

Медведева В. В.

преподаватель, Харьковская государственная академия культуры

## ТЕАТРАЛЬНАЯ МАСКА КАК ОДИН ИЗ СПОСОБОВ ТРАНСФОРМАЦИИ СЦЕНИЧЕСКОГО ОБРАЗА

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности работы актера с театральной маской.

*Ключевые слова.* Маска, образ, актер, актерская игра.

*Анотація.* Медведева В.В. Театральна маска як один із засобів трансформації сценічного образу. У даній статті розглядаються особливості роботи актора з театральною маскою.

*Ключові слова.* Маска, образ, актор, акторська гра.

*Summary.* Medvedeva V.V. Theatrical mask as one of ways of transformation of a scenic image. His article considered of actors work with a theatricals mask.

*Key words:* mask, image, actor, actors acting.

**Постановка проблемы.** Маска с древних времен важный атрибут театрального действия. Она дает актеру сыграть обобщенный, не индивидуализированный образ, отобразить универсальную эмоцию в современном театре, когда повысилось внимание к зрелищности театра, его выразительным средствам обусловлен и интерес к маске, как совершенно иному, не бытовому способу существования актера на сцене.

По мнению К.С. Станиславского, творческая смелость появляется от «маски и костюма», которые закрывают актера. От своего имени артист не решится сделать того, что делается от чужого лица. «Характерность – та же маска, скрывающая самого актера-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей. Все за исключением артисты – творцы образов – должны перевоплощаться и быть характерными. Не характерных ролей не существует» [15].

Современный театр при помощи маски подчеркивает выразительность подвижного тела актера (по контрасту со статичностью маски, скрывающей лицо) помогает освободиться от всевозможных запретов (в том числе от социальных и сексуальных) и добиться сценического гротеска. Часто используется в современной театральной практике прием публичного «надевания» и «срывания» масок, делающий саму ситуацию трансформации, перевоплощения актера видимой для зрителя. Таким образом, достигается отстранение исполнителя от персонажа, подчеркивается существующая граница между «игрой» и «жизнью».

В театре XX века маска существовала как средство художественной выразительности в режиссуре авангарда, сценографии, как необходимый инструмент преобразования актера на сцене, указанный автором в ремарках пьесы и как один из методических принципов театральной педагогики. Маску использовали многие драматурги: Л.Н. Андреев, Б. Брехт, М. де Гельдерод, А. Жарри, Ж. Жене, Ж. Кокто, Г. Лорка, Ю. О Нил, Ж-П. Сартр и т.д.

### **Анализ исследований и публикаций.**

Маска в опытах В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, Н. Акимова, Г. Крэга, Дж. Стреллера, связанная с понятиями карнавальная пародия, гротеска, импровизации стала частью эстетики авангарда, важным инструментом развития художественных идей, поисков театральности как таковой, новых выразительных средств театра и актера. Особенности применения маски в театральных опытах В. Мейерхольда и Е. Вахтангова отражены в работах Ю. Барбая [2], А. Ряпосова [14], Н. Горчакова [5], Б. Захавы [7], Н. Уваровой [17].

Поиски новых выразительных средств – побудили интерес многих режиссеров XX века к использованию масок восточного театра (Но, Кабуки). Особенности работы с масками восточного театра рассматриваются в работах Н. Анариной [1], Н. Конрада [9] и многих других.

Надійшла до редакції 12.05.2011

Многие театральные педагоги Е.Б. Вахтангов [4], М.О. Кнебель [8], З.Я. Корогодский [10], Н.В. Демидов [6], и теоретики театра М.М. Бахтин [3], П.М. Лихачев [13], К. Леви-Строс [12], и др. отмечали маску как один из новых подходов к воспитанию актера и развитию театрального искусства.

**Цель** данной статьи – рассмотреть маску как один из способов трансформации сценического образа, исследовать природу моделирования образа в маске, его психологические аспекты.

**Изложение основного материала.** Рассмотрение этимологических особенностей слова «маска» показывает, что смысловое содержание этого слова связано со способностью измениться, преобразовать свою внешность, трансформировать себя в некий образ или образ деятельности для защиты или для каких-либо других социально обоснованных нужд. Слово «persona» означает по латыни и маску и роль. Латинское слово «persona» произошло от еще более древнего корня этрусского слова «phersu» (маска), связанного с представлением о ритуальной или театральной маске, в частности, это значит «танцор в маске», а также, возможно с Персефоной из греческой мифологии.

Структурно маску можно представить, как синтез трех ипостасей: первая – видимая «личина». Это содержание маски лежит в области символики мимики. Доведенная до символического выражения первоначальная форма явления – маска горя, смерти, радости и т.д. Пластический образ, который мы можем созерцать – «субстрат страстно взволнованного человеческого тела». Вторая ее ипостась – явление, событие, которое за маской стоит. Это подтекст. И третья ипостась – процесс «оживления» маски человеком. Такой процесс – структура живая, игровая, ее невозможно зафиксировать. Она существует здесь и сейчас и в полной мере присутствует в театральной игре актера. Содержание игры определяется отношением актера к первым двум ипостасям. Переходы от одной ипостаси к другой определяют движение мысли актера.

Можно выделить несколько принципов работы с маской и обратить внимание на трудности и противоречия, с которыми сталкиваются актеры практики, работающие с маской.

Маска обязательно связана с движением, передающим информацию. А оно, в свою очередь, предполагает создание «второго тела» (условной формы), требующего большой эмоциональной энергии.

Маска, неотделима от особого вида творчества – импровизации. Импровизация есть многофункциональное явление. Его можно рассматривать, как вид творчества, свойство сценической игры и ее результат, а также как принцип обучения актера.

Г. Крэг писал о театре будущего и о «желанном новом актере» провозглашая возвращение на сцену маски. Считал принципом универсальности актера

соединение сценической игры авторского, личного начала со сверхчувствительностью и не переменным условием – способностью к импровизации. [11].

Можно сказать, что работа в маске, это перестройка способа мышления, это постоянная импровизация, в которой актер, смело, меняя внешность, одновременно взвешивает на внутренних весах образ, запечатленный на маске, анализирует свои взаимоотношения с этим образом, чувствует свое движение к создаваемому образу, отслеживает пластический отклик тела и, в тоже время, держит дистанцию, которая позволяет направлять эстетическое воздействие от игры на публику.

Важной особенностью импровизации в маске является многоплановые образные возможности и продуктивность такого вида творчества. Актер способен к воспроизведению, оживлению множества персонажей, которые до поры, до времени живут своей «невоплощенной» жизнью в памяти исполнителя.

Маска для практикующего актера существует как реальный, эмоционально и физически ощущаемый объект, как инструмент деконструкции своего «я» и средство создания «другого» – другого типа личности. В работе с маской актуализируются и становятся важными невербальные компоненты – поза, жесты, импульсивность и экспрессивность восприятия и пластического поведения. Экспрессивность открывает новые свойства индивидуальности, дает новую креативную информацию. В игре развиваются и коммуникативные свойства личности.

Театральные маски и тело актера представляют собой неразделимое единство, которое постоянно видит зритель. Это единство «оживляет» маску как персону. Маска заставляет играющего двигаться особым образом, чтобы его лицо всегда было обращено к зрителю. Это условие во многом определяет скульптурность тела и мизансцены. Все тело актера действует в этом случае как выразительная система для маски, она преобразует неподвижность последней. Характер жестов, их вариации, и ритм и размер, определяют значение, выразительность и ценность самой маски. То есть в данном случае имеет место жесткий отбор и подчинение пластической жизни тела актера, его речи и ритмов характеру маски.

Обратим внимание на связь игры в маске с гротеском, особой выразительностью тела актера, особым взглядом на предмет игры, на заострение главных черт и свойств игаемого характера и его пластического поведения. Примечательно, что гротескное тело присутствует как понятие во многих национальных театрах, где используется маска. Маска провоцирует актера на сверхвыразительность тела, его пластическую музыкальность, условность движений символического характера, особое психофизическое самочувствие. Все это открывает дорогу к большому жанровому многообразию представлений в маске и позволяет использовать самые разнообразные литературные и фольклорные источники как литературную основу действия. Таким образом,

маска связана с гротеском, заострением главных черт персонажа.

Кроме этого, маска требует предварительного знакомства, изучения, взаимодействия и освоения. Этот процесс может включать в себя поиск пластики, жестов, звука и голоса, речи персонажа. В процессе этой работы актер может соотноситься с зеркалом, партнером без маски как взглядом со стороны или педагогом. Знакомство и освоение маски актера порождает противоречивые правила и приемы. Некоторые педагоги запрещают ученикам дотрагиваться до лицевой части маски, сохраняя бережное отношение к маске как к лицу человека. Например, М. Гонзалес, А. Солярес. А есть педагоги, для которых маска обычный предмет трансформации – К.Де. Маглио, А. Илиев и др.

Противоречивым представляется и самочувствие актера в маске. Некоторые утверждают, что трансформация в маске сопровождается состоянием легкого транса. Вызывает особое психическое самочувствие и преображение в различных аспектах: мимическом, пластическом, речевом, психическом. В частности, А. Толшин утверждает, что во время игры в маске усиливается интенсивность восприятия и, несмотря на трансформацию, человек видит и чувствует более глубоко, чем обычно. [16]. В этом психологическом состоянии актер не боится проявлять свои желания, открывает душевную боль и совершать нехарактерные для себя действия и поступки.

Однако, и в этом есть опасность – актер, который блестяще ее освоил маску, может быть неубедительным в игре без маски. Один из крупнейших педагогов западноевропейского театра Д. Фо обратил внимание на то, что под маской лицо остается невыразительным и эта привычка при чрезмерном использовании маски разрушает выразительность мимики актера. Один из таких примеров крупнейший итальянский актер М. Моретти (1910-1961). После десяти лет работы в маске, когда Моретти был на вершине карьеры, он оказался неспособным работать без маски и был убежден в том, что его лицо потеряло необходимую гибкость. Защищенные извне, такие исполнители, смело идут навстречу эксперименту. Без маски они начинают излишне контролировать свои действия и лишаются непосредственности. Таким людям нужно время на то, чтобы результаты работы в маске сказались на их обычной профессиональной деятельности.

Маска требует определенных технических приемов – она всегда должна быть развернута к зрителю. И в современном театре, чтобы технически удобней было работать актеру, часто маску заменяют гримом, делают роспись, которая окажется маской. Примером может служить грим в спектакле Р. Виктюка «Служанки», где выразительные грим-маски стали визитной карточкой спектакля.

В каком-то смысле, играя в маске, актер отдалается, дистанцируется от своего персонажа. Смело, меняя внешность, актер одновременно взвешивает на внутренних весах образ, запечатленный на маске,

анализирует свои взаимоотношения с этим образом, чувствует свое движение к создаваемому образу, отслеживает пластический отклик тела и, в тоже время, держит дистанцию, которая позволяет направлять эстетическое воздействие от игры на публику. Это отстранение чрезвычайно продуктивный инструмент воспитания способности к синтезу, личного опыта, эстетических требований времени и драматургии.

Современный театр достаточно активно пытается возобновить и широко использует традиции практиков театра XX века, оставивших нам в наследие интерес к «игровому» театру, к театру острой, заразной формы, театру зрелища, трансформации, представления, театру «социальной маски». Представляется, что маску можно считать необходимым элементом современного театрального образования, существенным элементом эстетического воспитания актера, полезным инструментом освоения актерской профессии. Сегодня, во времена постоянных поисков нового сценического языка, новых выразительных театральных форм, возможно, говорить о дополнении метода использования маски.

Таким образом, можно выделить основные работы актера с маской для создания полноценного сценического образа:

1. Театральные маски и тело актера представляют собой неразделимое единство, которое постоянно видит зритель. Это единство «оживляет» маску как персону. Маска заставляет играющего двигаться особым образом, чтобы его лицо всегда было обращено к зрителю. Это условие во многом определяет скульптурность тела и мизансцены. Все тело актера действует в этом случае как выразительная система для маски, она преобразует неподвижность последней. Характер жестов, их вариации, и ритм и размер, определяют значение, выразительность и ценность самой маски. То есть в данном случае имеет место жесткий отбор и подчинение пластической жизни тела актера, его речи и ритмов характеру маски.
2. Связь игры в маске с гротеском, особой выразительностью тела актера, особым взглядом на предмет игры, на заострение главных черт и свойств играемого характера и его пластического поведения. Примечательно, что гротескное тело присутствует как понятие во многих национальных театрах, где используется маска. Маска провоцирует актера на сверхвыразительность тела, его пластическую музыкальность, условность движений символического характера, особое психофизическое самочувствие.
3. Кроме этого, маска требует предварительного знакомства, изучения, взаимодействия и освоения. В этом процессе актер может, соотноситься с зеркалом, партнером без маски или педагогом.
4. Маска требует определенных технических приемов: она всегда должна быть развернута к зрителю.
5. Трансформация в маске сопровождается состоянием легкого транса, вызывает особое психическое

самочувствие. Впечатление, производимое маской на актера, сопровождаются преобразованием в различных аспектах: мимическом, пластическом, речевом, психическом.

Маска и ее возможности в театральном искусстве это достаточно обширная тема. И можно сделать **вывод**, что маска не только традиционный театральный прием, но явление психологического порядка, давая актеру возможность к мгновенной трансформации, она способствующее более глубокому раскрытию внутреннего мира персонажей, их эволюции. И актер в данной ситуации выступает и как объект и как субъект сценического творчества.

#### Литература:

1. Анарина Н.О. О драме и театре Мо / Н.О. Анарина. – М.: Искусство, 1979. – 200с
2. Барбай Ю.М. Структура действия и современный спектакль / Ю.М. Барбай. – Л.: Ленуприздат, 1988. – 201с
3. Бахнин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахнин. – М. Худ. Лит., 1972. – 176с
4. Вахтангов Е.Б. Записки. Письма. Статьи. / Е.Б. Вахтангов. – М.; Л.: Искусство, 1939. – 403с
5. Горчаков Н.М. Режиссерские уроки Вахтангова: научно-популярная литература / Н.М. Горчаков. – М.: Искусство, 1957. – 192с
6. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. Из опыта театрального педагога. / Н.В. Демидов. – М.: Искусство, 1965. – 220с
7. Захова Б.Е. Мастерство актера и режиссера. / Б.Е. Захова. М.: Искусство, 1969. – 319с
8. Кнебель М.О. Вся жизнь (Воспоминания актрисы). / М.О. Кнебель. – М.: ВТО, 1967. – 588с
9. Конрад Н.И. Избранные труды: литература и театр. / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1978. – 464с
10. Корогодский З.Я. Начало. / З.Я. Корогодский. – М.: Искусство, 1996. – 434с
11. Крэг Э.Г. Воспоминания, статьи, письма. / Э.Г. Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 399с
12. Леви-Строс К. Путь масок: пер. с фр. / Клод Леви-Строс. – М. Республика, 2000. – 399с
13. Лихачев Д.С. Смеховой мир Древней Руси. / Д.С. Лихачев. – Л.: Наука, 1976. – 220с
14. Ряпосов А.Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. / А.Ю. Ряпосов. Спб.: ТНИУК РИНИ, 2004. – 287с
15. Станиславский К.С. работа актера над собой. / К.С. Станиславский. – М.: Искусство, 1962. – 507с
16. Толшин А.В. Импровизация в процессе обучения актера. / А.В. Толшин. – Спб.: СПб ГАТИ, 2005. – 115с
17. Уварова И. Иллюзия истины по-японски, или Мейерхольд и Японский театр. / И. Уварова Мир искусства: Альманах. Вып. 4. – Спб.: Искусство, 2001. – 480 – 529с.