

УДК 7.08

*А.О. Медведєва*

## ТЕАТРАЛЬНА МАСКА ЯК АТРИБУТ СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА

Маска у сценічному мистецтві має певну художньо-митецьку місію і виконує конкретні функції. Дослідження маски як об'єкту театральної культури нині налічує значний доробок.

У культурологічно-орієнтованих роботах маску розглядали С.Аверінцев, Н.Автухович, Т.Апінян, М.Бахтін, О.Гуревич, Ю.Лотман, А.Тахо-Годі, П.Флоренський, О.Фрейденберг, які розкрили символічне значення маски в історико-культурному контексті. Художньо-естетичні якості маски в театральній та сценічній діяльності вивчали О.Білий, М.Волошин, В.Іванов, акцентуючи мисцетвознавчі аспекти її змісту. Теоретики і практики театру і кіно А.Авдєєв, П.Брук, Н.Євреїнов, Ж.Барр, Г.Крег, М.Рейнгард, К.Станіславський, Г.Товстоногов, М.Чехов, показали можливості залучення маски в дії на сцені. У свою чергу, маску як мистецький засіб та об'єкт, залучали класики драматургії ХХ ст. О.Блок, Б.Брехт, Г.Лорка, Т.Еліот та ін.

Особливості використання маски у театральних експериментах відображені у роботах Б.Алперса, Ю.Бонді, Б.Захави, Б.Зінгермана, Н.Зографа, Д.Золотніцкого, В.Верігіної, Н.Горчакова, П.Громова, Ю.Крекне, С.Радлова, К.Рудніцкого, С.Серової, Ю.Смирнова-Новіцького, В.Соловйова, А.Тучінської, Н.Філатової, І.Цімбал, С.Єйзенштейна, А.Райкіна, А.Рубба.

Маска як феномен культури притаманна як архаїчному, так і розвинутому суспільству. Як інструмент формування індивідуальності маска має постійні, по суті, не змінні функції, які однак, можуть бути задіяні в різних варіантах у конкретному соціально-культурному просторі.

Вагомий зміст мала маска у ритуалі і обряді. При переході ритуальної маски у театр, її семантична функція, мета використання, механізми моделювання, принципи взаємовідношення з учасниками та глядачами істотно змінюється, адже маска у ритуалі – предмет віри, сакральний, релігійний знак, із відповідними взаємодіями, обов'язками, регламентом, інклюзивністю в життєдіяльність соціуму. У різноманітних ігрових формах культури, де використовується маска, її «участь» питома інша, однак це не заважає різним формам маски співіснувати разом, опосередковано впливати одна на одну, і, частково, перекривати інше «культурне поле».

В античному театрі маска характеризувала персонаж і грала на рівні з актором, визначаючи його статус, характер, емоційний стан образу, що не змінювався протягом вистави; вона знаменувала вихід людини на сцену, стираючи межу між життям та мистецтвом.

Середньовічний театр, що продовжував традицію античного театру, використовував маску як засіб передачі узагальненого символу. Зокрема була маска у церковних містеріях. Поступово у повсякденних виставах світського типу сформувалася система «стандартних» театральних масок, з яких найвідомішою стали маски італійської комедії дель арте.

В умовах народно-святкової культури, як показують дослідження, маску пов'язували з «радістю змін і перевтілень, із веселою умовністю, з веселим запереченням тотожності та однозначності» [1]. Її особливе ставлення до дійсності і образності, похідне від стародавніх, обрядово-видовищних форм, знайшли своє нове втілення в пародії, карикатурі, гримасі. Вони стали «синонімами» маски, її своєрідними двійниками. У масці яскраво розкрилася сутність гротеску. З іншого боку, похідні з ритуального дійства функції масок, такі як зміна зовнішності, експресивність, загострення смислу, гіперболізація, конструювання образу, зберегли свої начала у сценічному образі в сучасному театрі і на естраді.

Саме у театрі зміст латинського слова маска – «persona», є особливо ємким: воно

належить, по-перше, до маски, яку використовує актор, по-друге, до самого актора, і по-третє, до характеру, який актор створює. Тобто, говорячи про театральну гру у масці, можна говорити про маску, актора і сам персонаж як про результат творчої триєдності.

Моделювання образу у масці пов'язано з комплексом пластичної виразності актора і засобом імпровізації. Цей зв'язок полягає у психологічних особливостях, конкретних механізмах та параметрах психотехніки. Імпровізація багатофункціональна. Її розглядають як вид творчості, засіб сценічної гри та її результат. Окреме навантаження має маска у методиках навчання акторської майстерності. Основана на імпровізації, методична програма використовує можливості маски як засобу, адже у такій імпровізації присутні всі елементи художнього перевтілення, динаміка і «гострота» самопочуття.

Історія театрального мистецтва свідчить, що з імпровізацією і маскою були пов'язані практично всі форми демократичного театру: давньогрецький – мім, давньоримський – фесценніни, давньоруський – театр скоморохів, італійський – комедія дель арте, французький – ярмарковий театр. Показово, що кожна із зазначених форм вплинула на розвиток театрів у пізніші часи.

XX ст. принесло новий інтерес до театральної маски. Відомий європейський режисер Гордон Крег започаткувавши журнал «Маска», виголосив необхідність повернення цього важливого засобу маски на сцену, основоположного для відродження драматичного театру. Тільки поряд із маскою він розглядав питання про оновлення театру, виховання нового покоління новаторів – акторів, режисерів та художників.

Доречно згадати й про Крегівську концепцію художньо-мистецької місії актора, яку він розвинув у авторській теорії «актор і надмаріонетка». Г.Крег пропонує новий театр з унікально розвинутими акторами: їхня майстерність має перевищувати загально «зрозумілі» людські інтелектуальні можливості та фізичні реалії «окремого акторського організму». Вправність такого актора Г.Крег порівнює з вправністю «над маріонетки» – ляльки-маски, яку він підносить у ранг божественного ідола. Його мета у мистецтві – створення узагальненого, філософськи насиченого образу, у якому, за ідеєю Крега, маска буде не просто визначенням «символу людського обличчя», а втіленням «закону особистості». У такий спосіб Г.Крег стверджував принцип універсальності актора, оснований на здатності поєднати у сценічній грі авторський, особистий початок зі зверхвиразністю. Обов'язковою умовою універсальності актора режисер бачив його здатність до імпровізації, технічне опанування якою, Г.Крег намагався розв'язати за допомогою тренінгу у масках комедії дель арте. Така ідея імпровізаційної техніки увійшла до у навчальних програм театральної школи, націленої на майбутнє: усвідомлюючи, що маска не буде користуватися попитом сучасного театр, Г.Крег бачив її повернення у театр майбутнього.

У театрі XX-XXI століть маски – невід'ємна частина сценічної творчості, питомо для реформаторів європейської сцени вона є одним із давніх знаків театралізації.

У театрі XX ст. маска пов'язана з підвищеною увагою до видовищності театру, його виразних засобів, що демонструють завоювання драматургії і режисури Нової хвилі.

Початки історії європейського та російського театрів у XX ст. знаменувала свідому орієнтацію на традиції використання театральної маски. У Росії такі тенденції на початку XX ст. об'єднує таких режисерів, як М.Євреїнов, О.Таїров, Є.Вахтангов і Вс. Мейєрхольд, незважаючи на те, що у творчій діяльності вони дотримувалися, подекуди протилежних уявлень. Показово-взірцевою у такому сенсі була постановка Вс. Мейєрхольдом «Маскарада», у якій він також взяв участь як актор. У постановці Вс. Мейєрхольд утілює нове розуміння лермонтовського «Маскараду», звернувшись до стилістичного поєднання відродженої комедії дель арте з рисами нового постсимволістського театру, створеного у Росії напередодні.

Спираючись на ідею Р.Вагнера щодо синтетичного театру, у якому і слово, і музика, і світло, і образотворче мистецтво, і ритмічний рух – «вплітається» в органічну тканину вистави, Вс. Мейєрхольд створив свою школу синтетичного театру і акторської техніки,

поєднавши гру драматичного і оперного артиста, танцівника, еквілібриста, гімнаста, клоуна. У такому формуванні нового актора, він близький Г.Крегу. Актор Мейєрхольд занурювався в ігрову стихію професії, використовуючи прийоми гри різних театральних епох.

Сформований як антитеза школі К.Станіславського, яку пройшли усі провідні режисери того часу, новий російський театр поставив питання не лише інших, подекуди, не традиційних рішень вистави, а й методики роботи над професійною майстерністю; йшлося про те, чи потрібно створювати систему психологічних вправ, подібних йогівським, на якій, зокрема наголошував Ейзенштейн. Такі вправи робили для того, щоб актор увійшов саме у той стан, який при альтернативному підході досягається його зовнішньою грою. Ця проблема обговорювалася на різних рівнях, зокрема, публікаціях естетика та психолога Л.Виготського, щодо психології акторської гри. Він вважав, що при першому підході «місця для маски не залишається», при другому – вона може бути, а «такою ж дієвою як і в традиційному східному театрі».

У сучасних педагогів гра у масці також викликає певний інтерес. Однак, деяка «формальність» такого інструменту перевтілення і відсутність досконалої методики його практичного застосування, щодо процесу навчання актора, не сприяють його залученню у практику сьогодення. Потреба навчити тіло «говорити» як головне завдання, сучасних педагогів вищих театральних закладів, зумовлює пошук ідей театралізації й маскування.

В естетиці сучасного театру, де домінуюче значення має візуальна, а не вербальна сторона, це спонукає до розвитку не лише вміння передавати слово, а в першу чергу форм його подачі. Актуальності набуває зовнішня виразність актора, його тіла, як матеріалу для створення смислових образів. Явище маски у театральному мистецтві відкриває у цій діяльності нові виразні можливості. Звернення до маски як до виразного прийому створення театральної вистави, і водночас специфічного явища акторського мистецтва, дає можливість глибинного розкриття творчого потенціалу виконавця. Розуміння актором того, що його сценічне існування у масці-образі сприяє надбанню ним сценічної свободи, розкриває його творчу індивідуальність.

Так у навчальних програмах Вс. Мейєрхольда підкреслювалась самостійність актора, його «композиторська» роль. Думка Мейєрхольда про всіляке мистецтво – як організацію матеріалу, в акторській майстерності полягала у тому, що актор водночас уявлявся і як матеріал, і як організатор. Ставлячи перед собою відповідне завдання, актор мав керувати діями – створювати образ зі свого власного матеріалу.

Дещо по-іншому формував світ погляди Є.Вахтангов, який у режисерсько-педагогічній практиці використовував маску як зв'язок між фантастикою та реалізмом. Маска в його роботах виступала головним атрибутом «фантастичного реалізму». У постановці 1922 р. «Гадібуці» за п'єсою С.Анського у театрі-студії «Габіма» Є.Вахтангов органічно поєднав у єдину систему гротеск та ритуальні й обрядові елементи, природними функціями яких є маскування обрядове та театральне. Розвиток вистави не був «вербальним» – він опирався на ритуальні складові – рух, маску, звук, старовину мову, екстатичну емоцію, динаміку дії, де ритуал наче відкривав вікно в інший світ. Відтак єврейський обряд бенкету для жебраків з етнографічного плану набуває висоти мистецького узагальнення. У момент найвищої емоційної напруги Є.Вахтангов застосовував режисерський прийом поступового переходу мови до екстатичного наспівування, підкресленої уваги до жесту, чим створив «симфонію пластичних знаків».

Оригінальний підхід до застосування маски у театральній педагогіці пропонував французький режисер Ж.Копо. У театрі Старої Голуб'ятні в Парижі в 1920-1924 рр. він практикував заняття з маскою, яку вважав «фактором психофізичного звільнення», рухомою силою перевтілення, одним з методів підготовки актора, який розвиває виразність, уяву, емоційну природу та здібність аналізувати. Практика роботи з маскою у Ж.Копо слугувала надбанню акторських вмінь органічного існування в будь-якому запропонованому режисером жанрово-стилістичного рішення. Жак Копо, вважав, що гра в масці це не тренаж

міма, а рухливий тренінг – акторський метод підготовки, який «звільняє уявлення і чуттєвість актора». Саме тому Ж.Копо, Ж.Леко та інші зарубіжні режисери-педагоги використовують заняття у масці для розвитку виразної гри актора, коли він виходить на сцену *без маски*.

Використання маски в акторській практиці є своєрідний психологічний механізм, який виражається у наступному: виконавець, який надягнув маску, перевтілюється в другий персонаж, який може виконувати дії неможливі у повсякденному житті. Находячись у «безпеці» за маскою, яку він представляє, актор найбільш вільно може дати вихід творчій енергії, фантазії, яскраво виявити свою сутність.

Маска – важлива складова трансформації сценічного образу, де «трансформація – це здібність артиста до легкого перевтілення на очах у глядача», засіб, яким він користуються для підкреслення ігрового характеру видовища. Трансформація підтверджує умовність театральної дії, і надає можливість артисту показати себе в іншій формі існування на сцені, трансформація вигідна артисту, тому що він може з її допомогою більш повноцінно і більш різноманітно розкрити свою обдарованість, адже глядач «зазвичай буває у захваті від різкої і активної зміни у акторській поведінці, уже сама миттєвість і таємність цієї зміни діє на глядача, надзвичайно ефективний артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, найбільш високого рівня переконливості» [6,57].

Як інструменту трансформації образу, масці властиві спрощення явища та його перебільшення, за двома типами трансформації – побутовим та поетичним, кожний з яких має свою маску. У побутовій трансформації відсутня зовнішня окраска, що пов'язана з комедійністю та гротеском. Побутовій трансформації властиве співвідношення характеру і характерності. Маска побутової трансформації нейтральна або має конкретну характерність. Поетична трансформація відмінна від побутової і більше пов'язана зі зовнішнім виявленням. Поетична трансформація відокремлює персонаж від побутової правдивості і веде його до узагальнення коротким шляхом, «забуваючи» про мотивацію та життєву логіку, адже трансформація відбувається за допомогою театральної маски.

Таким чином, театральна маска, важливий та необхідний атрибут сценічного мистецтва, відкриває шлях до глибинних пластів творчої енергії і інтенсивного прояву художньої виразності актора, потребує сучасного наукового осмислення, у тому числі в культурологічно-мистецтвознавчому аспекті.

Адже формування нових типів культур призводить до зміни семантичної, пластичної та художньо-мистецької місії маски, змінює вектор її функціонування. Важлива у часи великих політичних, соціальних і культурних змін, маска відповідає викликам часу, в якому існує. Її місія може не повторюватися у певний історичний момент у своєму споконвічному вигляді, традиційному, але її функції інвертуються і залишаються життєздатними.

#### Джерельні приписи

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Изд-во худ. лит., 1965.
2. Иванов В.В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Маска как элемент культуры / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 344 с.
3. Иванов В.В. Русские сезоны театра Габима (1916-1930): автореф. дис... докт. искусств. / Вячеслав Всеволодович Иванов. – М., 1999. – 36 с.
4. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.
5. Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конф. – Вып. I / Ред.-сост.: Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. – М.: ОГИ, 2001.
6. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»).
7. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9-ти т. / Константин Сергеевич Станиславский. –

М.: Искусство, 1989. – Т. 3. – 280 с.

8. Финкельштейн Е.Л. Жак Копо и театр Старой Голубятни / Е.Л. Финкельштейн. – Л.: Искусство, 1971. – 215 с.

#### Резюме

Розглядаються функції маски як атрибут театрального дійства, її універсалізм як виразного засобу театрального мистецтва, задіяний у роботі митців сцени у різні історичні періоди.

**Ключові слова:** маска, трансформація, театральне мистецтво, образ, імпровізація, актор.

#### Summary

##### **Medvedeva A. Theatrical mask as attribute of a stage action**

Mask was born in the depths of mythology and folklore, and as the organic component is a cultural code that reveals the nature of time and society that created it. From ancient times mask was an important attribute of theatrical performances. It is characterized by various forms, kinds and genres of performing arts. Universalism of this expressive kind of art based on the verifying content and performing methods in the mask.

**Key words:** mask, transformation, theater's art, image, improvisation, actor.

#### Аннотация

Рассматриваются функции маски, как атрибута театрального действия, ее универсализм, как средство выразительности театрального искусства, который задействован в работе деятелей сцены в разные исторические периоды.

**Ключевые слова:** маска, трансформация, театральное искусство, образ, импровизация, актер.