

обычного, чистая, до блеска выглаженная салфетка, парик на специальной подставке...

Фалеев работает быстро, но не торопясь. Краски, которые он смешивает на пальцах, послушно превращаются в нужный тон. Он часто останавливается, проверяя свою работу в зеркале, стремясь к тому, чтобы при наименьшем количестве грима добиться возможно большей выразительности.

И вот с каждой минутой, с каждым прикосновением опытных рук гримера лицо актера неузнаваемо изменяется. Парик, борода, усы — все эти сами по себе мало значущие детали, постепенно объединенные руками гримера, приобретают на лице исполнителя смысл и выразительность. Так, словно волшебством, вызывается к жизни новый человек, живший, быть может, несколько столетий назад...

Однако, для актера процесс гримирования — это не только изменение своего внешнего облика. Приходя на спектакль, актер — один человек, а выходя на сцену — совсем другой и не только внешне, но и внутренне. Ведь часто бывает так, что грим лишь незначительно меняет лицо исполнителя, а созданный им образ по своему характеру очень далек от его личных качеств.

Стало быть, в этот промежуток времени, между приходом в театр и выходом на сцену, актер не только одевается и гримируется, но еще и подготавливается внутренне, перестраивая свои ощущения, чувства, свой, по выражению К. С. Станиславского, «душевный аппарат» таким образом, чтобы к моменту своего появления на сцене быть совершенно включенным в круг жизни и интересов своего героя.

Вот почему в тот день, когда К. С. Станиславский играл Астрова в «Дяде Ване», он появлялся в своей уборной ровно в шесть часов вечера, т. е. за два часа до начала спектакля.

К этому времени у Фалеева уже все было готово, поставлено по своим обычным местам. Не очень сложный грим Станиславского в роли Астрова был давно знаком Михаилу Григорьевичу и для того, чтобы его выполнить, достаточно было и тридцати-сорока минут. Но Фалеев гримировал Станиславского ровно час, а если случилось так, что грим был готов без четверти семь, Константин Сергеевич начинал нервничать и сердиться: ему казалось, что грим сделан наспех, неаккуратно, что чего-то еще недостает, хотя все было, как обычно. Дело, разумеется, было не в гриме, а в том, что за этот час Станиславский привык, как он говорил, «гримировать душу», иными словами, внутренне готовить себя к появлению на сцене. За этот час в Станиславском и рождался его Астров.

Таким образом, грим становится непременным участником процесса создания не только внешнего, но и внутреннего облика сценического образа.

Но не здесь, не в актерской уборной за час до спектакля, рождается грим. Здесь он только выполняется, или, точнее, воспроизводится.

Процесс писков верного грима, как и всякий творческий процесс, опирается, прежде всего, на постоянное наблюдение жизни, живых людей, их характеров. По этому пути и направляли четырнадцатилетнего мальчика — ученика Фалеева — К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко с первых шагов его творческой деятельности, когда ему поручалось гримирование статистов — «толпы». Его учили: «Нам нужна не толпа, а люди, живые люди, разные по своим характерам, такие, какими вы их постоянно наблюдаете в жизни...».

Однако, мало придумать пусть даже выразительный, соответствующий характеру пьесы и персонажа рисунок грима. Очень часто случается так, что грим, выглядевший на бумаге живым и убедительным, на лице исполнителя оказывается невыразительным, надуманным и вместо того, чтобы помогать актеру, даже мешает ему. Гример поэтому должен уметь не только найти интересный, живой грим, но и советовать его с лицом актера таким образом, чтобы физические особенности этого лица органически увязывались с рисунком найденного грима, чтобы он, как говорят, «зажил». Неслучайно поэтому часто бывает так, что в одной и той же роли, в одном и том же спектакле для разных исполнителей приходится искать разный, соответствующий каждому актеру грим.

Наиболее сложной эта задача становится, когда гримеру нужно сделать портретный, исторический грим или загримировать актера по заранее выбранному режиссеру рисунку. Впервые Фалееву пришлось столкнуться с этой задачей в 1906 году, в работе над спектаклем «Ревизор».

В качестве основного материала по гриму режиссера предложила иллюстрации художника Боклевского. Случилось так, что во время репетиций «Ревизора» главный гример Я. И. Гремиславский заболел, и вся работа была поручена М. Г. Фалееву. Это был первый спектакль, в котором от грима Хлестакова до парика бессловесного гостя все было сделано или самим Михаилом Григорьевичем, или под его руководством. Потребовалось много времени и труда, чтобы иллюстрации Боклевского превратились в живых действующих лиц.

Сохранились фотографии отдельных персонажей этой постановки. Эти фотографии действительно напоминают рисунки Боклевского, но ни в одной из них вы не найдете нетворческого, слепого копирования модели.

Одной из лучших работ Фалеева является созданный им вместе с Н. П. Хмелевым грим Каренина, в основу которого был положен портрет молодого Победоносцева. До сих пор многие видевшие Хмелева в этой роли помнят победоносцевские оттопыренные уши, застывший в беззлковой гримасе рот, устремленный в одну точку

глаза... Но вместе с тем это был не Победоносцев, а именно хмелевский Каренин, материальное воплощение замечательного актерского замысла.

Для создания настоящего реалистического грима мало сделать его далеким от театрального штампа и увязать с лицом исполнителя; необходимо еще, чтобы этот грим с наибольшей выразительностью раскрывал сущность изображаемого лица, как говорят актеры, нес в себе «зерно» образа. Только такой грим помогает актеру глубже вскрыть характер своего героя, полнее и убедительнее донести его до зрителя.

Замечательным примером цельности внутреннего и внешнего характера образа является хмелевский Пеклеванов в спектакле «Бронепоезд 14-69».

Н. П. Хмелев был актером, особенно ярко видевшим внешний рисунок создаваемого им человека. Вот почему и Фалееву, как гримеру, работать с ним было особенно интересно. И созданные им образы были поэтому особенно убедительны. При этой, доведенной до совершенной ясности, внешней форме то богатейшее содержание, которое нес в своем творчестве Хмелев, ставит его сценические создания в ряд лучших произведений мировой театральной культуры.

Подобные Пеклеванову образы большевиков-организаторов, пламенных борцов революции в то время уже неоднократно появлялись на сцене молодого советского театра. В облике такого героя даже выработался своеобразный штамп: актер появлялся в неизменной кожаной куртке, подчеркивающей могучее телосложение, лицу придавалось решительное, немного суровое выражение.

Н. П. Хмелев отказался от этого. Он поставил перед собой задачу найти в образе Пеклеванова прежде всего человека, приблизить этот образ к действительной жизни и тем самым сделать его наиболее живым, убедительным, понятным зрителю. Донести

величие Пеклеванова не через условную героическую приподнятость, а через его огромное внутреннее содержание.

Следуя своему замыслу, Хмелев искал и внешнее выражение этого образа. Михаил Григорьевич перепробовал много вариантов, сшил не одну пару усов, прежде чем оставить поиски и окончательно утвердить грим, отвечающий требованиям Хмелева.

И вот на сцене Художественного театра появился хмелевский Пеклеванов: небольшого роста, в сугубо гражданском пиджаке, с маленькой бородкой, очками, совершенно простой, по внешнему виду ничем не выдающийся человек. Но постепенно, от сцены к сцене, Хмелев разворачивал перед зрителем все внутреннее богатство своего героя. Талантливый, умный, обаятельный и очень человечный Хмелев — Пеклеванов завоевал подлинную любовь и симпатии советского зрителя. Успех Хмелева в этой роли во многом зависел от этого неожиданного, замечательного внешнего решения образа.

Хмелев — Пеклеванов — это только наиболее яркий пример, если можно так выразиться, глубокого психологического грима.

В Художественном театре в советский период его существования М. Г. Фалеевым создано множество таких образов, открывающих новую страницу в истории реалистического грима. Отличительной особенностью метода М. Г. Фалеева является то, что он не отрывает своей работы от замысла спектакля в целом. Для этого Фалеев посещает репетиции спектаклей, наблюдает за творческим процессом актера, ищущего внутренний и внешний характер образа. Весь опыт, все свои знания, все, что удастся достигнуть самому Михаилу Григорьевичу, он бескорыстно передает своим ученикам. Старшие из них теперь стали самостоятельными мастерами, и если не остались в Художественном, то успешно работают в других театрах. Так «секреты» Михаила Григорьевича Фалеева становятся достоянием всей советской театральной культуры.