

Тетяна БОЙКО, Марина СОРОКА
<https://orcid.org/0000-0001-6941-8868>,
<https://orcid.org/0000-0002-0509-8508>

МОДИФІКАЦІЇ СЦЕНІЧНОЇ МАСКИ АКТОРІВ-БЕРЕЗІЛЬЦІВ У КОНТЕКСТІ ФОРМОТВОРЧИХ ШУКАНЬ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто різноманітні модифікації сценічної маски, котрі були яскраво репрезентовані у практиці акторів-березильців. Робота з маскою у створенні багатьох сценічних образів відбивала не лише мистецькі погляди й режисерські принципи Леся Курбаса, а й вказувала на тенденційність формотворчих шукань театру першої третини ХХ століття.

Ключові слова: сценічна маска, вертепна маска, соціальна маска, зооморфна маска, естетика *commedia dell'arte*, акторська творчість.

В статье рассмотрены различные модификации сценической маски, которые были ярко представлены в практике актеров-березильцев. Работа с маской при создании многих сценических образов отражала не только художественные взгляды и режиссерские принципы Леся Курбаса, но и указывала на тенденции творческих исканий театра первой трети ХХ века.

Ключевые слова: сценическая маска, вертепная маска, социальная маска, зооморфная маска, эстетика *commedia dell'arte*, творчество актера.

The article deals with various modifications of the stage mask, which were vividly represented in the practice of berezil-actors. Working with the mask during the creation of many scenic images reflected not only the artistic views and directional principles of Les Kurbas, but also pointed to the tendentious form-seeking quest for the theater of the first third of the XX century.

Keywords: stage mask, vertep mask, social mask, zoomorph mask, *commedia dell'arte*, actor creativity.

Актуальність теми. При дослідженні природи акторської творчості поняття маски є одним з ключових. У виконавській практиці воно відбиває зміст грецького слова «persōna», і стосується, по-перше, маски, що її використовує актор, по-друге — особистості самого актора і, по-третє, — створюваного сценічного характеру. Тобто, говорячи про театральну гру в масці, можна говорити про маску, актора й персонаж як результат творчої триєдності. Як відомо, з маскою були пов'язані практично всі форми давнього театру, що, своєю чергою, вплинули на розвиток мистецтва у наступні віки. ХХ століття принесло новий і доволі стійкий інтерес до театральної маски.

Істотні видозміни сценічної маски у ХХ столітті здебільшого були пов'язані з різноманітними концепціями універсального актора. Наприклад, Гордон Крег вбачав такого творця в акторі-надмаріонетці,

Всеволод Мейерхольд вишколював у біомеханіці, Бертольд Брехт віднаходив у техніці «очуження», Антонен Арто відшукував у «театрі жорстокості», Михайл Чехов відчував у «образному перевтіленні», Лесь Курбас моделював у «розумному арлекіні» тощо. Безперечно, підхід до роботи та тренінг актора з маскою у методиці кожного з цих театральних новаторів були глибоко індивідуальні, авторські.

Саме на початку ХХ століття апологія використання прийомів маски досягла свого апогею. Зокрема, вона активно декларувалася Вс. Мейерхольдом, який у статті «Балаган» (1912) стверджував: «Чи не в тому полягає мистецтво людини на сцені, щоб, скинувши з себе полуду навколишнього середовища, вміло вибрати маску, вибрати декоративні шати і хизуватися перед публікою блиском техніки — то танцівника, то інтригана, наче на маскарадному балу, то простака давньоіталійської комедії, то жонглера.

<...> На обличчі актора — мертва маска, але за допомогою своєї майстерності актор спроможний повернути її в такий ракурс і прогнути своє тіло в таку позу, що вона, мертва, оживає» [9, 215–219].

На сучасному етапі дослідниця феномену маски Е. Хайченко так само наголошує: «Лише за умови досконалого володіння маскою (статура, голос, техніка, манера), актор буде спроможний проявити своє обличчя (емоційний досвід, життєву філософію). А якщо він не володіє своєю маскою досконало, то глядач ніколи не побачить його обличчя» [15, 144]. Тобто засади роботи актора зі сценічною маскою не втрачають своєї актуальності. Маска так і залишається поліфункціональним інструментарієм, який надається для багатьох інваріантів відтворення образу, дає можливість акцентувати стилістичні особливості вистав. Те, що є надбанням попередніх епох, у XX–XXI століттях можна цілком пристосовувати як до традиційних, так і до модерних форм театрального висловлювання. Приміром, провідний вітчизняний режисер Дмитро Богомазов у більшості своїх вистав застосовує різноманітні інваріанти маски під час роботи з акторами. Тонований контур обличчя актора або детально промальована за допомогою гриму маска — певний натяк на те, що у виставах цього режисера досить часто панує карнавальна ігрова стихія, естетика інтелектуального балагану.

Різностильові контури сценічної маски, які у практиці сучасних митців відтворюються часто-густо певними цитатами з минулого, особливо виразно і певною мірою комплексно, простежуються у практиці саме акторів-березильців. Отже, **метою** цієї статті є висвітлення епізодів використання сценічної маски у виставах Леся Курбаса та зіставлення їх з виставами режисерів-сучасників (Є. Вахтангова, О. Грановського, Вс. Мейерхольда), які будували роботу з актором на засадах опрацювання стилістичних надбань минулих епох. Це сприятиме розумінню специфіки вітчизняного досвіду використання сценічної маски в роботі актора та розумінню естетико-художніх контурів цього процесу.

У рамках цієї мети поставлено **завдання** диференціювати та визначити стилістичні особливості вертепної, соціальної та зооморфної сценічних масок, локально репрезентованих у практиці провідних митців 1920-х-1930-х рр.

Ступінь опрацювання теми. Різноманітні погляди на феномен маски відбилися у працях багатьох мистецтвознавців, практиків сцени, філософів: М. Бахтіна, Л. Борисової, О. Дживелегова, Г. Бояджиєва, Г. Крега, Ф. Ніцше, М. Рейдгрейва, А. Толшина, Е. Хайченко, Ш. Шахадат та ін.

Утім, для нашої статті важливі саме аспекти вертепної, соціальної і зооморфної масок. Саме тому, ми звертаємося до праці Л. Софронової «Старовинний український театр» (Л., 2004), де висвітлено певні професійні елементи роботи актора з вертепною маскою. Використовуємо й статтю Б. Алперса «Театр соціальної маски», вміщену у виданні «Театральні нариси» (М., 1977, т. 2), де простежено етапи формування соціальної маски у театрі першої третини XX століття. Елементи ж зооморфної маски у практиці березильців певною мірою окреслив Лесь Танюк у статті «Бестіарій Мар'яна Крушельницького» (К., 2007), аналізуючи педагогічні методи свого вчителя.

На сучасному етапі, зберігаючи пієтет до праць багатьох курбасознавців: Ю. Бобошка, Г. Веселовської, І. Волицької, Н. Єрмакової, Н. Корнієнко та інших, мусимо зазначити, що аспект сценічної маски у практиці акторів-березильців ще потребує певних теоретичних узагальнень та конотацій.

Виклад основного матеріалу. Як уже зазначалося вище, застосування модифікацій маски у створенні сценічних образів, у XX столітті було пов'язане з багатьма концепціями універсального актора. Приміром, Курбасова концепція актора-«розумного арлекіна» акумулювала широку амплітуду історичних ротацій театральної маски у взаємодії з актуальними експериментами у царині акторської творчості. Недаремно ключовою метафорою стала маска Арлекіна, що ввібрала в себе розмаїття акторських прийомів та засобів художньої виразності попередніх епох. Приміром, у Молодому театрі Лесь Курбас спрямовував студійців на вивчення різних стилів сценічного мистецтва, апробацію нових підходів у акторській праці, в тому числі й до активного використання маски. Відтак репрезентативним прикладом використання маски у практиці акторів-молодотеатрівців слугує вистава «Горе брехунів» за Ф. Грільпарцером (1918). З дослідження Ю. Бобошка випливає, що «досить примітивна і важкувата комедія Грільпарцера з легкої руки Курбаса перетворилася на ефектну, сповнену дотепної вигадки, іскрометних веселоців виставу в дусі комедії дель арте. Епізод рицарського суперництва часів раннього середньовіччя раптом набув характеру народного фальшу, веселої пригоди, коли представник низів, простий кухарчук Леон обводить навколо пальця пихатого і тугодумного графа, допомагаючи закоханим. Курбас надав акторам можливості вільної імпровізації, буфонного перебільшення барв, широкого використання трюків і пристосувань, властивих майдановому народному видовищу» [2, 41]. Зовнішньо кухар Леон у вико-

нанні Леся Курбаса скидався на дзанні Арлекіна, він був убраний в яскраву сорочку з різнокольоровим геометричним орнаментом на манишці, мав відповідний грим та вправно виробляв різні трюки, фокуси (жонглювання кухонним приладдям, невидиме гасіння свічок), що надавали його гри ритмічності, піднесеної святковості.

Згодом апробація принципів української народної маски відбулася у виставі Леся Курбаса «Різдвяний вертеп» (1919), створеній за перевиданим О. Кисілем класичним текстом старовинного вертепу.

Нагадаємо, що вертеп — як модель лялькового театру — відомий в Україні з кінця XVI століття, але остаточно сформувався у XVII столітті завдяки поширенню шкільної драми, інтермедій. Вертепна вистава складалася з двох частин-дій. Перша відбувалася на верхньому поверсі дерев'яної скрині і мала сакральний характер, була присвячена народженню Ісуса Христа (дійовими особами виступали Діва Марія, пастухи, царі-волхви, Ірод, Смерть та ін.), а друга — на нижньому поверсі була світського характеру й майже не перегукувалася з різдвяною драмою (дійовими особами були дід, баба, москаль, селянин, шинкарка, піп, жебрак та ін.). «Персонажі інтермедій змагалися в дотехах, співали, танцювали тощо, кожен діяв згідно зі своїми соціальними, становими, нац.[іональними], віковими ознаками та інтересами. Це створювало повчальне та динамічне видовище, типізоване за законами поетики нар.[одної] творчості. Індивідуалізація образів досягалася зовнішністю ляльки, її одягом і особливо мовою» [8, 295–296].

Приміром, дослідниця Л. Софронова з цього приводу зазначає: «Виконавець на сцені сприймається як людина і як роль; роль існує у відриві від виконавця, та цей відрив постійно знімається і знову виникає. <...>

Людина не створювала образ іншої людини, намагаючись наслідувати її, відшукуючи деякі штрихи, деталі, здатні виявити її внутрішній світ і психологічну характеристику. Вона не відображала досвід реальної дійсності (вона, як уже говорилось, і не цікавила культуру тієї епохи), бодай і в максимально умовних формах. Вона вела серйозну риторичну роботу, виступаючи носієм ідеї. <...>

Найчастіше на сцені виникали узагальнені, збірні образи, які не вимагали окремих характеристик» [11, 247–253].

Тобто ми можемо підсумувати, що робота актора з вертепною маскою базувалася на максимальній дистанції між власними імпульсами, переживаннями й емоціями та характером створюваного образу.

Виконавець за допомогою схематичних, стереотипних для певного персонажа жестів і усталеного коливання тембру голосу механічно відтворював психотип ляльки, іншими словами — маску персонажа, з незмінними якостями та регламентованою поведінкою. Проте така жорсткість виконання стосувалася лише ляльок-масок з різдвяної драми, в інтермедіях з нижнього поверху допускалося деяке коригування поведінки ляльок, оскільки там розгравалися сатиричні сценки на злобу дня.

У виставі Молодого театру традиційну модель вертепу «Курбас і Петрицький переносять у коробку сцени, збільшуючи вертеп у розмірах і даючи живому акторові змогу стилізувати свою сценічну поведінку під пластику дерев'яної народної іграшки, вертепної ляльки» [6, 74]. У цьому експерименті Леся Курбаса насамперед цікавив процес шліфування акторської техніки, тому до гри виконавців він висував такі вимоги: «Актори мають заграти ляльок. Діяти, вірніше, рухатись, як ляльки. Міфічні персонажі, які діятимуть на горішній площадці, розмовляти мають як ляльки, — механічно. А ті, хто гратимуть реальних персонажів на нижній площадці, розмовлятимуть як звичайні люди.

Треба знати основи руху ляльки, механіку, а не логіку поведінки персонажа. Почуття виявляти лобово, максимально, примітивно, лаконічно, без напівтонів і переходів. Всі почуття первісні, ясні, прості, чіткі» [10, 47].

І хоча вистава готувалася у дуже неспокійний період, коли у грудні 1918 року війська Директорії УНР витіснили з Києва гетьмана П. Скоропадського та скасували режим Української Держави, для молодотеатрівців вона стала певною сходинкою в освоєнні інструментарію сценічної маски. Виконавці мали створити математично вивірені, пластичні малюнки ролей, що відбивали б графічно виразні алегорії віри, добра, краси, підступності, скнарості, хитрощів тощо. На думку Н. Корнієнко, «заявлений як ляльковий лубок, “Різдвяний вертеп” перетворювався наприкінці на свято переможного акторського тіла, що звільнилося від віковичної задерев'яності й здобуло живу людську душу. Ляльки ставали людьми, первісні наївні реакції набували психологічних ознак й одухотворення. Ця театральна археологія, мандри до джерел були вісниками полювання за новою ідентичністю і водночас метафорою оновлення духу» [6, 75].

Надалі, вже у Мистецькому об'єднанні «Березиль», прийоми сценічної маски також активно використовувалися березильцями у роботі над ролями. У лекціях Леся Курбаса щодо виховання акторів неодноразово звучали такі настанови: «ро-

боту в масці поширити», «не забувати імпровізації» [7, 51]. Робота з маскою для березильських акторів не обмежувалася наголошенням лише зовнішньої виразності (міміка, пластика, грим, костюм), а була націлена на відтворення характеру персонажа, на розкриття його психології, душевних переживань. Тож маска, як засіб виразності зовнішніх прикмет, для березильців трансформувалася у принцип створення цілісного образу, внаслідок чого межі між маскою і характером нівелювалися. Створити маску персонажа означало майже те саме, що й створити характер, образ.

Образ-маска, як принцип існування в ролі у практиці березильських акторів, дедалі більше розгалужувався на певні інваріанти, властиві стилістиці окремих постановок. Приміром, реалії пореволюційного часу вимагали появи у театрі такої маски, яка б могла задовольнити смаки нової глядацької аудиторії. У 1920-ті рр. таким явищем став театр соціальної маски, який превалював на радянських теренах. Визначення соціальної маски сформулював Б. Алперс у процесі дослідження діяльності Вс. Мейерхольда та творчості його акторів. У фокусі інтересів театру соціальної маски були, переважно, події та явища зумовлені суспільно-політичним устроєм. Тобто театр соціальної маски був дзеркалом сучасності, в якому масштабні колізії суспільства та історії окремих людей відтворювалися засобами гіперболи, карикатури, шаржу. Перед актором ставилося завдання гіперболізувати чи наголосити саме ті риси характеру, зовнішні прикмети й особливості певного персонажа, що найточніше вказують на соціальний статус, рід занять, суспільні інтереси. Для відтворення певного соціального типу героя, акторові, незалежно від драматургії — класичної або сучасної, потрібно було «накласти» соціальну маску на певний образ. Сьогодні ми б назвали це «осучасненням». Людські типи для соціальних масок навмисне обиралися популярні й злободенні. Принцип соціальної маски не мав сталої жанрової спрямованості. Для нього характерні трагічні, комічні, гротескові та будь-які інші стилістичні поєднання засобів акторської виразності. Окрім зовнішньої ілюстрації соціального статусу героя, за допомогою принципу соціальної маски можливо розкрити психологічні переживання, приховані комплекси. Крім того, соціальна маска того чи іншого героя завжди фокусувала певну проблему чи явище.

Одним із репрезентантів соціальної маски серед когорти акторів того часу був Ігор Ільїнський. У 1920-ті рр. актор з відвертістю неофіта поринув у всепоглинальну стихію авангардного агіттеатру,

що панувала у постановках Вс. Мейерхольда. За період роботи в ТІМі І. Ільїнський створив низку сценічних образів, в яких відбивалися принципи театру соціальної маски. Ознаки «соціальності» персонажів І. Ільїнського виражалися у підкресленому відтворенні характерних рис популярних, злободенних типажів-сучасників. Серед ролей І. Ільїнського, що відрізнялися соціальним спрямуванням були: Меншовик з «Містерії-Буфф» В. Маяковського (1921), Брюно з «Великодушного рогоносця» Ф. Кроммелінка (1922), Аркашка Счастлівцев з «Лісу» О. Островського (1924), Присипкін з «Клопа» В. Маяковського (1929) та ін. Його соціальні маски не були застиглими чи клішованими. Ці «маски» відрізнялися особливою зовнішньою рухливістю і глибоким психологічним наповненням. Актор здебільшого тяжів до комічного забарвлення образів, але одночасно розкривав і трагічні лінії характеру зіграних персонажів. Критики часто вдавалися до порівнянь І. Ільїнського з популярними тоді коміками. Але «головне й принципове, чим відрізнявся Ільїнський від Чапліна і Бастора Кітона, полягало в тому, що Ільїнський ніколи не прагнув, подібно до цих акторів, до створення власної постійної маски. Навпаки, у кожному новому фільмі, у кожному новому персонажі він шукає індивідуальних, неповторних рис не лише зовнішності, а й характеру, намагається створити цілісний художній образ» [14, 99].

Приміром, у виставі «Ліс» (1924), працюючи над образом Аркашки Счастлівцева, актор використовував різні засоби виразності, що встановлювали зв'язок сучасного театру з російським народним театром (балаганом). Маску актора-фіглярна дореволюційного театру І. Ільїнський осучаснив за допомогою виконання популярних вокальних номерів: «Аркашка в транскрипції Мейерхольда — сучасний куплетист-естрадник. Це дає Ільїнському можливість і привід розгорнути серію естрадних номерів з куплетами й танцями та з дивовижною майстерністю будувати на них гру, створюючи яскраву “маску” свого героя» [1, 114]. Тож прийоми соціальної маски у творчості І. Ільїнського відповідали сатирично-агітаційним завданням ТІМу і були наслідком синтетичних сплетень засобів художньої виразності, актуальних саме тоді.

Майже одночасно, на теренах України, в акторській плеяді березильців, прийоми маски активно й різнопланово використовував Йосип Гірняк. Недаремно одна з перших монографій про творчість актора мала назву «В масках епохи» [16]. Чимало рецензентів, які аналізували працю Й. Гірняка, помітили у творчості актора наявність багатьох масок: гроте-

скових, комічних, трагікомічних — за характером та масок *commedia dell'arte*, соціальної маски, народної маски — за стилістичною приналежністю. Зокрема, принцип соціальної маски, про який йшлося в контексті розмови про І. Ільїнського, Й. Гірняк почав використовувати у процесі роботи над створенням дебютних образів на сцені МОБу. Скажімо, у виставі «Джиммі Гітінс» (1923) на тлі монолітної соціальної маси (робітники, військові та ін.), що уособлювала долю цілого покоління, діяв персоналізований герой-маска. В образі Джиммі висока нога соціального трагізму та проблема класової нерівності якраз і були загострені до крайньої експресії. Емоційний вплив на глядача від гри Й. Гірняка був подібний до впливу популярних тоді ексцентриків Ч. Чапліна, Б. Кітона та інших. Створені цими акторами трагікомічні соціальні маски примушували світ плакати й водночас сміятися від гострого ексцентричного лицедійства. От чому гірняківський образ Джиммі був настільки популярним і викликав щире співчуття й захоплення. Зокрема, роль Джиммі була оригінально вибудована завдяки тому, що актор створив не характер окремого індивіда, а саме соціальну маску героя як символ поневірян пролетаріату. Так глядач міг розгледіти саме ті проблеми людини, що були актуальними для сучасного соціуму.

Окрім використання у роботі над образом прийомів соціальної маски, принципи якої відповідали актуальним тенденціям сценічного формотворення, березільцям досить часто доводилося застосовувати й інші моделі масок. Особливо виразно простежувалася тоді естетика *commedia dell'arte*, окремі елементи якої посилювали сатиричне звучання багатьох березільських постановок. У цьому сенсі показовим є те, що на початку 1920-х рр. життєрадісна стихія *commedia dell'arte* захоплювала багатьох провідних митців.

Показовою, безперечно, була й вистава «Принцеса Турандот» за К. Гоцці (1922), в якій Є. Вахтангов відтворив поетику ігрового театру, його відкриті умовність, імпровізаційність. Принцип «відкритої гри» став принципом «Турандот». Гра актора з глядачем, з театральним образом, з маскою була основою вистави-свята. Актори Є. Вахтангова грали «казку для дорослих» за допомогою різних комедійних прийомів. Спектакль був задуманий як експеримент у сфері акторської техніки: студійці повинні були одночасно грати і себе самих, і акторів італійської комедії масок, які розігрують фьябу Гоцці, і, нарешті, персонажів твору. Такий прийом органічно поєднував головні функції сценічної маски як інструмента творчої триєдності: маски як атрибута, персонажа в масці і актора, який грає персонажа в масці.

«Принцеса Турандот» репетирувалася і створювалася імпровізаційно, вбираючи в себе злободенні репризи, інтермедії-пантоміми, іронічні репліки та тексти ролей за умов максимальної акторської щирості й правди переживання. Режисер вимагав від виконавців повноцінного перевтілення і справжнього переживання в ролі. Але сам митець не вважав «Турандот» незмінним сценічним каноном. Він наполягав, аби щоразу була знайдена нова форма вистави. Ефект стрімкої зміни сценічної атмосфери, зокрема, стрибок від ненависті і зла до ідеалів любові й благоденства, був одним з важливих конструктивних прийомів режисури Є. Вахтангова.

Того ж таки 1922 року з прийомами *commedia dell'arte* поекспериментував Олександр Грановський у Державному єврейському театрі [рос. ГОСЕТ — Т. Б.]. У виставі «Чаклунка» за п'єсою А. Гольдфадена режисер, відтворюючи «маски» старого єврейського театру, звернувся до «фарсових традицій пуримшпілю й створив єврейську комедію дель арте. <...> Корифеєм строкатого єврейського хору масок, головною пружиною цього «одухотвореного механізму» став Гоцмах Соломона Міхоелса. Другорядний персонаж Гольдфадена, дрібний комерсант, ледар і невдаха, був перетворений на єврейського Арлекіна, ватажка й рушійну силу «єврейської маси». <...>

Однак режисер не ставив собі за мету розповісти «невигадливу історію». І критики, й історики небезпідставно проводили аналогії між «єврейською грою за Гольдфаденом» та іронічним трактуванням сюжету вахтанговської «Принцеси Турандот». Проте були й істотні розбіжності. Ставлення Єврейського камерного театру до сюжету Гольдфадена було складним і драматичним, й самою лише іронією не вичерпувалося. За кпинями на адресу художньої вартості п'єси поставала проблема «межі осілості», існування безправного містечка, яке для більшості труп було частиною їх власного життя. «Єврейська гра по Гольдфадену» була оперта на боріння минулого. У ній втілювалася не свобода, а процес визволення» [5, 164–167]. Тож висвітлення наболілих, актуальних проблем за допомогою прийомів арлекінади, калейдоскопічної зміни «масок», ексцентричної акторської гри підштовхувало глядачів до відвертого імпульсивного співпереживання.

Подібні пошуки гармонійного сполучення естетики *commedia dell'arte* із сучасними принципами акторського виконання та акцентами на злободенних проблемах пізніше реалізувалися і в березільських виставах «Пошились у дурні» М. Кропивницького (1924), «Шпана» В. Ярошенка (1926), «Мікадо» за

мотивами оперети А. Саллівана та В. Гілберта (1927), «Алло, на хвилі 477» за текстами О. Вишні, М. Йогансена, М. Хвильового (1929). Причому Ф. Лопатинський, Я. Бортник, В. Інкіжинов та інші режисери-березильці не ставили за мету історичну реконструкцію естетики *commedia dell'arte*, а лише запозичували певні її прийоми, щоб надати виставам злободенної спрямованості, гострих дотепів, буфонної яскравості, інколи макаронічної еквілібристики. І природно, що відтворення прийомів *commedia dell'arte* переважно відбувалося через акторські роботи.

Першим прийомом, атрибутом ігрової техніки *commedia dell'arte*, що активно використовувався акторами-березильцями, була імпровізація, тісно пов'язана із соціальною сатирою. Тобто у деяких епізодах вистав актори відходили від сюжетної лінії й виголошували політичні репризи, рекламні слогани, співали сатиричні куплети, в яких розвінчували вчинки бюрократів, діяльність певних установ та ін. Здебільшого, актори задалегідь готували тексти «імпровізацій», але траплялися й такі випадки, коли певний жарт народжувався спонтанно, як відповідь на глядацьку реакцію.

Другим прийомом, органічним для практики березильців, була буфонада. Цей засадничий елемент сценічної техніки *commedia dell'arte* базувався на пародії, різноманітних трюках, комічних ситуаціях і згодом став виконавською «візитівкою» Б. Балабана, Й. Гірняка, М. Крушельницького та інших березильців. Приміром, Й. Гірняк опановував навички виконання акробатичних трюків, учився культури «клоунади», використовував характерний грим образів-масок *commedia dell'arte* під час роботи над сценічними образами Кукси у виставі «Пошились у дурні» (1924) та Ляща у виставах «Алло, на хвилі 477» (1929) і «Чотири Чемберлени» (1931). Окрім засобів зовнішньої виразності, притаманних маскам італійської комедії, Гірнякові у цих ролях вдалося проявити вибуховий артистичний темперамент, що розкривався завдяки невимушеному словесному жонглюванню, здатності з будь-якого приводу наговорити купу смішних і неочікуваних речей, вмінню глузувати з самого себе. Особливо цікавим експериментом було створення Й. Гірняком маски персонажа Пу-Ба (вистава «Мікадо», 1927), в якій поєднання традицій *commedia dell'arte* з церемонністю поведінки людини зі Сходу досягалося за допомогою спеціального гриму та символічних атрибутів — кімоно, віяла тощо.

Крім того, актори-березильці активно апробували ще одну властивість сценічної маски, а саме її зооморфність. Відтак у багатьох образах-масках з вистав «Шпана» (1926), «Золоте черево» (1926),

«Пролог» (1927), «Маклена Граса» (1933) переважали характеристичні ознаки тварин. Режисери вимагали від акторів відворення притаманних певному звірові повадок, рухів, зовнішніх прикмет, щоб наголосити у такий спосіб нелюдські якості, патологічні риси персонажів. З цього приводу Ю. Бобешко зазначав: «Наслідуються ознаки, що роблять людину подібною до якоїсь тварини: винохує, як пес. Воркує, як горлиця. Дивиться вовком. Пурхає метеликом» [2, 154]. Зокрема, для філігранного відтворення тих чи інших звіриних ознак актори відвідували зоопарк, годинами спостерігали за поведінкою представників тваринного світу. Зі споминів Й. Гірняка ми дізнаємося, що Януарій Бортник під час роботи над «Шпаною» (1926) спеціально вимагав від акторів, щоб образи-маски головних персонажів скидалися на жирафа та борсука. У свою чергу, репрезентантом зооморфізму на березильському кону є вистава «Золоте черево», що створювалася як модель певного звіринця, в якому, за свідченнями П. Масохи, співіснували вовк, лисиця, мавпа, віслук, кури та ін. Цікавою у цьому сенсі була і робота М. Крушельницького у ролі Падура («Маклена Граса», 1933), образ якого, завдяки зовнішнім прикметам, особливо зачісці, нагадував дикобраза. Також відомо, що у виставі «Пролог» образ К. П. Победоносцева—Крушельницького асоціювався з собакою, а І. Мар'яненко у ролі Великого князя Сергія Олександровича скидався на загнаного мисливцями звіра [4, 14–15]. Тобто у «Березолі» «накладання» маски-тварини на сценічний образ був технологічним принципом «перетворення», невід'ємною частиною акторської роботи. Приміром, Борис Тягно у листі до Василя Василька згадував: «Під образним перетворенням О.[лександр] Ст.[епанович] розумів такий штрих в акторському виконанні, коли у глядача виникає асоціація за суміжністю, на секунду може, але обов'язково точно за задумом. О.[лександр] Ст.[епанович] наводив приклад з кіно актора Конрада Вейдта у фільмі «Індійська гробниця», коли оскал зубів у актора викликав асоціацію тигра. Посмішка хижацька» [13, 25]. Тож елементи зооморфності так чи інакше були притаманні багатьом березильським виставам. Навіть коли не було буквальних зразків масок-тварин, сценічні образи доволі часто викликали відповідні асоціації. Наприклад, про персонажів вистави «Мина Мазайло» Йона Шевченко зауважував: «Весь цей звіринець подається на кону так, що в кожному з них бачиш уже більше, ніж звичайну людину» [17]. Згодом принцип створення маски-тварини міцно закріпився у творчих лабораторіях багатьох березильців. Зокрема, М. Крушельницький навчав

своїх студентів відшукувати зерно сценічного образу в манері й поведках різноманітної фауни.

Висновки. Упродовж стрімких формотворчих змін театру першої третини ХХ століття, маска остаточно втратила функції оформлення лише обличчя. Яскрава когорта провідних акторів того часу (І. Львівський, М. Бабанова, С. Міхоелс, Й. Гірняк, М. Крушельницький, Б. Балабан та ін.) застосовували прийоми сценічної маски для «створення узагальнено-поетичного образу — свого роду метафори характеру» [15, 136]. Через це митці дедалі частіше відмовлялися від маски-предмета на користь одухотвореної маски-персонажа. Наприклад, такі видатні коміки, як Чарльз Чаплін та Бастер Кітон, створили авторські маски-типи, в яких внутрішні психологічні рефлексії персонажа все ж переважали над експресивністю зовнішнього малюнка. Схожі естетико-художні контури притаманні й практиці більшості акторів-березильців, для яких авторські образи-маски часто-густо віддзеркалювали особливості виконавської манери, були обов'язковими елементами «методу перетворення», глибинним імпульсом творчості. Накреслюючи перспективу розгортання цієї теми, маємо намір зацентрувати на ще одному важливому засобі акторської виразності березильців, а саме: сценічному гротеску, висвітлення характерних ознак якого може стати логічним продовженням порушених у цій статті питань.

Джерела та література

1. Алперс Б. В. Театральные очерки : в 2 т. Т. 2. Москва, 1977. 519 с.
2. Бобошко Ю. М. Режисер Лесь Курбас. Київ : Мистецтво, 1987. 197 с.
3. Владимірова З. В. Игорь Ильинский. Москва : Искусство, 1967. 317 с.
4. Єрмакова Н. «Березиль» у Харкові. Просценіум. 2005. № 3. С. 11–16.
5. Иванов В. В. ГОСЕТ: политика и искусство, 1918–1928. Москва : ГИТИС, 2007. 464 с.
6. Корнієнко Н. М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ : Либідь, 2007. 324 с.
7. Курбас Л. Березиль: із творчої спадщини / упоряд. М. Лабінського ; передмова Ю. Бобошка. Київ : Дніпро, 1988. 518 с.
8. Махновець Л. С. Вертеп. Українська літературна енциклопедія: в 5 т. Т. 1. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. С. 295–296.
9. Мейерхольд В. Э. Балаган (1912 г.) / Мейерхольд В. Э. Статті. Письма. Речи. Беседы: в 2 ч. Ч. 1 : (1891–1917) / сост., ред. и ком. А. В. Февральского. Москва : Искусство, 1968. С. 207–229.
10. Молодий театр: Генеза, Завдання, Шляхи / уп. М. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 316 с.

11. Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 331 с.
12. Танюк Л. С. Мар'ян Крушельницький: Школа образного перетворення, заповідана Курбасом. Київ : Либідь, 2007. 358 с.
13. Тягно Б. Перетворення: Лист до Василя Василька. Український театр. 1997. № 2. С. 25.
14. Хайченко Г. А. Игорь Ильинский. Москва : Искусство, 1962. 214 с.
15. Хайченко Е. Г. К проблеме перевоплощения в театре XX века: между маской и лицом. Западное искусство. XX век : Образы времени и язык искусства. Москва : Эдиториал УРСС, 2003. С. 126–147.
16. Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи: Йосип Гірняк. Мюнхен : Україна, 1948. 107 с.
17. Шевченко Й. «Мина Мазайло». Робітничка газета «Пролетар». Харків. 1929. 21 квіт.

References

1. Alpers, B. V. (1977). Theatrical essays : v 2 t. T. 2. Moscow. 519 [in Russian].
2. Boboshko, Yu. M. (1987). Stage-director Les Kurbas. Kyiv : Mystetstvo, 1987. 197 [in Ukrainian].
3. Vladimirova, Z. V. (1967). Igor Ilinskyi. Moscow: Iskusstvo. 317 [in Russian].
4. Yermakova, N. (2005). «Berezil» in Kharkov. Prostsennium. № 3, pp. 11–16 [in Ukrainian].
5. Ivanov, V. V. (2007). GOSYeT: of politician and art, 1918–1928. Moscow : GITIS. 464 [in Russian].
6. Korniienko, N. M. (2007). Les Kurbas : rehearsal of the future. Kyiv : Lybid. 324 [in Ukrainian].
7. Kurbas, L. (1988). Berezil: from a creative inheritance / uporiad. M. Labinskoho; peredmov. Yu. Boboshka. Kyiv : Dnipro. 518 [in Ukrainian].
8. Makhnovets, L. Ye. (1988). Nativity sciene. Ukrainka literaturna entsyklopediia: v 5 t. T. 1. / redkol. : I. O. Dzeverin (vidpovid. red.) ta in. Kyiv : Holov. red. URE im. M. P. Bazhana, pp. 295–296 [in Ukrainian].
9. Meyerhold, V. E. Circus (1912 g.) (1968) / Meyerhold V. E. Stati. Pisma. Rechi. Besedy : v 2 ch. Ch. 1 : (1891–1917) / sost., red. i kom. A. V. Fevral'skogo. Moscow : Iskusstvo, pp. 207–229 [in Russian].
10. Young theatre: Genesis, Task, Ways (1991) / up. M. Labinskyi. Kyiv : Mystetstvo. 316 [in Ukrainian].
11. Sofronova, L. A. (2004). Ancient Ukrainian theatre. Lviv : LNU im. I. Franka. 331 [in Ukrainian].
12. Taniuk, L. S. (2007). Mariian Krushelnitskyi: School of vivid transformation, bequeathed Kurbas. Kyiv : Lybid. 358 [in Ukrainian].
13. Tiahno, B. (1997). Transformation: the letter to Vasyl Vasylo. Ukrainskyi teatr. № 2. P. 25 [in Ukrainian].
14. Khaychenko, G. A. (1962). Igor Ilinskyi. Moscow : Iskusstvo. 214 [in Russian].
15. Khaychenko, Ye. G. (2003). To the problem of reincarnation in the theatre of XX of century: between a mask and person // Zapadnoe iskusstvo. XX vek : Obrazyi vremeni i yazyik iskusstva. Moscow : Editorial URSS, pp. 126–147 [in Russian].
16. Khmuryi, V., Dyvnych, Yu., Blakytnyi, Ye. (1948). In the masks of epoch : Joseph Hirniak. Miunkhen : Ukraina. 107 [in Ukrainian].
17. Shevchenko, Y. (1929). «Myna Mazailo». Robitnycha hazeta «Proletar». Kharkiv. 21 kvit. [in Ukrainian].