

Волинський національний університет імені Лесі Українки

факультет культури і мистецтв

кафедра музичного мистецтва

ЛЮДМИЛА НАТАНЧУК

**СКЛАДНИКИ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ: МИСТЕЦТВО ГРИМУ ТА
МАСКА**

Методичні рекомендації

Луцьк, 2022

УДК 792.024(072)

Н 33

*Рекомендовано до друку науково-методичною радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
(протокол № _ від _____ 2022 р.)*

Рецензенти:

Савош П. – заслужений артист України, завідувач трупною Волинського академічного обласного театру ляльок;

Зарицький А. –заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Н 33 Натанчук Л. Складники сценічного образу: мистецтво гриму та маска : методичні рекомендації для здобувачів освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво. Луцьк, 2022. 14 с.

В методичних рекомендаціях «Складники сценічного образу: мистецтво гриму та маска» визначені засоби творення художнього образу, що сприяє глибокому і яскравому розкриттю внутрішніх якостей за допомогою зовнішнього вираження. Визначені етапи роботи у створенні сценічного образу.

Видання буде корисним для викладачів акторської майстерності, керівників театральних гуртків.

УДК 792.024(072)

© Натанчук Л., 2022

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022

ПЕРЕДМОВА

Одним з компонентів вистави, засобів створення сценічного образу є грим. Він допомагає акторові творити художній образ, більш глибоко і яскраво показати його внутрішні якості за допомогою зовнішнього вираження. Грим допомагає розкрити ідейно-художній задум вистави і є як би зовнішньої оболонкою художнього образу, безпосередньо пов'язаний зі стилістикою, жанром, характером даного спектаклю. В залежності від бачення режисера, художника, їх методів роботи над виставою, а також від гри актора, грим може змінюватися.

Мистецтво гриму можна розділити на два етапи: пошук і знаходження гриму та технічне його виконання. Пошук і знаходження гриму являють собою складний творчий процес.

Де і коли зародилося мистецтво гриму, сказати неможливо. З давніх часів люди вдавалися до різних магічних розфарбовувань за допомогою рослинних фарб із соку трав і листя, кольорових крейд, глин. У негритянських та індіанських общинах до малюнків на обличчі додавали татуювання на тілі.

Грим видозмінювався в різні історичні періоди: то мав вигляд декоративної косметики, то форму масок. Так, в театрах Стародавньої Греції та Риму з величезними залами для глядачів маски стали необхідністю для акторів.

Актори в країнах Сходу гримували собі обличчя дуже майстерно, і часто цей грим плутали з маскою. В індійських театральних виставах «катхакалі» актори накладали на обличчя рисовий клейстер в кілька шарів. Коли маса підсихала, на неї наносили пензликом малюнок. Характерно, що в Індії, Китаї, Японії існувала умовно-символічна розмальовка обличчя.

Існували особливі канони гриму, яким повинні були слідувати актори, які прийшли в трупі вони давали підписку, що точно будуть виконувати традиційні схеми гриму. Грим наносився на обличчя долонями рук, пальцями, пензликами. В японському театрі «Кабукі» одягали маски. Вони строго визначали дійову обличчя. Бували спектаклі, в яких загримовані актори виконували ролі разом з незагримованими.

Грим і маска як складові сценічного образу

Обличчя кожної людини індивідуальне, на ньому відображаються всі думки, почуття і вчинки особи. «Обличчя є дзеркалом карми» і досвідчений фізіологіст за потреби здатен дізнатися про людину майже все.

Епоха Відродження відкрила нам безліч нових течій у мистецтві. З'явилися праці Леонардо да Вінчі, в яких видатний художник і вчений проаналізував закономірності будови обличчя, його пропорції, обґрунтував новий погляд на виразність особи. Леонардо да Вінчі завдяки знанню анатомії геніально вгадував зв'язок емоційного стану людини з характером її міміки. Він вважав таку залежність закономірною, але переконливо обґрунтувати її ще не міг. Визначав очевидну креаторну роль певних мімічних м'язів у відтворенні того чи іншого виразу обличчя, вважав абсурдним закріплення міміки за кожним типом людини. У міміці сміху і міміці плачу беруть участь ті ж м'язи. Відмінність лише в неоднаковому розміщенні брів: у процесі сміху — нахилені до носа, під час плачу — до вуха. Наслідуючи Леонардо, численні художники зображали людину, вкладаючи у свої творіння щось більше, ніж красу або потворність. В обличчі вони бачили душу, психічний початок.

С. Волконський у книзі «Виразна людина» розглядав міміку як особливу знакову систему, яку можна розвивати з допомогою різних вправ, приділяючи увагу проблемі взаємозв'язку між жестами, експресією людини та її внутрішнім світом (Волконский, 2012). Міміка — це мова почуттів, а мімічна мова універсальна, діти розуміють її вже на першому році життя.

Єдиною живою істотою, що володіє надзвичайно розвиненою мімікою і використовує її свідомо, є людина. У неї безмежна кількість відтінків виразу обличчя, але описати і відтворити можна далеко не всі. Міміка формується в процесі життя. Дитина народжується з природними реакціями на зовнішні і внутрішні виклики. Із віком мімічні відображення — дедалі виразніші. Шкіра і м'язи у молоді швидко розгладжуються. Міміка дорослих втрачає свою природність, вона вже продукт виховання, запозичення чи наслідування.

А. Шопенгауер говорив про повільний процес формування виразу обличчя, вважаючи, що людина набуває характерних рис (виразу обличчя) лише в зрілому

віці. На зовнішності позначається і відображається внутрішній зміст, а обличчя демонструє і розкриває внутрішню сутність людини (Шопенгауэр, б.д.).

Психологи поділяють міміку людського обличчя на такі типи:

- *Сильнорухлива міміка.* Цей тип свідчить про жвавість, емоційність, легку збудливість, швидку змінюваність вражень і внутрішніх переживань та імпульсивну поведінку.
- *Малорухлива міміка.* Свідчить про сталість душевних процесів. Подібна міміка асоціюється зі спокоєм, сталістю, розважливістю, надійністю і врівноваженістю.
- *Монотонна міміка.* Свідчить про психічну одноманітність і слабку імпульсивність, про нудьгу, печаль, байдужість, емоційну бідність та меланхолію.

Наодинці людина не замислюється про власну міміку. У спілкуванні з оточуючими, в співпереживанні ситуацій на очах у випадкових людей, в пошуках засобів посилення емоційності та інтелектуального ефекту в людини формуються і розвиваються нюанси міміки. Ймовірно, що наслідування виникає не завжди усвідомлено. Міміка здатна відображати найтонші нюанси людських почуттів, але виявляється, що в повсякденному житті людина точно розрізняє лише обмежений спектр почуттів. Американські дослідники П. Екман і У. Фрізен вважають, що є шість основних типів виразу обличчя, які притаманні людині — радість, сум, відраза, гнів, страх або інтерес (Екман & Фрізен, 2016).

Цікавий факт, що термін особистість («personality») походить від латинського слова «persona» та означає маску, яку одягав актор у грецькій драмі. Отже, відразу в поняття «особистість» увійшов зовнішній, поверхневий соціальний образ, який індивідуальність приймає, коли грає певні життєві ролі — суспільне обличчя, звернене до навколишніх обставин та людей.

У теоретичній системі К. Юнга особлива увага надавалася «персоні» як масці, соціальній ролі людини. Персона — це наше публічне обличчя, тобто те, як ми проявляємо себе у стосунках з іншими людьми. Персона може мати безліч ролей, які ми граємо відповідно до соціальних вимог, її мета — справляти враження або приховувати від інших свою справжню сутність. Персона

необхідна як архетип, щоб гармонійно співіснувати в побуті. Однак якщо цей архетип набуває надто великого значення, то людина може стати поверхневою, зведеною до однієї лише ролі і відчуженою від істинного емоційного досвіду. Вважається, що ми можемо демонструвати свої справжні почуття на обличчі або в поведінці в рідкісних, майже виняткових випадках. Замість цього ми вправляємося в міміці і рухах, які б їх приховували. Таким чином, феномен маски можна пояснити бажанням людини захистити свою душу від вторгнення, або приховати те, що не призначене сторонньому погляду.

Е. Гофман у книзі «Поведінка в публічних місцях» відзначив, що «трапляються моменти, наприклад, в метро у годину пік, коли маски, які ми акуратно носимо, злегка сповзають і ми показуємо себе такими, якими ми є насправді. Стомлені та роздратовані забуваємо про емоції на власному обличчі». Здебільшого ми носимо маски, і причини маскування, як правило, серйозні. Демаскуватися буває часто так чи інакше небезпечно. «Коли на вулиці до нас наближається жебрак, а ми не хочемо йому нічого подати, то кращий спосіб удати, ніби його немає і ми його не бачимо. Ми надягаємо цю маску, відвертаємося і швидко проходимо повз. Якби ми зняли маску і побачили в прохачеві особистість, нам би довелося опинитися не лише віч-на-віч із власною совістю, а й без захисту перед його настирливим приставанням. Це спрацьовує і під час багатьох випадкових зустрічей».

Наша повсякденна взаємодія з іншими людьми залежить від найтонших взаємозв'язків між виразом обличчя, жестами і словами. Жестикуляція і мова використовуються нами, щоб передати певне значення і приховати інше. Така взаємодія виникає щоразу, коли люди помічають один одного. Зазвичай це відбувається в ситуації скупчення людей, на жвавій вулиці, на вечірці і т. д. Присутні, навіть не розмовляючи, постійно залучені до невербальної комунікації. Фокусована взаємодія відбувається тоді, коли індивіди звертають увагу безпосередньо на те, що кожен із них говорить і робить. Одиначну сфокусовану взаємодію Е. Гофман назвав «зіткненням» і значна частина нашого повсякденного життя складається із таких взаємодій. Комунікація в процесі фокусованої взаємодії здійснюється за допомогою міміки, жестів і обміну

словами. Зміст слів ввічливого привітання до людини, яку вона не рада бачити, перебуває під свідомим контролем значно більше, ніж те, що може показати міміка, інтонації чи мова тіла (Гоффман, 2017, с. 17).

Е. Гоффман розрізняв два різних типи виразу обличчя особи:

Перший тип — слова і вираз обличчя, за допомогою якого людина намагається справити певне враження на інших і очікує миттєвого соціального впізнавання з боку іншого.

Другий — пов'язаний з іншими сигналами, які можуть бути використані для визначення щирості й правдивості людини, яка здійснює швидкий когнітивний процес фізичного пізнання чи «зарахування» будь-кого.

Отже, люди створюють ситуації, щоб висловити символічні значення, за допомогою яких вони справляють гарне враження на інших. Ця концепція названа драматургічним підходом. Е. Гоффман розглядав соціальні ситуації як драматичні спектаклі в мініатюрі: люди діють подібно акторам на сцені, використовуючи «декорації» і «навколишнє оточення» для створення визначених вражень. Звідси і поява феномену «маски» як певної соціальної ролі людини.

Намагаючись охопити все розмаїття життя з його постійною мінливістю, несподіваними поворотами і змінами, сучасний театр постійно в пошуку нових виражальних можливостей. Динаміка синтетичної природи театру створює нові способи вираження сценічного тексту. Синтез мистецтв сприяє художньому образу (як самої постановки, так і окремого персонажа) функціонувати ритмічно точно, об'ємно, емоційно напружено. Одним із виражальних засобів, що беруть участь у створенні і трансляції художньої інформації, є сценічний грим. Грим визначається як «мистецтво змінювати зовнішність за допомогою спеціальних фарб, пластичних наклейок, постижерних виробів (перук, бороди, вусів, бакенбард, вій та ін.)», а грим є одним із засобів, що допомагають артисту в набутті необхідного образу.

Розвиток театрального гриму пов'язаний із накопиченням теоретичного і практичного досвіду, а також із появою театральних систем К. Станіславського, В. Меєрхольда, Є. Вахтангова, О. Таїрова. У пошуках нових сценічних форм

режисери-новатори — В. Меєрхольд (О. Блок «Балаганчик»), Є. Вахтангов (К. Гоцці «Принцеса Турандот»), О. Таїров (Вс. Вишневський «Оптимістична трагедія») пропонували нові стилістичні рішення не лише в царині оформлення вистави, а й у новій системі акторської техніки, що відображала амплуа, особистісну емоційну і соціальну характерність актора. Дещо змінилася роль сценічного гриму, він підсилює зовнішні риси і пластику героїв. Грим став продовженням тілесної партитури і повноправним елементом художньої виразності. І на сьогодні ця позиція залишається актуальною. Точно підібраний грим можна порівняти з пластичним малюнком, із добре продуманим костюмом персонажа.

Компоненти сценічної дії (музика, світло, пластика, скульптура, живопис) можна поділити на дві групи. До першої групи належать «більш рухливі» до трансформацій (тілесна пластика, голос, мова) компоненти. До другої — «більш стійкі» і навіть статичні виразні засоби (сценографія, скульптура, живопис, костюм).

Театральний грим належить до «стійких» елементів і застосовується для повного відтворення перед глядацькою аудиторією авторської ідеї режисера. На думку сучасної дослідниці театру М. Максимової, «образ, створений актором на сцені, — це результат взаємодії актора і персонажа, створеного автором. Процес взаємодії є перевтіленням, а результат — втіленням. Це втілення, тобто роль, зіграна актором, і є сценічним образом, який формує візуальне рішення, створене за допомогою гриму в тому числі. Кожен сценічний образ містить низку інтерпретацій, і насамперед режисерську, яка надалі буде доповнена інтерпретацією художника і актора».

Як зазначалося вище, зовнішня або візуальна партитура художнього образу ролі визначається трьома основними компонентами. Серед них одним із основних є костюм. Поняття «костюм» в найширшому сенсі — «сукупність (соціальних) предметів та засобів оформлення зовнішнього вигляду людини». До елементів «костюма» належить «широкий клас власне предметів одягу (від білизни до легкого і верхнього одягу), всі предмети, які супроводжують і доповнюють костюм (головні убори, рукавички, взуття, шкіргалантерея,

біжутерія, коштовності та ін.), а також прийоми соціального оформлення особи (макіяж) і волосся (зачіска)». У драматичному мистецтві подібне визначення поняття «костюм» також актуальне.

У статті Л. Печкурової та ін. (2019) «Функціональні особливості гриму в структурі художнього образу ролі» наведений опис навчальної роботи студентів-режисерів 4-го курсу РЛТ «Білосніжка і сім гномів» (режисерка М. Бежалова, 2017). «Тут завдяки техніці гриму відтворено жанрові фарби казки. Традиційно гноми визначаються як маленькі старенькі істоти (борода, вуса), що живуть в країні з суворим кліматом (червоні щічки і носи). Кожен із семи гномів є втіленням однієї яскраво вираженої риси, яка виокремлюється також за допомогою гриму» (Печкурова та ін., 2019, с. 153). Театральний грим казкових персонажів цієї роботи (Білосніжки, гномів, мачухи-королеви та ін.), окрім безпосередньо створення необхідних звичних характеристик чарівних героїв, формує внутрішні зв'язки в системі стосунків персонажів, поєднуючи героїв у своєрідні пари. Наприклад, щирість, природність і відкритість Білосніжки протистоять химерності і контрастності гриму (переважно у темних тонах шкіри, губ, очей) мачухи-королеви.

Народний артист М. Черкасов писав: «Коли відбувається перший дотик гримувального олівця до обличчя, поступово починає ззовні оживати підготовлений до народження художній образ, який набуває розвитку і стверджується в процесі генеральних репетицій, а потім у виставах, досягаючи все більшої точності і досконалості ... » (цит. за Вархолів, 1964, с. 3-4).

Як складник зовнішньої партитури сценічного образу персонажа, грим виконує декілька функцій. Перша функція — коригувальна. Не у всіх артистів — пропорційні риси. У деяких випадках ще до нанесення художнього гриму, потрібно «стерти» недоліки і вирівняти окремі частини обличчя. Друга функція — означення особистості. Саме через зовнішню презентацію, через грим у тому числі, персона заявляє про себе, оповідаючи історію про свої взаємини з соціумом, про розуміння самого себе і свого місця в навколишньому світі. Працюючи над роллю, створюючи пластичний образ персонажа, його історію, необхідно враховувати ці об'єктивні «запропоновані обставини». Третя функція

гриму як компонента образу — комунікативна. Вона складніша і у своєму втіленні більш різноманітна. Спілкування, як відомо, це обмін інформацією. Вияви перерахованих функцій театрального гриму дослідниця Л. Печкурова аналізує на прикладі вистави «Сон» за мотивами відомої п'єси М. Метерлінка «Синій птах» (режисерка — студентка 4-го курсу РЛТ М. Назарова, 2018).

Перша функція сценічного гриму реалізується в процесі роботи над образом головного героя — хлопчика Тільтіля. Цю роль виконала дівчина (студентка 4-го курсу РЛТ Е. Єлісеєва). Початковим етапом стало не тільки «усунення» жіночої пластики, а й проби коригувального гриму: тоновані частини обличчя, щоб відтворити на обличчі дитячість і водночас максимально заретушувати «дівочі» фарби. Далі на вже підготовленому обличчі акторки «позначалися» риси хлопчика.

Доречно підібраний костюм і точний грим не тільки допомогли глядачеві зрозуміти події сценічної історії, а й підтримали виконавицю в пошуку влучного пластичного малюнка, а також у стосунках з іншими персонажами. Так розкривається і реалізується друга функція.

Третю функцію ми розглянемо на прикладі іншого персонажа цієї сценічної історії. Королева-ніч — істота чарівна, своєрідний провідник у незвичайній країні мрій. Режисер створив об'ємне й неочевидне дійство, яке сприймається інтуїтивно. На тлі величезного шатра ночі, який займав більшу частину простору сцени, «переміщалися» голова і руки персонажа. Основні риси Королеви-ночі прикриті величезним капелюхом. Поява актора у виставі забезпечує зчитування інформації з образу, і в цей момент глядач формує враження про персонажа через візуальне сприйняття. В процесі гри актор або підтверджує, або спростовує це враження. Отже, чим точніше нанесений грим, тим глибше розкриють внутрішній зміст образу.

Грим як своєрідна «декорація особи» виконавця несе глядацькій аудиторії велику інформативність. Насамперед він унаочнює вік і стать, підкреслює мімічні особливості, вказує на приналежність до певної національності. Мистецтво театрального макіяжу здатне навіть змінити психологічну основу персонажа, створити зовнішні риси мужності або жіночості. Часто, особливо в

комедіях, артисти виконують ролі жінок. Для цього гримери використовують мальовничий грим: світліший тон для обличчя, яскравий тон для губ, виокремлюють брови і очі. Бувають також ситуації, що вимагають перевтілення актрис у кавалерів. У цьому випадку майстри-гримери не тільки «малюють» смугляве обличчя, затушовують губи і брови, але і використовують скульптурно-об'ємні деталі (з допомогою спеціальних накладок і матеріалів збільшують носи, змінюють форму підборіддя і т. п.). Сині або темно-червоні кола під очима, запалі щоки, безбарвні губи героя повідомляють глядачеві про серйозну хворобу.

Комунікативна функція демонструє можливості гриму в реалізації просторово-часових відносин. Зміна місця проживання, прожиті роки — все це відображається у зовнішній пластичній партитурі. Наприклад, в першому акті вистави герою двадцять років, і він проживає в місті, а в другому, через багато років, уже сорок чи п'ятдесят, і він повернувся з тривалого відрядження. У актора на обличчі немає гриму, що розцінюється як необхідне враження. Грим, а також костюм, жести і рухи героя створюють певний сценічний ритм, який є структуроутворювальним елементом вистави.

Зазначимо, що перші два компоненти художнього образу ролі (габітус і його особливості, сценічний костюм) узгоджуються та функціонують завдяки третьому компоненту — кінесіці. Всі складники сценічної представленості взаємопов'язані і взаємозумовлені. Будь-яка зміна в системі «габітус — костюм — кінесика» повністю змінює сенс. Дуже багато залежить від школи. Відомо, що високий рівень акторської техніки визначається наявністю і рівнем фахової пластики, що має два боки — внутрішній та зовнішній. Внутрішня пластика «виконує» роль «розвідника» та автора складної гами почуттів, думок і емоцій героя, а зовнішня пластика (у тому числі і грим) — інструмент для кінцевої реалізації образу. Попри свою статичність, грим у структурі сценічного костюма набуває можливості змінюватися, адже безпосередньо пов'язаний із тілом людини.

Адекватно нанесений грим, правильно підібраний костюм «оживають» на виконавці, допомагаючи йому в освоєнні персонажа. Створюючи і уточнюючи (іноді акцентуючи) характеристики зовнішності героя, грим виконує свою місію

у формуванні художнього образу ролі. Отже, перебуваючи в системі виразних засобів, тобто безпосередньо в «потоці» вистави, сценічний грим сприяє артисту в реалізації ролі, створює своєрідну «опору» для точнішого втілення характеру. Процес роботи над гримом є стимулом до подальшого розкриття сценічного персонажа.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Галіченко Є. В. Створення сценічного образу вокального твору на заняттях з постановки голосу / Є. В. Галіченко. *Час мистецької освіти. Мистецька освіта: пошуки та відкриття* : зб. ст. VIII Всеук. наук.-практ. конф. Харків : ХНПУ, 2020. Ч. 1. С. 154–157.
2. Матушенко В. Б. Сучасна теорія і практика режисури естради : робоча програма для студентів-магістрантів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», спеціалізації «Акторська майстерність». Київ : НАКККіМ, 2020. 18 с. 8.
3. Размолодчикова І. В. Імідж – шлях до успіху. *Педагогіка вищої та середньої школи*: зб. наук. праць. Кривий Ріг, 2010. 320 с.
4. Ткаченко М.О. Формування артистичної техніки майбутнього вчителя музики: Навчальний посібник. Х.: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2008.
5. Ткаченко М.О. До проблеми втілення художнього образу вокального твору засобами сценічної виразності (в контексті виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва// Педагогічні науки: зб.наук. праць. Херсон: 2017. Том 75. С.192-196.

Навчально-методичне видання

Автори: Натанчук Людмила

Складники сценічного образу: мистецтво гриму та маска

методичні рекомендації для студентів
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»

Електронне видання