

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60
УДК 792.024

Т. А. Сорокина
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-8077-1969

Грим-образы Михаила Чехова

АННОТАЦИЯ

Тема уникальных гримов Михаила Чехова актуальна в связи с малой исследованностью этого феномена в его актерском мастерстве. Из истории сценографической системы первой половины XX века известно, как профессионально и точно актеры создавали грим-образы. Это, в первую очередь, К. С. Станиславский, Я. И. Гремиславский, М. А. Чехов. В традиции, восходящей к МХТ Станиславского, все было значимо, и грим не являлся каким-то второстепенным элементом в сценографии спектакля. Поэтому грим-образы Михаила Чехова всегда были аскетичными и точными по рисунку, яркими по композиции, характерными по физиогномике. При современном минималистичном подходе к сценическому гриму «старая» традиция этого искусства может на первый взгляд показаться несколько перегруженной, однако и Чехов заложил основы упрощенного грим-рисунка в ролях символистского плана. Учитывая нервную психологическую природу актера Михаила Чехова, подвижность его мимики, можно предположить, как эти гримы «оживали». Они не были чужеродными на его лице. Не было ни одной лишней линии. Во многом в этом и заключался феномен мастерства актера Михаила Чехова – все работало на образ предельно точно.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Русская театральная школа, М. А. Чехов, К. С. Станиславский, Я. И. Гремиславский, грим-образ, ГИТИС.

Tamara A. Sorokina
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-8077-1969

Make-up images of Mikhail Chekhov

ABSTRACT

The need for an article about the unique make-up of Mikhail Chekhov is explained by the little research of this phenomenon in the sphere of his acting skills. Studying the make-up images of M. Chekhov, future actors (students of GITIS) can understand the meaning of make-up in the educational process and in independent acting practice. Knowledge of the scenography system of the first half of the twentieth century shows how professionally and accurately the actors created the make-up images. These are first of all K. S. Stanislavsky, J. I. Gremislavsky, and Mikhail Chekhov. In the Moscow Art Theatre under Stanislavsky, everything was significant. Make-up was not a minor element in the set design of the play. Therefore, the make-up images of Mikhail Chekhov have always been accurate in design, bright in composition, characteristic in physiognomy. With a modern minimalist approach to stage make-up, the "old" set design can seem a bit overwhelmed. Considering the nervous psychological structure of Mikhail Chekhov, the mobility of his facial expressions, one can assume how these make-ups "came to life". They weren't alien on his face. There was not a single extra line. In many respects, this was the essence of the Mikhail Chekhov's mastery phenomenon –. Everything worked accurately for the image. Students of theatre faculties should be encouraged to explore this side of Mikhail Chekhov's skills.

KEYWORDS

Russian Theatre school, M. A. Chekhov, K. S. Stanislavsky, J. I. Gremislavsky, make-up, GITIS.

В 2021 году театральный мир отметил 130-летие со дня рождения великого русского актера Михаила Чехова (1891 – 1955). Трагическая и великая фигура Михаила Александровича для многих поколений артистов театра и кино стала эталоном сценического перевоплощения. Он был создателем методики работы артиста над своим профессиональным аппаратом, позволяющим создавать уникальные, отделенные от его личностных качеств принципиально новые образы. Исследователи его творчества мало обращали внимание на то, что при создании своих выдающихся образов Михаил Чехов особое внимание уделял работе с гримом.

Уникальные грим-образы Михаила Чехова были созданы в сценографической системе 1910–1940-х гг., когда существовала другая (старая) школа гримировального искусства в России и за рубежом. Гримировался ли сам Михаил Чехов, это неизвестно. Мы знаем, что он с детства хорошо рисовал и создавал эскизы своих ролей и грим-образов. Это, несомненно, помогало артисту в воплощении ярких характерных гримов для сцены.

Тема характерного грима в обучении этому искусству сложная, важная – однако нынешние молодые артисты не придают ей, к сожалению, большого значения в процессе учебы. Она требует определенной компетентности в работе с гримом. Подготавливаясь, студенты изучают пластику лица, детали лица, возможности не только коррекции, но и сложную, многоэтапную технологию их изменения.

В сценографии рубежа XIX – XX вв. можно наблюдать стремление к психологической достоверности, национально-исторической точности грима, которое связано с усилением роли сценического макияжа в системе актерского творчества и образного постижения роли. Работа актера над ролью ведется не только по внутренней линии, но и по внешнему отображению характера персонажа в рисунке грима, будь то реалистический грим чеховских спектаклей или символистская трактовка всех элементов сценографии в постановках пьес Леонида Андреева или Александра Блока, оказавших значительное влияние на обновление театральных элементов своей эпохи.

Приступая к рассмотрению гримов Михаила Чехова, отметим, что он начал свою актерскую деятельность у К. С. Станиславского, был его учеником, последователем, исследователем и продолжателем его театральной системы, хотя у него были и свои, новые методы подготовки актеров в современном театре. К. С. Станиславский в молодости много играл как характерный актер в театрах, в том числе в своем Московском художественно-общедоступном театре, который создал на основе «Общества искусства и литературы» совместно с В. И. Немировичем-Данченко в 1898 г. По свидетельству Л. Н. Андреева, этот театр рождался как «крохотный театрик», был «оригинален и свеж, одни его горячо хвалили, другие столько же горячо ругали» [1, с. 153 – 154].

К. С. Станиславский имел внешность харизматичную, был высоким, статным, красивым. В его артистической, режиссерской, педагогической деятельности и его великой театральной системе огромное значение имел собственный актерский опыт. Систему Константина Сергеевича в основе своей

поддерживал и развивал Михаил Чехов. И отношение Станиславского к гриму тоже можно обозначить как одну из исходных точек отношения к работе над образом – и для себя, и для учеников. Он оставил важное воспоминание в своей книге «Моя жизнь в искусстве» в разделе «Счастливая случайность», где пишет о нахождении необходимого штриха-акцента в гриме помещика, пожилого, чванливого дворянина Сотанвила в пьесе Мольера «Жорж Данден, или Одураченный муж». «Дело подходило к генеральной репетиции, – пишет Станиславский, – а я все сидел между двух стульев. Но тут, на мое счастье, совершенно случайно я получил “дар от Аполлона”. Одна черта в гриме, придавшая какое-то живое комическое выражение лицу, – и сразу что-то во мне точно перевернулось. Что было неясно, стало ясным, что было без почвы, получило ее; чему я не верил – теперь поверил. Кто объяснит этот непонятный чудодейственный творческий сдвиг? Что-то внутри назревало, наливалось, как в почке, – наконец, созрело. Одно случайное прикосновение – и бутон прорвался, из него показались молодые лепестки, которые расправлялись на ярком солнце. Так и у меня от одного случайного прикосновения растушевки с краской (скрученная бумажка вместо кисточки. – Прим. автора), от одной удачной черты в гриме бутон точно прорвался, и роль начала раскрывать свои лепестки перед блестящим, греющим светом рампы. Это был момент великой радости, искупающей все прежние муки творчества» [2, с 167]. В этом грим-образе К. С. Станиславский удачно подчеркнул не только аристократические замашки Сотанвила, но и его непорядочность, хитрость, с помощью которой он хочет обобрать простого, но богатого крестьянина, зятя Жоржа Дандена. Эти черты показаны в изломанном рисунке бровей, в смешных усах. Очевидно, что этот рисунок бровей и помог выйти Станиславскому из творческого ступора.



Фото 1.

К. С. Станиславский – Арган
 («Мнимый больной»
 Ж.-Б. Мольера), МХТ, 1913 г. /
 K. S. Stanislavsky – Argon
 (J.-B. Moliere “The Imaginary
 Patient”), Moscow Art Theatre,
 1913

Или еще забавный и острохарактерный грим Аргана (фото 1) в комедии Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной», поставленной Станиславским в 1910-е гг. в МХТ. В гриме артист подчеркнул в персонаже полного здоровяка с большим округлым носом, заплывшими жиром, круглыми глазками, но при этом он якобы был чем-то постоянно болен. Грим сложный и выполнялся профессионалом-гримером, очевидно, Я. И. Гремиславским. Такой грим, включаясь в творческий процесс актера, гримера, режиссера, как замечает Р. Раугул, становится неотъемлемой частью сценического образа. Каждое изменение трактовки роли находит и свое соответствующее изменение в композиции грима [3, с. 3–7]. Разберем технологию выполнения грима Аргана: в ней доминирует так

называемая схема полного лица сангвиника, где все пластические детали лица (лоб, нос, скулы, подбородок) округляются. В рисунке лица подчеркнута пластика большого и мясистого носа, который становится характерным акцентом в этом грим-образе К. С. Станиславского. Это острохарактерный грим-шарж на образ ипохондрика Аргана.

С основания МХТ в 1898 г. К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко с ними работал талантливый гример Я. И. Гремиславский, который заложил основы отечественной школы театрального грима, подготовил много специалистов в театральной профессии гримера. Необходимо подчеркнуть значение деятельности Я. И. Гремиславского как создателя особой профессиональной школы, сумевшего поднять гримерное ремесло на уровень искусства. Каждый новый период в исканиях МХТ отмечен новыми разработками Гремиславского в искусстве грима. Он стал первым художником-гримером, творческим сподвижником режиссера и художника спектакля. Яков Иванович реформировал технику и задачи грима, подчиняя каждое изобразительное решение общему замыслу и тональности сценографии и спектакля в целом. О новаторском характере деятельности Я. И. Гремиславского, связанной с творческими победами МХТ, подробно написал его сын И. Я. Гремиславский [4, с. 20–22].

Современные мастера грима владеют бóльшим арсеналом гримировальных средств, инструментов, чем мастера-гримеры начала XX в. Тогда гримеры чаще всего сами создавали свои индивидуальные средства. Я. И. Гремиславский ездил с театром в Европу, в США, где показал высочайший уровень российской школы грима. Многие европейские театральные деятели были потрясены его работами. Широко известен, например, сложней-

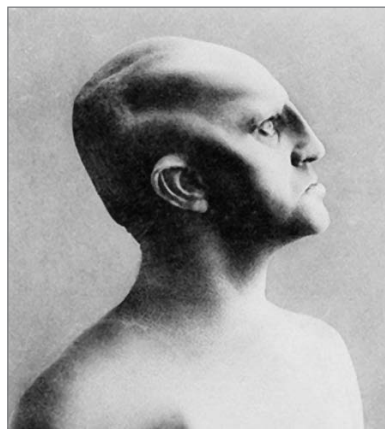


Фото 2. В. И. Качалов – Анатэма («Анатэма» Л. Н. Андреева). МХТ, 1909 г. Грим Я. И. Гремиславского / Makeup by Y. Gremislavsky – Anatema – V. I. Kachalov (L. Andreev “Anatema”), Moscow Art Theatre, 1909

ший пластический грим образа царя Анатэмы в исполнении Василия Качалова в спектакле по драме Л. Н. Андреева «Анатэма» (фото 2). Образ нарисовал Казимир Малевич. Этот спектакль был поставлен в 1909 г., но в 1910 г. запрещен. Гремиславский создал и интереснейшие гримы животных, сказочных персонажей для спектакля «Синяя птица» по Морису Метерлинку, поставленному К. С. Станиславским в МХТ в 1908 г. Работа Гремиславского, насыщенная подлинным творчеством, оказывалась родственной работе художника. Эти гримы («Синяя птица») могут быть хорошим подспорьем и для современных гримеров, актеров в решении сказочных гримов-образов, в масках животных. При этом все гримы этого мастера очень наглядно решены в живописной и скульптурно-пластической гримировальной технике.

Вполне вероятно, что гримы для Михаила Чехова в тот период выполнялись Я. И. Гремиславским или другими мастерами МХТ. Но и сам Чехов хорошо рисовал, свободно владел навыками рисунка, что помогло создать разнообразные эскизы персонажей, а по ним, возможно, острые, характерные гримы – например, эскиз образа сенатора Аблеухова по драме Л. Андреева «Петербург».

Внешний облик Михаила Чехова достаточно ординарен. Он был небольшого роста, худым и с почти заурядным лицом. При этом коллеги и ученики часто указывали на его внутренний магнетизм, даже гипнотизм. Его ученица Мария Осиповна Кнебель, вспоминая об их первой встрече, отмечала, что он был неказистым, невзрачным. Но при этом у него были светлые, бездонные глаза, полные боли, одиночества и какого-то немого вопроса [5, с. 16]. М. О. Кнебель обратила внимание на принципиальные составляющие его внешности: «Интересно, что во внешнем облике Чехова не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский дар. Небольшого роста, очень худой, курносый – ничего бросающегося в глаза даже при тех специфических требованиях к актерской выразительности, которые были выработаны в Художественном театре. Тусклый голос, немного пришепетывающая манера говорить» [6, с 11].

А. П. Чехов уже в трехлетнем ребенке – своем племяннике – прозорливо отмечал: «Мальчик Миша удивительный по интеллигентности, в его глазах блестит нервность» [7, с. 17]. Очевидно, это также связано с отмечаемым позднее гипнотизмом его глаз. Сочетание хрупкости, бестелесности с напряженной одухотворенностью, какой-то неотмирной, нереальной экспрессией – вот особенность внешности юного Михаила Чехова. Видимо, эту хрупкую нервность взрастил его отец, талантливый, но избыточно широкий по натуре Александр Павлович Чехов, старший брат Антона Павловича. В нетрезвом состоянии он по ночам загружал ребенка сложным «образованием», воспитанием – что отчасти напоминало перегибы воспитания деда, Павла Егоровича. Впоследствии Михаил Чехов скажет, что у него в детстве не было детства. В дальнейшем это «воспитание» отразится уже в юности, когда у него станут частыми приступы депрессии, нервные срывы, из-за которых он мог уйти с репетиции и даже со спектакля. Очевидно, что психологически травматичное детство сказалось на предельной нервности его актерского мастерства, бездонно гипнотическом взгляде, утонченной нервности мимической структуры лица. Мария Осиповна Кнебель отмечала, что особенность характера Михаила Чехова заключается в «сочетании чувства юмора и острой драматизации. <...> Он все преувеличивал – и смешное, и драматическое... <...> Он был творцом смеха, радости» [6, с. 24]. В советское время имя Михаила Чехова замалчивалось, было почти неизвестно. М. О. Кнебель в своей педагогической работе использовала методологию М. Чехова, его школу мастерства актера и много рассказывала о нем. Но писать о нем не рекомендовалось. Благодаря ей и другим последователям его актерской школы постепенно стало открываться имя Михаила Чехова.



Фото 3. М. А. Чехов – Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), МХАТ-2, 1921 г. / Mikhail Chekhov – Khlestakov (N. V. Gogol "The Inspector General"), Moscow Art Theater-2, 1921

уровне, и в первую очередь отмечается роль и грим Хлестакова в «Ревизоре» Н. В. Гоголя. К. С. Станиславский начал заново ставить «Ревизора» в 1920 г. Он репетировал два года с Михаилом Чеховым, чтобы, благодаря творческой индивидуальности великого актера, воссоздать «фантазмагорическую гоголевскую фигуру» Хлестакова [8, с. 93]. Р. Н. Симонов вспоминал, что внешние данные Чехова были исключительно подходящими для этой роли и почти не требовали грима: «Худенький, маленький, курносый, <...> почти безбровый» [9, с. 290]. В гриме Хлестакова на дошедшем до нас фотоизображении 1921 г. (фото 3) пластика лица Михаила Чехова как бы расплывается, курносый нос расширяется, но при этом глаза – это уже круглые почти бессмысленные глазки. Грим глаз сделан очень точно. При этом актеру надо было убрать свои большие и выразительные глаза. Тонкие округлые брови широко разбегаются в стороны и «падают» в сторону висков, небольшой ротик показывает какую-то внешнюю детскость и внутреннюю пустоту. В композиции грима не было подчеркивания пластики лица, его деталей – они словно бы, наоборот, размывались, таким образом и создавалась бесформенность внешности Хлестакова. В его глуповатой постоянной улыбке скрывалась неискренность, страх быть разоблаченным. Как отмечают театроведы, такого Хлестакова в театре еще не было. Обычно актеры играли почти красивого молодого мужчину. Поэтому в этих образах не было гоголевского Хлестакова, пройдохи, но глупого, пустого и при этом трусливого человека. Михаил Чехов играл не ничтожество, а ничто, абсолютную пустоту. Даже в рваной речи Хлестакова Чехов виртуозно подчеркивал эту характеристику Хлестакова. Его тело, ноги были как бы ненастоящими, шарнирными, без костей. Он постоянно двигался (вихлялся). Многие критики отмечали, что Чехов исполнением Хлестакова открыл новую эпоху в трактовке этого образа. После исполнения роли Хлестакова

В искусстве грима есть интересное наблюдение гримеров-профессионалов, что «не интересные» лица в жизни могли достаточно легко поддаваться изменению в гриме, когда гриму не мешает яркая естественная прорисованность лица (темные брови, глаза) актера, актрисы. Лицо Михаила Чехова в жизни было не ярким, но интеллигентным, оно озарялось какой-то магнетической улыбкой. Скромность, улыбчивость делали его лицо привлекательным, приятным. Поэтому в точном, профессиональном гриме он мог легко меняться, применяя при этом свои уникальные возможности подвижности мимической структуры лица.

О грим-образах Михаила Чехова необходимо отметить, что технологически они выполнены на высоком профессиональном

Михаил Чехов стал знаменит как актер – отмечает П. Е. Елисеева в статье «Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование “психологического жеста” как метода репетирования» [10, с. 186]. Отдельно она обращает внимание на физический феномен, которого достигал Михаил Чехов во втором акте – он становился меньше ростом от охватившего его страха перед Городничим [10, с. 180].

Острохарактерный образ короля Эрика XIV был совершенно контрастен фигуре чеховского Хлестакова. В Эрике XIV великий артист предстал перед зрителями в новом, совершенно ином облике. При этом необходимо отметить, что работа над созданием этих противоположных образов велась одновременно. Коллеги отмечали, что сценические данные Михаила Чехова способствовали созданию особенных и странных образов: среднего роста; легкий и ритмичный; сипловатый звук глухого матового голоса; нежное обаяние, передающееся со сцены, срывающийся жест. Благодаря перечисленному Е. Б. Вахтангов увидел в нем странного стриндбергского короля Эрика XIV в применении новых театральных идей.

При сопоставлении грим-образов Хлестакова и Эрика XIV необходимо отметить, что Михаилу Чехову удалось пластически резко изменить свое лицо. В Хлестакове вся композиция грима строилась по горизонтали и с низкой пластикой лица, что ярко показывало в образе какую-то размытость, опять-таки расплюснутость. В лице не было ярких рельефов. И поэтому даже гениальный грим показывал пустой внутренний мир Хлестакова. И совершенно по-другому решена пластика лица реально существовавшего в XVI в. шведского короля Эрика XIV (спасавшегося от жизни в безумии) (фото 4). Это очень высокий нос, острый подбородок (из гуммоза), т. е. острая, высокая



Фото 4. М. А. Чехов – Эрик XIV («Эрик XIV» А. Стриндберга), Первая студия МХТ, 1921 г. / In the role of Eric XIV (A. Strindberg “Eric XIV”), 1921

¹ Пластический материал гуммоз схож с пластилином, но только в составе гуммоза используются воск, грим и другие ингредиенты органического состава. Поэтому он безвреден для лица. Крепится только на костную основу лица (лоб, нос, скулы, подбородок) и на тканевую полосу, которая заранее приклеена к коже лица актера.

пластика лица выстроена в гриме по вертикали, что подчеркивало сложный, неординарный характер короля. Эти пластические гримы в театре создавались с помощью сложной техники гуммоза, которую обязательно изучают на практике студенты актерских факультетов. В современном театре используются пластические материалы из силикона, которые облегчают примерам и актерам технологию изменения формы лица. Пластику из гуммоза¹ необходимо лепить и прикреплять каждый раз заново. Нервный рисунок бровей Эрика XIV, с резкими изломами еще более подчеркивает яркий холеричный характер персонажа. Н. Г. Зограф, автор книги о Е. Б. Вахтангове, описывая Чехова-Эрика, отмечает, что у него были

«неестественно-угловатые жесты. Больное и бледное лицо. Растрепанные волосы, насупленный вид. Оттопыренная губа и полуоткрытый рот. Кривой, угловатый зигзаг сильно выдвинутых бровей. Огромные, печальные глаза» [11, с. 47].

Необходимо отметить грим глаз Чехова-Эрика. Глаза здесь выделены особым способом, который их очень увеличивает, что часто стремятся сделать многие актеры и актрисы. У Эрика XIV огромные глаза не украшают этот образ, а указывают на его болезненно-нервную суть. Из этого описания внешнего облика персонажа – актера в гриме – видна яркая противоречивость характера Эрика XIV, очерченная и с помощью острохарактерного грима. Герой удивительно доверчив и даже мягок по отношению к своим людям и становится совершенно другим с врагами. Упрямство и нелогичность его действий подчеркивается оттопыренной губой (так называемый синдром Нерона), острой и очень высокой пластикой лица. Гуммозом выделена скульптура острого подбородка. Нервно-изломанные брови передают не ожесточение, а болезненную подозрительность. Его лицо с первых минут действия – это странная загадка для зрителя. Такой острохарактерный грим даже как бы увеличивает рост и объемы тела Михаила Чехова. Известно, что у него была подвижная мимика лица, которая помогала передавать сложнейшие нюансы в мимической партитуре любого образа. Очевидно, изломанный рисунок разных бровей предполагал их резкие движения в процессе реакций героя на события, что создавало мгновенные трансформации в рисунке грим-образа.

В этом гриме необходимо умение актера, гримера полностью замаскировать свои естественные брови, чтобы изобразить их новый рисунок, который таким образом получался чистым и ярким. Маскируются брови с помощью локального нанесения на них плотного слоя общего тона, а затем обильного нанесения пудры. Иногда необходимо нанести несколько слоев тона и пудры, если брови у актера густые, очень темные.

На актерском факультете – например, в ГИТИСе – изучается фиксация определенных физиогномических структур лица и их соединение: сангвиника, холерика, меланхолика. В гриме Эрика XIV применена технология соединения мимики холерика и меланхолика, что создает на лице Михаила Чехова сложный психологический рисунок образа. Например, очень высокий с большой горбинкой нос холерика, тонкий рот меланхолика с изломанными бровями и подчеркнута большими печальными глазами создают общую партитуру нервного и большого человека короля Эрика XIV.

На доминанту грим-образа, ее важнейшее значение при решении этой роли сразу обратил внимание в своей рецензии Михаил Кузмин: «И этот страшный и упоительный вместе с тем грим, лицо, от которого трудно оторваться и которое пугает, пленяя, <...> умение носить костюм, неповторимые интонации и оттенки делали этот спектакль огромным событием, настоящим праздником искусства!» [12].

Образ старого Мальволио в «Двенадцатой ночи» Шекспира был создан в 1920 г. в Первой студии Художественного театра (фото 5). П. А. Марков пишет,



Фото 5. М. А. Чехов – Мальволио («Двенадцатая ночь» У. Шекспира) МХАТ-2, 1920 г. / Mikhail Chekhov as Malvolio ("Twelfth Night" W. Shakespeare), 1920

Михаила Чехова в образе Мальволио из «Двенадцатой ночи». В одном варианте грим более статичный, где чрезмерно большой лоб, седой парик. Лицо совершенно бесцветное и статуарное. Нет бровей, глупые округлые бесцветные глаза, большой округлый нос. Здесь, наверное, Михаил Чехов как бы «заморозил» свою подвижность лица, убрал магнетический блеск глаз. В другом варианте лоб уже не такой большой, парик с черными буклями и черными прядями на лбу, черные маленькие усики; более подвижные, но небольшие глаза (фото б). Второй вариант грима передает большую мимическую динамику и имеет цвет, контрастность. Актер со временем явно решил немного «расшевелить» образ Мальволио и за счет измененного рисунка грима.

Здесь необходимо сказать об определенном мастерстве актера, когда он умеет грим не только нести, но и обыграть. Какая подвижность лица у Хлестакова и потрясающая неподвижность у Мальволио! Тогда и происходят на сцене чудеса преобразования точного рисунка, композиции грима при его профессиональном обыгрывании.

Под влиянием Леонида Андреева в 1918 г. Михаил Чехов увлекся антропософией австрийского философа, оккультиста, мистика Рудольфа Штайнера. Этого увлечения не поощрял К. С. Станиславский. Однако именно антропософия и педагогика помогли Чехову преодолеть духовный кризис, выйти из глубокой депрессии и открыть новые пути в театральном искусстве.

что «этот человек [Михаил Чехов. – Т. С.] среднего роста, с нервным и нежным лицом, с иронически-ласковой и острой улыбкой, с матовым звуком глухого голоса – внезапен и дерзок на сцене» [13, с. 301]. Чехов в этом образе соединил смешное и трогательное, сверхглупость и сверхкомизм. Внешнему рисунку роли дана неожиданная «посадка головы», напряженность коротенькой шеи [14, с. 278]. Театральный грим обладает интересной спецификой, когда он может изменяться, корректироваться со временем, если артист замечает, что эти изменения необходимы. Общая композиция по сравнению с исходной может быть такой же, основной, но появляются новые детали: изменяется прическа, форма или объем усов. Такие изменения видны в гриме



Фото 6. М. А. Чехов – Мальволио («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), МХАТ-2, 1920 г. / In the role of Malvolio ("Twelfth Night" W. Shakespeare), Moscow Art Theatre – 2, 1920

В истории русского театра знаковой стала роль принца Гамлета (МХАТ-2, 1924) в гениальном исполнении Михаила Чехова (фото 7). После смерти Е. Б. Вахтангова в 1922 г. Михаил Чехов стал художественным руководителем Второго МХАТа. Спектакль «Гамлет» открывал этот период жизни великого артиста. Чехов возлагал большие надежды на создание нового подлинного театра с классическим репертуаром. Он много занимается с артистами. Михаил Чехов не должен был играть эту роль. Но, не найдя актера, Чехов «с большим внутренним мучением» и сомнением стал работать над этим образом. Гамлет Чехова вызывал много споров. Многие обвиняли его в мистицизме. При всех спорных моментах постановки Михаила Чехова



Фото 7. М. А. Чехов – Гамлет («Гамлет» У. Шекспира), МХАТ-2, 1924 г. / Mikhail Chekhov – Hamlet, Moscow Art Theatre – 2, 1924

именно его рисунок Гамлета современники называли «важнейшим оправданием» всего спектакля. С. В. Гиацинтова описывает Чехова-Гамлета так: «Черный костюм, длинные светлые волосы, импульсивные жесты, непередаваемые интонации глуховатого голоса» [10, с. 193]. Артист в этой роли имел ошеломляющий успех у публики и получил звание заслуженного артиста. На премьере «Гамлета» в 1924 г. Чехова вызывали десять раз. Чехов нарушил многовековые каноны (шаблоны) в исполнении роли Гамлета, поэтому был враждебно воспринят большинством критиков. Рассматривая грим Михаила Чехова – Гамлета по фотографиям, отметим большую напряженность лица, особенно в области переносицы, где ярко подчеркнуты вертикальные складки (так называемые мышцы гордецов), восходящая ось бровей, затемненные веки у переносицы, большие темные глаза. Глаза в этом гриме имеют важную роль. Они настолько увеличены и гримом, и самим артистом, что кажутся выходящими из орбит – так бывает у человека при очень больших нервных потрясениях. Здесь, очевидно, актер использовал и свой природный магнетический блеск глаз. Яркий рисунок грима подчеркивает постоянную нервную работу мысли Гамлета о почти маниакальном желании мести за отца. Немного изменена пластика носа артиста. Он более прямой с небольшой горбинкой. Пластика лица Михаила Чехова в этом гриме тоже высокая, но не такая острая, как у Эрика XIV. Рот артиста почти не обозначен. Это композиция грима холерика-фаната. Сопоставляя дошедшие до нас по фотографиям грим-образы Гамлета и Мальволио, видим артистичное владение актером подвижностью и статичностью своего лица, его мимической структурой.

Хорошо известно, что в студенческой актерской практике молодым студентам часто приходится исполнять возрастные роли. И они очень любят такого рода перевоплощение, не всегда осознавая сложность и опасность



Фото 8. М. А. Чехов –
Старый рыбак Кобус («Гибель
«Надежды»» Г. Гейерманса).
Первая студия МХТ, 1913 г. /
Old fisherman Kobus (“The Death
of Hope” G. Geyermans). 1st Art.
Moscow Art Theatre, 1913

роды, усы и т. д.). Возрастной грим является достаточно сложным в исполнении студентами, и его освоение может восприниматься как своего рода одно из высоких достижений актера в умении создать уникальный образ.

В актерской работе молодого Михаила Чехова было много возрастных ролей, где он точно и профессионально использовал возрастной грим. В 1913 году он, еще совсем молодой артист, сыграл роль старого рыбака Кобуса в спектакле «Гибель «Надежды»» (Г. Гейерманс, Первая студия МХТ). В этом гриме нет изображения морщин, складок, а его молодые лучистые глаза и брови обесцвечены и спрятаны в тень (фото 8). Они стали тусклыми, но при этом выразительными. Даже при таком минимальном гриме Михаил Чехов убедителен: мы видим старого человека. К сожалению, малое количество дошедших до нас фотоизображений не позволяет в полной мере судить обо всем объеме постоянной работы Михаила Чехова над грим-образом роли на протяжении ее исполнения. Например, А. Д. Попов вспоминал, как великий артист поразил его, «когда после сотни сыгранных спектаклей <...> пытался на ходу изменить надоевший рисунок роли, однажды неожиданно для всех изменив костюм и грим» Кобуса [15, с. 21]. «Вышел на сцену старик весь в коже – кожаная зюйдвестка на голове, кожаная куртка и тяжелые рыбацкие сапоги вместо шерстяных чулок. Сам – корявый, кряжистый. Казалось, что он сейчас сошел с шаланды – он еще иногда ловит рыбу и полон промыслового азарта» [16, с. 107].

Поиск портретного образа старого сенатора Аполлона Аполлоновича Аблеухова (А. Белый «Петербург», МХАТ-2, 1925) сопровождался у Чехова графическими набросками – он нарисовал его, наметив основные акценты в гриме. Выделяется в этом рисунке грима огромный череп, в котором словно бы вмещались все знания умирающей эпохи и потом отображалась драма тупика,

скатиться в шарж при любой неточности образа пожилого человека. Часто неподготовленные артисты в технологии грима представляют возрастной грим так, что это, в первую очередь, морщины. При таком понимании получается молодое лицо с нарисованными черточками-морщинами. В гримах Чехова показаны в первую очередь глубинные изменения пластики лица, когда лицо опускается, появляются брылы (провисы на контуре нижней челюсти), «стареют» глаза. Правда, в большинстве возрастных гримов Чехов использует постиж (бороды, бакенбарды, усы), который хорошо маскирует молодую пластику нижней челюсти.

Возрастной грим в учебной программе искусства грима преподается после подготовительного обучения работе с пластикой лица, его деталями, работе с постижем (искусственными волосными изделиями: это парики, бороды, усы и т. д.).



Фото 9. М. А. Чехов. Рисунок образа Аблоухова («Петербург» по роману А. Белого).

РГАЛИ / М. Chekhov. Drawing of the image of Ableukhov ("Petersburg" A. Bely). RGALI

конца времен (фото 9). Грим имеет острый гротескный рисунок с ярко прорисованными носогубными складками, которые как бы обрамляют лицо, воссоздавая старческую пластику лица; с подчеркнута увеличенными, акцентированными плачущими глазами; с мощно обозначенными вертикальными складками на переносице, с оттопыренными ушами. На лице артиста ярко показано страдание, беспомощность. Блестящий грим, где 30-летний артист воссоздает образ, показывает не просто старика, но человека с трагедийно-плачущей интонационной доминантой в лице, оплакивающего свою судьбу в проекции от прошлого к будущему, – все это демонстрирует широчайший диапазон зафиксированных гримом эмоциональных структур (фото 10).

Совсем старого человека показывает Михаил Чехов в грим-образе помещика Муромского («Дело» А. В. Сухова-Кобылин, 1927, МХАТ-2).

Здесь используется принципиально иная композиция грима очень старого лица: яркий грим при наличии большого количества постижа (длинные, прямые бакенбарды, смешные густые усы), который почти закрывает лицо артиста, но какие удивительно детские, широко раскрытые молодые глаза! Смешной большой нос (из гуммоза). В этом гриме Михаил Чехов просто неузнаваем. Великолепно показан образ тщедушного старичка, который так отчаянно борется за честь своей дочери. Михаил Чехов еще на читке пьесы нарисовал карикатуру на образ Муромского и попросил спрятать этот рисунок. Каково же было удивление М. О. Кнебель, когда на премьере явилась перед зрителями копия его давнишней карикатуры! В этих двух образах стариков глаза актера не прикрыты старческими веками, а, наоборот, широко открыты. Но у этих стариков очень разные глаза (фото 11). И они гениально показывают разную стариковскую немощь и при этом силу неггибаемого характера. Павел Марков в развернутой рецензии, посвященной Чехову-Муромскому, среди важнейших средств создания этого уникального образа отдельно выделил именно грим: «Грим: лицо заросло бородой – она торчит наивными седыми клочьями; наивно хитрые глаза (хитрость умирающего старика) недоумевающе смотрят из-под бровей. Наивная



Фото 10. М. А. Чехов – Ап. Ап. Аблоухов («Петербург» по роману А. Белого), МХАТ-2, 1925 г. / In the role of Ap. Ap. Ableukhov ("Petersburg" A. Bely), Moscow Art Theatre-2, 1925



Фото 11. М. А. Чехов –
Н. К. Муромский («Дело»
А. В. Сухово-Кобылина), МХАТ-2,
1927 г. / Mikhail Chekhov –
N. K. Muromsky (“Delo”
A. V. Sukhovo-Kobylin), 1927,
Moscow Art Theatre-2

ограниченность, послушание, поспешная готовность следовать совету – так раскрывается роль <...> Наивно хитрые глаза в ужасе и тоске останавливаются перед миром, который в лице Светлейшего и Варравина неожиданно и предельно страшно раскрылся удивленному Муромскому. <...> Переключение комедии в трагедию Чехов совершает с величайшей простотой. Внутренняя линия роли ясна и прозрачна. Ряд потрясающих моментов пронизывает пьесу. Первоначальный дружный хохот зрителя сменяется внимательным и взволнованным молчанием» [17, с. 5].

Рассматривая не столь обширный визуальный материал в фотографиях грим-образов Михаила Чехова, отметим, что даже в этой части актерского мастерства он максимально использовал все ее составляющие: знание своего

лица, его возможностей, грамотное и профессиональное применение приемов грима с учетом личных физиогномических данных. Заложенное Станиславским внимание к каждой детали актерского воплощения роли стало важнейшим творческим принципом его учеников. Анализируя грим-образы Чехова, обнаруживаем, что он стал наследником особого отношения к гриму своего учителя, развивая в своей актерской системе его принципы во всех направлениях. Можно обнаружить постепенное – от года к году, от роли к роли – стремление Чехова к минимализму в работе над гримом. Вернее, обнаруживается граница в работе над грим-рисунком роли в драматургии разного типа. В пьесах притчевого плана – каковой была, например, роль Кобуса в «Гибели «Надежды»» – он тяготеет к естественности изображения облика персонажа, оставляя простор для свободной мимической игры. В ролях реалистического плана, в героях-современниках или персонажах близких ему эпох он стремится выстроить гримом черты лица более тщательно и конкретно – в этом он оказывается сторонником характерологической мимической детали, доходя в грим-обликах до блистательного гротеска. Анализ чеховских решений роли в гриме показывает, что каждая из них является завершением долгого этапа творческой работы великого русского артиста. Особенно это видно в работе над ролью Аблоухова в «Петербурге» Андрея Белого, после которой остался целый свод его рисунков персонажа и себя в образе этого персонажа – от шаржей до предельно детальной реалистической зарисовки, которая демонстрирует поступательное движение к сложному характерному образу.

1. Андреев Л. Н. Москва. Мелочи жизни // Московский театр в русской театральной критике. 1898–1905. М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2005. С. 153–154.
2. Станиславский К. С. Счастливая случайность // Станиславский К. С. Собр. соч.: В 9 т. М.: Искусство, 1988–1989. Т. 1. Моя жизнь в искусстве. С. 164–168.
3. Раугул Р. Д. Грим. Л.; М.: Искусство, 1947. – 248 с.
4. Гремиславский И. Я. Сборник статей и материалов. М.: Искусство, 1967. – 44 с.
5. Ирин Н. Где Чехов, там тайна // Свой: журнал Никиты Михалкова. 2021. Июль. С. 16–19.
6. Чехов М. А. Литературное наследие: В 2 т. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995. Т. 1. Воспоминания. Письма. – 542 с.
7. Чехова Е. М. Воспоминания // Вокруг Чехова: В 2 т. Т. 1. М.: ООО ГК «РИПОЛ классик», Пальмира, 2018. – 335 с.
8. Кнебель М. О. Вся жизнь. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. – 583 с.
9. Симонов Р. Н. Рубен Симонов: Творч. наследие. Статьи и воспоминания о Р. Н. Симонове. М.: Всерос. театр. о-во, 1981. – 559 с.
10. Елисеева П. Е. Сценическая речь Михаила Чехова. Зарождение и формирование «психологического жеста как метода репетирования» // «Вечность на ладонях». Еще раз о Михаиле Чехове: сборник статей / Сост. В. М. Турчин. М.: ГИТИС, 2015. С. 173–216.
11. Зограф Н. Г. Евгений Багратионович Вахтангов. 1883–1922. М.; Л.: Искусство, 1947. – 75 с.
12. Кузмин М. [Об «Эрике XIV»] // Жизнь искусства. 1921. 18–20 июня. №755/757.
13. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974–1977. Т. 2: Театральные портреты. 1974. – 494 с.
14. Соловьева И. ПЕРВАЯ студия. ВТОРОЙ МХАТ: Из практики театральных идей XX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. – 672 с.
15. МХАТ Второй. Опыт восстановленной биографии. М.: Изд-во МХТ, 210. – 960 с.
16. Попов А. Д. Воспоминания и размышления о театре. М.: ВТО, 1963. – 310 с.
17. Марков П. А. О Михаиле Чехове в роли Муромского // Программы государственных академических театров. 1927. №7. С. 4–5.

REFERENCES

1. Andreev L. N. *Moskva. Melochi zhizni* [Moscow. Little things in life]. In: *Moskovskiy teatr v russkoy teatral'noy kritike. 1898–1905* [Moscow Theatre in Russian Theatre criticism. 1898–1905]. Moscow: Artist. Rezhissor. Teatr Publ., 2005. Pp. 153–154.
2. Stanislavsky K. S. *Shchastlivaya sluchaynost'* [A happy accident]. In: *Stanislavsky K. S. Sobr. Sochineniy v 9 t.* [Collected Works in 9 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1988–1989. T. 1. *Moya zhizn' v iskusstve* [Vol. 1. My life in art]. Pp. 164–168.
3. Raugul R. D. *Grim* [Makeup]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1947. 248 p.
4. Gremislavsky I. J. *Sbornik statey i materialov* [Collection of articles and materials]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967. 344 s.
5. Irin N. *Gde Chekhov, tam tajna* [Where is Chekhov, there is a secret]. In: *Svoy: zhurnal Nikity Mikhalkova: yezhemesyachnoye prilozheniye k gazete "Kul'tura"* [Nikita Mikhalkov's magazine: a monthly supplement to the Kultura newspaper]. No. 7, July. 2021, pp. 16–19.
6. Chekhov M. A. *Literaturnoye naslediyе: V 2 t.* [Literary heritage: In 2 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ, 1995. T. 1. *Vospominaniya. Pis'ma* [Vol. 1. Memories. Letters]. 542 p.
7. Chekhova E. M. *Vospominaniya* [Reminiscences]. In: *Vokrug Chekhova: V 2 t. T. 1* [Around Chekhov: In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: ООО ГК "РИПОЛ классик", Palmira Publ., 2018. 335 p.
8. Knebel M. O. *Vsya zhizn* [Entire life]. Moscow: VTO Publ., 1967. 583 p.
9. Simonov R. N. *Ruben Simonov: Tvorch. naslediyе. Stat'ji i vospominaniya o R. N. Simonove* [Creative heritage. Articles and memoirs about R. N. Simonov]. Moscow: VTO Publ., 1981. 559 s.
10. Eliseeva P. E. *Stsenicheskaya rech Mikhaila Chekhova. Zarozhdeniye i formirovaniye "psikhologicheskogo zhesta kak metoda repetirovaniya"* [Stage speech by Mikhail Chekhov. The origin and formation

of a “psychological gesture as a method of rehearsal”). In: “*Vechnost’ na ladonyakh*”. *Jeshche raz o Mikhaile Chekhove: sbornik statey. Sost. V. M. Turchin* [“Eternity on the palms”. Once again about Mikhail Chekhov: collection of articles. Comp. by V.M. Turchin]. Moscow: GITIS, 2015. Pp. 173–216.

11. Zograf N. G. Evgeny Bagrationovich Vakhtangov. 1883–1922. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1947. 75 p.
12. Kuzmin M. [Ob “Erike XIV”] [About “Eric XIV”]. In: *Zhizn iskusstva* [The Life of The Art]. 1921, no. 755/757.
13. Markov P. A. O teatre: V 4 t. [About the Theatre: In 4 vol.]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974–1977. T. 2: *Teatralnyje portrety* [Vol. 2: Theatrical portraits], 1974. 494 p.
14. Solovyova I. *PERVAYA studiya. VTOROY MKHAT: Iz praktiki teatralnykh idey XX veka* [FIRST studio. SECOND Moscow Art Theatre: From the practice of theatrical ideas of the XX century]. Moscow: Novoje literaturnoje obozreniye Publ., 2016. 672 p.
15. *MKhAT Vtoroy. Opyt vosstanovlennoy biografii* [Moscow Art Theatre Second. The experience of the restored biography]. Moscow: Moscow Art Theatre Publ., 210. 960 p.
16. Popov A. D. *Vospominaniya i razmyshleniya o teatre* [Memories and reflections on the theatre]. Moscow: VTO Publ., 1963. 310 p.
17. Markov P. A. O *Mikhaile Chekhove v roli Muromskogo* [About Mikhail Chekhov in the role of Muromsky]. In: *Programmy gosudarstvennykh akademicheskikh teatrov* [Programs of state academic theatres]. 1927, no. 7, pp. 4–5.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Сорокина Тамара Александровна – кандидат культурологии, доцент кафедры истории изобразительного искусства Российского института театрального искусства – ГИТИС, член Союза художников-графиков.

E-mail: toma.sorokina46@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8077-1969

ABOUT THE AUTHOR

Tamara A. Sorokina – Cand. Sc. in Culturology, associate professor of the Department of History of Fine Arts, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS), member of the Union of Graphic Artists.

E-mail: toma.sorokina46@mail.ru

ORCID: 0000-0002-8077-1969

Статья поступила в редакцию: 06.09. 2021

Отредактирована: 28.10.2021

Принята к публикации: 01.11.2021

Received: 06.09. 2021

Revised: 28.10.2021

Accepted: 01.11.2021

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Сорокина Т. А. Грим-образы Михаила Чехова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 4. С. 45–60.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60

FOR CITATION

Sorokina T. A. Make-up images of Mikhail Chekhov. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 4 pp. 45–60.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-4-45-60