

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.7>**Чжао Цзиюань**<https://orcid.org/0000-0003-0076-9779>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
672250899@qq.com

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ ОБРАЗУ-МАСКИ В ТЕАТРАЛЬНО-ОПЕРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТ.

Мета статті – визначити естетичні параметри й художні властивості образу-маски в театральній оперній мистецтві ХХ сторіччя, що дозволять виділити найбільш значимі тенденції розвитку даного феномена. **Методологія** роботи визначається єдністю естетичного, семіотичного, театрознавчого, історичного, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, єдність яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски. **Наукова новизна** роботи пов'язана з розробленням типології явища маски й виділенням у якості найважливішої її складової частини образу-маски як візуально-вербального вираження театралізованої дійсності. **Висновки.** Театральній сценічній «образ-маска» є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театральних акторів або оперних співаків. Процес надягання маски в багатьох театральних художніх системах розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» в зображуваний ним образ, що дає йому змогу повною мірою реалізувати свій виконавський потенціал та ввійти в ігровий контекст. Даний процес «перевтілення» підкреслює умовність театральній сценічній дії та її особливі художні параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому повною мірою демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування. Завдяки «образу-масці» сценічний персонаж отримує реалістично виражені психологічні та психоемоційні риси реально існуючої істоти, що посилює його художнє значення та робить можливим слухачу проникнути в духовний світ героя.

Ключові слова: образ-маска, маска-предмет, театралізація дійсності, оперно-театральна традиція.

Zhao Ziyuan, Applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Artistic and aesthetic properties of the image-mask in the theater and opera art of the 20th century

The purpose of the article is the desire to determine the aesthetic parameters and artistic properties of the mask image in the theater and opera art of the twentieth century, which will highlight the most significant trends in the development of this phenomenon. **The methodology** of the work is determined by the unity of aesthetic, semiotic, theater, historical, opera and musicological analytical approaches, the unity of which creates a common interdisciplinary field for studying the phenomenon of the mask image. **The scientific novelty** of the work is associated with the development of a typology of the phenomenon of masks and highlighting as its most important component the image-mask as a visual-verbal expression of theatrical reality. **Conclusions.** Theatrical and stage “image-mask” is a semantically complex phenomenon and one of the fundamental characteristics of the artistic activity of a theater actor or opera singer. The process of putting on a mask in many theater and art systems is understood as a complex psychological mechanism, due to which the performer “transforms” into the image he depicts, which allows him to fully realize his performing potential and enter the game context. This process of “transformation” emphasizes the conventions of theatrical stage performance and its special artistic parameters, which create the basis for the manifestation of the artist’s personality and allow him to fully demonstrate his acting, vocal, and plastic talents. Thanks to the “image-mask”, the stage character receives raised expressed characterological and psychoemotional features of a real existing being, strengthens its artistic significance and makes it possible for the listener to penetrate the hero’s spiritual world.

Key words: image-mask, mask-subject, dramatization of reality, opera and theater tradition.

Чжао Цзюань, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Художественно-эстетические свойства образа-маски в театрально-оперном искусстве XX ст.

Цель статьи – определить эстетические параметры и художественные свойства образа-маски в театрально-оперном искусстве XX столетия, что позволит выделить наиболее значимые тенденции развития данного феномена. **Методология** работы определяется единством эстетического, семиотического, театроведческого, исторического, опероведческого и музыковедческого аналитического подходов, единство которых создает общее междисциплинарное поле изучения явления образа-маски. **Научная новизна** работы связана с разработкой типологии явления маски и выделением в качестве важнейшей ее составляющей образа-маски как визуально-вербального выражения театрализованной действительности. **Выводы.** Театрально-сценическая «образ-маска» является семантически сложным явлением и одной из фундаментальных характеристик художественной деятельности театрального актера или оперного певца. Процесс надевания маски во многих театрально-художественных системах понимается как сложный психологический механизм, благодаря которому исполнитель

«перевоплощається» в зображаємий им образ, что позволяет ему в полной мере реализовать свой исполнительский потенциал и войти в игровой контекст. Данный процесс «превращения» подчеркивает условность театрально-сценического действия и его особые художественные параметры, которые создают основу для проявления индивидуальности исполнителя и позволяют ему в полной мере продемонстрировать свои актерские, вокальные, пластические дарования. Благодаря «образу-маске» сценический персонаж получает рельефно выраженные характерологические и психоэмоциональные особенности реально существующего существа, усиливает его художественное значение и делает возможным слушателю проникнуть в духовный мир героя.

Ключевые слова: образ-маска, маска-предмет, театрализация действительности, оперно-театральная традиция.

Актуальність. Протягом усієї багатомісячної історії театраль-но-видовищного мистецтва з усіма його різновидами одним із найбільш актуальних та розповсюджених способів перетворення особистості та створення в театраль-но-сценічному просторі ірреальних, фантастичних, алегоричних персоніфікованих образів, що виходять за межі звичаєвої реальності, стає маска. Процес перетворення особистості в театралізованій дійсності та набуття нею метафізичних властивостей є результатом взаємодії між виконавцем та культурною традицією трактування образу, який виражає маска-предмет. У такому разі звернення до маски не тільки стає видовищним атрибутом художньо-сценічного твору та специфічним явищем театраль-но-оперного мистецтва, а й дозволяє розкривати образний зміст твору через задіяння творчого потенціалу виконавця, який виходить на сцену існувати в «образі-масці».

Мета статті – визначити естетичні параметри й художні властивості образу-маски в театраль-но-оперному мистецтві ХХ сторіччя, що дозволить виділити найбільш значимі тенденції розвитку даного феномена.

Методологія роботи визначається єдністю естетичного, семіотичного, театрознавчого, історичного, оперознавчого й музикознавчого аналітичного підходів, єдність яких створює загальне інтердисциплінарне поле вивчення явища образу-маски.

Наукова новизна роботи пов'язана з розробленням типології явища маски й виділенням у якості найважливішої її складової частини образу-маски як візуально-вербального вираження театралізованої дійсності.

Виклад основного матеріалу. Театральна маска у традиційному уявленні існує у формі накладки на обличчя з вирізами для очей та кольоровими й/або мімічними відмінностями одна від одної. У більшості досліджень, в яких розглядаються форми та символічне тлумачення масок, коли мова йде саме про зовнішні ознаки маски, загальноприйнятим є застосування дефініції «маска-предмет». Водночас поруч із використанням «маски-предмету» в художньому просторі театру у вигляді накладки на обличчя досить широке розповсюдження мав інший стародавній різновид маски – «маска-грим», який був притаманний багатьом архаїчним театральним системам. Дане явище було характерним для таких східних та європейських театральних-художніх систем, як пекінська опера, японський театр Кабукі, італійський театр масок (*commedia dell'arte*), індійський театр Катхакалі та деяк. ін. Головна особливість «маски-гриму» та її відмінність від маски у вигляді накладки полягала в тому, що її треба було кожного разу перед театральній-сценічною дією наносити на обличчя, але в основних параметрах та художньо-естетичних властивостях вони майже повністю співпадали.

Визначення «маска-предмет» та «маска-грим» містять свідчення про зовнішній вигляд конкретного культурного об'єкта, але не охоплюють усіх боків складної конструкції театральній-сценічного та оперного персонажу, бо лишають поза межами інформацію про семантичне та драматургічне навантаження образу, його загальну візуально-вербальну та інтонаційну оболонку. Відмінність маски від окремих деталей костюму та інших різновидів театральній-сценічних атрибутів полягає в тому, що вона транслює виконавцеві та слухачеві інформацію про стать, вік, соціальне становище, індивідуальні характерологічні та поведінкові риси свого персонажа, про його належність до світу людей або до світу магійних, божественних сутностей. Функціонування маски у виконавській практиці більшості стародавніх театральній-художніх систем можна розглядати як психологічний механізм, за допомогою якого виконавець, що надягає маску, буквально перетворюється в інший персонаж, який може володіти, в тому числі, й магійними можливостями.

Треба зазначити, що якщо маска у своєму первинному застосуванні, як частина ритуального або карнавальній-ного дійства, мала переважно прагматичне призначення,

то в театральному-художньому осмисленні маска до суто прагматичного тлумачення додає естетичне. Театральна маска стає джерелом передачі інформації, закладеної в неї тією культурно-історичною традицією, до якої вона належить, режисером, виконавцем і так. ін. Перше ніж пролунає вербально-музичний текст із вуст персонажа, слухач вже має можливість отримати загальну інформацію про нього за допомогою невербальних та немусичних знаків, що містяться в масці.

Перевтілення особистості виконавця в зображуваний ним персонаж є важливим та необхідним процесом для всіх театральних-сценічних жанрів, у тому числі й для опери, на що вказували багато театральних діячів та театрознавців, у тому числі К.С. Станіславський. Видатний театральний діяч, режисер та дослідник різних аспектів театального мистецтва вказував, що, за його переконанням, «ідеалом для кожного актора» є «повне духовне й зовнішнє перевтілення», яке він вважає головним завданням мистецтва [5, с. 448].

Сам акт перевтілення розуміється як здатність за допомогою акторської гри та деяких характерних прийомів театрального-художнього мистецтва перетворитися в іншу особистість й діяти від її імені, тобто можливість прийняти новий образ, який може кардинально відрізнитися від її власного. Саме маска є одним із вищеозначених характерних прийомів, завдяки якому в театральному-художньому просторі процес перевтілення особистості виконавця набуває показових рис. Дуже прикметним цей процес стає у традиційних театральних-художніх системах Сходу та Азії, таких як пекінська опера, японський театр Кабукі, індійський театр Катхакалі, балійський театр ваянг вонг й топенг, бо в більшості означених систем маска є священним предметом та має магічну силу, а тому одягання маски набуває складного ритуального характеру [6, р. 220–221].

У традиційних театральних-художніх системах під час дослідження процесу надягання маски виділяється емоційно-психологічна складова частина цього акту, бо, з одного боку, «маска-предмет» належить до багатовікової культурної традиції, у якій зафіксовані як зовнішні ознаки персонажу, так і характерологічні і психологічні його складові частини; з іншого боку, маска як діюча істота без виконавця не може існувати, бо саме за посередництвом виконавця-актора-співака відбувається втілення образу, що містить у собі «маска-предмет».

Постановка та художня концепція оперного твору як органічна та природня його частина водночас може функціонувати й вивчатися як самостійний феномен, що має ознаки завершеного тексту. Даний аспект стає надзвичайно важливим, коли в оперному тексті задіяне таке художньо та історично складне явище, як маска, бо в такому випадку оперний текст, окрім властивих йому музично-інтонаційної, вербальної, драматургічної складової частин, включає в себе складну низку уявлень про існування явища маски в різних художньо-театральних системах. У цілому в оперному мистецтві рельєфно виділяється проблема театральності в найширшому її розумінні, яке ми знаходимо на сторінках робіт М. Євреїнова. Театральність у його уявленні виходить за межі поширеного уявлення про це явище як про «мову театру» (наприклад, в концепції Ю. Лотмана), М. Євреїнов скоріше розуміє театральність як життєво необхідну потребу перетворення, що зближує її з концепцією гри Й. Хейзінга «Homo Ludens».

Не випадково Т. Джурова у своїй роботі «Концепція театральності у творчості М. Євреїнова» вважає, що Микола Євреїнов – визнаний теоретик театру, режисер, драматург, був однією із ключових фігур «театрального авангарду Срібного століття, чії парадоксальні ідеї визначили вектор розвитку багатьох художніх новацій ХХ століття» [3, с. 4]. Показово, що явище маски привернуло до себе увагу М. Євреїнова, який вважав, що маска в театральній-сценічному мистецтві існує у двох різновидах – «в історії театру, наскільки нам відомо, все різноманіття «масок» (у розширеному змісті цього слова) може бути зведене до двом видів:

1) до маски психологічної, що зобов'язує до перетворення самого стрижня лицедійської душі, і

2) до маски (я б сказав) прагматичної, коли лицедій у кардинальній сутності свого «я» залишається адекватним собі, але мислить, виражає свою волю (в рос. оригіналі «волит» – Ч.Д.) і почуває себе в іншій дійсності, тому що зобов'язується стати (сценічно) суб'єктом відмінним від його власної «справи» (дійства, здійснення = прагми)» [4, с. 5].

Не випадково більшість досліджень, присвячених виявленню художнього, функціонального та психологічного тлумачення явища маски, були написані театрознавцями та театральними режисерами, бо саме для театрального актора проблема створення «маски-образу» визначає свідомість

сценічної творчості, контроль актора над своїми діями, фізичними й психічними – до, під час і після здійснення їх. Але всі ці складові частини мають безпосереднє відношення не тільки до театрального актора, а й до оперного співака, який має бути не тільки професійним музикантом-виконавцем, а ще й мати акторський хист. Найкращі оперні співаки, чії інтерпретації оперних героїв стають еталонними, окрім довершеного вокального виконання, проявляють надзвичайне акторське обдарування. Саме в такому «тандемі» – вокального й акторського виконавства – стає можливим створення дійсно високохудожніх оперних образів.

У зв'язку із цим необхідно відзначити, що в оперно-сценічному мистецтві категорія гри є однією із провідних та здатних визначати головний зміст цього мистецтва. У своїй професійній діяльності та в теоретичних працях видатний театральний діяч та режисер В. Мейерхольд використовував таке поняття, як акторська гра, саме гра, а не сценічне існування й тим більше переживання. Він наполягав на тому, що актор повинен мати психічну регуляцію своєї діяльності на сценічних підмостках, і ця умова виконується тоді, коли виконавець не переживає роль заново, а відіграє її. Отже, роздвоєнню й відстороненню, тобто виникненню естетичної дистанції сприяє гра. Також естетична дистанція між актором і його героєм дозволяла образно й виразно виявляти позицію самого виконавця.

У зв'язку із цим одним із найважливіших постає питання про взаємовідносини між виконавцем-актором-оперним співаком та тим персонажем, який він відтворює в театральній образно-сценічній дії. Сам процес проникнення актором у сценічний образ є одним із ключових та обговорюваних моментів театральної-сценічної дії. Так, у концепції театру Б. Брехта існує «ефект відчуження», який демонструє перевтілення актора в той образ, який він відтворює на сцені, що можна трактувати як умовне надягання «образу-маски» [2, с. 102]. Але у брехтівському уявленні надягання «образу-маски» є першою частиною загальної концепції театру, що має продовження у другій частині, де актор у підходящий момент відстороняється від свого персонажу, умовно кажучи – знімає із себе «образ-маску» та показує своє справжнє обличчя й особисте відношення до того театрального героя, якого він представляє.

Окрім театру Брехта, в решті театральних-сценічних систем можна спостерігати повне злиття між виконавцем-акто-

ром та тим персонажем, який він відтворює у сценічній дії. Інакше кажучи, виконавець повністю зростається зі своєю «образом-маскою», в той же час чітко розмежовуючи того, кого представляє, і себе, але так, щоб глядач був не в змозі відрізнити актора від сценічного персонажа. За ідеальних театральних умов, з одного боку, та високопрофесійних виконавцях-актерах-оперних співаках, з іншого, виникає ситуація, завдяки якій у своїй свідомості актор через «образ-маску» отримує можливість охопити всі рівні театральної вистави – вербальний, драматургічний, психоемоційний, та, в разі розгортання оперного твору, – музично-інтонаційний.

У більшості театральних систем зовнішні ознаки, характерологічні та іноді пластичні елементи «образу-маски» стають головними виразниками їх прагматичного та художнього призначення. Антонен Арто – один із найбільш значних театральних діячів та театрознавців першої половини ХХ ст., який просував ідею кардинального оновлення художньо-театральної традиції та відмову від існуючих «мертвих» театральних форм на користь «живого» театру, здатного розкривати головні смисли буття, висловив важливі позиції стосовно сутнісних основ театральних мистецтва. А. Арто вважав, що світ театру є не тільки явищем психологічного рівня, а ще й пластичним та фізичним явищем, «і справа не в тому, щоб дізнатися, чи здатна фізична мова театру прийти до тих же психологічних рішень, що і мова слів, чи може він виразити почуття й страсті так само добре, як виражають їх слова; справа в тому, чи є в галузі думки й інтелекту такі стани, які неможливо передати словом, тоді як жести й усе, що становить просторову мову, роблять це з набагато більшою точністю» [1, с. 162]. У театральній оперній мистецтві до тих завдань, що стоять перед виконавцями в театральній виставі, додається складно-семантичний музичний рівень, завдяки якому створюються особливі умови для виконавства, де музична мова займає одну із ключових позицій оперної дії.

А. Арто вважав, що театральне мистецтво має свій мовно-речовий комплекс, свою власну мову, до якої належать, окрім образно-драматургічних та вербально-словесних складових частин, комплекс звуків, пластичних форм, кольорів й т.ін. Дуже шкідливою та згубною для театральних мистецтва загалом була, за думкою дослідника, тенденція перетворення

театрально-сценічної дії в ілюстрацію до літературного першоджерела. А. Арто вказував, що тільки специфічна мова театру здатна повернути його до первісного призначення, в якому естетичний компонент мав бути домінуючим, а вербально-словесні форми треба використовувати «в конкретному просторовому сенсі, оскільки вони можуть поєднуватися з усім, що в театрі є просторового і конкретно значимого» [1, с. 163]. Як приклад достатньо гармонійного існування вербально-словесних форм у театральному осередку А. Арто наводить принципи східного театру «з його метафізичними тенденціями, на відміну від західного театру з його психологічними тенденціями» [1, с. 163]. А. Арто підкреслює, що у східному театрі форми «самі опановують своїм змістом і значенням у всіх можливих площинах, або, якщо загодно, їхній вібраційний рух жорстко не прив'язаний до якогось одного плану, а живе у всіх площинах духу одночасно» [1, с. 163].

Протягом ХХ століття в естетиці театрально-сценічного мистецтва відбулися значні зміни в бік домінування візуально-видовищної ефектності з досить частим зсувом слухавчої уваги від образного та змістовно-сислового наповнення твору до яскравих та епатажних режисерських знахідок. Іноді дані процеси серйозно шкодять цілісному сприйняттю твору, а іноді повністю змінюють його тлумачення. Явище маски в театрально-сценічному мистецтві переосмислюється та набуває нових рис, що відкривають суттєво оновлені виконавські можливості. Виконавець в особі театрального актора, оперного співака набуває, з одного боку, особливої сценічної свободи, з іншого – процес створення сценічного образу та донесення вербально-словесного матеріалу іноді значно ускладнюється у зв'язку з режисерськими та сценографічними рішеннями, що підкреслює значення вірного тлумачення та театрально-сценічного відтворення «образу-маски».

Висновки. Отже, посилення значення та більш рельєфне застосування візуально-пластичної складової частини «образу-маски» складає міцне підґрунтя для більш точної та художньо досконалої передачі духовного змісту втілюваного сценічного героя. Тому «образ-маску» слід розуміти як частину мови театрально-сценічної виконавської майстерності, у якій візуально-видовищний та пластичний елемент має надзвичайне значення та стоїть на рівні вербально-словесного, а в опері – вокально-інтонаційного. Адже пластичний рівень зображуваного образу здатний виразити всю внутрішню суть об'єкта

нарівні зі словесними та музичними характеристиками та може претендувати в духовному відношенні на ту ж психоемоційну силу впливу, що й слово, бо виходить за рамки слова, занурюючи слухача в рівень іншої реальності, яка стоїть за словом. Нескінченне й невиречене може бути виражене тільки мовою духовного досвіду, який за своєю природою є символічним. «Образ-маска» є вираженням за допомогою символічних мовно-речових комплексів звернення до ідеї нескінченності, вічності, тобто може поєднувати матеріальні й духовні складові частини. Тому явище «образу-маски» може знімати гостроту протиріч між проявами зовнішніх та прихованих глибинних психоемоційних процесів, виводить на поверхню сховане всередині та окреслює невидиме як вираження показових рис понадчуттєвого світу.

Театрально-сценічна «образ-маска» є семантично складним явищем та однією з фундаментальних характеристик художньої діяльності театрального актора або оперного співака. Процес надягання маски в багатьох театрально-художніх системах розуміється як складний психологічний механізм, завдяки якому виконавець «перевтілюється» в зображуваний ним образ та який дає змогу повною мірою реалізувати свій виконавський потенціал та увійти в ігровий контекст. Даний процес «перевтілення» підкреслює умовність театрально-сценічної дії та її особливі художні параметри, що створюють основу для прояву індивідуальності виконавця та дозволяють йому демонструвати свої акторські, вокальні, пластичні обдарування.

Завдяки «образу-масці» сценічний персонаж отримує рельєфно виражені характерологічні та психоемоційні риси реально існуючої істоти, що посилює його художнє значення та робить можливим для слухача проникнути в духовний світ героя. З одного боку, «образ-маска» встановлює паритетні відносини між життєвим й ігровим світами, з іншого – відкриває нові можливості для самовираження виконавця, який отримує нові можливості відвертої розповіді про сокровенне. Слід також підкреслити візуальну значущість «маски образу», де одним із головних унікальних проявлень є апелювання до сфери почуттєвого. Пластична складова частина «образу-маски» належить до форм невербальної комунікації та допомагає фіксувати мінливий перебіг характерологічних ознак персонажу.

Саме завдяки переліченим художньо-естетичним властивостям явище «образу-маски» отримує здатність не тільки

зображувати повсякденне життя з усіма його внутрішніми психоемоційними та зовнішньо-побутовими складовими частинами, а й відтворювати іншу реальність, властиву сфері незбутнього та фантастичного. «Образ-маска» стає посередником між людиною та тисячолітнім культурним надбанням, між людиною та її буттям.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арто А. Театр и его двойник. Москва : Ad Marginem, 2016. 408 с.
2. Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Москва : Искусство, 1965. Т. 1 / Ком. И. Фрадкина. 527 с.
3. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. Санкт-Петербург : Издательство СПбГАТИ, 2010. 158 с.
4. Евреинов Н.О новой маске (Автобио-реконструктивной) / Послеcловие Н. Соколова. Петроград : Третья стража, 1923. 45 с
5. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. Москва : Искусство, 1953. 782 с.
6. Brook P. The shifting point: Forty years of theatrical exploration, 1946–1987. London : Methuen, 1988. 384 p.

REFERENCES

1. Arto, A. (2016) Theater and its double. M.: Ad Marginem.
2. Brecht, B. (1965) Theater: Plays. Articles. Statements: In 5 vol. M.: Art. Vol. 1.
3. Dzhurova, T. S. (2010) The concept of theatricality in the work of N. N. Evreinov. SPb.: Publishing house SPbGATI.
4. Evreinov, N. (1923) About the new mask. (Autobio-reconstructive) / Afterword by N. Sokolov. Petrograd: Third Guard.
5. Stanislavsky, K. S. (1953) Articles. Speech. Conversations. Letters. M.: Art.
6. Brook, P. (1988) The shifting point: Forty years of theatrical exploration, 1946-1987. London: Methuen.

Стаття надійшла до редакції 17.04.2019 р.