**Толшин А. В.**

**Из истории маски в сценическом искусстве и задачи театральной педагогики.**

30 Ноября в ГМИИ имени А.С.Пушкина открылась выставка « Маски: от мифа к карнавалу».  Интерес к ней несомненен. Каковы функции маски в культуре? Что притягивало к ней людей разных культур, времен и эпох? В каких сферах человеческой деятельности можно заметить использование масок? Какую роль играет маска при самоидентификации личности? Правомерно ли говорить об истории маски? Какие возможности маски привлекают артиста? Может ли быть маска использована в театральной педагогике? Эти и некоторые другие темы освещены в статье артиста Санкт-Петербургского государственного академического театра комедии им. Н.П. Акимова, кандидата искусствоведения, доцента Санкт-Петербургской Академии Театрального Искусства Толшина Андрея Валерьевича.

Древнее искусство игры актера в маске  привлекало внимание  многих театральных деятелей начала и середины ХХ века. Среди них теоретики искусства, режиссеры, актеры, педагоги. Заострение масочной неподвижности лица и  барельефной, гротесковой выразительности пластики актера  волновали умы В.Э. Мейерхольда, Е. Б.Вахтангова, С.П.Дягилева, Н.H.Евреинова, К.М.Миклашевского, Г.Крэга,  Ж.Копо, Ю. О’Нила, Л. Пиранделло, Ш.Дюллена, А. Арто, Б. Брехта, А. Жарри, Д. Стреллера и мн. др.  Что искали в маске столь разные художники?

 Для реформаторов европейской сцены XX века маска была эффективным средством многих экспериментов.  Литургии и мистерии, карнавалы и площадной театр, в которых присутствовала маска как знак архаичной театральной культуры, служили возникновению знаков «новой» стилизации. Игра в маске в театрах Востока, итальянском народном театре, театрах Азии служила примером для подражания, средством создания высокохудожественной условности, импульсом рождения новой эстетики, которая  вела к большей выразительности и глубине  выявления человеческого духа. Теоретические и практические опыты реформаторов театра нашли свое воплощение в эссе и манифестах, спектаклях и опытах театральной педагогики.

Английский реформатор сцены Г. Крэг (1872-1966)  в журнале «Маска» (1908-1928), провозгласил необходимость тотальных реформ театра в области сценографии, режиссуры и актерского мастерства. Частью предлагаемой новой театральной «технологии» была идея актерской универсальности. Она воплотилась в концепции «актера-сверхмарионетки». Для Г.Крэга подобная универсальность это, прежде всего, выразительная пластика души и тела, способность осмысления явлений в пластических формах через музыку, танец и стилизованную игру. Важнейшим положением идеи «актера-сверхмарионетки» было возвращение маски как первейшего средства возрождения драматического театра. Прообразом нового актера был актер ненатуралистического, восточного театра. Г.Крэг попытался в учебной программе театральной школы объединить тренинг в масках комедии дель арте и технику импровизации. В 1913 году он говорил, что маска не будет востребована современным театром, речь идет о театре будущего. Но идея «актера-сверхмарионетки» была скорее артистическим видением, идеалистической мечтой, а не реально осуществленным «проектом», как бы сказали сегодня.

Новая эстетическая система театра, создаваемая режиссурой и творческими установками В.Э.Мейерхольда, также требовала создания нового актёрского стиля. Подобно  Г.Крэгу  В.Э.Мейерхольд думал о «желанном новом актере». В методах воспитания японского и китайского актеров он находил пути формирования того типа актера, который требовался для текущего театрального процесса.

В первые десятилетия ХХ века в различных театральных студиях в России велась разнообразная работа по выработке новых систем воспитания и обучения актера. В.Э.Мейерхольд и его соратник по Cтудии на Бородинской (1914—1916),  режиссер и педагог В. Н. Соловьев (1887—1941) связывали импровизацию с итальянской комедией дель арте и другими приемами игры различных театральных эпох. В программе Студии изучался импровизационный театр масок – французский, китайский, «старояпонский», «староанглийский», индусский, античный, испанский. И везде В.Э.Мейерхольд старался обнаружить «единые, одинаковые явления в театральной практике драматургии»[ ].Чем же являлась маска для В.Э.Мейерхольда в ее смысловом значении?

По мнению исследователя творчества В.Э.Мейерхольда Б.В.Алперса, маска- это кристаллизация жиз¬ненного материала, окостенение социального типа, утеря им индивидуальных черт, присущих  живому лицу, его предельная схема¬тизация и общность. Она всегда противостоит характеру или низшей его ступени — жанровой  фигуре. «В драме это — величина сложившаяся, готовая, не имеющая диалектического развития. Она фиксирует послед¬нюю стадию социального типа, доводит его до момента ги¬бели»[ ]. Маска для В.Э.Мейерхольда являлась способом фиксации уходящего объекта натуры, неким naturmort времени – способом прощания, расчета с ним (преодолеть смерть искусством) – соглашается с Б.В.Алперсом искусствовед А. Я. Тучинская[ ]. Маска – не поверхностно-развлекательный срез узнаваемых черт, но завершенный драматический тип, ставший типом нарицательным.

Думается, маска в истории  театра ХХ века в ее смысловом значении является тем, чем видел, ощущал ее В.Э.Мейерхольд, а именно: завершенным драматическим типом, доведенным до предельной схематизации и гротеска.

Что же такое маска, как предмет культуры? «Маска» — «специальное изображение какого-либо существа, надеваемое или носимое с целью преображения в данное существо» [ ]. Это определение, сделанное русским этнографом и искусствоведом А.Д. Авдеевым, который, однако, считал, что маску как средство «преображения» в другое существо следует рассматривать и в более широком диапазоне. Классификация маски как этнографического предмета включает в себя головные уборы-наголовники, парики, маски-головы, маски-личины, костюмы-маски, маскоиды, грим сценический в самых разнообразных вариациях[ ].

Многие принципы обучения актера, использовавшиеся в Студии на Бородинской, были развиты Мейерхольдом в содружестве с Л. С. Вивьеном в Школе актерского мастерства — ШАМе (1918), на Кур¬сах мастерства сценических постановок (1918) и в совместной работе с С.Э.Радловым (1892-1958). Обратим внимание на то, что студенту ШАМа предлагалось ознакомиться с двумя способами существования актера на сцене: системой переживания («натуралистичность») и игрой («театральность»). Интересно, что теория традиционной маски и теория импровизационного театра в этой программе увязывались. Причем маска значилась в методическом разделе программы как средство развития воображения.

Аналогично актерам театра кабуки, которые представляли публике предлагаемый характер и затем его играли, В.Э.Мейерхольд изобрел особый стиль актерской игры, который впоследствии Б.Брехт назвал «двойным показом», или «очуждением». Это особая диалектическая связь между персонажем и качеством его воплощения актером, определенный художественный комментарий, органично вплетенный в рисунок спектакля. Еще одно театральное изобретение — Биомеханика В.Э.Мейерхольда.  Это своего рода сверхмарионетка Крэга наоборот:  не кукла, которая способна заменить актера, а актер, способный подняться до высоты выразительности куклы и стать совершенным материалом в руках режиссера.

Почему В.Э.Мейерхольд обратил свое внимание на маску как средство обучения актера и режиссера? И надо ли нам сегодня опять идти по этому пути? Ведь в конечном итоге лучшие актеры «психологического театра» К.С.Станиславского — В.И.Качалов, М.М.Тарханов, И.М.Москвин, Н.П.Хмелев и актеры, воспитанные В.Э.Мейерхольдом — И. В. Ильинский, М. И. Бабанова, В. Ф. Зайчиков, Э. П. Гарин, С. А. Мартинсон, Н. П. Охлопков, М. И. Жаров одинаково интересны. Подтверждение этому — мнение С.М. Эйзенштейна о взаимоотношениях театральных систем К.С.Станиславского и В.Э.Мейерхольда. Он утверждал, что «крупные артистические дарования», воспитанные и К.С.Станиславским и В.Э.Мейерхоль¬дом, «одинаково успешны по результатам, независимо от того, с какого бока они пришли к своему достижению». С.М.Эйзейнштейн полагал, что высокоодаренные представители обеих школ, систем, направлений не односторонни, а включают в свою конкретную практику сумму опыта другого направления, осуществляя очевидный «добор» или восполнение своей  односторонней «системы»[ ].

Путь от яркой формы к глубокому содержанию возможен. Вспомним,  что К.С. Станиславский отмечал, что творческая смелость появляется от «маски и костюма», которые закрывают актёра. От своего имени артист порой не решится сделать того, что делается от другого лица. «Характерность   та же маска, скрывающая самого актёра-человека. В таком замаскированном виде он может обнажать себя до самых интимных и пикантных душевных подробностей. Все без исключения артисты-творцы образов — должны перевоплощаться и быть характерными. Не характерных ролей не существует»[ ]. К.С.Станиславский утверждал: внешняя характерность может создаваться как интуитивно, так и чисто технически, от простого внешнего трюка[ ].

      Е.Б.Вахтангов в период подготовки спектакля « Принцесса Турандот» (1922) по пьесе К.Гоцци проводил импровизационные упражнения с масками комедии дель арте, четыре из которых действовали в спектакле: Труффальдино — Р. Н. Симонов, Тарталья — Б. В. Щукин, Бригелла — О. Ф. Глазунов, Панталоне — И. М. Кудрявцев. Маски, по мнению Е.Б.Вахтангова, должны были обладать легким, общительным характером, от природы присущим юмором, быть бесконечно изобретательны на ситуации, трюки и игру с предметами. Маски должны были перевоплощать¬ся в любой образ, схватывать на лету черты любой характерно¬сти, профессии, правдиво передавать оттенки чувств и переживаний, быть изящны и грациозны, отлично петь, танцевать,   играть на любом   музыкальном инструменте, владеть всеми акцентами иностранных языков и местными наречиями, речевыми характеристиками: заиканием, проглатыванием слов, скороговорками, кашеобразной манере речи и так далее.[ ] Воплотить эти качества могли только синтетические, универсальные актеры.

Б.Брехт полагал, что лишение лица привычной мимики, т. е. утрирование, усиление звучания, достигаемое маской, – это идеальное средство остранения, метода показа, очуждения образа или события. Поэтому Б.Брехту потребовался актер, который мог вжиться  в образ с помощью маски. При этом была необходима дистанция между лицом и маской — маска не должна была подавлять актера. Б.Брехт говорил о способности актера «снять» и переменить маску мгновенно, что важно для театра эпического. Развивая свой интерес к мимической маске, Б.Брехт обратился к китайскому актеру, рассматривающему свое лицо как чистую страницу, которая может быть заполнена мимическими жестами[ ]. Б.Брехта интересовало то, что китайский актер не играет в состоянии транса. Его можно прервать в любой момент и он «не выйдет из образа».

Принципы, декларировавшиеся Г.Крэгом, К.С. Станиславским,  В.Э.Мейерхольдом, Е.Б.Вахтанговым, Б.Брехтом, имели тесную связь с работой различных педагогов, исследующих воздействие маски на психофизику актера и применявших маску в спектаклях и театральном обучении.

На Западе до Второй мировой войны эксперименты с теат¬ральной маской проводили: в Италии – Л. Пиранделло, в США – Ю. О’Нил, К. Макгован, В. Бенда, во Франции – Ж. Копо и Л. Чан¬серель.  Пожалуй, наибольших успехов в   поисках новых способов игры, где использовался бы эффект воздействия маски на исполнителя, достигли блестящий французский режиссёр и театральный педагог Ж. Копо (1878—1949) и его последователи. Ж.Копо использовал парадоксальный эффект, который производит маска на актера: скрывая последнего от публики, она одновременно раскрывает, обнаруживает его подлинные возможности. Используя маску, Ж.Копо учил актёров избегать самотиражирования,  считал, что импровизация в маске это не тренаж мима, не движенческий тренинг,   это актёрский метод подготовки, развивающий воображение и воспитывающий чувствительность актёра. Ж. Копо применял занятия в маске для развития выразительной игры актёра без маски. Например, он просил студента, у которого не получалась сцена, повторить ее с платком на лице. Эффект был поразительный: актер расслаблялся, становился выразительным и живым.

В 50-е годы интерес к маске возник с новой силой: появился ряд ярких спектаклей с использованием маски – «Арлекино» и «Слуга двух господ» Дж. Стреллера (Милан, 1951), «Кавказский меловой круг» Б. Брехта (1954), «Орестея» Ж.-Л. Барро (1955), «Счастливые небеса» У.Гаскилла ( 1960) и др.

В этот период М. Сен-Дени (1897—1971), ученик Ж. Копо начинает преподавать импровизацию в маске во многих театральных школах Европы и США. М. Сен-Дени писал, что, предлагая студентам носить маску, он не ставит цели получения высокохудожественных результатов и намерения возродить искусство мима. Для М.Сен-Дени маска была временным рабочим инструментом, который предлагался молодому артисту для развития его концентрации внимания и самоконтроля в наиболее эмоционально насыщенных моментах игры; для усиления способности чувствовать, развития экспрессивности и экспериментов в наиболее острой и рискованной форме. «Это хорошая подготовительная школа для трагедии и драмы в самых высоких проявлениях» — полагал М.Сен-Дени.[ ].

Французский театральный исследователь, теоретик и педагог Ж. Лекок (1921—1999) открывает свою школу в Париже в1956 году. Работа в маске становится одним из центральных методических приемов программы обучения. Ж.Лекок ввел в театральную педагогику понятие «нейтральной маски». Он полагал, что «лицо, которое мы зовем нейтральным, есть совершенная и гармонично сконструированная маска, которая дает физическое ощущение спокойствия»[ ]. Такая маска на лице актера предоставляет возможность посредством упражнений достичь ощущения нейтрального тела и испытать особое состояние нейтральности или нейтрального сознания. Это психологическое состояние свободного, неконфликтного восприятия окружающего мира. Физическое постижение мира начинается для Ж.Лекока с познания своего тела через нейтральную маску. При этом возникает ощущение своего нейтрального тела.

В чем главные особенности существования в нейтральной маске и зачем с ней работать? Надев такую маску, человек лишается привычных инструментов взаимодействия с миром: выразительности мимики и речи (у маски нет рта). Закрытое лицо избавляет от необходимости выражать или скрывать свое эмоциональное отношение, а отсутствие речи лишает возможности взаимодействовать вербально и, как следствие, обостряет поиск других инструментов воздействия и выразительности. Таким инструментом становится тело. Оно начинает существовать как форма сознания и становится главным и единственным воспринимающим и отражающим мир органом.

На основе работы с нейтральной маской Ж.Лекок сформулировал принципы работы с характерной маской и маской клоунской, разрабатывал законы существования в жанрах мелодрамы, комедии дель арте, буффонады, трагедии.  Если нейтральная маска для Ж.Лекока – это своего рода общий знаменатель или знак, нейтрализующий индивидуальность выражения, то клоунская маска провоцирует выявление индивидуальности в ее неповторимом своеобразии, она противоположна нейтральной по своему характеру [ ].

Известный американский педагог и теоретик С. Элдридж, труд которого «Mask improvisation for actor training and performance» (1996) является на сегодняшний день одним из наиболее подробных описаний техники работы с маской, предлагает последовательное развитие следующих степеней характерной маски: начальная характерная маска, контрмаска, жизнеподобная маска, маска тотем (нечеловеческое живое существо), маски различных объектов, комплексная характерная маска . В своих основных принципах процесс создания персонажа в маске у Элдриджа очень близок процессу работы над характером в русской театральной школе   совпадают понятия характерности, тела персонажа, манеры и видений речи, импровизационного самочувствия, отношения исполнителя к характеру и другие понятия.

 Сегодня маска как прием обучения драматического актера используется во многих странах. Многие практики театра и театральной педагогики (английский педагог и режиссер К.Джонстон, французский педагог и режиссер М. Гонзалес, датский режиссер и педагог Ю.Барба, шведские режиссеры Л. Сандберий и С. Остен, болгарский антрополог и режиссер А. Илиев, итальянский педагог К. Де Маглио) дают основание считать маску необходимым элементом современного театрального образования, существенным элементом эстетического воспитания актера, полезным инструментом освоения актерской профессии[ ].

Обрядовые корни игры в маске позволяют некоторым исследователям говорить об особом сценическом самочувствии актера в маске и называть его состоянием транса. В частности,   К.Джонстон утверждает, что во время игры в маске усиливается интенсивность восприятия, и, несмотря на трансформацию, человек видит и чувствует более глубоко, чем обычно. К.Джонстон усматривает связь такого состояния с практикой современной психодрамы или групповой терапии, гипноза .

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.

Современный российский театр достаточно активно пытается  возобновить и широко использует традиции  практиков театра XX века, оставивших нам в наследие интерес к «игровому» театру, к театру острой, заразительной формы, театру зрелища, трансформации, представления, театру «социальной маски». Готов ли современный актер к таким задачам?

  О необходимости гармоничного сочетания двух подходов в обучении актера — соединении достоинств, несомненной силы и содержательности «психологического» театра  и  театра «представления» говорят современные крупные российские режиссеры. Художественный руководитель Александринского театра В.В.Фокин на встрече с участниками фестиваля «Гранд-Мастер-Класс отечественной театральной  школы» в Санкт-Петербурге 2 декабря 2006 года говорил о необходимости уверенного владения актером внутренней и внешней техникой перевоплощения. Сегодняшний актер должен быть гибким, подвижным  и музыкальным. По мнению В.В.Фокина актер должен быть способен откликнуться на тренинги различных методик и направлений. Это будет гарантией успешного освоения актером самого широкого жанрового диапазона спектакля.

Возникший в последние годы интерес к игровому методу в обучении не случаен. Режиссер и педагог М. М. Буткевич (1926—1985) справедливо подметил, что с середины XX века неуклонно возрастает интерес к практическому применению игровых методик и теорий. «Объективный факт: не играют только там, где это положено, само собой разумеется, там, где это обязаны делать в первую очередь,- не играют только в театрах и в театральных учебных заведениях ( там, где учат будущих актеров и режиссеров!) Здесь игры боятся. Здесь игровые модели обучения превращены в жупел. Вот он парадокс игрового поветрия»[ ].

В отечественной театральной педагогике нет исследований, посвященных проблемам практического применения маски в театральной школе. Тем не менее, тренинг в маске необходим  актеру  современного театра и кино. Существует большая вероятность того, что те студенты, у которых ярче выражены способности к освоению характера через внешний рисунок, откликнутся на динамику форм, предлагаемых таким тренингом. Добавим, что тренинг может органично сочетаться и с работой в спектакле, но там необходимость использования маски должна быть мотивирована определенным художественным решением.

 Маска и ее возможности в театральном образовании   это достаточно обширная тема. Здесь мы касаемся только некоторых аспектов этого многофункционального  средства обучения, его методических, художественных функций.

Маска неразрывно связана с движением тела играющего, с особой формотворческой способностью человека в маске подчинить пластическую жизнь тела общему идейному содержанию игры. Пластичность в данном случае рассматривается в широком понимании – как психическая, физическая, артистическая. Она  зависит от таких составляющих, как эмпатия, самоконтроль (я-концепция), воображение (я-образ), реактивность, способность ассоциировать, физически воспринимать и удерживать зрительно полученный образ. Различные концепции телесности, гротеск, смеховая культура, очуждение, биомеханические приемы, грим, костюм открывают большие перспективы работы с маской в современных развивающих тренингах.

Существенно то, что маска для практикующего 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. Архетипичность маски, принципы принятия на себя проблемных образов могут способствовать арт-терапии – освобождению человека от проблемной зависимости, открытию своих творческих возможностей.

 Например, английский исследователь и педагог Э. Шрабсалл считает, что сформировавшийся «имидж» человека – его тело, голос, манеры, способ представлять себя и т. д. – может стать отправной точкой или материалом экспериментального исследования в нейтральной маске[ ]. Возможности использования маски выходят за рамки актерской профессии. «Мимодинамические», как их называл Ж. Лекок, методы могут быть продуктивны в самых разнообразных областях человеческой деятельности. Он применял их в обучении архитекторов – для развития способности к конструированию, к ощущению движения человеческого тела в пространстве. Эти методы применимы в обучении пластическим искусствам, музыке, литературе, психологии. Главным принципом методики является включение движущегося тела в процесс распознания и понимания реальности, в формирование телесного эмоционального впечатления от явления или объекта.

Думается, что маска может быть использована и как многофункциональное средство обучения, и как метод физического и психологического раскрепощения человека, и как один из приемов развития творческих способностей. Театральный опыт подтверждает важную роль маски в глубинном развитии творческих возможностей личности, что служит основанием применения маски в тренингах.

**Импровизация и маска. К вопросу о развитии творческих способностей актера.**

Маска, по В. Далю, — «личина» в прямом и переносном смысле. Она может быть «накладной рожей для потехи», но может быть выражением притворства, двоедушия человека — инструментом сокрытия, маскировки истинных действий и намерений. Маска в древних культурах — символ божества, атрибут власти, выразитель любви и ужаса смерти, олицетворение первородных сил земли инеба, знак коллективного подсознательного, выраженного в ритуальныхформах (причем это касалось и того, кто надевал маску и тех, кто на негосмотрел). Маска в какой-то степени структурировала стихию непознанного и вводила ее в некую систему. Поэтому она являлась орудием колдовства и непременным атрибутом игрищ у самых различных народов.

 Маска — простой инструмент трансформации, преображения человека.Ребенок с удовольствием надевает картонные маски и играет. Ему комфортно, он чувствует защиту и его психика освобождается. В такой игре я — уже»не я», а » не я» может позволить себе делать неожиданные вещи. Эта играодновременно и постижение мира и познание себя.

Структурно маску можно представить, как синтез трех ипостасей: первая — видимая «личина». Это содержание маски лежит в области символикимимики. По Ф. Ницше, это аполлоновское начало. Доведенная до символического выражения первоначальная форма явления — маска горя, смерти, радо-сти и т.д. Пластический образ, который мы можем созерцать — «субстратстрастно взволнованного человеческого тела»1. Вторая ее ипостась — явление, событие, которое за маской стоит. Это подтекст, шопенгауэрская «воля»со всей гаммой приятных и неприятных ощущений, та «воля», которая , поэстетической аксиоме Ницше «есть предмет музыки, но не ее источник». Этаипостась, несомненно, несет в себе дионисическое начало. И третья ипостась — процесс «оживления» маски человеком. Такой процесс — структураживая, игровая, ее невозможно зафиксировать. Она существует здесь и сейчаси в полной мере присутствует в театральной игре актера. Содержание игрыопределяется отношением актера к первым двум ипостасям. Думается, что»оживленная» маска представляет собой феномен, в котором, говоря словамиПетера Слотердайка, человеческое Я «есть лишь окаем большого поля, гдепроисходит столкновение сил витально-сексуального Диониса и созерцательно-мечтательного Аполлона»2. При этом изначальная энергетика основ бытияи искусств сдерживается формой маски. Переходы от одной ипостаси к другой определяют движение мысли актера. Не случайно маска в ее высшемпроявлении исчезла из театра. Аполлоновское начало безоговорочно победило и вся история развития театра ХХ века свидетельствует о разнообразныхпо форме попытках возродить начало ему противоположное.

Слово маска по латыни: «persona», и относится оно во-первых, к маске,которую использует актер, во-вторых, к самому актеру, и в-третьих, к создаваемому характеру. То есть, говоря о театральной игре в маске можноговорить о маске, актере и персонаже (как результате творческого триединства). Работа в театральной маске, основана на импровизации и никакого другого способа освоить маску нет. В такой импровизации присутствуют все элементы художественного перевоплощения, она необычайнодинамична и возникает на основе импровизационного самочувствия.

С импровизацией и маской были связаны практически все формы народного театра: древнегреческий — мим, древнеримский — фесценнины,древнерусский — театр скоморохов, итальянский — комедия дель арте,французский — ярмарочный театр и др. Они, в свою очередь, повлияли наразвитие театров в поздние века. ХХ Век принес новый и необычайностойкий интерес к театральной маске: Г. Крэг в журнале «Маска» провозгласил необходимость возвращения маски на сцену как первейшего средства возрождения драматического театра. Он поставил вопрос о вневременном процессе обновления театра, воспитании нового поколения актеров, режиссеров на новаторских принципах. Крэг утверждал принцип универсальности актера: соединения в сценической игре авторского, личностного начала со сверхвыразительностью. Одним из непременныхусловий универсальности актера была способность к импровизации. Крэгпопытался восстановить и объединить тренинг в масках комедии дель артеи импровизационную технику в учебной программе театральной школы.При этом Крэг говорил в 1913 году, что маска будет невостребована современным театром, речь идет о театре будущего.

Принципы, декларировавшиеся Крэгом, имеют тесную связь с темипоисками, которые велись в русском театральном искусстве. Многие русские режиссеры — В.Э. Мейерхольд, В.Н. Соловьев, А.Я. Таиров, Е.Б.Вахтангов обращались к импровизации и маске. Они исследовали воздействие маски на психофизику актера и применяли маску в спектаклях и вобучении актера.

Мейерхольд считал подлинную импровизацию неким философскимкамнем театра, стягивающим, «как в фокусе, все достижения и прелестиподлинных театральных культур всех времен и народов»1. Опираясь наВагнеровский принцип синтетического театра, в котором и слово, и музыка, и свет, и изобразительное искусство, и ритмическое движение — всевплетается в органическую ткань спектакля, Мейерхольд создал свой образ синтетического театра и актерской техники, где соседствует игра драматического и оперного артиста, танцовщика, эквилибриста, гимнаста,клоуна. Так же, как и Крэг, он думал о «желанном новом актере» Такогоактера Мейерхольд погружал в игровую стихию профессии, в импровизацию, связывая ее с комедией дель арте и другими приемами игры различных театральных эпох. В программе Студии на Бородинской изучалисьимпровизационный театр масок, — французский, китайский, «старояпонский, староанглийский», индусский, античный, испанский». И везде Мейерхольд старался обнаружить «единые, одинаковые явления в театральнойпрактике драматургии».

Представляется принципиально важным, что в различных учебныхпрограммах Мейерхольд подчеркивал самостоятельность актера: в каждую минуту тот является композитором своей роли. Говоря об отношениях творца и его создания, Мейерхольд исходил из мысли, что всякое искусство — это, прежде всего, организация материала. Трудность и особенность актерского искусства в том, что актер в одно и то же время — материал и организатор. «А1 — конструктор, давая задание А2 — материалу,не только видит его все время на сценической площадке, но и делает выводы из тех или иных положений А2, что дает толчок к новым, еще неизвестным А1, комбинациям технических навыков (импровизация)»1. Такимобразом, импровизация в мейерхольдовском понимании связана с авторским творческим началом А1 актера, которое остается за пределами образа. Актер-творец «конструирует» свое поведение через комбинациютехнических навыков, предвидит и организует развитие и повороты поведения персонажа, управляя импровизацией. Тем самым актер, ставя передсобой определенные задачи, руководит действиями А2, т.е. создает образиз своего собственного материала.

В импровизации, как ее понимал другой реформатор русской сценыМ. Чехов, актер использует взаимодействие различных уровней сознания.Чехов разделял наше обыденное «я» — как материал для творчества (УМейерхольда это А2), высшее «я», пробужденное творческим импульсом,которое руководит материалом (У Мейерхольда это А1). Третье сознаниепринадлежит создаваемому сценическому образу.

В минуты вдохновения, по Чехову, высшее «я» становится вторым сознанием актера, наряду с обыденным. Высшему «я» принадлежит функциявдохновения, а низшему — «здравый смысл» или, иными словами, функции контроля. «Ваше высшее «я» всегда импровизирует», — считал Чехов2. Высшему «я» принадлежат и функции интуиции.

Блестящий французский режиссер и театральный педагог Жак Копо(1930) считал, что импровизация в маске это не тренаж мима, не движенческий тренинг — это актерский метод подготовки, освобождающий воображение и чувствительность актера. Ж. Копо, М. Сэн-Дени, Ж. Леко,К. Джонстон, М. Гонзалес, С. Элдридж применяли и применяют занятия вмаске для развития выразительной игры актера без маски.

Работа с маской многообразна. Это и нейтральная маска, которая неимеет индивидуального выражения, она нема. Работа в ней — достижениесостояния «нейтрального тела» и «нейтрального сознания». Это своего рода деконструкция самого себя, снятие своих собственных масок, пере-стройка способа мышления актера. За тренингом в нейтральной маске следует тренинг в маске характерной. Она имеет свои степени и качестваразвития: начальная характерная маска, контрмаска, жизнеподобная маска,маска тотем (нечеловеческое живое существо), маски различных объектов,комплексная характерная маска. Важной особенностью импровизации вмаске является многоплановые образные возможности и продуктивностьтакого вида творчества. Актер способен к воспроизведению, оживлениюмножества персонажей, которые до поры, до времени живут своей «невоплощенной» жизнью в памяти исполнителя. Импровизация в маске учит нетолько оживлять персонажи, которыми наполнена память, но и наполнять ееновыми созданиями. При этом поиск характера, форм его проявления и содержания взаимодействия с партнерами происходит импровизационно.

Современные теоретики театра также говорят о многоуровневом сознании самого актера, актера-образа (другой) и актера-амплуа1. Американские педагоги и исследователи импровизации Г. Аткинс и С. Элдридж пишут о том, что одним из важных психофизических качеств импровизацииявляется постоянное колебание и взаимодействие между многочисленными слоями творческого сознания актера. Так Г. Аткинс (1994) считает, чтоимпровизация учит особой гибкости-трехмерности мышления, способности актера соединять одновременно актерский, режиссерский и авторский(взгляд драматурга) подход к решению сценической проблемы. Поэтомуон советует развивать трехмерное и абстрактное мышление. В свою очередь Элдридж (1996), интерес, которого сосредоточен на импровизации вмаске, утверждает, что на колебаниях между слоями творческого сознанияактера основана техника импровизации в контрмаске. Концепция и техника маски и контрмаски, — по мнению Элдриджа, фундаментальный творческий принцип анализа и развития характеров. Такой принцип связан сигрой текстом и против него. Это текст и подтекст, Эго и Альтер Эго персонажа. Он дает актеру возможность создавать разные персонажи в одноймаске, или соединять контрастные характерности в одном персонаже.

Таким образом, можно предположить, что многоуровневое сознаниеактера импровизатора может обеспечить и различные возможности структурирования сценического образа в современном спектакле. При данномподходе взаимоотношения актера и роли, как это исследовано в работеЮ.М. Барбоя (1988), могут быть самые разнообразные. Здесь возможен иподход Станиславского к характерности, как средству перевоплощения ивлияние структуры личности актера на сверх-сверхзадачу роли и спектакля. Возможны вахтанговское «Творчество игры» и личностная, философская мотивация исполнителя, и мейерхольдовское построение маски-амплуа, которое определяет взаимоотношения с ролью.

Особое состояние сознания позволяет актеру-импровизатору сохранять»чувство целого», обеспечивают свободный поиск ассоциаций, определяет ихколичество и качество и дает возможность управлять всеми неожиданностями, выстраивая их в единую композицию. Воплощение замысла (то есть процесс перевоплощения) осуществляется при помощи продуктивного действия,особого действенного мышления при наличии творческого импровизационного самочувствия актера. Это особое психическое состояние, по сути, близковдохновению. Для него характерна взаимосвязь осознанного и неосознанного, познавательного и эмоционального компонентов.

Как же сегодня воспитать и обучить актера импровизатора? Преждевсего, мы должны думать о воспитании актерской творческой индивидуальности, авторского, личностного начала. Личностное начало — это желание постигнуть явления жизни, способность увидеть, осмыслить и воплотить увиденное в сценическом действии, непременно выразив отношение к происходящему в образной форме. С авторской позицией связан ипоиск тем, волнующих художника, и средств их воплощения. Иными словами, когда видение актера оформляется в осмысленное мироощущение,творчество актера приобретает личностное измерение. Иначе нельзя вообще говорить о творчестве, а сценическая игра сводится к имитации.

Выдающийся советский театральный педагог Л.Ф. Макарьев указывална идентичность искусства драматического актера и искусства поэзии, выделял вдохновение актера м ы с л и т е л я. Ум, мыслетворчество, индивидуальность связывается у Макарьева в одно «единство личностногодарования».

На закате жизни Макарьев формулирует комплекс проблем связанныхс формирования личности, воспитанием актерской творческой индивидуальности. Перефразируя слова Б. Шоу, Макарьев определяет и позициюпедагога-воспитателя: «Если хочешь чему-нибудь научить молодого человека, то его личность должна быть для тебя священной». Макарьев пишет, что между учителем и личностью ученика стоит индивидуальная загадка последнего, которую необходимо (и возможно) разгадать педагогическими средствами. Личность же ученика всегда есть тайна, которую нужно не только открыть, но и построить. «Поэтому весь педагогический процесс должен быть построен на широком фоне индивидуального развития студента(всех его способностей) и на глубокой разведке его духовного потенциала».

В последние годы театральные педагоги обеспокоены неразвитым воображением студентов. Сегодня многим абитуриентам и студентам академии так непросто проявить наивность, доверчивость, увлеченность вымыслом, фантазией, т.е. те качества, которые приводят в результате и к сопереживанию, и к образному мышлению, и к возникновению глубоких сценических чувств. Причина этого явления, видимо, кроется в системе школьного образования, да и в образе жизни современного школьника. Педагогический процесс ориентирован на логическое мышление и теорию познания. Эмоциональная сфера ученика и его воображение игнорируются.

В этой ситуации преподавателю на помощь может придти игра, та игра, которая со временем может перейти в игру воображения художника, игру творческую. Такая игра сопровождается особым игровым самочувствием. Оно со временем может стать творческим импровизационным самочувствием. Импровизация как вид спонтанного художественного творчества, суть которого заключается в объединении здесь и сейчас процессов рождения замысла и его воплощения предполагает авторство и большую творческую самостоятельность.

Примечательно, что о необходимости новых подходов к воспитанию и развитию в области педагогики и психологии искусства, писали не только театральные педагоги: Е.Б. Вахтангов, М.О. Кнебель, Л.Ф. Макарьев, но и теоретики культуры: М.М. Бахтин, П.М. Якобсон, Д.С. Лихачев, М.С. Каган, а в конце 80-х — психолог искусства В.Г. Ражников. М.С. Каган справедливо полагает, что наша педагогическая система должна определить свою главную цель, как формирование в ученике целостной личности, а не однобокого расчетчика, программиста, «технаря», живого компьютера. Это проблема формирования «целостного человека», его духовной жизни,его экзистенциальных ценностей. Речь идет о сочетании образования ивоспитания, о «диалогическом» пути формирования сознания юного существа, соединении принципов антропологизма и культуро - центризма с технической концепцией школы

Импровизация, в частности импровизация в маске — темпоральный феномен. Она позволяет человеку вступать в сложные и напряженные отношения со временем — лишает человека права на ошибку, права на пробу. Она выводит нас в прекрасную зону игры с фатумом — с судьбой, где необходима смелость. Способность к импровизации раскрывает самое существенное и сокровенное в человеке. Импровизация в маске заставляет человека вступать в сложные отношения с самим собой. Он рискует преимуществом использования своих собственных клише и привычек поведения, рискует обнажить самые сокровенные мысли, чувства, чтобы утвердиться в своей поистине ничем не ограниченной свободе. Эта свобода позволяет ему ставить архетипически простые вопросы1: Что есть человек? Что есть мир? Почему мир заставляет человека страдать — и как можно избавить человека от страданий? Эти вопросы являются открытием факта своей индивидуации.

В театральном образовании импровизация в маске, является сильным средством развития воображения, ассоциативного и композиционного мышления, прямым ходом к использованию подсознательных процессов впсихотехнике актера и практическое присутствие такого вида тренинга всовременной русской актерской школе явилось бы очевидным обогащением процесса обучения.

Но импровизация, способность к ней, методы обучения и область применения — это универсальная проблема — она актуальна не только для театральной школы, но и для многих видов творческой деятельности человека. В большей степени это касается профессий, содержанием которых является общение, например, педагогика, медицина, журналистика, психология, и т.д. Можно утверждать, что импровизация развивает творческие способности человека.

**Маска в западноевропейской театральной педагогике.**

Различные виды масок, служащие своеобразной метафорой, одухотворенным ликом человека или явления, средством  принятия образа «другого» широко представлены в современной культуре и искусстве театра. Хотя маска как театральный атрибут возникла в процессе зарождения театра и сопровождала различные этапы  развития театрального искусства, как средство обучения актера она появилась в западноевропейской театральной педагогике сравнительно недавно — в начале ХХ века, одновременно с реформами европейского театра.  Древнее искусство игры актера в маске  привлекало внимание  многих теоретиков искусства, режиссеров, актеров и педагогов. Заострение масочной неподвижности лица и  барельефной, гротесковой выразительности пластики актера  волновали умы В.Э. Мейерхольда, Е. Б.Вахтангова, С.П.Дягилева, Н.H.Евреинова, К.М.Миклашевского, Г.Крэга,  Ж.Копо, Ю. О’Нила, Л. Пиранделло, Ш.Дюллена, А. Арто, Б. Брехта, А. Жарри, Д. Стреллера, Д.Фо и др.

Для реформаторов европейской сцены XX века маска была эффективным средством многих экспериментов.  Маски литургий и мистерий, карнавалов и площадного  театра, театров Востока и Азии служили примером для подражания, средством создания высокохудожественной условности, импульсом рождения новой эстетики, которая  вела к большей выразительности и глубине  выявления человеческого духа. Теоретические и практические опыты реформаторов театра нашли свое воплощение в эссе и манифестах, спектаклях и опытах театральной педагогики.

Сегодня маска как один из приемов обучения драматического актера используется  во многих странах: Италии, США, Швеции, Австралии, Франции  и др. Это обусловлено  профессиональным спросом: практикой эстрады и цирка,  кино и  телевидения, драматического и музыкального театров, рекламного бизнеса.  Очевидно, что применение маски в обучении актера  потребовало выработки особой техники, освоения конкретных умений, правил и приемов игры.

В отечественном искусствоведении нет работ, затрагивающих проблемы игры актера в маске, выявляющих эстетические закономерности использования маски в спектакле, исследующих психологические и педагогические аспекты работы актера и режиссера с этим театральным средством. Игра в маске по-прежнему сложно сочетается с привычной программой обучения, основанной на системе К.С.Станиславского. Маска вызывает интерес  театральных педагогов, но одновременно и порождает некоторые  опасения в силу своей неподвижности и искусственности.

Какие примеры использования маски в  западноевропейской театральной педагогике ХХ века представляются полезными для российской театральной школы? Возможно ли,  говорить о дополнении метода К.С.Станиславского методикой, где  используется  маска? Какие специфические  качества психотехники артиста можно развивать с помощью маски?

Пожалуй, наибольших успехов в   поисках новых способов игры, где использовался бы эффект воздействия маски на исполнителя, достигли блестящий французский режиссёр и театральный педагог Ж. Копо (1878—1949) и его последователи М. Сен-Дени (1897—1971) и  Ж. Лекок (1921—1999).  Ж.Копо в Театре Старой Голубятни — (Вье Коломбье) в Париже между 1920-1924 годами широко использовал парадоксальный эффект, который производит маска на актера: скрывая лицо, она одновременно стимулирует работу всего психофизического аппарата и раскрывает творческие возможности. Маска для Ж.Копо — стала фактором психофизического освобождения актера и движущей силой перевоплощения.  Ж.Копо считал, что импровизация в маске это не тренаж мима, не движенческий тренинг   это один из методов подготовки актера, метод, развивающий воображение и эмоциональную природу, отзывчивость тела, способность мыслить.  Важнейшим принципом такого метода было подчинение воображения, пластики и эмоциональной природы артиста характеру создаваемого персонажа и отказ от повторения своих психологических стереотипов  в каждой исполняемой роли. Примечательно, что программа Ж.Копо включала в себя не только вопросы актерской техники.  Исследовательница зарубежного театра Е.Л.Филькенштейн пишет о том, что Ж.Копо был убежден в единственном пути к полному обновлению театра через нравственное перевоспитание актера, совершенствование его внутренней и внешней техники, пересмотр и обогащение выразительных средств  . Школа Вье Коломбье не была похожа ни на одну театральную школу Европы. Ж.Копо проводил занятия не только с основными учениками, но и с детьми в возрасте от 8 до 12 лет, которых он  обучал искусству драмы, балету и музыке. Программа школы была нацелена не только на широкую профессиональную подготовку, но на развитие ума и нравственного чувства, привитие дисциплины, освоение традиций и  привычек, благоприятных для ремесла, духа коллекти¬визма, общности целей. Воспитывая послушное тело артиста с помощью гимнастики, формируя природный «игро¬вой инстинкт», Ж.Копо предлагал ученикам исследовать внутренний ритм движения, использовать  музыку, танцы,  пантомиму в маске.

Принципиальной задачей для Ж.Копо было развитие и воспитание у студентов интереса и практических умений работы в разнообразных театральных стилях и жанрах:  пластическом, условном, игровом театрах,  моно-спектаклям с многочисленными ролевыми трансформациями,  театру масок. Комедия масок воплотила для Ж.Копо идею воспитания синтетического актера и интерес к жанру сатиры. Маска для Ж.Копо стала инструментом развития выразительности актёра для игры без маски.

Эта педагогическая задача осталась главной и для последователей выдающегося французского педагога. Ученик Ж. Копо французский режиссер  и актер М. Сен-Дени считал маску временным рабочим инструментом, который предлагался молодому артисту для развития концентрации внимания, высокой степени самоконтроля в эмоционально насыщенных моментах игры, для усиления способности чувствовать, для развития экспрессивности и способности к экспериментам в наиболее острой и рискованной форме. По мнению М.Сен-Дени неодушевленный предмет, которым является маска, может быть «оживлен» контролируемыми, сильными, и совершенно простыми действиями, которые зависят от богатства внутренней жизни актера, его индивидуальности и от спокойного, сбалансированного тела исполнителя.  Тело актера, по мнению М.Сен-Дени, движимо силой чувств, спрессованных под маской. Маска разогревает чувства актера и охлаждает его голову.  «Это хорошая подготовительная школа для трагедии и драмы в самых высоких проявлениях» — полагал он  .

Существенными представляются  подходы М.Сен-Дени  к вопросам перевоплощения. Для М.Сен-Дени ярким средством перевоплощения  являлся тренинг в маске, который он называл  «химией актерского мастерства». Такой тренинг способствует скорейшему пониманию и освоению актером «двойного сознания» или способности управлять двумя областями психики в процессе создания сценического образа. Одна область заполняется видениями образа в процессе чтения и исследования пьесы за столом. Это объективное начало. Вторая область или субъективное начало есть сам актер, его психофизические  возможности: тело, реакции, эмоциональная природа. Чтобы вдохнуть жизнь в персонаж, актер должен двигаться от объективного  к субъективному началу. М.Сен-Дени полагал, что постоянный конфликт и взаимодействие объективного и субъективного начал  определяет качество создания роли. Актерская интерпретация в таком случае соединяет бережное отношение к драматическому тексту и живое его воплощение. «Двойное сознание» помогает исполнителю преодолеть зависимость от собственной субъективности и двигаться в сторону художественной высоты  наиболее сложных драматургических текстов.

Еще один последователь Ж.Копо — французский театральный исследователь, теоретик и педагог Ж. Лекок вводит в театральную педагогику понятие «нейтральной маски». Он полагает, что «лицо, которое мы зовем нейтральным, есть совершенная и гармонично сконструированная маска, которая дает физическое ощущение спокойствия» . Такая маска предоставляет актеру возможность посредством упражнений выработать ощущения нейтрального тела и испытать особое состояние нейтральности или нейтрального сознания. Это психологическое состояние свободного, неконфликтного восприятия окружающего мира. Нейтральная маска Ж.Лекока и художника А. Сартори не склонялась ни к одному чувству или состоянию, она отражала баланс между ними. Для Ж.Лекока нейтральная маска является из глубин «я». «Она как дно моря: спокойна и неподвижна. Экспрессивная маска как волны; под ней нейтральная маска»  . В этом принципиальное различие двух типов масок. У экспрессивной маски есть характер, есть конфликт, она имеет свою историю, прошлое, страсти. В свою очередь у нейтральной маски нет характера, только нейтральное общее бытие.

В 90-е года ХХ века американский исследователь и педагог С. Элдридж, комментируя практику Ж.Лекока,  писал о том, что концепция нейтрального является в определенной мере интеллектуальной и воображаемой конструкцией, но она позволяет увидеть вещи такими, какими мы их обычно не видим. Концепция и техника маски и контрмаски, – по мнению С.Элдриджа, фундаментальный творческий принцип анализа и развития характеров. Такой принцип связан с игрой с текстом и против него. Это текст и подтекст, Эго и Альтер Эго персонажа. Он дает актеру возможность создавать разные персонажи в одной маске, или соединять контрастные характерности в одном персонаже  .

Еще одно важное понятие, которое использует Ж.Лекок — понятие «контрмаски». Контрмаска  – это наличие двух контрастных качеств в одной масочной персоне. Например, актер, «оживляя» маску, выражение которой говорит о тупости и неразвитости персоны, первоначально создает образ действия  согласующегося с внешностью тупицы.  На втором этапе работы Ж.Лекок просит создать под маской те параметры личности, которые нехарактерны для внешних особенностей маски. Допустим, что у этой же персоны есть знание, ум, рафинированная интеллигентность. В случае такого соединения, полагает Ж.Лекок, мы можем говорить о контрмаске. Конфликтность внутренних и внешних черт, контрастность поведения придает масочной персоне глубину и многозначность.

На основе работы с нейтральной маской Ж.Лекок сформулировал принципы работы с характерной и контрмаской, маской клоунской, разработал приемы игры  в жанрах мелодрамы, комедии дель арте, буффонады, трагедии.  Если нейтральная маска для Ж.Лекока – это своего рода общий знаменатель или знак, нейтрализующий индивидуальность выражения, то клоунская маска провоцирует выявление индивидуальности в ее неповторимом своеобразии. Она противоположна нейтральной по своему характеру  .

Принципиальным для Ж.Лекока положением программы было исследование «мимодинамических» характеристик человеческого тела. Законы  движения тела служили основой проявления человеческого в жизни и театре. Мир в его предметном и пространственном выражении, по мнению Ж.Лекока, запечатлевается в нашем теле, возбуждает соматические импульсы и может стать источником вдохновения. Впечатление вдохновляет жест, и жест последовательно вдохновляет чувство. Движение такого рода – основа инстинктивного творчества. Центр философии Ж.Лекока – пристальный  взгляд на мимизм и движение человека: «Жест предшествует знанию, Жест предшествует мысли, Жест предшествует языку» . Ж.Лекок утверждал, что «мимодинамические» методы могут применяться не только в театре, но и архитектуре, при тренинге способности конструировать, просчитывать движение тела в пространстве, в других  видах искусств: музыке, скульптуре, литературе, танце и т.д. Движение тела имеет первостатейное значение  для возможности распознать явление окружающего мира и способности сформировать идею его выявления в различных видах и жанрах искусства.

Еще одним важным принципом школы Ж.Лекока был принцип инновационной педагогики, создания нового. Согласно этому принципу театральная школа не должна всегда идти  в кильватере существующих театральных форм. Напротив, она должна использовать силу предвидения, развивать новые сценические формы  и таким образом содействовать обновлению самого театра  . Ж.Лекок добивался этих целей, обращаясь к маскам, древнегреческому хору, клоунаде, буффонам, мелодраме, трагедии, варьете, и т д. Подходы к великим, как он их называл « территориям драмы» (трагедии, мелодраме, комедии) предполагают комбинацию педагогических методов.  Он считал, что, только выходя за границы одного метода, переходя из одной территории  в другую, частично их, перекрывая, можно воспитать у студента навыки подлинного  творчества. Разработки Ж.Копо, М.Сен-Дени, Ж.Лекока заложили теоретическую и практическую основу  для более широкого и осмысленного применения маски в театральной педагогике в 60-е и 70-е годы ХХ века.

Какие  принципы можно выделить из опыта вышеупомянутых педагогов, и с какими трудностями и  противоречиями сталкиваются сегодняшние педагоги- практики, работающие с маской?

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. По мнению актера, драматурга и теоретика Д. Фо (1926-), все тело актера действует в этом случае как выразительная система  для маски, она преображает 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. Обратим внимание на 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. Это явление выдающийся польский театральный режиссер Е.Гротовский (1933-1999) называл «преувеличением социобиологического феномена» . 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.

3. Все практикующие педагоги сходятся в главном: маска требует предварительного знакомства, изучения, взаимодействия и освоения. Этот процесс может включать в себя поиск пластики, жестов, звука и голоса, образа выражений. В процессе этой работы актер может соотноситься с зеркалом, партнером без маски как взглядом со стороны или педагогом. Такой исследовательский игровой процесс может занимать несколько недель  до того момента, как персона в маске заговорит.

    4. Важно, чтобы маска была удобная, чтобы в ней было приятно работать. Ж. Лекок, в частности, рекомендовал создавать маску, которая меняет свое выражение в зависимости от движения актера, от угла его разворота к зрителю. При создании такой маски художнику рекомендуется использовать контрастные черты и  асимметрию форм. Это может быть сочетание прямых и изогнутых линий, линий и плоскостей, гладких и шероховатых поверхностей, контрастных цветов. В свою очередь К.Вервейн — английский режиссер и исследовательница масок замечает, что маска в современном спектакле должна выражать мысль или дух оригинала, но в формах, интересных для сегодняшней аудитории, существующей в ином социальном контексте.  Она полагает, что при воссоздании античных масок  художник и режиссер должны избегать прямой реконструкции или музейности. К.Вервейн, вслед за Ж.Лекоком, думая о чувственности, человечности и красоте масок, при их изготовлении использует стилизацию.

 5. Знакомство и освоение маски актером порождает противоречивые правила  и приемы, которые исповедуют различные педагоги. Для  некоторых из них способ обращения с маской имеют принципиальное значение. Так французский педагог  и режиссер М.Гонзалес, работая с нейтральными масками и масками комедии дель арте, запрещает актеру дотрагиваться до лицевой части маски, просовывать пальцы в отверстия для глаз. Этим  он сохраняет бережное отношение к маске как к лицу человека. М.Гонзалес категорически отрицает работу с зеркалом, а первый самый важный этап работы с маской проводит в полной тишине. Английский педагог К.Джонстон и шведский режиссер С.Остен в свою очередь приветствуют работу с зеркалом и используют этот прием в своих спектаклях.  Итальянский педагог К. Де Маглио обращается с масками вольнее, чем  М.Гонзалес, для него это обычный материал ремесла актера, требующий определенных технических приемов. Болгарский актер и режиссер А. Илиев из множества аспектов использования маски выделяет композиционные особенности построения сюжета, пластические приемы и правило: маска всегда должна быть развернута к зрителю.

6. Дискуссионным для некоторых педагогов представляется вопрос: актер овладел маской или маска овладела  актером? Некоторые педагоги, в том числе и К.Джонстон, предостерегают от «давления» на масочного персонажа со стороны режиссера. Они утверждают, что такие персонажи сохраняют вольный образ поведения и не могут повторять сцены, как это бывает в театре без масок  .  К.Джонстон отстаивает позицию «маска овладевает актером, и он должен ей подчиниться». Думается, что допустимость выхода актера за рамки, предложенного ему сценария или пьесы  определяется жанровыми особенностями готовящегося представления. Ж.Лекок в своей практике соблюдал эти рамки, К.Джонстон  их ломает.

7. Противоречивым представляется и обсуждение педагогами особого самочувствия актера в маске. Некоторые из них утверждают, что трансформация в маске сопровождается состоянием легкого транса, вызывает особое психическое самочувствие.  Впечатление, производимое маской на актера, сопровождаются преображением в различных аспектах: мимическом, пластическом, речевом, психическом. В этом психологическом состоянии актер не боится проявлять свои подавленные желания, открывать душевную боль или говорить о проблемах, совершать нехарактерные для себя действия и поступки. Это состояние дает право К.Джонстону обратить внимание на связь  между тренингом в маске, современной психодрамой и групповой терапией.

8. Наиболее сложным представляется вопрос о дополнении метода К.С.Станиславского методиками с использованием маски. Это касается, например, пути создания эмоциональной жизни персонажа. По К.С.Станиславскому  актер сосредотачивается на  действии, на преодолении препятствий в данных ему предлагаемых обстоятельствах и эмоция возникает от конфликтного существования в этих обстоятельствах. В тренинге с маской  создание эмоциональной жизни персонажа может начинаться впрямую с  поисков пластической формы эмоции, ее динамического выражения. Эмоция, выраженная пластически, физическая форма поведения персонажа, острота его оценок, создание речевых характеристик берут свое начало от вида маски. Это первоочередное «как», которое соединяется с «что», определенное при чтении пьесы и анализе роли.

Проблемы существуют и в области приспособления полученных масочных персон к характерам, заложенным в пьесе. Школы, основанные на системе К.С.Станиславского, опираются на действенный анализ текста пьесы. Театр физический, в русле которого развивается педагогика с маской, стоится  более на физическом поведении, пластической реакции, нежели на произносимом слове.  Режиссер П. Холл (Великобритания) утверждает, что, репетируя древнегреческую трагедию с использованием масок, его театральная компания теряла время в поисках психологических  мотиваций поступков героев. На самом же деле, в таком спектакле актер не должен играть характер — его характер уже выражен в маске  . Он должен рассказывать историю зрителям. Это провоцирует актера на особые выразительные средства. Многие наблюдатели сомневаются в прямом использовании инструментов жизнеподобного театра  в спектаклях с маской. Такой подход ведет к излишне «запсихологизированному»  спектаклю.

Какие же пути предлагает для решения данных проблем современная педагогика? Маска  часто видится как основной элемент, из которого выявляется, вырастает характер. Это очень ограничивает постановщика и  подчас делает непонятной соединение работы в маске и работы над текстом — считает К.Вервейн. Она  пишет, что для нее эта проблема решается в том случае, если масочные персонажи и форма действия выявляются одновременно на основе  работы над текстом и этюдов в маске. Театр маски — театр визуальный.  Он не исключает психологического содержания и интерпретации текста, но доносит содержание в иной от психологического, жизнеподобного театра форме. Для этого действие разбивается на маленькие фрагменты, которые снабжаются подходящими движениями и жестами. Это немного напоминает позы в танце и смысловые переходы от одной позы к другой. Такие движения требуют от исполнителей строго, художественного  отбора и точности. Все эмоциональные проявления должны быть хореографически точными и выразительными. Случайные жесты отвлекают  и путают зрителей, в свою очередь выразительные и точные жесты выявляют смысл  .

Практические и теоретические работы Ж.Копо, Ж.Лекока, С.Элдриджа, К.Джонстона показывают, как можно используя маску последовательно освоить всю гамму процесса перевоплощения — от первоначальных элементов до наиболее сложных, связанных с  выразительными  формами комедии, мелодрамы, клоунады.

Актер, который блестяще ее освоил маску, может быть неубедительным в игре без маски.  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.

В каком-то смысле, играя  в маске, актер отдаляется, 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 остранение чрезвычайно продуктивный инструмент воспитания способности к синтезу, личного опыта, эстетических требований времени и драматургии.

     В работе с маской пробуждаются и становятся важными невербальные компоненты поведения: поза, жесты, экспрессивность восприятия и пластики. Экспрессивность рождает новые свойства индивидуальности, новую информацию о себе. Эта новая информация является творческим материалом для педагога и ученика, из нее вырастают новые роли и стили игры.

      Экспрессивность требует развития тела как совершенного инструмента, особой его отзывчивости, управляемости, импульсивности, а также особого уровня внимания, своего рода сосредоточенности космонавта в скафандре, который существует в двух системах, разделенных шлемом. Пластичность актера, играющего в маске (в широком понимании – психическая, физическая, артистическая), зависит от таких составляющих, как эмпатия, самоконтроль (я-концепция), воображение (я-образ), реактивность, способность ассоциировать, физически воспринимать и удерживать зрительно полученный образ, т. е. способность к мимесису, музыкальность и чувство юмора. Это достаточно сложный комплекс профессиональных умений, можно сказать универсальный комплекс внешней выразительности актера.

Современный российский театр достаточно активно пытается  возобновить и широко использует традиции  практиков театра XX века, оставивших нам в наследие интерес к «игровому» театру, к театру острой, заразительной 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 острого идеологического кризиса современного общества и постоянных поисков нового сценического языка, новых выразительных театральных форм, возможно, говорить о дополнении метода К.С.Станиславского методикой, где  используется  маска.