

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МАЛЯРЧУК КАТЕРИНА ГЕННАДІЇВНА

УДК 792.024.3:[792.024:687.16]

ДИСЕРТАЦІЯ

**ГРИМ І МАСКА ЯК СКЛАДНИКИ ВІЗУАЛЬНОЇ АТРИБУТИКИ
ТЕАТРАЛЬНОГО КОСТЮМА**

022 – Дизайн

02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з дизайну.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ К. Г. Малярчук.

Науковий керівник: Дихнич Людмила Петрівна, кандидат історичних наук, професор.

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Малярчук К. Г. Грим і маска як складники візуальної атрибутики театрального костюма. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 022 «Дизайн» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Міністерство освіти і науки України, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2025.

Дисертація присвячена комплексному аналізу гриму та маски як багатогранних явищ, що поєднують естетичні, семантичні та технологічні аспекти, а також як складників візуальної атрибутики театрального костюма.

У Вступі обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, подано мету, завдання наукового пошуку, об'єкт і предмет дисертації, зазначено методи дослідження, наукову новизну і практичне значення одержаних результатів, відомості про особистий внесок здобувача, апробацію результатів, публікації, структуру та обсяг роботи. Зокрема, об'єктом дослідження є – театральний костюм та fashion-колекція як цілісні візуально-комунікативні системи, в яких грим і маска функціонують як складники візуальної атрибутики; предметом – технології, прийоми та засоби застосування гриму й маски у створенні художньої образності у театральній виставі та fashion-перформансі.

У Розділі 1 «Грим і маска як об'єкти наукової рефлексії» досліджено історіографію проблеми та окреслено джерельну базу дослідження, а також з'ясовано сутність та ключові характеристики понять «грим» і «маска». У Розділі 2 «Грим і маска як засоби формування сценічної образності в театрі» розкрито витоки становлення театрального гриму, висвітлено роль гриму та маски у персоніфікації та деперсоніфікації інформації ігрової події в українському театрі, а також виявлено художні засоби та технології трансформації сценічного образу. У Розділі 3 «Сценічний простір моди як

театральна вистава» окреслено образні різновиди сценічного гриму в моді, досліджено грим і маску як складники образних констеляцій сучасних презентацій моди.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що: *уперше*: в українській теорії дизайну комплексно досліджено грим і маску як багатогранні явища, що поєднують естетичні, семантичні та технологічні аспекти, а також як складники візуальної атрибутики театрального костюма; виявлено особливості гримування (поява нових рішень, технологій, матеріалів та ін.) та його значення (посилення його ролі як частини тексту вистави, створеної спільно художником, режисером, актором) у різні історичні періоди: від засобу підкреслення емоційного стану персонажів до потужного інструмента створення сценічної образності, зокрема за рахунок інтеграції із сучасними візуальними ефектами; розглянуто грим як універсальну «мову», яка дає змогу глядачеві миттєво сприймати і розуміти сценічний образ; як інструмент, який поєднує декоративність із функціональністю, збагачує візуальний складник вистави, а також допомагає розкривати режисерський задум і підкреслювати індивідуальність кожного персонажа; концептуалізовано маску і грим як засоби персоніфікації і деперсоніфікації ігрової події: з одного боку, грим і маска дають змогу створити індивідуальний вигляд персонажа, підкреслити його унікальні риси та глибше розкрити його внутрішній світ, завдяки чому глядач отримує чітке уявлення про характер героя і його роль у сюжеті, з іншого – використання масок чи умовного гриму може знеособлювати персонаж, переводячи його в площину символізму або архетипів, що дає змогу акторам втілювати ідеї, настрої або соціальні явища, які виходять за межі індивідуального досвіду; *уточнено*: уявлення про грим і маску як ключові елементи у fashion-індустрії, які беруть безпосередню участь у її формуванні, створюють нові естетичні стандарти, б'юті- і культурні тренди, а також транслюють ідеї дизайнерів, додаючи глибини до їхніх робіт; положення про гримування як осмислену систему дій та засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію

зовнішнього вигляду людини; *набули подальшого розвитку*: ідея про подвійну природу гриму: грим як елемент зовнішнього малюнка персонажа, і грим як засіб впливу на артиста, що сприяє формуванню різнобічного уявлення про сценічний образ; позиція про сукупність технологій і матеріалів, які дають змогу розширювати межі художньої творчості дизайнерів і візажистів (сучасні художні матеріали для моделювання: силікони, латекси, термопластик тощо; 3D-друк; інноваційні декоративні засоби; постижерні вироби; сучасні фарби та текстури; дуо- і мультихромні пігменти та ін.).

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості використання цілого ряду положень і висновків дисертації в якості практичних і теоретичних рекомендацій для гримерів, візажистів, дизайнерів, театрознавців і культурологів. Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення мистецтва гриму і маски у театрі та fashion-індустрії в межах різних спеціальностей, та можуть бути використані при розробці спецкурсу з гриму як інструмента художнього моделювання образу, відповідних навчально-методичних посібників в акторській, режисерській, художній і дизайнерській підготовці тощо.

Підсумовано, що грим і маска як засоби формування сценічної образності в театрі та важливі елементи образних констеляцій презентацій моди є складними і багатограними явищами, які поєднують у собі естетичний, функціональний та культурний складники. Грим є не просто допоміжним засобом у створенні сценічного чи подіумного образу, а самостійним феноменом, який інтегрує мистецтво, технології та культуру. Грим тісно пов'язаний із культурою і традиціями: у різних культурах він відображає соціальні статуси, релігійні переконання, обряди або символіку певних спільнот.

Театральний грим позиціоновано як засіб художньої виразності, що постійно розвивається, і в міру того, як з'являються нові матеріали і технології, які дають змогу розширювати межі художньої творчості,

змінюється і грим, який використовується у виставах. Акцентовано, що грим, як один з головних елементів театрального твору, поряд з режисурою, сценографією, авторською творчістю, відіграє визначальну роль у мистецтві перетворення на сцені театру та переданні емоцій і вражень, відкриваючи перед акторами та глядачами безмежні можливості виразності та витонченості, нові горизонти творчості та самовираження. Художник-гример, враховуючи естетику сценічних символів, розробляє візуальний образ персонажа у тісному взаємозв'язку із сценічним текстом спектаклю та акторською майстерністю.

Наголошено, що грим є складником сценічної образності – специфічної якості, що передається через виставу або виступ, – додаючи глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені. Сценічна образність, як ключовий аспект будь-якої театральної вистави, охоплює всі аспекти вистави, які створюють враження, атмосферу та відчуття для глядачів, і може бути досягнута за допомогою різних елементів: як акторська гра, декорації, світло, звук та, безперечно, грим. Маска і грим як засоби художньої виразності доносять до глядача найсуттєвіші особистісні характеристики персонажа.

Зауважено, що маска і грим виконують дві взаємопов'язані функції: вони можуть як персоніфікувати, так і деперсоніфікувати персонажів у театральному дійстві. Грим допомагає підкреслити унікальні риси героя, його емоційний і фізичний стан, що сприяє персоніфікації образу. У свою чергу, маска може узагальнювати, символізувати певний типаж або ідею, що часто призводить до деперсоніфікації, розширюючи інтерпретаційні можливості глядача. Тобто, грим дає змогу створити індивідуальний вигляд персонажа, підкреслити його унікальні риси та глибше розкрити його внутрішній світ. Завдяки цьому глядач отримує чітке уявлення про характер героя і його роль у сюжеті. Натомість використання масок чи умовного гриму може знеособлювати персонаж, переводячи його в площину символізму або архетипів. Це дає змогу акторам втілювати ідеї, настрої або соціальні явища, які виходять за межі індивідуального досвіду. Таким чином, маска і грим є

потужними інструментами, що дають змогу режисерам і акторам маніпулювати сприйняттям глядача, розкривати складні концепції та формувати багатовимірні сценічні образи. У свою чергу, гримування – осмислена система дій та засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію зовнішнього вигляду людини.

Акцентовано, що подіумний грим і маска у поєднанні один з одним є складниками сценічної образності у сучасних модних презентаціях, це невіддільні елементи fashion-індустрії, втілення найнесподіваніших і найрізноманітніших дизайнерських рішень і водночас засоби художньої виразності. Гримери (і візажисти), втілюючи інноваційні концепції на обличчях моделей, демонструючи широкий діапазон стилів: від сміливих авангардних творінь до витончених природних образів, стають законодавцями моди, прикладом для наслідування іншими митцями та ентузіастами індустрії краси та її споживачами. Гримери відіграють ключову роль у покращенні враження від модного показу, а їхні «твори» не тільки розширюють бачення дизайнера, але й представляють нові концепції і техніки, стаючи візуальним маніфестом майбутніх тенденцій в індустрії краси. Сміливий і нетрадиційний вибір гриму часто привертає увагу і закладає основу для майбутніх трендів (напр., тренд на сяючу, «скляну» шкіру, представлений на показах Maison Margiela).

Стверджується, що подіумний макіяж стає самостійним складником модного образу, що включає яскраві кольори, блискітки, стрази, графічні елементи та інші декоративні прийоми. Його різновидами є: гранжевий (акцент на «розмитих» очах та блідих губах); мінімалістичний (ефект «стриманої розкоші»); графічний (використання різних кольорів і текстур для створення сміливих образів); віртуальний 3D-макіяж (використання доповненої реальності для створення образів за допомогою додатків); монохромний (натхнення 1990-ми, відтінки кольору лате). Інновації у гримуванні створюють основу для подальшого розвитку гриму як засобу художньої виразності, форми мистецької практики.

Зроблено висновок, що грим у fashion-індустрії, як важливий засіб художнього вираження, тобто засіб, що бере активну участь у формуванні образу з художніми ознаками, підкреслює дизайнерський задум, сприяє створенню унікальних образів, які стають провідними елементами модних шоу. Грим у модних показах, крім естетичного значення, виконує і роль засобу комунікації: завдяки йому дизайнери транслюють свої ідеї, історичні, культурні або концептуальні меседжі, які збагачують зміст модних шоу. Дизайнери та візажисти звертаються до культурних кодів різних епох, трансформуючи їх у сучасні модні образи (напр., колекції Джона Гальяно). Гримери не лише створюють акценти, які допомагають підкреслити ключові меседжі колекцій, а й, водночас, впливають на формування глобальних б'юті-трендів (застосування декоративних матеріалів, таких як стрази, пір'я, блискітки; інкрустація обличчя стразами; використання дуо- та мультіхромних пігментів; яскраві акценти на віях, кольорових стрілках, губах). Театралізовані покази з використанням гриму й масок створюють справжнє мистецтво на подіумі, перетворюючи моду на форму культурного діалогу.

Ключові слова: грим, макіяж, маска, візуальна атрибутика, театральний костюм, сценічна образність, сценічний простір, fashion-індустрія, fashion-колекція, модний показ.

SUMMARY

Malyarchuk K. H. Makeup and mask as a components of the visual attributes of a theatrical costume. – Qualification scientific work in the form of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 022 “Design” (branch of knowledge 02 “Culture and Art”). – Ministry of Education and Science of Ukraine, Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, 2025.

The dissertation is devoted to a comprehensive analysis of makeup and masks as multifaceted phenomena that combine aesthetic, semantic and technological aspects , as well as components of the visual attributes of a theatrical costume.

The Introduction substantiates the relevance of the chosen research topic, presents the goal, objectives of scientific research, the object and subject of the dissertation, indicates the research methods, scientific novelty and practical significance of the results obtained, information about the applicant's personal contribution, approval of the results, publications, structure and scope of the work. In particular, the object of the research is – theatrical costume and fashion collection as integral visual-communicative systems, in which makeup and mask function as components of visual attributes ; the subject – technologies, techniques and means of applying makeup and mask in creating artistic imagery in theatrical performance and fashion performance.

In Section 1 “Make-up and Mask as Objects of Scientific Reflection,” the historiography of the problem is explored and the source base of the study is outlined, as well as the essence and key characteristics of the concepts of “make-up” and “mask” are clarified. In Section 2 “Make-up and Mask as Means of Forming Stage Imagery in the Theater,” the origins of the formation of theatrical makeup are revealed, the role of makeup and mask in the personification and depersonalization of information about a play event in the Ukrainian theater is highlighted, and artistic means and technologies for transforming the stage image

are identified. In Section 3 “ Stage Space of Fashion as a Theater Performance,” the figurative varieties of stage makeup in fashion are outlined, and makeup and mask are explored as components of the figurative constellations of modern fashion presentations.

The scientific novelty of the results obtained is that: *for the first time*: in the Ukrainian theory of design, makeup and mask have been comprehensively studied as multifaceted phenomena that combine aesthetic, semantic and technological aspects , as well as components of the visual attributes of a theatrical costume; the features of makeup (the emergence of new solutions, technologies, materials, etc.) and its significance (the strengthening of its role as part of the text of the performance, created jointly by the artist, director , actor) in different historical periods have been revealed: from a means of emphasizing the emotional state of the characters to a powerful tool for creating stage imagery, in particular through integration with modern visual effects; makeup has been considered as a universal "language" that allows the viewer to instantly perceive and understand the stage image; as a tool that combines decorativeness with functionality, enriches the visual component of the performance, and also helps to reveal the director's intention and emphasize the individuality of each character; conceptualized mask and makeup as means of personification and depersonalization of a game event: on the one hand, makeup and mask allow you to create an individual appearance of a character, emphasize his unique features and reveal his inner world more deeply, thanks to which the viewer gets a clear idea of the character of the hero and his role in the plot, on the other hand, the use of masks or conventional makeup can depersonalize the character, transferring him to the plane of symbolism or archetypes, which allows actors to embody ideas, moods or social phenomena that go beyond individual experience; *clarified*: the idea of makeup and mask as key elements in the fashion industry, which take a direct part in its formation, create new aesthetic standards, beauty and cultural trends, and also transmit the ideas of designers, adding depth to their works; provisions on makeup as a meaningful system of actions and means aimed at a cardinal transformation of a person's appearance; *have*

been further developed: the idea of the dual nature of makeup: makeup as an element of the external image of the character, and makeup as a means of influencing the artist, which contributes to the formation of a versatile idea of the stage image; the position on the set of technologies and materials that make it possible to expand the boundaries of the artistic creativity of designers and makeup artists (modern artistic materials for modeling: silicones, latexes , thermoplastics , etc.; 3D printing; innovative decorative tools; post- production products; modern paints and textures; duo- and multichrome pigments , etc.).

The practical significance of the obtained research results lies in the possibility of using a number of provisions and conclusions of the dissertation as practical and theoretical recommendations for makeup artists, designers , theater scholars and cultural scientists. The materials of the dissertation can become the basis for further study of the art of makeup and masks in the theater and fashion industry within various specialties, and can be used in the development of a special course on makeup as a tool for artistic image modeling, relevant teaching aids in acting, directing, artistic and design training, etc.

It is concluded that make -up and mask as means of forming stage imagery in the theater and important elements of figurative constellations of fashion presentations are complex and multifaceted phenomena that combine aesthetic, functional and cultural components. Make-up is not just an auxiliary means in creating a stage or podium image, but an independent phenomenon that integrates art, technology and culture. Make-up is closely related to culture and traditions: in different cultures it reflects social statuses, religious beliefs, rituals or symbolism of certain communities.

Theatrical makeup is positioned as a means of artistic expression that is constantly developing, and as new materials and technologies appear that allow expanding the boundaries of artistic creativity , the makeup used in performances also changes. It is emphasized that makeup, as one of the main elements of a theatrical work, along with direction, scenography, and author's creativity, plays a decisive role in the art of transformation on the theater stage and the transmission

of emotions and impressions , opening up unlimited possibilities of expressiveness and sophistication, new horizons of creativity and self-expression for actors and spectators. The makeup artist, taking into account the aesthetics of stage symbols, develops the visual image of the character in close connection with the stage text of the performance and acting skills.

It is emphasized that makeup is a component of stage imagery – a specific quality conveyed through a performance or performance – adding depth, expressiveness, and authenticity to the characters on stage. Stage imagery, as a key aspect of any theatrical performance, encompasses all aspects of a performance that create an impression, atmosphere, and feeling for the audience, and can be achieved through various elements: such as acting, scenery, lighting, sound, and, of course, makeup. Masks and makeup as means of artistic expression convey to the audience the most essential personal characteristics of a character.

It has been noted that the mask and makeup perform two interrelated functions: they can both personify and depersonalize characters in a theatrical performance. Makeup helps to emphasize the unique features of the hero, his emotional and physical state, which contributes to the personification of the image. In turn, the mask can generalize, symbolize a certain type or idea, which often leads to depersonalization , expanding the viewer's interpretive possibilities. That is, makeup allows you to create an individual appearance of the character, emphasize his unique features and more deeply reveal his inner world. Thanks to this, the viewer gets a clear idea of the character of the hero and his role in the plot. In turn, the use of masks or conventional makeup can depersonalize the character, transferring him to the plane of symbolism or archetypes. This allows actors to embody ideas, moods or social phenomena that go beyond individual experience. Thus, mask and makeup are powerful tools that allow directors and actors to manipulate the viewer's perception, reveal complex concepts, and form multidimensional stage images. In turn, makeup is a meaningful system of actions and means aimed at radically transforming a person's appearance.

It is emphasized that catwalk makeup and mask in combination with each other are components of stage imagery in modern fashion presentations, they are inseparable elements of the fashion industry, the embodiment of the most unexpected and diverse design solutions and at the same time a means of artistic expression. Makeup artists (and make-up artists), embodying innovative concepts on the faces of models, demonstrating a wide range of styles: from bold avant-garde creations to sophisticated natural images, become trendsetters, an example for other artists and enthusiasts of the beauty industry and its consumers. Makeup artists play a key role in improving the impression of a fashion show, and their "works" not only expand the designer's vision, but also present new concepts and techniques, becoming a visual manifesto of future trends in the beauty industry. Bold and unconventional makeup choices often attract attention and set the stage for future trends (e.g., the trend for glowing, "glassy" skin featured at Maison shows). Margiela).

It is argued that catwalk makeup is becoming an independent component of a fashionable image, including bright colors, sparkles, rhinestones, graphic elements and other decorative techniques. Its varieties are: grunge (emphasis on "blurred" eyes and pale lips); minimalist (effect of "restrained luxury"); graphic (use of different colors and textures to create bold images); virtual 3D makeup (use of augmented reality to create images using applications); monochrome (inspiration from the 1990s, shades of latte color). Innovations in makeup create the basis for the further development of makeup as a means of artistic expression, a form of artistic practice.

It is concluded that makeup in the fashion industry, as an important means of artistic expression, that is, a means that takes an active part in the formation of an image with artistic features, emphasizes the design idea, contributes to the creation of unique images that become the leading elements of fashion shows. Makeup in fashion shows, in addition to its aesthetic value, also plays the role of a means of communication: thanks to it, designers broadcast their ideas, historical, cultural or conceptual messages that enrich the content of fashion shows. Designers and

makeup artists turn to cultural codes of different eras, transforming them into modern fashion images (e.g., John Galliano's collections). Makeup artists not only create accents that help emphasize the key messages of the collections, but also, at the same time, influence the formation of global beauty trends (the use of decorative materials such as rhinestones, feathers, sequins; inlaying the face with rhinestones; the use of duo and multichrome pigments; bright accents on eyelashes, colored arrows, lips). Theatrical shows using makeup and masks create real art on the catwalk, turning fashion into a form of cultural dialogue.

Keywords: make-up, mask, visual attributes, theatrical costume, stage imagery, stage space, fashion industry , fashion collection, fashion show.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Малярчук К. Г. Грим як об'єкт наукової рефлексії. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 288–292. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.181089>
2. Малярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 45–50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172675>
3. Малярчук К. Г. Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 121–126. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238600>
4. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 191–198. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247392>

5. Малярчук К. Г. Грим як складник театрального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 160–168. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306805>

6. Малярчук К. Г. Грим і маска як образні констеляції сучасних презентацій моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : мистецтвознавство*. 2024. Вип. 48. С. 529–536. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.824>

Опубліковані праці апробаційного характеру

7. Малярчук К. Г. Сценічний грим в театрі моди: особливості та образні різновиди. *Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень* : зб. наук. праць з матеріалами V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 22 берез. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2024. С. 168–171.

8. Малярчук К. Г. Витоки мистецтва театрального гриму. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 116–118.

9. Малярчук К. Г. Грим як засіб формування сценічної образності в українському театрі: від витоків до сьогодення. *Current Scientific Goals, Approaches and Challenges* : Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference, 2024, Aug. 9. Riga, Republic of Latvia : International Center of Scientific Research, 2024. P. 87–88.

10. Малярчук К. Г. Новітні технології трансформації сценічного образу за допомогою театрального гриму. *Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень* : зб. наук. праць з матеріалами VIII Міжнар.

наук. конф., м. Рівне, 30 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 154–157.

11. Малярчук К. Г. Грим як важливий складник театралізованого показу мод. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, 2024, Aug. 30. Vilnius, Republic of Lithuania : International Center of Scientific Research, 2024. P. 66–68.*

ЗМІСТ

ВСТУП	17
РОЗДІЛ 1. ГРИМ І МАСКА ЯК ОБ’ЄКТИ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ	23
1.1. Історіографія проблеми та джерельна база дослідження	23
1.2. Грим і маска: визначення, сутність і ключові характеристики	41
Висновки до розділу	62
РОЗДІЛ 2. ГРИМ І МАСКА ЯК ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ТЕАТРІ	64
2.1. Витоки становлення театрального гриму	64
2.2. Грим і маска в українському театрі: персоніфікація та деперсоніфікація інформації ігрової події	80
2.3. Художні засоби та технології трансформації сценічного образу	96
Висновки до розділу	112
РОЗДІЛ 3. СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР МОДИ ЯК ТЕАТРАЛЬНА ВИСТАВА	115
3.1. Образні різновиди сценічного гриму в моді	115
3.2. Грим і маска як складники образних констеляцій сучасних презентацій моди	138
Висновки до розділу	158
ВИСНОВКИ	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	167
ДОДАТКИ	189

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. З моменту свого виникнення грим і маска були і дотепер залишаються одними із виражальних засобів творення сценічної образності, невіддільними складниками театрального мистецтва. Переконливим свідченням трансформаційного потенціалу маски та театрального гриму є традиції їх використання в сценічних культурах Сходу і Заходу. Театральний грим, як практика фарбування, модифікації (покращення чи зміни) обличчя, волосся та тіла актора за допомогою косметики та різних матеріалів і речовин, використовується для створення зовнішнього вигляду дійових осіб вистави, тож його метою є окреслення та підсилення ролі, надання акторам додаткового засобу для трансляції художньої інформації. Грим у театральному мистецтві – це не лише косметичні засоби, це спосіб перетворення на «іншого», «нового героя»; це форма мистецької практики, що допомагає висловити глибокі емоції та відтворити характери через зовнішній вигляд.

Вивчення театрального гриму та маски науковцями і практиками актуальне з кількох причин: по-перше, оскільки грим і маска є важливими складниками театрального мистецтва та мають глибокі корені в культурі багатьох народів, їх студіювання сприятиме збереженню й переданню цінностей і традицій минулих поколінь; по-друге, вивчення гриму стимулює творчий потенціал акторів та гримерів, даючи їм можливість експериментувати з образами, виходити за межі традиційних концепцій, створювати щось нове та унікальне; по-третє, опанування технік нанесення гриму розвиває в акторів та гримерів вміння володіти різноманітними косметичними продуктами та інструментами, що є необхідним для професійного виконання ролей у театрі, кіно чи на телебаченні, для освоєння прийомів виконання подіумного макіяжу; по-четверте, вивчення спеціальних

ефектів у гримі важливе для створення реалістичних образів та вражаючих спецефектів, що є необхідним для багатьох театральних вистав, фільмів і телевізійних передач, подіумних показів мод. Утім, через ставлення до професії гримера та процесу гримування як до явищ прикладного характеру, що не заслуговують на ґрунтовне дослідження в межах теоретичних напрямів наукового знання, тривалий час розроблялися суто навчальні посібники та практичні рекомендації, призначені для набуття майбутніми гримерами професійних навичок. Повноцінним об'єктом наукового вивчення в Україні грим стає лише з початку ХХІ ст., проте кількість цих праць доволі незначна (В. Медведєва, О. Проскуракова, А. Шаркіна (Момчилова) та ін.), хоча ця проблематика, зважаючи на роль і значення гриму у fashion-індустрії, у формуванні сценічної образності, його впливу на творення театального костюма, зміну зовнішності актора, є вкрай актуальною.

Мета дослідження – здійснити комплексний аналіз гриму та маски як багатогранних явищ, що поєднують естетичні, семантичні і технологічні аспекти, а також як складників візуальної атрибутики театального костюма.

Досягнення поставленої мети зумовило потребу у вирішенні таких **завдань**:

- дослідити історіографію проблеми та окреслити джерельну базу дослідження;
- з'ясувати сутність та ключові характеристики понять «грим» і «маска»;
- розкрити витоки становлення театального гриму як форми мистецької практики в межах театального дійства;
- висвітлити роль гриму та маски у персоніфікації та деперсоніфікації інформації ігрової події в українському театрі;
- виявити художні засоби і технології трансформації сценічного образу;
- окреслити образні різновиди сценічного гриму в моді;

– дослідити грим і маску як складники образних констеляцій сучасних презентацій моди.

Об'єкт дослідження – театральний костюм та fashion-колекція як цілісні візуально-комунікативні системи, в яких грим і маска функціонують як складники візуальної атрибутики.

Предмет дослідження – технології, прийоми та засоби застосування гриму й маски у створенні художньої образності у театральній виставі та fashion-перформансі.

Методи дослідження. З метою досягнення поставленої мети застосовано культурно-історичний, антропологічний методи для дослідження гриму як системи дій і засобів, спрямованих на трансформацію зовнішнього вигляду людини; метод образно-стилістичного та структурно-семіотичного аналізу уможливили розгляд гриму як форми мистецької практики, що володіє знаковою природою і рядом смислових функцій, поряд з іншими елементами сценічного твору мистецтва – вистави. Також використано контент-аналіз, методи реконструкції та типологізації, за допомогою яких простежено витоки становлення театального гриму, з'ясовано різновиди гриму, проаналізовано численні колекції і покази мод на предмет виявлення ролі гриму та маски у створенні сценічного образу.

Наукова новизна одержаних результатів полягає у тому, що:

уперше:

– в українській теорії дизайну комплексно досліджено грим і маску як багатогранні явища, що поєднують естетичні, семантичні і технологічні аспекти, а також як складники візуальної атрибутики театального костюма;

– виявлено особливості гримування (поява нових рішень, технологій, матеріалів та ін.) та його значення (посилення його ролі як частини «тексту» вистави, створеної спільно художником, режисером, актором) у різні історичні періоди: від засобу підкреслення емоційного стану персонажів до

потужного інструмента створення сценічної образності, зокрема, за рахунок інтеграції із сучасними візуальними ефектами;

- розглянуто грим як універсальну «мову», яка дає змогу глядачеві миттєво сприймати і розуміти сценічний образ; як інструмент, який поєднує декоративність із функціональністю, збагачує візуальний складник вистави, а також допомагає розкривати режисерський задум і підкреслювати індивідуальність кожного персонажа;

- концептуалізовано грим і маску як засоби персоніфікації і деперсоніфікації ігрової події: з одного боку, грим і маска дають змогу створити індивідуальний вигляд персонажа, підкреслити його унікальні риси та глибше розкрити його внутрішній світ, завдяки чому глядач отримує чітке уявлення про характер героя і його роль у сюжеті; з іншого – використання масок чи умовного гриму може знеособлювати персонаж, переводячи його в площину символізму або архетипів, що дає змогу акторам втілювати ідеї, настрої або соціальні явища, які виходять за межі індивідуального досвіду;

уточнено:

- уявлення про грим і маску як ключові елементи у fashion-індустрії, які беруть безпосередню участь у її формуванні, створюють нові естетичні стандарти, б'юті- і культурні тренди, а також транслюють ідеї дизайнерів, додаючи глибини до їхніх робіт;

- положення про гримування як осмислену систему дій і засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію зовнішнього вигляду людини;

набули подальшого розвитку:

- ідея про подвійну природу гриму: грим як елемент зовнішнього «малюнка» персонажа, і грим як засіб впливу на артиста, що сприяє формуванню різнобічного уявлення про сценічний образ;

- позиція про сукупність технологій і матеріалів, які дають змогу розширювати межі художньої творчості дизайнерів і візажистів (сучасні художні матеріали для моделювання: силікони, латекси, термопластик тощо);

3D-друк; інноваційні декоративні засоби; постижерні вироби; сучасні фарби та текстури; дуо- і мультихромні пігменти та ін.).

Практичне значення одержаних результатів дослідження полягає в можливості використання цілого ряду положень і висновків дисертації в якості практичних і теоретичних рекомендацій для гримерів, візажистів, дизайнерів, театрознавців і культурологів. Матеріали дисертації можуть стати підґрунтям для подальшого вивчення гриму як засобу художньої виразності у театрі та fashion-індустрії в межах різних спеціальностей, та можуть бути використані при розробці спецкурсу з гриму як інструмента художнього моделювання образу, відповідних навчально-методичних посібників в акторській, режисерській, художній і дизайнерській підготовці тощо.

Особистий внесок здобувача. Запропонована наукова праця – самостійно виконане дослідження, у якому вперше комплексно досліджено грим і маску як засоби художньої виразності і важливі складники театрального костюма. Теоретичні та методологічні положення і висновки є результатом авторських досліджень. Публікації автора з теми дисертації – одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Результати досліджень, наведених у дисертації, оприлюднені на міжнародних наукових і науково-практичних конференціях: «Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень» (Тернопіль, 2024), «Current Scientific Goals, Approaches and Challenges» (Рига, Латвійська республіка, 2024), «Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень» (Рівне, 2024), «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives» (Вільнюс, Литовська республіка, 2024); а також всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Актуальні проблеми сучасності. Молодіжна наука 2023» (Київ, 2023), «Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі» (Київ, 2024).

У роботі описано техніки гримування, використовувані автором у театрах України і Німеччини.

Публікації. Основні положення і результати дисертації викладено в 11-ти публікаціях, із них – 6 статей у виданнях, включених до переліку наукових фахових видань України; 5 публікацій апробаційного характеру – у збірниках тез доповідей на міжнародних та всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях.

Структура та обсяг дисертації зумовлені метою та завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (202 найменування), додатків. Загальний обсяг дисертації становить 273 сторінки, у тому числі основного тексту 150 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ГРИМ І МАСКА ЯК ОБ'ЄКТИ НАУКОВОЇ РЕФЛЕКСІЇ

1.1. Історіографія проблеми та джерельна база дослідження

Театральний костюм, як складник сценічного мистецтва, став об'єктом наукового вивчення лише у ХХ ст., а грим, як його складник, – ще пізніше. Так, як зазначає О. Цимбалюк, «по темі з театральних костюмів є вже достатньо інформації, натомість спроба висвітлити їх саме з позицій “легкого” філософського осмислення, так би мовити, не зануреного у глибини філософії, була спровокована ХІІІ читаннями пам'яті Казимира Твардовського, які відбулись у Львові 11 лютого 2000 р.» [155, с. 180]. Дослідниця позиціонує театральний костюм з філософської точки зору – «як образ, який володіє семантико-семіотичною мовою. Завдяки цьому розкриваються таємниці людського спілкування» [155, с. 180].

Крім О. Цимбалюк, проблематиці театрального костюма як сукупності певних елементів, складником якого є і грим, присвячені праці українських дослідників А. Дмитренко, Л. Ковальчук, І. Несен, Ю. Пігель, О. Цимбалюк та ін. Зокрема, Л. Ковальчук у статті «Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави» [55] розглядає значення театрального костюма у процесі формотворення спектаклю, звертає увагу «на окремі функції і смислове навантаження театрального костюма в контексті загального сценографічного вирішення, підкреслює його взаємодію з іншими складовими вистави» [55, с. 239]. Авторка наголошує, що «формуванню художнього образу вистави великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, вибудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції» [55, с. 233].

Вивчаючи роль костюма у формуванні образу персонажу в Театрі корифеїв, І. Несен твердить, що «Театр корифеїв упродовж своєї діяльності ставився до сценічного вбрання як до складного ансамблю» [112, с. 158]. Авторка дійшла висновку, що «у комплекс театрального костюму, окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів, включено грим, особливості постави актора, малюнок його рухів» [112, с. 158]. Інша праця І. Несен «Методи дослідження театрального костюма: український досвід» [111] присвячена теоретичному контексту дослідження театрального костюма. Авторка переконує, що «сценічний костюм являє собою специфічний міждисциплінарний предмет дослідження театрознавчої і мистецтвознавчої наук і як твір мистецтва є неструктурованим артоб'єктом» [111, с. 118]. У праці «Трансформації українського національного вбрання в костюмі драматичного театру ХХ століття» І. Несен здійснила «наскрізний аналіз формотворення, стилю і значень народного костюму у виставах українського драматичного театру ХХ ст.» [113, с. 76].

Аналізуючи феномен мистецтва сценічного костюма на прикладі львівських театрів, Ю. Пігель у монографії «Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності» [126] розглядає костюм у контексті складних постмодерністських впливів сучасного середовища, як засіб творення сценічного образу, що включає усі елементи. Авторка констатує: «Особливо несподіваними творчими пошуками, багатозначністю образного трактування сучасне мистецтво відзначається у сфері театрального костюма. Костюм на сцені стає усе функціональнішим та інтегрується в загальне опрацювання сценічних знаків» [126, с. 13]. В іншій своїй праці Ю. Пігель [125] також докладно вивчає наукові джерела дослідження театрального костюма, до яких відносить архівні матеріали, публіцистичні і спеціалізовані театрознавчі видання, твори видатних театральних режисерів і театрознавців і теоретиків театральної науки, дослідження мистецтвознавців, істориків і теоретиків театру та ін.

У праці А. Дмитренко «Український театральний костюм початку ХХ ст.: історіографія проблеми» [40] розглянуто «ступінь дослідження становлення українського театального костюма як специфічного виду творчості, що синтезував у собі властивості декоративно-прикладного та театально-декораційного мистецтв» [40, с. 1153]. Авторка, аналізуючи літературу з проблематики театального костюма, торкається і питань дослідження театального гриму, зокрема, гриму як допоміжного засобу створення образу театального персонажа [40, с. 1158]. У статті «Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект» [39] А. Дмитренко розглядає театральний костюм також у культурологічній площині, дослідивши «тему зародження та розвитку костюму в контексті становлення професійного театру в Україні» [39, с. 160].

Зв'язок театального костюма і національної ідентичності на прикладі репертуару Одеського українського музично-драматичного театру ім. В. В. Василька розглядають з точки зору культурології Н. Доброєр та А. Баторій у праці «Театральний костюм і національна ідентичність: лінії перетину» [41]. Автори підкреслюють, що «поняття “театральний костюм” отримує своє визначення у джерелах різних галузей науки, що дає підставу говорити про нього як феномен культури» [41, с. 110]. Натомість семіотичний та естетичний підходи до вивчення сценічного костюма театальної вистави розглядали у спільній праці Л. Попова, В. Козаченко В. та В. Забора [131]. Варто також відзначити працю С. Шутька, в якій, виявляючи концептуальні можливості театального костюма у створенні художнього образу оперної вистави, він підкреслює «залежність художньої виразності костюма від стильової єдності всіх його компонентів» [165, с. 212].

Поняття «костюм» як об'єкт дизайну досліджує у своїй монографії «Дизайн костюма. Практики репрезентації» О. Лагода, констатуючи, що система «костюм» передбачає наявність багатьох художніх компонентів у створенні образу, серед них – грим, зачіска, головний убір та доповнення [63, с. 78]. Авторка також розглядає різні форми представлення костюма, у тому

числі покази мод як динамічний формат репрезентацій, і розкриває творчість модельєрів, які працювали із замовниками з функцією персонального стиліста, що полягало «...в особливому способі укладання волосся, розробленому разом з перукарем, у макіяжі, в манері рухатися, розмовляти, позувати тощо» [63, с. 228]. В іншій праці «Теоретичний вимір концептуальних форм творчості сучасних дизайнерів» О. Лагодою розглянуто концептуальний костюм «як арт-дизайн-об'єкт з позиції глобальних і локальних тенденцій розвитку суспільства, що декларують певні світоглядні цінності у формі візуальної метафори» [182, с. 107].

А. Кікоть у праці «Мистецтво костюма: методологія дослідження» наголошує, що «костюм безперечно належить до зразків мистецтва і в такій якості наділяється формою і функцією. В аспекті дизайнерської діяльності він створює певний художній образ; трансформує тіло і сам є “культурним тілом” людини; передбачає культурний розвиток буття. Окрім того, костюм – це персоналізована річ, яка має певне психічне навантаження і втілюється в естетичному ідеалі» [53, с. 203].

Щодо безпосередньо гриму, насамперед варто зазначити, що, можливо, через розуміння професії гримера та самого процесу створення гриму (гримування) як допоміжної характеристики театрального і кінематографічного мистецтва сформувалося ставлення до нього як до явища прикладного характеру, що не заслуговує на ґрунтовне дослідження в межах теоретичних напрямів наукового знання. Саме тому більшість джерел, які стосуються гриму, мають характер навчальних посібників та практичних рекомендацій, призначених для набуття майбутніми гримерами професійних навичок. Серед таких напрацювань найперше варто виокремити працю одного з кращих закордонних фахівців у сфері техніки гриму Дж.-Р. Вінсента Кіхоу «The Technique of the Professional Make-Up Artist» [181], яка стала універсальним посібником для гримерів. Вона видавалася багаторазово й отримала широке визнання. Цей енциклопедичний ресурс охоплює всі сучасні студійні методи гриму та лабораторні техніки, а також тексти та

малюнки від деяких провідних експертів галузі. Особливу увагу автор приділяє сценічному і кіногриму. Л. Бейган видав книгу «Makeup for Theatre, Film & TV» [167] з наочними прикладами різновидів гриму, технологічними картами, на яких зображено покрокове виконання гриму по фотографіях. Праця містить також практичні рекомендації щодо використання постижерних виробів (бороди, перуки), а також спецефектів. Безпосередньо театральному гриму присвячено працю Б. Бро «Theatrical makeup» [172], в якій автор описує інструменти, які містяться в базовому наборі для театального гриму, обговорює коригуючий, характерний і спеціальний грим, а також пояснює, як використовувати косметику, щоб передати індивідуальність і створити фантастичних персонажів. Практичне значення мали також праці Г. Бухмана «Film and Television Makeup Paperback» [173], Г. Девіса і М. Голла «The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, Photography, and Theatre» [176], П. Деламаара «The Complete Makeup Artist: Working in Film, Television, and Theater» [177], Р. Корсона «Stage Makeup» [175], Майкла Г. Вестмора «The Art of Theatrical Makeup for Stage and Screen» [202], Габрієли Хернандес «Classic Beauty: The History of Makeup» [180] та ін. Варто виокремити перекладену українською мовою книгу Лізи Елдрідж «Face Paint. The Story of Makeup» («Писана краса. Історія макіяжу») [42], в якій авторка характеризує традицію підмальовувати обличчя як культурний феномен, описує історію використання основних барв від часів Стародавнього Єгипту та античності до сучасних високотехнологічних продуктів. Утім, ці праці мають більш прикладний характер і призначені, насамперед, для практичної роботи художників-гримерів.

Дослідження гриму і майстерності гримування у вітчизняних напрацюваннях радянського періоду представлені у поодиноких працях, в основному також навчального характеру. Зокрема, однією із перших праць, в якій розкривається досвід майстрів української сцени, є книга українського актора П. Коваленка «Театральний грим» [54], видана на допомогу

самодіяльному театральному мистецтву. Автор розповідає про основні елементи техніки гримування, про вимоги щодо гриму, які ставляться до кожного гуртківця, дає поради. Спільна праця М. Лосєва і І. Шатохіна «Майстерність гриму» [71] створена на основі власного досвіду художників-гримерів Київської кіностудії художніх фільмів ім. О. Довженка. Автори на конкретних прикладах ознайомлюють читачів із технікою гримувальної майстерності, звертаючи увагу на найпростіші деталі гриму і водночас розповідаючи про складні процеси, що відбуваються під час кінозйомок. Авторству І. Шатохіна належить також праця «Грим у театрі і кіно» [161], в якій він узагальнив ряд питань з творчої практики майстрів гриму та надав чимало корисних порад, пов'язаних з технологією гримування та основами композиції у гримі. Розглядаючи розвиток гриму в історії театральної культури України, автор наводить показові приклади яскравих художніх образів української сцени. В іншій праці І. Шатохін звертає також увагу на функції театального гриму [162].

Окремих аспектів гриму – від витоків до сучасності торкалися у своїх працях, присвячених розвитку українського театру, І. Вериківська [19; 20], Г. Веселовська [21], О. Красильникова [61] та ін. Серед більш сучасних досліджень грим, як і раніше, згадується лише побіжно. Наприклад, у монографії «Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії» О. Ковальчук [56] констатує, що «праця у портретному жанрі відкривала перспективи експериментів із костюмом і гримом» [56, с. 18]. Проте, усі ці здобутки мають більш прикладний, навчальний характер. Така ситуація пояснюється тим, що наукові розвідки, присвячені театру, традиційно розвивалася в теоретико-історичному ключі. Театрознавці досліджували історію театральних жанрів, драму, постановку, акторське мистецтво, костюм, сценічне мистецтво, театральну будівлю, декорації, освітлення і сценічну техніку, публіку, театральну критику, театральну цензуру, біографії окремих акторів, режисерів, театральних художників тощо, однак не сам грим. І це попри той факт, що, як відзначають самі ж театрознавці, театр як

форма пізнання феномена людини й суспільства є результатом синкретичності всіх елементів, котрі формують мистецтво театру. Зокрема, на це звертає увагу Е. Крег у своїй книзі «Про мистецтво театру» [62].

Повноцінним об'єктом наукового вивчення грим стає лише у перші десятиліття ХХІ століття. Утім, дослідженню проблематики гриму присвячена доволі незначна кількість праць сучасних українських вчених і практиків. На увагу заслуговують, насамперед, доробки В. Медведєвої, О. Проскуракової, А. Шаркіної (Момчилової) та ін. Так, однією з перших в останні роки грим з наукової точки зору почала вивчати фахівець у галузі гримувального мистецтва В. Медведєва. Враховуючи власний практичний досвід, авторка розглядає грим як необхідну умову роботи актора над роллю [95]; звертає увагу на характерність в гримі як умову створення цілісного художнього образу [100]. На увагу заслуговує праця «Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення» [99], в якій В. Медведєва дає уточнення категорії «грим», досліджує грим «як самостійний факт мистецтва, котрий володіє знаковою природою й низкою смислових функцій» [99, с. 165]. В інших своїх працях дослідниця осмислює значення гриму у театральній структурі, розглядає можливості сценічного гриму, техніки трансформації актора за допомогою гриму, сучасні технології використання гримерного мистецтва у створенні художнього образу на естраді тощо. В її працях осмислюється значення гриму в театральній структурі, окреслюється феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення, досліджується семіотичний аспект мистецтва гриму [97; 98]. Зокрема, у статті «Семіотичний аспект мистецтва гриму» грим розглядається як знакова система, невідривно пов'язана з певною театральною системою. Авторка стверджує, що «усі театральні системи створювали специфічний та індивідуальний грим, свої форми і види масок» [97, с. 229].

Грим як простір семіотичної комунікації вивчає й О. Проскуракова. В однойменній своїй праці [137] дослідниця розглядає побудову та

функціонування мистецтва гриму як знакової системи, з'ясовує відмінність побудови семіотичної комунікації в театральному гримі та гримі інших жанрів. В іншій статті «Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження» [136] О. Проскуряковою систематизовано та проаналізовано україномовну літературу, починаючи з середини ХХ ст. і дотепер, яка стосується проблематики гримувального мистецтва. У праці «Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження» [138] авторка характеризує джерельну базу для вивчення гриму. Проте, О. Проскурякова досліджує грим з культурологічної точки зору, пропонує «розширити область дослідження гримувального мистецтва, вивівши його до культурологічної площини» [136, с. 264].

Етапи розвитку кіногриму в Україні на прикладі ряду картин українського кінематографа 1920–2023 років проаналізовано у статті О. Хомуцької [150]. Авторкою «розглянуто зміни, що відбулися в галузі гримерного мистецтва, залежно від соціального та технічного розвитку суспільства. Проаналізовано підходи художників-гримерів до створення образів, залежно від впровадження таких інновацій у кіновиробництві, як чутлива плівка, електричне освітлення, павільйонні зйомки тощо» [150, с. 139]. У статті також акцентовано увагу «на ключовій ролі кіногриму в підвищенні якості виробництва фільмів в Україні» [150, с. 139].

Грим у дизайні, зокрема у fashion-дизайні, вперше досліджує у своїй дисертації «Грим у модних інноваціях ХХІ століття: художні засоби і технології» [159] А. Шаркіна (Момчилова). Це єдина праця такого рівня, присвячена сучасним гримерним практикам у модних інноваціях. Загалом дослідження А. Шаркіної, її дисертація та інші наукові праці, ґрунтуються на розумінні взаємозв'язку гриму з усіма складниками модного тематичного, святкового, сценічного, видовищного, рекламного образів. А. Шаркіна зосереджує увагу на вивченні гримувальних практик у fashion-індустрії, розглядає творчість художника-гримера у fashion-індустрії як самостійний

різновид діяльності у сфері дизайну. Метою дисертаційної роботи А. Шаркіної є дослідження гриму у створенні художнього fashion-образу, тож театральний грим авторка не досліджує спеціально, а лише для виявлення взаємозв'язків театрального і кіно-гриму з інноваційними практиками гриму у fashion-індустрії при створенні сучасних образів. На її думку, «специфіка гриму для виразного подіумного, видовищного або святкового модного образу полягає у застосуванні базових прийомів художників-гримерів театру і кіно і водночас використанні сучасних гримерних, декоративних, постижерних засобів, що дозволяє реалізовувати інноваційні ідеї візуального перетворення тілесності, художньо-пластичного оформлення зовнішнього вигляду» [159, с. 176]. В інших працях А. Шаркіна (Момчилова) прослідковує трансформацію змістовного наповнення терміну «грим» у різних літературних джерелах та мистецьких практиках [106]; розглядає колір як образотворчий засіб гриму та інструмент прояву творчого потенціалу художника-гримера [105]. У статті «Грим у модних інноваціях» авторкою визначено сутність гриму як інструменту прояву творчого потенціалу гримера-візажиста в контексті модних інновацій ХХІ ст., охарактеризовано грим як «найяскравіший елемент образу» [104]. Дослідниця констатує, що «грим виходить за межі театральної професії і стає невід'ємною складовою fashion-індустрії. Створення гриму на подіумі – важлива частина при роботі над художньою концепцією колекції» [104, с. 17].

Що стосується fashion-індустрії, то дослідженню різних аспектів моди присвячено чимало праць українських науковців. Зокрема, ці питання певною мірою висвітлюють А. Варивончик, М. Вороніна, Л. Дихнич, Р. Квасниця, К. Кисельова, І. Кущик, О. Лагода, Х. Лозинська, Ю. Легенький, О. Тканко, Н. Чупріна, О. Шандренко та ін. Звернення дослідників до проблематики костюма у контексті fashion-індустрії обґрунтовує О. Цимбалюк, на думку якої, «розглядати костюм у широкому плані, а не вузько функціонально, безумовно потрібно й у світлі такого суспільного явища, як мода» [155, с. 180]. Саме тому допоміжною для глибини філософської орієнтації вона

вважає працю «Філософія моди ХХ століття» Ю. Легенького «в ракурсі оптимістичного її сприйняття як перманентного двигуна омолодження суспільства» [155, с. 180]. Так, Ю. Легенький [68] досліджує моду з точки зору філософії, називаючи її креативним епіцентром культуротворчості, в якому зароджуються нові імпульси для оновлення художньої культури. Науковець переконаний, що мода містить найбільш актуальні нормативні зразки і таким чином бере участь у створенні, розвитку та зміні базових художніх ідеалів. Проблематиці моди присвячено цілий ряд його праць [67; 69; 70]. Зокрема, у статті «Модний диспозитив у культурі ХХ–ХХІ століть як альтерглобалізаційна стратегія» Ю. Легенький і Є. Ареф'єва зазначають, що «культура повсякдення, до якої умовно відноситься і мода, надзвичайно швидко адаптує зовнішні впливи, орієнтована на модний дискурс як систему гармонізації протиріч» [70, с. 92].

Грим у контексті моди, крім А. Шаркіної (Момчилової), студіює й дослідниця індустрії моди та краси Л. Дихнич. Зокрема, у праці «Грим у подіумно-художньому образі» [35], вивчаючи сутність модного образу, вона розглядає грим як подіумний makeup та позиціює його як образотворчий складник подіумно-художнього образу. В іншій статті Л. Дихнич виявляє етапи і характерні особливості художньо-образної презентації модного костюма [36]. Спільну працю Л. Дихнич і А. Шаркіної присвячено аналізу історичного та інноваційного досвіду в системі освіти і практики художника-гримера [38]. Досліджуючи питання моди, Л. Дихнич зазначає, що «мода відіграє велику роль у формуванні того чи іншого образу особистості, для якої важливим є не лише якість і комфорт речей, а й ідентифікація з тим чи іншим середовищем, власними уявленнями про життєві ролі, втілення мрій, нові враження» [37, с. 90].

Питання моди з точки зору дизайну досліджує і О. Лагода [64; 65; 66], зокрема, у статті «Масова кастомізація одягу як концепція індивідуалізації в сучасних дизайн-практиках» [65] дослідницею розкрито теоретичні аспекти сутності кастомізації як «масової індивідуалізації» дизайн-продуктів,

проаналізовано принципи кастомізації одягу. Стаття «Стилізація зовнішності денді як засіб візуальної комунікації в чоловічій моді» [66] є «продовженням дослідження історичної континуальності візуальної демонстративності, зокрема, дендизму як амбівалентного феномену, спрямованого на унікалізацію символічних цінностей та естетичного ідеалу в конкретних сценаріях поведінки особистості» [66, с. 60]. У статті «Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація» дослідницею проаналізовано «теоретико-методологічні підходи до естетичного в дизайні у контексті загальної теорії естетики та естетичних концепцій, що сформувалися протягом ХХ століття» [64, с. 51]. Зокрема, О. Лагодою констатовано зміни в розумінні та формуванні естетичних цінностей дизайн-продуктів, що, у свою чергу, «вплинуло на зміни їх функціонального, художньо-образного, естетичного і ціннісного навантаження» [64, с. 51]. Йдеться про те, що «концептуалізація та зростання рівня професіоналізації у сфері дизайну виявляють цілий ряд супутніх проблем, які обумовлюють в естетичному дискурсі дизайну процеси формо- і смислоутворення» [64, с. 51]. Ця думка корелює з набуттям мистецтвом гриму статусу потужного інструмента для створення сценічної образності.

Проблематику моди розглядає й інша дослідниця А. Варивончик, зокрема у спільній праці з О. Пенчук і О. Пальчун «Інноваційні технології в дизайні одягу ХХІ ст.» [18]. У праці «Синтез традиційного дизайну та інноваційних технологій у створенні сучасного театрального простору» [17] А. Варивончик визначає потенціал сучасного дизайну сценічного простору, складником якого є і грим. Декілька наукових праць дослідниці присвячено безпосередньо проблематиці гриму. Так, аналізуючи наукову літературу, присвячену використанню авангардних елементів в гримі та зачісці як частину сучасного стилю в моді, А. Варивончик дійшла висновку, що «елементи авангарду в гримі та зачісці не лише підкреслюють індивідуальність, але й відображають дух часу, що спонукає до експериментів та зміни звичних норм краси. Вони стають важливими інструментами для

вираження власних поглядів, ідеалів та креативності, що генерує новий підхід до стилю в моді» [15, с. 213]. Авторка також підкреслює, що «грим в авангардному стилі також відіграє ключову роль у створенні цілісного образу» [15, с. 212]. В іншій праці «Креативні підходи до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски та гриму» А. Варивончик акцентує, що «грим, як і костюм та зачіска, є художнім інструментом для вираження особистого стилю та підсилення характеристик особистості. Грим дозволяє людині підкреслити свою природну красу, змінити свій зовнішній вигляд для конкретного випадку або створити абсолютно унікальний образ» [16, с. 22]. На основі попередніх досліджень авторкою розроблено діаграму «Взаємодія костюма, зачіски та гриму щодо створення особистого стилю» [16, с. 23].

У працях К. Кисельової, присвячених проблематиці дизайну одягу, теж розглядаються питання моди [51; 52; 193]. Зокрема, у спільній статті з О. Шандренко «Шляхи пошуку гармонії в сучасних проектах дизайну одягу» [52] зазначається, що «у пошуку гармонії дизайнери йдуть різними шляхами: від формалізованого пропорціювання та використання колірного кола до використання природних мотивів та архетипів народної творчості. Інший шлях – це “зелена”, екологічна, “етична”, “стійка” моди, – що не тільки демонструють можливості переробки, а ще й породжують певний світогляд, привертають увагу до здатності художника повернути людей до краси, багатогранності і крихкості навколишнього світу» [52, с. 67]. В іншій праці «Художні засоби виразності в колекціях одягу українських дизайнерів 2009–2019 років» систематизовано художні засоби виразності, які використовувались українськими дизайнерами упродовж останніх десяти років [193].

Дисертаційна робота та інші праці Р. Квасниці [48; 49] присвячені дизайну просторів для презентації модних колекцій одягу та аксесуарів, особливостям формування сценографії презентації модних інновацій. Разом із тим, авторка, розглядаючи формування презентаційного простору для

модного дефіле як форму монументального-декоративного мистецтва, стверджує, що «декорації, бутафорія, реквізит, освітлення, костюми колекції, макіяж, зачіски моделей разом формують художньо-образне рішення показу» [48, с. 134]. Особливості творчої інтерпретації Джоном Гальяно історичних художніх стилів та сучасного костюма в контексті постмодерністських інспірацій у дизайні одягу наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. досліджено В. Галудзіною-Горобець [25, с. 6], М. Костельною [60, с. 180], проте авторки торкаються питань гриму моделей колекцій видатного кутюр'є лише фрагментарно.

Окремі аспекти гриму розглядаються фрагментарно і в інших працях українських і закордонних вчених. Зокрема, польський дослідник Т. Ковзан у статті «Знак у театрі» констатує, що «у театрі знаки рідко виступають у чистому вигляді. Простий приклад зі словами “уже йду” показує, що вербальний знак, як правило, супроводжують знак інтонації, мімічний знак, знак руху, і що всі інші сценічні засоби вираження – сценографія, костюм, грим, звукові ефекти – впливають одночасно на глядача як комбінація знаків, які взаємодоповнюються, взаємопідсилюються, взаємоуточнюються або ж взаємозаперечуються» [57, с. 128]. «До системи знаків гриму» Т. Ковзан відносить театральну маску [57, с. 138]. На переконання іншого дослідника, О. Зайцева, який аналізує семіотичні аспекти у виставах закарпатського театру, «до невербальних знаків належать: декорація, бутафорія, реквізит, грим та світло на сцені» [45, с. 175]. З'ясовуючи роль декорацій у театральних постановках, їх види та особливості їх створення художником-постановником, О. Цугорка наголошує, що «декорація є видом образотворчого мистецтва, пов'язаного з художнім оформленням театральної вистави, елементи якого були вкорінені ще в античності, з невеликими змінами дійшли до наших днів та складаються з прикрас, шумового оформлення, освітлення, бутафорії і реквізиту, костюмів і гриму акторів» [156, с. 291]. У свою чергу Л. Гекалюк [26], досліджуючи розвиток творчого потенціалу майбутніх педагогів-хореографів, торкається і

мистецтва гриму, його значення для акторів і хореографів. Особливостям різновидів гриму в сучасних шоу програмах, мюзиклах, цирковому мистецтві присвячені праці О. Гриценко [30; 31; 32]. Еволюцію постижерних виробів, які часто використовуються для гримування акторів при створенні образів, їхню специфіку тощо досліджують Ю. Шмегельська [163], А. Аркуша [3] та ін.

Що стосується маски як складника візуальної атрибутики, то у цьому напрямі також є чимало наукових напрацювань. Так, у дисертаційній роботі «Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради» А. Медведєва [94] прослідковує еволюцію маски як феномена сценічного мистецтва, аналізує її роль і специфіку в театрі та на естраді, характеризує жанрову специфіку видів сценічної маски з урахуванням критерію багатофункціональності. Авторка констатує, що маска – «універсальний, багатофункціональний феномен культурної спадщини, маска володіє багатьма виразними засобами, які надають широкі можливості професіоналу-виконавцю: у роботі над моделюванням образу маска являє собою стрижень технічного арсеналу артиста, основою комплексу пластичної виразності – трансформації, імпровізації, нюансування. При цьому маска ототожнюється з поняттям створення образу не прямо, а опосередковано – через дієвий акт сценічної форми. За розмаїттям цілей моделювання персонажу у масці (через усвідомлення сутності ігрової маски) її класифікують, як маску-образ, маску-персонаж, маску-фігуру, маску-типаж, маску-імідж, маску-універсал» [94, с. 169–170]. В інших працях А. Медведєва продовжує розкривати роль театральної маски як атрибуту сценічного дійства [19], аналізувати питання витоків створення маски [93], різні аспекти еволюції театральної маски [92] та ін. Утім, авторка більшу вагу приділяє дослідженню використання маски на естраді, а щодо театральної маски, то, в основному, розкриває питання еволюції маски у різні історичні періоди розвитку сценічного мистецтва.

Роль маски в українському театральному мистецтві, її національні естетико-художні характеристики досліджує Т. Бойко. У своїй дисертаційній

роботі авторка аналізує образ-маску та сценічний гротеск в акторській творчості Йосипа Гірняка [12]. У спільних статтях Т. Бойко і М. Татаренко «Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру» [13] і «Сценічні адаптації масок різних епох у режисерських пошуках першої третини ХХ ст.» [170] проаналізовано архетипне коріння українських народних масок, визначено їхні особливості, характерні ознаки і трансформації в історико-культурних реаліях українського театру, розкрито універсальні формотворчі властивості театральної маски; встановлено, що «прийоми маски є базовим інструментом роботи актора, а використання моделей (фреймів) масок різних історичних періодів дає змогу режисерам моделювати нові культурні парадигми, продукувати сценічні версії, суголосні запитам часу» [170, с. 134]. В іншій праці Т. Бойко наголошує, що «маска функціонально визначається як предмет, за допомогою якого виконавець змінює зовнішність і потрапляє з реального світу до умовних обставин» [11, с. 17–180].

Варто зауважити, що традиційно досліджують, насамперед, застосування маски у театрах Сходу. Так, художні особливості театального гриму та його взаємозв'язок з маскою у традиціях Сходу та Заходу з точки зору образотворчого мистецтва аналізують М. Шмагало і Ху Сянь [194], утім, автори акцентують увагу на впливові різних культурних традицій на мистецтво масок, зокрема у китайській і японській культурі. В інших працях Ху Сянь аналізує маску як об'єкт мистецтвознавчого дослідження, роль сценічної маски в театральній культурі і сценографії Китаю [151; 152; 153]. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії розглядає О. Прищепа [134, с. 191].

Різні аспекти маски досліджують й інші науковці. Зокрема, Ю. Пігель [127] розглядає маску як засіб перевтілення; Л. Прокопович, О. Лопаків та Д. Солодкий [135] аналізують маску як культурний феномен в контексті цифрових технологій, Чжао Цзюань [154] досліджує національно-стильові архетипи образу-маски в оперному мистецтві та ін. Зокрема, на

думку Ч. Цзюаня, «маска як головний репрезентант художньо автономних театральних та музично-сценічних систем, що були сформовані у традиційних формах народного театру <...>, є образною структурою, архетипові властивості та сукупність рис якої дозволяють їй грати значну роль у динамічних музично-історичних обставинах, зберігаючи разом з тим надзвичайну стійкість й стабільність своєї конструкції» [154, с. 12].

Отже, грим з точки зору дизайну досліджений фрагментарно, ґрунтовних праць вкрай мало, хоча ця проблематика, зважаючи на роль і значення гриму у формуванні сценічної образності, його впливу на творення театального костюма, зміну зовнішності актора, є вкрай актуальною. Мистецтвознавці і театрознавці включають мистецтво гриму до кола своїх досліджень лише як ілюстрацію акторського образу чи вистави. Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що значна кількість авторів зосереджують свою увагу переважно на технічних та образотворчих принципах створення гриму акторам театру. В сучасній історіографії є також наукові праці з різних аспектів моди, гриму, маски, але це досить розрізнений матеріал, а безпосередньо питання констеляції, тобто взаємодії гриму, маски, театру і моди не досліджене.

Джерельна база дослідження презентована такими групами матеріалів:

I) *фото- і відеоматеріали, в яких грим представлено як засіб вираження художнього задуму:*

1) фото- і відеоматеріали із власного архіву авторки дослідження Катерини Малярчук:

➤ фотографії зразків гримування К. Малярчук акторів, створення театральних образів, створення театальної маски;

➤ фото- та відеоматеріали театральних вистав, в яких К. Малярчук була художником-гримером:

– в українських театрах (2014–2022 рр.):

а) комедія «По-модньому» (Театральна майстерня Олега Роєнка, м. Київ, 2014 р.);

б) вистава «Примари» (Театр Сузір'я, м. Київ, 2018 р.);

в) вистава «Фріда» (Музично-драматичний театр на Європейській, м. Бердичів, 2019 р.);

г) трагікомедія «Толік-Молочар» (МЦКМ Жовтневий, м. Київ, 2019 р.);

д) комедія «Вбити не можна розлучитися» (Театр на Подолі, м. Київ, 2021 р.);

е) дитячі вистави у Київському Планетарії (2019–2020 рр.);

– у Theater Vogrommern (Німеччина (2022–2024 рр.):

а) музична вистава «Сон у літню ніч» (2022);

б) дитяча вистава «Пиноккіо» (2023);

в) музична вистава «La Cenerentola» (2023);

г) музична вистава «La Cage aux Folles» (2023);

д) дитяча вистава «Слон проти мухи» (2024);

е) музична вистава «Орфей у підземному царстві» (2024).

2) фото- і відеоматеріали театральних вистав в українських театрах міст Києва, Одеси, Львова, Харкова кінця ХХ – першої чверті ХХІ ст., фотографії загримованих акторів в ролях, що зберігаються в електронних архівах театрів (на сайтах театрів);

3) фото- і відеоматеріали художників-гримерів театральних вистав;

4) фотографії із театральних колекцій музеїв, що надають можливість прослідкувати, як змінювався разом із костюмом театральний грим у театрах Європи від Середньовіччя до сьогодення:

– Музею Вікторії та Альберта у Лондоні (V&A.) (<https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-theatre>);

– Museum Research (University of Bristol) (<https://www.bristol.ac.uk/theatre-collection/>);

5) фото- і відеоматеріали театралізованих показів колекцій дизайнерів одягу на світових Тижнях моди (Париж, Мілан, Нью Йорк, Лондон), де разом з дизайнерським одягом провідну роль відіграє і грим моделей;

б) фото- і відеоматеріали гримерів і візажистів, що працюють із створенням б'юті-образів, з гримуванням моделей для показів мод тощо;

7) статті, фото, інформації про світові Тижні моди, гримерні розробки візажистів і дизайнерів, інтерв'ю з дизайнерами, гримерами, візажистами про можливості новітніх технологій та інноваційні прийоми гримування моделей, б'юті-тренди тощо, розміщені у fashion-виданнях:

а) VOGUE (vogue.ua; vogue.co.uk)

б) ELLE (elle.com)

в) Allure (allure.com)

г) News Daily (newsdaily.com.ua)

д) Fashion Network (fashionnetwork.com)

е) Business of Fashion (businessoffashion.com)

ж) PRO BHUB (pro.bhub.com.ua) та ін.

II) *матеріали інтернет-ресурсів:*

– сайти провідних театрів України:

а) Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ (opera.com.ua);

б) Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, м. Київ (ft.org.ua);

в) Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ (lesyatheatre.com.ua);

г) Київський академічний драматичний театр на Подолі (theatreonpodol.com);

д) Київський академічний театр драми і комедії (drama-comedy.kiev.ua);

е) Театр Сузір'я, м. Київ (suziryatheatre.kyiv.ua);

- ж) Театр Леся Курбаса, м. Львів (kurbas.lviv.ua);
 - з) Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів (zankovetska.com.ua);
 - и) Одеський національний академічний театр опери та балету (operahouse.od.ua);
 - к) Одеський український музично-драматичний театр імені В. В. Василька (ukrteatr.odessa.ua);
 - л) Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка (theatre-shevchenko.com.ua);
 - м) Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя (teatr-gogolya.pl.ua);
 - сайти провідних компаній б'юті-індустрії;
 - сайти з програмами новітніх технологій 3D макіяжу;
 - соціальні вебсервіси для створення колекцій фото та відео:
 - а) Pinterest (pinterest.com);
 - б) Tumblr (<https://www.tumblr.com/>);
- III) *матеріали соціальних мереж*, зокрема YouTube, Instagram, Facebook, TikTok, пов'язані із гримом і маскою у театрі і моді (особисті сторінки в Instagram відомих візажистів і гримерів, записи майстер-класів художників-гримерів у YouTube, описи гримування акторів театру і моделей у YouTube, покази світових Тижнів моди у YouTube та ін.).

1.2. Грим і маска: визначення, сутність і ключові характеристики

У сучасній практиці дизайну поняття «грим» усталено розглядається у тісному взаємозв'язку із поняттями «макіяж» і «косметика», попри те, що ці поняття мають суттєві відмінності. Як зазначає А. Шаркіна, «необхідність актуалізації термінологічного дискурсу у сфері гримерної творчості продиктована розмитістю меж та, водночас, принциповою різницею між поняттями грим і макіяж у сучасних практиках» [159, с. 64]. В якості

прикладу дослідниця зазначає, що у професійних колах fashion-індустрії одночасно використовуються такі поняття, як «грим», «beauty-грим», «макіяж», «мейк-ап», «fashion-макіяж», «візаж» тощо [159, с. 66]. Так, термін «грим» у перекладі з італійської (*grimo*) означає «зморшкуватий», з французької (*grime*) – «кумедний дідуган», з давньогрецької – «зморшка». У довідковій літературі, зокрема у «Словнику театрознавчих термінів і понять», грим визначається як «мистецтво зміни зовнішності актора, переважно обличчя, за допомогою спеціальної фарби, наклейок, зачіски» [142, с. 30]. Натомість у науковому дискурсі грим позиціонується як знакову систему, всі елементи якої – «колір, малюнок, форма зачіски, постижерські вироби – мають певне смислове навантаження. Усі елементи гриму, узагальнені у візуальний образ, утворюють невербальний текст певного ступеня складності, який має бути зрозумілим і правильно прочитаним глядачами» [97, с. 234]. Отже, поняття гриму трактується, з одного боку, як сукупність спеціальних фарб і косметичних засобів, що наносяться на обличчя актора для мистецької зумовленої трансформації образу, за допомогою яких здійснюється гримування, а з іншого – як феномен, суттю якого є певна цілісність покладання сенсу, витворена за допомогою спеціальних прийомів візуалізації конкретного образу, «створений за допомогою окремих прийомів візуальний образ персонажа» [99, с. 166].

Спорідненим з гримом є поняття «make-up», що, власне, і означає грим у перекладі з англійської. Термін «make-up», або макіяж, позначає один із різновидів гриму, призначений для повсякденного життя. Дослідники розглядають макіяж «як засіб естетизації зовнішності, відповідно до природніх особливостей, установок, смаків, стильових уподобань особистості. Образ, створений за допомогою макіяжу – повсякденного, вечірнього, святкового, для фото- і відеозйомки – не несе ідейного і художнього навантаження, а презентує обличчя людини у тих чи інших умовах» [159, с. 68]. Щодо класифікації видів макіяжу, А. Шаркіна виокремлює такі: експрес-макіяж (виконується швидко); денний макіяж

(природній тон, світлі тіні та помада); вечірній (з акцентом на очі або губи); діловий, або консервативний (чіткі, строгі лінії); святковий (урочистий та екстравагантний, з використанням контрастних кольорів); весільний (ніжний і вишуканий); подіумний (виразний та артистичний) [159, с. 68]. Тобто, макіяж застосовується переважно у звичайному житті, на відміну від гриму, який застосовують актори, музиканти та інші майстри сцени для своєї творчої діяльності – для сценічного дійства, презентації творів дизайну тощо. Також грим використовують для особливих подій, наприклад, для видовищних заходів [159, с. 67]. На відміну від макіяжу, де всі деталі, форми і навіть вади обличчя коригуються, в гримі вони можуть посилюватися і перебільшуватися. Макіяж лише приховує недоліки або підкреслює переваги, а за допомогою гриму можна повністю змінити обличчя, підкреслити вікові та гендерні особливості, зокрема перевтілити людину в образ певного персонажу тощо. У fashion-індустрії, наприклад, грим прийнято розглядати як «як систему художніх засобів, спрямовану на зміну зовнішнього вигляду людини за рахунок перетворення первинних даних обличчя і тіла і надання їм нових зображувальних форм шляхом живописно-пластичного моделювання» [159, с. 66–67].

У свою чергу слово «косметика» походить від грецького «cosmeo» – прикрашаю, «cosmetic» – мистецтво прикрашати себе [27]. Косметика поділяється на дві групи: 1) лікарська: гігієнічна (профілактична), лікувальна, хірургічна; 2) декоративна [124]. Для гримування застосовується декоративна косметика, призначена для повсякденного вжитку, тоді як гримувальна косметика має свою специфіку, вона значно яскравіша і розрахована для використання на сцені [27]. Таким чином, «гримувальне мистецтво» – це «система дій і засобів, спрямована на трансформацію зовнішнього вигляду людини шляхом виділення і/або маскування якостей особи з метою актуалізації візуальної репрезентації особистості в процесі соціокультурної комунікації як на повсякденному, так і спеціалізованому рівнях» [99, с. 166].

Грим завжди був тісно пов'язаний з акторською професією – театральний грим, як один із видів сценічного гриму, надає можливість змінити зовнішність актора, його обличчя за допомогою гримувальних фарб, пластичних і волосяних накладок, перуки, зачіски та ін. Вибір засобів гриму в театрі залежить від сюжету п'єси, задуму актора, режисерської концепції і загальної сценографії оформлення вистави [159, с. 64]. Театральний грим – це ціле мистецтво, завдяки якому можна створити не лише новий образ на обличчі людини, а й наділити особистість новим характером, віком та іншими характеристиками [159, с. 69–70]. У сучасному театральному мистецтві грим надзвичайно різноманітний. Його характер залежить від багатьох чинників: не лише від жанру і стилю вистави, режисерської концепції, загального декоративно-образотворчого рішення (включаючи розробку костюмів і світлову партитуру), а й від фізичних даних актора і його пластичного тлумачення образу. Грим є одним з компонентів спектаклю, «оболонкою» художнього образу, він дає змогу глядачеві розгледіти образ в цілому, зрозуміти його причетність до сюжету, допомагає донести колорит й індивідуальність, розкрити внутрішній світ героя, його переживання і почуття. Грим є завершальним етапом у створенні художнього образу. Тож логічно, що при роботі над гримом, який тісно пов'язаний з концепцією всієї вистави і цілковито від неї залежить, необхідно враховувати епоху, художнє оформлення вистави, трактування режисера та ін. У спектаклі важлива загальна гармонія всіх компонентів колірної гами – декорації, костюма, гриму, світла [27]. При створенні сценічного образу грим і костюм утворюють єдине ціле, вони взаємопов'язані, доповнюють один одного: грим змінює обличчя, костюм – фігуру. У «Словнику мистецьких термінів» зазначено: «Основні елементи театральної декорації – декорації, освітлення, бутафорія та реквізит, костюм, грим акторів – становлять єдине художнє ціле, що виражає зміст і характер сценічного дійства, підкорені задуму спектаклю» [141, с. 16].

Роль гриму у театральних виставах є надзвичайно важливою і різноманітною – грим є засобом створення персонажів та атмосфери, підсилення виразності акторської гри, характеристики часу та місця дії. Зокрема, грим дає акторам змогу «перетворитися» на різних персонажів, надаючи їм зовнішній вигляд, який відповідає характеру, емоціям та характеристикам ролі, краще передати глибину переживань персонажа, а також допомагає акторам відтворити певні аспекти персонажа, такі, як вік, стать, соціальний статус тощо. Крім того, грим може включати в себе використання різних косметичних продуктів і технік нанесення, що уможливорює створення відповідної атмосфери для вистави, підсилювати або створювати візуальні ефекти, які доповнюють сюжет і настрій, він може використовуватися також для створення різних ілюзій та особливих ефектів (старіння, поранення, зміни в зовнішності тощо), які додають виставі загадковості та чарівності. Завдяки гриму візуальні зміни можуть допомагати акторам краще відчувати своїх персонажів і глибше їх зрозуміти, підсилюючи їхню внутрішню трансформацію та виразність гри, і в такий спосіб виразити емоції та ідеї через зовнішній вигляд, що підсилює враження від вистави, додати естетичної привабливості персонажу та виставі в цілому, роблячи їх більш привабливими або вражаючими для глядачів. Л. Гекалюк, враховуючи описи семантичних властивостей гриму театрознавцями, вказує на те, що «грим має значення не тільки як зовнішній малюнок характеру зображуваного актором персонажа, але і є для актора певним поштовхом та стимулом до подальшого розкриття образу» [26, с. 99]. Досліджуючи грим як самостійний факт мистецтва, дослідниця В. Медведєва зазначає, що «грим має значення не лише як складова зовнішнього малюнка характеру, а як повноцінна, певною мірою визначальна частина художнього образу ролі. <...> Не лише створюючи, а радше акцентуючи і уточнюючи характеристики зовнішності героя, грим виконує особливу місію у формуванні художнього образу ролі, дозволяє зчитувати інформацію, закладену в образі, і у глядача через візуальне сприйняття формується враження про персонаж. Тож,

постаючи принциповою складовою системи виразних засобів, сценічний грим сприяє реалізації ролі, створюючи своєрідну “опору” для точних втілень характеру» [99, с. 165–166].

Грим є одним із елементів у структурі акторського перевтілення, адже для створення сценічних образів акторам недостатньо володіти акторською технічною майстерністю. Вони повинні вміти зобразити справжній характер, переживання та рушійні мотиви поведінки свого героя, тобто перевтілитися. Виражене за допомогою гриму візуально-образне рішення відіграє важливу, а іноді і ключову роль у структурі перевтілення в контексті створення достовірного персонажа. Безперечно, грим акторові потрібен у будь-якому разі, зокрема, щоб мінімізувати дефекти шкіри, усунути надмірний блиск обличчя. Однак, зазвичай грим виконує іншу функцію, допоміжну – для підкріплення повноти перевтілення. Йдеться про професійний грим, який дає змогу акторам краще «вжитися» в образ і навіть за потреби змінитися до невпізнання. У кожній такій ситуації грим стає своєрідним мистецтвом, образотворчим, візуальним засобом, що допомагає актору змінитися, часто так, що у гримі актора важко або навіть неможливо впізнати. Головне, щоб грим відповідав не лише образу, а й режисерському задуму та стилю художнього твору. Такий грим застосовують з метою найкращого перевтілення, створення максимальної подібності, художньої виразності для відповідності образу, який потрібно актору реалізувати на сценічному майданчику.

Створення художнього образу – це складний процес, у якому не останню роль відіграє грим. За допомогою гриму актор може змінити своє обличчя, надати йому таку виражальну форму, яка допоможе йому найбільш повно та всебічно розкрити сутність образу й у найбільш наочному вигляді донести його до глядача [26, с. 99]. Створення сценічного образу – це підпорядкування основній ідеї всього, що робиться на сцені. Грим – один із найважливіших компонентів його створення, тож вміння наносити грим – справжня майстерність, адже саме з нього починається образ персонажа.

Завдяки вдало підібраному гриму можна змусити глядача повірити, що перед ним давньогрецький бог або середньовічний лицар, принц чи жебрак, Царівна-Жаба або Баба-Яга та ін. [26, с. 99]. Як зазначає Т. Ковзан: «У театральній виставі все є знаком. Картонна колона означає, що сцена відбувається перед палацом. Світло рефлектора падає на трон, і ось ми потрапляємо у зал палацу. Корона на голові актора – знак королівського сану, тоді як бліде, зморшкувате обличчя, створене за допомогою гриму, а також непевна хода є знаками старості. Врешті, тупіт коней, що усе голосніше долинає з-за куліс, є знаком того, що наближається мандрівник» [57, с. 127].

На значущості гриму у театральному мистецтві акцентують увагу й дослідники гриму. Так, на думку В. Медведєвої, «грим має значення не лише як складова зовнішнього малюнка характеру, а як повноцінна, певною мірою визначальна частина художнього образу у ролі. Особа не лише “прочитується” відбиттям зовнішнього образу людини, а особливими її явними та прихованими характеристиками» [99, с. 165]. І далі: «грим, включений в систему акторської творчості в процесі створення образу, служить з’єднувальною ланкою між внутрішнім самопочуттям актора та зовнішнім його втіленням – як дослідження психологічної характерності – індивідуалізація образу в розкритті внутрішнього світу героя через зовнішні особливості. Візуальне трактування образу актором, режисером і художником, говорить про створення візуального тексту гриму. Тож, будучи значимим елементом образу нарівні з пластикою, мімікою, промовою, грим уточнює відображення психологічної характерності персонажа, сприяє трансляції художньої інформації глядачеві на емоційно витонченому рівні, з привнесенням тонкощів почуттєвого фону, «занурення» в нюанси атмосфери сценічної дії, що дозволяє по-справжньому відчувати представлену сценічну історію» [99, с. 167].

Тісний взаємозв’язок гриму та інших компонентів сценічного образу – аксесуарів, костюма, реквізиту – продиктований потребою створення цілісного «враження глядача від вистави в цілому, від кожного образу

окремо» [100, с. 198]. Розробка такого гриму, як елементу сценічного тексту, що відображає художні та стилістичні особливості вистави [97, с. 234], передбачає певні етапи роботи актора над виявленням характерності в гримі: починаючи від власної фантазії й уяви у трактуванні зовнішності персонажа, через ретельний відбір типового та запобігання трафаретам і штампам, обов'язкове виявлення основних рис характеру персонажа, суперечливих рис характеру героя, пов'язання гриму з власною мімікою, і закінчуючи цілісним сприйняттям створеної зовнішності [100, с. 198]. Знайти типові й уникнути стандартів, трафаретів означає точно визначити, яку людину прагнуть зобразити автор, визначити якнайбільше її якостей, а потім знайти такі показові приклади, які якнайповніше це виявляють. Як не може бути створено відокремленого стандарту гриму, наприклад, купця, так не може бути єдиного трафаретного гриму, наприклад, негідника чи шахрая, злодія чи дурника. У кожному окремому випадку необхідно створити грим певної людини, яка житиме в конкретному середовищі, в конкретну епоху, з урахуванням віку, професії, соціального походження, стану здоров'я, однак, при цьому необхідно підкреслити основну рису [100, с. 196–197]. Тобто, йдеться про характерність персонажа, отже, «виконання характерного гриму потребує особистої уваги, тонкої спостережливості, гострого чуття та фантазії, вміння побачити в оточуючих те, що може допомогти у створенні гриму. Кожна людина має особисту психіку, притаманні їй склад розуму, смак і звички. На характер впливають: вік, фізичний стан, професія, умови праці й інші фактори. Характер людини складається з багатьох різноманітних, а іноді і протилежних, рис. Проте основою характеру людини є одна-дві риси, які переважають. І саме їх важливо підкреслити в гримі» [100, с. 195].

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. Театральний грим здатен 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, підкреслюють брови і очі. Бувають також ситуації, що вимагають перевтілення актрис у кавалерів. У цьому разі майстри-гримери не тільки «малюють» смугляве обличчя, затушовують губи і брови, але й використовують скульптурно-об'ємні деталі (за допомогою спеціальних накладок і матеріалів збільшують носи, змінюють форму підборіддя та ін., наприклад, сині або темно-червоні кола під очима, запалі щоки, безбарвні губи героя повідомляють глядачеві, наприклад, про серйозну хворобу).

Що стосується характеристики часу та місця дії, то, відповідно до тематики вистави, грим може сприяти створенню атмосфери історичного періоду або конкретного місця дії, встановлюючи відповідність між персонажами та їхнім оточенням. При цьому робота з гримом вимагає не лише від художника-гримера, але й від акторів вміння володіти технікою гримування, що може підвищити їхні професійні навички, а сам процес нанесення гриму може сприяти глибшому вивченню персонажа, його характеристик та особливостей, оскільки актор повинен ретельно «роздивитися» його зовнішній вигляд. Усі ці аспекти, з одного боку, важливі для створення візуальної цілісності вистави та ефективної взаємодії акторів з глядачами, вони допомагають створити повну, виразну та відповідну виставі візуальну цілісність, яка сприятиме кращому сприйняттю глядачами та ефективному передаванню ідеї та емоцій. З іншого, грим впливає на акторське мистецтво, розширюючи можливості акторів у творчому вираженні, поглиблюючи їхнє розуміння персонажів та підвищуючи рівень професійної майстерності.

Варто також звернути увагу на зв'язок гриму з іншими компонентами в системі «театральний костюм» – сукупність певних предметів: «одяг, взуття, головний убір, прикраси та інші предмети, які використовують актори для вираження створюваного образу» [142, с. 72]. Театральний костюм вирішує три основні завдання: «створення зовнішньої характеристики образу і

розкриття його внутрішньої сутності; визначення середовища, у якому відбувається дія (історичне, національне, соціально-економічне, фантастичне); створення разом з іншими елементами оформлення візуального образу вистави» [142, с. 72]. Необхідним доповненням до театрального костюма є грим та зачіска [142, с. 72].

Як один з «важливих компонентів художнього образу вистави», «театральний костюм за своєю суттю є невід’ємним від масштабу конкретної сценографії» [55, с. 234]. Як зазначає дослідниця О. Цимбалюк, «театральний костюм з філософської точки зору – це стіна між минулими епохами і сучасністю, між особистістю, її внутрішнім світом і зовнішнім, це своєрідна поверхня, на якій відображаються творчі рефлексії митця <...>. У світлі філософського поняття «стіни» театральний костюм є класичною моделлю «поверхні-площини-стіни» для певних семіотичних рефлексій в системі складних взаємозв’язків театрального-сценічного середовища» [155, с. 180]. Інша дослідниця Ю. Пігель слушно акцентує увагу на тому, що сучасний театральний костюм «...набуває семантико-семіотичного характеру і є надскладним інтердисциплінарним явищем» [126, с. 13], вивчати яке необхідно комплексно. «Театральний костюм є синтетичним, надскладним, багатовимірним і дещо абстрагованим явищем» [125, с. 137] – це комплекс складників (одяг, головний убір, взуття, аксесуари, грим, зачіска), які утворюють зовнішній вигляд персонажа відповідно до задуму режисера та сценографа.

На відмінність театрального костюма від театрального одягу звертають увагу представники українського театру від початку його виникнення: за свідченням І. Несен, «розмежування понять “театральний одяг” і “театральний костюм” ми знаходимо вже у працях самих корифеїв українського театру. На цьому свого часу наголошував Панас Саксаганський: “В такому костюмі в мене завжди було все детально обмірковане, зафіксоване, розроблене і технічно вправлене, навіть всі мізансцени та паузи <...>. В моїй творчо-технічній майстерні з часом назбиралось чимало таких

вправлених “театральних костюмів”» [112, с. 155]. Дослідниця акцентує, що «у цих словах митець, можливо, вперше в історії українського театру вивів театральний костюм в категорію зі складним контекстом, що передбачає відповідність вбрання й актора за типажем і фактурою» [112, с. 155]. На підставі аналізу ролі костюма у формуванні образу персонажу в театрі корифеїв, І. Несен пропонує розглядати «театральний костюм» «як сценічний образ, сформований у всій повноті, який неможливо перевершити або зруйнувати», «як цілісність, як концепт» [112, с. 155], до складу якого, «окрім одягу, взуття, головних уборів й аксесуарів, включено грим, особливості постави актора, малюнок його рухів» [112, с. 158]. Дослідниця також вказує на таку характеристику театального костюма як «його відповідність колориту, декору, жанру твору й вистави», на її переконання – театральний костюм означає зв’язок «між жанром, темою, архітектонікою, фактурою, статикою / динамікою, інформативністю», і є ланцюжком «для інтерпретації картини вистави: костюм – сценографія – дія – твір (текст)» [111, с. 118]. Вочевидь, роль і значення гриму у цьому процесі визначальні, оскільки, як і костюм загалом, він «безпосередньо впливає на цілісність сценографії та її інтеграцію з тілом актора» [191, с. 261]. Грим слугує засобом створення, за Л. Ковальчук, «образу театального костюма», доповнюючи, уточнюючи і розвиваючи його, вносячи «нові інтонації у сприйняття образу», – завдяки гриму «образ театального костюма розквітає і врешті-решт, за допомогою театального світла, міцно вживається в загальний простір сценографії» [55, с. 235].

Досліджуючи конструктивістські костюми О. Екстер, В. Меллера та А. Петрицького, А. Дмитренко зауважує, що ці костюми «виходять за межі звичайної репрезентації одягу, стаючи самостійними арт-об’єктами, сповненими внутрішньої сили, напруги, змісту. Фігуративність є умовною, це тільки основа для побудови динамічної композиції. Усе підпорядковано законам ритму ліній і площин, кольору і фактур. Власне, усе мистецтво вистави будується на взаємодії ритмів простору та часу, фізичного руху й

кольорових плям. Театральні костюми конструктивістів – “deixis”, що змінює своє значення у часі й просторі, вони інструмент дії, але також активний її учасник. Багатство засобів працювало на розкриття функцій костюму: образність і функційність, семантику та естетику, у послідовному розвитку дії вистави» [39, с. 166]. Така характеристика театрального костюма дає цілком обґрунтовані підстави розглядати грим не як технічний аспект театрального виступу, а мистецтво створення образності з урахуванням характеру персонажа, атмосфери вистави та враження, яке має бути передане глядачам. Завдяки гриму підсилюється враження від вистави, вона стає більш запам'ятовуваною й емоційно насиченою.

Образотворчі прийоми гриму у сценічній реальності є частиною сценічного образу і відіграє у створенні художнього образу важливу роль: іноді саме від театрального гриму залежить найбільш повне розкриття ідейно-художнього задуму драматурга, режисера, художника, актора. Грим є складником сценічної образності – специфічної якості, що передається через виставу або виступ, – додаючи глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені. Розмірковуючи про суб'єктивні детермінанти сценічної образності, О. Наконечна виокремлює властивості, які беззаперечно характеризують її, «але найважче з усіх інших піддаються фіксації, формулюванню і аналізу, і всіма театрознавцями визнаються в певній мірі суб'єктивними – сценічну чарівливість, сценічну заразливість та художність. Ці феномени мають дихотомічну природу: по-перше, вони безпосередньо впливають на враження, створене людиною-актором на глядача, а по-друге, опосередковано відбиваються на майбутніх сценічних витворах героя. Отже, маємо своєрідну “спіраль суб'єктивності”: індикати залежать від образу і водночас творять його» [108, с. 478–479]. Ці суб'єктивні детермінанти образності, як наголошує О. Наконечна, «внаслідок підвищеної модальності театрального мистецтва (тобто підвищеної залежності від твору і матеріалу), <...> не можна виміряти, а можна тільки констатувати їх наявність чи відсутність в структурі сценічного образу» [108, с. 478]. Дійсно, грим бере

безпосередню участь у творенні сценічної чарівливості, сценічної заразливості та художності, при цьому він дає акторам змогу зануритися у різні світи та переживати різні епохи, надаючи персонажам життєвої вірогідності та реалізму. Кожен елемент гриму є кроком до створення нового світу, де глядачі можуть залишити свої реальності і зануритися в магію театру.

Сценічна образність – це ключовий аспект будь-якої театральної вистави або виступу, який допомагає створити враження та емоційну зв'язаність з глядачами. Дотичними до поняття сценічної образності є терміни «художній образ вистави» та «візуальний образ сценічного героя». Сценічна образність охоплює всі аспекти вистави, які створюють враження, атмосферу та відчуття для глядачів, і може бути досягнута за допомогою різних елементів, таких, як акторська гра, декорації, світло, звук та, звичайно ж, грим. Створення сценічної образності включає в себе вибір костюмів, властивих акторській грі, використання музики та звукових ефектів, освітлення та багато іншого, щоб створити повну та змістовну картину для глядачів. Тож сценічна образність – це ключовий аспект будь-якої театральної вистави або виступу, який допомагає створити враження та емоційну зв'язаність з глядачами. Дотичними до поняття сценічної образності є терміни «художній образ вистави» та «візуальний образ сценічного героя». За спостереженнями дослідників, «формуванню художнього образу вистави великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина: декорації, сценічний одяг, бутафорія, костюми, аксесуари, грим, перуки, зачіски, реквізит, театральне світло, мізансцени, вибудовані у формі живих картин, де також діють закони візуальної композиції» [55, с. 233]. Творенням, виразною презентацією візуального художнього образу спектаклю займається театральний художник, який опікується, як зазначає Л. Ковальчук [55, с. 233], й візуальним образом сценічного героя. У роботі над творенням останнього особливу роль відіграє театральний костюм як один з важливих елементів оформлення візуального ряду вистави.

Як складник зовнішньої «партитури» сценічного образу персонажа, грим виконує кілька функцій. Перша – коригувальна. Не у всіх артистів пропорційні риси обличчя, тож у деяких випадках ще до нанесення художнього гриму потрібно «стерти» недоліки і вирівняти окремі частини обличчя. Принагідно варто відзначити, що «художній грим посилює враження від презентованого продукту (одягу, головних уборів тощо), допомагає глядачу відчувати атмосферу, дух і стиль джерела натхнення, обраного дизайнером, також виявляє його характер, особистісні риси. Як бачимо, в гримерних практиках fashion-індустрії не існує чітких правил, яких слід дотримуватися; створені образи продиктовані виключно баченням дизайнера, порозумінням у співтворчості з художником-гримером, новітніми beauty-тенденціями» [160, с. 136].

Друга функція – ідентифікації, яка визначає особистість героя. Саме за допомогою зовнішньої презентації, за допомогою гриму у тому числі, персона заявляє про себе, оповідаючи історію про свої взаємини з соціумом, про розуміння самого себе і свого місця в оточуючому світі. Працюючи над роллю, створюючи пластичний образ персонажа, його історію, необхідно враховувати ці об'єктивні «запропоновані обставини».

Третя функція гриму як компонента образу – комунікативна, що встановлює відносини між персонажами і глядачем. Вона складніша і у своєму втіленні більш різноманітна, оскільки 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 відрадження – на обличчі актора грим мусить справити необхідне враження.

Грим у кіно є одним із ключових інструментів для створення яскравих і достовірних персонажів – він, як і в театрі, дає змогу акторам перевтілюватися у своїх героїв, додаючи зовнішні деталі, які допомагають

передати емоції, вік, соціальний статус чи навіть фантастичну природу персонажа. Грім у кіно виконує дві основні функції: 1) реалістичність – використовується для адаптації зовнішності актора до умов сюжету, наприклад, створення ефекту старіння, шрамів чи зміни зовнішності тощо; 2) художність – грим стає інструментом для фантазії, наприклад, завдяки гримерам та новітнім технологіям створені неймовірні образи, як-от фантастичні істоти у фільмах жанру фентезі або наукової фантастики «Аватарі», «Володарі пернів», або для створення ефекту страху та тривоги, зображаючи монстрів, рани чи потойбічні образи. Крім того, сучасні інновації, такі як CGI (комп'ютерна графіка) та 3D-друк, часто інтегруються з традиційними техніками гри, уможливаючи створення більш складних, реалістичних образів, які вражають глядачів. Тож грим у кіно не лише забезпечує зовнішню відповідність актора його ролі, але й створює необхідну атмосферу, глибше розкриває персонажів і підсилює емоції.

Свідченням визнання ролі і значення гриму у кіноіндустрії є вручення, починаючи з 1981 року, премії «Оскар» за найкращий грим та зачіски, яку присуджує Академія кінематографічних мистецтв і наук. За більш ніж сорок років цією премією було відзначено видатних гримерів і мейкап-майстрів за їхні досягнення у мистецтві гримування. Серед них – Матікі Енофф, Міа Ніл, Ларрі М. Черрі, Кадзухіро Цудзі, Енн Морган, Вівіан Бейкер, Грег Кенном, Кейт Біско та Патриція Дегані, Люсі Сіббік, Алессандро Бертолацці, Джорджіо Грегоріні, Крістофер Нельсон, Леслі Вандерволт, Елка Вардега та багато інших. Так, Грег Кенном у фільмі «Влада» (2019) для того, щоб перетворити Крістіана Бейла на Діка Чейні використав спеціальні силіконові накладки на обличчя, майстерний макіяж та ретельно підібрану перуку. У фільмі «Темні часи» (2018) Кадзухіро Цудзі, Девід Малиновський та Люсі Сіббік витратили довгі місяці, щоб підібрати правильну техніку макіяжу і гриму (спеціальні протези щік, щелепи, носа та підборіддя) для Гері Олдмена, який зіграв Уїнстона Черчіля. Численні латексні накладки для обличчя та шиї та зубні протези допомогли Марку Кулье і Дж. Рою Гелланду перетворити

Меріл Стріп на Маргарет Тетчер у фільмі «Залізна леді» (2012). Таких прикладів можна навести чимало, – усі вони переконливе свідчення важливості роботи гримерів у створенні правдоподібних та вражаючих образів у кінематографії, що сприяє глибшому зануренню глядача в історію та персонажів. Грим та зачіски, а також вдало підібрані костюми, впливають на сприйняття персонажів на екрані, допомагаючи акторам краще вжитись у роль.

Досліджуючи взаємозв'язок між костюмом, зачіскою та гримом у моді, А. Варивончик вважає, що «костюм, зачіска та грим є важливими компонентами особистого стилю, оскільки вони є візуальним вираженням індивідуальності та творчості. Ці три елементи разом формують візуальне уявлення про особистість, її настрій, професійну та культурну ідентичність» [16, с. 26]. На основі попередніх розвідок, авторка констатує, що «грим, як завершальний компонент, є інструментом самовираження, підкреслює риси обличчя, відображає зміни в житті людини, вікові особливості або важливі події» [16, с. 26]. На її думку, «одяг, грим, зачіска та інші елементи стилю стають своєрідним “мовним кодом”, який дозволяє передавати інформацію невербально» [16, с. 24].

Варто звернути увагу, що із системою знаків гриму в семіології видовища пов'язана й маска, яка, на думку польського дослідника Т. Ковзана, «з погляду техніки могла б належати до костюма, а щодо функціонального завдання – до міміки» [57, с. 138]. Він вказує на широкий діапазон використання театральної маски: «від античності до сучасних стилізацій, від Європи (комедія дель арте) до Японії (театр Но). Тоді як півмаска італійських комедіантів позначає тип, залишаючи відкритій частині обличчя можливість показу індивідуальних мімічних знаків, давньогрецька чи японська маска переймають однаковою мірою семіологічні функції як гриму, так і міміки, надаючи їй екстракт одночасний і незмінний. Позбавляючи актора мімічної свободи, маска посідає з погляду семіологічного певну перевагу: ховає саме природні, несвідомі мімічні знаки, неминуче пов'язані з вимовлянням слова,

з артикуляцію. Це ще один привід для того, щоб віднести маску до системи знаків гриму, а не міміки» [57, с. 138].

Маска як головний репрезентант художньо автономних театральних та музично-сценічних систем, сформованих у традиційних формах народного театру (італійський театр масок *commedia dell'arte*, пекінська опера, японський театр Но, японський театр Кабукі та ін.), є образною структурою, архетипові властивості та сукупність рис якої дають їй змогу відіграти значну роль у динамічних музично-історичних обставинах, зберігаючи разом із тим надзвичайну стійкість і стабільність своєї конструкції. Якщо у східній музично-театральній традиції маска є виразником частини традиційної культури, що детально й дбайливо зберігається у сьогоденні та має, в більшості випадків, ритуальне значення, в європейській музично-театральній та оперно-сценічній традиції маска все частіше набуває вигляду гриму на обличчі виконавця, стає не тільки елементом його сценічного виразу, а й провідником образу, закріпленого за конкретним різновидом маски впродовж всього її історичного розвитку [154, с. 12]. Як зазначають дослідники, «маска є засобом візуалізації складних внутрішніх психологічних станів герої <...>. У естетичному відношенні маска, подібно до ієрогліфу, є прикладом високої майстерності виконання» [76, с. 192].

Масці, соціальній ролі людини у значенні «персона» особлива увага приділена у теоретичній системі К.-Г. Юнга. Вчений вважав, що персона – це публічне обличчя, тобто те, як людина проявляє себе у стосунках з іншими людьми. Персона може мати безліч ролей, які людина виконує 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. Тобто, свої справжні почуття на обличчі або в поведінці можна демонструвати в рідкісних, майже виняткових випадках. Замість цього людина вправляється 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 [109, с. 11–12].

Досліджуючи маску у сценічному мистецтві артиста театру та естради, А. Медведєва констатує: «Маска – (франц. *masque* від італ. *maschera*, іспан. *máscara*, араб. *maskharah* – «блазень», «людина на маскарадї») – 1) накладка на обличчя з будь-якого матеріалу з вирізом для обличчя; *mashara* (від араб.) – «робитися смішним», «жарт», «кепкування»; маска – синонім морди, личини, бешихи; 2) сценічний персонаж у масці з особливим костюмом, пластикою, голосом; 3) один із засобів зображення в драматургії: схематичний, узагальнений, сталий тип, який володіє відповідною поведінкою, обмеженим набором рис характеру, пов'язаною з конкретним сюжетом; 4) головний атрибут маскараду, карнавалу, фольклорно-етнографічного свята; 5) символ, емблема, логотип, бренд сценічного мистецтва» [94, с. 211]. Авторка стверджує, що у театральному мистецтві поняття «маска» також має кілька значень. Так, «під маскою розуміють: а) відповідний сценічний персонаж, який сприймається в цілому, – з особливим костюмом, пластикою, голосом; б) один із засобів драматургії щодо типізації та змальовування героя сценічного дійства, де він постає як схематичний, узагальнений, сталий тип, з певною поведінкою та конкретними рисами характеру, визначальними щодо пов'язаного з ним сюжету; в) символ, емблему, логотип, бренд сценічного мистецтва. Такі визначення маски відповідають основним напрямам її сучасного розгляду та аналізу в театрознавстві, загальному мистецтвознавстві та культурології» [90, с. 406]. Інша дослідниця театральної маски Т. Бойко зазначає: «Зважаючи на численні використання масок провідними режисерами ХХ століття та враховуючи сучасні рефлексії й адаптації, можна стверджувати, що маска є основним засобом акторської виразності, механізмом винайдення нової образної мови й форми спілкування з публікою» [13, с. 127].

У своєму історичному становленні функціональні характеристики «зовнішньої» маски пройшли досить тривалий шлях – від застосування в різних формах церемоніально-ритуального дійства в ранніх фазах розвитку людського соціуму в якості захисного інструменту від ворожого середовища, до участі в карнавалі та ярмарково-майданних дійствах. Еволюція функціонального трактування маски призводить до переосмислення та перетворення її ролі, наслідком чого є виокремлення знаково-комунікативної функції як провідної та найбільш значущої [154, с. 67]. На думку В. Медведєвої, «поряд з маскою як технічним прийомом оформлення обличчя в сучасному театрі слід розрізняти поняття маски як прийому сценічного тлумачення образу, схематично спрощеного, яке, проте, не завжди супроводжувалося оформленням обличчя актора засобами маски» [97, с. 232]. У найвищому своєму прояві маска як засіб художньо-творчої діяльності у конкретизації образу майже зникла з театру. Водночас вона відіграє мало не провідну роль у мистецтві естради та цирку, де «очолює» обрядове дійство й «карнавальне видовище» [94, с. 178].

Маска, як засіб сценічного мистецтва [94, с. 109], в якому вона є, за А. Медведєвою, умовним знаком ігрового життя і засобом художньої виразності [94, с. 170], – це результат творчої уяви, відбір і узагальнення спостережень актора і режисера. Принципи створення маски можна порівняти з образотворчим витвором – плакатом. Маску відрізняє відсутність образу. Поведінка маски постійна, бо побудована на узагальненні певних характерних рис, тоді як формі притаманна експресивність, а вираженню емоційних реакцій – канонічність. Отже, маска залишається в будь-яких обставинах, що є однією з її головних властивостей [94, с. 109]. Актор і роль є повноцінними формами, які входять до структури єдиного цілого. Незважаючи на складний зміст ролі, вони формують образ та структуру. Роль, система художнього сценічного образу, головним творцем якого є артист, принципово не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності, що входять до її складу [94, с. 125].

Як універсальний, багатофункціональний феномен культурної спадщини, маска володіє багатьма виражальними засобами, які надають широкі можливості професіоналу-виконавцю: у роботі над моделюванням образу маска – це стрижень технічного арсеналу артиста, основа комплексу пластичної виразності: трансформації, імпровізації, нюансування. При цьому маска ототожнюється з поняттям створення образу не безпосередньо, а опосередковано – через дієвий акт сценічної форми [94, с. 169–170]. За розмаїттям цілей моделювання персонажу у масці (через усвідомлення сутності ігрової маски) її класифікують, як маску-образ, маску-персонаж, маску-фігуру, маску-типаж, маску-імідж, маску-універсал [94, с. 170].

Посилення значення та більш «рельєфне» застосування візуально-пластичного складника «образу-маски» становить міцне підґрунтя для більш точного та художньо досконалого передання духовного змісту втілюваного сценічного героя. Тому «образ-маску» варто розуміти як частину мови театральної-сценічної виконавської майстерності, у якій візуально-видовищний та пластичний елемент має надзвичайне значення та перебуває «на рівні вербально-словесного, а у опері – вокально-інтонаційного. Адже пластичний рівень зображуваного образу здатний виразити всю внутрішню суть об'єкта нарівні зі словесними та музичними характеристиками, та може претендувати у духовному відношенні на ту ж психоемоційну силу впливу, що й слово, бо виходить за рамки слова, занурюючи слухача у рівень іншої реальності, яка стоїть за словом» [154, с. 70].

Театральна-сценічна «образ-маска», як слушно зазначає Ч. Цзіюань, є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театрального актора або оперного співака [154, с. 70]. На переконання дослідника, процес надягання маски у багатьох театральних художніх системах розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» у зображуваний ним образ та дає змогу у повній мірі реалізувати свій виконавський потенціал та увійти у ігровий контекст. «Цей процес “перевтілення” підкреслює умовність театральної-

сценічної дії та її особливі художні параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому у повній мірі демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування» [154, с. 70–71]. Завдяки «образу-масці», акцентує далі Ч. Цзюань, сценічний персонаж отримує рельєфно виражені характерологічні та психоемоційні риси реально існуючої особистості, що посилює його художнє значення та робить можливим слухачу проникнути у духовний світ героя. З одного боку «образ-маска» встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами, з іншого – відкриває нові форми для самовираження виконавця, який отримує широкі можливості відвертої розповіді про сокровенне [154, с. 71]. Саме завдяки переліченим художньо-естетичним властивостям, підсумовує дослідник, явище «образу-маски» отримує здатність не тільки зображувати повсякденне життя з усіма його внутрішніми психоемоційними та зовнішньопобутовими складниками, а й відтворювати іншу реальність, властиву сфері незбутнього та фантастичного. «Образ-маска» стає посередником між людиною та тисячолітнім культурним надбанням, з одного боку, та між людиною і її буттям, з іншого [154, с. 71].

Перехідною категорією між маскою та гримом є грим-маска, що широко використовується в сучасній театральній системі і «має функцію перетворення актора в персонажа та яскраво виражену знакову природу» [97, с. 234]. Зокрема, у театрах Німеччини навіть не відокремлюють грим і маску, вважаючи їх одним поняттям. Як зазначає дослідниця В. Медведєва, «грим – свого роду живий костюм актора – суперничає з маскою завдяки органічності мимічного вираження, рухливості особи» [99, с. 166]. Основне завдання гриму, на її думку, – «передача максимально повної інформації щодо персонажа у вимірах соціокультурної комунікації, вираз особливостей трактування його характеру» [99, с. 166].

Висновки до розділу

Грим і маска в останнє десятиліття усе частіше стають предметом наукових студій, проте й досі відсутнє їх ґрунтовне дослідження, особливо в українській теорії дизайну, як, власне, і в ряді суміжних дисциплін, незважаючи на незаперечний міждисциплінарний характер їх феномена. Поняття «грим» тісно пов'язане з термінологічним апаратом і водночас є складником театрального мистецтва, кінематографу, сценічного образу, гримом-маскою, втіленням/перевтіленням, видовищем тощо, а відтак його аналіз проєктується у площину студіювання цих понять, які водночас є об'єктом зацікавлення представників різних наук, що й вимагає врахування у формуванні методологічного підґрунтя його вивчення. Зважаючи на функціональний і семантико-символічний характер феномена гриму, методологічне підґрунтя його дослідження становлять напрацювання представників цілого комплексу дисциплін, зокрема, культурології, мистецтвознавства, дизайну, філософії, історії, психології, семіотики та ін.

Грим у контексті візуальної атрибутики та сценічного мистецтва займає унікальну нішу, поступово трансформуючись від прикладної функції до статусу засобу художньої виразності і водночас форми мистецької практики. Історія вивчення театрального гриму, як і костюма, демонструє значний внесок багатьох українських і закордонних дослідників, таких, як О. Цимбалюк, І. Несен, Ю. Пігель, А. Дмитренко та ін. Вони розглядали грим як невіддільну частину сценічного образу, що сприяє розкриттю семантичного й естетичного потенціалу вистави. Особливо важливим є акцент на взаємодії гриму з іншими елементами сценічного образу – костюмом, зачіскою, реквізитом і декораціями, що створюють єдність сценічного простору. Проблематика гриму поступово виходить за межі театру й інтегрується в fashion-індустрію. Дослідники, такі як А. Шаркіна (Момчилова), підкреслюють значення гриму у створенні подіумних образів, де використовуються базові техніки театрального і кіно-гриму. У fashion-дизайні грим відіграє роль засобу інноваційного оформлення, що дає змогу

реалізовувати художні ідеї за допомогою пластичної трансформації зовнішності моделей.

Одним із центральних аспектів сучасних досліджень є семіотичний підхід до гриму. Дослідники, зокрема В. Медведєва та О. Проскуракова, аналізують грим як знакову систему, яка передає культурні, соціальні та історичні коди. Це підкреслює його роль не лише як естетичного, але й комунікативного засобу у мистецтві та моді. Грим розглядається як знакова система, здатна передавати культурні, історичні та соціальні коди.

Маска, зокрема театральна, як і грим, відіграє важливу роль у сценічному мистецтві, сприяючи перевтіленню актора та створенню умовних обставин на сцені. Її дослідження у працях Т. Бойко, М. Шмагало та інших підтверджують універсальність і багатофункціональність цього атрибуту.

Отже, грим і маска у сучасному науковому дискурсі постають як багатогранні явища, що поєднують естетичні, семантичні та технологічні аспекти. Їх вивчення сприяє збереженню і розвитку традицій сценічного мистецтва, водночас відкриваючи нові можливості для інновацій у дизайні, моді тощо.

РОЗДІЛ 2

ГРИМ І МАСКА ЯК ЗАСОБИ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ В ТЕАТРИ

2.1. Витоки становлення театрального гриму

Первісні форми гриму, на переконання дослідників, виникли «на основі магічного розфарбування тіла й обрядової маски, безпосередньо пов'язаної з магічними та анімістичними (релігійними) уявленнями первісної людини» [97, с. 229]. Його історія налічує тисячі років і сягає початку зародження театральних видовищ, коли обряди та ігри вимагали від учасників зовнішнього перетворення. Переконливим свідченням трансформаційного потенціалу гриму та маски є традиції їх використання в сценічних культурах Сходу і Заходу. Початок використання театрального гриму прийнято пов'язувати з зародженням античного театру, зокрема, театру у давніх греків у V столітті до н. е. – тоді призначення гриму полягало у перетворенні артистів на богів, богинь та інших персонажів. Хоча, у грецькому і римському театрі стародавнього періоду грим був практично не потрібен, адже театральні вистави проходили на відкритому просторі з величезним скупченням глядачів, і давньогрецькі актори під час вистав дуже часто використовували маски, які не лише давали змогу одному актору грати кілька ролей без необхідності коригування гриму, а й допомагали виражати потрібні емоції – гнів, страх, злість, підступність, а також зображати іншу стать, вік або зовсім іншу схожість (Дод. Б-1.1). Відомо, що маски виготовляли переважно з фарбованого льону, хоча оригінальні екземпляри не збереглися [110]. Крім того, маски були глиняні, гіпсові, дерев'яні з розтрубом у вигляді рота, актори часто носили маски зі свинцевого порошку та сажі. Пізніше маски значно збільшували у розмірах; їх розрізняли за забарвленням, формою зачіски, виразом обличчя, залежно від переважної риси характеру персонажа [159, с. 44]. Нещодавно, у 2020 році, на місці

розташування античного міста Даскілеон, на заході Туреччини, археологами було знайдено теракотову маску, яка, як стверджують дослідники, використовувалася для зображення давньогрецького бога Діоніса [146] (Дод. Б-1.2). Зокрема, у шануванні Діоніса, якого вважали богом творчих сил природи, пізніше – богом виноробства, а надалі – поезії і театру, під час масових свят маска супроводжувала карнавальну ходу та різні театральні дійства, виконуючи відповідні функції. Саме з обрядових святкових дійств Діоніса беруть свій початок три основні жанри сценічного мистецтва – трагедія, комедія, драма [94, с. 53], відповідно, маски, при всьому їх розмаїтті, поділяли на комічні і трагічні.

Першим актором, який застосував грим на сцені, намагаючись виділитися з грецького хору за допомогою білил та вина, щоб розмалювати своє обличчя, вважається грецький поет Феспіс (грец. Θεσπις, англ. Thespis; VI ст. до н. е.) [199]. Згідно з одними джерелами, він був першою людиною, яка з'явилася на сцені в якості актора, який грає роль персонажа у п'єсі, замість того, щоб говорити від свого імені. В інших джерелах стверджується, що Феспіс запровадив першого головного актора на додаток до хору [199]. Дослідниця А. Медведева, досліджуючи маску у сценічному мистецтві артиста театру та естради, констатує, що саме першу постановку поета Феспіса з Ікарії, що відбулася під час свята Великих Діонісій навесні 534 року до н. е., вважають початком народження театрального мистецтва, власне, роком виникнення світового театру [94, с. 53].

Пізніше стародавні обрядові та греко-римські форми театру поступово почали втрачати своє значення, поступившись місцем новому, християнському театру. У Європі у XV–XVI ст. виконавці в драмах релігійного циклу все більше використовували грим, а не маски, як це було у стародавні часи. Вони наносили фарбу різного кольору на обличчя, щоб зобразити певних персонажів. Так, у релігійних п'єсах актори, які грали Бога або Христа, фарбували свої обличчя в білий або іноді в золотий колір, тоді як обличчя ангелів були розфарбовані в яскраво-червоний колір [183]. Народні

актори Середньовіччя (жонглери, франти, кукери, скоморохи тощо, або гістріони) розфарбовували себе сажею, фарбувальним соком рослин. Примітивно-реалістичним гримом користувалися і учасники середньовічних містерій мораліте, головними персонажами яких були алегоричні герої. Акторам не потрібно було перевтілюватися в образ, адже глядачі сприймали персонаж за певними деталями театрального костюма і гриму.

У XVI ст. в Італії набула популярності комедія дель арте (з італ. – *commedia dell'arte*) – букв. «комедія масок» – «спектаклі створювалися на основі схематичного сценарію методом імпровізації, де персонажами були маски-типи, які переходили з одного спектаклю в інший» [94, с. 211]. Маски слугували для висміювання різних типів людей суспільства того часу (приклади акторів у масках комедії дель арте наведено у Дод. Б-2.1; Дод. Б-2.2), зокрема, за допомогою масок оформлювалися обличчя основних персонажів комедії: у Панталоне (карикатура на деградоване венеціанське купецтво) – темно-коричнева півмаска з кумедної форми довгою борідкою і закрученими вусами; у Доктора – жахлива маска, що закриває чоло і ніс і частково велику родиму пляму; у Брігелли – маска у перебільшеному вигляді, що закриває засмагле від сонця обличчя Бергамо, в Арлекіна – обличчя повністю закрите темною маскою з прикріпленою грубою круглою бородою. А от персонажі коханців і коханок ідеалізувалися не за допомогою масок, а побутовою на той час косметикою, лише дещо перебільшеною [97, с. 232] (Дод. Б-2.2).

На межі XV–XVI ст. розпочався новий період розвитку європейського театру, який мав вже світський характер. В епоху Відродження популярні персонажі французьких фарсів носили накладні бороди з вовни ягняти і вибілювали обличчя борошном. Відомо, що на сцені Єлизаветинської Англії актори, які грали привидів і вбивць, пудрили обличчя крейдою, а тих, хто постає в образах чорношкірих і маврів, чорнили сажею або паленою пробкою [183]. У цей період в Англії театральний грим використовувався, щоб підкреслити риси обличчя, наприклад, за допомогою накладної бороди.

Біла пудра для обличчя з тушшю для нанесення ліній і яскраво-рожеві або червоні рум'яна були частиною типового набору для сценічного макіяжу того часу [200]. Особливий успіх мали п'єси Вільяма Шекспіра (більш популярними вони стали вже у XVIII ст.), персонажі яких не могли обійтися без гримування.

Варто зазначити, що до початку XIX ст. було зроблено небагато спроб досягти історичної точності в гримі чи костюмах. Хоча нанесення фарб на обличчя практикувалося вже доволі тривалий час, дослідники вважають, що театральний грим з'явився на сцені тільки на початку XVIII ст. Ідеалізований, узагальнений грим був створений театром класицизму [159, с. 63]. У придворних театральних виставах в епоху абсолютизму XVII–XVIII ст. грим акторів нагадував побутову косметику. Для гримування використовували білила, рум'яна, ароматичні есенції, кольорові порошки. Сценічні образи були ідеалізовані, прикрашені, узагальнені, в них життєва правда була замінена зовнішньою красою, натомість були відсутні портретний грим, історична достовірність, правдивість.

У другій половині XVIII ст. робилися спроби використовувати грим для надання персонажам більшої характерності, індивідуальної виразності. Свідченням цього є грим акторів А. Лекена і Ф.-Ж. Тальми (Франція), Д. Гарріка (Велика Британія) та ін. Зокрема, французький актор Франсуа-Жозеф Тальма, новатор світового театру, змінив увесь стиль акторської гри, віддавав перевагу більш легкій, природній манері мови і рухів, що вимагало і зміни у гримуванні персонажів. Тож, приділяючи особливу увагу зовнішньому вигляду акторів, він почав використовувати портретний грим [148]. Граючи роль Карла IX в однойменній трагедії, Ф.-Ж. Тальма «уперше загримувався так, щоб стати портретно схожим на образ жорстокого і підступного короля» [97, с. 229] (Дод. Б-3.1). Ця тенденція прослідковується і у гримуванні найвідомішого англійського актора XVIII ст. Девіда Гарріка (Дод. Б-3.2; Дод. Б-3.3). Інший англійський актор Джон Філіп Кембл

увійшов в історію театрального мистецтва як видатний трагічний актор і гідний послідовник Девіда Гарріка.

Яким чином театральний грим разом із костюмом допомагає актору надати індивідуальну виразність образу можна простежити й на прикладі театральних колекцій музею Вікторії та Альберта у Лондоні, де зберігається, зокрема, і портрет Дж. Кембла у ролі Ричарда III у п'єсі Шекспіра [197] (Дод. Б-3.4). Згодом актор Едмунд Кін замінив Дж. Кембла у ролі Ричарда III, привнісши своє бачення у гримування обличчя (Дод. Б-3.5). Характерність та індивідуальність гриму прослідковуються і у гримуванні персонажів «Опера жебрака» (XVIII ст.), де актори чоловічої статі доповнювали театральний костюм білими перуками (Дод. Б-3.6).

Проте, значний прогрес у театральному гримі було досягнуто вже у XIX ст. з розвитком реалізму в театрі. Цьому сприяла поява Panstik – суміші воску і тальку, яка давала змогу надати обличчю більш природного вигляду [166]. У XIX ст. усе більш популярними ставали історичні драми, в яких значний акцент робився на театральному костюмі – одязі та відповідному гриму персонажів. У Дод. Б-4 наведено приклад гримування актора Чарльза Кіна у ролі Річарда II та інших персонажів. Тут чітко прослідковуються деталі історичних костюмів епохи Річарда II (XIV ст.), емоції персонажам допомагає надати відповідний грим, що підкреслює риси характеру кожного з них.

Театральний грим ускладнювався в міру удосконалення освітлення сцени, яке спочатку забезпечувалося свічками, а пізніше масляними лампами, унаслідок чого було тьмяним і неефективним. При такому освітленні недоліки у макіяжі були непомітними, утім, стали проблемою, коли у другій половині XIX ст. у театрах почали встановлювати яскравіше газове освітлення. Для створення більш реалістичного вигляду та покращення стійкості гриму до поту, що утворюється під час роботи під гарячим газовим освітленням, кілька артистів почали експериментувати з жирним макіяжем,

змішуючи пудру з таким матеріалом, як жир або кремова фарба. З появою в театрі газу, прожекторів і, нарешті, електричного освітлення, виникла нагальна потреба в нових матеріалах для гриму та більш майстерних техніках нанесення. Грубі, нехудожні ефекти вкрай складно було приховати під «викриваючим» світлом електрики.

Театральний грим з часом змінювався, щоб адаптуватися до нових технологій та методів, які найкраще відповідають потребам різних вистав. Рішення було знайдено з використанням фарби на жировій основі, винайденої у 1860-х роках у Німеччині оперним співаком Людвігом Лейхнером. Спочатку він з дружиною почав робити такі фарби для своїх колег-співаків у себе вдома. Зростаючий попит призвів до того, що Л. Лейхнер вирішив зайнятися комерцією, і у 1873 р. відкрив фабрику «L. Leichner». Найбільш популярною стала Leichner Fettpuder (Дод. Б-5.1), яка прилипала до обличчя і перешкоджала появі поту. Фарбу на жировій основі Лейхнера виготовляли у вигляді заокруглених паличок, ймовірно, щоб полегшити нанесення світлих і темних ліній, необхідних для підкреслення характерних рис образу персонажа. Початковий діапазон відтінків був обмежений, але вже до 1903 року було доступно майже вісімдесят кольорів, деякі з них спеціально розроблені для нового електричного освітлення; тобто відтінки $1e-6\frac{1}{2}e$. Щоб допомогти художникам і акторам наносити грим, Л. Лейхнер також створив альбоми, в яких демонстрував, як використовувати фарбу на жировій основі для гриму різних типів персонажів [169] (Дод. Б-5.2; Дод. Б-5.3). Крім того, він виготовив й ряд пудр для обличчя для використання на сцені. Деякі застосовувалися для закріплення гриму та зменшення блиску, але інші, як Leichner Fettpuder (Дод. Б-5.1), можна було використовувати окремо. Актриса на той час не хотіли старити себе, додаючи зморшки, тож віддавали перевагу лише пудрі, але чоловіки зазвичай використовували певну форму гриму. Грим для тіла використовували балерини та хористки, тож для них Л. Лейхнер виготовив Eau de Lys – різновид вологої білої косметики, схожий на аналоги, які випускали й інші театральні постачальники. Цілком імовірно,

що Л. Лейхнер також виготовляв ряд театральних допоміжних засобів, таких, як пухівки для пудри, рум'яна, замазки для носа тощо (Дод. Б-5.4; Дод. Б-5.5). Л. Лейхнер рекламував свої фарби на жировій основі як такі, що не містять свинцю, у відповідь на численні відомості про випадки смерті виконавців після використання гриму, що містить свинцеві білила або сурик. Наприклад, бельгійський бас-співак Чарльз Зеглер помер у 1864 році від отруєння свинцем після того, як освітлив свої вуса та бороду гримом, що містив свинцеві білила, коли грав Вальтера у «Вільгельмі Теллі» в Ковент-Гардені у Лондоні [169]. Отже, саме з ім'ям Л. Лейхнера пов'язаний надзвичайно важливий період у становленні професійного гриму для театру, адже саме він створив фарбу, без якої після 1873 року не обходився жоден актор (приклад наведено у Дод. Б-6.1).

Удосконалена структура гриму вимагала і нових технік його нанесення. Винайдення фарби у вигляді олівця – вкрай важливе в історії гриму, що став одним із основних видів театального гриму наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. [159, с. 62]. Фактично фарби на жировій основі, які з'явилися в 70-х рр. ХІХ ст., спричинили революцію в гримуванні. Півстоліття потому фарба на жировій основі у формі стіків поступилася місцем кремам, які було простіше використовувати, хоча найкращі якості такої фарби у змішуванні кольорів все ще цінувалися [183]. У цей період у театрі функції гриму значно розширюються порівняно з попередньою театральною системою – грим стає елементом створення актором конкретного сценічного образу. Як зазначає В. Медведева, «нові методи акторської роботи над створенням ролі: дослідження психологічної характерності, індивідуалізація образу, розкриття внутрішнього світу героя, увага до особливих характеристик зовнішності, – зробили мистецтво гриму частиною акторської творчості» [97, с. 233]. У театрі ХХ ст. грим допомагав надати обличчю персонажу реальні риси (приклади гримування персонажів у постановках ХХ ст. наведено у Дод. Б-6.2; Дод. Б-6.3 – у виставі «Озирнись у гніві», 1956; у постановці Джорджа Бернарда Шоу «Професія місіс Воррен», 1985). У повному обсязі грим почав

виконувати всі очікувані від нього завдання як в житті, так і на сцені, з початку ХХІ ст. Головним завданням театрального гриму стало створення виразного обличчя, завдяки чому виділяються всі природні лінії, пропорційно підкреслюються вилиці, брови, очі і губи, – обличчя вже не змінюють до невпізнання, лише підсилюють природну красу.

Як і на Заході, на Сході мистецтво гриму розвивалося під впливом театру, який протягом багатьох століть неперервно розвивався у строгих рамках класичних національних традицій. Усіма своїми елементами східний традиційний театр відрізняється від європейського: у нього інші особливі закони драматургічної побудови п'єси і художнє оформлення театрального дійства, своєрідна акторська гра, костюм, грим, маска. Самобутність східного театру визначається характером міфології, релігії і філософії країн Сходу. Театралізовані видовища відігравали особливу роль у прадавньому суспільстві Індії, Китаю, Японії [94, с. 63].

На Сході у стародавні часи актори, на відміну від давньогрецького і давньоримського театрів, використовували не лише маски, а й грим. У країнах Азії, як правило, наносили макіяж яскравих кольорів із сміливим дизайном, прагнучи підкреслити вираз обличчя персонажа. Наприклад, китайський актор за допомогою гри створює не індивідуальний характер дійової особи, а типаж персонажу, відповідно до якого добираються маска і грим, призначення яких якраз і полягає в тому, щоб символічно зобразити весь комплекс рис характеру відповідного персонажа. Для цього використовували техніку умовного розписування обличчя, в якому колір відіграв головну роль і мав символічне значення. Така умовна складна маска-грим («хуаляно» – розмальоване обличчя) у китайському театрі нараховує більш як 60 варіантів та використовується для чоловічих ролей «цзин», які зображають войовничих героїв і негативних персонажів [94, с. 66]. Особливості театрального гриму можна прослідкувати за персонажами «Пекінської опери», яку називають «оперою Сходу», витоки якої сягають ХVІІІ ст. «У Пекінській опері для чоловічих ролей встановлено певний грим.

Поєднуючи реалістичне і символічне та враховуючи стан душі, моральні якості, думки і почуття, а також зовнішність, вік та соціальний стан героя, гримери-художники узагальнюють все це в найтиповіших рисах його вигляду і характеру, та згідно з цим створюють різні зразки гриму, даючи характеристику персонажу ще й за допомогою кольору. Зазвичай червоний колір в гримі – це колір відданості і чесності, чорний – прямоти та сміливості, синій і зелений – хоробрості і рішучості, жовтий і матово-білий – жорстокості і хитрості; золотий і сріблястий кольори використовуються для міфічних героїв» [123] (Дод. Б-7.1).

Таким чином, кольори в китайському театрі – мова, якою актор спілкується з глядачем, це самостійна система, що має кілька художніх функцій. Це, по-перше, декоративність. Основне завдання кольору – захопити та утримати увагу глядача, принести йому задоволення контрастом, приховати недоліки та виділити переваги. Так, наприклад, довгі білі рукави, які використовуються в танці, не відіграють жодної іншої ролі, крім посилювати візуальний ефект танцювальних рухів. У гримі також часто причиною вибору того чи іншого кольору є аж ніяк не передання прихованого сенсу. Жіночі персонажі часто використовують спеціальні смуги, які приклеюються з обох боків обличчя, а потім їх покривають білою фарбою, що давало змогу зробити овал більш витонченим. У гримуванні очей і чоловічі та жіночі персонажі звертаються до чорного кольору: вмале нанесення тіней та туші збільшує очі, робить їх більш виразними. Плоский ніс можна зробити вищим і прямішим, якщо по обидва боки перенісся провести червоні лінії. Крім того, колір деяких деталей, а часом і всього одягу, вказує на соціальне походження та вік героїв. Аналогічну роль грає і вибір кольору в нанесенні гриму: для молодих персонажів характерно використання рожевого кольору, для зрілих – червоного та мідного, літні герої найчастіше мають сірий відтінок. Друга функція – оцінювальна: відображення у кольорі костюма та гриму внутрішнього світу персонажа. Наприклад, використання зеленого та синього кольорів раніше вказувало на

дріб'язковість та ницість, але поступово втратило негативну семантику і наразі вказує на стійкий характер та прямоту намірів. Чорний колір може повідомляти глядачеві про мужній та величний характер.

Особливу роль серед театрів країн Сходу відіграє театральне мистецтво Японії. В японській культурі всі кольори мають свій глибокий смисл і символіку. В Японії лише за чотирма театрами – бугаку, бунраку, кабукі і ногаку – закріпився статус «традиційних» [47]. Один із найвідоміших традиційних японських театрів – це театр Кабукі, що з'явився у XVII ст. Кабу́кі (від японс., букв. «пісня, танець, майстерність», «майстерний спів і танці») – один з видів традиційного театру Японії, вистави якого синтезують спів, музику, танець і драму. Його виконавці використовують маску-грим та костюми, у які закладено символічний зміст [94, с. 70; 194, р. 107]. Саме у XVII – на початку XVIII ст. у театрі Кабукі сформувався грим (кумадорі). В кумадорі колір гриму і кожна рисочка на обличчі актора мають свій особливий сенс [47]. Грим кумадорі підкреслює м'язи та вени акторів, викликаючи драматичні емоції та демонструючи вирази обличчя (Дод. Б-7.2). Як зазначає О. Прищепа, «саме в Кабукі було створене дивне, приваблююче і приголомшуюче мистецтво гриму – кумадорі. Кумадорі – це не просто грим: колір; спосіб накладення смуг досить “очужуючий” і є головною складовою ланкою характеристики персонажа. При цьому найчастіше кумадорі виявляє приховані сторони характеру героя» [134, с. 191]. Наприклад, у кумадорі червоний колір є носієм позитивного сенсу, ним підкреслюється пристрасність, доблесть, справедливість. Синій колір виявляє гірші риси характеру людини: злість, аморальність, підлість. Божественність, потойбічність символізується чорним, іноді червоним кольором [134, с. 191]. У театрі Кабукі, що культивує всілякі ефекти, можна побачити навіть загримований язик або миттєву зміну гриму безпосередньо на сцені (відповідно, зі зміною персонажа). За свідченням Гундзі Масакацу – одного з дослідників Кабукі – «актор Дандзюро Дев'ятий у сценах, де він повинен зобразити гнів, напружував свої вени й широкими мазками наносив прямо на

них грим. При тьмяному світлі ліхтаря ці грубо нанесені смуги гриму рухалися, немов живі, і справляли на глядача незабутнє враження» [134, с. 191].

Крім театру Кабукі, на Стародавньому Сході користувалися популярністю й санскритські п'єси, які інсценізувалися по всій Індії. Єдиним стародавнім санскритським театром, що й досі функціонує завдяки Чак'ярської спільноті штату Керала, є Кутіяттам. Ця форма санскритського драматичного театру з'явилася більше 2000 років тому і є однією з найдавніших серед традиційних театрів у світі (приклади гримування персонажів санскритських п'єс наведено у Дод Б-7.3; Дод. Б-7.4).

Отже, традиційний грим деяких форм китайського, індійського, японського та інших театрів Сходу, виникнення яких пов'язане з найдавнішими ритуальними обрядами, частково зберігся в цих театрах дотепер.

Що стосується мистецтва гриму в українському театрі, то його витоки сягають дохристиянських часів і періоду Київської Русі. Первісні форми театрального гриму у східних слов'ян також виникли на основі магічного розфарбування тіла й обрядової маски, пов'язаної з магічними та релігійними уявленнями первісної людини. Підґрунтям для становлення майбутнього українського театру, а відтак і театрального гриму, більшість мистецтвознавців – дослідників історії театру – вважають театральні видовища, а також народні ігри, під час проведення яких люди вдавалися до розмальовування обличчя. Перші професійні актори, співаки, танцюристи-скоморохи з'являються при княжому дворі у період Київської Русі. Як зазначає А. Дмитренко, «вони представляли веселі сценки, імпровізуючи з текстом, використовували нескладні костюми, грим, реквізит для розважання гостей» [39, с. 163]. На фресках у Софійському соборі у Києві зберіглася сцена «Боротьба ряджених» (Дод. Б-8.1) – бій воїна із страховищем, яку представляють переодягнені скоморохи: один у масці чудовиська, другий –

вусатого воїна, озброєного сокирою та щитом [7]. Розмальовування обличчя характерне й для весільної тематики і театральних видовищ XII ст. Перші записи народних ігор в Україні припадають на кінець XVIII – початок XIX ст. Під час народних ігор учасники виступали в масках або просто фарбували обличчя; у разі потреби робили бороду й вуса із клоччя або кожушини, що, власне, можна вважати початком зародження гриму. Підґрунтям для розвитку майбутнього українського театру, а відтак і театального гриму, стали відомі театральні видовища «Млин», «Мельниця, Дід і Баба», «Піп і Смерть», «Коза», у яких особливості народної гри та обряду вже набувають усталеної театальної форми з конкретним сюжетом, традиційними персонажами, реквізитом та елементами декоративного оформлення [158, с. 167]. Це, по суті, не ігри, а маленькі п'єси. Успадкована від карнавалу, під час цих ігрових видовищ маска традиційно виконувала ігрову театральну функцію. На думку дослідниці Н. Чечель, «в українському майданно-містеріальному театрі, як і в італійській народній комедії доби Відродження (комедії дель арте), маска підкреслювала не індивідуальну, а типову, соціальну характеристику образу. Тобто, маска як тип і, водночас, предмет святкової карнавальної гри, коли актор грає маскою, підкреслюючи свою окремість і свободу від неї» [158, с. 168]. Проте, аналізуючи гру-виставу «Коза», дослідниця акцентує увагу, що «не всі актори грають в масках або напівмасках. Без масок – жінки і коханці. Маска це, – передусім, атрибут комічних персонажів. Маску можуть замінити густо набілене обличчя, або величезні окуляри, або приклеєний ніс» [1598, с. 169].

Грим розвивався паралельно зі становленням театального мистецтва на території українських земель. Зокрема, на межі XVI–XVII ст. виник новий вид народного театру – вертеп [72]. Велику колекцію ляльок та масок для учасників «живого» вертепного дійства представлено в експозиції Київського музею театального, музичного та кіномистецтва України [39, с. 164] (Дод. Б-8.2). Подальший розвиток культури українського народу в першій половині XVII ст. відбувався в умовах посилення народно-визвольної боротьби, на тлі

якої народний театр набуває широкої популярності, а вистави проводяться на ярмарковому майдані. Як наслідок, відбувається процес виокремлення з народного середовища професіональних лицедіїв, які стають творцями і виконавцями народної драми. Стрімкий розвиток жвавої сценічної дії, застосування масок, гриму, сценічного одягу, примітивних звукових і шумових ефектів зумовили значну популярність цього виду мистецтва серед глядачів.

У процесі еволюції, орієнтовно у другій половині XVIII ст., виникає новий вид театрального видовища – балаган, який відбувається в закритому приміщенні, спеціально спорудженому для театральних вистав [21, с. 36]. Саме у цьому виді театрального мистецтва – балагані – найбільш виразно простежуються зародки професіоналізації театрального мистецтва [157, с. 65–66]. У галузі сценічного мистецтва і, насамперед, мистецтва актора новий український театр позначився двома тенденціями. Перша з них йшла від мистецтва народних лицедіїв, манери виконання інтермедій, побутових сценок та аматорських вистав. Друга тенденція ґрунтувалася на сценічних канонах класичної школи акторського виконання, джерелами якої стало мистецтво столичних акторів, які взяли для себе за взірць класичний театр Франції, гастрольні виступи іноземних труп [19, с. 16]. З 1730 року в Україні систематично виступають першокласні італійські, німецькі та французькі трупи, техніку гримування в яких могли простежити українські актори, зауваживши самотні прийоми поліпшення майстерності гримування [157, с. 65–66]. Попередні канони гриму в сценічній практиці витіснялися новим гримом, що підкреслював типи людей з конкретного суспільного середовища й наближався до реалістичного.

Варто зазначити, що опанування гримом як майстерністю образного перевтілення в українському театрі починається вже з початку XVIII ст. У другій половині XVIII ст., як і у театрах Європи, робилися спроби використання гриму для надання персонажам суттєвої характерності, індивідуальної виразності. Поява драматургії І. Котляревського («Наталка

Полтавка», «Москаль-чарівник»), як і діяльність його театру в Полтаві, заклала міцні підвалини українського національного театру, визначивши його характерні риси та поетику. Театральні досягнення відбувалися, зокрема, і завдяки формуванню реалістичного гриму, який не окарікатурував персонажів, а підкреслював їхню самотність засобами гриму, допомагаючи проступити типовому в зовнішньому портреті української людини [59, с. 78].

Проте, лише з утворенням українського професійного театру у ХІХ ст., як і в усьому світі, відбувається формування реалістичного гриму, який підкреслював самотність персонажів. Мистецтво гриму було спрямоване передовими діячами театру на створення реалістичного художнього образу. Про це свідчить український професійний художній театр другої половини ХІХ ст. Його корифеї – М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська [114, с. 168], а також велика плеяда інших майстрів сцени, були видатними творцями художнього образу. Українські актори віддавали перевагу тільки тому гриму, який розкривав образ, робив міміку виразнішою й доносив до глядача суть людського характеру, його особливість [61, с. 35]. Нерідко в пошуках яскравості та характерності актори надавали гримові деяку гротескність, зверталися до кітчу. Так, кожен актор доволі часто вносив істотні зміни в запланований ескіз гриму, а іноді пропонував власний начерк зовнішності героя вистави, якого йому належало зображати. Фактично кожен актор більшою чи меншою мірою долучався до роботи над гримом, при цьому погоджуючи свій задум із задумом режисера й художника [61, с. 45]. Зокрема, яскравим представником українського театального мистецтва був актор і драматург Марко Кропивницький [58]. Актор досягав у гримі свого персонажа портретної схожості завдяки тому, що уміло володів мистецтвом гримування: перуку та бороду клеїв сам (не любив готових борід, по можливості сам наклеював їх із крепе); вуса мав свої і дуже вміло підлашчував їх до бороди – відповідно до характеру ролі. М. Кропивницькому вдало пасував будь-який грим персонажів, яких митець

виконував у різних жанрах сценічного мистецтва: драмі, водевілі, опері, комедії [61, с. 47] (Дод. Б-8.3; Дод. Б-8.4). Він навчав мистецтву гриму й інших акторів своєї трупи. Як зазначав дослідник А. Новиков, М. Кропивницький «настільки бездоганно володів засобами, котрими можна тримати увагу глядача в постійному напруженні, що з п'єс часто наївних і слабеньких в драматичному розумінні міг зробити “яскраве видовище”» [114, с. 163]. У своїх творах М. Кропивницький виступив «новатором жанру соціально-психологічної драми і трагікомедії, адже прагнув, щоб українці не лише сміялися у театрі, але і міркувати, а можливо, й плакали, над серйозними проблемами» [8]. Прикладом застосування реалістичного гриму для відтворення жіночого образу у театрі може слугувати образ Наталки Полтавки у виконанні Марії Заньковецької (Дод. Б-8.5).

У театральному мистецтві на зламі ХІХ–ХХ ст. та упродовж першої половини ХХ ст. накопичено величезний досвід використання образних можливостей живописно-реалістичного оформлення [56, с. 17]. Праця художників театру при створенні образу вистави «у портретному жанрі відкривала перспективи експериментів із костюмом і гримом» [56, с. 18]. Майстрами гримування в українському радянському театрі виявили себе П. Саксаганський, Ф. Левицький, І. Мар'яненко, Г. Юра, А. Бучма, М. Крушельницький, М. Заньковецька та багато інших театральних митців [19, с. 84]. Приклади мистецтва гримування першої половини ХХ ст. наведено у Дод. Б-8.6 – сцени із п'єси В. Шекспіра «Макбет» Мистецького об'єднання «Березіль» (1924) – зокрема, фарсовість підкреслювалась гримом Бучми, який грав роль Блазня: «викривлений рот, яскраво окреслені вії, ніс як бараболя» [147, с. 190]; Дод. Б-8.7 – приклади гримування акторів та актрис у спектаклі І. Кочерги «Ярослав Мудрий» Харківського академічного українського драматичного театру імені Т. Шевченка (1947) – грим допомагав відтворити історичні образи періоду Київської Русі ХІ ст., зокрема, Ярослава Мудрого. Хоча фотографії персонажів театральних вистав ХІХ – першої половини ХХ ст. чорно-білі і не можна чітко прослідкувати грим

акторів, все ж видно, що усі актори загримовані відповідно до ролей, які вони грають.

По-новому український театр почав формуватися в умовах незалежності України, особливо на межі ХХ–ХХІ ст. Між радянським і новим українським театром з'явилася наче невидима прірва. В цей час відбулися суттєві зміни в етичних і естетичних настановах – відсутність естетичних програм, прагнення до розважального репертуару, поява на сцені мюзиклу, спроба нового прочитання класичних українських та зарубіжних п'єс: спочатку театр зробив крок до мінливої реальності, а згодом почав відхід від неї. На думку багатьох дослідників-театрознавців, наразі український театр знаходиться на стадії своєрідного переформатування і пошуку нових шляхів розвитку. «Важливою тенденцією сучасного театрального життя, – як, зокрема, вважає Ю. Мельничук, – є постійно зростаюча кількість студій, недержавних театрів і незалежних проєктів та їх вплив на театральний процес в Україні» [101, с. 156]. Сучасний український театр активно освоює нові технології роботи з глядачем і підвищення потреби в театральному мистецтві у суспільстві. Крім того, зростає використання цифрових технологій у театрі, які впливають на елементи театральної постановки [149, с. 41]. Перші десятиліття ХХІ ст. стали періодом змін у сценічному мистецтві, в основі якого – «руйнування стереотипних уявлень про театр, експеримент над змістом вистави, технологічна трансформація реальності у віртуальну, підвищення художньої виразності сценічного простору через різноманітні мультимедійні засоби тощо» [33, с. 33–34].

Всі ці нововведення і технології впливають і на постійне удосконалення театрального гриму. У сучасному українському театрі сценічний грим є одним із найяскравіших складників театрального мистецтва, адже дає змогу з більшою виразністю представляти риси образів героїв. Разом із тим, в сучасному театрі мистецтво гриму розвивається у боротьбі з естетичними та формальними течіями, представники яких то відмовляються від гриму, то застосовують схематичний абстрактний грим.

Отже, у різні історичні періоди і в різних частинах світу театральний грим використовувався або у вигляді декоративної косметики, або у формі масок. Тривалий час він формувався і видозмінювався паралельно із становленням театру: накопичення теоретичного і практичного досвіду і поява театральних систем розкривали можливості у використанні гриму. Підґрунтям для розквіту мистецтва гриму став розвиток реалізму в театрі ХІХ ст. Як семіотична система зі своєю, тільки мистецтву гриму властивою семантикою і прагматикою, грим постає лише у ХІХ ст. Різним театральним системам відповідають різні типи гриму, які виконують й відповідні функції. Таким чином, мистецтво гриму є елементом театральної структури, адже грим тісно пов'язаний із сценічним текстом вистави й акторською творчістю. Мистецтво гриму є одним із важливих компонентів й режисерського задуму спектаклю. Для сучасного театального мистецтва характерним є пошук нових форм і методів сценічної виразності із найкращими традиціями гриму. Тож логічно, що одним із найяскравіших засобів театального мистецтва став сценічний грим, що вивів його на новий рівень, адже давав змогу з більшою виразністю представляти риси образів героїв.

2.2. Грим і маска в українському театрі: персоніфікація та деперсоніфікація інформації ігрової події

Розкриття сценічних образів, що відображають дійсність, впливають на світ почуттів, є одним із завдань театру, виконанню якого сприяють різні виражальні засоби театального мистецтва, в тому числі грим, маска, зачіска [27]. На цій обставині акцентують увагу й дослідники гриму, розглядаючи будь-яке театральне видовище як єдність гри акторів, словесного тексту, сценографії, світлового вирішення та художніх засобів-знаків [97, с. 228]. До останніх відноситься й грим як знакова система (за В. Медведєвою), «яка може формувати візуальний текст певного ступеня складності, де кожний елемент має свої значення та сенс» [97, с. 229]. Основним завданням гриму, грим-маски В. Медведєва вважає «передати

максимально повну інформацію про персонаж, виразити особливості трактування його характеру режисером та актором» [97, с. 234]. Мистецтво гриму, як елемент оформлення спектаклю, відображає, на її думку, «манеру і стиль художника та прагнення режисера створити свій особливий світ, реалізований у сценічному тексті спектаклю» [97, с. 234]. В усі часи «усі театральні системи створювали специфічний та індивідуальний грим, свої форми і види масок» [97, с. 229]. І дійсно, грим – мало не головний складник у створенні художнього образу героя в театральній виставі, адже сприйняття глядачем артиста в образі героя відбувається на перших секундах його появи на сцені. У цей короткий проміжок часу складається враження про персонаж, «зчитується» і закріплюється вся інформація, закладена в його візуальному образі. Надалі артист своєю грою або підтверджує це враження, або спростовує. Таким чином, точно підібраний грим допомагає розкрити сценічний образ.

Вивчення гриму в театральній виставі – це підхід до розуміння взаємозв'язку всіх елементів художнього образу, нерозривно пов'язаних між собою, адже зміна одного з них призводить до зміни всього образу загалом. Саме візуальне тлумачення образу гримером або режисером дає змогу по-новому поглянути на формування того чи іншого художнього образу. Грим допомагає розкрити ідейно-художній задум вистави і є ніби «зовнішньою оболонкою» художнього образу, він безпосередньо пов'язаний зі стилістикою, жанром, характером спектаклю. Грим змінюється залежно від бачення режисера, художника, їх методів роботи над виставою, а також від гри актора [109, с. 3], тобто, можна порівняти різні бачення одного і того ж героя багатьма режисерами, гримерами, акторами. Зокрема, грим пов'язаний із зовнішньою і внутрішньою індивідуальністю актора, з епохою, в якій відбувається дія вистави. Характер гриму в театрі залежить від художніх особливостей п'єси, задуму актора, режисерської концепції і стилю оформлення вистави, яка різниться в залежності від виду театру

(драматичний, театр комедії, опери та балету, музичний, авторський, вуличний, пантоміми, театр тіней, театр ляльок та ін.).

Отже, грим тісно пов'язаний з концепцією всієї вистави, її стилем і жанром, і цілковито від неї залежить. При створенні сценічного образу грим і костюм складають єдине ціле, вони взаємопов'язані, доповнюють один одного: грим змінює обличчя, костюм – фігуру. Ця взаємозалежність визначає також й загальну гармонію всіх компонентів колірної гами – декорацій, костюма, гриму, світла, тому грим остаточно перевіряють при вибудованих декораціях і встановленому освітленні [27]. Пошуки і розробка гриму для конкретного персонажа – складний творчий процес. Із розвитком і вдосконаленням театральної справи він змінювався, кожна театральна система створювала свої форми і види масок, специфічний індивідуальний грим [27].

Вдалий грим, як завершальний етап роботи актора над роллю, сприяє більшій виразності рис характеру, духовного і фізичного портрета персонажа на підставі тлумачення загального творчого задуму вистави. Більше того, в творчому процесі роботи над роллю грим для актора є своєрідним поштовхом і стимулом до подальшого розкриття образу. Завдяки гриму актор може змінити своє обличчя, надати йому виразної форми, яка допоможе всебічно розкрити характер і переживання свого героя і донести їх до глядача. Створення образу майже ніколи не завершується гримуванням одного лише обличчя: іноді потрібно гримувати шию і руки, доповнювати образ перукою або змінювати зачіскою обриси голови. Грим завжди вдалий там, де актор правильно визначив характерність, тобто «зерно» ролі, та вміє «жити» в образі [100, с. 198]. Використовуючи різноманітні матеріали і засоби, можна підкреслити такі ознаки, як раса, вік, стан здоров'я, настрої, вдача. Для цих знаків взірцем слугують знаки природні (колір шкіри, блідість чи рум'янець, форма губ, лінія брів). На думку Т. Ковзана, «грим допомагає створити комплекс знаків, який представляє певний тип (вамп, алкоголік і т. д.), а також, вкупі з зачіскою і костюмом, певну історичну чи сучасну особу» [57,

138]. Як слушно відзначають дослідники, «характерність гриму – це сукупність рис, які якнайточніше і найобразніше виявляють психофізичний обрис героя. Характерними можуть бути як переваги, так і недоліки. І в позитивних героїв необхідно шукати характерність зовнішніх ознак, оскільки саме вона надає обличчю своєрідності, індивідуальності» [100, с. 194].

За допомогою гриму можна створити й різні сценічні образи, зокрема, наївний, сумний, веселий, хитрий, боягузливий, деспотичний та інші; а також грим протилежної статі чи іншої національності, казковий образ тощо. Однак зовнішній вигляд людини не завжди відповідає внутрішньому складу характеру. Жорстокість не завжди виявляється в похмурому погляді та в насуплених бровах. Злість і жорстокість іноді приховані під посмішкою та зовнішньою доброзичливістю. І, навпаки, зовнішня суворість, мовчазність, замкненість приховують іноді «золоті» серця, чуткість, чутливість [100, с. 197]. На цю обставину звертають увагу й дослідники, акцентуючи: «підкреслюючи гримом основну рису характеру, слід пам'ятати, що психіка кожної людини складна і в характері трапляються саме різноманітні, навіть суперечні властивості» [100, с. 197]. Іноді необхідно виявляти саме суперечні властивості, зважаючи на взаємовідносини дійових осіб і якнайвигідніше розкрити цей персонаж. Особливо це стосується негативних образів, де не варто одразу показувати глядачам негативні риси гримом. Ці властивості краще розкривати поступово, із розвитком дії [100, с. 197–198]. Ще один важливий етап роботи над характерним гримом – це пов'язання гриму з мімікою актора, оскільки мімікою можна виразити будь-яке почуття, душевний стан героя [100, с. 198]. На думку Т. Ковзана, існує тісна взаємозалежність між гримом і мімікою: на його переконання, знаки обох систем підсилюють і доповнюють одна одну, хоча трапляється й так, що грим утруднює і обмежує мімічну експресію актора [57, с. 138]. Завдяки рухам м'язів обличчя міміка є джерелом насамперед динамічних знаків, тоді як грим створює більш тривкі знаки [27]. Таким чином, за допомогою театрального гриму здійснюється персоніфікація ігрової події.

Показовим прикладом вдалого використання гриму у формуванні сценічної образності є вистави корифеїв українського театру. Зокрема, М. Кропивницький у «Наталці Полтавці» «створив виразний образ [виборного Макогоненка – К. М.], позначений народною основою, до якої додав власні знахідки особливостей цього характеру» [112, с. 156] (Дод. Б-8.4). І. Несен із посиланням на І. Марьяненка [88] зазначає: «Створеним образом він [Кропивницький – К. М.] домінував всю виставу – “...рудувате волосся, підстрижене височенько в кружок, такі ж свої вуса з підусниками, здорове засмагле обличчя без жодних наклейок; одяг – сива смушева шапка, коричнева сукняна чумарка, підперезана темнозеленим поясом, сині шаровари і прості чоботи; в руці ціпок, за пазухою – кисет із тютюном, кресалом та люлькою”. Цей опис засвідчує створення єдиної фактури персонажу через синтез типажу, одягу й гриму. Частиною образу був і малюнок поведінки як доповнення гриму: “Під гримом Кропивницький розумів не тільки грим на обличчі, а й спосіб тримати голову, плечі; звідси великої ваги набирало і те, як сидить одяг на плечах і навіть як рухається персонаж. Він міг на цілу роль накладати особливий, їй одній властивий вираз обличчя”» [112, с. 156].

Що стосується постановок творів сучасних драматургів, то в них «доволі часто саме театральний костюм надає необхідної інтонації виставі в цілому, виступаючи знаком і ключем до сприйняття всієї сценографії і режисерської концепції» [55, с. 238]. У постановках творів сучасних драматургів ця тенденція увиразнюється особливим чином, адже «художник і режисер мають можливість асимілювати певні знакові події, що надає їхнім ідеям більшої універсальності і довговічності» [55, с.238]. В цьому процесі, як підкреслює Л. Ковальчук, «саме театральний костюм несе в собі чималу кількість семантичних навантажень, які глядач свідомо або підсвідомо прочитує під час перегляду спектаклю» [55, с. 239]. На цю особливість театального костюма звертає увагу й О. Цимбалюк, стверджуючи, що «театральний костюм-образ водночас є моделлю двох об'єктів – особистого

внутрішнього світу його автора та досліджуваної дійсності (за виставою), художня модель якої має складну динамічну структуру, що зумовлено складністю естетичного відображення» [155, с. 182].

Показовим прикладом гримування персонажів вистав на історичну тематику є, зокрема, балет «Володар Борисфену» Євгена Станковича (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) – балет-легенда про те, звідки пішла Русь і її народ, події відбуваються у другій половині V ст. Декорації до балету виконують три основні функції: ігрову, позначення місця дії та виявлення характерів персонажів, щоб перенести глядача в інший історичний вимір. Глибинна філософія декорацій безпосередньо пов'язана з хореографією постановки та режисерським задумом. Тому, дивлячись виставу, глядач неначе відкриває перед собою завісу часу [156, с. 291]. Разом з декораціями та історичним одягом героїв поринути у давнину допомагає і грим кожного актора [6] (Дод. В-1). Зокрема, грим допомагає разом з історичними костюмами, мімікою акторів тощо розкрити ніжні почуття молодого княжича Кия, сповненого високого лицарства і духовних поривань, який заклав підвалини майбутньої державності і заснував місто на берегах Дніпра-Борисфену (місто Київ), і його коханої Зореслави (Дод. В-1.1). Відмінним, протилежним, є грим молодшого сина правителя держави гунів Аттіли Ірнека (Ернака), що правив на лівому березі Дніпра після смерті Аттіли і свого старшого брата, розділивши імперію гунів на дві частини з середнім братом – загримовані густі брови, різко підняті вгору, гачкуватий ніс, наклеєні вуса – все це разом з одягом і головним убором допомагає розкрити войовничий дух вождя гунів (Дод. В-1.3). В одній із сцен грим скоморохів, доповнений постижерними виробами, разом з одягом танцюристів і співаків допомагає глядачам відчувати театральне дійство початку княжої доби східних слов'ян (Дод. В-1.2).

Грим персонажів разом з їх костюмами і декораціями в опері «Ярослав Мудрий» Георгія Майбороди, за однойменною драматичною поемою Івана Кочерги у Національній опері України ім. Т. Г. Шевченка (м. Київ) [119]

допомагає створити атмосферу першої половини XI ст. (Дод. В-2). Гримування акторів протягом усієї вистави змінюється, допомагаючи, зокрема, розкрити різний образ, внутрішній світ Ярослава Мудрого – будівничого, воїна, князя-мислителя. В одній із сцен він представлений як монументальна постать державного діяча, сповнений великих поривань у творенні могутньої східнослов'янської держави – це враження досягається за допомогою портретного гриму (суворі брови, лобові горизонтальні зморшки, глибокі зморшки від носа до вусів), доповненого постижерними виробами – бородою і вусами, що вказує на схожість з історичним персонажем (Дод. В-2.1). В іншій сцені грим допомагає розкрити почуття Ярослава Мудрого, людини, яка усвідомлює, що держава формується не тільки зброєю, але й наповненням цивілізаційного процесу – освітою, культурою, духовністю народу. У головного героя тут добрий вираз обличчя, любов тощо – трішки припідняті вгору брови, прищурені очі, відсутність зморшок на лобі і не такі глибокі вже зморшки від носа, теплий тон обличчя, легкий рум'янець (Дод. В-2.3). Грим акторки Т. Ганіної допомагає розкрити образ дружини Ярослава Мудрого Інгігерди (Дод. В-2.2). Її обличчя загримоване в тон синьо-фіолетового одягу, розшитого золотом, і такої ж корони: світло-блакитні тіні, чітко підкреслені брови коричневого кольору, верхня підводка очей, ніжний рум'янець, кораловий тон помади завершують образ Інгігерди. В іншій сцені (Дод. В-2.4) для створення персонажу ученого ченця Сильвестра, образ якого співвідносний з історичною постаттю митрополита Іларіона, актору С. Ковніру створено грим старечого чоловічого обличчя, зокрема, бліде обличчя, сиві густі брови, поперечні зморшки між бровами, нерівномірне затемнення очних западин тощо. Грим доповнений постижерними виробами – сивою перукою, сивими вусами і довгою сивою бородою, що підкреслює не лише вік персонажа, але й мудрість ченця.

Дії в опері «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) відбуваються на початку XIX ст. на землях, які належали тоді Туреччині [118]. Образ

запорозького козака Івана Карася допомагає розкрити не лише одяг (вишита сорочка, червоні шаровари, чоботи тощо), але й характерний грим з використанням таких постижерних виробів, як вуса і «оселедець» із натурального волосся (Дод. В-3.1; Дод. В-3.2). Одарка символізує жінку-українку в українському вбранні з яскравим гримом – її чорняві очі чітко підкреслено, темні брови, блакитні тіні, яскраво-рожеві рум'яна (Дод. В-3.2). Костюми персонажів султана, Селіх-аги, імама та інших персонажів (Дод. В-3.3), доповнені відповідним гримом і постижерними виробами, допомагають глядачам поринути в історичну епоху періоду Османської імперії початку ХІХ ст. Грим кожного образу опери підтверджує персоніфікацію інформації ігрової події.

Образ українки представлений і в інших виставах, зокрема, у музичній комедії «Різдвяна ніч» (Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів) (Дод. В-4); «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, м. Київ) (Дод. В-5) та ін. Традиційне українське вбрання героїнь цих вистав – вдови Солохи або Наталки – доповнюється яскравими аксесуарами і колоритним гримом, що допомагає не лише розкрити образ героїнь у виставах, але й збагнути їхні дії. Портретний грим актора Богдана Бенюка завершує створення образу українського селянина Герасима Калитки у виставі «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого (Київський академічний драматичний театр на Подолі, м. Київ) (Дод. В-6).

Сюжет п'єси «Буна» (Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів) побудований на основі реальної історії родини з Буковини. Вистава – це своєрідне занурення у культуру дорадянського Львова з її пограничними станами: бідності й убогості та прагнення до заможності та благ цивілізації. Головна героїня твору – Буна, з буковинського діалекту «бабуся» – уособлює українські традиції, забобони, вірування. Вона ввібрала в себе національну пам'ять з її автентичністю та «скелетами у скрині» [14]. Відтворенню такого художнього образу допомагає не лише традиційний одяг сільської жінки, але

й гримування акторки: зморшки навколо очей, носа і губ, припухлі очі, злегка обвисла щелепа; тіншовими фарбами передано всі западини: вилочна, скроньова, підборідочна; блідий тон обличчя, почервонілі очі від втоми тощо – все це свідчить про нелегке життя Буни (Дод. В-7). Самотужки виховуючи 19-річну онуку Орисю, Буна контролює ледь не кожен її крок, застосовуючи жорсткі методи виховання. Тому й образ Орисі – майже без макіяжу, нерозчесана, одягнена не по моді та ін.

Театральні костюми, складником яких є грим акторів, в історичній опері «Аїда» Дж. Верді (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) разом з декораціями передають дух епохи Стародавнього Єгипту (Дод. В-9-1). В основу опери покладено розповідь про боротьбу одного з фараонів з ефіопами (нубійцями). Трагічні події одного з таких повстань, кохання єгипетського полководця Радамеса до рабині Аїди, насправді захопленої у полон доньки нубійського царя Амонасро, знайшли своє відтворення у вердіївській опері [116]. Для створення образу Аїди застосовано яскравий грим: основа для обличчя кольору засмаги, насичено-блакитні тіні, чорна підводка для очей, темні брови дугою, яскрава червона помада в тон її темного волосся, аксесуарів та одягу (Дод. 9-2). Грим дочки фараона Амнеріс навпаки, практично протилежний, характерний для дівчини – ніжний тон обличчя, світлі тіні, ніжно-рожевий рум'янець і такий же колір помади для губ. У поєднанні з білою сукнею, намистом і сріблястою короною грим допомагає розкрити образ героїні (Дод. В-9.3).

Опера Джузеппе Верді «Макбет» за мотивами трагедії Вільяма Шекспіра (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) наповнена драматичною пристрасстю, але ця пристрассть – жага влади й панування, що не зупиняють людину ні перед чим [73]. Для розкриття характерів героїв було застосовано відповідні історичні костюми, а грим став завершальним етапом формування їх образів. Так, психологічну характеристику Макбета – слабкого, психологічно нестійкого, сильного тільки до того часу, поки відчуває за собою підтримку потойбічних сил – допомагає створити грим,

доповнений постижерними виробами – бородою і перукою однакового кольору. У той же час, грим Леді Макбет допомагає розкрити її ніжні почуття (Дод. В-10). І як це характерно для оперних вистав, де глядачі віддалені від сцени оркестровою ямою, – грим усіх персонажів досить насичений і яскравий.

Вистава «Отелло» Вільяма Шекспіра, прем'єра якої відбулася у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки 27 квітня 2024 р., – історія про недовіру, боротьбу головного героя зі своїми внутрішніми демонами [120], що знайшло відображення і у гримі акторів (Дод. В-11). Так, актору, який зіграв Отелло, зафарбували обличчя під колір сажі, приклеїли темну бороду і вуса, а очі загримували так, щоб підкреслити його схильність до ревнощів (Дод. В-11.1). За допомогою гриму зацентована й хитрість Яго – дослідниця В. Медведева описує його так: «блідий, матовий колір обличчя, вузькі тонкі губи, пронизливий погляд, темне, зачесане назад волосся» [100, с. 197]. Численні зморшки, штучно створені на повіках актора, теж свідчать про злісність створюваного образу Яго (Дод. В-11.2). Принагідно варто відзначити, що така риса, як хитрість, виявляється у різних персонажів по-різному, наприклад, за спостереженнями В. Медведевої, у хитрості Яго немає нічого спільного, наприклад, з лукавістю лікаря Бублика з п'єси А. Корнійчука «Платон Кречет» [100, с. 197] (прем'єра відбулася у Київському драматичному театрі імені Івана Франка у 1934 році [128]). На відміну від Яго, Бублик, який за багатовікову практику земського лікаря вислухав «дев'яносто тисяч пульсів та дев'яносто тисяч сердець», виглядає інакше: сивина у волоссі, українські вуса, сиві брови, старомодне пенсне на чорній стрічці, доброзичлива посмішка – звичне обличчя лікаря. Однак, коли директор лікарні вимагає підписати заяву проти хірурга-новатора Кречета, обличчя Бублика миттєво перетворюється і видається навіть страшним. Але все ж у гримі Бублика наголос зроблено на м'якості і доброзичливості героя з обов'язковою «хитринкою» в очах [100, с. 197].

Колоритні образи персонажів опери «Кармен» Жоржа Бізе (Одеський національний академічний театр опери та балету) підкріплені і відповідним гримом. Наприклад, яскравий образ Кармен у різнокольоровому вбранні, з червоним намистом та іншими аксесуарами доповнений виразним характерним гримом – смаглява шкіра, пудра коричневого відтінку з додаванням кольору слонової кістки; темно-коричневі брови; очі, підведені чорною тушшю – під колір волосся; рум'яна абрикосового кольору; яскраво-червона губна помада гармоніює з кольором шкіри і кольором сукні та червоної квітки у волоссі і на сукні (Дод. В-12). «Апокрифи» за драматичною поемою «На полі крові» і драматичним етюдом «Йоганна, жінка Хусова» Лесі Українки (Театр Леся Курбаса, м. Київ) [2] – це вистава-притча про людські пристрасті, вірність, зраду, фанатизм, ланцюг іпостасей людського духу, кожна ланка якого – самооцінка сама по собі, а разом вони утворюють багат шаровий поліфонічний твір [2]. Розкриттю характерів різнопланових персонажів цієї вистави допомагає грим у поєднанні з костюмами, аксесуарами, іншими доповненнями, а також мімікою героїв (Дод. В-13).

Трагікомедія «Бабине літо» (Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька) – це історія трьох далеко не юних подруг-вдів, які насправді, глибоко в душі, не хочуть вже жити так, як жили останні кілька років і грати відведену їм суспільством роль, а хочуть жити на повну, радіти кожному дню, кохати всім серцем, танцювати під улюблений рок-н-рол [4]. Грим у цій виставі стає ніби ще одним персонажем, за допомогою якого героїням вдається виглядати молодше (Дод. В-14). При нанесенні гриму подруги враховують колірні поєднання, його технології, і завдяки цьому вони перевтілюються – то вони жінки похилого віку, то вже виглядають на кілька років молодше – у поєднанні з одягом василькового кольору, і світлим кольором волосся.

Події вистави «Не боюсь Вірджинії Вулф» Едварда Олбі (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ) перенесено у 2062 рік (це 100 років від дати написання п'єси). Сюжет вистави – вечірка як

спосіб життя. Гості, молода пара Нік і Гані, лише починають облаштовуватись у Новій Англії. Господарі – Марта і Джордж, бездітна пара, без ідеалів і високих прагнень, які тривалий час живуть у ними ж виплеканому обмані, але на відміну від своїх гостей вони сповнені емоційних сил. Розкрити складні характери героїв допомагає своєрідний грим акторів – обличчя кожного персонажа розписано специфічними графічними узорами (Дод. В-15).

Варто звернути увагу, що у багатьох сучасних виставах використовується суто косметичний або коригуючий грим, щоб мінімізувати жирність і блиск, приховати пітливість і деякі недоліки шкіри акторів тощо. Саме тому зовнішність акторів майже не змінюється, як, наприклад, у виставах «Каліфорнійський готель» і «Падати. Літати» (Харківській державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка) (Дод. В-16.1; Дод. В-16.2). Такий вид гриму використано й у виставах, художником-гримером в яких працювала автор пропонованого дослідження Катерина Малярчук (Дод. В-17): «Примари» (Театр Сузір'я, м. Київ) (Дод. В-17.1); комедія «Вбити не можна розлучитися» (Театр на Подолі, м. Київ) (Дод. В-17.2); трагікомедія «Толік-Молочар» (МЦКМ Жовтневий, м. Київ) (Дод. В-17.3) та ін.

З початком повномасштабної збройної агресії РФ у театральному мистецтві України відбулися значні зміни, зокрема, знищено деякі українські театри, значних втрат зазнав і акторський склад тощо. Але «тема війни в Україні вже 10 років вирує у мистецькому просторі держави. Десятки вистав розповідають про найскладніший етап нашої історії. Кожен спектакль по-різному відображає нову реальність: через минуле, через долі окремих людей, через наш загальний біль, наші пісні і навіть через наші жарти» [10]. У цьому нелегкому завданні важливу роль відіграє й грим. Зокрема, вистава «Обличчя кольору війни» (Дод. В-18.1) – це документальний спектакль (режисер і автор – Олексій Гнатюк) Маріупольського театру Conception, прем'єра якої відбулася у Києві 28 липня 2022 року (акторська трупа тимчасово перебуває

у Києві). Вистава створена на основі реальних історій акторів цього театру, які змогли вирватися з окупованого Маріуполя, і тепер мовою театру розповідають про своє життя під постійними обстрілами, без їжі та води, про перебування у підвалах, втрату близьких тощо. Інша вистава «Зелені коридори» (режисер – Максим Голенко) (Дод. В-18.2), прем'єра якої відбулася 10 травня 2023 року у Театрі на Подолі (Київ). За сюжетом, четверо жінок із різних міст України пройшли «зеленим коридором» на захід і опинилися у безпеці, та кожна з них принесла з собою власне пекло та любов до життя, дітей, тварин та Батьківщини. Драма «Сірі бджоли» (режисер Віталій Малахов) (Дод. В-18.3), прем'єра якої відбулася 7 грудня 2019 року у Театрі на Подолі (Київ) – це історія про «сіру зону» всередині та навколо людини, яка переживає події війни, про двох останніх мешканців села, яке опинилося у «сірій зоні» – між вільною та окупованою частинами України. Драма «Погані дороги» (режисер Тамара Трунова) (Дод. В-18.4), прем'єра якої відбулася 27 вересня 2018 року у Театрі драми і комедії на лівому березі (Київ), – це шість історій про стосунки чоловіків та жінок під час війни. Грим персонажів в усіх цих виставах допомагає розкрити переживання, біль, смуток, які відчули герої під час війни: бліді обличчя, невиразний косметичний макіяж, глибокі зморшки, темні круги навколо очей, опущені куточки рота, помада тілесного кольору тощо.

Серед усіх різновидів гриму специфічним є казковий, або фантастичний грим, який застосовується у фантастичних виставах або виставах-казках (Дод. В-19). Для такого гриму характерна гіперболізація скульптурно-об'ємних форм і особливо яскрава колірна гама, контрастне поєднання різних кольорів. Казкових, фантастичних істот, чудовиськ гримують, використовуючи наліпки, перуки, фарби, що світяться, тощо. Показовим прикладом є гримування персонажів в опері «Кіт у чоботях» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ): на обличчі акторки, яка грає роль Кота, навколо рота білою фарбою намальовано коло і від нього чорні риси – зображення вусів як у kota, кінчик носа зафарбовано чорною

фарбою. Образ кота доповнює перука помаранчевого кольору і такого ж кольору одяг (Дод. В-19.1). Інший приклад – грим акторів у музичній виставі-казці «Чарівник» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ). У гримі Дроворуба акцент зроблено на очі (чорні фігурні стрілки під очима) і невелику бороду і вуса коричневого кольору; у Лева промальовані чорні вуса вгору і трикутник на підборідді, на голові – маска лева. В образі Опудала гармонують одяг, солом'яного кольору перука і грим – чорними рисками прорисовано стрілки навколо очей, на щоках, підборідді; застосовано червону наліпку на кінчик носа (Дод. В-19.2). У балеті «Білосніжка та семеро гномів» Богдана Павловського за мотивами казок братів Грім (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) гноми традиційно представлені як маленькі старенькі істоти (борода, вуса), що живуть в країні з суворим кліматом (червоні щічки і носи). Театральний грим казкових персонажів відображає також стосунки між головними героями: щирість і відкритість Білосніжки протиставлені підступності мачухи-королеви, грим якої виконаний переважно у темних тонах шкіри, губ, очей [5] (Дод. В-19.3). Різні постижерні вироби застосовані для завершення казкових образів у виставі-казці «Микита Кожум'яка» (Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів) (Дод. В-19.4).

Отже, наведені приклади переконливо доводять важливу роль театального гриму (безумовно, у поєднанні з костюмом, реквізитом, світлом, декораціями) у створенні художнього образу вистави; грим може позиціонуватися як засіб конкретизації сценічних образів, що відображають дійсність, як чинник впливу на почуття і враження глядачів тощо.

Крім гриму, «безперечною домінантою створення художнього образу у творчості актора», пов'язаною із специфічними можливостями театального дійства, є й маска [90, с. 408]. На відміну від гриму, який дає змогу побачити міміку, відчути риси характеру персонажів тощо, маска позбавляє таких можливостей, що робить її засобом деперсоніфікації інформації ігрової події. Показовий приклад – вистава «Моменти/Momenti» італійського режисера

Маттео Спіацці (Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі), прем'єра якої відбулася у червні 2021 р. Сюжет вистави охоплює період від 1970-х і до сьогодні, її герої занурені у кругообіг звітів і паперів, не помічаючи, як змінюється час, мода та ін., що вносить певні корективи у долі «маленьких» людей. Вони отримують підвищення, закохуються, одружуються, виходять на пенсію та помирають, так і не зрозумівши, було це життя, чи лише його окремі моменти [24; 103]. Вистава відбувається без жодного слова, а всі актори у масках, які не змінюються протягом усього спектаклю (Дод. Г-1) – загалом 30 масок *Commedia dell'Arte* [24]. Як зазначив режисер Маттео Спіацці, «в цій виставі я вперше використовую маски, як машину часу. Маски дають мені можливість змінювати обличчя героїв, які проживають на сцені майже 40-річний відрізок часу. Це історія людей, але водночас це історія і країни, що змінюється, як і її герої» [24]. В Україні це вже друга вистава режисера. Перша – «Сімейний альбом/*Album di Famiglia*», прем'єра якої відбулася у цьому ж театрі у грудні 2019 року [140] і стала найкращою пошуково-експериментальною виставою Фестивалю-премії GRA-2019 [24] (Дод. Г-2).

Інший приклад – іронічна комедія «Приборкання норовливої» В. Шекспіра (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), в якій багато неочікуваних сюжетних поворотів, інтриг, жартів і каламбурів [132]. Частина героїв у масках, що не завжди дає можливість прослідкувати їхні емоції (Дод. Г-3). В опері «Бал-маскарад» Джузеппе Верді (Одеський національний академічний театр опери та балету) герої також у масках, які закривають верхню частину обличчя, зокрема очі і брови, а нижня, особливо губи, загримовані [117] (Дод. Г-4).

Маски часто використовують й у фантастичних виставах та виставах-казках. Наприклад, у музичній виставі-казці «Чарівник» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки) в масках були шаблезубі тигри, Лев був у напівмасці (Дод. В-19.2). У виставі Калуського молодіжного театру *Silentium* «Піноккіо» (режисер Дмитро Карачун, 2019 р.)

були використані 23 маски ручної роботи з пап'є-маше, розроблені за ескізами італійських старих ляльок і театральних масок ХІХ ст. і виготовлені власноруч режисером Дмитром Карачуном спільно з художником Тетяною Яніцькою. Кожну маску «підганяли» під конкретного виконавця [9] (Дод. Г-5).

Отже, грим є не просто одним із елементів театального дійства, а однією із форм мистецьких практик, що відображає складність та красу людського виражального потенціалу. Завдяки гриму актори стають майстрами перетворення, здатними втілити будь-який образ та вразити глядачів своєю витонченістю та професіоналізмом. Грим дає акторам змогу не просто інтерпретувати персонажів, а відчувати їх, буквально створюючи образи зі своїх імагінацій та емоцій. Грим не лише накладається на обличчя, – він також створює нові світи та реалізує концепції, що виходять за межі звичайних образів. Кожна лінія, кожна тінь, кожна деталь має значення, адже вони відображають внутрішній світ персонажа та його історію. Таким чином, грим можна розглядати як певний концептуальний знак внутрішньої сутності персонажа, як інструмент візуалізації його характеру, світоглядних настанов, внутрішніх переживань, емоцій і вчинків. Знакова природа властива й таким засобам для створення гриму, як перука, борода, вуса та ін. – їхня форма і стиль чітко відображають певну історичну епоху, соціальний статус персонажа, його вік, характер тощо. Всі елементи гриму, як елемента сценічного образу, який, поряд з пластикою, мімікою, мовою, сприяє відображенню психологічної характерності і слугує ланкою, що поєднує внутрішнє самопочуття і зовнішнє його втілення, наділяються особливими концептуальними та реалістичними (фантастичними, казковими) властивостями.

Маска як важливий театральний інструмент виконує унікальну функцію деперсоніфікації, створюючи дистанцію між актором і персонажем. Вона слугує символічним засобом вираження, що дає змогу змінити обличчя героїв, підкреслюючи тимчасові емоційні трансформації. У виставах маски

залишаються не лише візуальним акцентом, але й компонентом у переданні ідей, історії та характеру персонажів.

2.3. Художні засоби та технології трансформації сценічного образу

Мистецтво гриму дуже різноманітне і багатогранне. Театральний грим істотно відрізняється від побутового – він значно яскравіший і розрахований для використання на сцені [27]. Типовий набір для театрального гриму зазвичай включає базові основи для макіяжу, рум'яна, кольорові підводки для ефекту тіней і підсвічування, грим для очей і накладні вії, воск для зміни форми носа і брів, пудру та пуховки для пудри, матеріали для моделювання, латекс, селікон, клеї, перуки та шиньйони, різноманітні миючі засоби тощо.

Види гриму – живописний (мальовничий) і об'ємний (пластичний або скульптурний) – прийнято розрізняти за двома критеріями: гримерними засобами та технікою нанесення гриму. Живописний грим для створення образу передбачає використання гримувальних, суто професійних фарб – людина стає ніби «полотном» для художника-гримера. Для створення об'ємного гриму використовуються різноманітні об'ємні елементи – накладки, аплікації, штучні шкіра і волосся, пап'є-маше тощо [159, с. 64]. На підставі аналізу образу, який створюється за допомогою гриму, художники-практики і дослідники вирізняють реалістичний та умовний типи гриму [104, с. 16]. До різновидів реалістичного гриму, головною метою якого є досягнення високої міри подібності зображуваного персонажа, відносять віковий (штучне зістарення або омолодження обличчя, коли вік актора не відповідає віку персонажа); національний (пов'язаний з расовими і національними особливостями персонажів, які не відповідають антропологічним типам актора); історичний (коли зовнішність персонажів коригується у зв'язку з канонами або особливостями конкретного історико-соціального середовища вистави); портретний (грим конкретного обличчя персонажа); характерний (для відображення показових особливостей зовнішності або психологічного складу персонажа). Натомість принципи

умовного гриму засновані на відмові від реалістичних традицій і зосереджені на навмисному підкресленні рис, якостей персонажа, або на використанні стилістики конкретної естетичної течії. Основні напрями умовного гриму: жанровий; гротескний (або ексцентричний, тобто доведений до максимуму принцип характерного гриму); казковий або фантастичний (використовується при втіленні вигаданих персонажів або «олюднених» образів) [104, с. 16].

Значення гриму полягає не просто у зміні зовнішності. Необхідність гримувати обличчя обумовлена й рядом причин суто технічного характеру. По-перше, через віддаленість сцени від глядацької зали необхідно підкреслити риси обличчя персонажа за допомогою яскравих фарб; по-друге, при штучному освітленні незагримоване обличчя актора може здаватися темним, блідим, маловиразним [28, с. 6]. І дійсно, освітлення сцени суттєво впливає на особливості гримування акторів, оскільки потужні системи сценічного освітлення, особливо із використанням новітніх технологій, можуть «видалити» всі кольори, тіні та лінії з обличчя актора. Грим відновлює вигляд обличчя, допомагає акторам перевтілюватися у героя, що особливо корисно в інтерпретаціях персонажів. Питанням взаємовпливу освітлення і гриму присвячені спеціальні методики, в яких докладно описано як колір освітлення сцени впливає на грим актора [175, р. 16–18].

Грим акторові потрібен у будь-якому разі, зокрема, щоб мінімізувати дефекти шкіри, усунути надмірний блиск обличчя. З цією метою застосовують косметичний грим, тобто грим без спеціального ефекту, призначений лише для приховування втоми, пітливості, коригування незначних недоліків шкіри або підкреслення природної краси рис обличчя. Зазвичай для косметичного гриму використовують тілесні тони, що найбільш відповідають тону шкіри актора. Такий грим мінімізує жирність та блиск, які особливо помітні в умовах професійного штучного освітлення, а також допомагає «підкреслити» риси обличчя в театрі, коли актори досить віддалені від глядачів. Зазвичай такий грим виглядає максимально природним, тому його використовують усі актори – і жінки, і чоловіки, і складається враження,

що актори взагалі не загримовані. Прикладом може слугувати гримування акторів у виставі «Падати. Літати» Н. Нежданої (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка), персонажі якої не потребують значного перевтілення акторів у своїх героїв (Дод. В-16.2), або у виставах «Примари» (Театр Сузір'я, м. Київ), «Вбити не можна розлучитися» (Театр на Подолі, м. Київ), «Толік-Молочар» (МЦКМ Жовтневий, м. Київ), гримером в яких була Катерина Малярчук (Дод. В-17). Отже, щоб обличчя актора було більш виразним, йому необхідно гримуватися. Разом із тим, якщо грим не буде відповідати образу, він заважатиме грі актора. Грим покликаний допомогти акторові в його грі, він повинен відповідати не тільки сценічному образу, але й життєвій правді і реально відображати дійсність [28, с. 6].

У різних видах видовищного мистецтва грим має свої особливості. Зокрема, грим у балетних і оперних виставах робиться більш яскравим, без дрібних деталей, враховуючи віддаленість глядачів від сцени (наявність оркестрової ями) [28, с. 7]. Показові приклади – яскравий грим акторки Л. Монастирської для образу Аїди (Дод. В-9.2), або акторки А. Позняк у ролі дочки фараона Амнеріс із опери «Аїда» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) (Дод. В-9.3); грим акторів І. Мокренко (у ролі Макбет) і В. Ченської (у ролі Леді Макбет) в опері «Макбет» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) (Дод. В-10). В інших театральних виставах грим акторів не такий яскравий, наприклад, у акторів у виставі «Украдене щастя» (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, м. Київ) (Дод. В-8), або у виставі «Не боюсь Вірджинії Вулф» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки) (Дод. В-15).

Зазвичай у театрі роботу зі створення художнього образу за допомогою гриму виконує художник-гример. Є два напрями роботи над гримом актора: пошук гриму з урахуванням конкретного сценічного персонажа (образу) чи, навпаки, з урахуванням зовнішності актора [28, с. 7]. Гримеру важливо знати

стиль і жанр спектаклю, а також характер персонажа. Гримування кожної частини обличчя має свою специфіку і нюанси, адже правильно накладений грим допомагає глядачеві пізнати героя, його образ і характер. Тобто гример – це художник, який створює образи згідно з акторською роллю, задумом автора, баченням режисера, художнім, стилістичним та світловим оформленням вистави. Використовуючи різні технології для створення сценічного образу за допомогою гриму (спеціальних фарб, спеціальних пластичних мас, восків, рідкого латексу, волосяних (борода, вуса, перуки тощо), напівпрозорих силіконових плоских та об'ємних накладок (ніс, щоки, підборіддя та ін.)), основним завданням гримера стає допомога акторові зовні перетворитися на необхідний сценічний образ, розкрити його внутрішній світ. Враховуючи особливості мускулатури, міміки актора, гример може змінити як риси обличчя, так і його форму, якщо це більше відповідає характеру персонажа. Тобто грим повинен відповідати міміці актора і навпаки, а також зовнішньому оформленню вистави – світлу, декораціям, костюму тощо. Буває, що привабливе без гриму обличчя зі сцени видається непривабливим, все через те, що актор загримувався без урахування особливостей свого обличчя і грим, замість того, щоб приховати недоліки і підкреслити переваги, спотворює риси обличчя. виправити ситуацію можна із використанням знань з анатомії і врахування особливостей обличчя, на яке накладається грим.

В останні роки через ускладнення гримувальних технологій і появу нових матеріалів ускладнюється й мистецтво сценічного гриму. Завдання гриму і прийоми гримування різняться залежно від його видів, але при цьому техніка і послідовність нанесення гриму має багато спільного. Важливою є підготовча робота, яка слугує запорукою успішного і правильного нанесення сценічного гриму. Тільки після підготовки можна наносити загальний тон – своєрідну «грунтовку», на яку вже можна наносити рум'яна, гримувати брови, очі, ніс, губи. Зокрема, рум'яна необхідні для пожвавлення образу. Наприклад, у виставі «Різдвяна ніч» (Національний театр імені Марії

Заньковецької, м. Львів), щоб підкреслити колоритний образ удови Солохи, враховуючи її смагляву шкіру, акторці Людмилі Никончук товстим шаром нанесено рум'яна насиченого червоного відтінку, що гармоніюють з яскравою губною помадою, а також кольором її вбрання (Дод. В-4). Гримування брів, які наче доповнюють оформлення очноюмкової западини і сприймаються як декоративний елемент, який не лише прикрашає, а й передає характер, є також важливим. Брови відіграють головну роль у цілісності художнього образу, підкреслюють красу очей і водночас певний вираз обличчя, або, навпаки, акцентують на недоліках. Наприклад, у драмі «Украдене щастя» І. Франка (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка) брови акторки допомагають розкрити характер героїні (Дод. В-8), а у виставі «Страшна помста» (Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя) для перевтілення актора О. Бородавки в образ Чаклуна йому було зроблено динамічні брови (Дод. В-20).

Особливої уваги художника-гримера потребують очі, оскільки «під впливом світла софітів вони бліднуть та здаються маленькими» [96, с. 237]. Про очі можна судити за їхньою формою, величиною, положенням, кольором, виразністю. Залежно від величини і розміру очної щілини розрізняють очі мигдале- та щілиновидні (монгольські, японські), круглі, великі, маленькі. Очі розрізняють також за характером (нормально посаджені, глибоко посаджені і випуклі, тобто витрішкуваті), а також залежно від відстані між внутрішніми куточками очей – близькістю й широтою поставленості. Для кожного типу очей застосовують різні технології нанесення. Правильний макіяж допомагає не лише надати очам виразності, а й скоригувати їхню форму та величину. Так, рідка підводка для очей або олівець для брів використовуються для акцентування та обрамлення очей. Існує два способи підвести верхню повіку ока: «совине» око або «мигдалевидне» око. Совине око використовується для розширення ока і передбачає використання більш товстої лінії посередині повіки.

Мигдалевидне око створюється шляхом подовження лінії за межі зовнішнього кута ока. Нижня лінія створюється за допомогою того самого інструменту, який використовується на верхній повіці. Лінія починається за чверть дюйма від внутрішнього кута ока. Цей додатковий засіб необхідний, щоб відкрити око [202, р. 21–29]. Приклади корекції форми очей за допомогою гриму наведено у Дод. Д.

Важливий і грим носа, який допомагає приховати його недоліки, або, навпаки, підкреслити переваги, а за потреби й кардинально змінити форму і лінії, як, наприклад, загострений ніс Ірнека (актор Максим Мотков) у балеті «Володар Борисфену» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) (Дод. В-1.3). Крім того, використовують спеціальні наліпки на ніс, насамперед, для казкових героїв, наприклад для створення образу Опудала (Дод. В-19.2) у музичній виставі-казці «Чарівник» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки), або для створення образів гномів (Дод. В-19.3) у балеті «Білосніжка та семеро гномів» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ).

Одним із завершальних етапів гримування обличчя є губи. Хоча очі є найбільш виразною рисою обличчя, глядачі звертають увагу й на рот акторів. Тому, якщо губи актора недомальовані або перемальовані, вони відволікатимуть від актора та його виступу. Існує загальне правило гримування губ: чим більше рот, тим глибший тон помади. Нанесення гриму на щоки і губи допомагає актору передавати емоції. Зокрема, для світлого кольору обличчя використовують рожевий і кораловий відтінки помади. Смаглявий колір обличчя посилюється кораловими та помаранчевими відтінками. Червоні помади призначені для великих театрів і характерних образів. Темно-рудий або коричневий олівець використовується для надання губам чіткості, як, наприклад, в опері «Кармен» Жоржа Бізе (Одеський національний академічний театр опери і балету) (Дод. В-12). Для гримування чоловіків використовують помади природних кольорів, нанесені тонким шаром [202, р. 21–29], наприклад, гримування губ акторів-чоловіків:

О. Черевика у ролі сержанта Дон Хозе і О. Жмуденка у ролі Ескамільйо в опері «Кармен» (Одеський національний академічний театр опери і балету) (Дод. В-12); Б. Тараса у ролі запорозького козака Івана Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) (Дод. В-3.1); В. Гіндіна у ролі Марвіна у виставі «Каліфорнійський готель» (Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка) (Дод. В-16.1) та ін.

Театральний грим акторів повинен обов'язково відповідати не лише конкретному образу персонажа вистави, а й одягу, аксесуарам тощо. Наприклад, в опері «Ярослав Мудрий» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ), щоб підкреслити історичний образ Інгігерди (акторка Т. Ганіна) (Дод. В-2.2), з фіолетовим і золотистим кольорами театрального одягу, аксесуарів, зокрема, корони та ін., поєднується і відповідний грим: фіолетові тіні, світло-рожеві рум'яна, коралова помада тощо. Інший приклад – поєднання театрального костюма з відповідним гримом у виставі «Апокрифи» за п'єсою Лесі Українки у театрі Леся Курбаса (Дод. В-13) та багато інших прикладів.

За допомогою театрального гриму, зокрема, маніпулюючи висвітлюванням та затемненням, можна змінити форму обличчя актора, зробити обвислі щоки, зморшки на лобі, «мішки» під очима і виступаючі вени тощо [175, р. 6, 8], наприклад, це прослідковується у гримуванні обличчя Богдана Бенюка у ролі Герасима Калитки у виставі Київського академічного драматичного театру на Подолі «Сто тисяч» (Дод. В-6). Підкреслюючи виступаючі кістки обличчя, риси обличчя стають більш вираженими; затемнення западин може додати глибини [202, р. 2]. Висвітлювання – це базовий макіяж, який має бути принаймні на два тони світлішим за основу. Він наноситься на перенісся, вилиці та області під очима і під бровами. Використання кольору на два тони темніше за основу під макіяж, навпаки, забезпечує глибину та чіткість. Ця глибина зазвичай потрібна на очницях, щоб зробити крила носа тоншими, заглибити щоки та мінімізувати важке

підборіддя [202, р. 21–22]. Приклади корекції форми обличчя за допомогою гриму наведено у Дод. Д.

Живописний або мальовничий грим можна прослідкувати у багатьох виставах, наприклад, у героїні вистави «Острів скарбів» (Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя) (Дод. В-21); у акторів у виставі «Не боюсь Вірджинії Вулф» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ) (Дод. В-15); у акторки І. Петрової в образі Кота в опері «Кіт у чоботях» Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка (Дод. В-19-1), у акторів музичної вистави-казки «Чарівник» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ) (Дод. В-19-2) та ін. Робота з фарбами при створенні мальовничого гриму багато в чому нагадує роботу живописця: необхідно дотримуватися тих самих принципів, що і у живописі, оскільки в них багато спільного. Колір, світлотінь, лінія тощо відіграють велику роль, вони пов'язані між собою і доповнюють один одного. Портретний грим чітко прослідковується у актора Богдана Бенюка в образі Герасима Калитки у виставі І. Карпенка-Карого «Сто тисяч» (Київський академічний драматичний театр на Подолі) (Дод. В-6); у акторки у драмі «Украдене щастя» І. Франка (Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка) (Дод. В-8) та ін.

Змінювати зовнішність актора і втілювати образ персонажа художнику-гримеру допомагають не лише спеціальні фарби, а й пластичні наклейки, підтяжки, постижерні вироби та ін. Тому після гримування обличчя важливим є правильний підбір цих елементів у залежності від конкретної ролі актора у виставі. Особлива увага приділяється об'ємному гриму, для створення якого використовуються додаткові матеріали: пап'є-маше, Worbla's form, звичайна вата, поролон, наліпки, підтяжки, пластичні деталі, аплікації, перуки, а для чоловічих ролей ще й накладні бороди, вуса, бакенбарди та ін. Об'ємний грим може повністю змінити актора. На рис. 2.1 і у Дод. В-20 наведено приклад мистецтва перевтілення за допомогою

театрального гриму актора Олександра Бородавки в демонічний образ Чаклуна, здійсненого художником-гримером Мариною Толмачовою для вистави «Страшна помста» Полтавського академічного музично-драматичного театру імені М. В. Гоголя [29].



Рис. 2.1. Створення демонічного образу Чаклуна, актор О. Бородавка.
Художник-гример М. Толмачова. Скріншот [29].

Це містичний і разом із тим характерний грим, в якому за допомогою аквагриму пофарбовано волосся, обличчя затоновано у білий колір, намальовано демонічні брови і тіні, кольором бордо нафарбовано губи і підкреслено вилиці і краї вдовж носа – під колір чорно-червоного костюма, театральним клеєм наклеєно постижерні вироби – вуса і бороду, причому клей наносився на обличчя, а не на вироби, щоб їх не зіпсувати.

Театральний грим може бути простим і складним. Зміни в обличчі – штучно створені зморшки, рубці від ран, шрами, опіки – є ознаками складного гриму [159, с. 65]. З цією метою, насамперед, використовують рідкий латекс та силікон. За допомогою цих та інших матеріалів створюються різні образи:

зомбі, монстри, вампіри. Ці матеріали використовуються також для створення невеликих наліпок, таких, як носи, частини підборіддя, лисини тощо. За допомогою нанесення на шкіру латексу можна створити зістарену або деформовану чи пошкоджену шкіру обличчя [183]. Технологія створення старечого жіночого обличчя включає такі дії: після нанесення загального тону затемнюють темною фарбою усі западини (вилочну, скроньову, підборідочну), брови покривають білою фарбою, надавши їм колір сивини, рум'янець наносять окремими мазками на вилицях великою пористою губкою. Очні западини затемнюють коричневою фарбою, очі підводять сірим кольором і сильно розтушовують. Нижні повіки можна трохи підфарбувати, оскільки у людей похилого віку м'язи слабшають, шкіра втрачає пружність. Нижня частина очної западини промальовується сильніше. Зморшки на лобі, «гусячі лапки» біля очей підкреслюються сильніше тонким пензликом. На нижній щелепі прорисовують хвилясту лінію, обвислості, мішечки, які утворюються через ослаблення м'язів обличчя. Відстань від носа до верхньої губи затемнюють, підкреслюючи беззубий рот. Волосся необхідно припудрити або надіти накладку чи сиву перуку [144].

На рис. 2.2 наведено приклади роботи К. Малярчук – створення вікового гриму – штучне зістарення обличчя, коли реальний вік акторки не відповідає віку персонажа, а також створення штучної рани на обличчі. Трансформацію сценічного образу здійснено за допомогою реалістичних наліпок з інкапсульованого силікону.



Рис. 2.2. Створення штучного старіння обличчя і ураження шкіри.

Робота художника-гримера К. Малярчук

(із власного архіву К. Малярчук).

На рис. 2.3 наведено приклад іншої технології штучного старіння обличчя – роботи гримера С. Денякіної, як за допомогою театрального гриму і сучасних технологій, зокрема латексу, створюється ілюзія зістареного обличчя – молода дівчина перетворюється на жінку похилого віку. Гримерка наносить рідкий латекс по зонах, розтягуючи шкіру обличчя, висушуючи феном (холодним повітрям) і припудрюючи, потім повторює цю процедуру ще двічі. Таким чином з'являються зморшки на обличчі. Глибина зморшок залежить від того, наскільки гримерка розтягує шкіру обличчя. Потім наноситься грим на касторовій основі, додаються пігментні маленькі цяточки. Також на рисунку можна чітко прослідкувати, як після нанесення гриму знімається латекс з обличчя.



Рис. 2.3. Створення штучного старіння обличчя.

Робота гримера С. Денякіної. Скріншот:

https://sites.google.com/view/myata/урок_візажист_стиліст/у_т-3_роль-гриму-у-створенні-образу (дата звернення: 10.08.2024).

Приклади створення складного театрального гриму представлено також на рис. 2.4 і 2.5 (робота К. Малярчук). Так, на рис. 2.4 показано результат створення складного анатомічного малюнку м'язів обличчя у гримі. Цей грим було виконано в рамках навчального процесу роботи зі студентами, щоб показати будову м'язів обличчя, їх дію та скорочення для створення різних виразів обличчя і для подальшої можливості працювати над створенням характерних форм гриму. Грим виконаний жировими фарбами з використанням штучної крові та латексного монтюру (накладна лисина).

На рис. 2.5. представлено грим клоуна з фільму жахів «Воно» за мотивами роману Стівена Кінга. Грим виконаний, як демонстраційна робота для студентів до свята Хелловін. Робота виконана складними засобами та матеріалами для створення пластичного гриму, такими, як латексний монтюр (накладна лисина), рідкий латекс для створення фактури шкіри, наліпки та спеціальні фарби на спиртовій основі для фарбування гумових деталей та стійкості і фіксації гриму тощо. У роботі використовувалася руда перука.

Приклади клоунського гриму власної роботи автора дослідження наведено також у Дод. Е-1.



Рис. 2.4. Живописний грим м'язів
обличчя



Рис. 2.5. Грим клоуна

Гример К. Малярчук. Фото К. Чуботіна
(із власного архіву К. Малярчук).

Художники-гримери використовують й різні передові технології і матеріали, зокрема, аерографічний макіяж та силіконовий реквізит [166], які пропонують широкий діапазон можливостей для створення унікальних образів. «Аеромакіяж, безконтактний макіяж – це розпилення косметики на водній, спиртовій або силіконовій основі за допомогою компресора й аерографа» [1]. Техніка безконтактного макіяжу з'явилася понад півстоліття тому, вперше вона була використана в художньому фільмі «Бен-гур» (1959 р.) [1]. Така декоративна косметика для театрального гриму використовується, насамперед, на основі силікону – для більш щільного нанесення, без вицвітання.

Варто звернути увагу на використання при гримуванні постижерних виробів – бороди, вуса, бакенбарди, перуки, накладні чубчики, шиньйони, виготовлені з натурального та штучного волосся, прикраси для зачісок та ін. У перекладі з французької слово «постиж» означає ненатуральний, або ненатуральне волосся; а з німецької – підроблене волосся [3]. У театральному мистецтві практично «неможливо створити образ без застосування постижу» [163, с. 191], тому у багатьох виставах постижерні вироби застосовуються для гримування акторів. Так, в опері «Ярослав Мудрий» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) для ролі князя Ярослава Мудрого актору на обличчя наклеєно бороду і вуса із натурального волосся (Дод. В-2.1; Дод. В-2.3); щоб підкреслити похилий вік Сильвестра, актору наклеєно довгу сиву бороду і вуса, а також використано сиву перуку (Дод. В-2.4); з метою створення образу запорозького козака Івана Карася у виставі «Запорожець за Дунаєм» (Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ) актору наклеєно вуса і прикріплено «оселедець» на голові (Дод. В-3); щоб відобразити історичну епоху, актори-чоловіки в опері «Бал-маскарад» (Одеський національний академічний театр опери та балету) грають своїх персонажів у білих перуках, які носили у ті часи (Дод. Г-4). Для створення історичних образів у виставі Національного театру імені Марії Заньковецької (м. Львів) «Микита Кожум'яка» застосовано вуса, бороди і перуки (Дод. В-19.4); різні постижерні вироби (вуса, бороди тощо) використовуються при гримуванні казкових героїв у музичній виставі-казці «Чарівник» (Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ) (Дод. В-19.2).

Прикладами застосування постижерних виробів при гримуванні акторів є також власні гримерні роботи Катерини Малярчук: вуса, бороди, перуки тощо – для дитячих музичних вистав «Піночкіо», «Слон проти мухи», «Сон у літню ніч» (Theater Vogrommern, Німеччина) (Дод. Е-2; Дод. Е-3; Дод. Е-4).

Заслуговують на увагу художні образи, створені з урахуванням мотивів французької моди XVIII ст. (рис. 2.6), основним акцентом яких є складні каркасні перуки та стилізація історичного гриму за допомогою сучасних засобів декоративної косметики.



Рис. 2.6. Образи за мотивами французької моди XVIII ст.
Гример К. Малярчук. Фото К. Чуботіна, Т. Щербакової
(із власного архіва К. Малярчук)

У процесі розробки образу враховано, що «у Франції навіть був виданий спеціальний закон, який забороняв носити перуки зі світлого волосся всім особам некоролівської крові. А оскільки в гардеробі придворних повинно було бути декілька різних перук, змінилися і способи їх виготовлення. Аксесуари робили зі стрічок, мережєвих смужок, шовкових ниток, сушеної трави, кори дерев, волокон кукурудзи та коноплі. Дозволити їх собі могли тільки найбільш заможні особи» [163, с. 187–188].

У Дод. Е-5 представлено результат гримування персонажа у виставі «La Cenerentola» (Theater Vorpommern, Німеччина); у Дод. Е-6 – приклад перевтілення акторів на персонажів протилежної статі травесті (від італ. Travestire – переодягати) за допомогою театрального гриму і постижерних виробів (музична вистава «La Cage aux Folles», Theater Vorpommern, Німеччина).

Варто наголосити, що постижерні вироби обов'язково мають відповідати конкретному персонажу вистави, гармоніювати з гримом, іншими атрибутами театрального костюма. Отже, крім особи, знакову природу мають зачіска, перука, борода, вуса і бакенбарди, які також є елементами гриму. Їхня форма й стиль вказують на певну історичну епоху, соціальний статус, а іноді свідчать і про психологічні особливості людини. Зокрема, велике значення в гримі має зачіска, яка робиться на перуці або натуральному волоссі і доповнює грим. Як зазначає майстер макіяжу А. Горбань, «щоб якісно, точно, переконливо виконати грим сценічного персонажа, необхідно володіти не тільки професійними навичками, хорошим смаком і фантазією, але і широкою загальною ерудицією в області гримерного та перукарського мистецтва» [27]. Крім того, «щоб сценічний макіяж був удалим, необхідно досягти гармонії в усьому – урахувати колір костюма, відтінки шкіри, її тип, колір волосся та його довжину» [96, с. 238].

Показовий приклад майстерності художника-гримера – маска, виготовлена з використанням спеціальних матеріалів і технологій для дитячої театральної вистави «Метелик» (Theater Vorpommern, Німеччина, 2022; розробник: К. Малярчук) (рис. 2.7). Етапи виконання роботи: створення скульптурної форми маски з пластиліну; виготовлення каркасу маски з термопластику та тонкого поролону; фінальна частина – це фарбування та декорування маски.



Рис. 2.7. Розробка маски для дитячої вистави «Метелик» (2022). Theater Vogrommern (Німеччина). Фото: Пітер ван Хізен. Розробник маски: К. Малярчук (із власного архіву К. Малярчук).

Отже, грим є одним з виразальних засобів творення сценічної образності, невіддільним складником театрального мистецтва. Як засоби художньої виразності грим і маска доносять до глядача найсуттєвіші особистісні характеристики персонажа. Але грим, на відміну від маски, дає змогу передати не тільки індивідуальні особливості, а й мімічну різноманітність зовнішності актора.

Висновки до розділу

Образотворчі прийоми театального гриму сформувалися на основі первісних ритуальних практик, таких, як магічне розфарбування тіла і використання обрядових масок. Протягом століть грим розвивався як важливий елемент театальної естетики, перетворюючись із суто декоративного засобу на невіддільну частину сценічного образу. Сучасний грим став не лише інструментом перевтілення, але й засобом передання емоцій, внутрішнього світу персонажів, а також акцентування уваги на концептуальній ідеї постановки. У різні періоди свого розвитку гриму властиві певні особливості:

– первісний період і античність: грим виник із ритуальних практик і магічних обрядів. В античному театрі (Греція, Рим) основну роль у створенні образів відігравали маски, які підкреслювали емоційний стан персонажів і давали змогу одному актору виконувати кілька ролей;

– Середньовіччя: грим стає важливим елементом релігійних драм; актори використовували різнокольорові фарби для позначення святості чи гріховності персонажів;

– Ренесанс: з розвитком комедії дель арте з'являються маски-типи, які висміювали різні соціальні ролі. Грим став більш індивідуалізованим і виразним;

– XVIII ст. – в українському театрі грим почав використовуватися для створення характерних, ідеалізованих образів, для підкреслення типових рис персонажів (соціальний статус, вік, індивідуальні особливості);

– XIX ст.: період розквіту реалізму в театрі. Грим набув портретної точності, що давало змогу акторам глибше розкривати психологію персонажів;

– XX ст.: грим став засобом реалістичного і одночасно символічного зображення персонажів. Виникли нові техніки застосування спеціальних матеріалів та інструментів для підкреслення індивідуальності героїв;

– сучасність: використання цифрових технологій і мультимедійних засобів у театрі вплинуло на грим. Він інтегрується з новими візуальними ефектами, але продовжує слугувати потужним інструментом для створення сценічної образності.

Завдяки своїй тривалій історії інновацій і творчості, театральний грим, безперечно, був, є і надалі залишиться важливою частиною театального досвіду. Грим є незамінним складником театального костюма і засобом створення сценічного образу. Театральний грим – це форма мистецької практики, що постійно розвивається, і в міру того, як технології продовжують удосконалюватися, змінюється і грим, який використовується у виставах.

Актори на сцені повинні вміти зобразити справжній характер, переживання та рушійні мотиви поведінки свого героя, тобто перетілитися. Вдалий грим є одним із важливих складників візуально-образного перетворення актора у створенні правдивого та виразного сценічного персонажа, що часто визначає успіх у глядачів. Грим є універсальною мовою, яка дає змогу глядачеві миттєво сприймати і розуміти сценічний образ. Він поєднує декоративність із функціональністю, збагачує візуальний складник вистави, а також допомагає розкривати режисерський задум і підкреслювати індивідуальність кожного персонажа. У сучасному театрі грим залишається важливим елементом, який сприяє поєднанню традицій та інновацій у створенні унікальних театральних постановок. При цьому грим може постійно змінюватися, адаптуючись відповідно до потреб і вимог часу, режисерського задуму, уподобань і запитів глядачів. Грим стає окремою системою смислів і знаків, за допомогою якої створюється візуальне підкріплення образу.

Маска і грим як засоби художньої виразності доносять до глядача найсуттєвіші особистісні характеристики персонажа. Маска і грим виконують дві взаємопов'язані функції: вони можуть як персоніфікувати, так і деперсоніфікувати персонажів у театральному дійстві. Грим допомагає підкреслити унікальні риси героя, його емоційний і фізичний стан, що сприяє персоніфікації образу. У свою чергу, маска може узагальнювати, символізувати певний типаж або ідею, що часто призводить до деперсоніфікації, розширюючи інтерпретаційні можливості глядача.

РОЗДІЛ 3

СЦЕНІЧНИЙ ПРОСТІР МОДИ ЯК ТЕАТРАЛЬНА ВИСТАВА

3.1. Образні різновиди сценічного гриму в моді

Сценічний простір моди часто апелює до принципів організації театральної вистави. Вперше проєкт «Театр моди» було реалізовано у 1945 р., у важкі повоєнні роки, коли fashion-індустрія Франції починала відроджуватись. Син кутюр'є Ніни Річчі Роберт запропонував модним будинкам створити мініатюрні версії своїх колекцій – 200 манекенів в 1/3 людського зросту, одягнених у мініатюрне вбрання від відомих паризьких модельєрів «Balenciaga», «Hermes», «Balmain», «Lanvin», «Molyneux», «Schiaparelli», «Worth» і «Ricci», представили спочатку у Луврі, а згодом в Англії, Іспанії, Данії, Швеції та Австрії. Наступного року пересувна виставка модних манекенів з оновленою колекцією було показано у Нью-Йорку та Сан-Франциско [198] – манекени були представлені в 12-ти театральних наборах для ранкового, денного або вечірнього одягу, демонструвалися у відповідному до тематики і стилістики середовищі. Дротові фігурки для цього шоу були створені за ескізами Еліан Бонабель, художнім керівником проєкту став паризький художник Крістіан Берар (Бебе) (Дод. Є). Зрештою, ці покази, відомі як «Маленький театр моди» (Le Petit Théâtre de la Mode), стали унікальним явищем ХХ ст. [48, с. 53]. У 1947 р. Крістіан Діор змінив формат показу, створивши театралізоване дійство «The New Look», під час якого моделі, швидко проходячи по салону і провокаційно розмахуючи руками, демонструвати стиль життя шанувальниць його одягу. Саме цю колекцію Крістіан Діор уперше дозволив фотографувати [48, с. 53].

Театр моди сьогодні – це театралізовані покази колекцій, вистава, головною метою яких є демонстрація сучасних моделей одягу. Це симбіоз театру, режисури, сценографії, хореографії з модою, подіумом, нестандартним сприйняттям та осмисленням тенденцій у моді. Слушно

акцентує А. Кікоть, що «театр моди, як і театр загалом, розкриває певну тему, його дійство присвячене певній ідеї. Модна ідея завжди є варіативною, вона реалізується через безліч прикладів і аналогій» [53, с. 205]. Разом із тим, новітнім напрямом показу мод стає інтернет-презентація, для якої характерний своєрідний підхід до сценографії та образного рішення, зокрема до гриму моделей. Ще у 1998 р. у Нью-Йорку австрійський дизайнер Гельмут Ланг уперше відмовився від дефіле на подіумі на користь інтернет-презентації для глобальної аудиторії. Вперше за всю історію тижнів високої моди свої колекції у форматі відео-презентації на діджитал-платформі дизайнери представили під час Тижня моди осінь/зима 2020/2021 під час пандемії COVID-19 [48, с. 188]. Онлайн-покази – це відео-презентації, переважно представлені у вільному доступі на каналах «YouTube», офіційних вебсайтах будинків моди та брендів, в Instagram-акаунтах тощо [48, с. 189].

Сучасна мода охоплює поточні модні тенденції та стилі, популярні в певний період, на які зазвичай впливають не лише мистецтво загалом, а й політика та ін. Постійно змінюючись та розвиваючись, враховуючи актуальні розробки в індустрії моди та уподобання споживачів, прагнучи до інклюзивності та різноманітності, сучасна мода відображає останні тренди, стилі і дизайн в одязі, а також аксесуарах і гримі. Аксесуари і грим, як невіддільні складники театралізованих показів моди, супроводжуючи людину протягом усієї історії та на всіх континентах, на подіумі є одними із важливих елементів модного образу. Тобто грим разом із дизайнерським одягом, взуттям, аксесуарами, зачіскою та іншими доповненнями використовується для створення сценічних образів не лише у театрі, а й у fashion-індустрії. Дослідниця гриму у модних інноваціях А. Шаркіна визначає порівняльні характеристики гриму в театрі, кіно і fashion-індустрії. Спільними рисами гриму у fashion-індустрії і театрі та кіно авторка вважає:

– «відповідність гриму задуму дизайнера, режисера (за виключенням випадків, коли концепція гриму доручена або належить художнику-гримеру);

- здатність перетворювати природній вигляд людини (моделі) на художній образ, відповідний темі показу, ідеї заходу;

- відсутність задачі підкреслити або показати природні особливості обличчя моделі – всі засоби гриму працюють на розкриття художнього образу;

- врахування технічних умов зйомок (реакція на спалах фотокамери, ефекти і наслідки відеокамери);

- врахування фізичних і оптичних основ світла і кольору;

- процес роботи (вивчення обличчя моделі, виконання попередніх ескізів, проба кількох варіантів гриму, фіксація результатів);

- послідовність технології нанесення гриму (підготовка обличчя, нанесення тонів, накладання пудри, гримування очей, брів і вій, носа, губ, створення ефектів, закріплення)» [160, с. 138].

Разом із тим, грим у fashion-індустрії має свої специфічні риси, відмінні від гриму у театрі та кіно. Найбільш характерними, на думку А. Шаркіної, варто вважати:

- «зазвичай відсутність потреби «старити» або «омолоджувати» обличчя, застосовувати об'ємно-скульптурні деталі, оскільки моделі добираються відповідного типажу та відповідно до тієї вікової категорії, на яку розраховано показ, продукт чи послуга;

- спрямованість естетичного впливу образу на розповсюдження і закріплення модних тенденції, а не моральних, духовних і світоглядних установок;

- спрямованість спеціальних ефектів гриму на посилення впливу fashion-образу, а не на досягнення схожості з історичним персонажем чи героєм;

- набуття гримом акцентного значення при презентації гримерних, косметичних засобів, при необхідності фіксації обличчя крупним планом;

– надання гриму другорядного значення при презентації костюма, взуття;

– можливість використання інноваційних декоративних, гримерних, косметичних засобів, інструментів і матеріалів beauty-індустрії» [160, с. 138].

Варто зазначити, що у моді набагато ширше застосовуються різні техніки і технології нанесення гриму у порівнянні з театром, що дає змогу створювати різноманітні модні образи. Модель, що демонструє модний образ, як і актор театру, також потребує засобів перевтілення. Мають рацію дослідники, виокремлюючи такі функції гриму у fashion-образах: «коригуюча, художньо-концептуальна, рекламно-презентаційна, комунікативна, ідентифікаційна» [160, с. 141].

Загальноприйнято розрізняти певні види сценічного гриму у fashion-індустрії, найбільш поширеним серед яких вважається подіумний макіяж (варто зазначити, що у fashion-індустрії переважно використовується термін «makeup», у перекладі «макіяж», а не «грим», як у театрі). Подіумний грим від початку своєї появи постійно удосконалюється у тісному зв'язку із показами мод на подіумі. Його мета – створення і підтримка fashion-образу за задумом дизайнера. Подіумний грим необхідний при створенні образу колекції, він часто суттєво відрізняється від звичного і відображає поточні модні тенденції. Особливість гриму для подіуму полягає в тому, що він максимально наближає та розкриває задуманий образ. Як і театральний грим, грим для подіуму сприяє перетворенню моделі на художній образ. Як і у театрі, для створення подіумного гриму враховуються, з одного боку, всі складники сценічного простору – розміри зали і подіуму, відстань до сцени, особливості її освітлення і кольорового оформлення, декорації, наявність фото і відеозйомки та ін., з іншого – тематичний задум дизайнера, відповідність гриму дизайнерському одягу, зачісці, аксесуарам тощо.

Подіумний грим має кілька підвидів: класичний, урочистий (Дод. Ж-1), фантазійний (Дод. Ж-2) та ін. У свою чергу різновидом фантазійного гриму

вважається fashion makeup як невіддільний елемент демонстрації колекцій на подіумі, інструмент створення сучасних б'юті-трендів, і, зрештою, важливий складник світу високої моди. На перших показах мод вважалося, що макіяж не повинен відволікати глядача від дизайнерської колекції, від демонстрації одягу і аксесуарів, тож моделі та їхні обличчя слугували лише фоном, ніби «білим аркушем». Уперше ці неписані правила порушив британський кутюр'є Джон Гальяно (John Galliano), довівши, що саме fashion makeup «є самостійною та невіддільною частиною модного стильного образу моделі, що дає змогу зробити важливий акцент у сприйнятті дизайнерської колекції» [178]. Створювати модні образи йому допомагала Пет МакГрат (Pat McGrath) – найвідоміша британська художниця по гриму і візажистка, яка відзначилася найбільш фантазійним гримом. За свою понад тридцятилітню кар'єру, руйнуючи шаблони завдяки своєму театральному, експериментальному та інклюзивному підходу до макіяжу, Пет МакГрат створила сотні образів для модних показів [190]. Вона стала першим візажистом, удостоєним звання Дами-командора Британії [190], журнал Vogue та інші видання назвали її найвпливовішим візажистом у світі [190]. У 2015 році вона запустила Pat McGrath Labs – власну лінію косметичних засобів [190].

Подіумний макіяж став своєрідним інструментом художнього моделювання образу. Образ, який гримери і візажисти створюють за допомогою fashion makeup, не завжди відповідає загальноприйнятим канонам краси, часто виходить за рамки звичайного, оскільки слугує елементом втілення певної ідеї, іноді набуваючи епатажного вигляду. Такі образи згодом впливають на появу трендів у макіяжі. Проте, незважаючи на відсутність строгих канонів у виконанні fashion makeup, є деякі його особливості:

- макіяж повинен бути легко трансформований під різні образи моделі, що дає змогу візажисту швидко підлаштовувати його під кожен із образів колекції дизайнера;

- fashion makeup має бути стійким, особливо якщо покази тривалі, та адаптованим як для фото- та відеозйомок під яскравими прожекторами, так і для сприйняття його публікою;

- тон обличчя повинен бути ідеально рівним, без недоліків;

- у той же час макіяж має бути яскравим, щоб його побачили глядачі крайніх рядів і фотографи;

- подіумний макіяж, підтримуючи загальну концепцію образу, не повинен відволікати на себе всю увагу, адже на подіумі моделі демонструють в першу чергу дизайнерський одяг та ін. [178].

Макіяж для подіуму виконується в техніці сценічного гриму. У створенні образу професіонали-візажисти зобов'язані враховувати особливості фотографії, ефекти оптики тощо, оскільки такий макіяж призначений для сцени, фотосесій та відеозйомок [129]. Він суттєво відрізняється від повсякденного, він більш яскравий і виразний, при його створенні використовуються різні ефекти. У тенденціях нинішньої моди немає жодних обмежень. Іноді для втілення оригінальної ідеї треба «пожертвувати» природною красою моделі: зробити товщі губи, брови – ширшими, додати погляду агресивності, надмірно підкреслити вилиці тощо. У сукупності виникає «шедевр», який захоплює своєю нереальністю. Разом із тим, гримери і візажисти не повинні забувати про тренди, навіть при створенні неординарного образу.

Для створення б'юті-образів застосовуються різні художні засоби. Дизайнери пропонують безліч способів підкреслити індивідуальність і розкрити модний образ. На відміну від театрального гриму, «beauty-індустрія» сьогодні додає до арсеналу гримера низку матеріалів, засобів і технологій, завдяки яким можна демонструвати інноваційні рішення: кольорові ефекти, різнокольорові стрілки і туші, декорування (аплікація) частин обличчя блискітками, стразами, перлами, вії – накладні, нарощені, з приклеєним пір'ям, графічні елементи на обличчі тощо. Розробки, які докорінно

розширили можливості художника-гримера, – нові технології виробництва перламутру, використання силікону і винайдення стійких і комфортних текстур» [160, с. 135]. Різноманітні кольорові малюнки на обличчі, великі блискітки та розмашисті смоки дуже актуальні для подіумного макіяжу. Тому у fashion-індустрії є нескінченне поле для фантазії, застосовуються основні інноваційні гримерні художні засоби, зокрема: елементи живописних образів – у тенденції «макіяж як мистецтво»; інкрустація стразами; розсип глітером; аплікація; аеромакіяж; дуо- та мультіхромні пігменти; застосування бутафорних елементів, insta-макіяж; віртуальний 3D-макіяж та ін. [159, с. 120–123]. При створенні модного образу враховуються такі образотворчі засоби гриму, як колір, світло-тіньове моделювання відтінків обличчя, об'єм обличчя, фактура тощо.

Для створення фантазійного подіумного гриму застосовуються стрази, пір'я, блискітки, накладні вій та ін., зокрема за допомогою гримерного клею відбувається декорування накладних вій стразами, створюються різні графічні елементи на обличчі тощо. Прикладом фантазійного гриму є макіяж у стилі авангард (фейс-арт) [115] (Дод. Ж-3). Фейс-арт (дослівно від англ. face art – «мистецтво обличчя»), або авангардний макіяж (avantgarde makeup) з погляду феноменологічної сутності є складнішим структурно-функціональним створенням. Семантичні межі фейс-арту зводяться до когнітивно-мистецької образотворчої діяльності, де головним об'єктом творчості є обличчя, а метою – створення нової цілісної естетично-виразної форми. Фейс-арт не має утилітарного призначення, а включає деякі види макіяжу, розпис обличчя, елементи гриму та спецефектів, враховує канони образотворчого мистецтва, підпорядковується естетичним принципам і категоріям. У створенні макіяжу у стилі авангард застосовують своєрідні кольорові гами – тіні і помаду незвичайних контрастних тонів, а також деякі відступи від норм у вигляді кольорових брів, оригінального підведення очей, кольорової туші для вій тощо. Як зазначає дослідниця А. Варивончик, «авангардний стиль зачісок та гриму передбачає польоти фантазії –

поєднання кольорів, створення неймовірних обсягів і форм» [15, с. 212]. Спираючись на попередні дослідження, авторка підкреслює, що «авангардний грим часто виходить за межі традиційних технік. Він може містити екстравагантні елементи, як-от незвичайні кольори, що контрастують із загальним образом, або ж театралізовані акценти, які створюють враження, що особа стала частиною мистецького твору» [15, с. 212–213].

Різновидом фантазійного макіяжу є макіяж з елементами розпису обличчя (face painting) – це комплекс практичних образотворчих дій з метою тимчасового мальовничого декорування обличчя або окремих частин (наприклад, лоба, очей, губ). Такий макіяж передбачає яскраво виражені графічні і живописні малюнки на обличчі моделі засобами декоративної косметики (приклад наведено у Дод. Ж-2). Ефектні модні образи створюються також за допомогою аквагриму, наприклад, аквагрим «Морська тематика» (Дод. Ж-4) або «Макіяж у формі краплі води» (Дод. Ж-5). Для дитячого аквагриму «Метелик» використовуються досить насичені фарби, які наносяться «мокрим» способом; основний принцип – ефектне оформлення очей у вигляді крил метелика, що займають простір від лоба до щік (Дод. Ж-6). У Дод. Ж-7 наведено приклади інших різновидів сценічного гриму у моді, зокрема: гламурний, перманентний, етнічний, футуристичний, макіяж у стилі персонажу та ін.

Одним із розповсюджених сучасних художніх засобів створення гриму у fashion-індустрії є інкрустація стразами різних розмірів, форм і кольору. Залежно від техніки їх накладання – наклеювання на обличчя, викладання різноманітних композицій та ін. – різняться й види гриму з використанням страз: грим зі стразами для очей, грим зі стразами для губ тощо. Стрази здатні візуально змінити обличчя людини: стрази «великого діаметру мають властивість надавати яскравість очам і візуально збільшувати їх, а стрази маленького діаметру здатні акуратно виділити і підкреслити лінію малюнка макіяжу, надати очам ніжності» [159, с. 120]. Наприклад, найефектніший варіант – посипати стразами майже все обличчя, створюючи на ньому красиві

візерунки. Щоб привернути до стразів максимум уваги, гримери підкреслюють очі, губи, вилиці або лінію брів за допомогою декоративних елементів. У такому разі макєр може бути виконаний у коричневих або нюдових відтінках, щоб розкішне сяйво було головним акцентом образу. Інше рішення – доповнити стразами барвистий макіяж очей, наприклад, макіяж очей Very Peri з накладними віями та напівпрозорими глясовими губами. Стрази та каміння можуть стати і доповненням образу, якщо проставити їх у внутрішніх чи зовнішніх куточках очей, на скронях або під нижньою губою – у такому разі блискучі елементи вдало комбінують із тіннями з металевим фінішем, олівцями та підводками насичених кольорів, глясовими помадами та відтінковими блисками для губ [75] (Дод. Ж-8; Дод. Ж-2).

Показовий приклад застосування стразів у гримі – відомий б'юті-тренд від Пет МакГрат – червоні губи зі стразів.



Рис. 3.1. Інкрустація стразами. Пет МакГрат. Christian Dior Couture, осінь 2011 [188].



Рис. 3.2. Б'юті-тренд від Пет МакГрат – червоні губи зі стразів. Christian Dior Couture, весна 2013 [188].

Кристали та блискітки візажистка використовувала ще на початку своєї кар'єри, задовго до того, як започаткувала моду на блискучі губи своїм набором Lust 004, – наприклад, створений нею образ на показі Christian Dior осінь 2011 року (рис. 3.1), або макіяж моделей з червоними кристалами Swarovski для губ для колекції Christian Dior Couture весна 2013 [188] (рис. 3.2).

Крім червоних губ зі стразів, Пет МакГрат започаткувала й інші численні тенденції в макіяжі, актуальні уже протягом кількох десятиліть. Наприклад, використання під час показу Christian Dior осінь-2014 справжньої латексної фарби, нанесеної на повіки. «Спочатку ми намалювали форму олівцем, – пояснювала вона за лаштунками перед показом, – потім нанесли латекс і дочекалися, поки він висохне. Перед тим, як він повністю висохне, ви наносите пігмент зверху. Латексна фарба буквально поглинає пігмент і дає вам цей ультраскляний фініш, як дзеркало» [188] (Дод. Ж-9). Ще один приклад новаторства Пет МакГрат – неординарний грим для образу «Fiercely feathered», створений Александром Макквіном для колекції осінь-2014, – довге густе чорне пір'я, приклеєне до повік і брів моделей у поєднанні із золотистими тінями [188] (Дод. Ж-10). Кольорове пір'я різної довжини, яке пасувало до суконь моделей, Пет МакГрат використала й для показу колекції Valentino весна/літо 2019 [188] (Дод. Ж-11). Наступного року Пет МакГрат створила оригінальний макіяж за допомогою неординарної графічної підводки очей з дорогоцінним камінням на подіумі у Valentino осінь/зима 2020 [188] (Дод. Ж-12).

Для показу колекції Margiela весна/літо 2016 Пет МакГрат створила вишуканий образ, у такий спосіб віддавши шану культовому співаку Девіду Боуї. Як зауважила сама візажистка, «це була зустріч небесної моди та міжгалактичного гламуру з відтінком „Space Oddity“ Боуї металевих зірок та структурованого готичного рота з відтінком червоного на нижній губі» [188] (рис. 3.3).

Інша робота Пет МакГрат, яка заслуговує на увагу – образ у стилі авангард, представлений під час показу Louis Vuitton Cruise 2016 в Палм-Спрінгс [188]. Колекція була показана на відкритому повітрі в екстравагантному маєтку Боба Хоупа площею 23 тис. квадратних футів, і моделі виглядали такими ж красивими та природними, як навколишні сади. Кілька моделей Пет МакГрат перетворила на живі, дихаючі, усміхнені «витвори мистецтва» (рис. 3.4).



Рис. 3.3. Margiela весна-літо 2016.
Грим: Пет МакГрат [188].



Рис. 3.4. Louis Vuitton Cruise 2016 в
Палм-Спрінгс. Образ у стилі
авангард. Грим: Пет МакГрат [188].

В якості засобів для макіяжу Пет МакГрат використовувала й інші матеріали, як, наприклад, для колекції Viktor & Rolf Couture весна-2017: до повік моделей у формі котячого ока у комбінації із срібним і золотим пігментом було приклеєно нитки, аналогічні тим, з яких були виготовлені аксесуари [188] (Дод. Ж-13). Майстерність у поєднанні незвичайних кольорів Пет МакГрат продемонстрована на показі Maison Margiela осінь/зима 2020: смуги бузкових тіней були увінчані строгими штрихами брів мандаринового кольору на тлі сяючої шкіри [188] (Дод. Ж-14). Завдяки гриму від Пет МакГрат (блискітки, стрази, накладні вії в стилі ретро та ін.), роботі стиліста

Кеті Гранд і перукаря Гвідо на весняному показі Marc Jacobs 2020 кожна модель представила цілісний модний образ [188] (Дод. Ж-15).

Під час Тижня моди у Мілані у 2023 р. Пет МакГрат представила свій новий б'юті-тренд – кольорові пишні вії пастельних відтінків [121]. Відповідно до тенденції акцентування уваги на віях, вона робить це за допомогою не лише кольорової туші, а й накладних або нарощених вій, приклеєного пір'я, стразів тощо. Щоб не перевантажити кольоровий макіяж, візажистка не використовує тіні для повік, а яскраву помаду замінює нейтральним блиском (рис. 3.5).



Рис. 3.5. Б'юті-образ: акцент на вії. Б'юті-тренд від Пет МакГрат.

Мілан, 2023. Фото: Instagram / Prada [121].

Варто відзначити, що б'юті-тренди не лише одягу, але й гриму з'являються саме під час Тижнів моди у Нью-Йорку, Лондоні, Мілані і Парижі, адже створення колекції – це спільна робота дизайнера, гримера і візажиста. Показовий приклад величезної ролі гриму у створенні образу – розкішний макіяж від Пет МакГрат для б'юті-образів на Тижні моди осінь/зима 2020/2021 у Нью-Йорку. Пет МакГрат зробила акцент одночасно на очах і губах – повіки моделей переливалися неповторним блиском з

власної лінії макіяжу Pat McGrath Labs, накладні вії, підведені очі, насичений відтінок фуксії на губах, поєднання червоного і зеленого кольорів – все це надавало образу неймовірної жіночності [107] (Дод. И-1).

Неординарний грим у створенні образу для шоу Dion Lee представила візажистка Ерін Парсонс: обличчя і кисті моделей були прикрашені крихітними металевими кульками, які нагадували пірсинг [107] (Дод. И-2). Для показу Christian Siriano Ерін Парсонс запропонувала інший макіяж: неонові-рожеві губи, крихітні мушки-серця на вилицях, які доповнювали силуети із затягнутими корсетами і капелюхами з широкими полями. Образ завершував глянцева манікюр роботи зіркового майстра Джуді Кендалек (Дод. И-3).

Нові образи неймовірної краси для показу Oscar de la Renta розробили відомі французькі майстри – стилістка Оділь Жильбер і візажист Том Пешо. Як писав журнал *Vogue*, з одного боку, нічого незвичного, а з іншого – «червона помада на тлі чистого обличчя і зібраного волосся мала такий свіжий вигляд, що хочеться носити її знову <...>; акуратний грумінг брів, сяюча шкіра, завиті вії» [107]. Вдалим виглядає поєднання теплого відтінку тонального засобу і помаранчево-червоної помади у тон із шовковим шаликом (Дод. И-4). Візажистка Лючія П'єроні для показу Vera Wang вразила образом, який викликав асоціації з Чорним Лебедем з балету «Лебедине озеро» – грим моделей був доповнений густими віями-пір'ям насиченого чорного кольору (Дод. И-5).

Головними трендами макіяжу, зачісок і манікюру на Тижні моди осінь/зима 2022 у Нью-Йорку стали яскраві тіні для повік, глянсове волосся, багато блискіток і стразів, різні ексцентричні деталі. Б'юті-тенденції візажисти представили під час показів колекцій Michael Kors, Proenza Schouler, Gabriela Hearst, Markarian, Khaite, Shayne Oliver, Bronx and Banco та ін. Черговий витвір мистецтва гриму представила Пет МакГрат для шоу Шейна Олівера (Shayne Oliver) (Дод. I-1; Дод. I-2). «Ми хотіли, щоб усі моделі були схожими на чарівні лісові істоти. Кристали та пірсинг,

нафарбовані обличчя та просочені пилком вії, що розквітають у квітковій фантазії, – справжній вибух краси», – так описала Пет МакГрат створені нею б'юті-образи [102].

Акцент на очах зробили й інші візажисти. Так, б'юті-образ актриси Джулії Фокс, яка взяла участь у показі LaQuan Smith, охрестили як яскраве «котяче око»: гладко зачесане у високий пучок волосся у поєднанні з нюдовою помадою та контрастними «cat eyes», виконаними чорною підводкою й червоними тіннями для повік, ідеально доповнили атмосферу колекції (Дод. I-3). Інший б'юті-образ, представлений у колекції Tory Burch, можна описати, навпаки, як «легкий макіяж»: «мінімалістичний мейк з рівним тоном обличчя, злегка вологими повіками і ледь помітним відтінковим бальзамом для губ був простим і водночас дуже красивим, як і вбрання осінньо-зимової колекції Tory Burch» [102] (Дод. I-4). Яскравим акцентним макіяжем очей з блакитними тіннями – «макіяж 90-х» – доповнювалася барвиста палітра осінньо-зимової лінійки бренду Kim Shui (Дод. I-5). Головні б'юті-тренди, запропоновані візажисткою Софією Шварцкопф-Тілбері та nail-майстринею Джиною Едвардс, – блакитні акценти: блакитний макіяж очей і блакитний манікюр у моделей колекції Christian Siriano, б'юті-образ яких доповнювався зачіскою від стиліста Джона Реймана – він уклав локони моделей у гладкі зачіски і доповнив їх синіми стразами, викладеними по центральному проділу (Дод. I-6). Альтернативою синьому макіяжу очей у сезоні осінь/зима 2022 стали тіні для повік рожевого кольору – на Тижні моди у Нью-Йорку вони домінували у модних шоу одразу кількох дизайнерів, зокрема Bronx and Vanco. Яскравий образ, створений відомим візажистом Чарлі Ріддлом (Charlie Riddle), представлений у Дод. I-7.

На Тижні моди осінь/зима 2022 у Нью-Йорку була представлена й доповнена «вампірським» макіяжем колекція Michael Kors, яка традиційно зачарувала модників гламурно-богемним вбранням у стилі голлівудського шику. Б'юті-образи моделей його колекції – це «гра контрастів: блідість обличчя у поєднанні з яскравістю губ й очей» [102] (Дод. I-8). Натхненна рок-

н-ролом колекція дизайнерки Анни Суї була доповнена макіяжем із ексцентричними тоненькими стрілками (Дод. І-9). Неординарним виявився образ з ефектом мокрого волосся – під час показу Altuzarra моделі дефілювали з вологими волоссям та обличчям, ключовим елементом образів став драматичний макіяж очей з розмитою кольоровою підводкою, який створив для них креативний директор Shiseido Дік Пейдж (Dick Page) (рис. 3.6).

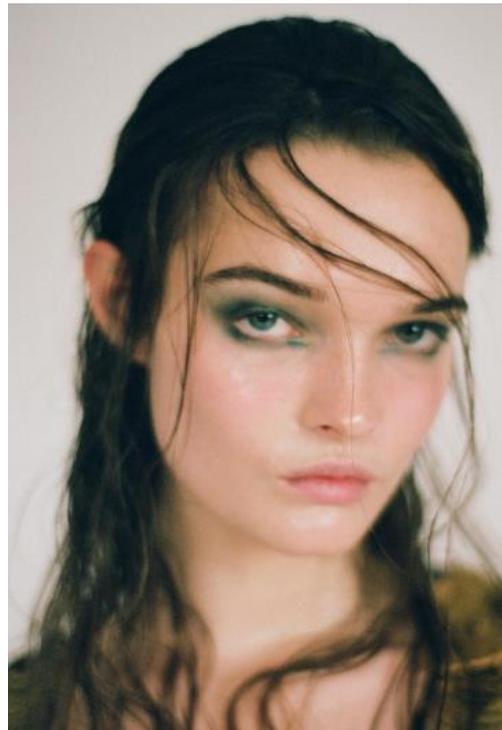


Рис. 3.6. Altuzarra: ефект мокрого волосся. Грим: Дік Пейдж [102].

Крім очей і волосся, візажисти роблять акцент, звичайно ж, на губах. Так, поряд із екстравагантним вбранням й аксесуарами з нової колекції Dauphinette візажист використав яскраві хромовані помади для губ з металевим фінішем. Сміливу тенденцію підтримали й на шоу бренду No Sesso (рис. 3.7).



Рис. 3.7. Dauphinette; No Sesso: помада з ефектом металік [102].

Показовим для Тижнів моди, що відбулися в Парижі, Лондоні, Мілані у 2022 р., є також акцент на кольорових тінях та підводках очей: сміливих, гострих, чорних: від суперпрямої подвійної підводки у Roksanda до товстих підводок з крилами у Versace. Тренд яскравого кольору був присутній у формі, текстурі і макіяжі: від яскраво-рожевих крилатих очей у Valentino до кольорових штампів у Shiatzy Chen [196].



Тренд: яскраві тіні. Фото: Courtesy
of @maisonvalentino



Простий тренд.
Фото: @lynseyalexander

Рис. 3.8. Б'юті-образи тижнів моди 2022 – Париж, Лондон, Мілан [196].

Водночас, не втратив актуальності й неவிбагливий, повсякденний макіяж – біло-сріблясті відтінки на очах і віях: від сріблястих очей у Dior до повних зразків білого у Johji Yamamoto та сріблясто-блискучих крилатих очей у Halpern [196] (рис. 3.8).

З Нью-Йорком пов'язана і тенденція інкрустації обличчя стразами і дорогоцінним камінням: від аплікацій, схожих на шпильки, що імітують пірсинг (Givenchy & Balmain) або очей, інкрустованих дорогоцінним камінням (Simone Rocha і Kevin Germanier), до райдужних/металевих аплікацій (Giambattista Valli & KWK) [196] (рис. 3.9).



Фото: Courtesy of @kevingermanier

Фото: Courtesy of @voguebeauty

Рис. 3.9. Тренди: інкрустація стразами і дорогоцінним камінням [196].

Б'юті-тренди у подіумному макіяжі у 2024 р. доповнюються неординарними різновидами сценічного гриму. Так, повертається з кінця 80-х – початку 90-х років ХХ ст. гранжевий макіяж (Grunge makeup) – невимушений, трохи похмурий, акцентом якого є «розмазані» з допомогою темних матових, зокрема сірих, тіней димчасті очі, підводка, зокрема нижньої повіки, нейтральні брови і бліді губи [168] (Дод. К-1). Ще один тренд, що походить із 1990-х, – монохромний макіяж (Monochromatic makeup) у стилі

Сінді Кроуфорд, виконаний у нейтральних тонах однієї колірної палітри, зокрема, кольору лате: кремово-коричневі губи, часто підведені олівцем, очі підкреслені матово-землистими відтінками [168] (Дод. К-2). Трендом у 2024 році вважається і мінімалістичний макіяж, який називають «стримана розкіш» – Low-key luxury, який включає доглянуті брови, стримані пігменти, ефірні відблиски на шкірі тощо (Дод. К-3). Цю безтурботну елегантність у сезоні весни/літа'2024 продемонстрували Zimmermann, Stella McCartney, Erdem, The Row та інші [168]. Як і у попередні роки, у 2024 р. у б'юті-образах акцент зроблено на очі. Наприклад, повертається аквамариний макіяж, до того ж у сміливіших і рішучіших своїх різновидах. Прикладами можуть слугувати макіяж з акцентом на блакитні тіні – світлі з ефектом металік чи матові кобальтові (Дод. К-4), або образ «червоні стрілки – «Red» eyes, що додаються лише над верхньою лінією вій у тандемі з чорною підводкою (рис. 3.10). Тиждень моди у Нью Йорку сезону весна/літо 2024 засвідчив популярність штучного ластовиння, поголених брів, макіяжу Strawberry Girl [184], а також «пухнастих брів» – Fluffy eyebrows (рис. 3.11), тобто «об'ємних й з акцентом на підйом і структуру брови» [168].



Рис. 3.10. Червоні стрілки – «Red» eyes [168].



Рис. 3.11. Пухнасті брови – Fluffy eyebrows [168].

Під час Тижню моди осінь/зима 2024 у Нью Йорку одним із трендів також були так звані «художні очі»: чорна підводка для очей і нарощені вії домінували з класичним б'юті-образом із художніми акцентами. Наприклад, у Marc Jacobs були довгі вії, а розтушовки у Prabal Gurung виділялися на тлі сяючої шкіри. Розтушовки та густі краї чорних тіней привертали увагу у Helmut Lang, а у Alice & Olivia – чорна підводка у вигляді котячих очей була підкреслена графічним білим контрастом [189] (Дод. К-5).

Для створення такого макіяжу використовуються: спеціальне мило, щоб полегшити розчісування й укладання брів; гель для закріплення волосин у потрібному положенні; віск як додатковий фіксатор [168]. Не втратили у 2024 р. своєї актуальності й б'юті-образи з акцентом на губи. Найактуальнішими вважаються: Ombre Lips, «Blurred» lips та ін. Так, для образу «губи Омбре» характерний чіткий контур і градієнт тону від країв до центру губ, де вони трохи висвітлені. Для цього образу часто використовують два відтінки помади одного кольору, наприклад, контрастного темно-ягідного кольору з чітким контуром, або пастельних тонів, під колір обличчя, чи омбре, покрите блиском для губ (Дод. К-6). Не менш привабливий б'юті-образ – «розмиті губи», «Blurred» lips, принципом яких є плавний перехід помади до шкіри обличчя (Дод. К-7). Інший популярний тренд сезону – «глянсові губи» модних відтінків, зокрема, насичених ягідних кольорів – малиновий, полуничний, насичено-рожевий або сливовий [23]. Привабливий тренд – нанесені якомога вище рум'яна, завдяки чому створюється враження високих вилиць [184].

Особливо популярним у сезоні весна/літо 2024 став б'юті-тренд «сяючий макіяж», використання сяючого хайлайтера: замість класичного хайлайтера на виступаючих частинах обличчя його наносять ближче до центру обличчя [184] (рис. 3.12).



Рис. 3.12. Б'юті-тренди, Тиждень моди весна/літо 2024, Нью Йорк. «Сяючий макіяж». Alice & Olivia. Фото надано BFA [184].

Варто зазначити, що, на відміну від гримування моделей для подіуму, гримування для б'юті-зйомки має певні особливості. Так, для інтернет-презентації показу мод враховуються особливості техніки подіумного гриму як і для телевізійного макіяжу. Для відео- та фотозйомки грим має бути більш щільний, відповідати колірній гамі і стилю костюма і зачіски; необхідне застосування спеціальних засобів та врахування специфіки сприйняття обличчя відео- та фотокамерою. Макіяж для фото- і відеозйомки повинен приховувати всі нерівності і недоліки, підкреслювати риси обличчя тощо [74]. Для цього гримери і візажисти використовують за допомогою праймера спеціальні засоби для тону маркуванням HD, спеціально призначені для фото- і відеозйомки. Потім наноситься тональний засіб, який закріплюється пудрою. Після нанесення досить щільного тону, щоб повернути моделі природній вигляд, за допомогою скульптуруючих засобів, хайлайтера або ілюмінатора тощо здійснюється коригування обличчя. Значна увага приділяється гримуванню брів, очей і губ. Брови необхідно не тільки оформити, але і текстурувати за допомогою туші або гелю для брів, зробити їх максимально виразними і яскравими, підкресливши їх хайлайтером у ділянці зламу. Очі на фото повинні бути максимально виразними, тож для

цього використовуються різні засоби: стрілки, смоки, накладні вії та ін. Прийнято вважати, що на чорно-білих фотографіях найкраще виглядають стрілки, а на кольорових – смоки. Щодо гримування губ – необхідно злегка коригувати їхню форму і розмір, а інтенсивність кольору залежить від макіяжу очей [74].

Для б'юті-зйомки чи участі, зокрема знаменитостей, в урочистих заходах, використовують 3D-макіяж (Дод. Л). 3D-макіяж призначений для максимального підкреслення рис обличчя, завдяки цій техніці овал обличчя на фото здається більш чітким, а риси обличчя – витонченими. Тому 3D-макіяж вважають акцентованою версією повсякденного макіяжу з контурингом – технікою, яка дає змогу скоригувати рельєф обличчя, відвернути увагу від його недоліків та підкреслити переваги [145]. На ділянки обличчя, які потрібно підкреслити, наноситься хайлайтер, а на ті, що потрібно приховати, – темний скульптор, причому засоби наносять щільним шаром, щоб візуально «виліпити» нові контури обличчя. За допомогою цих прийомів можна відтворити вилиці, контури носа і підборіддя, не вдаючись до пластики [145] (рис. 3.13).



Рис. 3.13. Приклад 3D макіяжу.

URL: <https://www.purple.com/magazine/article/make-your-makeup-pop-and-highlight-the-best-of-you-with-3-d-makeup> (дата звернення: 20.08.2024)

Зважаючи на розповсюдження цифрових технологій в усіх сферах життєдіяльності, останнім часом набув поширення й віртуальний 3D-макіяж. Зокрема, Microsoft Teams у співпраці з косметичним гігантом Maybelline запусив у 2023 р. застосунок Maybelline Beauty – віртуальний інструмент макіяжу, що пропонує різні ефекти розмиття та цифрового макіяжу і дає змогу обирати віртуальний макіяж з 12-ти образів і «наносити» на обличчя одним кліком. Цей застосунок використовує розроблену компанією Modiface технологію штучного інтелекту, яка спеціалізується на доповненій реальності для індустрії краси [43]. Використання подібних застосунків є доволі перспективним, на що звертають увагу спеціалісти, зокрема Кемерон-Джеймс Вілсон – британський fashion-фотограф та 3D-художник. Вважаючи 3D-дизайн у гримі «своєрідним поєднанням фотографії і ретуші» [50], К.-Дж. Вілсон переконаний, що, оскільки у fashion-індустрії «дуже популярне використання 3D-програм для дизайну одягу, то використання 3D-моделей у цьому бізнесі є неминучим» [50].



Рис. 3.14. Shudu. Розробник: 3D-художник Кемерон-Джеймс Вілсон.

Фото: @shudu.gram [50].

Заснувавши «The Diigitals» – агентство digital-моделей, яке працює з інноваційними брендами та розкриває потенціал 3D-технологій в індустрії моди, К.-Дж. Вілсон створив першу у світі цифрову супермодель Shudu (рис. 3.14), яка вже встигла стати обличчям рекламних кампаній Fenty Beauty і Balmain.

Одним із показових прикладів застосування 3D-технологій у мистецтві гриму є колекція віртуальних робіт французької 3D-художниці Інеси Альфи [201]. Її віртуальний макіяж буквально «оживає», зачаровує: digital-маски для обличчя у вигляді восьминогів, інстафільтри з футуристичними медузами й коралами тощо (рис. 3.15; Дод. М).



Рис. 3.15. Віртуальний 3D макіяж.
Розробник: 3D-художниця Інеса Альфа. Фото: @ ines.alpha [201].



Рис. 3.16. 3D образ для б'юті-реклами. Фото: надано Нух [192].

Тож завдяки експериментам з косметикою у доповненій реальності та віртуальним колабораціям fashion-індустрія активно розвиває метавсесвіти, бренди краси, зокрема Нух, Nars і YSL Beauty, продовжують інвестувати у

Web3, відкриваючи віртуальні магазини та розширюючи зв'язки, пропонуючи стратегії розвитку галузі [192]. Приклад 3D образу для б'юті-реклами наведено у рис. 3.16. Дослідниця А. Варивончик звертає увагу, що «використання інструментів цифрового дизайну перетворило створення особистого стилю на надзвичайно творчий процес. Програмне забезпечення для 3D-моделювання, цифрові програми для створення ескізів і віртуальні прототипні платформи, дозволяють дизайнерам експериментувати з віртуальним одягом, зачісками та гримом до того, як вони будуть фізично доступні» [16, с. 24].

Отже, театралізовані покази ґрунтуються на самодостатній концепції сценічного простору, в якій інтегровано елементи театру, гри та дизайну в єдине художнє ціле. Грим у fashion-індустрії еволюціонував від допоміжного засобу до форми мистецької практики, відображаючи сучасні тенденції та акцентуючи індивідуальність кожного. Завдяки інноваціям і творчим підходам гримери й візажисти створюють оригінальні рішення, які не тільки доповнюють дизайнерські колекції, але й задають нові стандарти краси та стилі.

3.2. Грим і маска як складники образних констеляцій сучасних презентацій моди

Грим і маска на подіумі є одними із важливих складників модного образу. На думку Л. Дихнич, «індивідуальна творчість і експерименти з модним образом ґрунтуються на використанні не тільки різних матеріально-штучних оболонок, але і всіляких зовнішніх атрибутів новітніх модних тенденцій і їх складових: одягу, взуття, аксесуарів, макіяжу (гриму), зачіски і стилю поведінки» [35, с. 7]. Саме грим і маска разом з іншими атрибутами допомагають дизайнерам створити феєрію найрізноманітніших образів – від природних до екстравагантних і ексклюзивних, влаштовуючи на подіумі справжні театралізовані покази. Усі встановлені традиції у подіумному гримі порушив британський модельєр Джон Гальяно (John Galliano), творчість

якого є, як акцентують дослідники, одним із найбільш яскравих прикладів естетичних настанов постмодернізму в дизайні одягу зламу ХХ–ХХІ ст. [25, с. 9]. Джон Гальяно «поєднав історичні, ретро- та етномотиви, досконале знання крою історичних костюмів – з деконструкцією, дизайнерські образи – з сюжетною, театралізованою дією» [25, с. 9]. За висновком В. Галудзіної-Горобець, «звернення дизайнера до історичних костюмів Стародавнього Єгипту, Середньовіччя, Ренесансу, Іспанії ХVІІ ст., Франції та Англії ХVІІІ – початку ХХ ст.» були зумовлені притаманними постмодернізму полілогізмом, «культурним номадизмом», змішуванням стилів і художніх мов, що, зрештою, виявилось в еклектичному «змішуванні в одній колекції чи моделі історичних мотивів різних епох» [25, с. 12]. Разом із тим, покази Джона Гальяно характеризуються «не лише складними, яскравими костюмами, а й незвичним, яскравим гримом моделей, який перетворюється на образні акценти, часто набуває фантастичних форм, привертає увагу більшою мірою, ніж костюм» [160, с. 136]. Дійсно, варто згадати хоча б знамениту колекцію Christian Dior haute couture «Єгипет» (Spring/Summer 2004) Джона Гальяно у Парижі у січні 2004 року [186]. Його кутюрний показ Dior був натхненний повітряним туром Єгиптом, який включав Долину Царів, Каїр, Асуан і Луксор. Результатом стала «позолочена фантазія», у якій використовувалися всі скарби, доступні кутюрним ательє – сусальне золото, змія відтінку лазуриту, срібна лама, коралові намиста тощо, що дало змогу поринути у часи Нефертіті й Тутанхамона, ієрогліфів і розписів гробниць. Шоу-показ починався виходом британської моделі Ерін О'Коннор в золотому вбранні з масивно роздутими манжетами, розфарбованим обличчям і величезним головним убором імператриці. Гальяно працював над тим, що він назвав «лінією сфінкса» [186]. Моделі на подіумі представили образи гламурних мумій у сукнях у формі піраміди, приталених костюмах, що нагадують саркофаги, стилізованих головних уборах – коронах, схожих на корони Нефертіті, та з довгими накладними борідками, як у єгипетських фараонів. Прикраси, інкрустовані кришталем,

мали монументальний вигляд. Образ доповнював блискучий грим – справжній екстравагантний позолочений витвір мистецтва, розроблений Пет МакГрат, який вона назвала «marathon makeup», оскільки створювала їх 18 годин поспіль [188] (рис. 3.17; Дод. Н-1).



Рис. 3.17. Приклади гримування моделей колекції Christian Dior «Єгипет». Париж, 2004. Грим: Пет МакГрат [186].

Елементом модних образів були також різьблені і відполіровані дерев'яні маски Тутанхамона та єгипетських богів Гора, Баст, Анубіса та ін., які вміло поєднувалися з відповідним гримом, костюмами та аксесуарами (Дод. Н-1). Ці історичні образи було створено за допомогою колірних поєднань золотаво-жовтого, помаранчевого, коралового, блакитного, сріблясто-сірого, оливкового тощо. Маски для колекції були виготовлені лондонським модистом Стівеном Джонсом, відомим майстром капелюхів (рис. 3.18) [195].



Рис. 3.18. Приклади масок колекції Christian Dior «Єгипет». Париж, 2004. Розробник: Стівен Джонс [186].

Власлива культурі постмодернізму «пародійна інтерпретація культурної традиції та іронічний синтез минулого і сучасності відобразились у незвичній контекстуалізації і сміливій трансформації елементів історичного костюма» [25, с. 12] й інших колекцій Гальяно. «Звернення до мотивів ігрової культури в дизайні одягу наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. відобразило сутність постмодернізму і сформувало значущий напрям дизайнерських пошуків» [60, с. 178]. Зокрема, важливого значення в колекції John Galliano haute couture осені 2007 року набув мотив маски, карнавалізації, властивий постмодерністській культурі і співзвучний з покладеним в основу «New Look» очікуванням свята [25, с. 12] (Дод. Н-2). Характеризуючи костюм Арлекіно цієї колекції, М. Костельна вважає, що «особливістю дизайнерського рішення є “множинне інтертекстуальне посилення” на костюм персонажа commedia dell’arte, полотна П. Пікассо і стилістику “New Look”. Так, на зв’язок із театральною маскою вказують сорочка, кальцоні, комір – млинове жорно і характерний ромбовидний принт, а апеляцію до Christian Dior підкреслюють романтична вишуканість та Х-подібний силует. “Самоцитуванням” John Galliano сприймається стилізація головного убору під бікорн, поширений у колекціях дизайнера попередніх років (“Наполеон і

Жозефіна”, haute couture весна/літо 1992 р. та ін.)» [60, с. 180]. Костюм і аксесуари Арлекіно доповнюються відповідним гримом [174]: ніжно-блакитні тіні в тон кольору шляпи і костюма, чорна підводка очей, коралового тону блиск для губ тощо підкреслювали характерні риси образу (рис. 3.19).



Рис. 3.19. Костюм Арлекіно із колекції Джона Гальяно, осінь/зима 2007 [174].

Показовими були і творчі інтерпретації образу П'єро та інших казкових персонажів – як костюмів і аксесуарів, так і театрального гриму. В цілому, за визначенням М. Костельної, «у колекціях 1980–2010-х рр. мотиви *commedia dell'arte* знайшли відображення на рівні форм, силуетів, колористики костюма і принтів тканин. Важливим є “довершення” образів у “цілісному тексті” показів. Основними методами дизайнерської творчості в інтерпретації “дельартівських” мотивів стали цитування, асоціація, інтерпретація, стилізація, деконструкція» [60, с. 182].

За твердженням А. Шаркіної, Гальяно реалізує інноваційні рішення не лише у колекціях haute couture, а й у prêt-à-porter. Дослідниця наводить

приклад весняної колекції 2008 року у стилі baby-star 1920-х рр., моделі якої продемонстрували грайливу запаморочливу виставу типових «високих» жартів у стилі Гальяно, оживляючи своєрідну сюжетну лінію, взяту з культового документального фільму «Grey Gardens» – про згасаючу хижість і ексцентричний аристократичний занепад [187]. Що стосується гриму для цієї колекції, то «за допомогою візажистки Пет МакГрат модельєр обіграє кожен елемент зовнішності моделі: прозора тональна основа співвідноситься зі світлим тоном шкіри моделі; видовжені домальовані вії, верхній і нижній широкі контури блакитних тіней навколо очей, злегка підкреслений контур брів, світлий рожевий тон губ – ті візуальні засоби, які у першу чергу створюють “ляльковість” обличчя. Волосся розділено проділом посередині, зібрано у два легких пучки по боках, декоровано квітами і листям, затоновано у золотий колір за допомогою спрею. Образ вийшов, відповідно до концепції колекції, легким, грайливим, пастельним» [160, с. 136] (приклади із колекції весна-2008 наведено у Дод. Н-3).

Сенсаційну колекцію, якою Модний дім Maison Margiela завершив паризький сезон високої моди «Spring-Summer 2024», Джон Гальяно представив у Парижі під мостом Александра III. Цей показ-шоу модні критики назвали найкращим шоу останніх десятиліть: «Моделі, які втілили образи куртизанок, танцівниць з Мулен Руж, жінок легкої поведінки, затятих нічних гравців та вуличних крадіїв створили майже галюцинаційний перформанс: із восковим макіяжем та божевільними очима вони пластично, зухвало та експресивно обігрували навколишній реквізит – елементи паризьких барів та кабаре, спустошені темні вулиці, занурюючи всіх присутніх у справжній модний транс» [143] (Дод. Н-4). Як писав журнал VOGUE, «чудернацькі стрижки, ультраекстремальні корсети, м'які спідниці, еротично прозорі мереживні сукні, неймовірні зачіски, яскравий макіяж за шифоновими масками та моторошні лялькові модифікації тіла зайняли подіум Maison Margiela <...>. Деякі з його моделей немов зійшли з картин: зеленувато-рожеві акварельні силуети з розмитими мазками замість

очей» [164]. Кульмінацією шоу став вихід акторки Гвендолін Крісті (зірка «Гри престолів» і «Венздей») в латексній, схожій на кринолін сукні, синьому корсеті та рукавичках з малюнком скелета. Однією із моделей шоу стала українка Юлія Безрядіна, яка пройшлася подіумом у прозорій сукні та жовто-блакитних туфлях (Дод. Н-4.1).



Рис. 3.20. Приклади гримування моделей колекції Джона Гальяно.

Париж, січень 2024 р. Грим: Пет МакГрат [143; 164].

Чи не найбільш обговорюваним став макіяж з показу колекції Гальяно, який, як і для колекції «Єгипет» 2004 року та інших колекцій Гальяно, створила Пет МакГрат. «Родзинкою» подіумного гриму колекції було «фінішне глянцеве покриття» [122] – Пет МакГрат перетворила моделей на потойбічних створінь із неприродно блискучою шкірою (на їхніх обличчях не було видно жодної пори). «Це сучасний погляд на порцелянову скляну шкіру, – поділилася її команда в прес-релізі, – шкіра вкрита гіперблискучою глазур'ю, що імітує гладке, відбиваюче світло скло» [188] (рис. 3.20; Дод. Н-4.2; Дод. Н-4.3).

Для створення такого «глянцевого» макіяжу, який мав назву Maison Margiela, професіональні візажисти використовують спеціальні засоби – Kryolan Liquid Glass або Skin Illustrator Clear Gloss. Як з'ясувалося, їх можна замінити маскою-плівкою. Наприклад, візажистка Ерін Парсонс розбавила маску Freeman Renewing Cucumber Peel-Off Mask водою і нанесла її за допомогою аерографа, але щоб досягти потрібного ефекту, їй знадобилося п'ять шарів, кожен з яких вона підсушувала феном [122]. Невдовзі сама Пет МакГрет провела майстер-клас і розповіла, що ефекту сяючої шкіри вона досягла за допомогою спеціальної суміші, яку вона розробила разом з командою, поєднавши чотири різні відлущувальні маски-плівки. Щоб досягти ефекту воскового покриття, художниця розпорошувала суміш за допомогою аерографа та висушувала кожен з 8-ми шарів феном. Тобто, обличчя моделей покривала маска-плівка, яку можна було відклеїти від обличчя кількома рухами. Принцип цих засобів такий: їх наносять на обличчя (текстура – гелеподібна), дають висохнути, а потім обережно знімають [171].

«Шок, мистецтво і епатаж» – так описують колекції іншого британського дизайнера Александра Макквіна, кожен показ нової колекції якого – це справжнє театральне дійство [139]. Його колекції назавжди залишаться шедеврами авангардного мистецтва. Зокрема, його рання колекція весна/літо 1998 року заснована на темі війни та насильства. Це відобразилося в специфічному виборі матеріалів та крої, більшість речей виконані в чорних, білих та червоних кольорах, що символізують кров, білизну та смерть. Елементи традиційного англійського стилю дизайнер доповнив нотками гранжу. Не менш видовищним був і сам показ: заповнений водою подіум спочатку був підсвічений ультрафіолетом, потім прозора вода забарвилася в чорний, а зі стелі почав падати жовтий мокрий сніг, що залишав плями на одязі та змивав макіяж з моделей [34].

Не менш вражаючим став й показ колекції VOSS весна/літо 2001 року, яку Макквін перетворив на «приголомшливу фантасмагорію»: у центрі подіуму був змонтований великий скляний куб, в якому моделі розважливо

прогулювалися у струмливих сукнях з майстерною обробкою: вишивкою, черепашками мідій і пір'ям. Голови деяких моделей були забинтовані, зачіски інших прикрашали опудала птахів замість головних уборів. Макіяж моделей був неясковий, щоб не відволікати від образів: тонким шаром нанесена основа тілесного кольору, ніжного кольору тіні, світло-рожеві рум'яна і помада тощо. Не менш видовищним став фінал шоу, де стіни дзеркального куба в центрі розбилися вщент і перед глядачем постала оголена жінка в масці [139] (Дод. Н-5).

Показ колекції Макквіна «The Horn of Plenty», що в перекладі означає «Ріг достатку» (осінь/зима 2009/2010), залишається одним із найясковіших в історії моди. У темному залі в центрі подіуму розмістили величезну купу сміття чорного кольору, в якій можна було розглядити предмети побуту сучасної людини: колеса, телевізори, торбинки. Моделі ходили навколо у взутті неймовірної висоти, одягнені в одяг контрастних кольорів. Головні убори, що повторювали парасолі і клітки для птахів, вражали своїми гіпертрофованими розмірами. Утилітарні речі колекції сміливо поєднувалися з одягом, виконаним з качиноного пір'я.



Рис. 3.21. Із колекції А. Макквіна The Horn of Plenty, осінь/зима 2009/2010 [139].

Як писав журнал *Vogue*, «драматизму надавав яскравий макіяж: вибілені обличчя і яскраво-червоні або “винні” губи, нафарбовані за контур, – моделі нагадували гумових ляльок» [139] (рис. 3.21). Музику Nirvana і The Smith пронизувало вовче виття і звуки кардіограми. У фіналі на подіум одна за одною вийшли дві моделі, одягнені в білу і чорну сукні-кокони, виконані повністю з пір'я [139] (Дод. Н-6).

На створення колекції весна/літо 2010 «Атлантида Платона» Макквіна надихнули інопланетні мотиви, природа та рептилії. Це простежувалося у всьому: від принтів до атмосфери показу загалом. Наче неземні створіння, моделі крокували подіумом в унікальних *Armadillo heels* [34]. Дефіле відкривала відеоінсталяція фотографа Ніка Найта, на якій по тілу оголеної моделі Ракель Циммерман повзали змії, що перетворювалися на симетричні візерунки. Колекція складалася з легких суконь, речей хитромудрих форм з принтами, які повторювали малюнки шкіри рептилій і переливчастих крил метеликів. Образ інопланетних істот доповнювали високі зачіски [139] (Дод. Н-7).

Для колекції Александра Макквіна весна-2015 грим, уже вкотре, розробила Пет МатГрат – натуральний грим поєднувався з зробленими вручну лакованими масками, які приклеювалися до обличчя моделей двостороннім скотчем. «Вони зроблені з пластику, і їх оббризували близько сотні разів, щоб вони стали чорними, чорними, чорними, – пояснювала МакГрат кілька років потому. – Я пам'ятаю, що нам довелося зняти номер у готелі і покрити всю кімнату пластиком, чорна фарба з балончика була навіть на стелі» [188]. Як зазначала Пет МатГрат, «Фантазія *Femme bot*, реалізована в розкішному лаку, данина майбутнього *Fatale*» [188] (рис. 3.22).



Рис. 3.22. Femme bot. Грим і маска: Пет МакГрат. Весна-2015 [188].

На увагу заслуговує й колекція осінь/зима 2018/2019 креативного дизайнера Модного будинку Schiaparelli Бертрана Гійона, який очолив легендарний французький Дім у 2015 році. Натхненням для цієї колекції, показ якої відбувся у Парижі, стали не речі, які створювала Скіапареллі, а її особистий стиль. Однак, як писав журнал *Vogue*, «скромного» стилю Ельзи вистачило на цілу кутюрну колекцію. Гійон же хотів «показати Скіапареллі не через театральність або штучність, а за допомогою більш делікатних засобів вираження» [133]. Хоча театральності в колекції також вистачало, це була справжня модна вистава – складалося враження, що дія відбувалася у незвичайному фантастичному саду з тваринами та рослинами. Моделі дефілювали в одязі з анімалістичними принтами – леопардовим, гепардовим і зебри, в елегантних сукнях, розшитих камінням і стразами. На головах у манекенниць були маски у вигляді зайців з вухами, рожевих фламінго, кішок, комах, золоті маски та головні убори з пір'я, які повністю або частково закривали обличчя [46] – це справжні витвори мистецтва від паризького плюмасьє Жюльєна Вермелена. На виготовлення спеціально для показу цих

масок майстер витратив близько 1200 годин ручної праці, а кількість пір'я може сягати 10 тис. [133] (рис. 3.23; Дод. Н-8).



Рис. 3.23. Із колекції Schiaparelli Haute Couture осінь/зима 2018/2019.

Бертран Гійон. Фото: Reuters [46].

Таким чином, маски доволі часто стають складником образу, на що звертають увагу дослідники у всьому світі. Так, як зазначає дослідниця Л. Дихнич, неодноразово «на показі Givenchy демонструють маски з мережива з камінням і перлами, які візажисти споруджують на обличчях моделей не одну годину» [35, с. 8]. Дійсно, деякі маски у поєднанні з гримом, одягом і аксесуарами, були справжнім витвором мистецтвом. Зокрема, під час весняного показу Givenchy 2014 Пет МакГрат та її команда покрили обличчя восьми моделей складними масками з кристалів Swarovski та тюлю [188] (рис. 3.24).



Рис. 3.24. Маска з кристалів Swarovski та тюлю. Пет МакГрат. 2014 [188].

Наступного року для дебюту Givenchy у Нью-Йорку у 2015 р. (колекція весна-2016) Пет МакГрат покрила обличчя моделей мережевими прикрасами, перлами, мушлями та аплікаціями з бісеру. Описуючи створені образи, вона зазначала: ««Це була зловісна краса та гротескний роман, свято *la beauté macabre*»» [188] (рис. 3.25).



Рис. 3.25. Givenchy весна 2016. Пет МакГрат [188].

Щоб грим не відволікав від екстравагантної маски, візажистка використала натуральний тон для шкіри обличчя, а очі майже не гримувалися.

Іншим прикладом театралізованого показу мод, де грим відіграє важливу роль разом з іншими атрибутами, є показ дебютної колекції весна/літо 2024 нового креативного директора чоловічої лінії найбільшого у світі модного Дому Louis Vuitton Фаррелла Вільямса. Показ був організований на культовому мосту Пон-Неф у Парижі. Дебютна чоловіча колекція Фаррелла для Louis Vuitton розгорнулася у 74 образах, які охоплюють історію Дому, власне минуле Вільямса і культурний досвід в Америці [44]. Більшість образів були представлені у камуфляжі під назвою «Camouflage – піксельному принті на виробх зі шкіри та саржу» [44]. Цей принт з'явився практично на всьому: від парок до блузонів і штанів у мотостилі. Речі у відтінках зеленого та сіро-оливкового кольору підкреслили металеві куртки-бомбери та важкі шкіряні пальта тощо. І під кожен образ робився відповідний подіумний грим, враховуючи «кольоровий світ» Фаррелла, зокрема відтінки зеленого та сіро-оливкового кольору.

Показовий приклад поєднання гриму і маски на подіумі – колекція новозеландського лейбла Jarrad Godman, який у 2016 році на подіумі Тижня моди в Новій Зеландії представив монохромні моделі у шарфах для обличчя, обмотаних навколо голови як панчохи, які повністю приховували обличчя.

Деякі дизайнери влаштовують навіть карнавали, зокрема Міланський тиждень моди відкрився 20 лютого 2019 року маскарадом Gucci, який підготував креативний директор Gucci Алессандро Мікеле, представивши «еклектичну колекцію осінь/зима 2019/2020 багатой кольорової гами та багату на дизайнерські рішення» [179]. Гіпсовий зліпок античної маски отримали гості показу Gucci у вигляді запрошення. Програма показу гласила: «The mask as a cut between visible and invisible» («Маска – це межа між видимим і невидимим»). Тим самим А. Мікеле, поєднуючи маску, грим, одяг, аксесуари та інші речі, намагався показати, як за допомогою цих чинників можна створити екстравагантні образи. «Як декор для цих речей дизайнер

використовував схожі з цвяхами гострі довгі виступи або великі накладки для вух, які надавали моделям ельфійський вигляд» [179] (рис. 3.26).



Рис. 3.26. Milan Fashion Week, Gucci Masquerade (2019) [185].

Зі стилем такої маски гармоніював і подіумний грим, роль якого у цьому образі – бути непомітним на обличчі, створюючи ефект «без макіяжу»: світла тональна основа під макіяж, пастельні відтінки помади тощо. Оскільки маска, в основному, закривала верхню частину обличчя, то практично не використовувався макіяж очей.



Рис. 3.27. Milan Fashion Week, Gucci Masquerade (2019).

А. Мікеле (із колекції) [89; 185].

У рис. 3.27 і Дод. Н-9 наведено фото моделей колекції А. Мікеле у масках різних кольорів, форм та розмірів, які закривали обличчя частково або повністю, водночас гармоніювали із гримом, дизайнерським одягом та аксесуарами, створюючи неординарні образи.

При створенні колекції дизайнер звернувся до ідей філософа Ханни Арентс, яка у своїх роботах чимало міркувала про дуальності людського життя і важливість знаходження балансу між особистим і публічним [89]. «Маска одночасно порожня і повна. Вона, з одного боку, приховує вашу особистість, а з іншого – повертає до неї увагу, – розповідав за лаштунками шоу Мікеле. – Маски можна постійно змінювати і не дати комусь зазирнути до вас в душу» [89].

Наведені приклади – переконливо доводять, що маска є частиною широкого спектру деперсоналізації – континууму змінених ідентичностей. Але, на відміну, наприклад, від сфери вищої освіти, де маска для обличчя розглядається не просто як атрибут навченої поведінки, що заважає ефективній комунікації та навчальним відносинам, а й як засіб деперсоналізації людей, у сучасній моді маска стала не просто популярною, а незамінним штрихом, ознакою модного образу. У різні часи маска символізувала безпеку, протест, була уособленням театру і прагненням до задоволення тощо, тобто вказувала на певну ідентичність, тож мода підхопила можливість зробити з неї крутий і водночас корисний аксесуар, який залежно від контексту і приховує щось, і повідомляє. Вивчення досвіду використання маски і гриму у сучасній моді є вкрай цікавим і перспективним, оскільки вони відіграють важливу роль в індустрії моди, допомагаючи покращити і трансформувати зовнішній вигляд моделей і втілити бачення дизайнера в життя на подіумі, адже вдалий модний ансамбль – це більше, ніж просто добре підібране вбрання – це гармонійне поєднання одягу, аксесуарів і гриму, це критерій успіху ідеї дизайнера і відповідник тематиці колекції загалом.

В останні роки під час показів мод дизайнери haute couture все більше використовують маски, вважаючи, що показувати своє істинне обличчя вже не модно. Тому дуже часто у модних колекціях використовуються стильні маски, які разом із подіумним макіяжем, прикрасами, одягом, взуттям і аксесуарами допомагають дизайнерам створити феєрію найрізноманітніших образів, починаючи від природних і закінчуючи екстравагантними, ексклюзивними (рис. 3.28).



Рис. 3.28. Приклади використання маски у колекціях от-кутюр

URL: <https://www.pinterest.com/pin/masks--10203536648527913/> (дата звернення: 20.08.2024).

Аналіз модних образів із застосуванням стильних масок свідчить про їхнє поєднання із подіумним гримом і прикрасами – деякі приклади цих образів наведено на рис. 3.29. Зокрема, прозора маска, прикрашена перлами, поєднана із блідо-рожевими тіннями і помадою такого ж відтінку, які вдало гармоніюють з м'ятним кольором волосся, створюючи ніжний ексклюзивний образ, доповнений намистом із перл (рис. 3.29-а). Інший приклад (рис. 3.29-б) – навпаки, це образ у яскравих теплих тонах: прикраси із золота у поєднанні з маскою, прикрашеною таким же золотом і дорогоцінним камінням, гармоніюють із відповідним гримом з використанням декоративної

косметики яскравих кольорів у тон золота – бронзовий тон обличчя, темно-коричневі брови, коричневого кольору підводка очей, бронзово-коричневі тіні, помада матового відтінку червоного кольору тощо. Незвичайний модний образ представлений на рис. 3.29-в: грим виконано у теплих розових тонах, особливо цікавим є підводка очей і розова помада з нанесенням конфетті, як і на масці-окулярах; акцент на губи надає загадковості створеному образу.



Рис. 3.29-а.

URL:
<https://www.pinterest.com/pin/masks--10203536648527913>
 / (дата звернення: 15.08.2024).



Рис. 3.29-б.

URL:
<https://www.pinterest.com/pin/286541595014325239/> (дата звернення: 15.08.2024).



Рис. 3.29-в.

URL:
https://www.pinterest.com/b_s_hines/mask-for-fashion-show/ (дата звернення: 15.08.2024).

Рис. 3.29. Приклади констеляції маски, гриму і прикрас у моді.

Варто зазначити, що значні зміни у fashion-індустрії відбулися у період пандемії COVID-19: закрилися бутики, відмінялися Тижні моди, дизайнери і навіть моделі змушені були працювати віддалено. Лише через півроку від початку пандемії дизайнери і кутюр'є зважилися на проведення заходів із моделями й гостями, але з обмеженнями. Наприклад, у вересні 2020 року у напівпорожніх залах відбулися тижні моди у Лондоні, Мілані та Парижі. З

цього часу «одним із головних атрибутів нових модних колекцій стала маска. Дизайнери представили свої трендові аксесуари для обличчя зі стразами, дорогоцінним камінням і бахромою, під колір одягу і з незвичайними принтами» [130]. Так, французька дизайнерка Марін Серре [59] одна із перших у лютому 2020 року представила колекцію, в якій моделі були у декоративних масках під тон одягу. Цікавим і незвичайним був образ з використанням прозорої маски, що закривала все обличчя, яку називали «захист проти забруднення повітря» (приклад наведено у рис. 3.30).



Рис. 3.30. Маски «захист проти забруднення повітря»
(із колекції Серре, 2020) [59].

Пандемія коронавірусу спровокувала появу так званої «вірусної моди» [22] – головним аксесуаром на подіумах стали стильні дизайнерські маски для обличчя (приклад дизайнерської маски наведено у Дод. Н-10). Наприклад, Філіп і Девід Блонд у своєму шоу для Blonds (2020 р.) використовували маски, прикрашені дорогоцінним камінням та пір'ям [22] (рис. 3.31).



Рис. 3.31. Моделі у масках на показі Blonds.
Нью Йорк, Тиждень моди-2020 [22].

Багато дизайнерів наслідували їх приклад, випускаючи на подіум моделей із закритими або напівзакритими обличчями. Різноманітні варіанти модних стильних масок наведено у рис. 3.32.



Рис. 3.32. Маски для модних показів.

URL: https://www.pinterest.com/b_s_hines/mask-for-fashion-show/ (дата звернення: 25.08.2024).

Варто зазначити, що із застосуванням стильних масок для обличчя під час пандемії COVID-19 змінилися і підходи до техніки нанесення подіумного

гриму. Оскільки нижня частина обличчя закрита маскою, акцент при гримуванні моделей здійснювався на верхню частину обличчя, насамперед більш різноманітним став макіяж очей: графічні стрілки, велика різноманітність підводок, яскраві відтінки тіней – колірна гама під колір і форму маски і наявність прикрас, акцент на вії і брови – їх форму і колір тощо. І навпаки, практично не гримувалася нижня частина обличчя, не фарбувалися губи, або наносився лише легкий макіяж. Стильні маски обов'язково гармоніювали з одягом і аксесуарами моделей, з тематикою конкретного показу і задумом дизайнера.

Отже, застосування модних масок у поєднанні з відповідним гримом під час модних показів надало можливість дизайнерам більше експериментувати з абсолютно новими образами, організовувати справжні театральні вистави.

Висновки до розділу

Образні різновиди сценічного гриму в моді демонструють тісний зв'язок між fashion-індустрією і театром. Гримери працюють над створенням художніх концепцій, які відповідають задуму дизайнера, підкреслюють естетику колекції та гармонізують загальний вигляд моделей. Основні образні різновиди включають класичний, урочистий, фантазійний грим і його підвиди, як-от подіумний макіяж та авангардний фейс-арт. Подіумний макіяж є одним із найпоширеніших різновидів сценічного гриму, його мета – створення образів, які розкривають задум дизайнера та відповідають модним тенденціям. Подіумний макіяж вимагає врахування гримерами технічних аспектів, як-от освітлення подіуму, фото- та відеозйомка, він повинен бути стійким, яскравим та адаптованим до сценічних умов. Подіумний грим, який від початку своєї появи виконував лише допоміжну функцію, з часом перетворився на інструмент художнього моделювання образу. Він сприяє формуванню б'юті-трендів, які впливають на масову культуру. Завдяки креативності та експериментам, візажисти створюють яскраві та інколи

епатажні образи, які задають нові стандарти в індустрії моди. Подіумний грим відіграє ключову роль у гармонізації образу моделі, додаючи акцентів та забезпечуючи цілісність концепції колекції.

У свою чергу фантазійний грим дає змогу дизайнерам і візажистам експериментувати з кольорами, текстурами і декоративними елементами: стрази, пір'я, графічні малюнки на обличчі або інші унікальні художні рішення. Фантазійний грим, або макіяж із застосуванням декоративних елементів, розширює межі традиційного макіяжу і включає авангардні напрями, як-от фейс-арт, який перетворює обличчя моделі на «полотно» для мистецьких експериментів.

Грим у fashion-індустрії, як важливий засіб художнього вираження, не лише підкреслює дизайнерський задум, але й сприяє створенню унікальних образів, які стають центральними елементами модних шоу. Більше того, грим у модних показах виконує роль засобу комунікації: завдяки йому дизайнери транслюють свої ідеї, історичні, культурні або концептуальні меседжі, які збагачують зміст модних шоу. Грим транслює ідеї дизайнерів, додаючи концептуальної глибини до їхніх робіт. Театралізовані покази з використанням гриму й масок створюють справжнє мистецтво на подіумі, перетворюючи моду на форму культурного діалогу.

Подіумний грим і маска у поєднанні один з одним є складниками сценічної образності у сучасних модних презентаціях, це невіддільний елемент fashion-індустрії, втілення найнесподіваніших і найрізноманітніших дизайнерських рішень і водночас інструмент художнього моделювання образу. Гримери (і візажисти), втілюючи інноваційні концепції на обличчях моделей, демонструючи широкий діапазон стилів: від сміливих авангардних творінь до витончених природних образів, стають законодавцями моди, прикладом для наслідування іншими митцями та ентузіастами індустрії краси та її споживачами. Гримери відіграють ключову роль у покращенні враження від модного показу, а їхні «твори» не тільки розширюють бачення дизайнера, але й представляють нові концепції і техніки, стаючи візуальним маніфестом

майбутніх тенденцій в індустрії краси. Сміливий і нетрадиційний вибір гриму часто привертає увагу і закладає основу для майбутніх трендів.

ВИСНОВКИ

1. Грим і маска як засоби формування сценічної образності в театрі та важливі елементи образних констеляцій презентацій моди є складними і багатогранними явищами, які поєднують у собі естетичний, функціональний та культурний складники. Грим є не просто допоміжним засобом у створенні сценічного чи подіумного образу, а самостійним феноменом, який інтегрує мистецтво, технології та культуру. Грим тісно пов'язаний із культурою і традиціями: у різних культурах він відображає соціальні статуси, релігійні переконання, обряди або символіку певних спільнот.

У різні періоди свого розвитку гриму притаманні певні особливості:

- первісний період і античність: грим виник із ритуальних практик і магічних обрядів. В античному театрі (Греція, Рим) основну роль у створенні образів відігравали маски, які підкреслювали емоційний стан персонажів і давали змогу одному актору виконувати кілька ролей;

- Середньовіччя: грим стає важливим елементом релігійних драм; актори використовували різнокольорові фарби для позначення святості чи гріховності персонажів;

- Ренесанс: з розвитком комедії дель арте з'являються маски-типи, які висміювали різні соціальні ролі. Грим став більш індивідуалізованим і виразним;

- XVIII ст. – в українському театрі грим почав використовуватися для створення характерних, ідеалізованих образів, для підкреслення типових рис персонажів (соціальний статус, вік, індивідуальні особливості);

- XIX ст.: період розквіту реалізму в театрі. Грим набув портретної точності, що давало змогу акторам глибше розкривати психологію персонажів;

– ХХ ст.: грим став засобом реалістичного і одночасно символічного зображення персонажів. Виникли нові техніки застосування спеціальних матеріалів та інструментів для підкреслення індивідуальності героїв;

– сучасність: використання цифрових технологій і мультимедійних засобів у театрі вплинуло на грим. Він інтегрується з новими візуальними ефектами, але продовжує слугувати потужним інструментом для створення сценічної образності. Рушієм удосконалення технік нанесення гриму і чинником появи нових матеріалів став кінематограф, особливо в жанрах фантастики, жахів чи історичних драм.

Завдяки своїй тривалій історії інновацій і творчості, театральний грим, безперечно, був, є і надалі залишиться важливою частиною театального досвіду. Його значення продовжує зростати завдяки інноваціям і розширенню сфер застосування.

2. Театральний грим – це форма мистецької практики, засіб художньої виразності, що постійно розвивається, і в міру того, як з'являються нові матеріали і технології (сучасні художні матеріали для моделювання: силікони, латекси, термопластик тощо; 3D-друк; інноваційні декоративні засоби; постижерні вироби; сучасні фарби та текстури; дуо- і мультихромні пігменти та ін.), які дають змогу розширювати межі художньої творчості, змінюється і грим, який використовується у виставах. Театральні вистави, усупереч їхнім відмінностям за стилем гри, режисерською інтерпретацією тощо, реалізуються за допомогою поєднання таких фундаментальних понять, як режисер, декор, костюм та аксесуари, світло, звук, музика, танець, публіка, а також грим. Грим, як один з головних елементів театального твору, поряд з режисурою, сценографією, авторською творчістю, відіграє визначальну роль у мистецтві перетворення на сцені театру та переданні емоцій і вражень, відкриваючи перед акторами та глядачами безмежні можливості виразності та витонченості, нові горизонти творчості та самовираження. Художник-гример, враховуючи естетику сценічних символів, розробляє візуальний

образ персонажа у тісному взаємозв'язку із сценічним текстом спектаклю та акторською майстерністю.

Грим, засіб художньої виразності, що вимагає від акторів глибокого розуміння своїх ролей та вміння трансформуватися за допомогою декоративного оформлення обличчя, має важливе значення для створення образів персонажів та підтримки загального естетичного враження вистави. Грим є ключовим інструментом для передання характеру персонажів, їх віку, настрою чи соціального статусу. Грим, характер якого залежить від художніх особливостей п'єси та її образів, від задуму актора, режисерської концепції та стилю оформлення вистави, є елементом театрального костюма – чи не найважливішого чинника, що забезпечує відображення ролі, що розігрується актором, у візуальному відношенні. Костюм, у тому числі й грим, інформує аудиторію раніше, ніж сценарій, тож грим повинен бути не просто функціональним, а таким, що скеровує погляд глядача на світ, зображений у спектаклі.

3. Грим є складником сценічної образності – специфічної якості, що передається через виставу або виступ, – додаючи глибини, виразності та автентичності персонажам на сцені. Сценічна образність, як ключовий аспект будь-якої театральної вистави, охоплює всі аспекти вистави, які створюють враження, атмосферу та відчуття для глядачів, і може бути досягнута за допомогою різних елементів: як акторська гра, декорації, світло, звук та, безперечно, грим. Грим виконує цілий ряд функцій: від підкреслення рис обличчя до створення складних художніх ефектів, що сприяють перевтіленню актора у персонаж. Він взаємодіє з іншими елементами сценографії (костюм, освітлення, декорації), утворюючи гармонійну сценічну партитуру.

У театральному мистецтві грим виконує ідентифікаційну, коригувальну та комунікативну функції, сприяючи створенню правдоподібного і виразного образу. Крім гриму, невіддільним елементом сценічного мистецтва, що відіграє ключову роль у створенні художніх

образів, є маска. І грим, і маска, наділені естетичними, функціональними й семантичними властивостями, формують цілісність сценічного образу, інтегруючи грим у систему театральних знаків. Обидва ці засоби формування сценічної образності – багатофункціональні інструменти, що не лише змінюють зовнішність актора, але й слугують засобом передання характеру, емоцій, соціального статусу тощо. Більше того, грим і маска є засобами типізації та узагальнення, але водночас слугують символічними і естетичними елементами, що мають ритуальне і комунікативне значення: їх використання дає змогу створювати образи, що передають складні психологічні й емоційні стани.

4. Маска і грим як засоби художньої виразності доносять до глядача найсуттєвіші особистісні характеристики персонажа. Маска і грим виконують дві взаємопов'язані функції: вони можуть як персоніфікувати, так і деперсоніфікувати персонажів у театральному дійстві. Грим допомагає підкреслити унікальні риси героя, його емоційний і фізичний стан, що сприяє персоніфікації образу. У свою чергу, маска може узагальнювати, символізувати певний типаж або ідею, що часто призводить до деперсоніфікації, розширюючи інтерпретаційні можливості глядача. Тобто, грим дає змогу створити індивідуальний вигляд персонажа, підкреслити його унікальні риси та глибше розкрити його внутрішній світ. Завдяки цьому глядач отримує чітке уявлення про характер героя і його роль у сюжеті. Натомість використання масок чи умовного гриму може знеособлювати персонаж, переводячи його в площину символізму або архетипів. Це дає змогу акторам втілювати ідеї, настрої або соціальні явища, які виходять за межі індивідуального досвіду. Таким чином, маска і грим є потужними інструментами, що дають змогу режисерам і акторам маніпулювати сприйняттям глядача, розкривати складні концепції та формувати багатовимірні сценічні образи. У свою чергу, гримування – осмислена система дій та засобів, спрямованих на кардинальну трансформацію зовнішнього вигляду людини.

5. Образні різновиди сценічного гриму в моді демонструють тісний зв'язок між театром і fashion-індустрією. Основні образні різновиди включають класичний, урочистий, фантазійний грим і його підвиди, як-от подіумний макіяж та авангардний фейс-арт. Грим у моді містить різноманітні стилі – від класичного до фантазійного, і виконує художньо-концептуальні, рекламно-презентаційні та комунікативні функції, допомагаючи розкрити задум дизайнера та створити унікальні модні образи, гармонізуючи їх, підкреслюють естетику колекції (напр., епатажні роботи Джона Гальяно та Александра Макквіна, які поєднують елементи мистецтва і моди).

Подіумний грим і маска у поєднанні один з одним є складниками сценічної образності у сучасних модних презентаціях, це невіддільний елемент fashion-індустрії, втілення найнесподіваніших і найрізноманітніших дизайнерських рішень і інструмент художнього моделювання образу. Гримери (і візажисти), втілюючи інноваційні концепції на обличчях моделей, демонструючи широкий діапазон стилів: від сміливих авангардних творінь до витончених природних образів, стають законодавцями моди, прикладом для наслідування іншими митцями та ентузіастами індустрії краси та її споживачами. Гримери відіграють ключову роль у покращенні враження від модного показу, а їхні «твори» не тільки розширюють бачення дизайнера, але й представляють нові концепції і техніки, стаючи візуальним маніфестом майбутніх тенденцій в індустрії краси. Сміливий і нетрадиційний вибір гриму часто привертає увагу і закладає основу для майбутніх трендів (напр., тренд на сяючу, «скляну» шкіру, представлений на показах Maison Margiela).

Подіумний макіяж стає самостійним складником модного образу, що включає яскраві кольори, блискітки, стрази, графічні елементи та інші декоративні прийоми. Його різновидами є: гранжевий (акцент на «розмитих» очах та блідих губах); мінімалістичний (ефект «стриманої розкоші»); графічний (використання різних кольорів і текстур для створення сміливих образів); віртуальний 3D-макіяж (використання доповненої реальності для створення образів за допомогою додатків); монохромний (натхнення 1990-

ми, відтінки кольору лате). Інновації у гримуванні створюють основу для подальшого розвитку гриму як особливої мистецької практики.

6. Грим у fashion-індустрії, як важливий засіб художнього вираження, тобто засіб, що бере активну участь у формуванні образу з художніми ознаками, підкреслює дизайнерський задум, сприяє створенню унікальних образів, які стають провідними елементами модних шоу. Грим у модних показах, крім естетичного значення, виконує і роль засобу комунікації: завдяки йому дизайнери транслюють свої ідеї, історичні, культурні або концептуальні меседжі, які збагачують зміст модних шоу. Дизайнери та візажисти звертаються до культурних кодів різних епох, трансформуючи їх у сучасні модні образи (напр., колекції Джона Гальяно, візажист Пет МакГрат). Гримери не лише створюють акценти, які допомагають підкреслити ключові меседжі колекцій, а й, водночас, впливають на формування глобальних б'юті-трендів (застосування декоративних матеріалів, таких як стрази, пір'я, блискітки; інкрустація обличчя стразами; використання дуо- та мультихромних пігментів; яскраві акценти на віях, кольорових стрілках, губах). Театралізовані покази з використанням гриму й масок створюють справжнє мистецтво на подіумі, перетворюючи моду на форму культурного діалогу.

7. Подальшого вивчення потребують питання ролі соціальних мереж у посиленні впливу гримерів в індустрії моди, а також трансформація безпосередньо роботи гримера через появу віртуальних програм для примірки та фільтри AR, завдяки яким гримери ознайомлюють користувачів з новими продуктами та стилями, формуючи їхнє уявлення про красу та моду.

Зважаючи на фрагментарність дослідження гриму, його майбутнє студіювання дасть змогу привернути до нього увагу представників різних галузей гуманітарного знання як до особливої мистецької практики, яка вимагає більш ґрунтовного і всебічного вивчення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аеромакіяж. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Аеромакіяж> (дата звернення: 29.07.2024).
2. Апокрифи за Лесею Українкою. *Театр Леся Курбаса*. URL: <https://kurbas.lviv.ua/uk/show/апоcrypha> (дата звернення: 10.05.2024).
3. Аркуша А. О. Використання постижних виробів у сучасних зачісках. *Соціальна та життєва практика в структурі професійної підготовки: теорія і практика* : зб. тез Всеукр. наук.-практ. конф., м. Запоріжжя, 17 трав. 2018 р. Запоріжжя : Вид-во Хортицької нац. академії, 2018. С. 165–166.
4. Бабине літо. *Театр ім. В. Василька*. URL: <https://ukrteatr.odessa.ua/afisha/bab-ie-lito> (дата звернення: 08.06.2024).
5. Балет «Білосніжка та семеро гномів». *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/bilosnizhka-ta-semero-gnomiv> (дата звернення: 20.05.2024).
6. Балет «Володар Борисфену». *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/volodar-borisfenu> (дата звернення: 15.05.2024).
7. Башти Софіївського собору. *Софія Київська*. URL: http://sofiyskiy-sobor.polnaya.info/ua/bashty_sofiiivskogo_soboru.shtml (дата звернення: 20.09.2023).
8. Білоконь К. Батько театру світового рівня: що необхідно знати про Марка Кропивницького? 2016, 16 лип. *Перша електронна газета*. URL: <https://persha.kr.ua/article/83369-batko-teatru-svitovogo-rivnya-shho-neobhidno-znaty-pro-marka-kropivnytskogo/> (дата звернення: 15.10.2023).
9. Боднар Р. 23 маски для вистави: Калуський театр показав спектакль для сім'ї. *Галицький кореспондент*. 2019, 24 лип. URL: <https://gkpress.if.ua/23-masky-dlya-vystavy-kaluskyj-teatr-pokazav-spektakl-dlya-simyi-fotovideo/> (дата звернення: 30.06.2024).

10. Боднарук Б. Театр часів повітряних тривог. 12 українських вистав про війну. *Главком*. 2024, 13 січ. URL: <https://glavcom.ua/longreads/teatr-chasiv-povitrjanikh-trivoh-12-ukrajinskikh-vistav-pro-vijnu-950817.html> (дата звернення: 15.08.2024).

11. Бойко Т. А. Маска в українському театральному мистецтві: національні естетико-художні параметри. *Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів*: матеріали Всеукр. наук. конф., м. Київ, 22 квіт. 2021 р. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 179–182.

12. Бойко Т. А. Образ-маска та сценічний гротеск в акторській творчості Йосипа Гірняка 1922-1933 рр.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02 – театральне мистецтво / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. 19 с.

13. Бойко Т. А., Татаренко М. Г. Народна маска в історико-культурних реаліях українського театру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 44. С. 127–134.

14. Буна. *Національний театр ім. М. Заньковецької*. URL: <https://zankovetska.com.ua/repertoire/buna/> (дата звернення: 20.03.2024).

15. Варивончик А. В. Використання авангардних елементів в гримі та зачісці як частина сучасного стилю в моді: огляд літератури. *Теорія та практика дизайну*. № 34. С. 209–216.

16. Варивончик А. В. Креативні підходи до створення особистого стилю через взаємодію модних елементів костюма, зачіски та гриму. *Український мистецький дискурс*. 2024. № 5. С. 19 – 30.

17. Варивончик А. В. Синтез традиційного дизайну та інноваційних технологій у створенні сучасного театального простору. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2024. № 2. С. 33–42.

18. Варивончик А., Пенчук О., Пальчун О. Інноваційні технології в дизайні одягу ХХІ ст. *Деміург : ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Т. 5. № 1. С 106–118.

19. Вериківська І. Становлення української радянської сценографії. Київ : Наук. думка, 1981. 208 с.

20. Вериківська І. Художник і сцена. Київ : Наук. думка, 1971. 106 с.

21. Веселовська Г. Український театральний авангард. Київ : Фенікс, 2010. 368 с.

22. Вірусна мода: захисні маски стали головним аксесуаром на подіумах. *Bunddler*. 2020, 22 лют. URL: <https://www.bunddler.com/blog/post7680/details> (дата звернення: 16.02.2024).

23. Власенко Є. Порцелянова шкіра і глянсові вуста: тренди весняного макіяжу 2024, які варто спробувати. *TyKyiv*. 2024, 13 берез. URL: <https://tykyiv.com/beauty/naturalnist-kolorovi-strilki-i-siaivo-trendi-vesnianogo-makiazhu-2024-iaki-varto-sprobuвати/> (дата звернення: 27.08.2024).

24. Воронцова О. У масках і без жодного слова. Вистава Театру на лівому березі перенесе глядачів у минуле. *Главком*. 2021, 16 черв. URL: <https://glavcom.ua/kyiv/news/u-maskah-i-bez-zhodnogo-slova-vistava-teatru-na-livomu-berezi-perenese-glyadachiv-u-minule-763004.html> (дата звернення: 30.01.2024).

25. Галудзіна-Горобець В. Творчість John Galliano та постмодерністські інспірації історизму в дизайні одягу кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2019. № 2. С. 7–16.

26. Гекалюк Л. Ю. Розвиток творчого потенціалу майбутніх педагогів-хореографів у процесі викладання циклу дисциплін «Режисура в танці». *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2015. Вип. 1–2 (5–6). С. 96–104.

27. Горбань А. 3 історії косметики і гримерного мистецтва. URL: <https://gorbana91.wixsite.com/horban-make-up/--c55i> (дата звернення: 20.06.2024).

28. Грим / укл. Л. Гекалюк ; Уманський держ. пед. ун-т ім. П. Тичини. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. 120 с.

29. Грим. Мистецтво перевтілення. Образ Чаклуна. *Театр ім. М. В. Гоголя*. 2019. URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/news/zmi/grim-mistetstvo-perevtilennya-obraz-chakluna> (дата звернення: 05.08.2024).

30. Гриценко О. Сценічний грим. Київ : КМАЕЦМ, 2022. 28 с.

31. Гриценко О. П. Мюзикл «Кэтс» ЕлойдаУэбера: грим, перуки, стиль, художні образи та їх вирішення. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект* : матеріали XI наук.-практ. конф., м. Київ, 15–16 квіт. 2021 р. Київ : КМАЕЦМ, 2021. С. 85–86.

32. Гриценко О. П. Особливості різновидів гриму в сучасних шоу програмах. *Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект* : матеріали X наук.-практ. конф., м. Київ, 2018. С. 70–73.

33. Дерман Л. М., Кобилянська М. Ю. Театральне мистецтво як засіб соціокультурної комунікації в епоху цифрових технологій. *Гуманітарний корпус*. 2021. Вип. 37. Т. 1. С. 33–36.

34. 10 видовищних показів Александра Макквіна. *FWD*. 2023, 17 берез. URL: <https://fw-daily.com/10-luchshih-pokazov-aleksandra-makkuina/> (дата звернення: 10.12.2023).

35. Дихнич Л. П. Грим у подіумно-художньому образі. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2019. Vol. VII (34). Is. 205. P. 7–15.

36. Дихнич Л. П. Еволюція художньо-образної презентації костюма демонстраторами одягу (на матеріалах періодичних видань України 1930–1990-х рр.). *Art and Design*. 2023. № 2 (22). С. 118–131.

37. Дихнич Л. П., Тітенюк А. В. Мода в системі самоідентифікації особистості. *Innovative Trends in Science, Practice and Education : Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference, Munich, 2022, Feb. 22–25. Munich, Germany, 2022. P. 88–90.*

38. Дихнич Л., Шаркіна А. Історичний та інноваційний досвід в системі освіти і практики художника-гримера. *Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору : спец. тематичний вип. XV Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 26–28 листоп. 2020 р. Київ : Гнозис, 2020. Кн. 2. Т. I (86). С. 155–164.*

39. Дмитренко А. Костюм у контексті українського театру: історико-культурний аспект. *Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2012. Вип. 23. С. 160–170.*

40. Дмитренко А. Український театральний костюм початку ХХ ст.: історіографія проблеми. *Народознавчі зошити. 2015. № 5 (125). С. 1153–1162.*

41. Доброєр Н. В., Баторій А. Театральний костюм і національна ідентичність: лінії перетину. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок : Культурологія. 2018. № 29. С. 109–116.*

42. Елдрідж Л. Писана краса. Історія макіяжу / пер. Т. Кривов'яз, Є. Тарануха. Київ : ArtHuss, 2018. 240 с.

43. Житкевич А. У Microsoft Teams з'явився цифровий ШІ-макіяж від Maybelline. *Speka. 2023, 20 лип. URL: <https://speka.media/u-microsoft-teams-zuavivsyu-cifrovii-si-makiyaz-vid-maybelline-plrq3v> (дата звернення: 30.03.2024).*

44. З розмахом: дебют Фаррелла Вільямса в Louis Vuitton. *VOGUE. 2023, 21 черв. URL: <https://vogue.ua/article/vogueman/brend/z-rozmahom-debyut-farrella-vilyamsa-v-louis-vuitton-52652.html> (дата звернення: 15.06.2024).*

45. Зайцев О. Д. Семіотичні аспекти дослідження театральнo-декораційного мистецтва Закарпаття ХХІ сторіччя. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 1. С. 174–180.

46. Заячі вуха, пір'я і золоті маски: у Парижі пройшов показ знаменитого Модного будинку Schiaparelli. *ТСН*. 2018, 02 лип. URL: <https://tsn.ua/lady/moda/pisk-mody/zayachi-vuha-pir-ya-i-zoloti-maski-u-parizhi-proyshov-pokaz-znamenitogo-modnogo-budinku-schiaparelli-1180176.html> (дата звернення: 21.10.2023).

47. Кашперська Д. Кабукі – японський традиційний театр. *ProTeatr*. 2019, 11 лют. URL: https://newsproteatr.blogspot.com/2019/02/blog-post_11.html (дата звернення: 14.02.2024).

48. Квасниця Р. Б. Дизайн просторів для презентації модних колекцій : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.07 – дизайн / Нац. ун-т «Львівська політехніка». Львів, 2021. 317 с.

49. Квасниця Р. Б. Особливості формування сценографії презентації модних інновацій. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. Вип. 41. С. 57–64.

50. Кемерон-Джеймс Вілсон про потенціал 3D-технологій в fashion-індустрії. *VOGUE*. 2019, 08 жовт. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/keameron-dzheyms-uilson-o-potenciale-3d-tehnologiy-v-fashion-industrii-38265.html> (дата звернення: 25.01.2024).

51. Кисельова К. Анімалізм в дизайні одягу ХХ – початку ХХІ століття. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2024. Т. 7. № 1. С. 164–177.

52. Кисельова К., Шандренко О. Шляхи пошуку гармонії в сучасних проєктах дизайну одягу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. Т. 4. № 1. С. 59–69.

53. Кікоть А. А. Мистецтво костюма: методологія дослідження. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 203–211.

54. Коваленко П. Театральний грим / вид. 2-ге, доп. Київ : Мистецтво, 1950.
55. Ковальчук Л. Театральний костюм – важлива складова художнього образу вистави. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 233–239.
56. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії / ІПСМ НАМ України. Київ : Вид-во «Фенікс», 2019. 272 с.
57. Ковзан Т. Знак в театрі. *Театр: історія, теорія, практика* : зб. статей / пер. з пол. Львів : Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2013. С. 121–155.
58. Кокуленко Б. Г. Театр і Марко Кропивницький. *Наукові записки* : зб. пр. Кіровоград : КНТУ, 2014. Вип. 16. С. 14–22.
59. Коронавірус і Паризький тиждень моди: маски на подіумі та в залі. *BBC NEWS Україна*. 2020, 20 лют. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-51680822> (дата звернення: 12.04.2024).
60. Костельна М. Мотиви commedia dell'arte в дизайні одягу 1980–2010-х рр. *Актуальні проблеми сучасного дизайну* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 23 квіт. 2020 р. В 2-х т. Т. 1. Київ : КНУТД, 2020. С. 178–182.
61. Красильникова О. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
62. Крег Е. Про мистецтво театру / пер. з англ. Н. Корнієнко, Л. Танюк. Київ : Мистецтво, 1974. 320 с.
63. Лагода О. Дизайн костюма. Практики репрезентацій : монографія. Черкаси : Вид. Третьяков О. М., 2018. 295 с.
64. Лагода О. М. Естетичний дискурс дизайну: проблематизація, маніфестація, репрезентація. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка*. 2021. Вип 40. Т. 2. С. 51–56.

65. Лагода О. М., Гурдіна В. В., Пасічник В. О. Масова кастомізація одягу як концепція індивідуалізації в сучасних дизайн-практиках. *Art and Design*. 2021. № 2 (14). С. 129–140.

66. Лагода О., Лінь Я. Стилізація зовнішності денді як засіб візуальної комунікації в чоловічій моді. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка*. 2023. Вип. 65. Т. 2. С. 60–67.

67. Легенький Ю. Національний образ моди як ідеал. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 171–176.

68. Легенький Ю. Філософія моди ХХ століття. Київ : КДУТО, 2000.

69. Легенький Ю. Г. Українська національна мода ХХ століття: образ і міф. Київ : Університет «Україна», 2022. 456 с.

70. Легенький Ю. Г., Ареф'єва Є. Ю. Модний диспозитив у культурі ХХ–ХХІ століть як альтерглобалізаційна стратегія. *Культура і сучасність*. 2022. № 2 С. 92–96.

71. Лосев М., Шатохін І. Майстерність гриму. Київ : Держ. вид-во «Образотворчого мистецтва і музикальної літератури УРСР», 1960. 84 с.

72. Лугова Т. А. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка : монографія. LAP LAMBERT Academic Publishing. 2018. 465 с.

73. Макбет. Джузеппе Верді. *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/makbet> (дата звернення: 12.04.2024).

74. Макіяж для фото та відео: яким він повинен бути? Wobs розкриває секрети. *Wobs*. 2017, 27 берез. URL: https://wobs.ua/blog/makiyazh-dlya-foto-i-video-kakim-on-dolzhen-byt-wobs-raskryvaet-sekrety./?srsltid=AfmBOorpbUaVn6h7cFKLAOoUnEX_U7mkCcC3yV-PPhVrJRNZbyEHCSyHx (дата звернення: 18.04.2024).

75. Макіяж з камінням та стразами: топ-15 makeup-образів. *PRO*. 2022, 13 січ. URL: <https://pro.bhub.com.ua/hairstyle/makeup/makiyaj-z-kaminnyam-ta-strazami-top-15-makeup-obraziv> (дата звернення: 20.05.2024).

76. Маловицька Л. Ф. Естетичний зміст маски у східному традиційному театрі: ієрогліфічно-інформаційна візуалізація образу. *Релігія, релігійність, філософія та гуманітарні знання у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти* : зб. наук. праць за матеріалами Міжнар. наук.-практ. конф., м. Луганськ, 21–23 груд. 2010 р. Ч. I. Луганськ : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2010. С. 192–194.

77. Малярчук К. Г. Витоки мистецтва театрального гриму. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. цент КНУКіМ, 2024. С. 116–118.

78. Малярчук К. Г. Грим і маска як образні констеляції сучасних презентацій моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2024. Вип. 48. С. 529–536.

79. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 191–198.

80. Малярчук К. Г. Грим як важливий складник театралізованого показу мод. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, 2024, Aug. 30. Vilnius, Republic of Lithuania : International Center of Scientific Research, 2024. P. 66–68.*

81. Малярчук К. Г. Грим як засіб формування сценічної образності в українському театрі: від витоків до сьогодення. *Current Scientific Goals, Approaches and Challenges* : Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference, 2024,

Aug. 9. Riga, Republic of Latvia : International Center of Scientific Research, 2024. P. 87–88.

82. Малярчук К. Г. Грим як об'єкт наукової рефлексії. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 288–292.

83. Малярчук К. Г. Грим як складник театрального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 160–168.

84. Малярчук К. Г. Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 121–126.

85. Малярчук К. Г. Новітні технології трансформації сценічного образу за допомогою театрального гриму. *Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень* : зб. наук. пр. з матеріалами VIII Міжнар. наук. конф., м. Рівне, 30 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 154–157.

86. Малярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 45–50.

87. Малярчук К. Г. Сценічний грим в театрі моди: особливості та образні різновиди. *Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень* : зб. наук. праць з матеріалами V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 22 берез. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2024. С. 168–171.

88. Марьяненко І. Минуле українського театру, спогади. Київ : Мистецтво, 1953. 180 с.

89. Маска, я вас знаю: колекція Gucci осінь-зима 2019/2020. *VOGUE*. 2019, 21 лют. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/maska-ya-vas-znauy-kolleksiya-gucci-osen-zima-2019-2020-33243.html> (дата звернення: 10.06.2024).

90. Медведєва А. Маска як елемент театральної культури: наукова рефлексія. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 405–408.

91. Медведєва А. Театральна маска як атрибут сценічного дійства. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип. 18 (1). С. 195–198.

92. Медведєва А. О. Аспекти історичної генези та еволюції театральної акторської маски. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 2. С. 86–90.

93. Медведєва А. О. До питання створення маски від відліку існування первісності до витоків сценічного мистецтва. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2018. № 2 (61). С. 184–189.

94. Медведєва А. О. Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради : дис. ... канд. мист. : спец.. 26.00.01 – Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2012. 228 с.

95. Медведєва В. Накопичування матеріалу для гриму як необхідна умова роботи актора над роллю. *Культура України*. 2007. Вип. 20. С. 224–230.

96. Медведєва В. В. Особливості сценічного макіяжу. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : матеріали Всеукр. наук.-теор. конф., м. Харків, 21–22 квіт. 2016 р. Харків : ХДАК, 2016. С. 237–238.

97. Медведєва В. В. Семіотичний аспект мистецтва гриму. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 228–234.

98. Медведєва В. В. Сучасні технології використання гримувального мистецтва в створенні художнього образу на естраді. *Соціально-гуманітарний вісник*. 2019. Вип. 25. С. 106–109.

99. Медведєва В. В. Феноменологічна сутність гриму як складного структурно-функціонального утворення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 30. С. 165–170.

100. Медведєва В. В. Пошуки характерності в гримі як умова створення цілісного художнього образу. *Культура України*. 2010. № 31. С. 193–199.

101. Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 38. С. 151–158.

102. Молочківська Т. Б'юті-тренди на Тижні моди осінь-зима 2022 у Нью-Йорку. *Beauty HUB*. 2022, 18 лют. URL: <https://bhub.com.ua/uk/b-yuti-trendi-na-tizhni-modi-osin-zima-2022-u-nyu-jorku/> (дата звернення: 25.05.2024).

103. Моменти/Momenti. *Київський академічний театр драми і комедії*. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/momenty-momenti/> (дата звернення: 10.08.2024).

104. Момчилова А. Грим у модних інноваціях. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2019. Vol. VII (34). Is. 205. P. 15–17.

105. Момчилова А. Колір як образотворчий засіб гриму. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Вип. 28. С. 294–299.

106. Момчилова А. Г. Науково-теоретичні засади дослідження гриму в мистецьких практиках. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 38. С. 259–268.

107. Найгарніші: б'юті-образи Тижня моди в Нью-Йорку. *VOGUE*. 2020, 15 лют. URL: <https://vogue.ua/article/beauty/byuti-gid/samye-krasivye-byuti-obrazy-nedeli-mody-v-nyu-yorke-39616.html> (дата звернення: 05.07.2024).

108. Наконечна О. Суб'єктивні детермінанти сценічної образності. *Проблема суб'єктивності у філософії та культурі срібного віку : матеріали*

Міжнар. наук. конф., м. Дрогобич, 7–8 трав. 2009 р. Дрогобич : Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка, 2009. Вип. 15. С. 478–483.

109. Натанчук Л. Складники сценічного образу: мистецтво гриму та маска. Луцьк, 2022. 14 с.

110. Небор-Николайчук А. Навіщо давньогрецькі актори носили маски: знахідка археологів додає інтриги. *Фокус*. 2023, 13 листоп. URL: <https://focus.ua/uk/technologies/605625-navishcho-davnogrecki-aktori-nosili-maski-znahidka-arheologiv-dodaye-intrigi> (дата звернення: 25.02.2024).

111. Несен І. І. Методи дослідження театрального костюма: український досвід. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 114–119.

112. Несен І. І. Роль костюму у формуванні образу персонажу в Театрі корифеїв (1882–1914 рр.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 154–158.

113. Несен І. І. Трансформації українського національного вбрання в костюмі драматичного театру ХХ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 3. С. 70–77.

114. Новиков А. О. «Український театр – це я»: Марко Кропивницький у контексті національної культури. *Літературознавчі студії*. 2021. Вип. 60. С. 161–175.

115. Новорічний макіяж аквагримом: як зробити самостійно, 12 порад гримування своїми руками. URL: <https://billibons.com.ua/ua/novorichnyj-makiyazh-akvagrymom-yak-zrobyty-samostijno-12-porad-grymuвання-svoiyimi-rukamy> (дата звернення: 04.09.2024).

116. Опера «Аїда». *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/ayida> (дата звернення: 12.04.2024).

117. Опера «Бал-маскарад». *Одеський національний академічний театр опери та балету. Репертуар*. URL: <https://operahouse.od.ua/events/unballo-in-maschera/> (дата звернення: 18.04.2024).

118. Опера «Запорожець за Дунаєм». *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/zaporozhiec-za-dunaiem> (дата звернення: 25.05.2024).

119. Опера «Ярослав Мудрий». *Національна опера України. Репертуар*. URL: <https://opera.com.ua/performance/yaroslav-mudriy> (дата звернення: 20.05.2024).

120. Отелло. Вільям Шекспір. *Нац. академ. драм. театр ім. Лесі Українки. Репертуар*. URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/otello> (дата звернення: 15.04.2024).

121. Панюшкіна Я. Новий тренд: кольорові вії. *Marie Claire*. 2023, 27 лют. URL: <https://marieclaire.ua/beauty/kolorovi-viyi-prada> (дата звернення: 26.06.2024).

122. Панюшкіна Я. Як повторити макіяж з кутюрного показу Maison Margiela. *Marie Claire*. 2024, 30 січ. URL: <https://marieclaire.ua/beauty/yak-povtoriti-makiyazh-z-rokazu-maison-margiela> (дата звернення: 25.07.2024).

123. Пекінська опера. Грим в Пекінській опері. URL: <https://ukrainian.cri.cn/chinaabc/chapter19/chapter190101.htm> (дата звернення: 12.04.2024).

124. Пелагейченко М. Л., Філенко О. В. З історії макіяжу. Макіяж як корекція форми та рис обличчя. *Mozok.click*. URL: <https://mozok.click/1876-z-storyi-makyazhu-makyazh-yakkorekcyu-formi-ta-ris-oblichchya.html> (дата звернення: 30.08.2024).

125. Пігель Ю. Наукові джерела дослідження театрального костюма. 2007. *Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Львів, 2007. Ч. 1. С. 135–142.

126. Пігель Ю. Сценічний костюм львівських театрів кінця ХХ – початку ХХІ століття. Художні особливості, пошуки образності. Львів : Арт, 2009. 180 с., 58 іл.

127. Пігель Ю. Феномен маски як засіб перевтілення (історико–теоретичний контекст). *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. 2004. № 14. С. 227–231.

128. Платон Кречет. URL: <https://zbruc.eu/node/31207> (дата звернення: 20.08.2024).

129. Подіумний макіяж. *News Daily*. URL: <https://newsdaily.com.ua/krasa/makiyazh/6176-podiumnij-makiyazh.html> (дата звернення: 10.09.2024).

130. Польська А. Як 2020-й змінив світ моди: тренд на маски, домашні фотосесії та порожні обкладинки глянцю. *Oboz.ua*. 2020, 29 груд. URL: <https://news.obozrevatel.com/ukr/lady/fashion/yak-2020-j-zminiv-svit-modi-trend-na-maski-domashni-fotosesii-i-porozhni-obkladinki-glyantsyu.htm> (дата звернення: 04.06.2024).

131. Попова Л., Козаченко В., Забора В. Семіотичний та естетичний підходи до розробки сценічного костюма театральної вистави. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2022. Т. 5. № 2. С. 108–117.

132. Приборкання норавливої. *Харківський держ. академ. укр. драм. театр ім. Т. Г. Шевченка*. URL: <https://www.theatre-shevchenko.com.ua/performances/priborkannya-norovlivoyi> (дата звернення: 15.09.2024).

133. Пристрасті до Ельзи: Schiaparelli Couture осінь-зима 2018/19. *VOGUE*. 2018, 02 лип. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/strasti-po-elze-schiaparelli-couture-osen-zima-2018-19-26811.html> (дата звернення: 08.12.2023).

134. Прищепя О. В. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2011. Вип. 59. С. 190–192.

135. Прокопович Л. В., Лопаков О. С., Солодкий Д. М. Маска як культурний феномен в контексті цифрових технологій. *The Scientific Heritage*. 2022. №. 82 (82). Vol. 4. P. 11–14.

136. Проскуракова О. Гримувальне мистецтво в українському науковому дискурсі: історіографічний аналіз і перспективи культурологічного дослідження. *Питання культурології*. 2023. Вип. 42. С. 256–269.

137. Проскурякова О. В. Грим як простір семіотичної комунікації. *Культура України*. 2022. Вип. 78. С. 38–44.
138. Проскурякова О. В. Гримувальне мистецтво в контексті культурологічного вивчення: джерельна база дослідження. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 4. С. 249–254.
139. 5 найбільш епатажних шоу Александра Макквіна. *VOGUE*. 2024, 17 берез. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/persona/5-samyh-epatazhnyh-shou-aleksandra-makkuina-14903.html> (дата звернення: 20.08.2024).
140. Сімейний альбом/Album di Famiglia. URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/> (дата звернення: 10.08.2024).
141. Словник мистецьких термінів / укл. : Г. Сотська, Т. Шмельова. Херсон : Стар, 2016. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/709237/1/Словник%20художній.pdf> (дата звернення: 15.06.2024).
142. Словник театрознавчих термінів і понять / укл. : І. Савченко, І. Ліпницька. Київ : Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2021. 144 с.
143. Театр на подіумі: як відбулося кутюрне шоу Maison Margiela. *INSIDER*. URL: <https://insider.ua/teatr-na-podiumi-yak-projshlo-kutyurne-shou-maison-margiela/> (дата звернення: 18.07.2024).
144. Технологія гриму. URL: <https://yak.koshachek.com/articles/tehnologija-grimu.html> (дата звернення: 12.08.2024).
145. 3D макіяж. *Wobs*. 2020, 07 жовт. URL: <https://wobs.ua/blog/3d-makiyazh/> (дата звернення: 25.08.2023).
146. У Туреччині знайшли маску Діоніса, якій близько 2400 років. *Антиквар*. 2020, 30 верес. URL: <https://antikvar.ua/znajshli-masku-dionisa/> (дата звернення: 25.11.2023).
147. Український театр ХХ століття : Антологія вистав / заг. ред. М. Гринишиної; Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.

148. Франсуа-Жозеф Тальма: актор, який реформував театральне мистецтво. *Violity*. 2021, 16 січ. URL: <https://violity.com/ua/new/4732-fransua-zhozef-talma-aktor-yakij-reformuvav-teatralne-mistectvo> (дата звернення: 30.05.2024).
149. Хвостова Т. В. Сучасний український театр у вимірі інтернет-культури. *Культура і сучасність*. 2023. № 2. С. 39–43.
150. Хомутецька О. Еволюція гриму в кінематографії України 1920-х – 2023 років. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 139–143.
151. Ху С. Маска як об'єкт мистецтвознавчих досліджень в Китаї: досвід методологічного синтезу. *Art and Design*. 2022. № 1. С. 103–115.
152. Ху С. Маска-образ в сценографії Китаю: специфіка, типологія, мистецькі трансформації. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2021. № 46. С. 129–134.
153. Ху С. Сценічна маска в театральній культурі Китаю: пошуки національної ідентичності. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2022. № 49. С. 71–74.
154. Цзиюань Ч. Національно-стильові архетипи образу-маски в оперному мистецтві ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська нац. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. 185 с.
155. Цимбалюк О. К. Семіотичні рефлексії театральних костюмів (на прикладі костюмів В. Фурика за драматичним етюдом Лесі Українки «Йоганна, жінка Хусова»). *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія*. 2010. № 2. С. 180–184.
156. Цугорка О. П. Художні декорації в театральних постановках як засоби сценографічного формування простору. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 291–299.
157. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів : Друкар. наук. тов. ім. Т. Г. Шевченка, 1934. 253 с.

158. Чечель Н. П. Дискурс стилю в ретроспективі української видовищної і драматичної культури : дис. ... докт. філософ. наук; спец. 17.00.01 – теорія та історія культури / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2005. 421 с.

159. Шаркіна А. Г. Грим у модних інноваціях ХХІ століття: художні засоби і технології : дис. ... доктора філософії: спец. 022 Дизайн. Київ : КНУКіМ, 2021. 206 с.

160. Шаркіна А. Г. Практики гриму в fashion-інноваціях: специфіка, функції. *Art and Design*. 2020. № 3. С. 132–144.

161. Шатохін І. О. Грим у театрі і в кіно. Київ : Мистецтво, 1971. 172 с.

162. Шатохін І. О. Сучасна функція гриму. *Проблеми розвитку художньої культури* : тези доп. Всеукр. наук.-творч. конф. Київ, 1994. С. 176–177.

163. Шмегельська Ю. В. Еволюція постижерного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 34. С. 185–192.

164. Шоу, що здатне змінити все: Maison Margiela Couture весна-літо 2024. *VOGUE*. 2024, 27 січ. URL: <https://vogue.ua/article/fashion/brend/maison-margiela-couture-vesna-lito-2024-54668.html> (дата звернення: 20.07.2024).

165. Шутько С. Роль театрального костюма у створенні художнього образу оперної вистави. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2022. № 3–4 (56–57). С. 212–224.

166. A History of Theatre Makeup: From Ancient Greece to Today. *I of the Storm Off-Broadway*. 2022, Nov. 17. URL: <https://cutt.ly/ww2L8Zm5> / (дата звернення: 20.02.2024). (дата звернення: 30.11.2023).

167. Baygan L. Makeup for Theatre, Film & TV. Drama Pub, 1994. 197 p.

168. Beauty-trends'2024: макіяж. *Fashionista*. 2024, 10 лют. URL: https://fashionista.ua/blog/beauty-trends-2024-makiyazh-b303.html?srsltid=AfmBOor8AKm5usK1y4_WDdzSxEONL_oe5ENqKbPGulDLqPDCWEmWF1a (дата звернення: 06.05.2024).

169. Bennett J. Leichner. *Cosmetics and Skin*. 2022, Jun. 23. URL: <https://www.cosmeticsandskin.com/companies/leichner.php> (дата звернення: 20.09.2023).

170. Boiko T., Tatarenko M. Stage Adaptations of Masks from Different Eras in the Director's Search of the First Third of the 20th Century. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2020. № 43. С. 128–134.

171. Breaking: як насправді були створені космічні образи краси на шоу Margiela. Пет МакГрат розкриває секрет. *VOGUE*. 2024, 03 лют. URL: <https://vogue.ua/article/beauty/makeup/breaking-yak-naspravdi-buli-stvoreni-kosmichni-obrazi-krasi-na-shou-margiela-pet-makgrat-rozkrivaye-sekret-54736.html> (дата звернення: 20.08.2024).

172. Broe B. *Theatrical makeup*. Sunflower Books. 1987. 96 p.

173. Buchman H. *Film and Television Makeup Paperback*. Washington, DC : Back Stage Books, 1990. 224 p.

174. Christian Dior Couture Fall 2007. John Galliano. *Fashion Show*. URL: <https://fashionshow-w.blogspot.com/2014/06/christian-dior-couture-fall-2007-john.html> (дата звернення: 27.03.2024).

175. Corson R. *Stage Makeup*. New Jersey : Prentice Hall, 1986. 432 p.

176. Davis G., Hall M. *The Makeup Artist Handbook: Techniques for Film, Television, Photography, and Theatre*. Focal Press, 2008. 281 p.

177. Delamar P. *The Complete Make-up Artist: Working in Film, Television, and Theater*. 2nd ed. Evanston, Ill. : Northwestern University Press, 2002. 212 p.

178. Fashion makeup. *PRO*. 2021, Aug. 02. URL: <https://pro.bhub.com.ua/en/hairstyle/beautypedia/fashion-makeup> (дата звернення: 25.10.2023).

179. Gucci Puts on Masquerade Catwalk as Milan Fashion Week Opens. *Fashion Network*. 2019, Feb. 21. URL: <https://bg.fashionnetwork.com/news/Gucci-puts-on-masquerade-catwalk-as-milan-fashion-week-opens,1070522.html> (дата звернення: 10.02.2024).

180. Hernandez G. *Classic Beauty: The History of Makeup*. Schiffer, 2017. 224 p.
181. Kehoe V. *The Technique of the Professional Make-Up Artist*. New York : Focal Press, 1995. 304 p.
182. Lahoda O. Theoretical Dimension of Modern Designers' Conceptual Forms of Creativity. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2024. Вип. 25. С. 94–107.
183. Makeup. Performing Arts. *Britannica. Online Encyclopedia*. URL: <https://www.britannica.com/art/makeup-performing-arts> (дата звернення: 20.06.2024).
184. McKenzie C. 6 Beauty Trends From The Spring/Summer 2024 Runways. *L'officiel*. 2023, Sep. 15. URL: <https://www.lofficielsingapore.com/beauty/beauty-trends-spring-summer-2024-runways-fashion-week-makeup-nyfw> (дата звернення: 15.04.2024).
185. Milan Fashion Week: Alessandro Michele intrigues as Gucci “masked ball” opens Milan Fashion Week. *SCMP. Style*. 2019, Feb. 21. URL: <https://www.scmp.com/magazines/style/fashion-beauty/article/2187089/milan-fashion-week-alessandro-michele-intrigues-gucci> (дата звернення: 22.03.2024).
186. Mower S. Christian Dior. Spring 2004 Couture. *VOGUE*. 2004, Jan. 18. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2004-couture/christian-dior#review> (дата звернення: 30.05.2024).
187. Mower S. John Galliano. Spring 2008 Ready-to-wear. *VOGUE*. 2007, Oct. 5. URL: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-ready-to-wear/john-galliano> (дата звернення: 30.05.2024).
188. Panych S. 31 Times Pat McGrath Proved She's the Mother of All Makeup Artists. *Allure*. 2021, Jan. 12. URL: <https://www.allure.com/gallery/pat-mcgrath-most-iconic-looks-cfda-2017> (дата звернення: 25.04.2024).
189. Paris C. The 5 Biggest Beauty Trends From New York Fashion Week. *VOGUE*. 2024, Feb. 16. URL: <https://www.vogue.co.uk/article/nyfw-aw24-beauty-trends> (дата звернення: 12.07.2024).

190. Pat McGrath becomes first makeup artist to receive damehood from the Queen. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/fashion/2021/jan/01/pat-mcgrath-becomes-first-makeup-artist-to-receive-damehood-from-the-queen> (дата звернення: 20.08.2024).

191. Pavis P. *Słownik terminow teatralnych*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolinskich, 2002. 720 p.

192. Schulz M. No longer just marketing, beauty is building worlds in the metaverse to drive sales. *VOGUE*. 2022, Aug. 30. URL: <https://www.voguebusiness.com/technology/no-longer-just-marketing-beauty-is-building-worlds-in-the-metaverse-to-drive-sales> (дата звернення: 28.10.2023).

193. Shandrenko O., Kyselova K., Radchuk O. Artistic Means of Expression in the Clothing Collections of Ukrainian Designers in 2009-2019. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2021. № 44. С. 227–233.

194. Shmagalo R., Xian H. The Art of the Mask and Make-up in the Traditions of the East and West: Artistic Features, Stylistics, Interrelationship. *Herança*. 2024. Vol. 7 (1). P. 100–112.

195. Spring 2004 Dior couture collection. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Spring_2004_Dior_couture_collection (дата звернення: 30.09.2024).

196. Tauber R. AW22: The beauty trends for Europe. *Plain Tiger*. 2022. URL: <https://plaintiger.co/blogs/beauty/aw22-the-beauty-trends-for-europe> (дата звернення: 10.08.2023).

197. The story of theatre. *V&A*. URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/the-story-of-theatre> (дата звернення: 05.09.2024).

198. Théâtre de la Mode. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Th%C3%A9%C3%A2tre_de_la_Mode (дата звернення: 10.03.2024).

199. Thespis. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Thespis> (дата звернення: 18.08.2024).

200. Tucker B. Behind the Scenes: A Guide to Theater Makeup. *Seat Up*. 2018, Aug. 28. URL: <https://seatup.com/blog/guide-to-theater-makeup/> (дата звернення: 10.03.2024).

201. Vogue Conference: 3D-художниця Інес Альфа – про моду на тривимірний макіяж. *VOGUE*. 2021, 29 серп. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/vogue-conference-hudozhnica-ines-alfa-o-mode-na-trehmernyy-makiyazh-45641.html> (дата звернення: 15.12.2023).

202. Westmore M. G. The Art of Theatrical Makeup for Stage and Screen. New York : McGraw-Hill, Inc., 1973. 256 p.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати
дисертації*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Малярчук К. Г. Грим як об'єкт наукової рефлексії. *Культура і сучасність*. 2019. № 1. С. 288–292. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2019.181089>
2. Малярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 40. С. 45–50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.40.2019.172675>
3. Малярчук К. Г. Мистецтво гриму: соціальний міф та соціальна стратифікація. *Культура і сучасність*. 2021. № 1. С. 121–126. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238600>
4. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2021. Вип. 45. С. 191–198. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.45.2021.247392>
5. Малярчук К. Г. Грим як складник театального костюма й засіб формування сценічної образності в театрі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 50. С. 160–168. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306805>
6. Малярчук К. Г. Грим і маска як образні констеляції сучасних презентацій моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям : мистецтвознавство*. 2024. Вип. 48. С. 529–536. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v48i.824>

Опубліковані праці апробаційного характеру

7. Малярчук К. Г. Сценічний грим в театрі моди: особливості та образні різновиди. *Міжгалузеві диспути: динаміка та розвиток сучасних наукових досліджень* : зб. наук. праць з матеріалами V Міжнар. наук. конф., м. Тернопіль, 22 берез. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 2024. С. 168–171.

8. Малярчук К. Г. Витоки мистецтва театрального гриму. *Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі* : матеріали III Всеукр. наук.-практ. конф. здобувачів вищої освіти і молодих вчених, м. Київ, 12–13 квіт. 2024 р. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2024. С. 116–118.

9. Малярчук К. Г. Грим як засіб формування сценічної образності в українському театрі: від витоків до сьогодення. *Current Scientific Goals, Approaches and Challenges* : Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the II International Scientific and Theoretical Conference, 2024, Aug. 9. Riga, Republic of Latvia : International Center of Scientific Research, 2024. P. 87–88.

10. Малярчук К. Г. Новітні технології трансформації сценічного образу за допомогою театрального гриму. *Технології, інструменти та стратегії реалізації наукових досліджень* : зб. наук. праць з матеріалами VIII Міжнар. наук. конф., м. Рівне, 30 серп. 2024 р. / Міжнародний центр наукових досліджень. Вінниця : ТОВ «УКРЛОГОС Груп», 2024. С. 154–157.

11. Малярчук К. Г. Грим як важливий складник театралізованого показу мод. *Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives*: Collection of Scientific Papers «SCIENTIA» with Proceedings of the VIII International Scientific and Theoretical Conference, 2024, Aug. 30. Vilnius, Republic of Lithuania : International Center of Scientific Research, 2024. P. 66–68.

ВИТОКИ МИСТЕЦТВА ТЕАТРАЛЬНОГО ГРИМУ

Б-1. Приклади масок давньогрецького театру



Рис. Б-1.1. Давньогрецький рельєф, що зображує акторів з масками.
I ст. до н.е. Фото: Carole Raddato [110].



Рис. Б-1.2. Теракотова маска з зображенням давньогрецького бога Діоніса
(з Даскілеона). Фото: Anadolu Agency [146].

Б-2. Маска в італійській комедії дель арте



Рис. Б-2.1. Жак Калло. «Актори комедії дель арте». URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Комедія_дель_арте#/media/Файл:001_Comedians.JPG (дата звернення: 20.04.2024).



Панталоне

Доктор

Брігелла

Арлекін

Рис. Б-2.2. Чоловічі персонажі комедії дель арте (Італія, XVI ст.). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Комедія_дель_арте (дата звернення: 20.04.2024).

Б-3. Актори театру XVIII ст., приклади гримування



Рис. Б-3.1. Ф. Ж. Тальма – використання портретного гриму
(Франція, кінець XVIII – початок XIX ст.) [148].



Рис. Б-3.2. Девід Гаррік, англійський актор, XVIII ст.
URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Девід_Гаррік (дата звернення: 25.04.2024).



Рис. Б-3.3. Ханна Притчард у ролі леді Макбет і Девід Гаррік у ролі Макбет у Королівському театрі, Дрюрі Лейн, 1768 р. URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Історія_театру.html (дата звернення: 25.04.2024).



Рис. Б-3.4. Джон Філіп Кембл у ролі Річарда III, 1788 р., Англія



Рис. Б-3.5. Портрет Едмунда Кіна в ролі Річарда III, опублікований у Лондоні С. Найтом, 1814 р.

Victoria & Albert Museum, Лондон [197].



Рис. Б-3.6. Гравюра із зображенням сцени з «Опери жебрака», дія III, гравюра В. Блейка за картиною В. Хогарта, 1790 р., Лондон, Англія. Victoria & Albert Museum, Лондон [197].

Б-4. Реалістичний грим акторів театру ХІХ ст.



Портрет Чарльза Кіна в ролі Річарда II у Princess Theatre, Лондон, 1857 р. Victoria & Albert Museum, Лондон [197].

Б-5. Театральный грим Людвиг Лейхнера

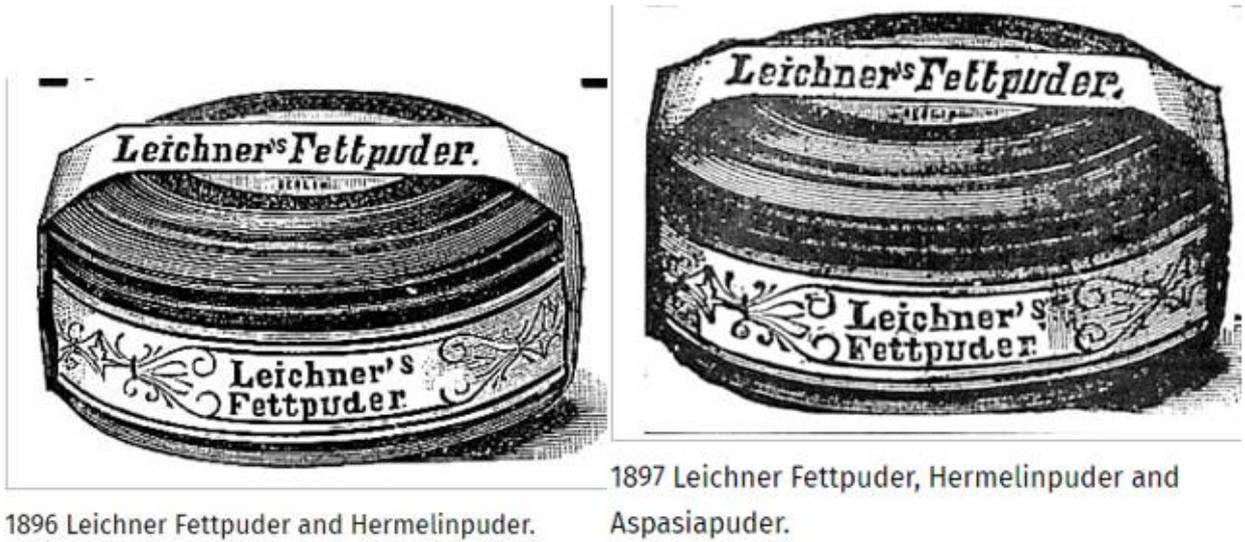


Рис. Б-5.1. Leichner Fettpuder [169].



Рис. Б-5.2. Альбом Лейхнера 1903 року, в якому описано, як гримувати 150 історичних і театральних діячів [169].

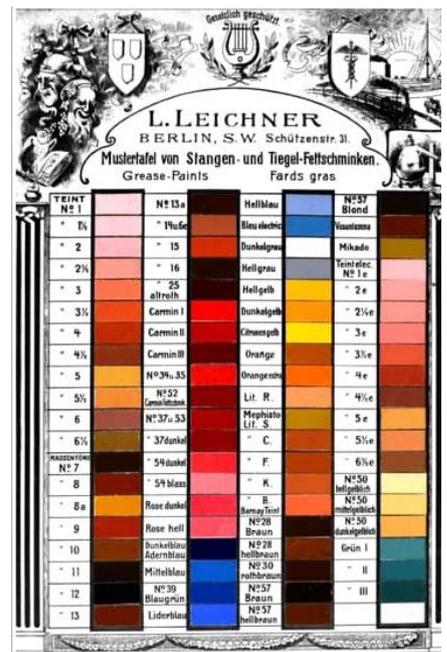


Рис. Б-5.3. Колірна карта для жирових фарб Leichner, 1903 р. [169].



Рис. Б-5.4. Ассортимент косметики для гриму Leichner [169].



Рис. Б-5.5. Косметика для гриму Leichner
(зберіглася у потомків Лейхнера до 1930-х рр.)

URL: <https://leichnermakeupjfv.wordpress.com/> (дата звернення: 15.08.2024).

Б-6. Гримування у театрах ХХ ст.

Рис. Б-6.1. Постановка Pioneer Players «Перша актриса», Kingsway Theatre,
Лондон, 1911 р.
Victoria & Albert Museum, Лондон [197].



Рис. Б-6.2. Фотографія сцени з вистави «Озирнись у гніві», Royal Court Theatre, Лондон, 1956.
Victoria & Albert Museum, Лондон [197].



Рис. Б-6.3. Сцена з постановки Дж. Бернарда Шоу «Професія місіс Воррен», Королівський національний театр, Лондон, 1985.
Victoria & Albert Museum, Лондон [197].

Б-7. Грим у театрах Сходу



Рис. Б-7.1. Використання гриму персонажами Пекінської опери. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пекінська_опера (дата звернення: 12.04.2024).



Грим кабукі (приклад). URL: <https://www.pinterest.es/pin/378795018639065689/> (дата звернення: 10.05.2024).

Актор кабукі
Кацукава, XVIII ст.
URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Кабукі> (дата звернення: 10.05.2024).

Рис. Б-7.2. Використання гриму у японському театрі кабукі



Рис. Б-7.3. Індійський актор у формі санскритського театру.
URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Історія_театру.html (дата звернення: 15.05.2024).



Рис. Б-7.4. Король Удайна у п'єсі Бхаси «Свапнавадаттам» у Кутіягтам (актор Мані Дамодара Чак'яр).
URL: https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/Санскритська_драма.html (дата звернення: 15.05.2024).

Б-8. Витоки гриму в українському театрі



Рис. Б-8.1. Фреска «Боротьба ряжених» на стіні башти Софійського собору, Київ [7].



Рис. Б-8.2. Вертепні маски (в експозиції Київського музею театрального, музичного та кіномистецтва України) [39, с. 170].



Рис. Б-8.3. Ролі М. Кропивницького, приклади гримування актора [8].



І. Котляревський «Наталка Полтавка». Труппа М. Кропивницького, 1885.
Виборний — М. Кропивницький (ліворуч), Микола — М. Садовський (праворуч)

Рис. Б-8.4. Актори М. Кропивницький і М. Садовський у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка», 1885 р. [147, с. 13].



Рис. Б-8.5. М. Заньковецька у ролі Наталки Полтавки за однойменною п'єсою Івана Котляревського. Фото: ukrainianpeople.ua
URL: <https://uinp.gov.ua/istorychnyy-kalendar/serpen/4/1854-narodylasya-aktrysa-mariya-zankovecka> (дата звернення: 20.07.2024).



В. Шекспір «Макбет».
Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924.
Макбет — І. Мар'яненко, леді Макбет — Л. Гаккебуш,
Блазень — А. Бучма

Рис. Б-8.6. Приклади гримування акторів у п'єсі В. Шекспіра «Макбет»,
«Березиль», 1924 р. [147, с. 189].



І. Кочерга «Ярослав Мудрий».

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947.

Ярослав Мудрий — Д. Антонович (ліворуч), І. Мар'яненко (праворуч)



І. Кочерга «Ярослав Мудрий». Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка, 1947. Інгігерда — Л. Кривицька (ліворуч), С. Федорієва (праворуч)

Рис. Б-8.7. Приклади гримування акторів у спектаклі І. Кочерги «Ярослав Мудрий», Харків, 1947 р. [147, с. 595; 599].

ГРИМ В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРІ

В-1. Сцени із балету «Володар Борисфену» Є. Станковича.

Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ



Рис. В-1.1. Кий – Я. Ваня, Зореслава – О. Філіп'єва. Фото В. Ландара.



Рис. В-1.2. Сцена із балету. Фото В. Давиденка.



Рис. В-1.3. Ірнек – М. Мотков, Октавія – К. Кухар. Фото В. Ландара.

URL: <https://opera.com.ua/performance/volodar-borisfenu>
(дата звернення: 15.05.2024).

В.2. Сцени з опери «Ярослав Мудрий».
Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ



Рис. В-2.1. Ярослав – С. Магера.
Фото О. Путрова.



Рис. В-2.2. Інгігерда –
Т. Ганіна. Фото
В. Ландара.

URL: <https://opera.com.ua/performance/yaroslav-mudriy> (дата звернення:
20.05.2024).



Рис. В-2.3. Ярослав – Б. Тарас, Єлизавета – О. Фомічова. Фото В. Ландара.

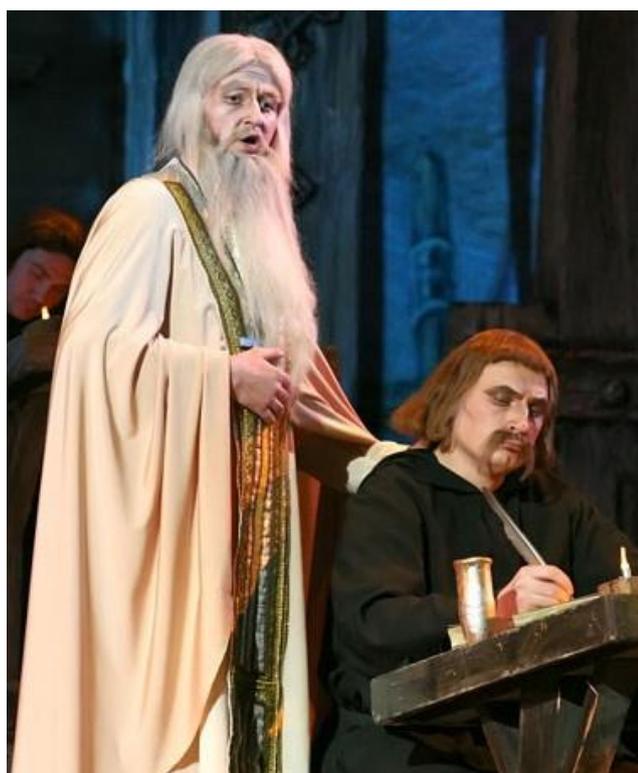


Рис. В-2.4. Сильвестр – С. Ковнір, Свічкогас – О. Сигов. Фото О. Путрова.

URL: <https://opera.com.ua/performance/yaroslav-mudriy> (дата звернення: 20.05.2024).

В-3. Сцени з опери «Запорожець за Дунаєм».
Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ



Рис. В-3.1. Іван Карась – актор Б. Тарас. Фото В. Давиденка.

URL: <https://opera.com.ua/performance/zaporozhec-za-dunaiem> (дата звернення: 25.05.2024).



Рис. В-3.2. Одарка – Н. Николаїшин, Іван Карась – С. Магера. Фото
О. Злуніцина.



Рис. В-3.3. Селіх-ага – Р. Танський, Султан – О. Бойко, Імам – В. Тишков.
Фото В. Давиденка і О. Злуніцина.

URL: <https://opera.com.ua/performance/zaporozhesc-za-dunaiem> (дата
звернення: 25.05.2024).

В-4. Сцена із вистави «Різдвяна ніч».

Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів



Солоха і Корній Чуб – актори Л. Никончук, О. Огородник.

URL: <https://zankovetska.com.ua/repertoire/rizdvjana-nich/> (дата звернення: 30.05.2024).

В-5. Сцена із вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського.

Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, м. Київ



URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/natalka-poltavka> (дата звернення: 30.05.2024)

**В-6. Сцена з вистави «Сто тисяч» І. Карпенко-Карого.
Київський академічний драматичний театр на Подолі**



Герасим Калитка – актор Б. Бенюк.

URL: https://theatreonpodol.com/afisha/sto-tysyach__trashed/ (дата звернення:
15.03.2024).

В-7. Сцени із п'єси «Буна».
Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів



URL: <https://zankovetska.com.ua/repertoire/buna/> (дата звернення: 20.03.2024).

В-8. Сцени із п'єси «Украдене щастя» Івана Франка.
Національний академічний драматичний театр імені Івана Франка, м. Київ



URL: <https://ft.org.ua/ua/performance/ukradene-shcastya> (дата звернення: 30.03.2024).

В-9. Сцени із опера «Аїда» Джузеппе Верді.
Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ



Рис. В-9.1. Фото К. Панченко.

URL: <https://opera.com.ua/performance/ayida> (дата звернення: 12.04.2024).

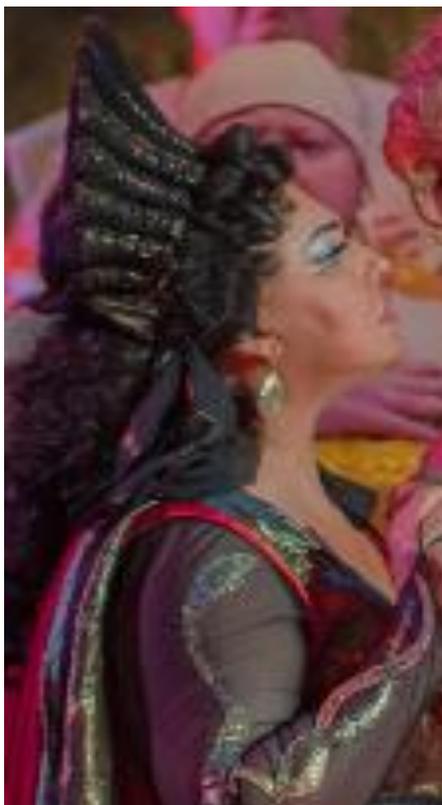


Рис. В-9.2. Аїда – акторка Л. Монастирська. Фото О. Злуніциної.



Рис. В-9.3. Амнеріс, дочка фараона – акторка А. Позняк. Фото В. Ландара.

URL: <https://opera.com.ua/performance/ayida> (дата звернення: 12.04.2024).

**В-10. Сцена із опера «Макбет» Джузеппе Верді.
Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ**



Макбет – І. Мокренко, Леді Макбет – В. Ченська. Фото В. Ландара.

URL: <https://opera.com.ua/performance/makbet> (дата звернення: 12.04.2024).

В-11. Сцени із вистави «Отелло» Вільяма Шекспіра.

Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ



Рис. В-11.1. Отелло – актор О. Яцентюк.

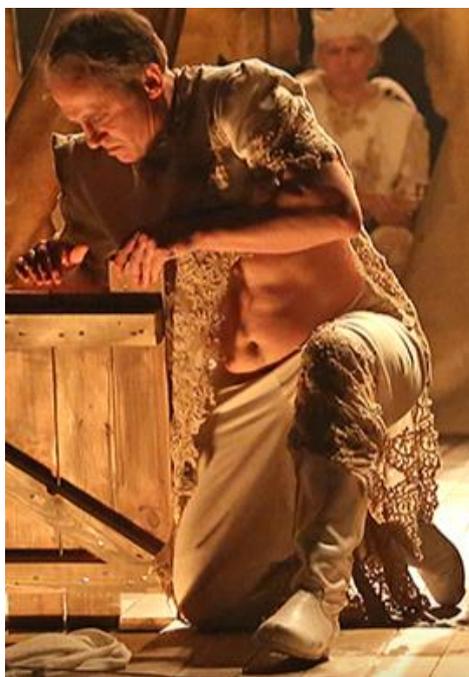


Рис. В-11.2. Яго – актор О. Форманчук

URL: <https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/otello> (дата звернення: 15.04.2024).

В-12. Сцени із опери «Кармен» Жоржа Бізе.
Одеський національний академічний театр опери та балету



Кармен – К. Лян, сержант Дон Хозе – О. Черевик, Ескамільйо –
О. Жмуденко.

URL: <https://operahouse.od.ua/events/carmen/> (дата звернення: 10.05.2024).

**В-13. Сцени із вистави «Апокрифи». За Лесею Українкою.
Театр Леся Курбаса, м. Київ**



URL: <https://kurbas.lviv.ua/uk/show/апокрифа> (дата звернення: 10.05.2024).

В-14. Сцени із трагікомедії «Бабине літо».
Одеський академічний український музично-драматичний театр ім.
В. Василька



URL: <https://ukrteatr.odessa.ua/afisha/bab-ie-lito> (дата звернення: 08.06.2024).

В-15. Сцени із вистави «Не боюсь Вірджинії Вулф» Едварда Олбі.
Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ



Гості Нік, Гані і господарка Марта – актори: І. Ісаєнко, Н. Доля, В. Коровай.



Гість Нік і господар Джордж – актори В. Мелешко, В. Ніколенко.
URL: https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/whos_afraid_of_virginia_woolf (дата звернення: 14.06.2024).

В-16. Сцени із вистав Харківського державного академічного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка



Рис. В-16.1. «Каліфорнійський готель»
Н. Саймона.

Марвін – В. Гіндін, Міллі – О. Приступ.
URL: <https://www.theatre-shevchenko.com.ua/events/kaliforniiskii-gotel-art-skhovishe-kultura-m-n-14-08-2024-18-00> (дата звернення: 01.07.2024).



Рис. В-16.2. «Падати. Літати»
Н. Неждани.

Він – С. Гусєв, Вона –
І. Роженко. URL:
<https://www.theatre-shevchenko.com.ua/events/padati-litati-art-area-dk-11-08-2024-16-00> (дата звернення: 01.07.2024).

В-17. Сцени із сучасних вистав із застосуванням корегувального гриму
Художник-гример – Катерина Малярчук



Рис. В-17.1. Вистава «Примари». Театр Сузір'я, м. Київ.
(із власного архіву К. Малярчук).





Рис. В-17.2. Комедія «Вбити не можна розлучитися», Театр на Подолі, м. Київ.
(із власного архіву К. Малярчук).



Рис. В-17.3. Трагікомедія «Толік-Молочар», МЦКМ Жовтневий, м. Київ.
(із власного архіву К. Малярчук).

В-18. Сцени із вистав театрів України на тематику російсько-української війни



Рис. В-18.1. «Обличчя кольору війни». Маріупольський театр Conception.



Рис. В-18.2. «Зелені коридори». Театр на Подолі, Київ.

URL: <https://glavcom.ua/longreads/teatr-chasiv-povitranikh-trivoh-12-ukrajinskih-vistav-pro-vijnu-950817.html> (дата звернення: 15.08.2024).



Рис. В-18.3. «Сірі бджоли». Театр на Подолі, Київ.



Рис. В-18.4. «Погані Дороги». Театр драми і комедії на лівому березі, Київ.

URL: <https://glavcom.ua/longreads/teatr-chasiv-povitrjanikh-trivoh-12-ukrajinskikh-vistav-pro-vijnu-950817.html> (дата звернення: 15.08.2024).

В-19. Приклади застосування казкового або фантастичного гриму**В-19.1. Сцена із опери-казки «Кіт у чоботях».**

Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ.



Муркіс – О. Нікіфоров, Кіт – І. Петрова. Фото О. Злуніциної.

URL: <https://opera.com.ua/performance/kit-u-chobotyah> (дата звернення: 10.05.2024).

В-19.2. Сцени із музичної вистави-казки «Чарівник».

Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, м. Київ



Дроворуб, Лев, Опудало – актори І. Ісаєнко, В. Ніколенко, Г. Суряга.
URL: https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/the_wizard_of_oz (дата звернення:
12.05.2024).



Тото – актор
О. Валюк



Зла чарівниця
Бастінда – акторка
Т. Бойко



Лев – актор В. Метерчук



Країна живунів



Шаблезубі тигри (у масках)

URL: https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/the_wizard_of_oz (дата звернення:
12.05.2024).

В-19.3. Сцени із балету-казки «Білосніжка та семеро гномів».
 Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка, м. Київ



Білосніжка – К. Алаєва. Фото В. Давиденка.



Білосніжка – О. Сіра, Королева-мачуха – І. Борисова.
 Фото О. Орлової.



Королева-мачуха – О. Скрипченко.
 Фото О. Орлової.

URL: <https://opera.com.ua/performance/bilosnizhka-ta-semero-gnomiv>
 (дата звернення: 20.05.2024).

В-19.4. Сцени із вистави-казки «Микита Кожум'яка».
Національний театр імені Марії Заньковецької, м. Львів



URL: <https://zankovetska.com.ua/repertoire/mykyta-kozhum-iaka/> (дата звернення: 20.05.2024).

В-20. Сцена із вистави «Страшна помста».
Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя



URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/news/zmi/grim-mistetstvo-perevtillennya-obraz-chakluna> (дата звернення: 10.06.2024).

В-21. Сцени із пригодницької вистави «Острів скарбів».
Полтавський академічний музично-драматичний театр імені М. В. Гоголя



URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/foto/foto-z-vystav?ostriv-skarbiv> (дата звернення: 20.06.2024).

МАСКА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ

Г-1. Сцени із вистави «Моменти/Momenti».

Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі



URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/momenty-momenti/> (дата звернення: 10.08.2024).



URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/momenty-momenti/> (дата звернення: 10.08.2024).

Г-2. Сцени із вистави «Сімейний альбом/Album di Famiglia».
Київський академічний театр драми і комедії на лівому березі



URL: <https://drama-comedy.kiev.ua/afisha/simejnyj-albom-album-di-famiglia/>
(дата звернення: 10.08.2024).

**Г-3. Сцени із вистави «Приборкання норвливої» В. Шекспіра.
Харківський державний академічний український драматичний театр
імені Т. Г. Шевченка**



URL: <https://www.theatre-shevchenko.com.ua/performances/priborkannya-porovlivoyi> (дата звернення: 25.06.2024).

Г-4. Сцени із опери «Бал-маскарад».
Одеський національний академічний театр опери та балету



URL: <https://operahouse.od.ua/events/un-ballo-in-maschera/> (дата звернення: 25.06.2024).

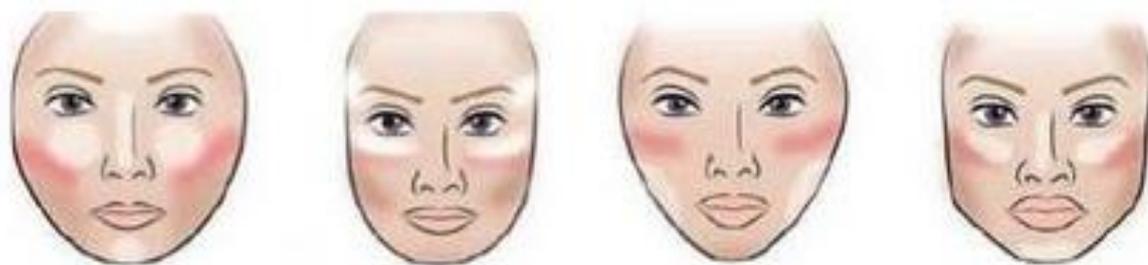
Г-5. Сцени із вистави «Піноккіо».
Калуський молодіжний театр Silentium



URL: <https://gk-press.if.ua/23-masky-dlya-vystavy-kaluskyj-teatr-pokazav-spektakl-dlya-simy-fotovideo/> (дата звернення: 30.06.2024).



URL: <https://gk-press.if.ua/23-masky-dlya-vystavy-kaluskyj-teatr-pokazav-spektakl-dlya-simy-i-fotovideo/> (дата звернення: 30.06.2024).

КОРЕКЦІЯ ФОРМИ ОБЛИЧЧЯ І ОЧЕЙ ЗАСОБАМИ МАКІЯЖУ

Корекція форми обличчя



Корекція опуклих очей



Корекція глибоко посаджених очей



Корекція очей з опущеними повіками



Корекція широко розташованих очей



Корекція близько розташованих очей

URL: <https://mozok.click/1876-z-storyi- makyazhu-makyazh-yak-korekcyu-formi-ta-ris-oblichchya.html> (дата звернення: 12.12.2023).

ДОДАТОК Е

ПРИКЛАДИ ГРИМУВАННЯ АКТОРІВ.

Художник-гример: Катерина Малярчук. Власні роботи



Рис. Е-1. Київський планетарій



Рис. Е-2. Дитяча вистава «Піноккіо» (2023). Theater Vorpommern (Німеччина)

Фото: Пітер ван Хізен. Художник-гример: К. Малярчук.
Сценографія та костюм: Є. Гумбург
(із власного архіву К. Малярчук)



Рис. Е-3. Музична вистава «Слон проти мухи» (2024). Theater Vorpommern (Німеччина). Фото: Пітер ван Хізен.
Художник-гример К. Малярчук.
URL: <https://www.theater-vorpommern.de/de/> (дата звернення: 20.07.2024).



Рис. Е-4. Музична вистава «Сон у літню ніч» (2022). Theater Vorpommern (Німеччина). Фото: Пітер ван Хізен.
Художник-гример К. Малярчук.
URL: <https://www.theater-vorpommern.de/de/programm/> (дата звернення: 20.07.2024).



Рис. Е-5. Музична вистава «La Cenerentola» (2023). Theater Vorpommern (Німеччина). Фото: Пітер ван Хізен

Художник-гример К. Малярчук

URL: https://www.theater-vorpommern.de/de/programm/la-cenerentola-aschenputtel/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3a0LToG_HyQJDsvYL5koUSo_c0Pk7E_sb_xVT_B9uvRQylAnbzv-kEc1s_aem_z7fXZYOS5cPG6n98TphHzw (дата звернення: 25.07.2024).



Рис. Е-6. Музична вистава «La Cage aux Folles» (2023). Theater Vorpommern (Німеччина). Фото: Пітер ван Хізен

Художник-гример К. Малярчук

URL: <https://www.theater-vorpommern.de/de/programm/la-cage-aux-folles> (дата звернення: 30.07.2024).

ПРОЄКТ «ТЕАТР МОДИ» (1945-1946 рр.)

«Театр моди», 1945 р.

URL: https://studme.org/299592/kulturologiya/moda_1947_teatr_mody (дата звернення: 15.04.2024).



Théâtre de la Mode, Париж, 1945–1946 рр. [198].

ОБРАЗНІ РІЗНОВИДИ СЦЕНІЧНОГО ГРИМУ В МОДІ



Рис. Ж-1. Урочистий подіумний макіяж [115].



Рис. Ж-2. Фантазійний подіумний макіяж [115].



Рис. Ж-3. Фантазійний макіяж у стилі авангард [115].



Рис. Ж-4. Аквагрим «Морська тематика»

URL: <https://pinterest.com/pin/442126888436641993/> (дата звернення: 15.08.2024).



Рис. Ж-5. Макіяж у формі краплі води



Рис. Ж-6. Дитячий аквагрим «Метелик» [115].



Гламурний макіяж



Перманентний макіяж



Етнічний макіяж



Макіяж у стилі персонажу. Із колекції А. Макквіна



Голографія. Макіяж Diog



Футуристичний макіяж

Рис. Ж-7. Різні види макіяжу

URL: <https://pinterest.com/pin/442126888436641993/> (дата звернення: 15.08.2024).



Рис. Ж-8. Техніка гриму: інкрустація стразами [75].



Рис. Ж-9. Віки з латексною фарбою. Пет МакГрат. Christian Dior осінь 2014[188].



Рис. Ж-10. Образ Пет МакГрат. Із колекції А. Макквін. Осінь 2014 [188].



Рис. Ж-11. Valentino Couture,
весна/літо 2019. Інкрустація
стразами.
Пет МакГрат [188].



Рис. Ж-12. Valentino Couture,
осінь/зима 2020. Інкрустація
стразами.
Пет МакГрат [188].



Рис. Ж-13. Viktor & Rolf Couture,
весна 2017. Пет МакГрат [188].



Рис. Ж-14. Maison Margiela,
осінь/зима 2020. Пет МакГрат.[188].



Рис. Ж-15. Із колекції Marc Jacobs, весна/літо 2020. Грим: Пет МакГрат [188].

ДОДАТОК И
Б'ЮТІ-ОБРАЗИ ТИЖНЯ МОДИ ОСІНЬ-ЗИМА 2020/2021, НЬЮ-ЙОРК



Рис. И-1. Б'юті-образ: акцент на очі і губи. Анна Суї. Грим: Пет МакГрат.

Фото: @annasui [107].



Рис. И-2. Б'юті-образ з металевими кульками для шоу Dion Lee.
Грим: Ерін Парсонс. Фото: @erinparsonsmakeup [107].

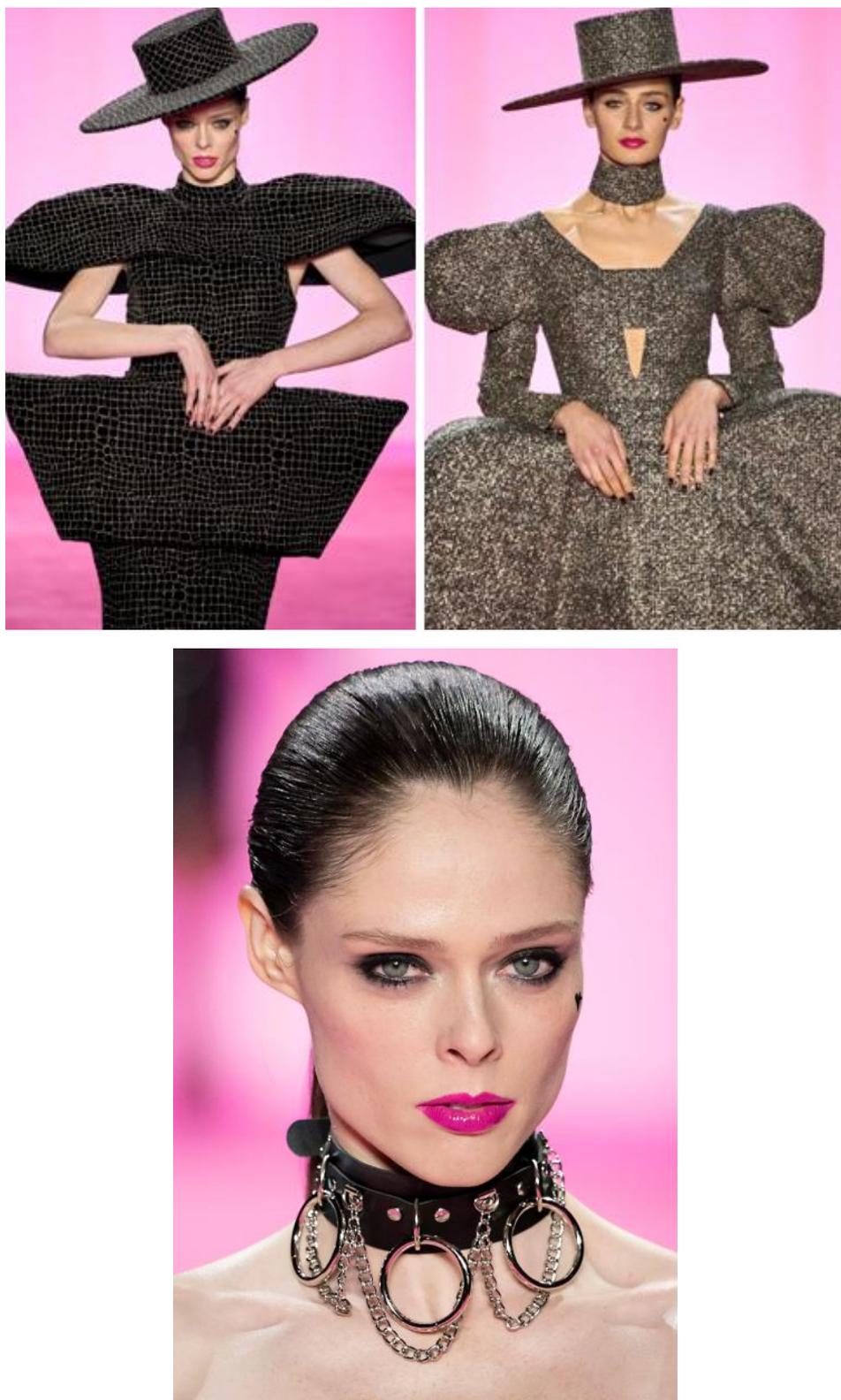


Рис. И-3. Показ Christian Siriano. Грим: Ерін Парсонс.
Манікюр: Джулі Кендалек [107].



Рис. И-4. Oscar de la Renta. Грим: Том Пешо [107].



Рис. И-5. Vera Wang. Грим: Лючія П'єроні. Фото: @verwanggang [107].

ДОДАТОК І

Б'ЮТІ-ОБРАЗИ ТИЖНЯ МОДИ ОСІНЬ/ЗИМА 2022, НЬЮ-ЙОРК



Рис. І-1. Б'юті-образи для шоу Шейна Олівера «Людські букети».
Грим: Пет МакГрат [102].



Рис. І-2. Б'юті-образи для шоу Шейна Олівера «Людські букети».
Грим: Пет МакГрат [102].



Рис. I-3. LaQuan Smith. Б'юті-образ «котяче око» [102].

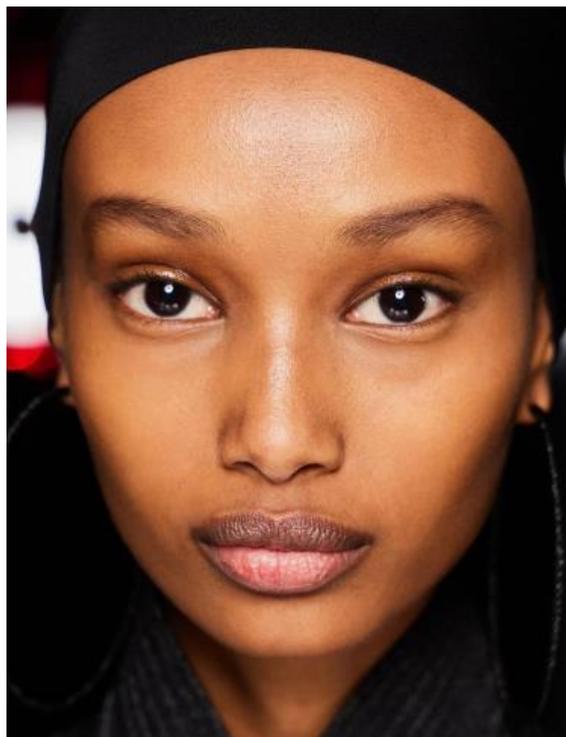


Рис. I-4. Tory Burch. «Легкий макіяж» [102].



Рис. I-5. Kim Shui. «Макіяж 90-х» [102].



Рис. I-6. Christian Siriano. Блакитні акценти. Грим: Софія Шварцкопф-Тілбері [102].

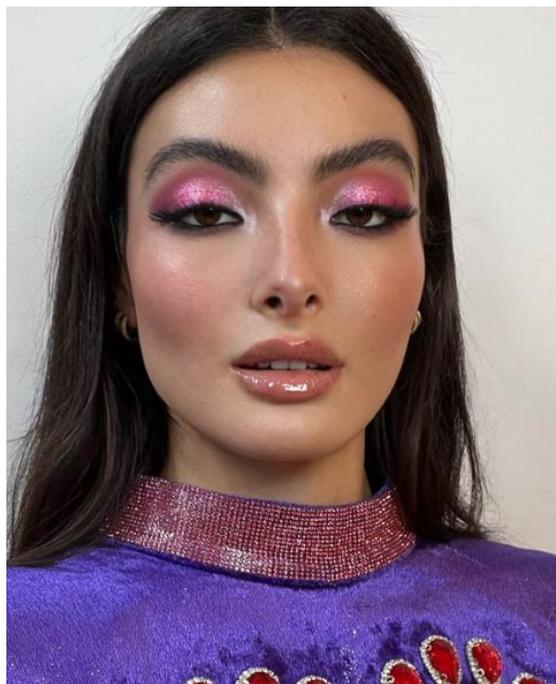


Рис. I-7. Bronx and Banco: рожеві тіні. Грим: Чарлі Ріддл [102].

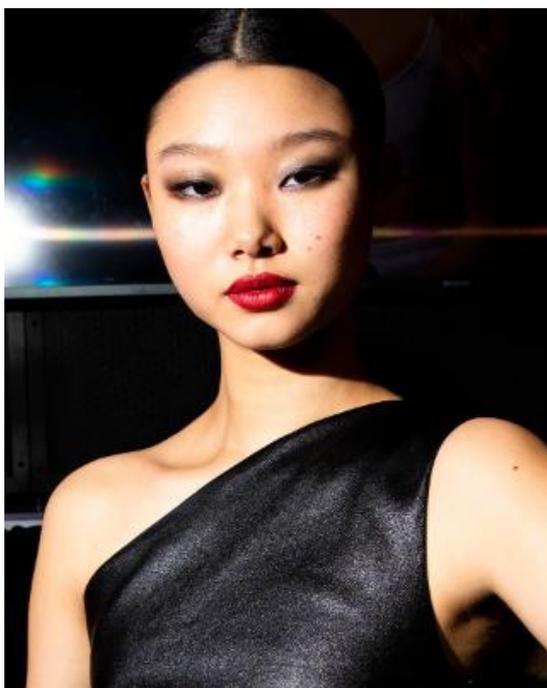


Рис. I-8. Michael Kors: грим у стилі вамп [102].



Рис. I-9. Anna Sui: ексцентричні стрілки [102].

Б'ЮТІ-ТРЕНДИ 2024 року



Рис. К-1. Гранжевий макіяж –
Grunge makeup [168].



Рис. К-2. Монохромний макіяж –
Monochromatic makeup [168].



Рис. К-3. Стримана розкіш – Low-
key luxury [168].



Рис. К-4. Блакитні тіні – Blue
eyeshadows [168].



Фото: Daniele Oberrauch /
Gorunway.com



Фото: Lily and Lilac / Courtesy of
Alice & Olivia

Рис. К-5. Б'юті-тренди, Тиждень моди осінь/зима 2024, Нью Йорк [189].



Рис. К-6. Губи Омбре – Ombre
Lips [168].



Рис. К-7. «Розмиті» губи – «Blurred»
lips [168].

ДОДАТОК Л

ПРИКЛАДИ 3D МАКІЯЖУ



URL: <https://pinterest.com/pin/27654985205137610/> (дата звернення: 20.08.2024)

ДОДАТОК М

ВІРТУАЛЬНИЙ 3D МАКІЯЖ



Розробник: 3D-художниця Інеса Альфа. Фото: [@ ines.alpha \[201\]](#).

ГРИМ І МАСКА У ПРЕЗЕНТАЦІЯХ МОДИ



Рис. Н-1. Грим і маска у колекції Christian Dior «Єгипет», Джон Гальяно.
Париж, 2004. Грим: Пет МакГрат [186].



Рис. Н-2. Из колекції Джона Гальяно, осінь/зима 2007 [174].



Рис. Н-3. Из колекції Джона Гальяно, весна 2008. Грим: Пет МакГрат [187].



Акторка Гвендолін Крісті



Українська модель Юлія Безрядіна



Рис. Н-4.1. Фото: Instagram @maisonmargiela [143].



Рис. Н-4.2. Фото: Instagram
@maisonmargiela [188].



Рис. Н-4.3. Фото: Instagram
@maisonmargiela [23].

Рис. Н-4. Кутюрний показ-шоу колекції Джона Гальяно.
Париж, січень 2024 р.
Фантазійний грим Пет МакГрат «парцелянова шкіра» на показі Maison
Margiela



Рис. Н-5. Из коллекции Александра Макквіна VOSS весна/літо 2001 [139].



Рис. Н-6. Із колекції А. Макквіна The Horn of Plenty, осінь/зима 2009/2010 [139].



Рис. Н-7. Із колекції А. Макквіна весна/літо 2010 «Атлантида Платона» [139].



Рис. Н-8. Із колекції Schiaparelli Haute Couture осінь/зима 2018/2019.

Бертран Гійон.

Фото: Reuters [46].



Рис. Н-9. Milan Fashion Week, Gucci Masquerade (2019).
А. Мікеле (із колекції) [89; 185].



Рис. Н-10. Дизайнерські рішення стильної маски для обличчя.
Чехія, Прага, Національний Музей, 2020.

URL: <https://www.csmonitor.com/USA/Society/2020/0603/Face-masks-unleash-creativity-You-can-be-part-of-the-bigger-story> (дата звернення: 15.04.2024).