

ТЕАТРАЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ФЕНОМЕНУ МАСКИ: ГЕНЕЗА, ТРАДИЦІЇ ТА СЬОГОДЕННЯ

У статті здійснено аналіз можливого походження феномену театральної маски, її триєдиної природи як культурного явища, що синтезує в собі всі суперечні аспекти театрального дійства. Зосереджено увагу на ролі маски в різних сферах сучасного життя. Наголошено на необхідності комплексного культурологічного підходу до розгляду її специфічної природи.

Театр завжди був та й сьогодні залишається одним із найпопулярніших видів мистецтва. У неофіційній ієрархії мистецьких видів, яка була поширеною за радянських часів, він упевнено посідав друге місце. Перше ділили між собою "найважливіший підрозділ" мистецтва [1: 5], "перший серед рівних" його видів [2] – література, та "найважливіше з мистецтв" – кіно. З огляду на практично необмежені експресивні можливості театру як синтетичного виду мистецтва та вкрай значну варіативність його регіонально-культурних виявів театр традиційно користується однаковою популярністю як серед прихильників, так і серед антагоністів будь-яких режимів, гасел, ідеологем.

Однак разом із тим людина віддавна усвідомлювала не лише привабливість, але й небезпечність театрального мистецтва. Саме тому воно з найдавніших часів стало мішенню для докорів і відвертого насильства. Навіть за часів античності, коли театр користувався воістину всенародною пошаною, чимало драматургів були змушені повторити долю, яка випадала здебільшого філософам: вигнання з міста або "частування" келихом цикути. Мандрівні акторські трупи зазнавали жорстоких переслідувань за часів середньовіччя, їхнє становище не так уже й поліпшилось в епоху Відродження, навіть у добу Нового часу померлих акторів – учорашніх кумирів – усе ще ховали на шкурудерні [3: 8]. Не стало винятком і XIX століття: на гребені соціально-економічного прогресу та незаангажовано-позитивістського мислення навіть актори найаристократичнішого театру Москви – Малою, дому Островського – вважалися паріями [4: 36].

Таку ж двоїстість демонструвало й ставлення до мистецтва Мельпомени з боку тоталітарних режимів. З одного боку, театр видавався джерелом потенційної загрози багатьом диктаторським режимам: від пуритан, які спалили шекспірівський "Глобус" у ході "розбудови" країни після Англійської буржуазної революції, до фашистсько-більшовицьких партійних функціонерів, жертвами яких стали Макс Рейнгардт, Бертольт Брехт, Всеволод Мейерхольд, Лесь Курбас та багато інших майстрів сцени. З іншого боку, ці ж режими нерідко створювали "свій" театр, чудово розуміючи специфіку впливу цього виду мистецтва на маси. Саме в такий спосіб створювалися зразки нової класики як своєрідні "чернетки" для майбутніх драматургів, режисерів, акторів: виконання ролі Леніна акторами Щукіним та Штраухом, незліченні постановки "Оптимістичної трагедії", містеріально-тенденційне тлумачення вагнерівських опер тощо. І навіть більше: величезними та жахливими театральними дійствами стали пожежа у стародавньому Римі (перший відомий нам "блокбастер", якщо вірити версії про "авторство" Нерона) та середньовічні аутодафе, богоборчий екстремізм часів Реформації та викликана ним протидія, процеси-"спектаклі" 30-х рр. у СРСР та марші зі смолоскипами у фашистській Німеччині. Слід вказати й на численні випадки своєрідної гібридизації особистостей митця-авангардиста та політика-радикала, які нерідко мали місце [5: 26].

На тлі "чорного піару", політтехнологій, масової культури та інших реалій сьогодення театр, як вид мистецтва, заслуговує на особливу увагу, адже саме вміння "керувати" глядачем непомітно від нього самого і являє собою невід'ємну частину театрального мистецтва. На нашу думку, найяскравішим виявом подібної амбівалентності театрального мистецтва є феномен маски як квінтесенція театрального світу, марно театр віддавна називали "лицедійством", тобто своєрідним "одяганням маски". Аналіз генези, історії розвитку, основних функцій та можливого майбутнього згаданого явища і являє собою предмет розгляду статті.

Слід зазначити, що феномен маски неодноразово слугував об'єктом уваги багатьох філософів, культурологів, релігієзнавців. У певному розумінні можна стверджувати, що поняття маски проглядає в працях З. Фрейда (агресивне несвідоме *id*, яке "маскується" в ході процесу сублимації, пристаючи на умови психічного комплексу *super ego*), К.-Г. Юнга (архетип Персони), М. Гайдеггера (уніфікуюче, нівелююче утворення-символ *Das Mann*), Й. Гейзінги (маска як безумовний логічний компонент гри у філософському розумінні), П. Флоренського (маска як сакральний атрибут, особливий рід прадавньої ікони) тощо. Однак парадоксальним є той факт, що стосовно феномену театральної маски та її можливих різновидів і досьогодні беззаперечно домінує порівняно вузький мистецтвознавчий підхід. Інакше кажучи, сучасне театрознавство переважно розвивається в руслі старої сциєнтистської традиції, хоча стан сучасного світу, який позначений процесами глобалізації, передбачає, навпаки, акцентування важливості культурологічного підходу до аналізу накопичених людством артефактів, необхідність узагальнення та систематизації здобутих людством розрізаних знань. Саме тому, на нашу думку, культурологічний аналіз театрального мистецтва загалом та, зокрема, феномену маски як його квінтесенції є доречним та, безумовно, плідним у майбутньому.

На питання щодо походження театру немає та й не може бути остаточної відповіді, оскільки поняття театрального мистецтва включає в себе надзвичайно велику кількість різноманітних аспектів, кожен із яких зародився як відносно самостійне явище й став частиною цілого лише пізніше. Однак, незважаючи на це, можна виділити два основних шляхи розвитку архаїчних зародків лицедійства, якими, на нашу думку, були магичні обряди й ритуали, з одного боку, та практичні потреби людства (зادля задоволення яких часто

використовувалися знову ж таки магічні елементи), з іншого боку. Так, театрознавці вважають, що найпершою та найпримітивнішою маскою були шкіра та голова вбитої тварини, яку давні мисливці одягали, йдучи на полювання. При цьому подібна "маска" виступала і як мисливське знаряддя, і як засіб своєрідного "перетворення" людини на свого тотемного предка.

Як бачимо, за такого підходу тотемна магія та практичні потреби тлумачаться як невіддільні одне від одного, проте не можна відкидати й інші випадки застосування прадавньою людиною елементів театрального дійства. Так, викликає зацікавлення походження маски в художніх традиціях індонезійського театру, зокрема яванського топенгу. Цей вид театру виник приблизно в XI ст. до н.е. на о. Ява. Топенг-даланг був театром актора в масці. Дослідники встановили, що малайською мовою "топенг" означає "те, яке щільно прилягає" або ж – пізніше – "обличчя померлого". Топенг-даланг виник як обряд поклоніння мертвим. Коли помирала знатна людина, на обличчя її слуги одягали пласку дерев'яну маску, а до рук прив'язували маленькі дерев'яні дощечки. Після закінчення останнім траурного танцю його вбивали та ховали поруч із господарем. Як ми вважаємо, первісну сутність цього обряду полягала у тому, що: а) слуга був необхідним господареві в потойбічному світі; б) якщо людина одягала маску смерті – вона мусила померти. Лише значно пізніше традиція дещо змінилася – слугу залишали живим. Саме останній аспект описаної церемонії, на нашу думку, дає дослідникові можливість тлумачити магічну маску прадавнього театру як символ, тобто елемент потойбічної реальності, який подається людині для того, щоб вона "вжилася" в нього, злилася з ним [6].

Однак, відомі й окремі випадки, коли елементи театру, ймовірно, використовувалися прадавньою людиною з іншою, непрактичною та немагічною (або ж не лише магічною) метою. До таких, зокрема, належить традиція так званої "кувади", яка свого часу була властивою індіанцям Бразилії, Гвіані, а також європейським баскам. Сутність цього обряду полягала в тому, що настання в жінки пологів супроводжувалося піклуванням оточуючих не про неї, а про її чоловіка. Останній мав по можливості точно імітувати поведінку породіллі, а також продовжувати грати цю роль і деякий час після того як народжувалася дитина. Як свідчить етнограф Б. Тейлор, сутність цього обряду його учасники пояснювали необхідністю отримання батьком рівних з матір'ю прав на дитину, а отже, й необхідністю страждати (імітувати страждання) в ім'я цього. Таким чином, головною складовою цього дійства можна назвати театр як самодостатнє явище.

З огляду на обставини, які зазначені вище, можна констатувати, що маска як культурний феномен віддавна відзначалася триединою природою, яка синтезувала усі аспекти її буття: а) прагнення приховати справжнє обличчя того, хто одягає маску (на побутовому рівні це актуалізується в понятті "маска грабіжника"); б) прагнення отримати певне "інше" обличчя замість прихованого (соціально-рольова або ж психологічна маска) та в) перетворити процес носіння маски на святкову подію, на час проведення якої традиційні уявлення про світ та відносини людей, які населяють його, мають бути скасовані (як, наприклад, протягом кількатижневого періоду карнавалу часів середньовіччя та Відродження, у святкових заходах якого широко використовувалися в тому числі й предмети культу як своєрідні маски). Таким чином, проектуючись на основи театрального мистецтва в цілому, маска немов синтезувала його видимі та приховані протиріччя: вона одночасно вбирала в себе емоційно загострене життя сцени та тверезу прагматичність куліс, підкреслювала умовність дії, чиненої на кону, та водночас створювала особливий світ, який – попри всю парадоксальність такого стану речей – міг видатися більш реальним, аніж той, який оточує людину.

Подальший процес творчих пошуків художників сцени з усього світу ознаменувався створенням надзвичайно великої кількості театральних "конвенцій" та систем, які, в сукупності з давніми народними формами театру, перетворили цей вид мистецтва на один із найваріативніших за своєю природою. Театрознавці говорять про "театр переживання" та "театр показу", драматичний, ліричний та епічний театр, хеппенінг та перформанс, однак у ході аналізу кожного з них так чи інакше звучить думка про те, що реалізація будь-якої сценічної системи передбачає певне "насильство", необхідність нівелювання людиною-актором чи людиною-глядачем своєї природи. Широко відомим є, наприклад, режисерський екстремізм К. Станіславського часів створення "системи" [7: 156-158] або ж його прагнення максимально повно перетворити актора на героя, якого він зображує, а відтак – на маріонетку (одного разу Станіславський нібито сказав С. Образцову: "У мене таке враження, що ваші ляльки засвоїли мою систему краще, ніж деякі мої актори") [8: 31]. Практично такі ж самі звинувачення висувалися свого часу й щодо "біомеханіки" Вс. Мейерхольда, причому загрозливість цієї концепції для актора розуміли навіть у країні з державною концепцією людини-"гвинтика". Адже режисер, фактично, пропонував перетворити актора на фантом – своєрідну "абсолютну маску". Як згадував митець у більш зрілий період своєї творчості: "До ювілею Павлова я надіслав йому телеграму, в якій дещо легковажно написав, що вітаю в його особі людину, яка нарешті розправилася з такою тасмничною та темною річчю як "душа". У відповідь я отримав від Павлова листа, в якому він ввічливо подякував мені за поздоровлення, але зазначив: "Що ж стосується душі, то не поспішатимемо й зачекаємо трохи, перш ніж що-небудь стверджувати..." [9: 264]. А одного разу режисер навіть заявив, що людина – це "хіміко-фізична лабораторія", хоча пізніше сам уважав це твердження "дуже примітивним" [9: 264].

Інколи вказують на те, що в театральній конвенції Б. Брехта все було якраз навпаки: акторові надавалася можливість не лише не зливатися з персонажем, якого він уособлював, але й "коментувати" за ходом вистави вчинки останнього. З цим твердженням можна погодитися, однак слід зазначити, що специфічний "насильницький" ефект театрального мистецтва при цьому не зникав, а лише змінював вектор свого застосування – з особистості актора він переходив на особистість глядача, намагаючись змусити останнього стати частиною маси, одним з облич-масок у специфічному "натовпі" аудиторії. Як писав сам режисер: "Поганий глядач у театрі: той, хто має надто багато надто точних уявлень про те, що на нього впливає. Хто має

надто небагато надто нечітких уявлень про те, на що він реагував би ствердно. Хто не піддається впливу маси публіки – позитивному чи негативному. Хто цікавиться не так темою, як її втіленням" [10: 398].

Саме ця підступна здатність маски (приховувати обличчя людини не лише від оточуючих, але й від неї самої) відіграла неабияку роль на сцені "театру життя" (згадаймо шекспірівський "Глобус"), і навіть, у супереч будь-якій логіці, на сцені не менш дивного "театру" – театру воєнних дій.

Театрознавець О. Клековкін пише: "Декларуючи право на суб'єктивне сприйняття й відтворення світу ... революційні митці стрімко опановували (і опановують – Л.М.) нове соціальне амплуа і, здавалося б, виходячи з логіки оголошеного ними ж права, мусять виявляти толерантність і до інших "суб'єктів творчого процесу", однак насправді ... вони намагалися видертися на найвищі сходи ... успіху й скинути у прірву невизнання й забуття своїх конкурентів. У 1880 році, завершивши свою першу п'єсу "Віра, або Нігілісти", Оскар Вайльд оголосив, що "займається драматичним мистецтвом, тому що це демократичне мистецтво, а він прагне популярності". Проте за десять років, коли прийшла популярність, він оголосив абсолютно протилежне: "Я пишу тому, що писати для мене – найбільша артистична насолода, і якщо моя творчість подобається небагатьом обраним, я з цього радію. Якщо ж ні, це не засмучує мене. Що ж до юрби, то я не прагну бути популярним романістом. Це надто легко". За декілька десятиліть таку ж "подвійність" демонструватимуть і прямі нащадки революційних митців – фашисти: "Найголовніше, щоб ми не видавали власної мети усьому світові", – писав Мартін Борман у секретному меморандумі про націонал-соціалістичну окупаційну політику в Росії; "наша робота з маскуванню просувається успішно", – підтримував його міністр пропаганди Йозеф Геббельс і далі: "маскуванню від Росії досягло своєї найвищої точки. Ми настільки заповнили світ потоком чуток, що вже й самим важко зорієнтуватися..." [5: 26-27].

Як може здатися, наведені слова звучать надто песимістично щодо самої сутності та ймовірного майбутнього театрального мистецтва. Однак, на нашу думку, такий висновок був би хибним. Адже театр не лише "сприяв", але й протистояв тоталітаризмові, причому за таких обставин найголовнішу роль відіграв сам третій із згаданих нами аспектів театрального буття – своєрідна "карнавалізація" світу на підмостках, яка, на нашу думку, знаходить своє найповніше вираження в понятті "маска блазня", тобто юродивого або ж "божевільного". Як писав свого часу Ю.М. Лотман: "Вона (поведінка божевільного – Л.М.) вирізняється тим, що її носій отримує додаткову свободу щодо порушення заборон, він може здійснювати вчинки, які заборонені для "нормальної" людини. Це надає його діям непередбачуваності. Остання характеристика, яка є деструктивною в якості постійно діючої системи поведінки, раптом виявляється надзвичайно ефективною в моменти *гостроконфліктних ситуацій* (курсив мій – Л.М.)" [11: 42]. З огляду на це доречно згадати про ненависть, яку викликали імена "виродка" Чарлі Чапліна або ж "озлобленого майже до запаморочення білогвардійця" Аркадія Аверченка у, відповідно, фашистській Німеччині чи СРСР (хоча відносно правдивість книги останнього "Дюжина ножів у спину революції" визнавав сам Ленін) [12: 16-17], або ж про курс на безумовну поетизацію (згадаймо про опозицію "блазень : цар") тоталітарних режимів минулого, що також був характерним для обох країн (наприклад, фільм С. Ейзенштейна "Іван Грозний", негативна згадка про який міститься навіть у оповіданні О. Солженіцина "Один день Івана Денисовича" – чи не найвідомішому дисидентському творі). Прикметно, що саме шляхом створення трагічних образів новітніх "блазнів" ішов і тогочасний європейський кінематограф, пропонуючи глядачеві фільми на кшталт "Діти райка" (реж. Марсель Карне, сц. Жак Превр) або ж – дещо пізніше – знамениті "Дороги" Ф. Феліні.

Вже згадуваний нами Ю.М. Лотман зауважував: "Антитеза театральної та нетеатральної поведінки виступає як одне з тлумачень протиставлення божевільного нормальному. В цьому сенсі істотно мати на увазі можливість вживання термінів "театральність", "театр поведінки" у двох протилежних розуміннях" [11: 46]. Інакше кажучи, дійсність, яка всупереч своїй природі знаєє тотальної театралізації, стає "божевільною", тоді як божевільні мешканці такого "божевільного" світу неминуче перетворюються на "нормальних" людей. Це вказує на феномен подвійності маски блазня: вона водночас є і маскою, і цілковитою відсутністю останньої, своєрідною оголеною душею. Однак, це вже тема для окремого дослідження.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Семенов Ю.С. Від автора // Позиція: Роман: Кн. 1: Сімнадцять спалахів весни; Наказано вижити. – К.: Політвидав України, 1990. – 556 с.
2. Боров Ю. Естетика. – 4-е изд., доп. – М.: Политиздат, 1988. – 496 с.
3. Луначарський А.В. Передмова до: Дідро Дені. Парадокс про актора. – К.: Мистецтво, 1966. – 148 с.
4. Неллі В.А. Великолепний Константин Павлович // Гринишина М.О. Є три епохи у спогадів... К.П. Хохлов, В.О. Неллі, М.О. Соколов, Д.Л. Боровський. – К.: Альтерпрес, 2001. – 308 с.
5. Клековкін О. Митець у ролі митця (спроба визначення амплуа) // Український театр. – 2006. – №2. – С. 25-32.
6. Аверинцев С.С. Символ // КЛЭ / Гл. ред. А.А.Сурков. – М.: Советская Энциклопедия, 1971. – С. 826-831.
7. Коонен А. Страницы жизни. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1985. – 447 с.
8. Артемчук І. Про Костянтина Станіславського // Український театр. – 2006. – №2. – С. 30-31.
9. Гладков А. Мейерхольд говорит // Гладков А. Театр: Воспоминания и размышления. – М.: Искусство, 1980. – 463 с.
10. Брехт Б. О литературе. – Изд. 2-е, доп. / Пер. с нем. Кацевой Е.; Сост. и примеч. Е. Кацевой; Вступ. статья Е. Книпович. – М.: Худож. лит., 1988. – 525 с.
11. Лотман Ю.М. Дурак и сумасшедший // Семиосфера. – С.-Пб: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
12. Бажинов І.Д. Аверченко // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. / Редкол.: І.О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. – К.: Голов. ред. УРЕ ім. М.П. Бажана, 1988. – Т. I: А – Г. – 536 с.

Матеріал надійшов до редакції 15.04.2006 р.

***Маловицькая Л.Ф. Театрально-культурологический аспект феномена маски:
генезис, традиции и современность.***

В статье осуществлен анализ возможного происхождения феномена театральной маски, ее триединой природы как культурного явления, синтезирующего в себе все противоречивые аспекты театрального действия. Сосредоточено внимание на роли маски в различных сферах современной жизни. Автор настаивает на необходимости комплексного подхода к рассмотрению ее специфической природы.

Malovytska L.F. The theatrical-cultural aspect of mask phenomenon: origin, traditions and the present day.

The article presents analysis of the theatrical mask probable origin, its triune nature as a cultural phenomenon, which synthesizes all the contradictory aspects of theatre performance. Attention is concentrated on the mask's role in various spheres of contemporary life. The necessity of complex cultural approach to the evaluation of its specific nature is emphasized.