

Медведева Алла Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
тележурналістики та майстерності актора
факультету кіно і телебачення
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0003-1422-7743
Aamedvedeva@i.ua

МАСКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: НАУКОВА РЕФЛЕКСІЯ

Мета дослідження – накреслити основні стратегії наукового дослідження маски у різні історичні періоди розвитку сценічного мистецтва. **Методологія дослідження** передбачала звернення до загальнонаукових і спеціальних методів, зокрема таких, як метод контент-аналізу мистецтвознавчої джерельної бази; синтезу; аналітичний. Також використано культурно-історичний та мистецтвознавчий підходи, що дало змогу провести об'єктивне дослідження, з огляду на історично-науковий аспект розвитку маски у театральній культурі. **Наукова новизна.** У дослідженні проаналізовано вагомий багаж теоретичних наукових праць, який дозволяє за всієї різноманітності підходів і оцінок ролі маски у виразних засобах сценічного мистецтва виокремити функції, форми, прийоми та методи щодо створення актором художнього образу; виявити мистецькі особливості та характерні жанрові ознаки маски щодо продуктивності її застосування у сучасному акторському тренінгу. **Висновки.** Маска є безперечною домінантою створення художнього образу у творчості актора, яка розкривається за допомогою специфічних можливостей театрального дійства. Апробований віковою практикою мистецький «арсенал» маски виявляє свою життєздатність у найсучасніших сценічних системах. Характерним є розширення інтересу до театральності сценічного мистецтва від початку ХХ ст., а активний пошук нових виразних засобів викликав зацікавленість до маски як засобу із давніми сталими традиціями. Широке коло проблематики, недостатня кількість праць наукового характеру, переважання публіцистичної літератури створює об'єктивну потребу розроблення різних питань сценічного мистецтва як чільної частини театральності мистецтва, яке потребує постійного оновлення та актуалізації як у практичній, так і теоретичній ділянці, що й підживлює інтерес до вивчення маски.

Ключові слова: маска, актор, мистецтво, сценічно-театральне дійство, сценічний образ.

Медведева Алла Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики и актёрского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств

Маска как элемент театральной культуры: научная рефлексия

Цель исследования – наметить основные стратегии научного исследования маски в разные исторические периоды развития сценического искусства. **Методология исследования** предусматривала обращение к общенаучным и специальным методам, таким, в частности, как метод контент-анализа искусствоведческой источниковой базы; синтеза; аналитический и под. Также использовано культурно-исторический и искусствоведческий подходы, что позволило провести объективное исследование, учитывая исторически-научный аспект развития маски в театральной культуре. **Научная новизна.** В исследовании проанализирован весомый багаж теоретических научных работ, который позволяет при всем разнообразии подходов и оценок роли маски в выразительных средствах сценического искусства выделить функции, формы, приемы и методы по созданию актером художественного образа; выявить художественные особенности и характерные жанровые признаки маски по производительности ее применения в современном актерском тренинге. **Выводы.** Маска является несомненным доминантой создания художественного образа в творчестве актера, которая раскрывается с помощью специфических возможностей театральное действа. Апробирован вековой практикой художественный «арсенал» маски обнаруживает свою жизнеспособность в самых современных сценических системах. Характерным является расширение интереса к театральности сценическому искусству с начала ХХ в., а активный поиск новых выразительных средств вызвал интерес к маске как средству с древними традициями. Широкий круг проблематики, недостаточное количество работ научного характера, преобладание публицистической литературы создает объективную потребность разработки различных вопросов сценического искусства как главной части театральное искусство, которое требует постоянного обновления и актуализации как в практической, так и теоретическом аспекте, что и подпитывает интерес к изучению маски.

Ключевые слова: маска, актер, искусство, сценическое театральное действо, сценический образ.

Medvedeva Alla, Ph.D, Associate Professor of TV Journalism and Actor Degree, Kyiv National University of Culture and Arts

Mask as an element of theater culture: a scientific reflexion

The purpose of the article is to outline the main strategies in the study of the mask in different historical periods of the development of performing arts, taking into account the scientific aspect. **The methodology** included an appeal to general scientific and special methods, such, in particular, as a method of content analysis of an art history source base; synthesis; analytical and under. Cultural, historical and art history approaches were also used, which made it possible to conduct an objective study, taking into account the historical and scientific aspect of mask development in theatrical culture. **Scientific novelty.** The study analyzed the weighty baggage of theoretical scientific works, which allows for all the variety of approaches and assessments of the role of a mask in the expressive means of performing arts to highlight the functions, forms, techniques and methods for creating an artistic image by an actor; to identify the artistic features and characteristic genre features of a mask for the performance of its use in modern acting training. **Conclusions.** The mask is the undoubted dominant of the creation of an artistic image in the work of an actor, which is revealed with the help of the specific possibilities of theatrical performance. The artistic "arsenal" of the mask has been tested by centuries-old practice and reveals its viability in the most modern stage systems. Characteristic is the expansion of interest in theatrical art from the beginning of the twentieth century, and the active search for new means of expression has aroused interest in the mask as a means with ancient traditions. A wide range of issues, an insufficient number of scientific works, the prevalence of nonfiction creates an objective need to develop various issues of performing arts as the main part of the theatrical art, which requires constant updating and updating both in practical and theoretical aspects, which feeds the interest in the study of the mask.

Key words: mask, actor, art, stage theatrical performance, stage image.

Актуальність теми дослідження. Акторська маска від появи сценічно-театрального дійства і до наших днів залишається одним із дієвих засобів акторської роботи, сценічного образу, професійної майстерності. Універсальні властивості маски зробили її не лише інструментом різних форм сценічної практики, індивідуальним виразом акторських досягнень, а й емблемою театральності мистецтва взагалі. Сучасні дослідження маски як культурно-мистецького об'єкта із своєю історією, етапами розвитку, еволюцією потребують створення більш повної бази інформації, ніж існувала до цього часу для подальших ґрунтовних досліджень маски та її ролі у творчості майстрів театру, що й актуалізує звернення до існуючих напрацювань у цій сфері.

Мета дослідження – накреслити основні стратегії у науковому дослідженні маски у різні історичні періоди розвитку сценічного мистецтва.

Ступінь наукової розробки. Феномен маски привертає 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.). Специфіку акторської справи античного часу передають також твори грецького софіста Лукіана Самосатського (бл. 125 р. до н. е. – 160-х рр.). Театральних питань торкалися також античні автори, державні діячі Квінт Горацій Флакк та Марк Тулій Цицерон, які використовували театральні приклади в ораторських виступах. Однак наукове вивчення маски як елемента театральної культури охоплює лише одне століття. Крім того, вивчення та накопичення знань про маску пов'язано із працями переважно іноземних авторів: К. Гагемана, А. Газо, К. Енштейна, М. Конрада, А. Піотровського - щодо зв'язків маски з народними іграми, місця маски в традиційній культурі Сходу та Африки, а також у театрі стародавнього світу.

Виклад основного матеріалу. Протягом багатьох століть маску використовують у театральній практиці Заходу та Сходу. Важливе значення сценічна маска має у східних народів, де її використовують у практиці, а саме: японського театру Но; індонезійського театру Ваянг; китайській Чао-опері; театрі ритуального військового танцю чхау в Індії; сатиричній драмі Мачо Ратон у Нікорангуа. Доцільно сказати, що 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. Слід також зазначити, що у сучасному європейському театрі роль маски не обмежується підкресленням лише зовнішньої виразності (грим, міміка, пластика тощо). Спрямована на розкриття характеру персонажа, його психології, питомо самої «конструкції» образу, сценічна маска від 20–30-х рр. ХХ ст. 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

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 [9].

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 змалювання 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, емблема, 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 знаку на глядача, розглянув дослідник А. Баканурський. У своїй праці він звертається до маски для відкриття нових форм її застосування [20]. 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 своєрідної роздвоєності, притаманного ігровому процесу в театрі. Детальніше маску та її еволюційні зміни розглядає А. Баканурський у монографії «Життя, гра, театральність» [5]. 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 *prosoron* 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 [5, 66]. Термін *persona*, робить висновок А. Баканурський, у середньовічній латині пройшов приблизно таку ж еволюцію. Отже, маска в театральній-ігровому аспекті 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 «акумулює» віковий досвід пращурів, об'єднує навкруги себе соціум під час свят, театралізовано-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 феномену-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 полівалентність маски спричинила її активне використання як особливого засобу у художньо-творчій діяльності від її прадавніх форм і до сьогодення е історією маски: до цього спонукало її походження та трансформація протягом століть аж до нашого часу [3; 4].

У первісному суспільстві, ґенезу ранніх форм театру, 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 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.

Доцільно зауважити, що, 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. τύπος (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.

Різні аспекти феномена маски в античному театрі розглядали також Р. Барт, О. Бартошевіч, Г. Бояджиєв, С. Боянус, В. Брабіч, Б. Варнеке, Л. Вінничук, О. Гвоздев, В. Головня, К. Жигульський, Д. Каллістов, П. Коган, І. Мазаєв, П. Марков, Є. Мелетинський, С. Мокульський, А. Піотровський, Д. Трубочкін, С. Цибульський, Г. Еміхен. Завдяки цим авторам було зведено та систематизовано значні обсяги письмових і археологічних джерел, які разом із фактажем щодо звичаїв, обрядів, свят надають значну інформацію про розвиток театру та сценічних мистецтв Давньої Греції і Риму.

З різнобічних позицій розглядає маску римського театру (I–IV ст. до н.е.) Д. Трубочкін [10]. У центрі уваги автора – найбільш специфічний римський театральний жанр – паліата або «комедія плаща», яка трактується не як літературний текст, а як сценічна подія. У монографії автор досліджує різноманітні сторони давньоримської театральної культури (театральний простір, сценографію, музику, костюми, акторську гру); характеризує соціальні аспекти римського театру, у тому числі юридичного статусу акторської професії у Римі. Спеціальні розділи присвячені опису й аналізу перших римських сценічних ігор, а також характеристиці сценічних жанрів, що передували виникненню «комедії плаща»: сатури, таларі, ателани, фліаків [10]. Вивчаючи маску в такому контексті, Д. Трубочкін звертає увагу на її історичний, соціальний, естетичний зміст, розглядає значення слова «маска» латиною – «persona», яке містить кілька змістовних навантажень. У результаті такого аналізу, Д. Трубочкін визначає, що по-перше, воно відноситься до маски, яку використовує артист, по-друге, – до самого артиста, по-третє, – до характеру, який артист створює. Отже, розглядаючи сценічну гру в масці, підкреслює він, можна говорити про маску артиста сценічного мистецтва і сам персонаж як результат творчої триєдності.

Істотний вплив на розвиток сценічної маски здійснив М. М. Євреїнов, теоретик та історик театру, один із провідних діячів доби, умовно названої Срібним віком російської культури [8]. Режисер, драматург, музикант та дослідник давніх цивілізацій, він визначив вектор розвитку багатьох художніх новацій ХХ ст., які були підхоплені надалі його співвітчизниками та сучасниками-іноземцями. Авангардне спрямування діяльності цього митця передбачало появу таких ультрасучасних форм сюрреалістичного театру, як *action*

art, хеппенінга та перфоманса, які залишаються авангардними напрямками у сучасному театральному мистецтві. Близький «культу» масової культури М. Євреїнов віртуозно «жонглював» творчими та іміджевими масками, часто невід'ємними одна від одної.

Головне, що складало сутність театру М. Євреїнова, це – перегляд ролі самого театру в житті людини [8]. Автор видань «Театр как таковой» (1912) та «Театр для себя» (1916) показав театр явищем, більшим, ніж мистецтво – явищем буття, під знаком якого розглядалося як духовне, так і матеріальне життя суспільства. По суті театр та маска переносились зі сцени в реалії життя, на вулицю, у звичайну буденність. Проект М. Євреїнова «музейного театру» 1907 р., заснований на реконструкції стилів театрів минулих століть, привів до новаторської ідеї театру як товариства на вірі у безумовність усього, що у ньому відбувається. Сутність театру він убачав у «театральності» як «естетичній демонстрації тенденційного тлумачення», де театр виходив за межі сцени для активної дії на життя та її перетворення. Творча беззастережна воля митця перетворювала спектакль на «декоративний орнамент», «пластичний малюнок», де життєва дійсність розглядалась лише як утворення «законів перетворення». Перетворення, за М. Євреїновим, є процес, який торкається всіх рівнів психіки та фізіології людини. Перебування у такому стані він розглядав не лише у сучасному театральному дійстві, а й у житті. Знаменитими «жертвами» перевтілення у такому зв'язку, режисер називав історичних діячів, особливо прив'язаних у реаліях власного зовнішнього та внутрішнього життя до мистецтва театру, – Нерона та Людвіга Баварського. Одержимими театральною грою він вважав акторів середньовічного та іспанського театрів XVI–XVII ст.

Слід зауважити, що ідеї М. Євреїнова істотно вплинули на сучасний аналіз смислу так званої «нової маски», що зокрема виявляє запропонований ним розподіл театральних масок на два роди: маску психологічну, яка приховує обличчя, замінюючи його іншим, перетвореним у «лицедійській душі»; маску прагматичну, яка перетворює обличчя у маску, але лицедій залишається собою, думає і відчуває себе в іншій дійсності. Отже, історико-теоретичні розробки М. Євреїнова позначилися на осягненні феномену маски, який фіксує від початку XX ст. театральна періодика.

Висновки. Отже, маска є безперечною домінантою створення художнього образу у творчості актора, яка розкривається за допомогою специфічних можливостей театального дійства. Слід сказати, що дослідження акторської маски як виражального засобу, має істотний потенціал для сучасного сценічно-театального мистецтва. Апробований віковою практикою мистецький «арсенал» маски виявляє свою життєздатність у найсучасніших сценічних системах. Доцільно зазначити, що характерним є розширення інтересу до театально-сценічного мистецтва від початку XX ст., а активний пошук нових виразних засобів викликав зацікавленість до маски як засобу із давніми сталими традиціями. Широке коло проблематики, недостатня кількість праць наукового характеру, переважання публіцистичної літератури створює об'єктивну потребу розроблення різних питань сценічного мистецтва як чільної частини театального мистецтва, яке потребує постійного оновлення та актуалізації як у практичній, так і теоретичній ділянці, що й підживлює інтерес до вивчення маски.

Література

1. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра / VII Междунар. конгр. антропологических и этнографических наук : труды. Москва : Наука, 1969. Т. 6. С. 80–86.
2. Авдеев А. Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. М. – Л. : Искусство, 1959. 266 с.
3. Акимов Н. П. Театральное наследие. Кн. 1. : Об искусстве театра. Театральный художник Л. : Искусство, 1978. 295 с.
4. Акимов Н. П. Театральное наследие. Кн. 2. : О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. Л. : Искусство, 1978. 287 с.
5. Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. (Историко-культурологическая серия «Сад камней»). Одесса : Студия «Негоциант», 2004. 272 с.
6. Гротовский Е. Театр. Ритуал. Перформер. Л. : Літопис, 1999. – 185 с.
7. Гуревич А. К истории гротеска: «Верх» и «низ» в средневековой латинской литературе // Известия АН СССР: Серия литературы и языка. Москва, 1975. –Т. 34, № 4. С. 317–327.
8. Евреинов Н. Н. Самое главное. Москва : Совпадение, 2006. 102 с.
9. Жигульский К. Праздник и культура. Праздники старые и новые : размышления социолога. Москва : Прогресс, 1985. 336 с.
10. Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии Москва : ГИТИС, 2005. 424 с.

References

1. Avdeev, A.D. (1969). The mask and its role in the emergence of the theater / VII International. Congr. anthropological and ethnographic sciences: works. Moscow: Science [in Russian].
2. Avdeev, A.D. (1959). The origin of the theater. Elements of the theater in the primitive communal system. M. - L.: Art [in Russian].
3. Akimov, N.P. (1959). Theater legacy. Prince 1.: On the art of theater. Theater artist. Leningrad [in Russian].
4. Akimov, N.P. (1978). Theater legacy. Prince 2: About directing. Director's explications and notes. Leningrad [in Russian].
5. Bakanurskiy, A. (2004). Life, play, theatricality. (Historical and cultural series "Garden of Stones"). Odessa: Negotsiant Studio [in Russian].
6. Grotovskiy, E. (1999). Theater. Ritual. Performer. Leningrad: Litopis [in Russian].
7. Gurevich, A.K. (1975). To the history of the grotesque: "Top" and "bottom" in medieval Latin literature // News of the Academy of Sciences of the USSR: A series of literature and language. Moscow [in Russian].
8. Yevreinov, N.N. (2006). Samoe glavnoe. Moscow: «Sovpadenie» [in Russian].
9. Zhigulskiy K. (1985). Holiday and Culture. Holidays old and new: reflections of a sociologist. Moscow: Progress [in Russian].
10. Trubochkin D.V. (2005). "Everything is all right! The Elder is dancing ...": The Roman comedy of the cape in action. Moscow: GITIS [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 27.01.2019 р.