УДК 7.08

А.О. Медведєва

МАСКА У ЗАСОБАХ ВИРАЗНОСТІ АКТОРА СЦЕНИ ТА АРТИСТА ЕСТРАДИ: ХУДОЖНЬО-ТВОРЧІЙ АСПЕКТ

Вивченню структури маски як синтезу трьох іпостасей: 1) видимої (зовнішнє зображення, доведене до символічного вираження форми явища – вираз горя, радості); 2) відповідної до явища (подія, що стоїть за маскою, підтекст із гамою відчутті); 3) відповідної процесу (надання життєдіяльності маски людиною) присвячено значну кількість праць.

Її 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; О.Білий, М.Волошин, В.Іванов, які поставили та вирішили низку мистецтвознавчих проблем; теоретики і практики театру і кіно А.Авдєєв, П.Брук, Н.Євреїно, Ж.Барро, Г.Крега, М.Рейнгард, К.Станіславський, Г.Товстоногов, М.Чехов, що втілили на практиці геніальні авторські теорії щодо маски на сцені; маску використовували класики О.Блок, Б.Брехт, Г.Лорка, Т.Еліот, які надали масці значну роль у творах драматургії.

Метою даної статті є розгляд використання маски в художньо-творчій діяльності актора театру та артиста естради. Особливості використання маски у театральних експериментах В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова відобразили у своїх роботах Б.Алперс, Ю.Бонді, Б.Захава, Б.Зінгерман, Н.Зограф, Д.Золотніцкий, В.Верігіна, Н.Горчаков, П.Громов, Ю.Крекне, С.Радлов, К.Рудніцкий, С.Серова, Ю.Смирнов-Несвіцький, В.Соловйов, А.Тучінска, Н.Філатова, І.Цімбал, С.Єйзенштейн.

Початки дослідження маски припадають на початок XX ст., коли Карл Ейнштейн опублікував невелику книжку «Негритянська пластика» (1915 р.), де зазначав, що татуювання змінює зовнішній вигляд тіла: тіло втрачає індивідуальність та отримує іншу об’єктивністю. Маска як і татуювання слугує тій же меті. Вона об’єктивує артиста у відповідності до персонажу, конкретизує трактову образу.

Вивченню природи сценічної майстерності актора у масці на естраді присвячені праці А.Райкіна, А.Рубба, Ю.Дмитрієва, Б.Голубовського, С.Клітіна, Є.Уварової, Є.Кузнєцова, Н.Смирного-Сокольського, М.Розовського, С.Макарова та ін.

Так, в експериментах В.Мейєрхольда, Є.Вахтангова, М.Акімова маска пов’язана з поняттями «карнавальної пародії», «гротеску», «імпровізації» і стала частиною естетики авангарду, інструментом розвитку художніх ідей, пошуку театральності як такої, нових виразних засобів театру. В акторській грі вона стала засобом вивчення природи сценічної гри, співвідношенням її принципів із положеннями вітчизняної вищої театральної школи. У багатьох режисерів-новаторів маска стала інструментом розвитку художніх ідей та важливим засобом емоційної виразності. У своїх постановках Вс. Мейєрхольд використовував маску для створення на сцені світу романтичних ведінь. У руках цього режисера вона стала також естетичним прийомом. Складаючи основу його театральної системи, маска обумовлює особливий стиль російського театру, що мав на меті знайти та утілити нові та точні рішення створення соціальної маски у сценічному мистецтві.

Соціальна маска у Мейєрхольда визначала амплуа актора. Система розроблених амплуа для кожного актора відкривала можливість віртуозного оволодіння технікою у межах його вузької сценічної спеціальності, але в той же час не є однією маскою. Кращий актор театру Вс. Мейєрхольда І.Ільїнський у всіх ролях свого репертуару представляв глядачу одну й ту ж маску, яку він урізноманітнював ігровими трюками та костюмами. Ролі І.Ільїнського засновані на однотемності маски, яка вимагала від актора не поступового розкриття образу та його внутрішнього розвитку, а маніпулювання готовим образом, його обіграванням у різних «іпостасях» та пластичних «ракурсах».

Маска на початку XX ст. мала вплив навіть на психологічний театр А.Чехова, який називав свої роботи «комедіями». У його п’єсах момент блюзнірства був присутній не у виді «номера», а як алогічний психологізм, прихований «антимасочним» підходом до життєвого матеріалу. А.Чехов, що писав про побут та створював картини життя, у певний момент сценічної дії міг створити умови, коли його герої сприймалися як гротесково-фантасмагорічні, адже персонажі Чехова респектабельні зовнішньо, мали в середині багато такого, що характеризувало їх імовірне «клоунство». Його драматургія характерна тим, що у ній маски не одягають, але їхнє «зростання» відбувається поза без

«матеріальної фактури», що має наслідком зміни щодо їх сучасного сприймання інакше, ніж у його часи. За висловом А.Райкіна – «Чеховські персонажі – неошути, занурені в драму», вони живуть духовним життям у певних обставинах, де балаган трактується розширено, не тільки як театр маріонеток [8; 33].

Однією з форм існування сценічного образу на естраді є персонаж-маска, втілюваний переважно засобами зовнішньої характерності (манерою поведінки, ходою, своєрідністю мови, гримом, костюмом і т.д.), маска артистична, імідж сформований в уяві публіки стосовно даного актора.

Якщо в першому випадку створення маски образу вимагає від актора перевтілення, здібності перетворити персонаж в своє друге «я», повідомивши масці життєву стійкість і художню силу, то в другому – це власне «я» актора.

Коли говоримо про маску, у створеному актором сценічному вигляді, то перш за все маємо на увазі одну з головних її особливостей: зовнішню виразність, характерність. Частіше за все така маска виражає будь-яку яскраво підкреслену рису вдачі, професії або соціальної приналежності. Вона – плід творчої уяви, пошуку, відбору і узагальнень актора і режисера. Принципи її створення не психологічність, а «плакатність». Від образу маска відрізняється відсутністю розвитку. Поведінка маски постійна, її характерні риси – крайнє узагальнені, емоційні реакції – канонічні, форма – незмінна.

Попри звичайні уявлення про маску як щось елементарне, застигле, обов’язково смішне або потворне, перш за все маска втілює ігровий початок життя, в основі якого особливе взаємовідношення дійсності і образу, характерне ще для давніх обрядово-видовищних форм. Багатоскладова і багатозначна символіка маски невичерпна.

Починаючи з старовинних обрядів, пов’язаних із трудовими процесами та обрядів поховання, маска супроводжує дійство як «вічний» елемент. У поєднанні з театральним костюмом вона допомагала створити сценічний образ, а в естрадному театрі – вона зброя, здатна «засудити» подію, випадок, явище, героя, дискредитувати його в очах глядача, показати непридатним у життєдіяльності.

Такі завдання ставили на естраді артисти, що користувалися маскою-образом: Ю.Тимошенко (Тарапунька) і Ю.Березін (Штепсель); персонажі, добре знайомі публіці; Аркадій Райкін, який за роки своєї творчої праці створив чимало різноманітних естрадних персонажів. Його персонажі бували на сцені не більше п’яти-десяти хвилин. За цей короткий сценічний час артист встигав у невеликій інтермедії відтворити яскравий характер-маску.

«Не бійтеся одягати маску, – говорив А.Райкін, – одягати повний карнавальний костюм – іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука… чи мало що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб придумана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють» [8; 3].

Використовуючи прийом сценічної маски, А.Райкін надавав їм виключної різноманітності. Він зображував персонаж-маску, або з’являвся в справжніх масках – наприклад, коли грав Пія XII, Трумена і Черчилля. Каучукові маски щільно прилягали до обличчя і не заважали актору мімувати. Іноді маска створювалася деталлю гриму та костюму. Це могли бути, наприклад, насуплені брови, густі вуса, причесана перука, невдало одягнений капелюх, що допомагали створенню маски-характеру.

Крім того, для кожного зображеного А.Райкін знаходив своєрідну інтонацію, манеру поведінки, жестикуляцію. Артист без слів, тільки за допомогою ходи показував і школяра, що тікає з уроку, і моряка, що звик ходити на палубі, і ресторанного офіціанта.

Кожна деталь ролі у А.Райкіна була влучною і виразною, подекуди здається, що це єдина можлива деталь. Така точність досягалася ретельним відбором, який передував появі образу перш ніж знаходилась найважливіша.

Образ – це розкриття складності і протиріч людського характеру, а маска – одна-дві, максимум три найбільш виразних і гіперболізованих рис характеру, при чому в окремих випадках, наприклад, у сатиричному розкритті характерів, маска є кращим способом зображення персонажів. Як одна з форм образу, маска – важливий комунікативний елемент, «сценічна дія» артиста словесна і фізична. Про це свідчать сучасні роботи артистів естради – акторські маски В.Данильця та В.Моєсеєнка, А.Данилка – «Верка Сердючка», Клари Новикової – «тьотя Соня». Їх маски-образи не тільки мають постійний зоровий вигляд, а й біографічні прикмети.

Зазначимо, що поняття артистичної маски, іміджу, як постійність природних психофізичних і інших якостей, властивих тільки конкретному артисту, поширюються до всіх естрадних, і не тільки естрадних артистів, наділених яскравою індивідуальністю. Створений певний стереотип, інколи набуває сталості, яку важко зруйнувати. Такою маскою-іміджем є образ, який включає неповторну манеру співу О.Скрипки, С.Вакарчука, в Росії – Д.Білана, С.Пенкіна, Шури та ін.

Буває і так, що естрадна маска артиста, його імідж, у різних номерах, інтермедіях, мініатюрах «висвічується» різними своїми рисами.

Маска, що стала для глядача не тільки сценічним іміджем естрадного артиста, але й його власним характером (що звичайно не співпадає з справжніми життєвими якостями артиста, його рисами, звичками), розкріпачує актора. Намагаючись її урізноманітнити, поглибити її зміст, її творець знаходить імпровізаційне самовираження. Так наприклад, працюють Я.Арлазоров, В.Винокур, артисти одеського театру «Маски-шоу». Але буває і так, що маска стає акторським штампом. Частіше за все це трапляється тоді, коли виконавець починає механічно використовувати одні й ті ж ігрові прийоми, або знайдена артистом маска починає стримувати можливості артиста, обмежує вибір матеріалу.

Отже, однією з передумов, що впливають на сприйняття дійства, є здатність мистецтва, зокрема естради, до естетичних перетворень, серед яких феномен маски незмінно викликає захоплення глядача. Модифікуючи це явище в естрадному мистецтві, артист досягає висот перевтілення, у якому відбувається процес урівноваження і взаємодоповнення двох начал художності в мистецтві: реального та нереального.

Маскування як прояв сценічного мистецтва в арсеналі низки дій у масках, що унаочнюють розвиток і формування театральності танців у масках до найскладніших естрадних видовищ, де актор так само використовує історично утворену форму перетворення – маску.

Наголосимо, що наявність маски у певній сценічній системі свідчить про актуальність цієї форми в естрадному мистецтві від часів його виникнення до сьогодення.

Сучасна теорія театру спрямована на пошук концепцій фундаментального обґрунтування акторської творчості. Цей пошук уявляється як багатополярний, адже потребує вироблення ідей на основі колективної думки. Один із можливих і, на наш погляд, перспективних – є об’єктивний аналіз сценічного образу, створюваного артистом, як системи, основними «інтегральними» елементами якої є сам актор, (людина, що володіє волею до гри, здатна уявити запропоновану їй ситуацію і за участі глядача діяти в цій ситуації) – і його роль особлива, тільки на сцені виникаюча реальність. Відтак, різні модифікації цієї системи є залежними від особистості актора, ролі і реалій побудованого між елементами цієї системи зв’язку , тобто структури.

У ставленні до К.Станіславського, Є.Вахтангова, Вс. Мейєрхольда, М.Чехова, Б.Брехта, інших театральних діячів та теоретиків минулого століття поняття «системи», набуває наукового визначення, адже при багаточисельності кожної теоретичної моделі створюваного актором сценічного художнього образу, важлива наявність декількох відповідних елементів, їх місце у загальному ряду, міра їх особистої змістовності, і, нарешті, тип зв’язків між ними. Система К.Станіславського, наприклад, являє акторську творчість на сцені і результат цієї творчості – образ як деяку єдину могутню хвилю; у М.Чехова і у Б.Брехта передбачена різка «перерва у поступовості» переходу від одного елементу до іншого. Порівняно з Вс. Мейєрхольдом обидва вони не включали у свої системи маску як постійний і обов’язковий елемент; подібно до К.Станіславського, обидва наполягали на «не служінні персонажу», а на «об’єктивному ставленні» до нього актора. Варте уваги й те, що при цьому вони істотно відрізнялися між собою. Показовим є також зауваження Пітера Брука, який, захищаючи систему Б.Брехта, поспішав застерегти неофітів з приводу того, що актор повинен вірити в сценічне життя «тієї дивної істоти, яку він показує». Варіант Є.Вахтангова, що справляє враження еклектичного набору прийомів з різних систем, насправді показує перехідний етап розвитку «системи».

Досвід театральної думки і театральної практики XX ст. вже не дозволяє обмежуватися тільки уявою про перевтілення, як вона сформувалася в перший третині минулого століття, а вимагає розуміння художнього образу як результату зустрічі між актором як цілим та «цілою» роллю: такий «синкретизм» сьогодні є передбачуваним.

Основним постулатом сьогодення є твердження про те, що і актор, і роль є повноцінними формами структури, що тяжіє до єдності та цілісності. При всій складності змісту ролі, у цій системі превалює образ, що диктує структурні принципи. Роль, система художнього сценічного образу,

головним творцем якого є артист, сьогодні не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності. Тому, не випадково, що маска у найвищому її прояві полишила театр, як художньо-творчий засіб конкретизації образу. Вона зайняла почесне, навіть головне місце у мистецтві естради та цирку, залишаючись, водночас, головною «героїнею» обрядових дійств та карнавальних видовищ.

Джерельні приписи

1. Алперс Б. Театральные очерки / Борис Владимирович Алперс: В 2-х т. – М.: Искусство, 1977. – Т. 1. – 566 с.
2. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи / Евгений Багратионович Вахтангов. – М.: Искусство, 1978. – 280 с.
3. Голубовский Б. Пластика в искусстве актера / Борис Гаврилович Голубовский. – М.: Искусство, 1986. – 189 с.
4. Дмитриев Ю.А. Эстрада и цирк глазами влюбленного / Юрий Арсеньевич Дмитриев. – М.: Искусство, 1971. – 206 с.
5. Клитин С.С. Эстрада. Проблемы теории, практики, методики / Станислав Сергеевич Клитин. – Л.: Искусство, 1987. – 190 с.
6. Крег Е.Г. Про мистецтво театру / Едвард Гордон Крег. – К.: Мистецтво, 1974. – 319 с.
7. Мейерхольд, режиссура в перспективе века: Материалы конф. – Вып. 1 / Ред.-сост.: Беатрис Пикон-Валлен, Вадим Щербаков. – М.: ОГИ, 2001.
8. Райкин А.И. Мой главный союзник – добро / Аркадий Райкин // Советская культура. – 1964. – 4 янв.
9. Розовский М. Режиссер зрелища / Марк Григорьевич Розовский. – М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с.

Резюме

Розглянуто використання різноманітних масок як феноменального засобу зовнішньої виразності образу, його трактовки та втілення у художньо-творчій діяльності актора сцени та артиста естради.

Ключові слова: маска, засіб, театр, образ, естрада.

Summary

Medvedeva A. **A mask is in facilities of expressiveness of actor of the stage but artist of the stage: artistically-creative aspect**

The history of world theater, art and creative activities ancestors of theatrical scene should examine the history of theatrical masks. Traditional images of mask-Polishynelya and Petryshki, which ruhaly forward each according to their national theaters popular print, pantomime, puppet, significantly affect the future of the theater, the circus, the show.

Key words: mask, medium, theater, image, pop.

Аннотация

Рассмотрено использование разнообразных масок как феноменального средства внешней выразительности образа, его трактовки и его воплощения в художественно-творческой деятельности актера сцены и артиста эстрады.

Ключевые слова: маска, средство, театр, образ, эстрада.