

15. О «Золотой маске» [Электронный ресурс] // «Золотая маска» — фестиваль и премия. URL: http://www.goldenmask.ru/about_6.html (дата обращения: 05.09.2017).

16. Положение о Международном молодежном театральном фестивале «триНити» [Электронный ресурс] // Международный молодежный театральный фестиваль «триНити». URL: https://vk.com/doc32564275_447676548 (дата обращения: 01.09.2017).

17. «Пространство режиссуры». Фестиваль [Электронный ресурс]. URL: <http://www.media-office.ru/showf.php?id=1612> (дата обращения: 01.09.2017).

18. Тихоновец Т. Пространство режиссуры [Электронный ресурс] // Пермский академический Театр-Театр. Пространство режиссуры. 2007. URL: <http://2t.perm.ru/content/view/49/66/> (дата обращения: 08.09.2017).

Статья поступила в редакцию 19.07.2018 г.

УДК 792.021 + 793 + 39 + 008 + 391.8 + 316.74

Н. Б. Кириллова

КУЛЬТУРНЫЕ КОДЫ МАСКИ: ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ

Объектом исследования в статье является маска как феномен культуры, а предметом — культурные коды маски. Цель данной работы — проанализировать генезис и эволюцию маски, определив ее роль, своеобразие и функции в разные периоды истории. Научная новизна и главный итог исследования в том, что автор, выявляя культурные коды маски, доказывает, что главным из них является способность маски быть «медиумом» — посредником между человеком и социумом, между реальным и мифологическим мирами.

К л ю ч е в ы е с л о в а: маска; игровая культура; культурный код; народная культура; карнавал; мифология; перевоплощение; театр; театральное действие; театральная маска.

Маска — сложное, полифункциональное явление культуры. Она связана с «радостью смен и перевоплощений, с веселым отрицанием тождества и однозначности, с метаморфозами, с нарушениями естественных границ; в маске воплощено игровое начало жизни, в ее основе лежит особое взаимоотношение действительности и образа», а это значит, что «маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей», — писал М. М. Бахтин [3, 58–59]. Да и в условиях обычной жизни маска окутана мистической атмосферой и воспринимается как частица какого-то иного мира. Нидерландский культуролог Й. Хейзинга отметил, что «даже для образованного взрослого человека в маске всегда остается что-то таинственное» [21, 40].

Изучением символики маски занимаются представители разных гуманитарных наук: историки и искусствоведы, антропологи и этнографы, культурологи и театроведы, что свидетельствует об актуальности темы.

КИРИЛЛОВА Наталья Борисовна — доктор культурологии, профессор, заведующий кафедрой культурологии и социально-культурной деятельности Уральского федерального университета (e-mail: urfo@bk.ru).

© Кириллова Н. Б., 2018

Объектом исследования в данной статье является маска как феномен культуры в контексте своего исторического развития, а предметом — культурные коды маски. Цель работы — проанализировать генезис и эволюцию маски, определив ее роль и своеобразие в разные периоды истории человечества, а также степень ее влияния на социум.

Маска — непреходящий фактор культуры: древней и современной. Ее истоки — в фольклоре и мифологии разных стран. Исследователь культуры народов Евразии Б. Н. Путилов доказал, что в фольклорной культуре элементы мифологии формируются «в ритуалах, социальных актах, обычаях и этикете, типовых ситуациях быта и т. д.» [16, 35]. М. М. Бахтин утверждал «народно-карнавальную природу маски», которая «функционирует в органическом целом народной культуры» [3, 59]. А К. Леви-Стросс изучал маску в единстве трех сторон культуры: 1) как материального объекта; 2) в контексте ее связей с семантикой миров; 3) в связи с ее социальными и религиозными характеристиками [13].

Что касается самого термина, то приведем его энциклопедическое определение: «Маска (франц. *masque*) — накладка с вырезами для глаз, скрывающая лицо, иногда с изображением человеческого лица, головы животного или мифического существа» [4, 608]. И хотя данное определение — перевод с французского, понятие «маска» есть и в других языках мира: *maschera* (итал.), *mascara* (исп.). Истоки термина — в латинском *mascus, masca* — «призрак», и арабском *maskharah* — «шут», «человек на маскараде». Маска, как отмечает П. Пави, «нарушает нормальные связи персонажа с реальностью, вводит инородное тело в процесс идентификации зрителя с исполнителем» [15, 171].

В древности маски использовались в самых разных ритуалах, с практическими и эстетическими целями. Среди сохранившихся масок известны маски Древнего Востока. К примеру, золотая маска из Ура — голова быка, найденная в числе сокровищ царской гробницы в Месопотамии (территория нынешнего Ирака), датируется примерно 2800 г. до н. э. Широко известна посмертная маска египетского фараона Тутанхамона, датируемая 1352 г. до н. э. К числу знаковых относится и золотая маска Агамемнона, найденная на Крите и относящаяся примерно к 1500 г. до н. э. Историю происхождения этих масок анализирует немецкий исследователь Н. Файсон [20, 10–17].

В европейской культуре маска была широко представлена в искусстве древних греков и римлян. Смеющаяся и плачущая маски как своеобразный символ театра появились на греческой сцене в V в. до н. э.

В Средневековье ношение масок было связано сначала с мистерией (от лат. *misterium* — таинство, тайная исповедь) — религиозной драмой на сюжеты из Библии и Евангелия, затем с пьесой моралите.

Спрос на масочное ремесло вырос в эпоху Возрождения, когда стала процветать народная карнавальная культура, которая, по мнению П. Пави, «высвобождает подлинные человеческие качества и снимает классовые социальные запреты» [15, 172].

Анализ источников и литературы по истории маски доказывает, что это уникальное явление. Исследователи связывают его, как правило, с игровой культурой,

т. е. в значении, которое А. Д. Авдеев определил как «специальное изображение какого-либо существа, надеваемое или носимое с целью преобразования в данное существо» [1, 81]. Эта точка зрения позволила и другим исследователям рассматривать маску как реальный объект с присущими ему функциями и механизмами «моделирования образа». Можно согласиться и с мнением А. В. Толщина, что маска «родилась в недрах мифологии и фольклора как их органическая составляющая, которая несет культурный код, раскрывающий характер создавшего ее времени и общества» [19].

Причем миф как основа мировоззрения первобытного человека, как почва для возникновения маски всегда преследовал определенную цель. А. Ф. Еремеев писал: «Он (миф) подчинял человеческой ценностной шкале природу, олицетворял ее, все силы мира выходили на один уровень, где человек мог запросто с ними общаться, как бы они грозны ни были сами по себе» [10, 76].

Тем самым общество вырабатывало способ не только «проектировать» определенные события, но и включать окружающий мир, природу в сферу своей жизнедеятельности.

Генезис маски как феномена культуры

Историки театра обычно начинают историю маски с анализа театральных систем античного мира. Однако в общественной практике еще в древности можно найти разные примеры, когда человек в тех или иных целях преображался в иное существо, воздействуя на других людей.

Самой ранней формой «преобразования» человека является охотничья маскировка, и возникает она, скорее всего, на «высшей ступени дикости» в соответствии с периодизацией американского историка и этнографа XIX в. Л. Г. Моргана [14], теорию которого комментирует Ф. Энгельс в своей работе «Происхождение семьи, частной собственности и государства». Как отмечает Энгельс, «Морган был первый, кто со знанием дела попытался внести в предысторию человечества определенную систему». Выделив три главных периода (дикость, варварство и цивилизацию), он каждый из первых двух подразделяет на «низшую», «среднюю» и «высшую» ступени [22, 109]. Свидетельством того, что уже в эпоху варварства существовал прием «переряжения» человека для коллективной охоты, являются сохранившиеся на скальных изображениях.

Таким образом, преобразование человека в охотничьих целях есть первоначальная форма «маскировки». Способы ее были разные: в отдельных случаях охотник обличался целиком в шкуру животного, в других — он изготавливал специальный костюм с маской головы животного.

Охотничья маскировка, несмотря на появление маски, все же не является признаком игрового действия, которое в первобытном обществе проявляется прежде всего в плясках: сначала охотничьих, затем — тотемных (*totem* в переводе с индейского — род). На это указал в конце XIX в. известный английский исследователь Э. Б. Тейлор, который отметил, что в охотничьих, но в большей степени в тотемных плясках можно усмотреть и зарождение «предмета искусства»,

и появление «публики, способной наслаждаться красотой». Более того, в тотемных плясках обнаруживаются попытки создания художественного образа, причем не только животного, но и людей, включая и мифического «предка» в самых разных обликах [18].

Однако по мере развития общественного сознания развивается и усложняется маска-образ. И хотя внешний вид ее часто сохраняется неизменным, внутреннее содержание существенно меняется. Так, например, у канадских индейцев существовали особые двойные маски весьма сложного и хитроумного устройства. Сначала они представляют собой одно какое-либо существо, а затем, с помощью особого приспособления, раскрываются, и обнаруживается вторая маска, изображающая иной персонаж.

В коллекциях Музея антропологии и этнографии РАН имеется несколько подобных масок: у одной верхняя половина изображает лицо человека, а нижняя — морду бобра; у другой, несмотря на человеческий облик, имеется клювовидный нос. Процесс антропоморфизации масок продолжается до тех пор, пока маска не становится совершенно человекоподобной, а ее «животная природа» сохраняется только в определенных деталях костюма.

Важным этапом в жизни первобытного общества стал переход к земледелию, которое, в свою очередь, привело к оседлому образу жизни. В этот период возникает потребность в познании себе подобных. Человек наряду с тотемическими обрядами переходит к почитанию своих умерших сородичей.

Маска, изображающая человека, проходит ту же эволюцию, что и маска животного: первоначально на голову водружается подлинный череп, затем череп опускается на лицо в виде маски, затем он заменяется искусственно изготовленной маской, натуралистически передающей черты умершего, и, наконец, появляется маска, с помощью которой отображается лицо предка.

Несмотря на повсеместное распространение масок и разнообразных их типов, слово «маска», как отмечают этнографы, во многих языках не существует. Но постепенно это понятие начинает связываться с представлением о человеческом черепе или лице. К примеру, у народов ханты и манси маска именуется как «берестяное лицо», у приморских чукчей — «волосяное лицо», у ненцев — «кожаное лицо», а у американских индейцев — «чужое лицо». Вспомним, что и в русском языке маска именовалась «личиной».

С появлением религиозного мировоззрения — «анимизма» (от лат. *animus* — душа) человек стал верить в духов, в одушевленность всех предметов. Как констатирует Э. Б. Тейлор, с течением времени «образ духа» все более отрывается от реальности, переходя в область «воображаемого, фантастического». Так в религии первобытных обществ маска, в особенности погребальная, становится выражением «сверхъестественной силы», являясь тем самым своеобразным «пропуском» в таинственный мир духов [18].

Таким образом, маска выступает в древней культуре в самых различных контекстах с разными функциями и значениями. Она — существенный элемент обряда, участники которого, изображая мифологических или реальных персонажей, появлялись в масках. А это подтверждает, что маска была способом репрезентации

разнообразных идей и представлений, существующих в культуре разных народов. Заслуга К. Леви-Стросса в этнологическом изучении маски состоит в том, что он впервые доказал, что в систему трансформации масок вовлечены «пластика, графика и колорит самих масок как материальных объектов» [13, 25].

В связи с повышением роли отдельной личности в распадающейся первобытной общине и образованием власти вождя возникает новый образ человека — индивидуального героя. В честь того или иного героя начинают разыгрываться мистерии. В качестве драматического материала служат мифы и сказания о героях.

Маска в античной культуре

Под античной культурой подразумевается культура двух народов — древних греков и римлян. «Ограничение это не случайно, — отмечает известный российский и польский культуролог Ф. Ф. Зелинский, — так как интерес, внушаемый античным миром, обусловлен сознанием, что он был родоначальником нашей культуры (*речь идет о культуре европейской*. Курсив мой. — Н. К.), посредником между нами, выделяя их этим из числа других народов древности...» [11, 16].

Основой античной культуры были живопись, скульптура и театр. Театр греков и римлян — древнейший на территории Европы. Греческий театр, как известно, достиг своего расцвета в V в. до н. э. Римский начал свою жизнь позже греческого, и его лучшая пора приходится на вторую половину III — начало II в. до н. э.

Сами слова «театр», «драма», «комедия», «трагедия» греческого происхождения, так же как и «сцена», «музыка», «хор», «диалог», «эпизод». Как отмечает британский исследователь О. Тэплин, эти термины в исторически значимом смысле стали «в той или иной степени изобретением одного конкретного, далеко не примитивного сообщества, вызванным новыми политическими обстоятельствами и охватившей Грецию конкуренцией за культурный престиж» [12, 13].

Соперничество, как известно, разворачивалось в Греции как между городами-государствами (Афинами и Спартой), так и внутри них. К концу VI в. до н. э. династия «тиранов» (царей) была свергнута, восстановление власти олигархов и аристократов предотвращено, старые племенные и территориальные союзы были разрушены, а власть передана народу (демосу). Так появилась новая политическая система — демократия, которая просуществовала почти 200 лет. Как пишет в своей «Истории» Геродот, «Афины... и прежде были великим городом, а теперь, после освобождения от тиранов, стали еще более могущественными» [7, 384].

Этот период в истории Афин породил храмы Акрополя, творения скульпторов Мирона, Поликлета и Фидия, художника Полигнота, философию Сократа и Платона, Аристотеля и Демокрита. Одновременно появился театр.

История античного театра начинается с организации веселого весеннего пятидневного праздника — Великих Дионисий, опиравшегося на древние празднества в честь Диониса (Вакха) — бога виноградарства и виноделия. Привычные атлетические состязания и песнопения (дифирамбы) дополнились новыми зрелищами и состязаниями: музыкальными, танцевальными, театральными.

Греческий театр, одно из самых ярких проявлений античной культуры, сыграл основополагающую роль в развитии европейской культурной традиции. Во времена своего расцвета это было подлинно народное зрелище, собиравшее в дни определенных праздников в Афинах все свободное население города. Театр был настоящей школой для граждан. Не отгораживаясь от жизни, он поднимал все вопросы, волновавшие афинское общество, такие как религия, философия, литература, политическое устройство, воспитание детей, положение женщин. Все это находило отклик у драматургов. Греческая трагедия заимствовала многие свои сюжеты из мифологии, хотя она отражала и современную жизнь демократических Афин V в. до н. э.

Античный театр обладал рядом специфических особенностей, как отличающих его от театра последующих эпох, так и сближающих его с ними. Главной особенностью было то, что актеры играли в масках. Почему ни одно театральное представление не проходило без масок? «Маска, — утверждает Г. Н. Бояджиев, — делала лицо героя особенно выразительным, скульптурно величественным и гордым... Мифологические герои трагедии облачены в одеяния, которые увеличивают их рост, придают движениям и жестам монументальность» [6, 12].

Существует огромное количество памятников культуры, изображающих маски древнегреческого театра: разрисованные вазы, статуэтки, барельефы, мозаика и т. д. Определенное представление о масках данного периода дает греческая скульптура, запечатлевшая их особенности.

Маски делались из дерева или из полотна. В последнем случае полотно натягивалось на каркас, покрывалось гипсом и раскрашивалось. Маски закрывали не только лицо, но и всю голову, поэтому прически укреплялись на маске, к которой в случае надобности прикреплялась также и борода. И хотя маска делала лицо неподвижным, игра дополнялась богатством и выразительностью пластики и декламационным искусством актера.

Обогатила сценическое искусство трансформация трагедии, которая родилась из «песни козлов» — дифирамбов, исполнявшихся хором, изображавшим сатиров Диониса. Но постепенно она превращается в особый жанр, основанный на «каком-либо роковом человеческом действии, часто заканчивающемся гибелью главного героя» [15, 382].

Значимость трагедии и сущность «трагического» первым определил Аристотель: «Испытав много перемен, трагедия остановилась, достигнув того, что лежало в ее природе. Трагедия есть подражание действию важному и законченному» [2, 216–217]. В этом жанре, как отметил Аристотель, есть очень важные элементы: катарсис (очищение через страдание), гибрис (гордость и упорство героя), пафос и патетика.

Развитие древнегреческой трагедии связано с именами великих драматургов Эсхила, Софокла и Еврипида. Не будем останавливаться на их творческих изысканиях и достижениях, об этом написано много книг, вернемся к маске. Вначале маски были очень простыми. Вплоть до 410 г. до н. э. греческая маска была бессильна оживить человеческое лицо изображением душевного состояния. Она знала только одно средство выражения — это застывшая улыбка, почти гримаса,

которая однообразно повторяется на всех лицах, даже на печальных. Другая характерная черта маски этого времени — полихромия, т. е. многоцветность, раскраска, применяемая совершенно условно. Добавим, что часть трагических масок была снабжена онкосом (выступом надо лбом, удлинняющимся кверху), который увеличивал рост актера, чему способствовало и то, что актеры играли в котурнах — специальной обуви на высокой платформе).

В связи с дальнейшим развитием театрального искусства появляются более естественные и реалистические маски, на которых можно увидеть проявления различных чувств, например, радость, страх, внимание или любопытство. Но все же маски остаются сдержанными в изображении страсти и боли: горизонтальная складка на лбу, несколько складок, выступающих к губам, — вот немногочисленные художественные приемы, которыми пользуются, чтобы несколько изменить спокойствие линий.

Иначе выглядят маски «сатирической драмы», т. е. комедии, которая получила в Афинах официальное признание во второй половине V в. благодаря творчеству Аристофана, хотя к классикам жанра относились также Кратин и Эвполид. До этого комедия входила в состав Дионисий как народная обрядовая игра.

Термин «комедия» произошел от греч. *komedia* — песня комоса. Комос — «ватага гуляк», совершающих после пирушки шествие и распеваящих при этом песни насмешливого, хвалебного, а иногда и любовного содержания. В комедии элемент «комоса» представлен хором ряженных, одетых порой в весьма фантастические костюмы. В названиях пьес встречался, например, маскарад животных. «Козы», «Осы», «Птицы», «Лягушки» — все эти названия комедии Аристофана получили благодаря костюмам и маскам хора.

У героя комедии свои особенности — толстое брюхо, толстый зад и кожаный фалл; костюм дополняла карикатурная маска, которая менялась в зависимости от изображаемых профессий или лиц. Обыденные фигуры для сатиры — вор, ученый, шарлатан-лекарь, шут, одерживающий победу над своими противниками, т. е. «типические маски народного балагана» [17, 280].

Отличительной особенностью древнегреческой комедии являлось то, что она была по преимуществу политической, обличительной, превращая фольклорные насмешливые песни и игры в орудие сатиры и критики. Древнегреческая комедия не индивидуализировала своих персонажей, а создавала обобщенные маски, что особенно удалось Аристофану. В кривом зеркале его комедий отражены самые разнообразные слои общества: государственные деятели и полководцы, поэты и философы, крестьяне, городские обыватели и др.

Комедию эллинистической эпохи называют «новой аттической» комедией. В промежутке между «древней» и «новой» была так называемая «средняя» комедия, которая развивала пародийно-мифологические и бытовые темы. Сохранившиеся заглавия («Живописец», «Флейтист», «Враг», «Парасит» и др.) свидетельствуют о том, что она продолжала разработку типических масок. В противоположность древней «новая» была не политической, а бытовой, что было обусловлено кризисом афинской демократии. Что касается масок, то они отличаются не только большим разнообразием, но и замечательной выразительностью.

«Это объясняется отчасти традицией, отчасти стремлением мастеров масок резче подчеркнуть самим внешним обликом актера некоторые свойства человеческих характеров, придать этому облику броскую пластическую наглядность», — пишет В. В. Головня [8, 277].

История театра Древнего Рима начинается с III в. до н. э. Римляне, взяв у греков литературную драму в готовом виде, перевели ее на латынь и приспособили к своим понятиям и вкусам. Впервые подобную драму римляне увидели в 240 г. до н. э. (поставил ее грек-вольноотпущенник Ливий Андроник, до этого он перевел для римлян «Одиссею» Гомера), что обусловило вспышку театральной активности. Классиками древнеримской трагедии стали Акций, Пакувий и Энний; классиками комедии — Плавт, Теренций и Цецилий. Комедия в III — II вв. до н. э. также представляла собой переработку новоаттической комедии. Одним из главных комедиографов римского театра был Т. М. Плавт, перу которого принадлежит более 20 пьес. Среди них выделяются комедии «Амфитрион», «Ослы», «Золотой горшок», «Хвастливый воин», «Близнецы», «Пленники» и др. Их особенность в том, что, перерабатывая аттическую комедию в стиле карикатуры и буффонады, Плавт создал новые характеры — «социальные маски» [17, 435].

Не следует видеть в римской театральной культуре только заимствования. Ей присущи и многие оригинальные черты. Так, особенность драматургии Плавта заключается в том, что он сумел соединить комическое с трагическим (впервые он это сделал в «Амфитрионе»), вот почему именно он считается родоначальником такого уникального сценического жанра, как трагикомедии. Еще одна особенность: римские актеры до конца II в. до н. э. играли без масок, ограничиваясь только ярким гримом. Правда, были исключения: маску использовали, когда надо было обыграть мотив двойника или двойственности человеческой природы.

В начале I в. до н. э. два видных драматурга эпохи — Помпоний и Новий сделали литературную обработку народной комедии-ателланы, создав тем самым национальную римскую комедию. Ателлана (короткое фарсовое представление в духе буффонады) интересна тем, что в ней действие отдано в руки персонажей-масок. Четыре из них драматурги взяли из басен города Ателлы, известных римлянам с III в. до н. э.: Маккус — простак, Букко — хвостун, Паппус — старый скупец, Доссенус — горбатый и хитрый философ. Именно ателланы рассматриваются исследователями как предшественники комедии дель арте [15, 26].

В императорскую эпоху на смену комедии пришла пантомима — хореографический спектакль, в котором актер (мим) играл несколько ролей подряд, как мужских, так и женских. Актер пантомимы носил театральный костюм, соответствовавший роли, и маску. Сценическое действие, связанное с пластикой, сопровождалось музыкой и пением, в котором участвовал целый хор, излагавший содержание пантомимы. Сюжеты в подавляющем большинстве случаев заимствовались из греческой мифологии, в самых любимых из них рассказывалось о любовных приключениях богов, которые изображались исполнителями в серебряных или золотых масках.

Выступления шли на подмостках сцены. Вскоре наряду с мужчинами в представлениях стали принимать участие и женщины. Таким образом, актрисы появились впервые именно в этом театральной жанре. Актеры пантомимы первыми

отказались от маски. Однако отказ от маски не изменил общей традиции. Маска в римском театре продолжала существовать вплоть до падения Рима.

Маска в эпоху Средневековья и Ренессанса

Культура средневековой Европы во многом определялась христианством, которое уже в IV в. становится государственной религией в Риме и постепенно распространяется в других странах. Важнейшими элементами культуры данного периода являются литература, устная поэзия, героический эпос. Основой театральной культуры является литургическая драма (мистерия) — инсценировки библейских сюжетов, которые разыгрывались в помещениях церкви ее служителями. По мере развития городов и формирования городской (светской) культуры наряду с мистерией, которая вышла на улицы, в XI–XII вв. появляются мираклё (спектакль о «чудесах» из жизни святых), а в XIV в. — драма-моралите, персонажи которой являются аллегорическими олицетворениями добродетели и порока.

Расцвет культуры и искусства приходится на период конца XIV — начало XVII в., вошедший в историю как эпоха Возрождения. По мнению Й. Хейзенги, «ренессанс пришел из-за того, что люди научились понимать дух древних, и сущностью его было подражание классическим искусствам» [21, 333]. Новая итальянская драматургия этого периода была представлена пьесами П. Ариосто («Сундук», «Подмененные»), Д. Бруно («Подсвечник») и Н. Макиавелли («Мандрагора», «Маски»). Ариосто представил новый жанр «ученой комедии», а пьесы Макиавелли были моделью едкой политической сатиры, по стилю близкой к «Декамерону» Д. Боккаччо [12, 111–112].

Однако все указанные пьесы не имели такого массового успеха у зрителя, как, к примеру, комедии Лопе де Вега в Испании и трагедии Шекспира в Англии.

Самым высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения стала комедия дель арте. Ее истоки — в специфике народного карнавала, карнавальная игра, которая, по словам Г. Н. Бояджиева, будучи «своеобразным аккумулятором человеческого жизнелюбия, уже не могла оставаться на своей прежней стадии стихийной самодеятельности и с неожиданной легкостью вошла в берега искусства, став актом живого, непосредственного творчества» [5, 5].

Итальянские карнавалы имеют давнюю традицию. Первые народные шествия и гуляния в масках появились в Венеции в XIII в. «Карнавал, — пишет М. М. Бахтин, — во время которого можно было жить только по его законам... давал временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм, запретов». Таким образом, «карнавал — это вторая жизнь народа, его праздничная жизнь» [3, 20].

Именно «карнавальное шествие», как отмечает Г. Н. Бояджиев, «стало той плодородной почвой новой театральности, которая дала первые ростки профессионального сценического искусства и стала приучать массовую аудиторию к новому, более высокому типу зрелищ» [5, 39].

Первые спектакли комедии дель арте как открытого площадного театра были настолько неотделимы от самих карнавальных игр, что еще не воспринимались как феномен специфического театрального искусства, яркого и импровизационного.

Известно, что новый театр появился в Италии в 1550–1560-е гг. одновременно в нескольких местах.

Маски комедии дель арте — не совсем то, что маски античного театра. Здесь «маска» обозначала определенный социальный тип человека, наделенный теми или иными психологическими чертами, неизменным обликом и диалектом. Самыми популярными из них были «дзани» — народно-комедийные типы, соединяющие комедию дель арте с теми зрелищами, из которых она вышла и которые определили в ней самое главное: реализм и народность.

Среди основных «дзани» — Бригелла и Арлекин. Бригелла — плут и весельчак, воплощающий ум и энергию народа. Он не лишен мужицкой хитрости и чувствует себя как на боевом посту в жизненной борьбе. Костюм Бригеллы стилизован под крестьянскую одежду: белая полотняная блуза, длинные навывпуск панталоны, белый плащ, белая шапочка, желтые кожаные башмаки, такой же пояс, белые чулки. За поясом кинжал.

Арлекин — слуга, участвующий в интригах, это самая знаменитая и самая загадочная маска комедии дель арте. Прежде чем Арлекин стал одной из главных фигур спектакля дель арте, его в итальянском карнавале долго называли то Педролино, то Труффальдино и т. п. Имя Арлекин закрепляется в театре только в XVII в. Его французское происхождение объясняет А. К. Дживелегов: «Имя Арлекин появилось не в театре, а во французских inferнальных легендах до 1100 года, т. е. без малого за полтысячелетия до появления комедии дель арте...» [9, 122].

Существует в истории театра и гипотеза о «бесовском прошлом Арлекина». Паоло Тоски, на мнение которого ссылаются исследователи, установил, что «внешний облик и костюм театрального Арлекина были отмечены признаками демонического происхождения». Не случайно маска Арлекина первоначально была черна, волосата и снабжена шишковатым выростом на лбу (рудимент чертовых рогов). Арлекин носил красный берет с бубенцами, похожий на шутовской головной убор. Вспомним, что красный цвет — цвет адского пламени, а звоном бубенцов царь дьяволов сзывал грешные души на «дикую охоту» [23, 51].

На маску Арлекина, слой за слоем, накладывались краски, созданные мастерством целой плеяды замечательных актеров. Постепенно Арлекин превращается в веселого, ловкого молодца родом из Бергамо, способного выходить из самых разных неприятных положений и любой ценой достигать своей цели. Кроме того, он влюбчив и настойчив в проявлении своих чувств. Все это делает Арлекина центром любого спектакля. Его костюм очень красочный, сшитый из кусков разного цвета — желтого, зеленого, голубого и красного. На голове у него шапочка, украшенная заячьим хвостиком, на поясе — кошель. На лице — черная маска. Обут в легкие туфли, которые позволяют ему свободно перемещаться и совершать акробатические трюки.

Женской параллелью маски Арлекина является образ Фантески — служанки, разбитной и веселой, которая носит разнообразные имена: Коломбина, Смеральдина, Франческа и т. д. На ней первоначально была крестьянская одежда в заплатках, которая потом превратилась в элегантный костюм субретки — белую блузку с коротенькой пестрой юбочкой.

Среди сатирических масок комедии дель арте выделяются Панталоне, Доктор, Капитан и Тарталья. Маска Панталоне (старого венецианского купца, богатого, но скупого) воплощала образ зарождающейся буржуазии. Маска Доктора (болонского юриста, профессора местного университета, болтливой и самоуверенной) — это пародия на представителя схоластической науки. Маска Капитана, в облике которого соединились холодное высокомерие, жадность, чопорность и бахвальство, — это протест против чужеземного насилия, в частности, испанского. Тарталья («тарталья» по-итальянски — заика) — это маска, высмеивающая любое лицо, наделенное властью.

Маски Влюбленных были также составной частью спектаклей комедии дель арте, так как в них обязательно присутствовала любовная интрига. Влюбленные — менее всего маски. Это живые образы, наделенные поэтичностью, изяществом манер, внешней привлекательностью.

Постепенно в комедии дель арте появится и любовный треугольник: Арлекин — Коломбина — Пьеро (маска меланхолического поэта, трогательно и безнадежно влюбленного в Коломбину).

Маски комедии дель арте вошли в историю как уникальные явления итальянской народной культуры, однако традиции комедии вновь вернутся на профессиональную сцену в эпоху Просвещения. Это наглядно проявится в комедиях драматурга Карло Гольдони («Слуга двух господ», «Трактирщица»), а также в знаменитых пьесах-сказках Карло Гоцци («Любовь к трем апельсинам», «Король-олень», «Турандот»). Маски комедии дель арте придут и в русскую культуру Серебряного века. Это доказывает, что та или иная эпоха влияет на приоритет определенных социальных масок.

Вместо заключения

Подводя итоги исследования, можно отметить, что появление маски и ее эволюция прослеживаются на протяжении всей истории человечества. Маска — феномен культуры разных народов мира. А в праздничной, игровой культурах она существует не только в европейских странах, но и у американских индейцев, в Бразилии и Мексике, в Восточной и Южной Азии и др.

Многие аспекты «ритуального театра», сложившиеся еще в Древнем Египте, до сих пор существуют в культовых праздниках Черной Африки. Широко известны в мире и знаменитый китайский «театр теней», и «пекинская опера», многие исполнители которой до сих пор играют в масках. Маски нашли своеобразное применение в театральной культуре Японии — знаменитых национальных театрах кабуки, в которых, начиная с XVII в., играют только мужчины, и но, где благодаря пластике актера и музыке создается уникальная эмоциональная атмосфера. Народный театр Индии катхакали известен красочными и впечатляющими танцевальными представлениями. В основе многих спектаклей — знаменитый индийский эпос, сюжеты Махабхараты и Рамаяны.

Формы и функции маски в современной культуре разнообразны. Изображения маски можно найти в архитектуре, резьбе по камню, нумизматике.

Маска — действенный атрибут рекламы, эстрадного и циркового представления. Различные виды искусств, в которых существенным компонентом является визуальный ряд, — живопись и скульптура, кукольный театр, кино и телевидение, анимация и компьютерная графика, — активно используют различные виды масок или их изображений.

В информационную эпоху маска является составной частью не только медийной культуры, но и политической мифологии, проникая в сферу политической жизни. На основе изучения специфики маски как механизма моделирования образа рождается новая наука — имиджелогия.

Но это уже тема другого исследования.

1. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. М., 1964. С. 80–86.
2. Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. 348 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 2015. 640 с.
4. Большой энциклопедический словарь. 2-е изд. М.; СПб., 2000. 1456 с.
5. Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра : в 3 т. Т. 1 : Театр Западной Европы. История театра Западной Европы, начиная с античного периода Греции и Рима до театра эпохи Просвещения XVIII века включительно. М., 1971. 1007 с.
6. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. М., 1969. 352 с.
7. Геродот. История. СПб., 2017. 768 с.
8. Головня В. В. История античного театра. М., 1972. 400 с.
9. Живелегов А. К. Итальянская народная комедия. Искусство итальянского Возрождения. М., 2015. 552 с.
10. Еремеев А. Ф. Границы искусства. М., 1987. 317 с.
11. Зелинский Ф. Ф. История античной культуры. М., 2018. 448 с.
12. Иллюстрированная история мирового театра / под ред. Д. Р. Брауна. М., 1999. 582 с.
13. Леви-Стросс К. Путь масок. М., 2000. 399 с.
14. Морган Л. Г. Древнее общество, или Исследование линий человеческого прогресса от дикости через варварство к цивилизации. Л., 1935. 352 с. [Электронный ресурс]. URL: http://www.pseudology.org/Sex/MorganLG_DrevneeObshestvo2.pdf (дата обращения: 03.09.2018).
15. Пави П. Словарь театра. М., 1991. 504 с.
16. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб., 2003. 464 с.
17. Словарь античности / сост. Й. Ирмшер; пер. с нем. М., 1993. 704 с.
18. Тейлор Э. Б. Первобытная культура: Исследование развития мифологии, философии, религии, языка, искусства и обычаев. М., 1989 [Электронный ресурс]. URL: http://az.lib.ru/t/tajlor_e_b/text_1871_primitive_culture.shtml (дата обращения: 04.09.2018).
19. Толшин А. В. Феномен маски в театральной культуре : автореф. дис. ... д-ра культ. СПб., 2007 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/fenomen-maski-v-teatralnoikulture> (дата обращения: 09.08.2018).
20. Файсон Н. Величайшие сокровища мира / пер. с нем. М. Гурвица. М., 1996. 160 с.
21. Хейзенга Й. Homoludenc/Человек играющий : статьи по истории культуры. М., 2003. 496 с.
22. Энгельс Ф. Происхождение семьи, частной собственности и государства // Маркс К., Энгельс Ф. Избр. соч. : в 9 т. М., 1987. Т. 6. С. 109–243.

Статья поступила в редакцию 18.09.2018 г.