

*О. А. Кочнова*

### **Феномен маски в театральной культуре**

*В статье проведен культурологический анализ феномена маски на примере театральных постановок известных режиссеров XX века. Автор проводит культурно-исторические параллели между архаической культовой маской и маской - театральным реквизитом.*

**Ключевые слова:** маска, ритуал, игра, театральное искусство.

С древнейших времен маска была и есть неотъемлемой частью человеческой культуры. Сложно представить народ, который бы обходился без масок во всем их разнообразии. В глубокой древности маска помогала человеку адаптироваться к «необъяснимым» явлениям окружающего мира, стать его частью. В дальнейшем, из культа поклонения божествам маска проникла в театральную культуру. Например, культ почитания полубога Диониса, в котором жрец обязательно надевал маску, изображавшую этого мифического персонажа, трансформировался в раннее театральное действие, где маска использовалась в двух целях: для передачи многообразия чувств и эмоций, а также для сокрытия лица актера-мужчины, игравшего женскую роль [2, с. 56]. Во время древнеримских сатурналий (земледельческих праздников, во время которых рабам было позволено сидеть за одним столом с хозяевами), маски использовались для того, чтобы избежать дискомфорта в общении. В средневековой западноевропейской культуре появление маски связано отнюдь не с театром, а со страшной эпидемией чумы (маска доктора). Данная маска представляла собой синтез суеверий и здравых рассуждений с позиции эпидемиологии. В дальнейшем, маска доктора перекочевала в итальянскую комедию дель арте, а затем стала постоянным атрибутом венецианских маскарадов. Отечественная культура также равнодушна к маскам. Так называемые «личины» (маски, изображающие людей) и «хари» (маски, изображающие животных) были неотъемлемой частью балаганной культуры

Киевской Руси, в них выступали ватаги скоморохов. Известными по сей день остаются театры масок различных культур: Чао-опера (Китай), театр но (Япония), ритуальный военный танец чхау (Индия), Ваянг (Индонезия), сатирическая драма Мачо Ратон (Никарагуа). В настоящее время маски можно встретить в различных жанрах театральной культуры: в цирке, в кукольном театре, на эстраде. Маски являются частью сценического образа участников некоторых групп: Hollywood Undead, Slipknot, Mushroomhead.

Из короткого и далеко не полного экскурса в историю маски, уже можно сделать вывод, что маска всегда была актуальна для любой культуры, всегда имела множество функций. *Актуальность исследования* маски в современной театральной культуре объясняется поисками новых выразительных средств, стремлением некоторых режиссеров-постановщиков к созданию новых театральных форм, которые могли бы объединить зрителей на основе близких и понятных им архаических символов (масок). В данном случае маска выступает как элемент коллективного бессознательного. *Цель исследования* конкретизируется в ряде поставленных *задач*: обоснование необходимости культурологического исследования феномена маски в контексте современной театральной культуры; систематизация основных функций маски в современном театре; анализ культурно-психологических аспектов создания образа в маске в творчестве зарубежных и отечественных режиссеров.

Исследованию феномена маски в различных его аспектах посвящены работы многих авторов. В частности, маску как субъект этнографии изучали отечественные и зарубежные авторы: А. Д. Авдеев, Д. А. Коропчевский, К. Леви-Стросс и др., изучением маски как явления культуры занимались Б. Малиновский, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, Д. С. Лихачев, К. Пикеринг, Л. Риккони. Вызывают научный интерес работы известнейших авторов К. Юнга, Ф. Ницше, Й. Хейзинга, Ф. Шиллера, в которых маска исследуется как субъект психолого-философского анализа.

Данное исследование опирается на работы известных режиссеров и теоретиков театра: Эдварда Гордона Крэга «Заметка о масках», Антонена Арто

«Театр и его Двойник», Всеволода Мейерхольда «Статьи. Письма. Речи. Беседы», Евгения Вахтангова «Документы и свидетельства».

Согласно функциональной теории Эмиля Дюркгейма, «маска призвана в ритуале выполнять функцию социализации (дисциплинирующую и готовящую к социальной жизни), функцию интегрирующую (коммуникативную, способствующую обновлению и утверждению единства коллектива), функцию воспроизводящую (направленную на обновление и поддержание традиций, норм, ценностей коллектива, его социальной сущности), функцию создания условий психологического комфорта социального бытия – обеспечивающей психотерапевтический эффект ритуала» [1, с. 30-33]. Французский этнограф, социолог и культуролог Клод Леви-Стросс полагал, что маски объединяют в себе социальные и религиозные функции, опираясь при этом на мифологические представления некоторых народов [5, с. 20-27]. Исследователь А. В. Толшин выводит функцию отделения носителя маски от реального мира. Эта функция помогает носителю маски (жрецу, актеру, участнику мистерии) быть неузнанным, находиться «по ту сторону добра и зла» [6, с. 77]. Здесь необходимо отметить, что данная функция из архаической культуры переросла в день сегодняшний и прекрасно адаптировалась на сцене. Чтобы быть в маске актеру не обязательно примерять ее на себя в буквальном смысле. Вжившись в роль, актер уже находится в маске образа. Образ-маска настолько сильно может влиять не только на впечатление зрителя, но и на дальнейшую сценическую (экранную) судьбу актера, что создает проблемы для последнего в творческой реализации. Известно много примеров, когда актер как бы навсегда остается в одной и той же маске-образе. Обязательным условием любой маски является «узнавание», каждая маска должна нести в себе символическую нагрузку, ведь маска это еще и символ и, следовательно, через узнавание осуществляется ее семиотическая функция.

Если попытаться сравнить функции театральных и культовых масок, то здесь можно обнаружить некоторые общие черты. Например, семиотическая функция или же функция отделения носителя маски от реального мира

характерны как для культа, так и для театральной культуры. Но существуют функции, присущие только театральной маске: развлечение, высмеивание. Эти функции являются также частью смеховой культуры и присутствовали и в раннем театре античной Греции, и в культуре Древней Руси (глумотворцы).

Использовали феномен маски в разное время в своем творчестве известные режиссеры: Гордон Крэг, Антонен Арто, Всеволод Мейерхольд, Евгений Вахтангов. Рассмотрим на примере их деятельности культурно-психологические аспекты создания образов в маске.

Английский актер и театральный режиссер эпохи модернизма Эдвард Гордон Крэг был страстным поклонником театра кукол, обладал большой коллекцией масок из разных стран, а также стал создателем теории «актера-марионетки». В статье «Заметка о масках» Крэг совершает небольшой экскурс в историю вопроса, а затем «примеряет» феномен маски на современного ему актера. «Маски обладают убедительностью, когда их создает художник, ибо художник ограничивает количество выражений, которые он им придает. Лицо актера лишено такой убедительности: оно принимает слишком много мимолетных выражений – неустойчивых, смятенных, беспокойных и беспокоящих» [4, с. 244]. Крэг надеялся, что когда-нибудь, в будущем, актер выйдет на сцену, уподобясь античной театральной традиции, надев на себя маску, изображающие радость, печаль, гнев и т. п. Актер сольется с маской, которая станет частью его самого, а театральная маска станет художественным воплощением актера на сцене. С другой стороны, Крэг полагал более реальную возможность синтеза актер-маска: не маска-предмет станет передавать эмоции, чувства, страсти, а сам актер достигнет такого уровня искусства, когда его лицо станет маской, активно передавая зрителю внутреннее состояние актера (которое, в свою очередь, должно быть синхронно внутреннему состоянию персонажа пьесы). Почему увлечение Крэга маской не осталось на уровне коллекционирования? Почему он перенес маску в театр, когда, казалось бы, это явление стало украшением музейных полок? Ответом на этот вопрос может послужить жизнь самого Крэга, вернее, его эпоха. Основой общества

викторианской эпохи, в которую родился Гордон Крэг, было материальное благополучие и имперские завоевания, которые это благополучие обществу и обеспечивали. Материальные блага преобладали над духовным, чувственным содержанием. Актеры провинциальных театров, как правило, бедные и зависимые, брались за роли любого качества, лишь бы они хорошо оплачивались. В такой ситуации большинство театров просто не могло заполнить своим искусством тот духовный вакуум, который существовал в обществе викторианской эпохи, внешне абсолютно благополучном. Но, если простых обывателей подобный вакуум не очень беспокоил, представители новой генерации поэтов, художников, музыкантов, театральных деятелей не находили духовного покоя. Юный Крэг не случайно нашел свое призвание в театре: мать, отец, отчим были связаны с театральным искусством. Мать и отчим – актеры. Отец, Эдвард Годвин, сценограф, искал новые возможности решения сценического пространства путем отказа от традиционной сцены-коробки и возвращения античной сцены с ее открытым пространством, которое психологически не давит на актера, а, напротив, дает ему простор для творческого поиска. Возможно, именно это обращение к античности подтолкнуло Крэга к увлечению масками, а затем и к созданию теории маски на сцене. К сожалению, он не обратил внимания на тот факт, что античная маска, как, впрочем, и любая другая, не давала пространства для творческого полета, а напротив, создавала жесткие рамки для действия.

Французский актер, режиссер и теоретик театра первой половины XX века Антонен Арто не коллекционировал маски и не использовал их в прямом смысле во время постановок своего театра. Но он разработал театральную концепцию так называемого «театра жестокости» или «крюотического театра», который впоследствии нашел продолжение в творчестве Ежи Гротовского, Питера Брука, Германа Нитча. И «театр жестокости» сам стал своеобразной маской. Манифесты этого театра изложены в работе Арто «Театр и его Двойник» и сводятся к следующему: театр изжил себя в привычном восприятии публики. Он нечто большее, чем просто действие.

Задача театра не развлекательная, а, скорее, психологическая – дать зрителю знать, кто он на самом деле, для чего живет? А для этого необходимо превратить театр в некий ритуал со своими жрецами-мистами, зрителями-возможными участниками, атрибутами (декорации полностью исключались). Такой театр должен как страшный сон – встряхнуть человека, заставить пережить сильные ощущения и по-новому взглянуть на мир. «Театр что-то значит лишь благодаря магической, жестокой связи с реальностью и опасностью» (А. Арто «Театр и его Двойник»).

Таким образом, театр Арто по своей цели был близок к пониманию театра и пьесы Аристотелем (только через сострадание и сопереживание герою возможен катарсис). Отказываясь от декораций (вместо них – общая атмосфера, предметы непонятного назначения), он не отрицал маску. Если театр – ритуал, таинство, то какой же ритуал возможен без маски? Напрашивается мысль, что в своем театре Арто возрождал древнейшие культовые практики, заставлял зрителей переживать те сильные эмоции, которые переживали их далекие предки в доисторические времена. Этот театр был сродни некоему обряду жертвоприношений. На сцене потрошили туши мертвых животных, инсценировали пытки и страдания, обливая при этом актера настоящей кровью. Кстати, кровь животных очень часто использовалась на подобных постановках, что еще раз сближало их с ритуалом. Можно предположить, что даже при отсутствии маски на актере, сам образ уже выступал определенной маской, которая диктовала то или иное душевное состояние зрителя.

В древности жрец или шаман в маске, выполняя культовые действия (жертвоприношение, танец), примерял на себя функции какого-либо божества. Будучи в маске, он полностью входил в образ, очерченный этой маской. Присутствовавшие при этом обряде люди, также принимали условия действий маски-образа, но в отличие от современного зрителя, они не проводили границ между миром видимым-реальным и миром предполагаемо-существующим. Это давало древним зрителям более широкий спектр психологических ощущений, нежели современникам Арто. Можно предположить, первобытному человеку

чувство жестокости ради жестокости не было знакомо, так как он «проживал» боль, жестокость и страдания в жизни реальной. То есть наш пращур в адреналиновом допинге не нуждался. Арто, посредством «проигрывания» этих «первобытных шоу», через страшные маски и непонятные предметы пытался заставить зрителя пережить то, что, возможно, переживали люди в древности. Чтобы через переживание жестокости на импровизированной сцене избавиться от нее в жизни реальной.

Значимое место занимала маска в творчестве реформатора русской сцены Всеволода Мейерхольда. Впервые он обратился к маске в статье «Балаган» (1912), где, продолжая идею Крэга об актере-сверхмарионетке, произносит тезис о преобладании маски над лицом. Однако, если у Крэга маска необходима, чтобы скрыть все человеческое в актере, так ненужное в театре, у Мейерхольда маска – продолжение актера и актера в образе. Для него она несет в себе не только семиотический смысл, но имеет еще и психологическую нагрузку. Только с помощью маски можно показать все многообразие характера, при этом следуя традициям итальянской комедии дель арте, маска корректирует и дополняет пластику тела.

Первая театральная постановка, где Мейерхольд на практике применяет многообразие масок-образов – пьеса Александра Блока «Балаганчик» (1906). Режиссер использует образы комедии дель арте: Коломбина, Пьеро, Арлекин, но эти персонажи всего лишь символы, их страна сказочная, несуществующая, кровь Арлекина – клюквенный сок. Здесь органичен творческий союз драматурга и режиссера, ведь пьеса написана в жанре символизма, а маска – прекрасный символ.

Оригинальная постановка классического произведения «Маскарад», была осуществлена в 1917 г., (затем в 1933 и 1938 гг.). В пьесе легко читается сам автор поэмы – разочарованный, преисполненный трагизма М. Ю. Лермонтов, а также жизнь – всего лишь подмена реальности, подмена смыслов (чем не шекспировское «весь мир театр...»?). Поэтому активное использование режиссером маски не случайно – опытный актер в одной и той же маске может

предстать то дьяволом, то ангелом. Вот она психологическая двойственность и театрального образа, и человеческой природы! Впоследствии, Мейерхольд давал задания актерам – в одной и той же маске дель арте найти различные характеры и образы, используя не только актерский опыт, но и весь багаж исторических знаний, включая античную театральную маску. Можно предположить, что для режиссера Всеволода Мейерхольда маска стала посредником между миром символов и психологией образа.

Принцип, утверждаемый в театре Евгением Вахтанговым, был принцип праздничности. Но праздничности не внешней, балаганной, а внутренней, психологической. Отсюда и его концепция театра, как некоего праздника, источником которой выступает игра. Театр у Вахтангова – не жизненная реальность, а воображаемое действие. Всем знакомы игры детей, наполненные энергией веселья, искренней радостью, идущими из глубины души. Вахтангов также требовал от актеров этой внутренней радости. Прекрасный пример его спектакля-праздника – «Принцесса Турандот», по пьесе-сказке Карло Гоцци. Надев маски, актеры изображают персонажей итальянской комедии дель арте, персонажей сказки Гоцци. Игра в игре, и все это с участием маски. Но, если у Мейерхольда маска продолжение актера в образе, у Вахтангова – маска олицетворение праздника. Сложно представить праздник без клоунады, пантомимы, ритуальности. Вахтангов очень хорошо почувствовал эту связь между маской и ритуалом. Чтобы представлять какой-то образ надо надеть маску, она как некий проводник между мирами (в глубокой древности между миром живых и мертвых, с появлением театра – между миром театра (гипотетическим, представляемым) и жизненной реальностью). Возможно, маска у Вахтангова не несет той психологической нагрузки, которая присутствует в пьесах вышеперечисленных режиссеров, но она выполняет карнавальную функцию, заставляя зрителя веселиться, соучаствовать в происходящем на сцене действе, а также радоваться жизни. Если у Аристотеля катарсис понимался как необходимый очищающий эффект трагедии, у Вахтангова катарсис иного характера – он следствие комедии-праздника. Один



из командиров Красной Армии в своем письме писал: «Я смотрел “Принцессу Турандот”, и внутри меня все ликovalo: да здравствует жизнь! Да здравствует Советская власть! Жизнь идет! Будет прекрасная жизнь!» [7].

Таким образом, маска как феномен культуры проделала очень сложный путь от ритуального предмета до театрального реквизита. В каждый период ее истории маску наполняли различными смыслами, приписывали разнообразные свойства. В настоящее время некоторые функции маски сохранились (например, развлекательная), некоторые были утрачены (функция социализации и религиозная функция), некоторые возрождены в театральном искусстве (функция отделения носителя маски от реального мира). Театр, который сам вырос из культа, стал прекрасной лабораторией для исследования возможностей маски, о чем свидетельствуют творческие эксперименты многих режиссеров прошлого и настоящего.

## Литература

1. Байбурин А. К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А. К. Байбурин. – СПб. : Наука, 1993. – 242 с.
2. Головня В. В. История античного театра / Головня В. В. – М. : Искусство, 1972. – 400 с.
3. Иванов В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры: Знаковые системы культуры, искусства и науки / В. Иванов. – М. : Языки славянских культур, 2007. – [Электронный режим]. – Режим доступа к публикации: <http://ec-dejavu.net>
4. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма / Э. Г. Крэг; [сост. и ред. А. Образцова и Ю. Фридштейн]. – М.: Искусство, 1988. – 399 с. – [Электронный режим]. – Режим доступа к публикации : <http://teatr-lib.ru>
5. Леви-Строс К. Путь масок / К. Леви-Строс; [пер. с фр. А. Островского]. – М.: 2000. – 97 с.

6. Толшин А. В. Функции маски в ритуале и обряде / А. В. Толшин // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2007. – № 47. – [Электронный режим]. – Режим доступа к журналу : <http://cyberleninka.ru>
7. [Электронный ресурс]. – Режим доступа к цитате : <http://teatr-lib.ru>

*У статті проведений культурологічний аналіз феномену маски на прикладі театральних постановок відомих режисерів ХХ століття. Автор проводить культурно-історичні паралелі між архаїчною культовою маскою і маскою-театральним реквізитом.*

**Ключові слова:** маска, ритуал, гра, театральне мистецтво.

*The article provides a cultural analysis of the phenomenon of the mask on the example of the famous theater directors of the twentieth century. The author carries out cultural and historical parallels between the archaic cult mask and mask-theatrical props.*

**Key words:** mask, ritual, game, dramatic art