

ПРОБЛЕМИ ЗНАЧЕННЯ МАСОК У КОНТЕКСТІ ЗМІНИ КУЛЬТУРНИХ ЕПОХ, ІНВЕРСІЯ ЇХНЬОГО СМISЛУ

У статті розглядаються теоретико-методологічні засади використання маски майстрами сценічного мистецтва у різні історичні періоди, походження терміна «маска», його значення у театральній діяльності митців сцени як культурно-мистецького феномена.

Ключові слова: маска, театральне мистецтво, образ, режисер, актор.

The article examines the theoretical and methodological bases of using masks masters of performing arts in different historical periods, the origin of the term «mask», its importance in the theatrical artists of the scene as a cultural and artistic phenomenon.

Key words: mask, theater's art, image, director, actor.

У широкому спектрі створення сценічного образу ігрова сценічна маска займає одне із провідних місць. Відтворена у видовищно-масових та театральних сценічних формах, вона засвідчила свою значимість у часи політичних катаклізмів, соціальних змін та кризових зламів громадського буття. В умовах політичної активності, яку нині переживає українське суспільство, ідея сценічної маски актуалізується у пошуках змістовного, адекватного часові образу. Невід'ємна від різноманітних форм та жанрів сценічного дійства маска є багатofункціональним, універсальним, багатоваріативним засобом утілення ідей, змінність яких потребує оперативного аналізу – і оглядово-критичного, і системно-наукового. Проблеми значення масок в контексті зміни культурних епох, інверсія їхнього смислу, що є постійною частиною історичного процесу розвитку сценічного мистецтва, і досі знаходиться в орбіті актуальних культурологічно-мистецтвознавчих питань від доби античності до сьогодення.

Здатна відобразити будь-яку емоцію, відтворити як узагальнений, так і індивідуалізований сценічний образ, маска привертає увагу не лише теоретиків культури та мистецтва, а й практиків – провідних драматургів, режисерів, артистів. Практика звернень сучасних діячів сценічно-театрального мистецтва до маски як традиційного елемента ритуалів, площадкових дійств і містерій, класичного театру з метою надати їй незвичних, іноді непритаманних функцій становить суперечливий і недостатньо вивчений процес, що, у свою чергу, зумовлює потребу сучасного розгляду означеної проблеми.

Наявні наукові праці посідають вагоме місце в теорії й історії світового західноєвропейського, російського, українського сценічного мистецтва, театральних постановочних систем, ігрових технік: М. Абалкіна, А. Авдєєва, М. Акімова, А. Баканурського, Ю. Барбоя, Ж.-Л. Барро, А. Бобильової, І. Богданова, Г. Бояджієва, С. Боянуса, Е. Бутенко, Б. Варнаке, Г. Вільсона, С. Волконського, А. Гвоздева, С. Гіппіуса, В. Головні, Б. Голубовського, М. Горчакова, Є. Гротовського, М. Гундзі, А. Дживилєгова, Ю. Дмитрієва, Н. Донченко, М. Євреїнова, К. Жигульського, В. Зайцева, Д. Каллістова, О. Клековкіна, С. Клітіна, П. Когана, В. Колязіна, О. Коннікова, Е. Крега, К. Леві-Стросса, Л. Мархасьова,

С. Мокульського, М. Молодцової, С. Образцова, А. Піотровського, Є. Полякова, О. Рубба, Й. Хейзінга, Г. Емихена та інших. Нові можливості для застосування акторської маски потребують аналізу складної мови її зовнішніх виразників, видовищних форм, уточнення і перегляду сталих уявлень, а також значення маски, її ролі в сучасному культурно-мистецькому просторі – у традиційному (сценічно-театральному), і в новітньому (екранно-телевізійному).

Феномен маски привертав увагу дослідників вже за античних часів. Так, до питань виникнення драматичного мистецтва, його витоків, розвитку та місця в античному суспільстві звернувся видатний грецький філософ Аристотель (384 до н. е. – 322 до н. е.). Розглядаючи основоположні категорії культури у творі «Поетика», який вважають першим в історії узагальнюючим твором з естетики, він сформулював тогочасні наукові уявлення про театр та творчість актора. На прикладі театру Давньої Греції, який розглянув шляхом аналізу новацій Есхіла та Софокла, він представив сценічне дійство у єдності всіх його компонентів, одним з яких назвав маску. Такий розгляд маски показує її надзвичайно важливу роль та місце в сценічно-театральному дійстві, починаючи з етапів становлення античного театру. Саме у ньому маска набуває якостей головного засобу театрально-сценічної виразності, важливих для професійної акторської практики та водночас жанрового розподілу тогочасної драми – трагедії і комедії. Саме маска, наполягав Аристотель, визначає їх особливості, впливає на «оцінки якості виконання» і «характер» твору, де, зокрема, характер є те, на основі чого глядачі визначають «якості діючих осіб».

Протягом багатьох століть маску використовують у театральній практиці Заходу та Сходу. Важливе значення сценічна маска має у східних народів, де її використовують у практиці японського театру Но, індонезійського театру Ва-янг, у китайській Чао-опері, театрі ритуального військового танцю чхау в Індії, у сатиричній драмі Мачо Ратон у Нікарагуа. І якщо на Сході в її застосуванні на сцені переважають традиційні прийоми, то на європейській сцені маска, яка також тривало застосовувалася, в останнє століття зазнала істотних змін як за формою, так і за виражальними засобами. У сучасному європейському театрі роль маски не обмежується підкресленням лише зовнішньої виразності (грим, міміка, пластика тощо). Спрямована на розкриття характеру персонажа, його психології, питома самої «конструкції» образу, сценічна маска від 20-х–30-х рр. ХХ століття отримала нові інваріантні різновиди у вигляді соціальної маски, маски *commedia dell'arte*, народної (вертепної) маски, зооморфної маски, які розвинули та продовжили її давні традиційні форми.

Одним із базових питань в історії сценічно-театрального мистецтва є походження терміна «маска». Як свідчать дослідження, така назва походить з французької мови, де слово *masque* від італійської *maschera* (або іспанської *máscara* та арабської *maskharah* означає «блазень», «людина на маскарадї») та за її предметним утіленням є накладкою на обличчя з будь-якого матеріалу з відповідними лицевим формам вирізами. У різних мовах її відтінки етимологічних значень несуть у собі своєрідне ментально-етнічне забарвлення, що показує характерні особливості сприймання маски у різних етно-культурних середовищах. Такі певні особливості передає значення слова *mashara* арабською, яке означає «робитися смішним», «жартувати», «кепкувати», у той час як у російській мові маска є синонімом слів «морда», «личина», «бешиха» [7, 207–213]. Водночас варто підкреслити, що обидва наведені варіанти тлумачення слова є

близькими фольклорно-етнографічному сенсу маски, де маска – головний атрибут гри, карнавалу, народного свята [8, 226, 78].

Варто підкреслити, що у театральному мистецтві поняття «маска» також має кілька значень. Так, під маскою розуміють: а) відповідний сценічний персонаж, який сприймається в цілому, – з особливим костюмом, пластикою, голосом; б) один із засобів драматургії щодо типізації та змальовування героя сценічного дійства, де він постає як схематичний, узагальнений, сталий тип, з певною поведінкою та конкретними рисами характеру, визначальними щодо пов'язаного з ним сюжету; в) символ, емблему, логотип, бренд сценічного мистецтва. Такі визначення маски відповідають основним напрямкам її сучасного розгляду та аналізу в театрознавстві, загальному мистецтвознавстві та культурології.

Маску як атрибут сценічного мистецтва, який завдяки своїй архетипності та фіксованості вічного, підсилює ефект присутності і дієвості естетичного знака на глядача, розглянув дослідник А. Баканурський. У своїй праці він звертається до маски для відкриття нових форм її застосування [4]. Однією із провідних ідей його роботи є думка про те, що від зародження маска має ознаку театральності не тільки у розумінні певного архетипу культурних традицій, а й, що не менш важливо, символу своєї роздвоєності, притаманного ігровому процесу в театрі. Дослідник наголошує на тому, що початковий у багатьох мовах термін «маска» в процесі її застосування трансформувалася у категорію «особистість», яку не знають деякі достатньо розвинуті європейські культури. Так, давньогрецьке *prosopon* початково означало маску, якою було закрито обличчя актора, а згодом і роль, яку він виконував. Філософи визначили цим терміном соціальну сутність людини. Латинська *persona* також застосовувалася на початку лише у значенні театральної маски, а пізніше стала застосовуватися до людини [4, 66]. Термін *persona*, робить висновок А. Баканурський, у середньовічній латині пройшов приблизно таку ж еволюцію. Отже, маска в театральній ігровій діяльності людини етимологічно виявляється набагато старшою, ніж поняття «особистість». Парадоксальним висновком автора є думка про те, що різноманітні прояви індивідуального й суспільного буття являють собою безперервний театральній ігровий акт. Такий підхід дає можливість виявити грані людського життя, світу, культури як видовища, де маска посідає одне з головних місць у виразних засобах. Отже, маска «акумуляє» віковий досвід пращурів, об'єднує навкруги себе соціум під час свят, театралізованих ігрових дійств, обрядових народних гулянь, сценічних видовищ, має важливий зміст і під час церемоній.

Маску як культурно-мистецький феномен, який існував не тільки у високорозвиненому суспільстві, а й в архаїчному, розглядає М. Акимов. Дослідник відстежує виникнення маски, її міфічні та ритуальні витoki, які походять від сакрального маскування первісних людей. Саме вони винайшли, а відтак, стали творцями унікального феномена-символу, який належить до одного із найдавніших в історії світової культури. Від первісного до сучасного постіндустріального простору, стверджує автор, існувало багато різних форм та засобів застосування маски, які задовольняли і продовжують задовольняти конкретні потреби людини: пізнавальні, інформативні, естетичні, соціальні, виробничі. Окрім того, масці належить особлива здатність створення певної індивідуальності, що досягається перевтіленням, тобто тимчасовою зміною особистості, де постійне зображення дозволяє її носію змінити, з одного боку, традиційне сприйняття часу та простору, а з іншого, власної особи. Ця поліфункціональність та полівалент-

ність маски спричинила її активне використання як особливого засобу у художньо-творчій діяльності, особливо на театральній сцені. Саме ці якості маски забезпечили згодом і її власне, особливе місце на естраді. Відтак, історія світового сценічного мистецтва як художньо-творча діяльність від її прадавніх форм і до сьогодні є історією маски: до цього спонукало її походження та трансформація протягом століть аж до нашого часу [3; 7].

Важливі положення вміщують також дослідження, присвячені етапам розвитку театру та водночас маски, яка є одним із його основних та незмінних елементів.

Так, театр у первісному суспільстві, генезу його ранніх форм, зокрема маски в ньому, розглядає А. Авдєєв [1]. Автор надає масці особливе місце у процесі ігрового перевтілення. Зробивши порівняльний аналіз використання маски первісними народами та митцями сценічного мистецтва, А. Авдєєв зазначає, що цей знак має єдине коріння з історичним минулим. Значний науковий інтерес викликає також ідея А. Авдєєва щодо стійкості традицій, які, незважаючи на історичний розвиток маски як певного художнього засобу, утрималися у сучасному сценічному мистецтві. Такий висновок дає змогу розглядати застосування маски в театрі і на естраді як явище, формування та розвиток якого відповідає певним історичним закономірностям, адже «без перебільшення можна сказати, що ми не знаємо в історії театру жодної системи, де б актор не звертався до подібної форми перевтілення, до того часу поки маска не була замінена театральним гримом» [1, 80].

Варта уваги також запропонована А. Авдєєвим типологія масок, створена за критеріями способу їх одягання, а також за кількісними показниками. Серед перших він вирізняє такі типи: маски-наголовники, які носять на голові; маски-налобники, які прив'язують до лоба; маски-голови, які закривають верхню частину голови або покривають її повністю; маски-личини, які одягають на обличчя. Окрім того, дослідник виділяє: маски-костюми, де маска безпосередньо пов'язана з вбранням; типи масок, які носять у руках, та масок, які одягають на пальці рук, тощо [1, 82]. У всіх зазначених випадках, наголошує науковець, призначення маски не змінюється: вона перетворює суб'єкта у зображувану маскою істоту, тварину, людину, духа. Як відзначав А. Авдєєв, маски також поділяються за кількісними показниками: індивідуальні, тобто такі, що розраховані на маскування однієї особи-персонажу; парні, які носять два артисти разом, наприклад китайські, японські, в'єтнамські леви; колективні, як-от маска з району р. Сенік у Новій Гвінеї, яку надягають одночасно не менш 15 людей, або у Китаї деякі святково-сценічні зооморфні екземпляри.

Окрім того, важливим для дослідження маски має також розгляд А. Авдєєвим етапів розвитку сценічного мистецтва та маски як засобу виразності, його ідейно-емоційного впливу, однієї з головних ознак мистецької творчості [2]. Дослідник акцентує на знаковості маски, її сакральності у минулому та водночас нової модерної «сакралізації» [2], адже входження маски до системи театральних засобів супроводжувало набуття нею ознак міфологізму, символу, а також конкретної художньої форми у власному значенні театру масок.

Варто наголосити, що такий напрям узагальнень є досить поширеним: сучасні дослідники звертають увагу на філософсько-семантичні, клішовані ознаки маски, завдяки яким виконавець не відсторонюється (чи не віддаляється), а, навпаки, наближається своєю точністю прочитання, архетипністю (від грец. ἀρχή (arche) – початок і грец. τυπος (typos) – тип, образ; прототип, проформа), а отже,

й культурною глибинністю співпереживання до тих, хто емоційно сприймає урочистість свята. Саме таку ідею, зокрема, висловлює Є. Гротовський [6], який звертає увагу на те, що, наприклад, ритуал та його символіка є однією із стародавніх форм передачі інформації та уявлень про систему цінностей, які передавали на відстань та у часі у живій ігровій формі, а маска в такому контексті – одним із постійних символів і інструментів ритуалу, який отримав значення визначального в античному театральному мистецтві.

Примітно, що такі дослідження явища маскування, проведені на початку ХХ століття, залишаються актуальними в умовах широкого вивчення значного кола питань у ділянках соціокультурних процесів. Це підтверджують сучасні підходи до тлумачення можливостей маски як виразного засобу, здатного відобразити подію, обставини, випадок, явище, факт, у тому числі їх моделі, що є своєрідним «екраном», кодує смисл. Включення маски у систему життєдіяльності відповідного етносу віддзеркалює нескінченний набір її функцій та функціональних зв'язків у фольклорних і нефольклорних явищах. Досягнення маскою ознак карнавальності, розважальної змістовності при збереженні рудиментів минулого, коли в обрядових іграх, святкових дійствах народ вирішував екзистенціальну проблему життя і смерті, віддзеркалює особливості її діалектики. У такому зв'язку глибинний зв'язок з пародією, гротеском у цілісному загалі сміхової культури є одним із напрямів сучасного наукового осмислення маски.

У другій половині ХХ століття, коли гуманітарне знання піднялося до рівня культурологічних узагальнень, отримав своє наукове визначення і новий етап у вивченні театральної маски. Основні положення нового наукового бачення були сформовані у межах літературознавства, зокрема у запропонованій М. Бахтіним (1895–1975) філософсько-мистецтвознавчій системі аналізу мистецьких процесів [5]. Праця М. Бахтіна, присвячена творчості Франсуа Рабле і народній культурі Середньовіччя та Ренесансу, не тільки підсумувала розробки вітчизняних теоретиків культури – П. Богатирьова, Л. Пінського, А. Піотровського, В. Проппа, Ф. Фрейденберга та західних – Р. Генона, Дж. Фрезера, Й. Хейзінга, а й узагальнила їхній науковий досвід. Її суттєвою ознакою є зіставлення значення маски в традиційній народній культурі і новітніх ідейно-стилістичних утвореннях, як-от у романтизмі. За М. Бахтіним, маска, як елемент народної сміхової культури, має важливий ігровий початок з обрядово-видовищних форм, створює вигаданий аспект світу і людських відносин. З позицій історизму, у розумінні духовного життя минулого М. Бахтін заглибився у форми та символи народних карнавальних гулянь і театралізованих дійств, виявивши світоглядні основи сміхової культури, причому поняття «карнавал» він застосував до багатьох явищ культури, визначивши роль карнавальної традиції, тобто традиції маскування, у різних сферах суспільної свідомості. Стверджуючи, що карнавальні форми близькі до художньо-образних, а саме – театральньо-видовищних, автор зазначеного наукового твору теоретично обґрунтував сутність культури як пограниччя між мистецтвом і життям. Розвиваючи ідею конфлікту між офіційною та народною культурою, М. Бахтін проаналізував зміст середньовічних офіційних свят і виявив нашарування на сталому стабільному світогляді (при ствердженні його вічності) вольностей тимчасової відміни ієрархічного устрою, скорочення будь-яких дистанцій між людьми, дозволу вільних фамільярних контактів як явища соціального порядку, а саме – заперечення соціальної нерівності. Важливим висновком М. Бахтіна стало визначення найхарактерніших рис карнавальної театралізації образу, дуалістично спрямованого до протилежних

начал – народження й смерті, верху та низу, хвали та лайки, ствердження й заперечення, трагічного і комічного. Варто підкреслити, що всі ці елементи є конструктивними складовими сценічного дійства. Завдяки виходу праці М. Бахтіна, теорія свята як сміхової сторони середньовічної культури, стала об'єктом наукових досліджень істориків, філософів, культурологів, мистецтвознавців.

Такий напрям новітніх теоретичних розробок змісту маски базувався також на широкому практичному матеріалі, адже саме у ХХ столітті роль та місце маски були суттєво переосмислені, теоретично обґрунтовані, розвинуті та випробувані на практиці в європейському, значимо у радянському – російському та певною мірою, українському театрі. Спостереження щодо особливостей застосування маски у професійній сценічній діяльності та використання такого досвіду, отриманого безпосередньо на сцені, сформувало цілий напрям у світовому сценічно-театральному мистецтві ХХ століття. Особливо показовою у такому сенсі була практика режисерів-реформаторів європейської сцени, які використовували маску у театральних постановках, експериментуючи з нею.

Показово, що виразні можливості маски цікавили режисерів різних напрямів. У новітній режисурі маска функціонувала і як художня метафора, і як інструмент перевтілення актора на сцені, що дозволило діячам сцени виявити нові аспекти її неодноразово історично підтвердженої багатофункціональності, полівалентності, універсальності. Як виразний засіб маску застосовували у своїх виставах Ж.-Л. Барро, М. Браун, Б. Брехт, Є. Вахтангов, М. Єврейнов, Ж. Кокто, Вс. Мейєрхольд, Л. Піранделло, Е. Піскатор, М. Рейнхардт, К. Сенд, Д. Стреллер, Т. Сузуки, П. Холл, Д. Фо тощо. Використання ними різноманітних типів масок змусило шукати універсальні підходи та прийоми роботи, які стали відкриттями. Не зафіксовані своєчасно письмово та аудіовізуально, низка художніх ідей та їх практичних рішень була втрачена. Однак реконструкція деяких театральних проєктів на основі теорії і практики відомих діячів дозволила сучасним дослідниками виділити типологічні, методологічні та методичні особливості моделювання персонажу в масці у минулому, а вироблені провідними діячами сцени першої половини ХХ століття творчі методи, системи, концепції щодо створення артистом театру сценічного образу повернути до життя. Їх зміст, утілений у театральних системах, свідчить не лише про видатні постаті театральних діячів ХХ століття – К. Станіславського, Є. Вахтангова, В. Мейєрхольда, Г. Крега, а й про надзвичайно інтенсивний, плідний художній процес цього часу. Його характерними рисами є експериментальність, реформаторство, інноваційність.

Так, реформаторські ідеї К. Станіславського показали багатогранність як теорії, сформованої К. Станіславським упродовж 1900–1910 рр., так і конкретного новаторського на той час методу акторської техніки. Уперше у цій системі вирішувалась проблема свідомого осягнення творчого процесу створення ролі, визначалися шляхи перевтілення актора у досягненні мети створення образу на основі проникнення та відтворення його психологічної достовірності. Теорія К.С. Станіславського базувалася на трьох технологіях – ремесло, уявлення, переживання, які детально описані у його авторській книзі, присвяченій роботі актора над собою та оприлюдненій у 1938 р.

Розвитком теорії театральної маски надалі стала концепція англійського актора, художника, театального та оперного режисера доби модернізму (символізму) Едварда Гордона Крега (1872–1968), який певний час спілкувався із К. Станіславським. Прийшовши до ідеї акторської універсальності, він реалізував її у системі «актора-маріонетки», що привело до тотальних реформ театру.

У праці, присвяченій мистецтву театру, надрукованій у 1912 р. (в англійській версії «On the art of the theatre», 1911 р.), Е.Г. Крег доводить необхідність формування сучасної символістської концепції театру, на основі якої визначає нові завдання у мистецтві актора. У своєму журналі «Маска» він виголошує необхідність повернення маски на сцену як первинного засобу відродження драматичного театру, у чому вбачає можливості оновлення театру, виховання нового покоління акторів, режисерів, художників на новаторських принципах.

Поява на театральному олімпі Європи та Росії на початку ХХ століття плеяди діячів нового типу, які привнесли оригінальне бачення можливостей вистави, завдань постановки, місця та функцій актора, стала поштовхом для істотних зрушень театральної світової культури. Зміна художніх засобів у пошуках нової мови спектаклю, як доводять сучасні дослідження, засвідчила осмислення маски як однієї із найважливіших складових театального дійства. Аналіз висловлювань провідних майстрів сцени свідчить, що свідоме поєднання традиційного застосування театальної маски на тлі прийомів театру минулих часів з новаторськими ідеями та рішеннями є базовою платформою театру ХХ століття. Орієнтаційне спрямування до ранніх форм театру, яке простежується у постановках першої половини ХХ століття, об'єднує досить різних за характером та ідеями російських режисерів М. Євреїнова, О. Таїрова, Є. Вахтангова, В. Мейерхольда, попри те, що у своїй творчій діяльності вони унаочнювали кардинально різні думки та дотримувалися полярно протилежних систем сценічної дії.

Здатна до широкого й гострого, актуального відображення соціально-політичних проблем суспільства, усіх його проявів та процесів, маска – складова сценічного мистецтва від давнини і до сьогодення, є специфічним виразником важливих суспільно-громадських та політичних ідей, їх поширювачем, своєрідною зброєю у соціальній боротьбі. Завдяки творчій діяльності артистів театру та естради, маска міцно увійшла у повсякденне життя мільйонів людей, ставши звичною частиною їхнього сьогодення.

Література

1. *Авдеев А.Д.* Маска и ее роль в процессе возникновения театра / VII Междунар. конгр. антропологических и этнографических наук: труды / А.Д. Авдеев. – М.: Наука, 1969. – Т. 6. – С. 80–86.
2. *Авдеев А.Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе / А. Д. Авдеев. – М.–Л. : Искусство, 1959. – 266 с.
3. *Акимов Н.П.* Театральное наследие. / Н.П. Акимов; [под ред. С.Л. Цымбала; сост. В.М. Миронова]. – Л.: Искусство, 1978. – Кн. 1: Об искусстве театра. Театральный художник. – 295 с.
4. *Баканурский А.* Жизнь, игра, театральность / Анатолий Баканурский. – О.: Студия «Негоциант», 2004. – 272 с. – (Историко-культурологическая серия «Сад камней»).
5. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – [2-е изд.]. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
6. *Гротовський Є.* Театр. Ритуал. Перформер; [пер. з польск.] / Єжи Гротовський. – Л.: Літопис, 1999. – 185 с.
7. *Гуревич А.* К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе / Арон Гуревич // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. – М., 1975. – Т. 34. – № 4. – С. 317–327.
8. *Жигульский К.* Праздник и культура. Праздники старые и новые: размышления социолога, [пер. с польск.] / Казимеж Жигульский – М.: Прогресс, 1985. – 336 с.