде общего правила сказать, что глаз занят тем, с кем говорим, рука занята тем, о чем говорим. Когда Ларина в опере говорит «вот, дочери мои», она указывает на дочерей, а смотрит на Онегина. Когда мы говорим кому-нибудь — «подите вон», глаза смотрят на него, а рука указывает на дверь. Достаточно бывает одного движения глаз, чтобы опрокинуть целое здание уверений и обещаний. Мягким, вкрадчивым голосом и с успокаивающим жестом вы говорите собеседнику «я вас высоко ценю», но переведите при этом глаза на третье лицо,— и всякому ясна вся ложь

ваших уверений. И опять-таки рука занята тем, о чем вы говорите, с кем, или, вернее в данном случае, — для кого вы говорите.

Ясно, что жест — могущественный выразитель иронии. Так, в вышеприведенном примере — «он, видите ли, человек честный и т. д.», — стоит лишь иллюстрировать противоположное чувство, т. е. произносить «честный», «благородный», «возвышенный», а рукой говорить: «нечестный», «неблагородный», «низменный». Можно сказать, что иронический жест относится к положительному, как в фотографии негатив к позитиву. То же и по отношению к голосу: при положительном смысле интонация твердая, краткая, как бы сверху вниз; при иронии — размазанная, протяжная, как бы снизу вверх, или, как говорят учителя пения, на салазках.

Здесь, кстати, скажем два слова о значении в жесте направления кверху и книзу. Возьмем для примера: рука ладонью кверху и рука ладонью книзу.

Кверху — жест:

просящего
вопрошающего
убожества
души на распашку
воспринимающего
молящегося

Книзу — жест:

дающего
отвечающего
чванства
этикетности
поучающего
благословляющего

Конечно, указания эти не должны приниматься с точки зрения внешнего «рецепта»: вовсе не достаточно повернуть ладонь так или иначе, чтобы «вышло хорошо»; надо понять дух жеста, и тогда из ладони он проникает в руку, в корпус, в поступь, сообщается всему телу, выражению лица, произношению слов, способу пения...

Ясное подтверждение о значении ладони дает слово «пожалуйста». Ладонью кверху — позволение (подразумевается: сделайте одолжение). Ладонью книзу — запрещение (подразумевается: нет-с, извините).

Что касается движения жеста в собственном смысле, то можем в виде правила установить, что всякое «непременно»

сопровождается движением сверху вниз, всякое «может быть» — движение снизу вверх; внизу предел, вверху отсутствие предела, внизу положительное, вверху гадательное. То же опять-таки относительно голоса: когда беспредельность, отсутствие счета,— голос кверху; когда счет, размер, порядок,— голос книзу.

Сбирались птицы,
Сбирались певчи
Стадами, стадами (К в е р х у.)
Садилась птицы,
Садилась певчи
Рядами, рядами (К н и з у.)

Из приведенных примеров достаточно явствует значение верха и низа и важность в жесте правильного пользования направлением. Повторяем, если правильный жест усиливает слово, неправильный его ослабляет, убивает. Если чувства выражаются в жесте, то в свою очередь жест вызывает чувство. Недаром нянька говорит ребенку: «сделай ручкой дяде», жест приветя, вызывает приветливость. «Большинство наших страстей — говорит Дарвин — до того тесно связано с их внешним выражением, что они прямо немислимы, когда тело находится в состоянии покоя». До какой степени жест может влиять на чувство, а в театре во всяком случае на интонацию, всякий может проверить по себе. Скажите мягким голосом и с деликатным жестом: «нет, извините, этого я вам никогда не позволю». Теперь скажите то же самое с ударением кулака по столу и попробуйте при этом сохранить мягкий тон... Ясно, как важно для актера, который не всегда же одинаково расположен психически,— воспитать в себе ответственность телодвижений.

О КРАСОТЕ ЖЕСТА

У нас иногда думают, что красота есть некоторая приправа, которой не мешает иной раз подпустить. Вот я играю просто, а вот в этом эффектном месте давай сделаю «красиво». И обыкновенно это «красиво» сводится к двум-трем шаблонным позам и движениям из репертуара

теноров. Не эту красоту мы разумеем, а ту красоту, которая присуща движению, когда оно целесообразно, ибо движение не может быть некрасиво, раз оно отвечает назначению. Что может быть великолепнее, с точки зрения пластики, движения ремесел: плотник, кузнец, горшечник, или — красота из красот — жест сеятеля? Разве они думают о красоте? Они думают лишь о целесообразности. И наши движения, следовательно, должны быть соответствующими цели, но так как целесообразность их определяется не внешним предметом, а внутренним побуждением, так сказать, находится на другом конце наших органов, то, при искусственном их воспроизведении, их гораздо труднее найти. Чтобы быть правильными, они должны отвечать лежащим в человеческой природе нормам, регулирующим соотношения движений, душевных с физическими; чтобы быть красивыми, они должны осуществлять условия равновесия. Выяснение и приведение к сознанию этих норм и этих условий, есть предмет специального, сложного и глубокого изучения. Основной его принцип — закон противоположения, то, что французы называют «опозицион», когда голова кверху, руки вниз и наоборот; когда руки вправо, корпус — влево и т. д. Возьмем самый несложный пример: отношения головы и глаз. Сперва без соблюдения закона противоположения. Голова вниз и глаза вниз; это будет простой физический жест: вы что-нибудь потеряли и ищете на полу, Обратное, — голова и глаза вверх; опять физический, механический жест: вы смотрите на небо, считаете звезды. Теперь — с соблюдением противоположения. Голова вниз, а глаза кверху: внимание, уважение, преданность и т. д. Обратное — голова кверху, глаза вниз: гордость, презрение, безучастие и т. д.

Когда жест найден, надо ему дать всю его полноту (за исключением, тех случаев, когда характер роли требует неполного жеста: нерешительность, застенчивость, нечистая совесть); только тогда он будет

целесообразен, только при полноте он будет красив. У нас же даже правильный жест в большинстве неполный, т. е. не доведен до конца, до окончательной своей выразительности. Мы не видали Рашель, но мы знаем ее палец, когда она указывала на дверь, — этот повелительный палец, длинный, вытянутый во весь рост; и как слаб тогда, как вял, как жалко-короток и туп жест той актрисы, которая говоря: «ведь ты меня ненавидишь», пригнала три пальца к ладони, а указательным и первым, вытянутыми вместе, как когда берут щепотку табаку, тыкала по направлению того, с кем говорила... Наши пальцы без рисунка не участвуют в роли; можно подумать, что кровообращение останавливается в кисти, не проходит в оконечности. Вялый, ненужный придаток — наши пальцы на сцене немые. Они становятся не только ненужным, а почти вредным придатком у некоторых певцов. Когда он занят ведением своего голоса более, чем ролью, если к тому же он сколько-нибудь нервен, то, при приближении трудного, ответственного места, певец сжимает кулак. Ничего нет утомительнее, как видеть эту криспацию руки во всех ролях, без различия настроений, и вызванную только тем, что сжатый кулак ему помогает «взять барьер». Даже те, у которых нет этой хронической корчи пальцев, кончая эффектную фразу, энергичным патетическим жестом, зачастую «ловят муху».

По поводу «тыканья» пальцем нельзя не подчеркнуть пристрастия, к повторяемому жесту; у нас думают, что в учащении сила; но неужели рассыпчатое восклицание «довольно, довольно, довольно!» сильнее одного повелительного «довольно!», после которого наступает молчание? Нет, сила в выразительности, а не в учащении; в угрозе жестом только первое движение действительно угрожает; остальные, сколько раз не повторять их, не страшны; первое движение есть волевой акт, — остальные лишь колебания по инерции; первое движение сознательное, остальные уже относятся к области иступления, когда человек не владеет собой: ясно, как ошибочно вводить учащение там, где требуются сила и точность.

Жест угрозы имеет три стадии. Первая: правая, угрожающая, рука со сжатым кулаком и вытянутым указательным, идет от левого плеча и описывает — ладонью книзу—горизонтальную четверть круга. Эта угроза принципиальная: «никогда я тебе этого не позволю». Вторая стадия: рука идет от головы и описывает четверть круга, вертикальную и перпендикулярную к телу, ладонью к левой стороне. Эта угроза физического возмездия в будущем: «ты смотри у меня, я тебе не спущу». Третья стадия: рука идет от своего же плеча и, как бы развертываясь внутренней стороной наружу, локтем вниз, выстреливает кулак, ладонью кверху. Это уже чисто физическая угроза немедленного возмездия: «ты только посмей у меня». В этой третьей стадии, есть своя градация, и в последней степени этой физической угрозы все тело откидывается назад,— другая рука, корпус и голова ступеваются, весь человек как бы сосредоточивается в кулаке. Сравните этот жест, — да еще когда сквозь стиснутые зубы прорывается едва внятное: «я тебе!..»,— сравните его с привычкою некоторых актеров несчетное число раз потрясать указательным перстом между своим носом и носом собеседника, и вы увидите, в чем сила.

«Что же, скажут иные, достаточно узнать и усвоить технические правила, чтобы вышло хорошо?» На этот вопрос отвечает Гете,—«дуть не значить играть на флейте; извольте пальцами перебирать».

«Таланту, скажут некоторые, не нужны правила,— ведь Щепкины, Самарины, Акимовы, Ермоловы, Медведевы, Давыдовы, Южины, наверное, потрясали и смешили без всяких правил». Но, если исключительные таланты могут обходиться без правил, это не значит, что правила вообще ненужны: если гений от педагогики ничего не берет, это не значит, что педагогика может ничего не давать. Если гений угадывает, это не значит, что простые смертные не должны учиться.

ГОЛОВА

Положение головы важно в смысле той перемены, которую оно вносит в облик человека; но важность его не оценима, когда посмотрим, как оно влияет на отношение человека к человеку. Для полного уяснения себе значения этой стороны «головной мимики», во всех ниже описанных положениях надо мыслить перед собой воображаемое лицо. Мы будем мыслить воображаемое лицо: в тех случаях, когда голова прямо, — перед собой, во всех остальных случаях будем мыслить в право от себя, а уже при упражнении впоследствии менять.

Голова поднимается, опускается и остается нормальна. Кроме того, во всех трех случаях голова наклоняется к собеседнику (или предмету), отклоняется от собеседника и обращена прямо к собеседнику. Вот протекающие отсюда сочетания.

Опущена	{	Наклонена в сторону предмета	— обожание
		Прямо против предмета	— размышление
		Наклонена в обратную сторону	— подозрение
Естественна	{	Наклонена в сторону предмета	— нежность
		Прямо против предмета	— нормальное состояние
		Наклонена в обратную сторону	— оценка, чувственность
Поднята	{	Наклонена в сторону предмета	— доверчивость беззаветная
		Прямо против предмета	— восторг
		Наклонена в обратную сторону	— гордость

Из сопоставления некоторых из этих положений (а именно «верхних трех в каждой группе с нижними тремя каждой группы») выясняется, что отклонение головы от предмета всегда сопутствует чувствам, связанным с сознанием самого себя, — эгоистические чувства (подозрение, чувственность, гордость), тогда как склонение головы в сторону предмета свидетельствует о таких чувствах, которые связаны с забвением себя (обожание, нежность, доверчивость). Это один из важнейших законов, открытых Дельсартом. Он подробно останавливается на нем в своем IV «Эпизоде».

Закон стал ему ясен из наблюдений над тем, как в Тюлери́йском саду матери и няньки смотрели на играющих детей. Чтобы выразить итог своего наблюдения, он берет пример человека, целующего руку женщине. По его движению мы можем заключить:

1. Что он ее не любит, если его голова остается прямо или просто склоняется вперед.

2. Что он любит ее нежно, если он склоняет голову набок, в ее сторону.

3. Что он любит ее чувственно, ради одних ее физических качеств, если, смотря на нее, он склоняет голову к противоположному плечу.

Откинутая голова, выражающая оценку, любование, — лишь, как бы сказать, один параграф целого закона. Закон в том состоит, что всякая оценка, всякое признание приятности, заставляет нас откинуться назад. Вот почему перед всяким сильным движением вперед отклоняйтесь назад, — это своего рода разбег. Однородное явление наблюдается в области слова. Чем сильнее на вас подействовало то, что вы услышали, тем позднее вы отвечаете: замедление ответа есть то же отклонение назад. Раскрытие этого закона составляет предмет первого из дельсартовских «эпизодов». Он учил роль, где ему надо было встретить входящего в комнату возгласом: «А! Как поживаете, папа-Дюгран?». Что он ни делал, — не удавалось, все не то. Его учитель был недоволен, показывал, как надо сделать, но к ужасу своему Дельсарт замечал, что каждый раз учитель делал иначе, т. е. у него не было определенного правила, что он, собственно, и сам не знал, что н а д о. Пока в полном отчаянии он стоял посреди комнаты, вдруг отворяется дверь, и входит его двоюродный брат. «А! Здравствуй, как пожи...» Он остановился. «Что с тобой?» «Оставь, не до тебя». Дельсарт нашел. Не протянутые вперед руки, главное, — не движение вперед: а д в и ж е н и е назад, вот что давало смысл восклицанию.

Предоставляем всякому задуматься над этим законом и проверить его на практике. Необходимо только обратить внимание на то, какой оттенок радости сообщается слову

«здравствуйте!», когда оно сопровождается движением назад; какой сердечностью, «интимностью» окрашивается приветствие высшего к низшему, когда корпус откидывается назад. Как сильные мира сего знают это свойство своего привета, и сколько «маленьких людей», во время какой-нибудь церемонии затерянных в толпе, чувствовали себя поднятыми на седьмое небо только потому, что проходившее высокопоставленное лицо, откинувшись назад, произносило такие «значительные» слова, как «Здравствуйте, любезнейший». Дело в том, что откидывание назад выражает то, чего в словах нет: «Кого я вижу!», «Вы ли это!». «Вот приятная неожиданность!» и т. д.

Два слова о некоторых положениях и наклонах головы.

Для более легкого усвоения положений головы возьмем такой способ. Представьте себе, что вы стоите на кругу белой бумаги или, еще лучше, что такой круг надет вам на шею. На этом кругу начерчено четыре диаметра. Наклоните голову вперед в направлении А, потом наклоняйте (только непременно наклоняйте, не поворачивайте) по направлению В, потом — С. Затем откиньте голову назад, по направлению Д, потом Е, Ф; боковые направления Г, Н, не трудны. (В боковых направлениях мыслите воображаемое лицо сперва вправо от себя, потом влево).

ШЕЯ

Все вышеупомянутые положения головы приобретают новые оттенки в связи с чрезмерной вытянутостью, откинутостью и сдавленностью (надутостью) шеи. Вот простекающие отсюда основные сочетания.

Голова опущена и шея вытянута	в сторону предмета	— сострадание
	прямо	— убитость
	от предмета	— хитрость
Голова естественна и шея сдавлена	в сторону предмета	— напускная нежность
	прямо	нежное издевательство
	от предмета	— отпор, холодность
		— нахальство

Голова поднята и шея откинута		в сторону предмета	— высшая степень до- верчивой нежности
		прямо	— высшая степень эк- зальтации
		от предмета	— наглость

Когда «в сторону предмета» или «от предмета», — не забывайте смотреть на «предмет».

ПЛЕЧО

Один из самых интересных «эпизодов» в истории возникновения дельсартовской системы — его погоня за смыслом плеча. Он заметил, что в выражениях любви плечо подымается. Плечо выражает любовь? Нет, — в тех случаях, когда голова склонена к предмету, плечо сильнее поднято, чем когда голова откинута от предмета. В чем же дело? Плечо выражает нежность, не чувственность? Повидимому. Однако в горе, в ужасе, в отвращении, — плечо тоже подымается. Как же быть? Плечо «нейтральный» орган? Можно ли назвать нейтральным то, что принимает такое важное участие в выражении чувств, что служит как бы термометром чувства? И только произнес он это слово, как все стало ему ясно. Плечо — термометр чувства. Оно своим большим или меньшим участием показывает степень чувства, — всякого, какого бы то ни было чувства, без обозначения характера: как же не термометр? Ведь термометр указывает степень (качество указывается барометром). И Дельсарт так формулировал диагностическую ценность открытого им свойства плеча. «Когда человек говорит вам: «я люблю, я страдаю, я очарован», не верьте ему, если его плечо остается в нормальном положении. Не верьте, какое бы выражение не принимало его лицо. Не верьте ему, — он лжет; плечо выдает ложь его слов, отрицает их смысл. И хоть он и выражает горячую страсть, — только посмотрите на градусник: он показывает цель». (Поцелуй без поднятого плеча один из последователей Дельсарта, Деломон, называет поцелуем Иуды.)

КОРПУС

Корпус играет важную роль и в смысле показателя состояния и в смысле показателя отношения человека к собеседнику.

I. Состояние человека выражается в положениях корпуса и в движениях его.

1) Положения.

Корпус, развертываясь (если бы можно было, я бы сказал — разъезживаясь), служит признаком различных степеней возбуждения страсти, силы воли.

Корпус съезженный — разные степени застенчивости, усилия, страдания, ослабления воли.

Корпус, «распустившийся», брюзглий, который не держит себя, — разные степени подчинения, безразличия, опьянения, протрации, отсутствия воли.

2) Движения.

Покачивание вниз и вверх — отчаяние слабой воли, которая то возбуждена, то подавлена.

С боку на бок — колебание воли, безразличие к ее равновесию.

Ерзание плечами (т. е. одно плечо вперед, другое назад и т. д.) — детское нетерпение, хаотическое состояние воли.

II. Теперь о положениях относительных, т. е. тех, в которых сказывается не состояние самого человека, а его отношение к собеседнику.

Корпус имеет движение — вперед, назад и может быть в прямом положении. Он может, кроме того, склоняться в сторону собеседника, от собеседника или быть повернутым прямо к нему. Вот приистекающие отсюда основные сочетания:

Вперед	}	и вбок, в сторону предмета	— рассматривание
		прямо к предмету	— смирение
		и вбок, в сторону	— боязнь
		от предмета (руки вперед)	— жест защиты
Прямо	}	и вбок, в сторону предмета	— нежность
		прямо к предмету	— нормальное положение
		и вбок, в сторону от предмета	— физическое усилие

Назад		и вбок, в сторону предмета	— презрение
		прямо к предмету	— гордость
		и вбок, в сторону от предмета	— ужас

РУКА

Всякое развитие идет изнутри наружу: ствол, ветки, листья, цветок — чем дальше от центра, тем сложнее, тем тоньше, тем нежнее. Понятно значение руки в ряду выразительных органов. Только подумайте, какое постепенное уточнение: корпус, плечо, локоть, рука. Все что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все то, что не находит слов, ищет выразиться через руку.

Да, изумительно, что рука может, но еще изумительнее, как мало она осуществляет. Посмотрите только, какие обрубки наши руки, грубые, вялые, какое сырье необделанное, всегда одинаковое, всегда на себя похожее, без игры, без внутренней жизни. Много ли у нас таких, что умеют без слов — пригласить, предостеречь, отвергнуть, осенить, ни-спровергнуть?..

У руки три... как бы выразиться?.. три «лица»: ладонь, верх и пальцы. Ладонью мы соприкасаемся, ладонью греем, ласкаем, — это тот источник, через который наше «я» выходит и продолжается в наружное воплощение. Верхняя сторона руки та, которая внушает уважение, в которой власть, сила, учительство, — которая не прикасается, но к которой мы прикасаемся. Кому придет в голову, прикладываясь к покойнику, поцеловать его в ладонь? «Третье лицо» руки, — пальцы. Пальцами и только пальцами мы выражаем, что мы думаем; когда мы говорим, мы пальцами дополняем; когда не можем сказать, мы пальцами договариваем. Пальцами мы указываем, приказываем, делим, считаем, запрещаем, — все это решения ума.

КИСТЬ

Многие актеры злоупотребляют вялой кистью, не замечают, вероятно, как это лишает их игру силы и какой характер болезненного слабоволия сообщает им. Это не значит, конечно, что у здорового человека не может быть в извест-

ных положениях слабая, всякая кисть. Когда же? Вот что бы следовало принять за правило. Когда вся рука висит, пусть висит и кисть. Если вы облакачиваетесь на руку кресла,— пусть висит и кисть. Но если вы всячую руку подымаете или если вы ставите локоть на спинку, всю руку, от локтя и дальше, поднимаете в перпендикулярное положение,— кисть уже не может висеть, подберите ее. Помнить надо, что всячие кисти — это признак растерянности, беспомощности, безволия. Не позволяйте жизненной энергии, которая из корпуса через плечо вливается в руку, останавливаться раньше кисти, — пусть протекает дальше, пусть поднимает кисть. А уж что совсем скверно, это всячие кисти при согнутых локтях, да еще на обеих руках сразу: это у идиотов, это по собачьи. Это как цветок, у которого шейка пересыхает — он хотел бы к солнцу, а его клонит долу. На это больно смотреть.

ПАЛЬЦЫ

Выражение руки зависит от расположения пальцев; можно сказать, что рука пальцами выражается, как мы — словами. Но есть случаи, когда пальцы сами за себя говорят, и тогда каждый имеет, как бы сказать, свой круг мыслей.

В синтетической речи концы пальцев соединяются; при большей силе убеждения — сжимаются в кулак.

При изложении, при расчленении пальцы раскрываются. Когда говорим о плотном теле, сжимаем кулак.

Большой палец прижимает, толкает, давит.

Указательный трогает, указывает, отстраняет.

Средним мы нащупываем, гладим мягкое, бархатистое.

Четвертым мы скребем, отрываем, нащупываем влажное.

Пятый палец рассматривает, разбирает, нащупывает порошок.

Мы видим, что, чем ближе к концу, или лучше сказать, чем дальше от центра, тем тоньше функции органа.

Два пальца, как не имеющие самостоятельной выразительности, — третий и четвертый, — в красивой руке не должны отделяться; если отделяются, то только со второго



Рис. 85.

Деталь Минервы (Неаполитанский национальный музей)

сустава. Вот рука Минервы Неаполитанского музея (рис. 85) — идеально прекрасное расположение пальца, идеально прекрасной руки.

Указательный палец. Название этого пальца яснее всего другого говорит о его функции. Одна только форма указаний мыслима пальцем большим: назад через плечо. Но заметим, насколько в смысле «указания» этот жест слабее указания указательным пальцем: он относится только к месту, не к предмету, следовательно, — самое общее указание, какое себе возможно представить; оно отвечает на вопрос «где», а не на вопрос «что», и даже имеет значение не столько места, сколько направления. Из всех пальцев указательный самый самостоятельный. Через него исходят приказания, запрещения, через него идет угроза руки.

Скажем еще об одной специальной функции пальцев. Пальцами мы считаем. Как вы покажите «один». Указательным? Нет, поднятый указательный имеет другое значение: указание, угроза, приказание молчать... Нет, чтобы выразить «один», сожмите кулак и выставьте большой палец, — всякий поймет. А «два»? Прибавьте вы к большому пальцу указательный. Будет рогатка, которая обыкновенно, в соединении с вращательным движением обозначает колебание — «и так и сяк». Нет, сожмите кулак и выкиньте указательный и третий, — это будет «два». Прибавьте к ним большой, — будет «три»; выкиньте все, кроме большого, — «четыре» и, наконец, «пять» — вся пятерня.

ДВА ПОЛОЖЕНИЯ РУК

I. Руки сложенные

- а) Пальцы переплетены, ладони соприкасаются — **мольба**.
- б) Пальцы вытянуты, ладонь к ладони — **молитва**.
- в) Пальцы переплетены, ладони расставлены — **отчаяние**.

Положение третье будет тем выразительнее, чем ниже будут опущены руки; при этом голова поднята.

II. Руки скрещенные

- а) Рука на руке, пальцы верхней в ладони нижней, ладонь верхней на верхней стороне нижней — **раздумие**.

б) Ладонь к ладони, большой палец на большом — **бес-силлие.**

в) Верхняя обхватывает кисть нижней; нижняя кулаком — **нерешительность.**

ЖЕСТ И СЛОВО

Жест вообще предшествует слову, однако не лишне заметить, что, в зависимости от горячности речи, жест и слово сближаются и все больше совпадают во времени. Но жест после слова вряд ли встречается, разве у человека, не владеющего собой, у пьяного, сумасшедшего. Правда, бывает жест после некоторых вопросов, например: «Ну, что ты на это скажешь?» (руки ладонями кверху — врозь); но тут жест не является, как дополнение сказанных слов, а как бы молчаливой заменой новых не произнесенных слов: голос говорит: — «Ну, что ты на это скажешь?», жест добавляет — «Ведь ничего». О вышеупомянутой разновидности жеста, т. е. о том, который совпадает со словом. Дельсарт не говорит; между тем она заслуживает упоминания.

Понемногу сливаясь со словами (или в горячности, или, наоборот, — в сознательном ораторском ведении речи), жест является как бы подчеркиванием, он как бы ставит слово в курс и в. И здесь важно не только совпадение движения со словом, важно совпадение известного момента движения с известной частью слова. Дело в том, что в жесте рукой есть одна кульминационная точка — это особое, заканчивающее движение, которое отмечает собственная рука, благодаря своему самостоятельному вращательному движению в кисти. Это особое, легкое, малого радиуса движение, которое англичане называют «ударом жеста» и которое дает ему окончательную точность, должно непременно совпадать с ударяемым слогом того слова, которое подчеркивается. Правило, соблюдение, которого в высшей степени важно в комических ролях.

О РЕЧИ

Другое орудие актерского искусства— слово.

Здесь никто не скажет, что это неважно, ибо, если и жест не важен, и голос не важен, а важно одно знаменитое «нутро», то в чем-нибудь внешнем ему же надо проявиться, иначе и паралитик — актер.

Прежде всего следует обратить внимание на одну особенность в интонации наших актеров, которая, повидимому,— результат усвоенной традиции, правило, выветрившееся и превратившееся в замашку. Особенность эта состоит в том, что то слово, после которого требуется пауза, притягивается к предыдущим словам, иногда прямо сливается с ними в одну словесную группу. Вероятно для усиления эффекта предстоящей паузы ускоряется темп, но иногда— до неузнаваемости слов.

Но что меня теперь волнует, мучит,
Не пожелал бы я и личному врагу.
А он...

Читается: «Не пожелал бы я и личному врагуаон»... Выходит какое-то несуществующее слово: «врагуаон», как какой-то бессмысленно шикарный завиток, в котором пропадают и слова, и логическое ударение, и всякий смысл.

Клянусь тебе великими богами,
Снегурочка моей супругой будет.
А если нет — пускай меня карает
Закон царя и страшный гнев богов.

Читается: «Снегурочка моей супругой будетаесли-нет». И заметьте, что после «моей супругой будет» в тексте — точка.

Привычка до того закоренелая, что той же участи подвергается уже не то слово, после которого нужна пауза, а то, раньше которого должна быть остановка. Мы с детства учены, что останавливаться надо перед разделительными союзами, наши же артисты останавливаются после таких слов, как «а», «и», «когда», «как». Никогда не забуду, как я ломал себе голову, услышав следующие два стиха:

Созданье безобразное, в ком все
Внушает страха... не любви отраду.

Никак я не мог понять, что за родительный падеж — «страха», и какая может быть «отрада страха». И только посмотрев в книгу, увидел, что это было: «страх», запятая, «а не любви отраду». По тому, как это преподносится, видно, что этого ищут, добиваются, этим щеголяют. Привычка эта одинакова и у почтенных опытных артистов, и у самых юных, которые, видимо, хотят показать, что они уже «умеют».

Эта привычка является следствием правила, выветрившегося: смысл утратился, остался прием. Для ясности, что называется выветрившимся правилом, приведем пример. Когда балерина вырастает на вытянутых носках, поднимает руки, причем каждый палец тянется вверх, а взор устремляется к небу,— вся ее фигура олицетворяет идеальное стремление ввысь, и это прием правильный в себе и не лишенный смысла. Когда же кордебалетные танцовщицы, выстроившись в шеренгу, двенадцать раз под ряд отбивают ритм вскидыванием рук, причем на шестом движении руки уже едва поднимаются до высоты плеча, пальцы вянут и гнутся, глаза рассеянно смотрят в залу, а на десятом темпе вся фигура говорит: «славу богу, еще только два раза»,— это и называется выветрившимся приемом.

Вернемся к нашему вопросу о паузе после союзов «и», «но», «когда», «что» и т. д. Она возможна, даже иногда необходима. Кому, например, не знакома остановка после «и» в пересказе сновидений. «Я срываюсь со скалы, лечу в бездонную пропасть и... просыпаюсь». Остановка после союза может быть средством поразительных эффектов, но остановка остановке рознь, и необходимо помнить следующее. Во-первых, пауза после слова не должна допускаться там, где она не оправдывается смыслом. Во-вторых, она не должна упразднить ту паузу, которая предшествует тому же слову и с упразднением которой происходит бессмысленное слияние слов. Наконец, в-третьих, там, где она нужна,— должна быть осмысленна, т. е. заполнена, она должна готовить то

слово, которое будет, или заменить то, которого не будет, а без этого пауза лишь пустое место в речи, дырка.

Пример:

Полюбите вы снова, но...
Учитесь властвовать собою.

Здесь после «но» даже в тексте точки, и всякому ясно, неправда ли, чем заполнена эта пауза: она заполнена мимикой слова «властвовать» и мимикой учительского совета. Но если после слова «но» стоят точки, то перед «но» — запятая, этого не надо забывать. Будем теперь читать этот стих, погрешая поочередно против каждого из поставленных правил, — мы неминуемо придем к той ошибке, против которой ратуем.

Правило третье гласило: пауза должна быть осмысленна, а для этого заполнена. Лишим же нашу паузу содержания, выкинем мимику властвования и намерение учительства:

Полюбите вы снова, но —
Учитесь властвовать собою.

Правило второе гласило: пауза последующая не должна упразднить предыдущую. Погрешая против обоих правил получим:

Полюбите вы снова —
Учитесь властвовать собою.

Наконец, правило первое: пауза не должна допускаться там, где не оправдывается смыслом. Здесь думается и примеров не надо; напомним еще раз: «внушает страха — не любви отраду».

Итак, путем постепенного расчленения мы открыли зародыш этой ужасной привычки, идя от правила к ошибке, мы проследили развитие этой паузы, — вылущенной, выпотрошенной паузы, которая, как тля, разъедает нашу словесную ткань. Прогрессивное ее развитие такое: 1) требуемая после известного слова пауза соблюдается, но выкидывается ее внутреннее содержание; 2) пауза, требуемая перед тем же словом, не соблюдается, и слово сливается с предыдущим; 3) эти оба приема применяются в таких случаях, когда слово после себя не только не требует, но и не допускает паузы. В результате: бессмысленность там,

где пауза не нужна, бессодержательность там, где она нужна.

В близком родстве с этой паузой стоит другая привычка — растягивание союзов «и», «а» и др. «Уж сколько раз твердили миру, что лезть вредна, гнусна, да только все не в прокиинии... в сердце лъстец всегда отыщет уголок» или: «вы не хотите нас приниматьаааа... вас будут принимать. Это прямо обесмысливание речи; слово, вместо того, чтобы быть проводником мысли, становится туманом. Вы знаете волнистое стекло, которое вставляют в двери: свет проходит, а ничего не видно? Представьте самый красивый пейзаж сквозь это стекло. Вот что делают актеры из сценической речи; и пока не искоренится эта привычка, нечего думать ни о жизненной правде, ни о литературной красоте на русской сцене. Сюда же можно причислить удвоение согласных: «Ассами вы...?» — «Арразве вы...?» Сюда же — мямление на букву м, мямление на буквы а, о, ы, э. Все это привычки, застилающие слово: ухо слышит звук, ум с трудом улавливает смысл.

Здесь надо упомянуть еще о другом роде паузы, — паузе, которую актер предпосылает тому слову, которое он хочет оттенить, или, выражаясь по-актерски, — выдать. Внутреннее содержание этой паузы ничего не имеет общего с ролью; такие остановки, если раскрыть их смысл, значит только: «теперь смейтесь», «теперь ужаснитесь».

Кстати о восклицании, «чорт знает как!» и подобных «эффектах». У нас совершенно забывают, что такие восклицания иногда, даже в большинстве, — только вставки, что они, так сказать, на полях текста; у нас же не только они вводятся в текст, но им дается центральное значение, на них устремляется свет. Посмотрите — во второй картине «Ревизора», когда городничий накидывается на Бобчинского, за то, что он не нашел лучшего места упасть: «Растянулись, как чорт знает что!». Из этого восклицания делается своего рода «финал», не только замыкающий развитие всей сцены, но как бы резюмирующий смысл ее; и говорится это не только в публику, а прямо вверх. Между тем, — восклицание совершенно мимоходного характера; ведь городничий (кому не знаком этот тип на два фронта,—

в одну сторону кулак и сквозь стиснутые зубы: «Ты куда лезешь?», а в другую сторону, рука под козырек и: «Не изволите беспокоиться, ваше превосходительство, все обстоит благополучно»), ведь городничий весь занят Хлестаковым в этот момент, хлестаковское «превосходительство» для него во сто раз важнее, чем этот печальный случай, он не имеет времени останавливаться на нем; а у нас он только тратит время на это, чтобы вырвать невзыскательные рукоплескания... Это восклицание на самом деле слышится свистящим шопотом, вылетающее из багрового тела, готового лопнуть от негодования.

В вопросах голоса можно различать сознательное преувеличение, как в сейчас разобранных случаях, или бессознательный недостаток,— как говорят в фотографии — переноска и недодержка.

Во всяком периоде или даже в самой краткой фразе, представляющей схему периода, например — «если ты хочешь меня застать, приходи сегодня вечером»,— есть на середине фразы перелом; до него голос повышается, на нем останавливается, после него идет книзу. Эта верхняя точка нашему слуху необходима, мы ее ждем; эта остановка, как отдых на вершине горы, есть награда за восхождение, и когда нам ее не дают, это нас повергает в состояние гнетущей неудовлетворенности. И вот, эта нота у нас почти никогда не достигается; исключения очень редки: голос не доходит доверху, сворачивает раньше; та макушка, на которой мы жаждали отдохнуть, закругляется, сглаживается. В особенности это заметно, когда первая часть периода длинная и сама состоит из нескольких колен. «Если ты хочешь меня застать, если хочешь быть уверенным, что мне не помешаешь, и если ты свободен,— приходи сегодня вечером». В подобных фразах, если бы вести все колена непрерывно вверх, то, как бы низко ни начать, не хватит голоса, чтобы дойти доверху; нужно разбить восхождение, после каждого колена несколько опускать голос и снова подниматься, и только в последнем колене взять полный разбег, чтобы остановиться наверху. Техника этого приема удивительно выработана у французов и Коклен в этом деле был совершенен: его верхняя нота никогда не

ослабевала, не закруглялась, не опускалась,— она всякий раз звенела ярко, точно, метко, как будто голос упирался в предел, в звуковой рефлекс, дальше которого не нужно подниматься, а ниже которого остановиться нельзя.

До какой степени важна эта сторона декламации можно судить по тому, что при усталости, при болезни, голос человека никогда не доходит до того, что мы назвали кульминационной точкой; он срывается, не дойдя до нее; у больного — макушки его периодов понижаются, закругляются, сглаживаются; у умирающего — они совсем стираются. Ясно, почему несоблюдение кульминационной точки в периодах обезжизнивает речь, а слушателя повергает в состояние такого томления, из которого один выход — перестать слушать.

Когда мы говорили о жесте, никто никогда не скажет, что интонация соответствует слову; и в самом деле, сказать такую вещь было бы нелепостью; а между тем на сцене эта нелепость осуществляется. Есть слова, к которым примешалась интонация, возвращающаяся среди какой угодно речи, — всегда одинаковая. Это участь некоторых прилагательных: «роскошный», «великолепный»; является интонация теплая, со значительным повышением на ударяемом слове, голос екает, и даже чувствуется как будто слезка в запясе. «Султан кладет к ногам возлюбленной свое царство, сокровища, дворцы с роскошными садами». Подвергается этой участи слово «весь», в особенности в косвенных падежах женского рода.

Вообще с оттенением прилагательного надо быть осторожным; подчеркивание его вводит новый оттенок, который иногда совсем не укладывается в общий смысл речи. Султан дает приказание рабам: «Покажите ему мои великолепные сады» (а не великолепных не показывать). Подчеркнутое прилагательное превращает именительный падеж в звательный: «Добрейший Иван Иванович сделал то-то и то-то» и «Добрейший Иван Иванович, сделайте то-то и то-то». Все это в особенности важно в русском языке, где прилагательное предшествует существительному и в силу своего места уже первенствует настолько, что поэты переносят его, дабы сохранить подобающее значение за главным словом.

ЧАСТЬ ШЕСТАЯ

ИСКУССТВО АКТЕРА

А. Ленский

ЗАМЕТКИ О МИМИКЕ И ГРИМЕ

Писать теорию грима я не берусь. По-моему, ее и быть не может. Только практика учит актера гримироваться, и у каждого будет своя манера гримировки. Он усвоит ее, применяясь к особенностям своего лица.

Цель моя — предостеречь людей, желающих посвятить себя сцене, от шаблонных, бесполезных и даже, по моему мнению, вредных приемов гримировки, практикуемых на сцене и преподаваемых руководствами, вышедшими в свет за это время. Вообще авторы руководств часто относят к области грима то, что всецело принадлежит одной мимике. В этом смысле попадают советы, подчас весьма курьезные. Например, немецкий актер Альтман в своем руководстве «Маска актера» дает совет, как посредством грима изобразить «взор, встревоженный каким-либо душевным волнением». Цель моя — уяснить значение грима и его сравнительно скромное место в деле драматического искусства.

Всякий начинающий актер наверное скажет, что он сам очень хорошо знает что такое грим, и какие его границы в искусстве, а стало быть, мол, и толковать ему все это излишне. Но я по собственному опыту и на основании множества примеров, прошедших перед моими глазами за 25 лет моей актерской деятельности, убедился, как легко в своем увлечении гримом перейти надлежащие границы и сделать его помехой мимике. Я почти не встречал таких новичков, которые были бы довольны собственным лицом, и первое о чем начинает сокрушаться молодежь, это толщина или худоба их щек: молодой человек с лицом круглым — желает быть худощавым, а худощавый — непременно полным. Им бы и в голову не пришло стремиться к этому, если бы они не вычитали в руководствах способа, как это сде-

лать, — способа, повидимому, очень простого и несложного, но на самом деле почти невозможного.

Я упомянул, что почти не встречал начинающего актера, довольного своим лицом, и это недовольство вызывается в них ничем иным, как желанием непременно гримироваться, т. е. употреблять в дело краски. Иного значения гриму они не придают. Им кажется, что лицо, запачканное краской, сразу сделает их актерами и поможет хорошо сыграть роль. А требует ли роль какого-нибудь грима и какого именно—об этом думают мало или не думают вовсе. Играя стариков, они исполосуют себе все лицо множеством произвольных линий, в виде сети железных дорог, даже не сообразуясь с настоящими морщинами (если их еще и нет на лице актера, то они непременно явятся при движении лицевых мускулов и укажут свое место), и тем испортят в конец его и без того никуда негодную работу, а лицо будет производить впечатление испачканного. Играя стариков, я никогда не делаю себе ни одной морщины ни на лбу, ни около глаз, а только иногда между бровями и всегда складки, идущие от носа вниз по бокам рта. Морщины на лбу и около глаз не имеют никакого значения, потому что издали не видны и только пестрят лицо, как бы хорошо ни были сделаны. Общее впечатление старости вполне получается при помощи парика и нескольких впадин на лице, делаемых в виде легких пятен какой-либо одной теневой краской. А где класть эти пятна, кому-нибудь другому — за глаза решить нельзя: что ии лицо, — то новые очертания, линии, выпуклости, а стало быть и новые требования. Никаких «телесных» красок я на лицо не кладу, исключая лба, так как приходится замазывать рубец парика. Даже и эту краску я от рубца парика растираю так, что у бровей краски нет совсем. Актер мало-помалу забывает, что грим на его лице — то же, что декорация на сцене. На сцене главное—актер, на лице актера—мимика. Актер, увлекаясь гримом, неизбежно делает такой же промах, какой допускает мейнингенская труппа со своими тяжелыми, резными дверьми, настоящим богемским хрусталем и другими аксессуарами, так что обстановка заслоняет игру актера, и зритель рассматриванием аксессуаров занят более, чем пьесой Шекспира или Шиллера.

Слой краски на лице актера то же, что трико на теле гимнаста: как бы ни была тонка материя, как бы плотно ни облегалась она его тело, трико все же скроет рельеф и красоту его мышц. Играя молодых людей, я вынужден прибегать к жирным белилам, так как у меня от природы дурной цвет лица. Последнее время я кладу их так мало, что живой тон моего тела сильно сквозит из-под белил и тем парализует их мертвенное впечатление. К этому же, по неволе, должны прибегать и те, у кого цвет лица смуглый. Актерам и актрисам, у которых хороший цвет лица, я посоветую не употреблять белил совсем, а ограничиваться по мере надобности легким слоем пудры — это сохранит им дорогое качество: краснеть и бледнеть на сцене. Актер не должен забывать, что его гримом зритель исключительно занят только в первую минуту его появления на сцену, что потом внимание зрителя отвлекается изображаемым характером и развитием страсти. Зачем же ради минутного впечатления лишать себя такого сильного оружия, как мышцы лица? Зачем покрывать их мало проницаемым слоем краски, например, желтоватого оттенка, только для того, чтобы незначительно усилить иллюзию дряхлой кожи, тогда как и без этого так легко обойтись. Актер должен дорожить всем, что может сохранить неподдельным в своем лице, а не изменять основных черт своей физиономии. Этим он лишает ее силы и ради чего же? Ради неузнаваемости или, еще хуже, ради того, чтобы вызвать смех у невзыскательной части публики своей так называемой комической внешностью и, потворствуя ее грубым инстинктам, поощрять неразвитого зрителя к присущей ему и без того привычке: смеяться над кривым ртом человека и равнодушно проходить, не замечая его кривой души.

Играя молодые комические роли, так называемых простаков, новичек часто делает себе посредством красок физиономию не только глуповатую, но прямо идиотскую. Мне приводилось видеть в провинции актеров, играющих Бальзаминова с таким гримом: свои брови замазаны, а над ними нарисованы другие, нос сделан курносый... словом — нечто невообразимое. И такому-то неразборчивому в средствах

смешить актеру попадаетея еще следующий совет: краснота в углах рта придает ему золотушный, или, как говорят, слюнявый вид. Эта краснота, добавляет автор, превосходна для рта Бальзаминава... Разумеется неразборчивый актер не преминет прибавить к своему гриму и эту изящную подробность... но неужели это Бальзаминов? Возможно ли предположить, чтобы женщина, как бы она ни была невзыскательна, находила удовольствие целовать слюнявый, разъеденный золотухой рот?

Не знаю, чем бы кончилось мое блуждание по лабиринту гримировального искусства, если бы судьба не сжалась надо мной и не привела Самойлова на гастроли в Одессу, где я тогда служил. Ему и его советам я всецело обязан в области гримировки.

— Самойлов приедет. Приедет первоклассный актер и знаменитый грим. Грим настолько совершенный, что в его обширном репертуаре не было лица, похожего одно на другое. Я был раньше знаком с Самойловым, бывал в его доме, даже играл с ним в начале моей сценической карьеры, на нижегородской ярмарке, маленькие роли; я знал его надменный характер и обращение свысока с провинциальными актерами и, признаюсь, боялся за свои отношения с ним, потому что мое самолюбие успело вырасти выше головы — порок, коим наша профессия одержима более всякой другой. Я боялся, что его презрительное обращение помешает мне сблизиться с ним и лишит возможности учиться. Пропустить же такой случай было бы ужасно. Я твердо решил спрятать свое самолюбие и переносить многое ради дела. Наконец, в один прекрасный или непрекрасный день, с утренним поездом приехал Самойлов. Спектакль был отменен, и вместо него назначена репетиция пьесы, в которой он должен был выйти на другой день.

Вечер. Все собрались на репетицию. К удивлению многих, ждать его не пришлось ни минуты — он приехал и вошел на сцену своей энергичной походкой, гордо неся свою оригинально-красивую голову на стройной, еще молодой фигуре. На взгляд ему нельзя было дать больше 42—45 лет, хотя на самом деле ему тогда было 60. Сверх всякого ожидания, Самойлов обошелся с нами очень приветливо, чем

сильно расположил к себе всех, намеревавшихся дать отпор его надменности. И я знаю, что многие потом из кожи лезли, стараясь тверже учить роли и запоминать его требования, не столько ради дела и уважения к его авторитету, сколько из желания отблагодарить его за милое, товарищеское отношение. А я, — я был на седьмом небе и смотрел на него влюбленными глазами. В одном из антрактов репетиции, я попросил у него позволения присутствовать в его уборной при его одевании и гримировке, на что и получил согласие.

День спектакля. Томлюсь в ожидании вечера. Отправляюсь в театр почти за час до времени обычного сбора артистов, с намерением успеть одеться и загримироваться до



Рис. 86.

Анатема.—Нар. артист
Качалов.

Рис. 87.

Из альбома Самойлова.
Вардаам.

Рис. 88.

Риголлето.

приезда Самойлова и щегольнуть перед столичным гостем своим мастерством. Оделся и загримировался. Всюду тишина... только изредка доносится снизу кашель старика сторожа при уборных. На сцене — мрак, в уборных — ни души. От скуки подошел к зеркалу и еще попачкался. На сцену пришли ламповщики и, переговариваясь, стали зажигать лампы. Мало-по-малу стали собираться участвующие в спектакле, и театр оживился. Собрались,—Самойлова нет. Кто-то, слышу, спрашивает: где самойловская уборная. Бегу. Оказывается его человек с вещами. Значит скоро придет сам. Дежурю у дверей. Посматриваю на часы — до начала полчаса. Зашел в соседнюю уборную и, поглядев на себя в зеркало, подумал: вот так я стану за его стулом...

он вскинет на меня в зеркало свои красивые глаза, всмотревшись — обернется ко мне и, с приятным для меня изумлением, скажет: э, да вы, батенька, и сами молодцом гримируетесь. Я, скромно, но с достоинством отвечаю ему: Василий Васильевич... Ваша похвала... и пр. и пр.

Но этим мечтам не суждено было сбыться: Самойлов, как оказалось впоследствии, не обратил никакого внимания на мой чудесный грим, точно я стоял перед ним незагримированный, а с своим лицом. Очнувшись от своих мечтаний, я поглядел на часы — без двадцати минут 8, до начала 20 минут, Самойлова все нет. Когда же, думаю, он успеет загримироваться. Судя по роли — гримировка должна быть очень сложная. Интересно, думаю, посмотреть его гримировальные принадлежности... вот, я думаю... Иду к нему в уборную. Лакей развешивает платье по вешалкам. Оглядываюсь, ожидая увидеть лабораторию Фауста, и вижу: стол, покрытый скатертью, на столе довольно большое зеркало в серебряной раме; тут же чистое полотенце, коробочка с нарезанными кусочками пробки, баночка с краской для замазывания лба у париков, такая же с темно-красной краской, обыкновенные румяна, пудра и... больше ничего... Не теряю надежды — думаю — шкатулку с принадлежностями и ассортиментом красок, вероятно, привезет с собой. Вдруг слышу чьи-то шаги в галошах и громкий, несколько сиповатый, нервный голос Самойлова произносит: «Куда тут...» Дверь настежь, шумно войдя, сбросил шубу, не глядя на меня, протянул мне левую руку и, кинув: «здрасьте» — стал переодеваться. Переодевшись очень быстро, он сел к столу и, немного сощурился, 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, обуглил 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-крас-

ной краской, достал из коробки, где был парик, усы и бородку, 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.

Долго я стоял в недоумении, смотря ему вслед. В моей голове несвязно проносились советы: «взять притирание номер такой-то с небольшой примесью такого-то, положить его в жестянку и, разогрев на газе, обмакнуть в разогретую массу щетинную кисть—покрывать этим тоном сплошь лицо, уши и шею... Затем, взяв притирание номер такой-то, положить им на щеку пятно в виде треугольника... потом притиранием номером таким-то — делать то-то и то-то...» и т. д., и т. д. Я махнул рукой и пошел на сцену.

В одном из спектаклей Самойлов играл Ростакковского 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 энергические тычки себе в разные части лица, он продолжал начатую со мной беседу о гримировке, время от времени 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, пробка 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 глазищи 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 останется делать актеру, за что ему деньги платить. Я в таком случае советую вам надеть маску, да и играть в них. От ваших притираний лицо становится почти такой же 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 моих 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 Ростакковского представляться Хлестакову. Помощник режиссера сказал: «пожалуйста, Василий Васильевич». Невольно я на мгновение перевел глаза с Самойлова на говорившего и за это время с Самойловым произошла перемена, поразившая всех присутствовавших. Он как-то съезжился, стал 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, вероятно, устроенный Самойловым не без намерения поразить нас.

Целый месяц гостил Самойлов в Одессе и сыграл спектаклей двадцать, если не больше. Были гримировки, поистине изумительные, но никогда за все это время он не употреблял ничего, кроме вышеупомянутых средств.

В заключение скажу несколько слов, чтобы окончательно выяснить свой взгляд на мимику и грим, на их взаимную связь между собой. Слова «грим, гримировка» я буду употреблять не в смысле раскрашенного актерского лица,

не так, как понимается это слово в руководствах и большинством, а так как понимали его Садовский, Шумский и Самойлов: в смысле парика, бороды и усов.

Не всякий хороший актер—хороший грим. Для грима нужен талант специальный, даже мало зависящий от сценического таланта и вместе с тем столь важный для него. Уметь типично загримироваться—все равно, что уметь к лицу одеться,—это значит иметь вкус. За неимением личного вкуса, в крайнем случае, помогает вкус модистки, портного и парикмахера. Хотя это далеко не то, но... на нет и суда нет. Положим, кто-нибудь к лицу оделся, это еще далеко не все. Ему мало подобрать костюм к лицу—ему надо уметь носить его, надо уметь показать его на себе, щегольнуть им, словом, сделать его заметным для всех. Для этого нужна природная грация—ее не дадут никакие танцмейстеры. Точно так же и актеру мало подобрать хороший грим, ему надо уметь носить этот грим, надо так приноровить к нему свой тон и мимику, чтобы не было ни малейшей дисгармонии, чтобы ни одна характерная подробность этого грима не пропадала для зрителя. Необходима тонкая и разнообразная мимика, которой не в силах преподать актеру самое подробное руководство. Если талантливый актер не обладает талантом приспособления своей мимики к гриму, он может быть прекрасным актером вообще, но характерным никогда не будет и репутации хорошего грима не заслужит. Характерный актер должен больше всех других обладать способностью, чтобы своей мимикой, походкой и жестом сразу дать своему гриму и фигуре то главенствующее, общее выражение, из которого впоследствии будут вытекать подробности его мимики и жеста.

Чтобы развить в себе природное дарование к мимике и гриму, мне кажется, актеру прежде всего следует изучить свое лицо, взвесить беспристрастно все, что в нем есть хорошего и дурного. Для этих целей я всякому начинающему рекомендовал бы развивать в себе вкус к живописи и скульп-

туре. Нет необходимости в совершенстве владеть кистью и стекой, но даже поверхностное занятие и общение с этими искусствами незаметно разовьют в нем вкус к истинно прекрасному. Тогда сравнение свего лица и фигуры с таким образцом мужской красоты, как Аполлон Бельведерский, даст актеру ясное понятие о тех отклонениях от изящного, какие найдутся в его лице и фигуре. Он будет знать с чем ему предстоит бороться при изображении красоты на сцене. Я, например, настоятельно рекомендую моим ученикам рисование не для того, чтобы оно помогло им впоследствии расписывать свои лица в разные цвета, но единственно с целью научить их понимать натуру, развить в них любовь ко всему пластичному, изящному и типичному — развить наблюдательность.

Мне кажется, что актеру надо привыкнуть наблюдать всегда и везде, не пропускать в лице, с кем он говорит и на кого смотрит, ничего, не сравнив со своим, не уяснив себе разницу черт, не примерив на себе его прически и пр., не сообразив, что из того может получиться — какая физиономия, т.е. будет ли ему к лицу такой-то грим и способен ли он усвоить все характерное в мимике наблюдаемого лица. Впоследствии эта привычка сделается так сильна, что не покинет актера в самые тяжелые и горькие минуты его жизни. Нужды нет, что расставшись и перенеся свое наблюдение на другого, он забудет о первом — в свое время это лицо, со всеми его особенностями, всплывет в его памяти, хотя актер и не будет в состоянии дать отчета, где и когда видел его и даже видел ли когда-нибудь. Этим запасом впечатлений актер будет непременно пользоваться. Все типы, наблюдаемые им, составят из себя группы и из этих групп актер, путем обобщения согласно художественному замыслу автора, будет уже создавать внешний облик изображаемых лиц. Вот в этом-то обобщении, в этой комбинации разных деталей грима и мимики многих лиц в один художественный образ и сказывается вкус актера.

Коклэн (старший)

ЗАДАЧА АКТЕРА

— Я называю искусством такое творчество, где значительная доля поэзии облакает истину и делает ее еще более вразумительною.

Чтобы создать произведение искусства, живописец имеет краски, холст и кисти; у скульптора есть глина и резец, у поэта — слова и лира, т. е. размер, стопы и рифмы; и искусство меняется, смотря по орудиям; орудие же актера — он сам.

Материал для его искусства, то вещество, которое он обрабатывает и изменяет, чтобы создать что-нибудь, — это его собственное лицо, его тело, его жизнь. Из этого следует, что в актере два человека: один творящий; другой, служащий ему материалом. Первый из них задумывает лицо, которое надлежит воспроизвести, второй же осуществляет замысел. Двойственность эта служит характерною чертою актера.

Когда живописец собирается нарисовать портрет, он сажает перед собою модель, схватывает с помощью кисти все черты, которые может подметить его опытный взгляд, переносит их на холст силой искусства, после чего творение окончено. Актеру остается сделать еще один шаг: вжиться в свой портрет, потому что этот портрет должен говорить, действовать, двигаться в своей рамке, т. е. на сцене, и дать зрителям иллюзию живого лица. Он видит на Тартюфе известный костюм и надевает его на себя, видит его поступь и подражает ей, замечает физиономию и заимствует ее. Он приспособляет к этому свое собственное лицо, — так сказать, выкраивает, режет и сшивает собственную кожу, пока критик, таящийся в его первом я, не почувствует себя удовлетворенным и не найдет положительного сходства с Тартюфом. Но это еще не все. Надо еще, чтоб актер заставил Тартюфа говорить тем голосом, какой ему слышится у Тартюфа, а для определения всего хода роли надо заставить

придуманное лицо двигаться, ходить, жестикулировать, слушать, думать и говорить как Тартюф, словом, придать ему его «душу».

Итак, глубокое и близкое изучение характера, потом воспроизведение типа первым я и изображение его вторым в том виде, как он вытекает из самого характера — вот задача актера.

Два существа, живущие в актере, неразлучны, но властелином должно быть первое я, — то, которое наблюдает. Первое — разум, второе — тело.

Чем сильнее властвует первое я, тем выше стоит артист.

Всего идеальнее было бы, если бы второе я, наше тело, было просто мягким воском, доступным бесконечным изменениям и принимающим, смотря по роли, все формы.

Тогда актер был бы человеком универсальным и стоило бы ему хоть сколько-нибудь обладать талантом, пригодным ко всему амплуа, он делал бы все, что ему угодно...

Это было бы слишком большим счастьем; увы, природа этого не допускает.

Как ни гибко тело, как ни изменчиво лицо — ни то, ни другое не поддаются всем прихотям актера.

Первое я актера должно быть властелином актера, т. е. я, которое наблюдает, обязано по возможности управлять двойником, исполняющим его волю (см. Ленский).

Другими словами, это значит, что актер обязан владеть собой. Даже в те минуты, когда увлеченная его игрой публика думает, что он дошел до самозабвения, он должен видеть то, что делает, судить о себе, держать себя в руках, словом, в то самое время, когда он всего правдивее и сильнее выражает известные чувства, он не должен ощущать и тени их.

Изучайте свою роль, сживайтесь с ней, но, сжившись, не отрекайтесь от самого себя. Оставьте руководство в своих руках. Пусть ваше второе я смеется или плачет, экзальтируется до безумия или страдает смертельно — но только под наблюдением первого я, зочно

невозмутимого, остающегося в границах, вперед обдуманых и установленных вами.

Если вы нашли известную интонацию, это должно быть раз навсегда; от вас зависит регулировать ее так, чтобы вы во всякое время могли найти ее совершенно такую же, где и когда бы вы этого ни захотели. Актер никогда не должен терять головы.

Искусство не в отождествлении, а в верном изображении.

Знаменитая аксиома: «если ты хочешь заставить меня плакать, плачь сам» — не применима к актеру. Если он действительно расплачется, легко может стать, что он вызовет смех, потому что страдание искажает лицо гримасой. Молодой дебютант может забыться и закусить удила. Опытный актер должен стоять вне подобных случайностей.

Я защитник натуральности и враг натурализма.

Если я не верю в искусство, не согласное с естественностью, я не хочу видеть на театре и естественности без искусства.

Все должно исходить из правды, все должно стремиться к идеалу.

Подлинное воспроизведение действительности немислимо на подмостках.

Только раз, — говорит Коклэн, — вдался я в реализм (вовсе не желая этого) и тем не менее сильно раскаиваюсь.

Это было во время артистической поездки. Я провел всю ночь в вагоне, утром репетировал, а потом совершил экскурсию пешком. Вечером я играл Аннибала. Как известно, в конце второго акта Аннибал, которого Фабрис подпаивает, чтобы заставить его проболтаться, сначала пьянеет, а потом засыпает. Сцену пьянства я сыграл как обыкновенно, не лучше и не хуже, но не успел я дойти до сна, как то, что я изображал, показалось мне таким приятным, мне так захотелось уснуть, что я поддался искушению, вовсе того не сознавая, заснул на сцене, перед публикой, и даже, — о стыд — захрапел... Это не входило в мою обязанность, но слыша мой храп, публика вообразила, что это по роли, что я хочу произвести эффект. Иные смеялись, другим показалось, что это не отличается большим вкусом; нашлись, на-

конец, и такие, которые утверждали, что я храпел неестественно, неграциозно, что я пересаливал... словом, что так в природе не делается.

Повторяю, к моему стыду — это был чистейший натурализм. И, однако, заметьте (из наших ошибок всегда следует извлекать поучения), нашлись зрители, которым мой сон показался плохо разыгранным, неправдоподобным. Это все та же столь часто повторяющаяся история скомороха и крестьянина. Первый подражает пisku поросенка и ему аплодируют; крестьянин же, бившийся об заклад, что пропищит также хорошо, и спрятавший под плащом живого поросенка, щиплет потихоньку его за ухо; животное визжит, и его освистывают. Поросенок наверно пищал хорошо, но безыскусственно.

В этом-то и заключается заблуждение натурализма; ему вечно хочется заставить пищать поросят.

Это заблуждение свойственно и тем из актеров, которые утверждают, что не следует играть и нельзя играть хорошо того, чего не чувствуешь сам. Ведь если актеры должны плакать, чтобы заставить плакать других, то логика требует, чтобы они напились, изображая пьяных, и т. д.

Для того чтобы трогать, не надо быть растроганным. Все время актер должен владеть собой и ничего не предоставлять случаю (см. С. Волконский).

Рампа все извращает; она изменяет законы пространства и времени, делает из миль несколько квадратных метров; минуты кажутся часами.

То, что в чтении представляется нам ниточкой, превращается на подмостках в веревку, толщиной в канат.

НАДО ПРОИЗНОСИТЬ, А НЕ РАЗГОВАРИВАТЬ

Первые усилия актера должны обратиться к изучению произношения. Это — азбука и вместе с тем высшая точка искусства. Когда обращаешься к публике, необходимо быть понятным, следовательно, произносить надо отчетливо.

— Но естественность? — Разве не надо говорить естественно? К полутора тысяче зрителей, собравшихся в теа

тральной зале, нельзя обращаться, как к двум-трем товарищам, с которыми сидишь у камина. Если не возвысить голоса, никто не расслышит слов; если не произносить их членораздельно, не будешь понят.

Голос должен быть не менее обработан, чем внешность актера. Пусть у вас будет, смотря по роли, голос заискивающий, лицемерный, вкрадчивый, насмешливый, дерзкий, звонкий, страстный, растроганный, слезливый. Есть голос для влюбленных, но это не тот, которым говорит нотариус. У Яго другой тон, чем у Фигаро, а у Фигаро, чем у Тартюфа.

На сцене не надо говорить так, как разговариваешь; надо произносить.

Произносите просто и естественно, это будет хорошо,— но непременно произносите.

Произносить — тоже, конечно, значит говорить (петь никогда не следует), но произносить — значит придавать фразам и главным словам их полное значение, проходить вскольз здесь, делать особое ударение там, отмечать ровные и выпуклые места, распределять свет и тени. Произносить — значит придавать мысли форму.

Фраза, совершенно бесцветная, если ее сказать просто, получает гибкость и образ, когда ее произносим, и становится тогда художественным произведением.

Однако этого не следует доводить до крайности. Только плохой актер чересчур отделяет фразы, с одинаковой заботливостью входит во все детали, не умеет довольствоваться там, где это необходимо, гладкою поверхностью, чтобы впоследствии выделить на ней и сделать рельефными несколько выдающихся черт.

Говорить роль было бы недостаточно; произносить все без разбора — значило бы заходить слишком далеко; истина посредине.

Главное быть понятным. И вот поэтому-то следует приучать себя не торопиться. Скороговорка ведет к бормотанью.

Только тогда, когда вы говорите себе: «боже мой, как я плетусь. Этому конца не будет. Я наверно нестерпимо скучен», — только тогда вы перестаете говорить слишком скоро.

Надо говорить ясно даже при быстрой речи, а добиться этого можно только, говоря сначала медленно, отделяя слоги, но не отчеканивая их, ставя ударения, где нужно, правильно соблюдая знаки препинания, соразмеряя, наконец, силу голоса с местом, где говорить.

Способность устанавливать темп — вот в чем сила.

Г Л А З А

Выражение лица актера на сцене сосредоточивается в глазах; в них одних свет, прозрачность, жизнь; в них публика ищет актера, хочет его уразуметь. Если глаза ничего не выражают, если они блуждают, не интересуются тем, что говорят или делают перед ними, публика сбита с толку, не понимает в чем дело, спрашивает себя: «Что это? Он не слушает... На кого смотрит он?..»

Пусть же его глаза видят то, что он рассказывает, и публика, по отражению, тоже увидит это в его взоре. Вот поэтому-то нельзя ничего рассказывать, стоя в профиль. Вы можете приступить к повествованию, глядя в лицо собеседнику, но мало-по-малу начинайте поворачиваться; вот вы уже прямо против зрителей, и глаза ваши остановились на одной точке, с которой они уже не отворачиваются более, потому что тут-то вы и видите то, что рассказываете (это не значит смотреть в публику. *Ред.*). Этот остановившийся взгляд заставляет публику, задыхаясь, следить за вами. То, что вы собираетесь произнести, уже сосредоточилось в ваших глазах, прежде чем перейти в уста, и слово как бы только вторично врезывает в умы зрителей то, что уж намечено взглядом.

Эта неподвижность глаз должна быть не менее заметна и тогда, когда вы слушаете. Если вы не следите глазами за тем, что говорит ваш собеседник, публика не верит в важность того, что вы выслушиваете так вяло, или же она возмущается этим равнодушием.

Некоторые актеры, очень одаренные в пластическом отношении, любят играть спиной. Спина может наклониться, съежиться, выпрямиться, величаво откинуться; в крайнем случае она может даже прислушиваться. Но когда возму-

щенная любовница кидает вам в лицо тридцать стихов, полных страшных оскорблений, не спину вашу желает видеть публика; не по ней будет она следить за тем, как растет в вас удивление, негодование, гнев, пока, наконец, все это не перейдет в пароксизм, разрешающийся убийством. Никогда не удастся вам, чтобы для выражения всех этих оттенков ваша спина имела столько же ресурсов, как ваши глаза, и, видя только спину, зрители подумают, что вы издеваетесь над Корнелем или над ними.

В театре нет, однако, ни одного абсолютного правила; поэтому можно тысячью способов направлять, умерять или даже совершенно прекращать, смотря по обстоятельствам, ту неподвижность взора, которую я рекомендую актеру, слушающему что-нибудь. Глаза должны всегда следить за действием, но можно слушать, не показывая вида или даже делая вид, будто вовсе не слушаешь.

Итак, нужно приучаться смотреть на сцене, т. е., видеть, действительно видеть того, с кем говоришь или тот предмет, с которым имеешь общение. Спрашивать и действительно желать получить ответ—значит, слушать на сцене и говорить, переживая, как бы первый раз, то что говоришь, не зная заранее ответа (если, конечно, это не является задачей по роли).

Учиться всему этому сразу невозможно. Это достигается целым рядом подготовительных упражнений как чисто технических, так и душевных.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ.

К. С. Станиславский

О ШТАМПЕ РЕМЕСЛЕННИКА

Можно докладывать роль со сцены, т. е. грамотно читать ее в однажды и навсегда установленных для этого формах сценической интерпретации.

Это не искусство, а только «ремесло».

Ремесло задавило истинное искусство, так как недаровитых ремесленников — подавляющее большинство, а талантливых творцов — до отчаяния мало.

Нередко даже большие артисты унижаются до ремесла, а ремесленники — возвышаются до искусства.

Останавливаясь на вопросах искусства «переживания и искусства представления», К. С. Станиславский в статье «Ремесло» («Культура театра» № 5 и 6) пишет:

— В то время как искусство «переживания» стремится ощущать чувства роли каждый раз и при каждом творчестве, а искусство «представления» стремится пережить роль дома, лишь однажды, для того, чтобы сначала познать, а потом подделать форму, выражающую духовную суть каждой роли, — актеры ремесленного типа, забыв о переживании, стремятся выработать однажды и навсегда готовые формы выражения чувств и сценической интерпретации для всех ролей и направлений в искусстве. Другими словами, в искусстве переживания и представления процесс переживания неизбежен, в ремесле он не нужен и лишь попадает случайно.

Ведь актеры-ремесленники не умеют создавать каждую роль в отдельности. Они не умеют переживать и естественно воплощать пережитое. Актеры-ремесленники умеют лишь докладывать текст роли, сопровождая доклад раз и навсегда выработанными средствами сценической игры.

Для этого актерам-ремесленникам нужны определенные приемы чтения всех ролей, им нужны готовые штампы для иллюстрации всех человеческих чувств, им нужны установленные трафареты для передразнивания всех человеческих

образов. Приемы, штампы и трафареты упрощают задачи актерского ремесла.

Ведь и в самой жизни сложились приемы и формы чувствований, упрощающие жизнь недаровитым людям. Так, например, для тех, кто не способен верить — установлены обряды, для тех, кто не способен импонировать, придуман этикет; для тех, кто не умеет одеваться, созданы моды; для тех, кто мало интересен, выработаны условности и, наконец, для тех кто не способен творить, существует ремесло. Вот почему священники любят обряды, мещане — обычаи, щеголи — моду, а актеры — сценическое ремесло с его условностями, приемами, штампами и трафаретами.

Ремесло не имеет отношения ни к искусству «переживания», ни к искусству «представления», основанных, как и всякое искусство, на полном или частичном переживании.

Ремесленник не живет, а лишь передразнивает жизнь, человеческие чувства и образы раз и навсегда установленными приемами сценической игры.

Вот как создались эти приемы.

Для того чтобы выразить чувство, надо его ощущать. Передразнить чувство нельзя. Поэтому ремесленник, неспособный к переживанию, оставляет самое чувство в покое и все свое внимание обращает на телесное действие, или движение, характеризующее несуществующее переживание. Таким образом ремесленник имеет дело не с самим чувством, а лишь с его результатом, не с душевным переживанием, а лишь с физическим действием, выражающим пережитое.

Поэтому на языке жеста, как и в речи актера, отражается не самое переживание, которое отсутствует у ремесленника, и даже не создается иллюзия его, как в искусстве представления, а просто механически передразнивается телесное отражение человеческого переживания, т. е. не самое чувство, а его внешний результат, не духовное содержание, а лишь внешняя форма его. Это раз и навсегда зафиксированная маска чувства скоро изнашивается на сцене, теряет свой ничтожный намек на жизнь и превращается в простой механический актерский штамп.

Целый ритуал таких штампов, раз и навсегда установленных, образует актерский изобразительный обряд, который сопровождает условный доклад или чтение роли.

Всеми этими ремесленными приемами игры актеры хотят заменить переживание и творчество.

Конечно, ничто не заменит настоящего чувства, тем не менее некоторые ремесленные штампы, скрепя сердце, терпимы хотя бы потому, что они лишены смысла, а иногда даже и вкуса. Гораздо чаще ремесленный штамп оскорбляет дурным вкусом и удивляет узостью понимания человеческой души, прямолинейностью отношения к ней или просто глупостью. Тогда получается карикатура на человеческое чувство, над которой можно только смеяться. Но время и вековая привычка делают уродливое привычным и даже родным, и потому многие карикатурные штампы навсегда приросли к ремеслу и включены теперь в ритуал актерских обычаев.

К. С. Станиславский в этой же статье приводит ряд примеров актерского штампа:

— Существуют приемы и штампы: для доклада роли, т. е. для голоса и дикции; для воплощения роли, т. е. для походки, движений и действий, для пластики и внешней игры; для выражения всевозможных человеческих чувств и страстей; для передразнивания целых образов и типов разных слоев, эпох и национальностей; для исполнения отдельных пьес и ролей (Городничего, Фамусова и проч.). Кроме того, накопилось большое количество актерских привычек, ставших от времени традиционными.

* * *

— В ремесле актера выработана однажды и навсегда общеактерская речь и пластика, т. е. общая и обязательная для всех манера докладывать роль и держаться на сцене, сообразно с требованиями ремесла.

Эти общеактерские приемы преподаются в театральных школах учителями дикции и танца.

Задачи такой общеактерской речи и пластики — облагородить голос, дикцию и движения актеров, сделать их красивыми и усилить их сценическую эффектность и образ-

ную выразительность. Но, к сожалению, благородство не всегда понимается правильно, красота — растяжима, а выразительность нередко подсказывается дурным вкусом, которого на свете гораздо больше, чем хорошего. Вот почему, вместо благородства, незаметно создается насыщенность, вместо красоты — красивость, а вместо выразительности — театральная эффектность.

* * *

Касаясь речи актера, К. С. Станиславский усматривает и в этой области ряд штампованных приемов:

— Чтоб докладывать зрителям текст своих ролей, актерам-ремесленникам нужны громкие голоса, нередко доходящие до крика, им нужна дикция, до навязчивости четкая. Громкая и четкая речь необходима не только потому, что она слышна во всех углах театров и манежей, где актерам-ремесленникам нередко приходится играть, но такая бойкая речь нужна главным образом потому, что она бодрит зрителя.

Обще-актерская речь, раз и навсегда выработанная, оживляется многими приемами, копирующими несуществующее у ремесленников переживание. Так, например: сила и слабость чувства передается силой или слабостью самого звука голоса, доходящего то до крика, то до шопота. Энергия темперамента иллюстрируется также в прямом смысле, т. е. ускорением темпа и учащением ритма речи.

Любовь всегда передается певучей речью; страсть раскачивает согласные и рвет слова; энергия сердито отчеканивает слога; героизм любит зазорные голосовые фиоритуры и злоупотребляет криком. Лиризм доводит речь до пения, особенно при вздохах восторга или отчаяния.

И даже отдельные выражения, фразы и слова имеют свой штамп, заменяющий душу слова и тоже взятый в прямом значении слов. Так, например, произнося фразу: «дли...н...ный длинный ряд днеей, дооолгих ввечероов», актер ремесленник постарается иллюстрировать голосом длину дня и вечера протяжно-певучей дикцией, причем, если дни и вечера скучные, то актер придаст грустный оттенок голосу, а если они веселые, то и тембр голоса будет светлым.

При фразе: «вдруг раздался короткий звук» — актер-ремесленник непременно передаст голосом и мимикой — неожиданность и удивление при слове «вдруг», а слово «короткий» передаст коротким звуком.

Как часто в жизни говорят совсем просто и по самому пустому поводу восклицая «боже мой» или «нет сил». Это — привычные поговорки. На сцене не то. Актер-ремесленник воспользуется и этими ничтожными восклицаниями для своих изобретательных актерских целей. Он придаст словам большее значение, чем они заслуживают; он закричит или застонет; он нахмурится или схватится за голову, стиснет лоб и выразит своим голосом ужас или потерю сил, хотя бы это не было в прямой связи с ролью.

Слова «месть», «проклятие» привычно тянут актера-ремесленника к трагическим тонам, точно так же, как слова: «большой, маленький, высокий, длинный, широкий — тянут к образному измерению размеров и пространства, слова: сладкий, горький, — тянут к вкусовой иллюстрации, а слова: милый, гадкий, добрый, злой, веселый, грустный, молодой, старый и пр. — толкают ремесленника к изображению прямого значения слова, а не того внутреннего смысла фразы, при котором употребляются слова.

Кроме четкости речи и ее образности, актеры-ремесленники заботятся о характерности речи, и для этого придуманы целые коллекции штампов.

Военные говорят на сцене непременно басом с резким обрыванием слов, как при строевой команде, фаты грасируют, картавят и тянут некоторые гласные, мужики говорят всегда с запинками, открытыми вульгарными голосами, духовные говорят на «о», чиновники говорят мелкой рассыпчатой речью и пр.

Ремесло выработало какую-то особенную штампованную речь для разных возрастов и характеров. Так, например, молодые люди и особенно барышни, тем более наивные, говорят на очень высоком регистре, нередко доходящем до визга; зрелые, рассудительные мужчины и дамы — говорят на низких и более густых звуках и проч.

В дальнейшем К. С. Станиславский говорит о картинной

пластике, выхоленной жестикуляции и об «эффектной актерской игре».

— Начать хотя бы с торжественно-размеренной поступи актеров. Ведь они не ходят, а шествуют по сцене, не сидят, а восседают, не лежат, а возлежат, не стоят, а позируют.

То же произошло и с движениями, и с обще-актерской пластикой.

Вспомните руки актеров, то изгибающиеся с ритмической плавностью, то обрывающие движения с ритмической резкостью; вспомните застывание актеров в неподвижности или, наоборот, их щедрое разбрасывание поз и жестов.

Разве актеры поднимают руки на сцене? Нет. Они их воздевают. Руки актера ниспадают, а не просто опускаются; они не прижимаются к груди, а возлагаются на нее, не выпрямляются, а простираются вперед. Кажется, что у актеров не руки, а руцы, не пальцы, а персты; до такой степени движения их обрядно-торжественны. Каждый жест и каждая поза актера — нарочито-картинны и просятся, если не на полотно, то на фотографию.

* * *

Без переживания пластика теряет свое назначение, красивой выразительницы жизни духа; она начинает существовать сама для себя и служить не чувству, а только слову. Пластика — для пластики; пластика — как самостоятельный акт, формально протоколирующий прямое, а не скрытое значение слова. Такая роль низводит пластику до степени простой театральной красоты.

Между тем роль пластики значительна. Пластика — скульптор нашего тела, создающий художественную форму творческому чувству артиста. Этот скульптор должен неразъединимо слиться с артистом.

Другими словами: простая и естественная пластика должна стать однажды и навсегда природным свойством актера, его второй натурой.

Красивая пластика должна быть результатом гармонического и плавного переживания. Жест должен аккомпанировать чувству, а не слову; жест должен рождаться от чувства.

Пластика ради пластичности — мертва. Пластика, иллюстрирующая слово, смешна.

И только пластика, как красивая выразительница чувства и душевной жизни, необходима в нашем искусстве.

* * *

Существуют образные штампы, иллюстрирующие отдельные слова. Но и здесь, как и в области речи, жесты и движения протоколируют прямое значение слова, а не скрытое под ним чувство. И здесь слова: «маленький, большой, красивый, урод, добрый, злой» и т. д. — имеют свои определенные заштампованные движения, иллюстрирующие величину, объем, внешний вид, свойство и т. д.

Таким образом словесные штампы тесно связаны с пластическими штампами. Они взаимно поясняют и дополняют друг друга. В одних случаях жест служит слову, в других, наоборот, — слово иллюстрирует движение.

Существуют штампы, которые пытаются намекнуть на якобы открытое, но на самом деле не существующее в ремесле чувство и переживание. Тут особенно ярко обнаруживается безвкусие, прямолинейность и тупость ремесла и в то же время бессилие и беспомощность механического штампа.

Нельзя же в самом деле раз и навсегда заштамповать человеческое чувство, страсти, свойства и душевные состояния, не убив их; нельзя жить на сцене механически.

Ремесло подходит к разрешению сложных душевных процессов артистического переживания с самой внешней стороны, т. е. с конца. Оно копирует лишь внешний результат переживания. Так, например:

Любовь выражается воздушными и настоящими поцелуями, прижиманиями к сердцу и своей и чужой руки (так как принято считать, что человек любит сердцем), коленопреклонениями (причем красивые и благородные опускаются на одно колено, чтобы быть картиннее, а комики — на оба, чтоб быть смешнее), закатыванием глаз вверх (при возвышенных чувствах, к которым причисляется любовь, смотрят вверх, т. е. на небеса, где находится все возвышенное); страстными движениями (нередко граничащими с членовре-

дительством, так как влюбленный не должен владеть собой), кусанием губ, блеском глаз, раздутыми ноздрями, задыханием и страстным шопотом, резко выделяющим свистящие «сссс...» (быть может потому, что в самом слове «страсть» их много) и др. проявлениями животного сладострастия или слащавой сентиментальности.

Волнение выражается быстрым хождением взад и вперед, дрожанием рук при распечатывании писем, стуком графина о стакан и стакана о зубы при наливании и питье воды.

Спокойствие выражается скукой, зеванием и потягиванием.

Радость — хлопанием в ладоши, прыжками, напеванием вальса, кружением и раскатистым смехом, более шумливым, чем веселым.

Горе — черным платьем, пудренным лицом, грустным качанием головы, сморканием и утиранием сухих глаз.

Таинственность — прикладыванием указательного пальца к губам и торжественно крадущейся походкой.

Приказание — указательным пальцем вниз.

Запрещение — указательным пальцем вверх.

Сила — сжиманием кулака и ударом по столу.

Болезнь — удушливым кашлем, дрожью и головокружением (театральная медицина признает только чахотку, лихорадку и малокровие).

Смерть — вдавливанием груди или разрыванием ворота рубашки (ремесло признает только две смерти: от разрыва сердца и от удушья).

Приятное поясняется улыбкой, неприятное — гримасой; страдание выражается передразниванием внешних проявлений страдания; радость, горе, любовь, ревность, гнев — передразниванием внешних результатов радости и горя, любви, ревности и гнева, как будто бы каждое из этих чувств состоит только из одного настроения, а не из многих, самых разнообразных и часто друг другу противоречащих. В ремесле — белым рисуют по белому, черным по черному.

В результате — сухость, безжизненность и условность дурного вкуса, да и немудрено, раз что ремесло стремится не переживать, а только действовать.

Еще хуже, когда ремесло, в угоду своей прямолинейности, освещает чувство только с одной, и притом с самой общедоступной его стороны, т. е. любовь — только со стороны ее животного сладостратия, ненависть — со стороны ее звериной кровожадности, гордость — со стороны ее чванства, возвышенность — со стороны сентиментальности, молодость — со стороны ее наивности, героизм — со стороны его внешней картинности.

Нехорошо, когда сила выражается пыжением, энергия — многожестием, когда испуг граничит с паникой, простое удивление — со столбняком, страх — с ужасом, ирония — со злорадством, волнение — с истерией, веселие — с разнузданностью, нервность — с припадком сумасшествия, обморок — с агонией, скромность — с ломанием.

* * *

«Театральные аристократы, куда аристократичнее настоящих, фаты — куда фатоватее, красавцы — красивее, герой — героичнее, мужики — мужиковатее, военные — более военны, и генералы кажутся на сцене генералиссимусами по сравнению с настоящими».

Театральное благородство не идет дальше обще-актерской пластики, фатовской щеголеватости, цилиндра, монокла, выправления манжет, игры с золотой цепочкой, перчатки и других приемов дурного тона. Бессилие ремесленных штампов нервит актеров и толкает их на утрировку и преувеличение, которые еще больше портят дело.

* * *

«К трафарету крестьянина на сцене подходят не со стороны его добродушия, наивности или первобытности — пишет Станиславский, — а лишь со стороны угловатости его речи и манер, со стороны непристойности его внешних вычек. Однако при этом театральная щепетильность не оставляет своего контроля. В угоду театральной красивости, нередко грязные мужицкие полушубки заменяются новенькими — чистыми, бабьи ножки обуваются в модные туфельки, а корсеты придают привычную для господ стройность театральным крестьянкам. Так создались на сцене Иваны Суса-

нины, Антониды, Майорши, Чародейки, театральные Никиты и Акимы; так создались на сцене вместо русских мужиков — лощеные пейзажи.

— Не только отдельные сословия и типы, но и целые роли — говорит далее автор статьи — имеют свои, раз и навсегда установленные трафареты. Чтобы сыграть Городничего, Хлестакова, Фамусова, Несчастливцева и проч., ремесленнику нужно только выучить текст роли и привыкнуть к нему, а остальное, т. е. психология, интонации, движения, походка, манеры, грим, костюм, места, переходы, планировка и проч., раз и навсегда установлены традицией, созданной славными предшественниками.

Касаясь «традиции», ложно понимаемой ремесленниками и называемой ими «славной традицией», когда на сцене слепо воспроизводятся те или другие «прославленные» интонации мастеров сцены прошлого, когда нарушение трафаретов считается невежеством, а изменение их чуть ли не кощунством, К. С. Станиславский отмечает, что в данном случае ремесленники не задаются весьма важным вопросом, — похожи ли традиционные трафареты на оригиналы, их породившие, т. е. на образы, созданные Щепкиным, Садовским, Шумским и др. славными предшественниками и законодателями?

— И не замечают, что:

«Не самые создания гениев, а лишь их обноски стали традицией в ремесле».

«Но что же случилось с бессмертным заветом Щепкина — восклицает далее К. С., — «Берите образцы из жизни!» Над ним глумятся ремесленники, сами того не подозревая, — и горе тому, кто дерзнет с благовением напомнить о драгоценном наследии гения».

К ремесленным штампам К. С. Станиславский относит также и рабское подражание манерам известных актеров, их походке, голосу и т. д., и т. п.

«Так копировались: голос Ермоловой, дикция Федотовой, пластика Ленского, кисти Самарина, произношение Шумского, жест Коммисаржевской и проч.».

К ремесленным штампам автор статьи относит и личные актерские сценические привычки. «Они слагаются или благодаря физиологическим причинам, заставляющим мышцы

особенным образом сокращаться при искусственном волнении, или же эти привычки создаются случайно в удачные минуты; потом запоминаются и сознательно вводятся в обиход ремесленных приемов и штампов. В самом деле, у многих актеров бессознательно прорываются рефлекторные движения и жесты. Так, например, один от напряжения дирижирует себе маханием ли пальцев, дерганием ли рук, киванием ли головы, сжиманием ли кулака и тем помогают искусственному напряжению; другие, от напряжения или в помощь ему, костенеют, натуживаются, подымают плечи, принимают какую-нибудь особенную позу, и тем помогают грудной мышечной работе; третьи, от напряжения или ради него, обостряют дикцию, преувеличивают чистоту произношения слов отчеканивают их; четвертые помогают себе движением бровей, мышц, лица и другими тиками и проч.». Говоря о внутреннем смысле актерской игры и о сознательном отношении к изображаемому на сцене, К. С. Станиславский пишет:

«Существует много сценических привычек и штампов, порожденных чисто актерской небрежностью. Ведь актеры любят сценическую небрежность, смешивая ее с легкостью или непринужденностью таланта.

Например, вспомните комическую быстроту, с которой пишутся на сцене письма, прочитываются длинные статьи, как быстро выпиваются стаканы воды, бутылки вина, как быстро пьянеют от них и протрезвляются, как быстро глотают целые обеды и наедаются досыта, как быстро оправляются перед театральными зеркалами, как ломают перья и потом — продолжают ими писать, как сразу начинают и сразу перестают смеяться и плакать, как сразу падают в обморок и приходят в себя, засыпают и просыпаются, и, наконец, как долго готовятся к смерти и неожиданно умирают.

Во всех этих действиях, ставших механически бессознательными, утерян внутренний смысл. Для ремесленников, боящихся пауз, все эти действия кажутся ненужными подробностями, задерживающими ход пьесы.

Чем больше небрежности при выполнении таких будничных мелочей, тем больше, по мнению ремесленников, отвлеченности и внутренней глубины (которая совершенно отсутствует в ремесле) в искусстве артиста.

Вот почему многие ремесленники кокетничают небрежностью своих штампов».

По мнению К. С. Станиславского, ремесленник настолько сживается с сценическим штампом, что незаметно для себя, по инерции, переносит его в личную жизнь. Сценический штамп делается второй натурой ремесленника:

«И в жизни у ремесленников зычные голоса, чеканная дикция, декламационный пафос, торжественная поступь, эффектная картинность, преувеличенная выразительность, энергичная жестикуляция, внешняя красивость, искусственный темперамент, быстрый темп веселия, мышечная энергия и проч. И в жизни актеры аристократичнее аристократов, фатоватее фатов и красивее красавцев. И в жизни трагики не умеют смеяться, комики считают своей обязанностью постоянно смешить, кокетки — кокетничать.

Актерские привычки не только въедаются в человека, но даже изменяют его физиологически и духовно, развивая одну часть природы в ущерб других ее частей».

* * *

«Как бы ни были прекрасны сами по себе ремесленные штампы и трафареты, как бы ни было совершенно их механическое выполнение, — они не могут не только передразнить настоящей жизни, но даже сделать интересным сценическое зрелище и владеть вниманием в течение всего спектакля. Штампы и трафареты, взятые отдельно, бессильны, благодаря своей безжизненности.

Что же может оживить их?

Конечно, — настоящее переживание.

Но ремесло — потому именно и ремесло, а штамп поэтому именно и штамп, что в них нет настоящей жизни духа, т. е. переживания».

ТВОРЧЕСКОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ

Определяя понятие творческого переживания, К. С. Станиславский говорит, что

«Ремесленник принимает простое актерское волнение, ошибочно вызываемое эмоцией, за настоящее творческое

переживание, он смешивает физическую потугу с темпераментом, мускульное напряжение с силой, мышечную судорогу с выявлением чувства, механическое действие с душевным процессом.

Нет, актерская эмоция — не переживание; это только телесный акт, механическое возбуждение периферии тела, т. е. поверхностной сети нервов, мышц, мускулов и проч.

Актерская эмоция — совершенно самостоятельный физический акт, не зависящий от внутреннего чувства. Это своего рода сценическая истерия, это актерское кликушество. Ведь истерические натуры и кликуши могут по заказу вызывать припадки без всякой внутренней причины, а лишь только раздражением внешних, поверхностных нервов». Сославшись в дальнейшем на Теодора Лессинга, К. С. Станиславский приходит к заключению, что

«Придя в беспричинное нервное состояние, механическое возбуждение, называемое актерской эмоцией, ремесленник может произносить какие угодно слова и выполнять какие угодно действия, производя при этом на зрителя довольно сильное волнующее впечатление. Но это впечатление без внутреннего смысла; оно не опускается в душу, оно не держательно, а пусто, как орех без сердцевины. Зрителя волнуют не чувства, в которых суть всего искусства, — волнует истеричная форма актерского действия. Как часто не понимаешь слов, произносимых актером с иступленной быстротой, как часто в импрессионистических пьесах не понимаешь смысла происходящего на сцене и тем не менее волнуешься от какого-то электричества, исходящего из актера.

Нельзя равнодушно смотреть на истерику, хотя не понимаешь причины, ее вызвавшей. Трудно не заразиться нервным состоянием кликуши, при всем отвращении к ее грубой форме проявления нервности».

* * *

«Механическая актерская эмоция нужна для того, чтобы оживлять мертвые штампы, и сделать ремесленную игру более оживленной, т. е. для того, чтобы механически воздействовать на зрителей.

Если в искусстве «переживания» все должно служить чувству, а в искусстве «представления» все служить воплощению роли, то в ремесле все служит воздействию на зрителей.

В настоящем искусстве воздействие происходит само собой. Оно основано на заразительности искреннего чувства и переживания, — в ремесле воздействие основано на долготной привычке к театральным условностям, ставшим благодаря времени необходимыми и даже любимыми театральной толпой».

«Когда хорошее ремесло не творит, а ловко и со вкусом подделывает творчество, оно до известной степени терпимо. Но когда ремесло самоуверенно кичится своей безвкусицей, оно становится нетерпимым».



Рис. 88.

Метатель диска.

О Г Л А В Л Е Н И Е

ЧАСТЬ I

Мимика

	<i>Стр.</i>
Объяснение мускульных движений	7
Причины мускульных движений	9
Мимика глаз	11
Мускулы глазного яблока	11
Взгляды	13
Техника мимики глаз	19
Мимика рта	21
Мимика ноздрей	27
Смех и плач	28
Советы при занятиях мимикой	32
Схема мимических положений	35
Схема занятий	37
Схематическая система	41

ЧАСТЬ II

Грим

Грим в жизни	45
Грим на сцене	49
Что такое грим	52
Краткая анатомия головы	59
Определение главного характера в лице	62
Классическое лицо	63
Изучение лица	64
Снятие гипсовой маски	65
Тройное зеркало	67
Принадлежности, необходимые для гримировки	69
Кожа, ее строение и гигиена	70
Кожные косметические средства	73
Предохранение кожи от порчи	74

ЧАСТЬ III

Техника грима

Краски, их достоинства и недостатки	78
О пудре	81
Румяна	82

II

Стр.

Свет и тень	83
О количестве красок на лице	84
Влияние света на грим	84
Влияние света рампы	85
Техника грима в связи с характером произведения	88
Условное разделение гримов	88
Молодое лицо	89
Детское лицо, лицо юноши	103
Молодое лицо с комическим оттенком	104
Старость	104
Преклонный возраст	106
Морщины	107
Характерный грим	109
Изменение черепа	110
Полнокровные и малокровные лица	111
Форма глаз и бровей	113
Нос, наlepки	116
Щеки, полное и худое лицо	121
Рот	123
Подбородок	124
Грим встречающихся на сцене болезней и аномалий	125
Грим шеи и рук	128
Изменение фигуры на сцене	130
Изменение туловища (корсет, толщинки и т. д.)	133
О заклеjке растительности	138
Рецепты масел и замазок	138
Основные краски, потребляемые для варки грима	141
Практические советы	142

ЧАСТЬ IV

Прически

Женская прическа	143
Мужская прическа	158
Волосы, их строение и гигиена	176
Парик, борода и усы	183

ЧАСТЬ V

Движение и речь

Зала в замке. В. Шекспир	195
Из записной книжки. Дельсарт	197
Два основные начала в искусстве. С. Волконский	201
О жесте	203
О красоте жеста	208
Голова, шея, плечо и корпус	212
Жест и слово	221
О речи	222

ЧАСТЬ VI

Искусство актера

Заметки о мимике и гриме А. Ленского	228
Задача актера. Коклэн (старший)	238
О штампе ремесленника. К. С. Станиславский	245