

Тетяна Бойко

кандидат мистецтвознавства (м. Київ)

МАСКА У НАЦІОНАЛЬНОМУ ТЕАТРІ: ДО ПОСТАНОВКИ ПИТАННЯ

Театральна маска – це особливий феномен культури, який з давніх часів і дотепер не втратив своїх універсальних формотворчих властивостей. У театральних традиціях багатьох культур маска відігравала ключову роль у розвитку мистецьких жанрів та стилів, вона визначала етапи становлення певних естетико-художніх моделей. Зрозуміла річ, що маска притаманна не лише театральному мистецтву, оскільки вона займає провідні позиції у багатьох сферах художньої культури: етнології, літературі, фольклорі тощо. Втім найбільш виразного і різнопланового вияву маска набула саме у театральній царині. Такий стан речей, на нашу думку, цілком закономірний, адже синтетична природа театру дозволяє міксувати й застосовувати надбання суміжних мистецтв та багатьох сфер людської життєдіяльності. Через це феномен маски в українському театрі також мусив би мати належне мистецтвознавче висвітлення. Проте на тлі зарубіжних праць про маску складається враження, ніби в українському театрі такого «робочого» терміна не існує. У зв'язку з цим постає ряд запитань. Невже маска не була засобом художньої виразності впродовж багатьох періодів формування вітчизняного театру? Напевно, була. Тоді на яких засадах? Прийоми маски були запозичені чи вона є архетипом національної культури? І так далі. Отже, у цій статті ми спробуємо поміркувати на тему маски в українському театрі й виділити її окремі прояви.

У цьому контексті актуальними і доволі проблемними залишаються питання методології. Через які саме методологічні засади розглядати феномен маски у національному театрі? Від чого відштовхуватися? Від літератури, образотворчого мистецтва, філософії? Напевно, у нашому випадку все це взаємопов'язане. Однак аби з'ясувати самотні особливості національної маски, потрібно визначити генезу її архетипу. Праці видатних учених: Е. Едінгера (Его и архетип. – М., 2000), М. Еліаде (Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб., 1998), К. Леві-Стросса (Путь масок. – М., 2000), В. Проппа (Морфология волшебной

сказки. – М., 1998) та інших, що торкаються питань маски, важко придатні для цього. Також через відсутність мистецтвознавчих алюзій відносно генези національної маски стало зрозуміло, що для висвітлення окремих її аспектів бракує історико-теоретичного ґрунту та підстав для належної доказовості. Відтак ми робимо спробу поговорити про окремі аспекти побутування маски у національному театрі за допомогою феноменологічного аналізу та відштовхуючись від розробок С. Кримського, П. Паві та Г. Грабовича.

Загальновідомо, що маска з давнини була важливим атрибутом театральних видовищ, не дивно, що саме вона у вигляді трагічної й комічної гримас стала емблемою театрального мистецтва в цілому. Семантика цього слова вказує на те, що маска функціонально визначається як предмет, за допомогою якого виконавець змінює зовнішність. Ці характеристики стосуються, по-перше, маски, яку 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.

Зародження маски відбувалося в надрах міфології й фольклору. Якщо ж пунктирно окреслити багатомікову історію побутування маски на кону світового театру, то, на нашу думку, найбільш виразної репрезентації триєдності маски набула в естетиці середньовічного карнавалу, театрі доби Просвітництва (італійська *commedia dell'arte*, східнослов'янський шкільний театр, середземноморські інваріанти театру тіней) та режисерських і акторських шуканнях першої третини ХХ століття. Варто наголосити, що на різних історичних етапах інтеграція маски в культуру багатьох європейських етносів відбувалася в період стрімкого розвитку народних (тобто загальнодоступних, майданних) видовищних форм, подальша трансформація яких призвела до виокремлення культурного коду маски, що розкриває характер певного часу та суспільства.

Відтак маска є універсальним інструментом моделювання художньої матриці кожної окремої театральної епохи. Різноманітні погляди на феномен маски відбилися у працях М. Бахтіна, Л. Борисової, О. Дживелегова, Г. Бояджиєва, Г. Крега, Ф. Ніцше, М. Рейдґрейва, А. Толшина, О. Хайченко, Ш. Шахадат та ін. Кожен із цих авторів, досліджуючи окремі аспекти побутування маски в культурних сегментах (театр, фольклор, література та ін.), доводить, що маска – беззаперечний мистецький феномен як давнини, так і сьогодення. Зокрема у театрі маска проявляється і як суто практичний інструмент, і як світоглядний чинник. У першу чергу, маска – це один із головних засобів акторського інструментарію. Приміром, театральна маска-предмет (накладка на обличчя) дає можливість ак-

тору створити узагальнений, деіндивідуалізований образ, виразити універсальну емоцію. Емблематика такої маски допомагає розпізнавати різноманітні групи персонажів. Наприклад, саме так було в античному театрі, де маска, яка плаче, й маска, яка сміється, стали символами трагічних і комічних персонажів. Згодом грати в масці вже не означало бути з прикритим обличчя, бо маскою стало все тіло актора. Приміром, маску й моделювання образу в *commedia dell'arte* можна вважати одним із найбільш довершених зразків її театральної трансформації.

Формування нових культурних парадигм зумовило зміну семантики маски, вплинуло на розширення її функцій. Генезис культури демонстрував здатність цього знака бути актуальним для багатьох історичних періодів. Світоглядно-ціннісного підґрунтя маска здобувала під час радикальних політичних, соціальних і культурних змін. Проблеми й протистояння суспільного життя обумовлювали актуальність певного типу масок. Саме тому інтерес до театральної маски стрімко зріс на початку ХХ століття (С. Вахтангов, О. Грановський, М. Євреїнов, Ж. Копо, Г. Крег, Л. Курбас, В. Мейерхольд, М. Рейнгардт, М. Чехов та інші). Активне використання у театрі першої третини ХХ століття масок із минулих епох (античного театру, *commedia dell'arte*, східного театру тощо) і створення нових (у театральних шуканнях експресіоністів, дадаїстів, футуристів та інших) було пов'язане перш за все з відмовою від естетики натуралістичного театру.

Тож у театрі ХХ століття маска остаточно втратила функції оформлення лише обличчя. Через це митці дедалі частіше відмовлялися від маски-предмета на користь одухотвореної маски-персонажа. Істотні видозміни сценічної маски першої третини ХХ століття передусім були пов'язані з багатьма концепціями універсального актора, що втілювалися у практиці режисерів: Б. Брехта, Г. Крега, Л. Курбаса, В. Мейерхольда, М. Рейнгардта, М. Чехова та ін.

Нині ж модифіковані прийоми масок античного театру, *commedia dell'arte*, театру тіней тощо являють собою певний місток між давниною і сучасністю. Вони відбивають етнічні, конфесіональні, професійні та інші іпостасі людини. За допомогою масок сучасний театр підкреслює виразність рухливого тіла актора, спонукає до вивільнення від різноманітних психологічних і соціальних табу. У сучасній театральній практиці доволі часто використовують прийом публічного «одягання» та «зривання» масок, що робить ситуацію «трансформації», «зміни», «перевтілення» актора видимою для глядача. Таким чином, досягається відсторонення виконавця від персонажа, увиразнюється межа між «грую» і «життям». Відповідно художні якості маски надають культурі певної саморефлексії,

можливість застосовувати первинні функції при створенні нових. У контексті цих явищ не останнє місце посідає процес залучення архетипових образів, які одночасно зберігають як загальнокультурні константи, так і національні особливості.

Серед вітчизняних науковців над визначенням архетипів української культури працював філософ С. Кримський, який проаналізував фундаментальні праобрази та символи духовного життя нації. Важливим моментом є те, що, працюючи над розробленням ідеї «овічних формул», філософ брав до уваги міркування багатьох мислителів минулого і сучасності: В. Гейзенберга, Й. Гете, І. Кеплера, Т. Манна, В. Паулі, К. Юнга та ін. Українські архетипи, як і архетипи інших культур, проявляють себе у міфах, казках, фольклорі, обрядах, традиціях і є узагальненням досвіду наших предків. Архетипи відіграли важливу роль у культурному етногенезі українців, сприяли утвердженню світових образів-універсалій у системі традиційних цінностей. Самобутніми архетипами української духовності дослідник визначає архетип Мудрості (Софія), що тісно пов'язаний з християнськими засадами й ментальними рисами нації, та архетип Філософії серця, характерні особливості якого репрезентовані у світоглядно-ціннісних орієнтирах П. Юркевича, Г. Сковороди, Т. Шевченка, М. Гоголя та ін. Відповідно кордоцентризм національної культури визначається етнопсихологією українців: перевагою емоцій та почуттів над мисленням і волею.

Відтак ми можемо говорити про можливість розгляду окремих явищ театрального мистецтва України через універсальні архетипові моделі, що дозволяють ідентифікувати його самобутні особливості та національні естетико-художні параметри. Своєю чергою, досліджуючи архетипову образність українського театру, можливо віднайти певні її інваріанти в історії інших культур та визначити спільні точки дотику. У своєму дослідженні С. Кримський наголошував на актуальності таких підходів: «Розглядаючи архетипи тих чи тих національних культур, ми маємо на увазі не якісь «духовні гени», а певні пресупозиції, тобто тенденції, які в різні епохи реалізуються образами. Ці образи іноді різняться засобами вираження, але структурно утворюють певні прототипи чи можуть бути реконструйовані як прототипи» [1, 78].

Отже, зрозуміло, що певні мистецькі образи-прототипи систематично потрапляли до українського театру, бо його історичний розвиток ніколи не був герметичним. Через частий розподіл українських земель між сусідніми державами (Польща, Австро-Угорщина та інші) й багатовікову експансію Російської імперії національний театр формувався під впливом багатьох культур, елементи яких досить швидко укорінилися й стали

надбанням українців. Проте, незважаючи на зовнішні впливи, український театр зберіг самотутнє традиційне ядро, сформоване завдяки архетиповим проявам.

Однозначно відповісти на питання, чи є маска архетипом українського театру, доволі важко. Сама постановка питання вимагає ґрунтовної доказовості, адже феномен маски в українському театрі, а тим більше питання її архетипових коренів у вітчизняному мистецтвознавстві досі не досліджені. Тема ця дуже широка і потребує детального розгляду всіх складових театрального мистецтва в його історичній та естетико-художній ретроспективі. З огляду на нерозробленість проблеми і пошук механізмів її висвітлення ми звернемося до окремих театральних сегментів, де увиразнено присутність маски в тій чи тій якості, аби у подальшому дослідити ці питання глибше.

Отже, в яких сегментах театрального мистецтва загалом утвердилася маска-архетип? Приміром, Патріс Паві наголошує, що найчастіше архетипові образи репрезентовані у драматургії: «Типологічне вивчення драматичних дійових осіб показує, що певні фігури відштовхуються від інтуїтивно-міфічного світосприйняття людини і звертаються до універсальних комплексів або універсальної поведінки. Тож можна говорити про Фауста, Федру та Едіпа як про архетипових дійових осіб. Такі персонажі відкривають можливості розширення меж окремих ситуацій (залежно від драматургів) з метою осягнення універсальної архетипової моделі. Архетипом може бути тип дійової особи, особливо узагальненої і повторювальної у творі, епосі чи всіх літературах та міфологіях» [2, 62].

Керуючись міркуваннями П. Паві, спробуємо подивитись на окремих персонажів української класичної драматургії. Зрозуміла річ, що архетипова модель персонажа формується з багатьох типів-масок, які протягом тривалого часу існують у різних культурах та зберігають тотожні характерні риси. Відповідно драматургічний тип-маска – це схематичне змалювання людини, пов'язане з пошуками універсальних людських якостей (психологічних, гендерних, соціальних та інших). Драматургічна маска близька за функціями до театрального амплуа. Тип-маска живе в драмі завдяки зовнішнім подіям, вона не зазнає докорінних змін, зберігає від початку до кінця одні й ті ж риси. Багато драматургічних творів незалежно від їх жанру побудовані за принципом чіткого розподілу позитивних і негативних героїв, тобто певних масок: тиранів («Макбет» В. Шекспіра, «Лорензаччо» А. де Мюссе), героїв-коханців («Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра), слуг («Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше), месників («Ернані» В. Гюґо, «Уріель Акоста» К. Гуцкова), шахраїв («Ревізор» М. Гоголя), скнар («Скупий» Мольєра, «Золотопуз» Ф. Кроммелінка) та

інших. Тобто соціальні типи (маски) не міняються, а трансформується лише манера поведінки героїв, притаманна їхньому історичному часу й місцю. Суворо регламентована поведінка типів-масок та прогнозовані завдяки цьому їхні вчинки дають можливість «драматургії масок» досить часто використовувати «мандрівні» сюжети. Варто зазначити, що «драматургія масок» надає режисерам широку можливість для різноманітних трактувань, бо тип-маску завжди можна доповнити багатьма якостями, створити її інваріанти.

Приміром український драматургічний тип-маска переважно відбивав засади кордоцентризму, демонстрував особливе панування емоційного над раціональним. На нашу думку, головною особливістю українських типів-масок є самоіронія, здатність героїв глузувати з самих себе і, що важливо, робити це свідомо, від душі. Такий прийом поширений ще зі шкільного театру, модель якого значною мірою віддзеркалює інтермедійну природу *commedia dell'arte*. Загалом ігрова спорідненість сакрального вертепу з абсолютно світським характером *commedia dell'arte* демонструє окремий феномен, базований на взаємопроникненні архетипових мотивів у жанрово-стилістичну тканину різнопланових національних театрів. Такі збіги вказують на універсальні естетико-художні матриці архетипової образності. Згідно з міркуваннями С. Кримського: «Ця спорідненість національних архетипів та універсалій світової культури і є передумовою вивільнення духовного життя нації із ситуації одноразовості й тлінності у простір вічності, у сферу утвердження історичних звершень народу в їхній загальнолюдській значущості та гідності» [1, 87].

На кону українського театру у процесі формування вертепної парадигми утвердилася особлива модель драматичного персонажа – народна маска, яка згодом з царини лялькового театру органічно перемістилася до театру музично-драматичного. По суті, народна маска акумулювала в собі набір типажів із різних верств (козаків, селян, поміщиків та інших), змалювання яких здебільшого мало лірико-драматичний або пародійно-сатиричний характер (герої п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, К. Тополі, Я. Кухаренка та ін.). Разом із цим розвиток української професійної драматургії базувався на синтезі національних образів-типів (народних масок) з образами-архетипами світової міфології.

На думку літературознавця Г. Грабовича, цей синтез репрезентує творчість І. Котляревського. Доробок драматурга, насичений багатьма народними масками, Г. Грабович визначає терміном «котляревщина»¹.

¹ Г. Грабович під терміном «котляревщина» має на увазі мистецький код І. Котляревського в системі української літератури, а не когорту епігонів-наслідувачів, доробок яких також набув визначення – «котляревщина».

Приміром, ми можемо говорити про один із інваріантів народної маски у І. Котляревського – маску-оповідача, від імені якої промовляє голос автора. Маска-оповідач є одним із головних персонажів поеми «Енеїда»: «Попри всі згадані функції, котляревщина також, а то й передусім, виконувала важливу психологічну роль – роль маски-щита, що уможливило авторові підривно-пародійну настанову, глузування з «чужого» – та підкреслення власної окремішності, наголошування на «своєму» емоційно-культурному коді без прямого ризику. Автор був немовби скоморохом, замаскованим гравцем. Маска, як у дійстві, уможливлювала відкритість до правди, яка на той час не дозволялася у вигляді прямого тексту» [4, 327].

Виразне відтворення цієї маски у наші часи відбулося 1986 року у сценічному прочитанні «Енеїди» С. Данченком. Богдан Ступка (Автор) в елегантному фракі і з письменницьким пером у руці впродовж всієї вистави емоційно коментував фантастичні пригоди Енея (А. Хостікоєв) і немовби перебував по той бік рампи, серед сучасних глядачів. Утім кантиленне декламаційне виконання актора дисонувало з сучасним розмовним стилем, бо актор філігранно відтворив манеру оповідача XVIII століття. Перед глядачами поставав образ людини того часу – шляхетного й іронічного І. Котляревського.

Спіраючись на міркування Г. Грабовича, варто зазначити, що завдяки модифікованим образам-маскам міфологічних персонажів «Енеїди», започаткований І. Котляревським бурлескно-пародійний стиль змалювання героїв того часу підхопили й розвинули його послідовники, серед яких зокрема Г. Квітка-Основ'яненко у п'єсах «Шельменко-денщик» та «Сватання на Гончарівці» змоделював ідилічний світ існування народних типажів. У комедіях Г. Квітки-Основ'яненка постали як вертепні архетипові образи (Москаль, Баба та інші), так і сатирично-гіперболізовані образи українських селян, серед яких репрезентативним став образ-маска опецькуватого «недоумка» – Стецька. З огляду на чималу сценічну історію «Сватання на Гончарівці», незброєним оком видно, що персонажі-маски цієї комедії вже стали архетиповими для вітчизняного театру і, зберігаючи свої характерні риси, піддаються систематичному переосмисленню та осучасненню. Приміром 2010 року в інтерв'ю газеті «День» режисер Ф. Стригун розповідав: „Я давно хотів поставити «Сватання...» – та все щось заважало. П'єса – розкішна, написана з гумором і дуже актуальна на всі часи, вона дозволяє подивитися на нас, українців, посміятися над недоліками і зрозуміти, що здоровий глузд і кохання завжди переможе. У 1960-х роках я сам грав у виставі роль Олексія, а нині виступив як режисер. У мене Стецько – найголовніший образ і найрозумніший герой” [3].

Відтак іронічно-гумористична тенденція змалювання українських народних типажів введена в літературну мову І. Котляревським стала відправною точкою для подальшого розвитку образно-типологічної системи української драматургії. Як твердить з цього приводу Г. Грабович, «коли врахувати, що література є підрозділом культурного процесу і що момент нативізму, як закономірний відрив на політичну історію та колоніальний статус, великою мірою характеризує українську культуру XIX і XX ст., то котляревщина оголюється перед нами як глибокий архетип» [4, 330].

Отже, ведучи мову про архетипові підвалини системи українських драматургічних типажів-масок, є потреба провести демаркаційні лінії між основними періодами її формування. На нашу думку, трансформації масок-типів української драматургії тісно пов'язані зі змінами естетико-художніх парадигм національного театру, які відбувалися внаслідок радикальних зрушень суспільно-політичного життя України. З часу заснування професійної драматургії І. Котляревським і до періоду Незалежності формально можна виділити три періоди, коли відбувалися ціннісні трансформації драматургічних образів-масок українського театру: театр корифеїв (М. Кропивницький, П. Саксаганський, І. Тобілевич та інші), модерний театр (В. Винниченко, І. Кочерга, М. Куліш, Олександр Олесь, І. Франко та інші), соцреалістичний театр (М. Зарудний, О. Коломієць, О. Корнійчук та інші). Зрозуміла річ, що драматурги-репрезентанти кожного з періодів намагалися в образах-масках відтворити типажі своїх сучасників, але кожен із них в той чи той спосіб звертався і до універсальних архетипових сюжетів, і до національних бурлескно-пародійних прийомів, і до образів світової міфології та літератури. Для прикладу можна взяти комедію І. Тобілевича «Хазяїн», де образ-маска Терентія Пузиря, з одного боку, зберігає національні риси кордоцентризму, адже герой діяв, керуючись винятково душевними переживаннями, оцінював ситуацію серцем, з іншого боку, він являв собою універсальний для світової літератури типаж скнари, прототипами якого могли бути і шекспірівський Шейлок, і бальзаківський Гобсек, і багато інших персонажів. Ще один приклад. Приміром, взяти Франкове «Украдене щастя». На перший погляд, виразна екзистенційна драма, насичена національним колоритом, експресивними почуттями й емоціями. Але ж структурно любовний трикутник Микола-Анна-Михайло можна відтворити через взаємини трьох популярних масок *commedia dell'arte* – П'єро-Коломбіні-Арлекіна. Отже, зрозуміло, що все залежить від режисерського тлумачення драматургічних універсалій. Не останнє місце у цьому процесі займають також стилістичні тенденції певної театральної доби та естетико-художні орієнтири й світоглядні цінності її провідних митців.

В історії вітчизняного театру є чимало прикладів сценічного прочитання п'єс українських драматургів, де архетипові сюжети та образи-маски мають як суто національне коріння, так і віддзеркалюють певні кліше світового театру. У цьому контексті показово, що саме з архетипової символіки була зіткана сценічна канва багатьох знакових для українського театру постановок Л. Курбаса, Г. Юри, М. Крушельницького, С. Данченка та ін.

Отже, архетипові образи-маски українського театру так чи так проявляються при втіленні національної драматургії, незалежно від стилістичних тенденцій кожної окремої доби та естетико-світоглядних засад того чи того режисера. Беручи до уваги історико-культурний досвід вітчизняного театру можна стверджувати, що з плином часу архетипова універсальна символіка не зазнала радикальних трансформацій. Нині чимала кількість вистав за українською драматургією якраз свідчить про пошук архетипових кодів, що визначають національну самоідентифікацію сучасного митця та спектр його ціннісних орієнтирів.

Література

1. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник Національної академії наук України. – 1998. – № 7/8. – С. 74–87.
2. Паві П. Словник театру. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. – 639 с.
3. Поліщук Т. Федір Стригун: Зустрінемося у Києві // День. – 2010. — 3 грудня.
4. Семантика котлярєвщини // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка. – К. : Основи, 1997. – 604 с.

Анотація

Зроблено спробу поміркувати про загальнокультурний феномен маски та архетипове коріння масок національного театру. З огляду на нерозробленість цієї теми у вітчизняному мистецтвознавстві авторка здебільшого ставить питання, відповіді на які – справа подальших досліджень. Нині ж увазі читача запропоновано погляд на окремі аспекти побутування маски в українській культурі, зокрема серед національних архетипів та серед героїв класичної драматургії.

Аннотация

Сделана попытка порассуждать об общекультурном феномене маски и архетипические корни масок национального театра. Учитывая неразработанность этой темы в отечественном искусствоведении автор в основном задает вопросы, ответы на которые – предмет дальнейших исследований. Сейчас же вниманию

читателя предлагается взгляд на отдельные аспекты присутствия маски в украинской культуре, в частности, среди национальных архетипов и среди героев классической драматургии.

Summary

The article is an attempt to speculate about the general cultural phenomenon of the mask and the archetypal roots of the masks of national theatre. Taking into consideration the underdevelopment of this topic in domestic art history, author basically asks the questions, the answers of which is the subject of further researches. Now, the reader is invited to look at certain aspects of the presence of masks in the Ukrainian culture, particularly among national archetypes, and the heroes of classical drama.