

А. В. Толишин

ЗНАЧЕНИЯ И СВОЙСТВА МАСКИ В КАРНАВАЛЕ И МАСКАРАДЕ

В статье рассматриваются универсалии маски как феномена культуры в явлениях карнавала и маскарада. Повторение и оппозиционные различия функций масок, перемена значений и инверсия их смыслов представляют собой яркий пример генезиса культуры. Маски карнавалов и маскарадов демонстрируют способность этого знака быть необходимым в различные исторические периоды и проявлять новые связи в конкретном социокультурном пространстве.

A. Tolshin

MASK'S IMPORTANCE AND FEATURES IN CARNIVAL AND MASQUERADE

A large variety of a mask's functions in culture is the basement of its long existence in human culture: in carnivals, masquerades and theatre. The mask has universal traits and characteristics. Changing of content and inversion of masks' forms represent genesis of culture. Masks of carnivals and masquerades demonstrate ability of this sign to be essential during different historical periods in certain socio-cultural contexts.

Маска как феномен культуры присуща как архаичным, так и высокоразвитым обществам. Универсализм этого знака культуры основан на многообразии форм и функций, вариативности содержаний и способов игры в маске. Как инструмент формирования цивилизованной индивидуальности маска имеет постоянные, по сути, неизменные функции и различные сочетания этих функций с новыми связями в конкретном социокультурном пространстве. Маска является не только средством прикрытия и изменения внешности, но и средством созидания, средством маркировки или обозначения социально

значимого явления. Взаимодействие культур, перемена значений масок, инверсия их смыслов — неременная часть живого исторического процесса развития культуры. Маски карнавалов, мистерий и маскарадов демонстрируют способность этого знака быть необходимым в различные исторические периоды. Особенно велико значение маски в кризисные времена, во времена больших политических, социальных и культурных перемен, кризисов сознания.

Карнавал соединяет в себе «этнос и жанровые образования языческого ритуала и церковного действия, многовековые традиции шутовства и изустной литературы, пло-

щадного зрелища и древнейших форм театра»¹. Периодом развития карнавальной культуры принято считать время с раннего Средневековья (начала XIII века) до расцвета карнавала в XVI–XVII веках. Карнавалы позднего Средневековья представляют собой синтез прикладного искусства и архитектуры, эмблематики и пластики, изобразительного искусства и театра, религиозных живых картин и массового уличного действия.

М. М. Бахтин связывает «мотив маски» в условиях народно-праздничной культуры Античности и Средневековья с «радостью смен и перевоплощений, с веселой относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности»², с метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени). В основе маски лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Такие явления, как пародия, карикатура, гримаса и т. п., являются по своему существу дериватами маски. М. М. Бахтин отмечает, что в маске очень ярко раскрывается самая сущность гротеска. Он выделяет то, что обрядово-зрелищные формы, построенные на начале смеха, давали подчеркнuto неофициальный аспект мира, человека и человеческих отношений, стоили второй мир и вторую жизнь. Это особого рода двумирность существовала в сознании человека Средневековья, Возрождения и на самых ранних стадиях развития культуры. О подобной двумирности в смеховой культуре русского народа, о создании фантастического антимира писали Д. С. Лихачев и А. М. Панченко³. Смех в отдельные эпохи и у отдельных народов нарочито искажает мир, экспериментирует над ним, лишает его разумных объяснений, причинно-следственных связей. Но, разрушая, смех одновременно созидает свой фантастический антимир. Этот антимир — несамостоятельный мир зависит от мира настоящего, от его понимания и от его интерпретации. Он вынуж-

ден изменяться (правда, медленно — по причине свойственной смеху инертности) вслед за изменением самой действительности. В скрытом и глубинном плане смех активно заботится об истине, не разрушает мир, а экспериментирует над миром и тем деятельно его «исследует». Знаком смехового мира являются условная одежда, ритмизированная речь, условный грим, маска, гротеск. Две концепции телесности, предложенные М. М. Бахтиным, — гротесковая (экстатическая) и классическая, определяют не только подходы к пониманию движения, искусства танца, но могут быть применены при изучении особенностей игрового модулирования образа в маске. Одновременное соединение гротесковой и классической концепций дает неожиданные контрастные сочетания смыслов, порождая многообразие выразительных форм.

Маски карнавалов и маскарадов отражают отличные от ритуалов и обрядов типы сознания, типы культуры, другие системы связей. Истоки элементов маскарадного отношения к миру содержатся в мифологическом сознании и ритуальной практике. Вместе с тем карнавальная маска теряет сакральное значение ритуала, обязательную, биологически мотивированную необходимость выполнения ритуального порядка. Карнавальная маска в большей степени произведение фольклора и праздника, нежели результата прямого воздействия природных, космических сил. Карнавальные маски в большей степени ориентированы на социальные запросы общества, отражают ситуации в сложном сплетении экономических, политических, социальных и художественных уровней его развития. Многие функции ритуальных масок, такие как перемена внешности, экспрессивность и заострение смысла, удвоение персонажа, конструирование или моделирование образа, сохраняются и в карнавальной маске. Но на первый план выходят такие функции, как отрицание тождества, выражение оппозиций, остранение

и гротеск, пародия, шутовство, «эстетика устрашения», фантастическое искажение лица и, наконец, сатира, создание смехового изнаночного мира. Гротеск и экзотическая телесность открывают дорогу разнообразию выразительных средств и возможности обращаться к фольклорным источникам как основе карнавального действия. Техника игры в карнавальную маску (как мистериальной, так и шутовской, площадной) последовательно развивалась и послужила основанием игры актера в театрах эпохи Возрождения. Думается, что карнавал явил собой определенный синтез искусств, в котором маска также обрела достаточно широкий набор функций, особенно тех, которые связаны с зарождением профессионального театра из театра площадного и мистериального.

Маска карнавала отразила появление темы шутовства и дурачества. Шуты – противоречивое многогранное создание карнавалов (шут-мудрец, шут-глупец, знак позора, глумления и изнаночного мира). Шуты отличались масками, костюмами, походкой, местными особенностями и ролями на карнавале. Существовали целые гильдии шутов, насчитывающие тысячи костюмов и исполнителей. Так, маски ротвайльских шутов (юго-запад Германии XVI–XIX веков) подразделялись на три типа: белых шутов, шутов в костюмах из цветных лоскутков или с бахромой и шутов в масках с деформированными чертами лица. Все шуты образовывали дьявольскую свиту под предводительством дьявола (маска Федерханнеса). В. Ф. Колязин пишет, что Федерханнес, облаченный в пестрый костюм с перьями, вел себя особенно дико, устрашая и одновременно развлекая публику огромной деревянной маской с хлопающей челюстью и мощными клыками, с высоким лбом, испещренным бороздами морщин, а также своими особенно выразительными длинными прыжками через палку⁴. Многие маски шутов формировались на протяжении нескольких столетий. Шутам было присуще право

осуждения или порицания карнавальной публики. В традициях ротвальдского карнавала было следование за шествием – «принародные пересуды» (Aufsagen), открывавшие уличный карнавал. Шуты предварительно выводили о проступках и маленьких слабостях попавших впросак горожан, заносили рисованные детали проступков в блокноты. Это становилось основой дальнейших комических диалогов, сцен и импровизаций. Пересуды заканчивались вознаграждением «жертв» сладостями. В игре южно-немецких шутов в масках-пересудах легко увидеть прообраз современного уличного театра.

Схожие проявления можно найти и в других европейских карнавалах. Так, в Средние века в городах Италии жители платили налог на содержание менестрелей и клоунов. Наиболее почитаемые менестрели выбирались тайно с целью карикатурного изображения епископа, мэра или принца как представителей местной администрации. По всей Ломбардии, например, каждый год на фестивале дураков выбранные комедианты в карикатурной маске местного епископа торжественно шествовали в собор. Там ряженный епископ встречался с настоящим, который был обязан передать актеру свою мантию. Облачившись в одежды епископа, актер произносил с кафедры шутовскую проповедь. В проповеди он безжалостно передразнивал все поучения и действия епископа за прошедший год. Позже епископ возвращался на кафедру и, обращаясь к пастве, должен был в речи побороть смех толпы⁵.

Одна из отличительных функций масок в карнавале – преобладание гротескового комизма над воплощением абсолютного зла. Создатели пасхальных игр и мистерий начинают прибегать к приемам театрализации зла, осваивать эстетику ужасного, принципы «эстетики устрашения», свойственные в целом средневековому театру. Сила эмоционально-театрализованного столкновения с образами зла, с дьявольским миром во многом зависела от выра-

зительности масок и эффективности игры в них. В нюрнбергском Шембартлауфе (1449–1539) появляются «адовые повозки», где в театрализованной иллюстрации картин ада использовались аллегорические маски, имеющие морализаторско-дидактические смыслы. Среди них: Дракон – символ четвертого смертного греха – зависти и клокочущего гнева, Василиск – ядовитый злой червь, персонифицирующий роскошь, Людоед – воплощение первородного греха, сатана, соблазняющий человека, пожиратель душ. Цель «адовой повозки» в карнавале – «педагогическая»: высмеять и заклеить смертный грех и разгул плотских страстей. Примечательным можно считать появление в карнавале сатирической маски. Так, одну из масок Шембартлауфа драматурги карнавала наделили чертами сходства с яростным сторонником реформации местным священником и предсказателем Андреасом Оссиандром, вероятно, из-за его попытки запретить Шембартлауф. Искусство карнавальной маски было доведено в XVI веке до уровня музейных образцов и произведений средневековой «высокой моды». Маски немецких карнавалов связывались с определенными *архетипами*: символическими фигурами, имеющими религиозные и светские корни, отражающими комбинации смыслов. Многие эти создания шагнули из эпоса и мифа в карнавал, а потом и в придворный маскарад.

Расцвет карнавальной культуры, достижение его апогея одновременно означал разложение во второй половине XVII века карнавала и зарождение в его недрах нового типа культуры – маскарада. Элементы маскарадной культуры содержатся, таятся и вызревают внутри самого карнавала. Зародыши этих элементов, истоки маскарадного отношения к миру содержатся уже в мифологическом сознании, в котором берет свое начало и карнавальное мироощущение. В действительности трудно провести границу между этими двумя явлениями. Различия между формами карнавальной

и маскарадной маски порой достаточно условны. Более существенными являются функциональные различия социального аспекта, соотношения трафаретных и импровизационных форм и стилистики образов. «Гротесковость, присущая карнавалу, в маскарадных формах придворной жизни сводится к минимуму»⁶. Маски как элемент карнавальной и маскарадной культуры не находятся в мифе в антагонистическом противоречии, но дополняют и оттеняют друг друга; в обеих культурах они присутствуют, но выполняют там различные функции, занимают неодинаковое место по отношению друг к другу, вступают в неодинаковые связи и наполнены разным идейным содержанием⁷. В маскараде маска теряет сакральное, магическое значение и переходит в сферу знаков, сопровождающих увеселения. Элементы маскарадной культуры в своей основе – это лишь несколько видоизмененные, «мутировавшие» компоненты карнавала, причем эта трансформация карнавала в маскарад могла произойти лишь вследствие возникновения определенных условий, связанных с изменениями в общественном сознании в результате возникновения новой социокультурной ситуации. Такие изменения произошли в Европе на рубеже XVI и XVII столетий. Одним из проявлений, симптомов кризиса общественного сознания стали, как и бывает обычно в кризисные периоды, активные поиски новых художественных форм, особенно заметные на фоне неторопливой эволюции искусства в XIII–XVI веках. Если карнавальная маска Средневековья и ренессансной культуры включалась в игровую жизнь фольклора, то в придворном маскараде осуществилось, по словам В. В. Иванова, «как бы одомашнивание официальной системой тех же или сходных форм»⁸. Маска носит все более светский характер, в этом виде тиражируется и в европейском маскараде XVIII века уже принимает функцию артефакта. Она не несет глубоких сатирических функций, менее гротескна, менее нуждается в ком-

муникативных приемах, применяемых при работе с ней. Она самодостаточна и превращается в маску масок, «симулякр».

Примечательно, что М. М. Бахтин выделяет отличие маски народно-карнавального мироощущения от канонов нового времени. В народно-карнавальном мироощущении гротескный образ — амбивалентен, внутренне противоречив — это незавершенная метаморфоза бытия, в которой «намечены оба полюса изменения — и старое и новое, и умирающее и рождающееся, и начало и конец метаморфозы»⁹. Гротескное тело здесь не замкнуто, не завершено, перерастает себя самого, выходит за свои пределы. «Акценты лежат на тех частях тела, где оно либо открыто для внешнего мира, т. е. где мир входит в тело или выпирает из него, либо оно само выпирает в мир, т. е. на отверстиях, на выпуклостях, на всяких ответвлениях и отростках: разинутый рот, детородный орган, груди, фалл, толстый живот, нос...» В романтическом гротеске, по мнению М. М. Бахтина, маска, оторванная от единства народно-карнавального мироощущения, получает ряд новых значений, чуждых ее изначальной природе: маска что-то скрывает, обманывает и т. д. В романтизме она почти полностью утрачивает свой возрождающий и обновляющий момент и приобретает мрачный оттенок. Маска, которая в карнавале была в первую очередь средством обретения нового образа и новой сущности, выражая принципиально важную для карнавальской культуры идею обновления, рождения, в маскараде становится инструментом и способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, средством обмана, утаивания и забвения. Можно сказать, что создание и развитие архетипических образов на основе фольклора в маске не продолжается. Обрастая дополнительными коннотациями, мотив маски трансформируется в мотив (точнее, комплекс взаимосвязанных мотивов) утраты лица, потери своего я, поисков истинного лица и истинной сущности, стремления избавиться от

навсегда приросшей к лицу маски, попытки узнать, что скрывается под маской.

В маскарадной культуре маска обладает более поверхностными признаками и функциями, а следовательно, более широким тиражированием в культуре. Маска становится украшением, предметом интерьера, признаком стиля, эстетическим знаком и расхожим символом прикрытия внешности. Происходит смена приоритетов, изменение парадигмы, перестройка всей ценностной иерархии различных компонентов и атрибутов культуры, обусловленные переменами в мировосприятии и отношении к миру, которые произошли на рубеже эпохи Возрождения и Нового времени.

Маска служит средством диалога культур. При этом некоторые ее функции инвертируются при сохранении внешних форм. Одно из самых ярких свидетельств этого явления — две маски Петра I, сделанные одна при жизни, а другая после смерти императора. Это была новая для правителей России практика, широко известная в Европе со времен Рима, где восковая маска изготавливалась при жизни знатного римлянина в период расцвета его карьеры. В России в допетровскую эпоху такой практики не существовало. Особенностью маскировки в русской народной культуре являлась ситуативность маски. Как правило, маска изготавливалась из недолговечных материалов и всегда в связи с определенной обрядовой ситуацией¹⁰. Определенную роль в судьбе фольклорной русской маски сыграл противоскомороший указ царя Алексея Михайловича в 1648 году. По этому указу вместе с фольклорными проявлениями игр и песен запрещены и маски: «А где объявятся домры и сурны и гудки и хари и всякие гудебные бесовские сосуды, и тыбте бесовские велел вынимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь»¹¹.

Деятельность Петра Великого и его соратников уже в начале XVII века породила необходимость создания идеологических оснований для проводимых реформ, выраженных в определенных символах. Для

этих целей пригодились и завоевания западной цивилизации, в их числе и маска. По договору 1715 года, наряду с прочими художествами и ремеслами, Б. К. Растрелли должен был практиковаться «в деле портретов из воску и гипсу, которые будут похожи на живых» и «в деле тесания фигур и статуй из мрамора и камня, которые будут похожи на живых»¹². Такие работы Б. К. Растрелли известны: это портреты А. Д. Меншикова, денщика Петра I В. П. Поспелова, майора С. М. Бухвостова — «первого российского солдата», «восковые персоны» царицы Прасковьи Федоровны, бюст великана Буржуа для петербургской Кунсткамеры и восковой бюст Петра I в латах. Петр I был воплощен в гипсе и воске, бюст и лицо раскрашены, парик сделан из волос самого императора. Маска, снятая с лица, наиболее точно воплотила лик реформатора. Думается, для Петра I эта восковая персона мифологизировала Новое время. Эффект достигается только от комплекса функций маски и маскировки: портретной и монументальной скульптуры, живописи и памятных медалей. Перемена внешности и лица осуществлялась путем обязательного брадобрития и переодевания в немецкое платье. Получив новый календарь и новую столицу, жители Санкт-Петербурга и Москвы приобщались к маскарадам и маскам, заимствованным из европейских традиций карнавалов и маскарадов — итальянских и французских. Часто эти маскарады более походили на организованные политические мероприятия.

Так, заключение Ништадского мира в 1721 году праздновалось семидневным маскарадом. В. О. Ключевский приводит свидетельство очевидца: «Тысяча масок ходила, толкалась, пила, плясала целую неделю, и все были рады-радешеньки, когда дотянули служебное веселье до указанного срока»¹³. Некоторые маскарады носили оттенок жестокого шутовства: «сумасброднейший, всешутейший и всепьянейший собор» или откровенного уродства — свадьба карла Петра Якима Волкова на карлице

Прасковье Федоровне с шествием, венчаньем, столом в доме князя А. Д. Меншикова, танцами и хохотом до упаду. «Все гости, в особенности же царь, не могли довольно тем навеселиться...смотря на коверканье и ужимки этих уродцев»¹⁴. Трагическим продолжением этой шутовской свадьбы были «шутовские» похороны карлика Якима Волкова.

Прививая западно-европейскую карнавальную маску, Петр I волей-неволей использовал маску как средство диалога с обществом, как инструмент осмысления событий, происходящих в социуме, использовал ее коммуникативные функции. Важными, думается, представлялись смеховое начало или «радость метаморфозы» игры в маске. Маска ритуалов является средством взаимодействия культур и «сопрягает мифологические данные, социальные и религиозные функции и пластическое выражение»¹⁵. В культуре маскарадной не всегда бывает так. Во взаимодействии культур через масочные формы приоритетным представляется фольклорное начало. В частности, западно-европейская маска в русской культуре лишилась своей фольклорной основы. Оставив форму маски и соединив ее с особенностями русской мифологии и задачами политического правления, Петр I породил маску, которую можно отнести к маскарадной культуре.

Маска, привитая Петром I, сыграла свою роль и в XX веке. Хотя в России маскарадная и восковая маска не получила глубокого художественно-предметного закрепления, но такие приемы, как фиксация лица умершего политического лидера и трансформация ее в символическую, ритуальную по характеру маску, воссоздание поклонений и ритуалов с масками, многократное дублирование масок политических лидеров, подкрепляемое мифотворчеством в области политической и идеологической, практиковались достаточно широко.

При утере большого количества сакральных и фольклорных функций маскарадная маска сыграла свою роль в так на-

зываемых «лиминальных фазах»¹⁶, болезненных для сознания общества и индивида, как это произошло в России на рубеже XIX и XX веков. Ощущение катастрофичности бытия, приближения социальных и политических катаклизмов породило тягу к отчаянному ретроспективизму, к поиску идеалов в иных стилях и эпохах. «Ретроспективизм являл себя в разных формах, в том числе и обращении к теме маски и маскарада», — пишет Е. Н. Морозова¹⁷. Маска становится частью мирозерцания модернизма, одной из самых популярных тем искусства. Маскарадность становится и самоцелью и содержанием творчества. Благодаря маске и маскараду в произведениях того времени многое утрировалось, приобретало оттенок иронии, трагического гротеска, становилось формой романтического протеста против мещанской жизни и противоречивой действительности. Кроме этого маска создавала условия для эстетической игры, преобразования жизни, придания ей ценности искусства. Склонность к театрализации переносилась и на реальную жизнь. Создавались маскарадные маски, костюмы, изобретались прически, соответствующие аксессуарам, обдумывались и практически использовались особые типы поведения в обществе, поддерживались темы разговоров, в которых слышен был отзвук масочного моделирования образов. Маскарады и маски были очень по-

пулярны в Петербурге в период между революциями 1905 и 1917 годов. Все это происходило на фоне изменения привычного уклада жизни: урбанизации, появления доходных домов, банков, торгово-промышленных предприятий, увеселительных заведений, процессов социального расслоения, увеличения напряженности в обществе и политических кризисов.

Маски и их функции рождаются в культуре и затем теряют свое практическое и мифологическое значение. Действие с маской — ограниченный по времени феномен. Он может не повторяться в истории культуры в своем первоначальном виде. Но функции его инвертируются и остаются жизнеспособными. Маска связана с системным бытием человечества, и ее исследование требует выхода за пределы конкретной культуры или профессии — в анализ бытия человечества. Повторение и оппозиционные различия функций масок в ритуалах и обрядах, карнавальной культуре и культуре маскарада, комбинации этих универсалий в театральной культуре и практика их использования в театральной педагогике и психологии творчества представляют собой яркий пример генезиса культуры. Такой процесс может быть осмыслен в синтезе различных научных дисциплин, в единстве искусствоведческого, педагогического, психологического, этнотеатроведческого подходов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. — М.: Наука, 2002. — С. 88.

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — М.: Художественная литература, 1965. — С. 46–47.

³ Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. — Л.: Наука, 1976.

⁴ Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу. С. 161.

⁵ Фо. D. The Tricks of the Trade. Methuen Drama, Michelin House, 1991. — London. — P. 182.

⁶ Иванов Вяч. Вс. Маска как элемент культуры // Маска: от мифа к карнавалу. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина 2006. С. 7.

⁷ Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад: два типа культуры. <http://www.ssu.samara.ru/~scriptum/carnaval>.

⁸ Иванов Вяч. Вс. Указ. соч. С. 7.

⁹ Бахтин М. М. Указ. соч. С. 30.

¹⁰ *Пашина О. А.* Маска и маскирование в русской народной культуре // Маска и маскарад в русской культуре XVIII–XX веков. – М.: Государственный институт искусствознания, 2000. – С. 15.

¹¹ *Иванов П.* Описание гос. Архива старых дел. – М., 1850. – С. 299.

¹² *Архипов Н. И., Раскин А. Г.* Бартоломео Карло Растрелли. – Л.; М.: Искусство, 1964. – С. 84.

¹³ *Ключевский В. О.* О русской истории. Лекция LX. – М.: Просвещение, 1993. – С. 435.

¹⁴ Русский быт в воспоминаниях современников. – М., 1914–1923. Т. 1. – С. 100.

¹⁵ *Леви–Стросс К.* Путь масок. – М.: Республика, 2000. – С. 48.

¹⁶ См.: *Геннеп А. ван.* Обряды перехода. – М.: Восточная литература, 2002.

¹⁷ *Морозова Е. Н.* Маскарад в творчестве и жизни художественной интеллигенции России начала XX века: социокультурный аспект // Бремя развлечений. Otium в Европе XVIII–XX вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. – С. 192.