

DOI: 10.31866/2410-1176.44.2021.235391

УДК 792:391.8(=161.2)

**НАРОДНА МАСКА  
В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ  
РЕАЛІЯХ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ**Бойко Тетяна Антонівна<sup>1а</sup>,  
Татаренко Марина Геннадіївна<sup>2а</sup><sup>1</sup>Кандидат мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
ORCID: 0000-0001-6941-8868,  
e-mail: tetiana.boyko@gmail.com,<sup>2</sup>Кандидат педагогічних наук, доцент,  
ORCID: 0000-0001-6838-3560,  
e-mail: marina-lada-2012@ukr.net,<sup>а</sup>Київський національний університет  
культури і мистецтв,

вул. Євгена Коновальця, 36, Київ, Україна, 01133

Мета статті — проаналізувати архетипне коріння українських народних масок, визначити їхні особливості, характерні ознаки та трансформації в історико-культурних реаліях українського театру. Для досягнення поставленої мети використані загальнонаукові методи: історико-порівняльний (для розуміння процесів утвердження репрезентативних образів-масок вітчизняного кону) та феноменологічний (для визначення характерних ознак та особливостей української народної маски). Відокремленим методологічним підґрунтям статті стали ідеї Сергія Кримського про визначення архетипів вітчизняної культури. Наукова новизна статті полягає у виявленні прийомів реалізації маски у виконавській, драматургічній та режисерській царині українського театру. Доведено, що саме народна маска має архетипне коріння та увиразнює у сценічних образах процесу суспільно-політичних перетворень й історико-культурного розвитку українців. Висновки. Еволюція вітчизняного сценічного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації сценічної маски у ляльковому вертепі, театрі корифеїв, експериментах митців театру «Березіль», мистецтві соціалістичного реалізму. Формування багатьох виконавських традицій українського театру відбувалося у тісній взаємодії національних архетипів-масок з образами світової драми. На сучасному етапі чимала кількість вистав за класичними творами свідчить про пошук архетипних кодів, що визначають національну самоідентифікацію митців. Українська народна маска в інтерпретації сучасних драматургів, режисерів, акторів, сценографів набуває синтетичних ознак, які увиразнюють риси як сучасної людини, так і традиційних, знайомих кожному українцеві, образів. Використання прийомів маски у сценічній практиці спонукає митців звернутися до глибинних основ театру, специфіки його метафоричної мови, генерації нових засобів художньої виразності.

*Ключові слова:* український театр; маска; народна маска; архетип; вертеп

**Вступ**

Зважаючи на численні використання масок провідними режисерами ХХ століття та враховуючи сучасні рефлексії й адаптації, можна стверджувати, що маска є основним засобом акторської виразності, механізмом винайдення нової образної мови й форми спілкування з публікою. Відтак абсолютно логічно, що визначення ролі маски в культурі ХХ століття вимагало її співвіднесення з філософськими теоріями, які сприяли становленню мистецтвознавчих та культурологічних поглядів на етапі її трансформацій. Різноманітні аспекти побутування маски простежуються у працях багатьох видатних учених: Е. Едінгера, М. Еліаде, К. Леві-Строса, О. Лосева, Т. Манна, В. Проппа, Ф. де Соссюра, Ф. Шеллінга, К. Юнга тощо. У більшості цих праць у поняття маски закладено певні архаїчні образи, що вкорінилися у генетичній пам'яті різних етносів і які є першоелементами їхнього культурного розвитку. Натомість в Україні, у наративах вітчизняної науки, бракує теоретичних узагальнень про архетипні параметри національних сценічних масок. Власне тих масок, які повсякчас використовували в системі вітчизняної видовищної культури та видозмінювалися з розвитком її художніх форм та мистецьких напрямів. Проблемною ця ситуація виглядає саме під час визначення характерних ознак таких масок та виявленні образів-типів національної драматургії, в яких ці маски увиразнилися. Недослідженою залишається і царина сучасно-

го театрального ландшафту, де час від часу зазнають селекції відомі маски-архетипи. Питання архетипів на цьому шляху є ключовим та необхідним для розуміння первісних функцій масок та їхніх модифікацій в історичній тягlostі. Отже, стаття висвітлює предмет дослідження народної маски в історико-культурних реаліях українського театру.

*Аналіз останніх досліджень та публікацій.* Дослідження української сценічної маски потребує детального аналізу української культурної мапи. Нині однією із ключових в означеній проблематиці є дослідження філософа С. Кримського «Архетипи української культури» (1998). Працюючи над розробленням ідеї «одвічних формул», науковець брав до уваги міркування багатьох мислителів минулого й сучасності: В. Гейзенберга, Й. Гете, І. Кеплера, Т. Манна, В. Паулі, К. Юнга та ін. З цієї розвідки ми розуміємо, що українські архетипи, як і архетипи інших культур, проявили себе у міфах, казках, фольклорі, обрядах, традиціях і є узагальненням досвіду наших предків. Праця С. Кримського є важливою для розуміння національної архетипної парадигми, хоча в ній зовсім не висвітлено театральних аспектів. Важливим для нашої теми є дослідження Т. Зінов'євої «До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу» (2003). Певною мірою дотичні до нашої теми й дослідження сучасної філологині О. Бондареві щодо присутності персонажів-масок у новітній вітчизняній драматургії, які містяться у статтях «Семантика маски у сучасній драмоміфології» (2001b), «Маріонетка як міфологема драми» (2001a). Міркування сучасного літературознавця Г. Грабовича про персонажів-масок у творах І. Котляревського викладені у статті «Семантика котляревщини» (1997) і корисні для розуміння образної лексики драматурга. Отже, дослідження науковців в царині мистецтвознавства засвідчують недостатню вивченість феномену народної маски, хоча здебільшого праці подібної тематики аналізують проблеми суміжних наук. Нерозробленість проблематики, пов'язаної з побутуванням у театральній культурі народної маски, і зумовила актуальність статті.

Відтак *наукова новизна* дослідження полягає у виявленні прийомів реалізації маски у виконавській, драматургічній та режисерській царині українського театру. Доведено, що саме народна маска має архетипне коріння та увиразнює у сценічних образах процеси суспільно-політичних перетворень й історико-культурного розвитку українців.

### Мета статті

Мета статті — проаналізувати архетипне коріння українських народних масок, визначити їхні особливості, характерні ознаки та трансформації в історико-культурних реаліях українського театру.

Методи дослідження. Для досягнення поставленої мети використані загальнонаукові методи: історико-порівняльний (для розуміння процесів утвердження репрезентативних образів-масок вітчизняного кону) та феноменологічний (для визначення характерних ознак та особливостей української народної маски). Методологічне підґрунтя проведеного дослідження базується на ідеях С. Кримського (1998) про визначення архетипів вітчизняної культури: «Аналіз архетипів є досить адекватним методом дослідження національної культури та менталітету, праісторії і майбутнього етнічних утворень. Він потребує емпіричного доведення наскрізності певних структур, які можуть застосовуватися для характеристики етнічної індивідуальності людей та спільностей, пов'язує історичні методики дослідження з логікою структурних реконструкцій культурно-історичного процесу» (с. 78-79). Відтак аналіз архетипних параметрів народної маски дав змогу простежити її генезис та етапи естетико-художніх трансформацій.

### Виклад матеріалу дослідження

Маска вкорінювалася в українському театрі поступово, внаслідок багатомісних естетико-художніх трансформацій. З давніх давен у народних іграх та обрядах виконавці за допомогою одягу й різноманітних накладок на обличчя перевтілювалися на тварин, птахів, міфологічних істот тощо. Цей процес із часом сублімувався у популярній грі наших пращурів під назвою «Коза». Образ або ж маска Кози, що поставала перед глядачами в календарно-обрядових циклах, мимоволі асоціюється з давньогрецьким прототипом — Козлом (Цапом, Сатиром), чий піснє покладено в основу трагедійного жанру. Виконавці Кози з року в рік розігрували однакову історію, урізноманітнюючи сценічні елементи (маска, одяг, пластика тощо), що робило цю забаву цікавою й імпровізаційною.

Так само феномен маски вириває й у розмові про відчайдушних веселунів скоморохів, зображення яких збереглися на фресках Софії Київської. Маска, личина або як її називали в XI столітті — «машка-

ра», була неодмінним атрибутом сценічного костюма митців, їхнім другим «я», альтернативною особою. У цьому контексті, безперечно, уже можна вести мову про архетипи людської поведінки у ключі теорії К. Юнга, згідно з якою архетип Персона, тобто другого «я» людини, найвиразніше проявляється в публічній діяльності, лицедійстві. Відтак скоморохи, мандрівні гульвіси, тобто люди в масках, закарбувалися в генетичній пам'яті як збірні образи відомих персонажів, певні символи акторського фаху. Адже скоморохи, як і багато інших європейських мандрівних митців, були універсальними виконавцями: акторами, жонглерами, танцівниками, музикантами тощо. Саме вони підмічали непересічну поведінку чи колоритні риси осіб простого люду або можновладців і відтворювали їх на сценічних майданчиках, у такий спосіб створюючи універсальні маски. З плином часу типажі з народу ставали певними алегоричними персонажами, як-от жадібний піп чи то сварлива баба або ж хвалькуватий воїн. На чолі галереї образів-масок стояв правдоруб Петрушка, вустами якого, зазвичай, висловлював непокору, скаржився або радів простий людина. По суті, це й були ті пресупозиції, про які вів мову дослідник С. Кримський (1998, с. 78), тобто універсалії, дотичні до відомих образів світової культури.

Одним із ключових явищ вітчизняного маскотворення був і ляльковий театр — Вертеп, перша згадка про який датується 1591 роком. Іван Франко у своїх розвідках простежував виникнення вертепу одночасно з польською шопкою, сполучаючи у такий спосіб національні сценічні традиції з процесами європейської культури. Водночас образи вертепних ляльок як зовні, так і за рисами характерів впритул наближені саме до національних типів українців. Дерев'яні чи глиняні ляльки з комедійних інтермедій, що розігрувалися на нижньому поверсі вертепної скрині, на відміну від ляльок різдвяної драми, належали до багатьох сюжетів, змінювалися відповідно до актуальних подій того чи іншого регіону. Найпопулярніші персонажі вертепу: Дід, Баба, Чорт, представники національних меншин: Циган, Москаль, Шинкаря, Лях та звитяжний герой козак-Запорожець (чи козак-характерник), також були масками, тобто тими прототипами, що у майбутньому у славили українську драматургію та театральний кін. У праці акторів-вертепників, які, зазвичай, були селянами-аматорами, апробувався прийом триєдності маски, коли актор ототожнював себе з персонажем, Дідом, наприклад, а Діда-персонажа з дерев'яною фігуркою, тобто маскою цієї ляльки.

Вітчизняна дослідниця Т. Зінов'єва у статті «До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу» (2003), користуючись дефініціями теорії К. Юнга, визначає в структурі вертепної світобудови певну кількість архетипів. Відтак у вертепній скрині можна віднайти архетипи будови особистості (Персона, Тінь, Аніма, Анімус, Самість) та культурні архетипи Великої Матері, Старого Мудреця, Священного Шлюбу (Ієрогамоса) тощо. Приміром, персонаж Діви Марії корелюється з архетипами Аніми та Великої Матері. «В аспекті непорочності, чистоти вона одночасно і Мати, і Діва. Втіленням же Анімуса є Йосип — мудрий учитель, порадник, духовний провідник. У містеріальній частині вертепу Аніма та Анімус репрезентовані в метафоричній інтеграції, зображеній з допомогою ієрогамії — священного шлюбу. Плодом його є божественна Самість, а втіленням — немовля Христос» (Зінов'єва, 2003, с. 17). Тобто маски вертепу, як сакральної, так і побутової частини, мали архетипне коріння і проростали із життєвих ситуацій.

У цьому контексті показово, що саме з архетипної символіки була зіткана сценічна канва знакової для вітчизняного театру постановки Леся Курбаса — «Різдвяний вертеп» (прем'єра 8 січня 1919 року). Режисер разом із художником А. Петрицьким збільшив вертепну скриню до розмірів сцени, відповідно вирости й персонажі (невеликі дерев'яні ляльки), яких грали актори Молодого театру. Зрозуміло, що ця вистава була стилізованою, однак в основі цієї стилістики лежав архетип українського вертепу. Для молодих акторів вистава стала певним трампліном для освоєння інструментарію української народної маски. Виконавці мали створити математично вивірені пластичні малюнки вертепних масок, які уособлювали алегорії віри, добра, краси, підступності, скнарості, хитрощів тощо.

Серед персонажів українського вертепу провідне місце, безперечно, належить козаку-Запорожцю. Його типаж, своєю чергою, віддзеркалює характерні риси зухвалого попередника — Петрушки. Козак-Запорожець, одночасно спритний та звитяжний, відзначався веселою вдачею, загостреним почуттям справедливості та непокори узурпаторам. Безперечно, ця лялька була уособленням найкращих рис, які роками карбувалися в масці народного героя. Водночас свою кмітливість і розум Козак протиставляв також і звичайним хитрощам Цигана, здирництву Шинкаря, витівкам чортів тощо. Згодом саме через збірний образ козака стали ідентифікувати героїчного українця, а майже всі вертепні персонажі, «виникаючи в колективному несвідомому, яке формувало їх, з плином часу обростали привнесеннями та інноваціями, що трансформували «незаймані» архетипи в тимчасові стереотипні образи; ці образи відображали навколишню дійсність і хронотопні уявлення відповідної епохи. Особливо чітко це ви-

являється в побутовій частині лялькової різдвяної вистави, де діяли герої, у яких глядачі впізнавали себе, своїх сусідів, друзів і недругів, а також зрозумілі кожному й актуальні для свого часу проблеми. Відображаючи типові риси людей та узагальнені образи певних національностей, ці персонажі демонстрували стереотипізовані, передбачувані моделі поведінки, зовнішнього вигляду та манери мови через їхні найпростіші структури» (Зінов'єва, 2003, с. 20).

Отже, на кону українського театру в процесі формування вертепної парадигми розпочала побутування *народна маска*, яка з плином часу органічно вмонтувалася до семантики музично-драматичного театру. Різноманітні моделі народної маски поєднали в собі виразні риси людей із різних верств (козаків, селян, поміщиків тощо), які увиразнилися в ліричних, драматичних та сатиричних характерах. У вітчизняному мистецтвознавчому дискурсі пагони професійного українського театру проростають із практики Полтавського вільного театру та драматургії І. Котляревського та Г. Квітки, в якій, власне, і було вперше змальовано вервечку народних масок. Згодом національний колорит цих масок оспівали в драматургії та сценічних образах корифеї українського театру. Втім, народні маски поствертепного часу часто-густо мали тотожні риси з образами світової драми, адже в ареалі європейського театру так само з драматургії як першоджерела поставали архетипи-маски, які з часом культивувалися в акторських традиціях.

Про універсальність драматургічних персонажів-масок П. Паві (2006) у «Словнику театру» наголошує: «Типологічне вивчення драматичних дійових осіб показує, що певні фігури відштовхуються від інтуїтивно-міфічного світосприйняття людини і звертаються до універсальних комплексів або універсальної поведінки. Отже, можна говорити про Фауста, Федру та Едіпа як про архетипних дійових осіб. Такі персонажі розширюють можливості окремих ситуацій (залежно від драматургів) для досягнення універсальної архетипної моделі. Архетипом може бути тип дійової особи, особливо узагальненої і повторювальної у творі, епосі чи всіх літературах та міфологіях» (с. 62).

Споріднені моделі персонажів світової культури можна класифікувати за універсальними ознаками. Приміром, сформований певний перелік п'єс про тиранів («Ерік XIV» А. Стріндберга), героїв-коханців («Дон Жуан» Мольєра), слуг («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), месників («Розбійники» Ф. Шиллера), шахраїв («Ревізор» М. Гоголя), скар («Скупий лицар» О. Пушкіна) тощо. Усталена манера поведінки та вчинки цих персонажів дають можливість «драматургії масок» використовувати «мандрівні» сюжети. Отже, наявність драматургічних масок відкриває для практиків театру широке інтерпретаційне поле, в межах якого персонажа-маску можна повсякчас урізноманітнювати, пристосовувати до певних сценічних реалій.

В історичній ретроспективі драматургічні типи-маски формувалися переважно під впливом актуальних запитів суспільства. Натомість на українську народну маску, навпаки, впливали традиційні життєві настанови. На нашу думку, українські народні маски несуть в собі потенціал самоіронії, вміння кепкувати над собою, тішитися власною окремішністю. Ці зразки сценічної поведінки досягають свого апогею в інтермедіях шкільного театру на зламі XVII–XVIII століть і певним чином віддзеркалюють імпровізаційну природу італійської *commedia dell'arte*. Загалом ігрова спорідненість українського сакрального театру з балаганною природою *commedia dell'arte* базується на взаємопроникненні архетипних ситуацій до світових сценічних традицій. Ці прецеденти говорять про універсальність архетипної парадигми. На думку С. Кримського (1998): «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 їх загальнолюдській значущості та гідності» (с. 87). Загалом формування виконавських традицій національного кону повсякчас базувалося на синтезі національних образів-типів з образами світової драматургії.

З міркувань сучасного літературознавця Г. Грабовича випливає, що яскравим прикладом цього була творчість І. Котляревського. Доробок драматурга, насичений багатьма народними масками, вчений визначив терміном «котляревщина»: «В українському випадку внаслідок ексклюзивності та одностильовості котляревщини межа між письменником і його жанровою іпостассю затиралася» (Грабович, 1997, с. 325). Отже, ми можемо говорити про один з інваріантів народної маски українського театру — маску-оповідача, від імені якої промовляв голос автора. Маска-оповідач є одним із головних персонажів «Енеїди» І. Котляревського: «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» (Грабович, 1997, с. 327).

Легендарне відтворення цієї маски відбулося 1986 року у сценічному прочитанні «Енеїди» Сергієм Данченком. Богдан Ступка (Автор) в елегантному фракі й із письменницьким пером у руці впродовж вистави спостерігав за дивовижними пригодами Енея — А. Хостікоєва ніби збоку, як сучасний глядач. Утім декламаційне читання Б. Ступки дисонувало із сучасним розмовним стилем, бо він філігранно відтворив манеру оповідача XVIII століття. У цьому героєві глядачі впізнавали вишуканого гострослова — Івана Котляревського.

Варто зазначити, що бурлескно-пародійний стиль змалювання героїв того часу, започаткований І. Котляревським, підхопили й розвинули його послідовники. Приміром, Г. Квітка-Основ'яненко у п'єсах «Москаль-чарівник» та «Сватання на Гончарівці» змодельював ідилічний світ існування народних типажів. У комедіях Г. Квітки-Основ'яненка увиразнилися як вертепні архетипні образи (Москаль, Баба та інші), так і сатирично-гіперболізовані образи українських селян, серед яких репрезентативним став опецькуватий «дурник» — Стецько. Гортаючи сторінки сценічних прочитань «Сватання на Гончарівці», не важко помітити, що персонажі-маски цієї комедії вже стали архетипними для вітчизняного театру і, зберігаючи свої типологічні риси, піддаються систематичному переосмисленню та осучасненню. Приміром, провідний режисер-заквартієць Федір Стригун 2010 року в інтерв'ю газеті «День» зазначив: «У мене Стецько — найголовніший образ і найрозумніший герой» (Поліщук, 2010). Відтак змалювання народних типажів в іронічно-гумористичному ключі, введене у літературу Котляревським, «оголюється перед нами як глибокий архетип» (Грабович, 1997, с. 330), котрий мав вплив на режисерські алюзії як протягом XX століття, так і на сучасному етапі.

Режисерські переосмислення персонажів-масок української драматургії тісно пов'язані зі змінами естетико-художніх періодів національного театру, які відбувалися внаслідок радикальних зрушень суспільно-політичного життя. З часу заснування професійної драматургії І. Котляревським і до періоду незалежності, можна простежити сутнісні зміни українських образів-масок. Нового звучання традиційні маски набули у драматургії корифеїв (І. Карпенко-Карий, М. Старицький тощо), п'єсах доби модерну (В. Винниченко, О. Олесь, І. Франко та інші), драматургії соцреалістичного напрямку (О. Корнійчук, В. Минко та інші). Драматурги, зазвичай, мали на меті в образах-масках уособити своїх сучасників, але кожен з них в той чи інший спосіб звертався і до універсальних архетипних сюжетів, і до образів світової літератури. Приміром, образ Терентія Пузиря з комедії І. Карпенка-Карого «Хазяїн» — знайомий типаж скнари, прототипами якого могли бути і мольєрівський Гарпагон, і гоголівський Плюшкін тощо. Аналогічно перипетії персонажів драми І. Франка «Украдене щастя» можна сполучити з європейським досвідом, адже пристрасті бойківських селян Миколи, Анни та Михайла корелюють часом з любовними перипетіями масок *commedia dell'arte*: П'єро, Коломбіні та Арлекіна. Врешті, все залежить від режисерського моделювання цих колізій.

Архетипні образи-маски повсякчас трансформуються в сценічних переосмисленнях української драматургії. Аналізуючи історико-культурний досвід національного театру, можна стверджувати, що з плином часу архетипна символіка не втрачає актуальності серед сучасних режисерів. Наприклад, доволі різновекторні пошуки простежуються у практиці Віталія Малахова: «Виникає відчуття, ніби він час від часу звертається до певної театральної доби і ретельно робить ревізію її естетико-художніх особливостей. Приміром травестійно-фарсові перипетії його «Фараонів» звернені до утопічних фантазій соцреалістичного театру, колізії вистави «Передчуття Мина Мазайла» відсилають глядача до модерного театру 1930-х рр., а комедія «Сто тисяч» переносить до театру корифеїв. Відтак на сцені Театру на Подолі В. Малахов із поодиноких інваріантів накреслює певну пунктирну лінію стилістичного багатоголосся українського театру. Адже кожна з перелічених вистав, зберігаючи оригінальне режисерське тлумачення та актуальне звучання, усе ж репрезентує історико-культурні матриці певних явищ вітчизняного театру. Режисура В. Малахова звернена до архетипової символіки та типології традиційних образів-масок, які постають в осучаснених реаліях, але не втрачають суголосності з характерними рисами своїх прототипів» (Бойко, 2011, с. 178). Подібні явища можна простежити й у сценічних втіленнях митців-франківців. Емоційно соковиті, візуально барвисті, «класичні» втілення «Наталки-Полтавки» (2005, реж. О. Ануров) та «Кайдашевої сім'ї» (2007, реж. П. Ільченко) багато років поспіль збирають аншлаги серед різновікової аудиторії.

Крім того, часто-густо відбувається осучаснення популярних масок, які добре знайомі кожному українцеві. Показовою в цьому контексті може бути, приміром, вистава «За двома зайцями» М. Старицького в постановці С. Данченка 2000 року. Ця вистава зазнала стриманих відгуків критиків та гарячої глядацької прихильності. Режисер вивів на сцену реальних людей: перекупок, підприємців, ділків, молодиків у малинових піджаках, а метафорою тогочасних реалій стала картата сумка-баул, у якій тор-

говці ввозили товари з-за кордону. Економічна криза, що охопила різні сфери життєдіяльності українців була індикатором режисерського бачення. У цих умовах і шукали власного щастя Проня Прокопівна (П. Лазова) і Свирид Голохвостий (А. Гнатюк). Подібне радикальне осучаснення персонажів п'єси «За двома зайцями» (реж. Василь Василько) відбулося в Мистецькому об'єднанні «Березиль» далекого 1924 року. Тоді панянка Проня стала слухачкою курсів політграмоти, а прагматичний непман Голохвостов походжав перед глядачами в модному кепі та трояндою в петлиці. Особливо це дивувало публіку, яка пам'ятала в цій ролі комічного Панаса Саксаганського.

Загалом же персонажі Свирид Голохвостий та Проня Прокопівна з часу першого показу й до тепер зазнали значної кількості інтерпретацій засобами автентичних масок української культури, манер і поведінки для адаптування до будь-яких суспільних обставин. Приміром, 2019 року на сцені Київського академічного театру на лівому березі Дніпра, радикально осучаснений образ бруталного й імпульсивного маніпулятора Голохвостого створив Михайло Кукуюк у виставі «ГолохвастOFF» (реж. А. Осмоловська).

XXI століття привнесло до вітчизняної драматургії та театру нові типи й маски. З початку 1990-х років такими героями, наприклад, могли бути дрібні підприємці, молоді люди, які шукають життєві орієнтири, новоявлені безхатьки, закохані пари тощо. Галерею цих персонажів зображено в текстах Я. Верещака, Т. Іващенко, Анатолія Крима, М. Курочкіна, Неди Нежданої, Я. Стельмаха, С. Щученка тощо. Натомість поточний момент сприяє зверненню драматургів до больових точок суспільно-політичного життя країни. Помаранчева революція (2004), а особливо Революція гідності (2014) сфокусували увагу драматургів і режисерів на долях людей, які стали заручниками обставин або постраждали внаслідок кривавих подій. Приміром у п'єсах-вербатім Наталі Ворожбит відтворено оповіді реальних людей, життя яких відбувається в динаміці воєнного часу. Чи викристалізуються з цього матеріалу народні маски, можна буде зрозуміти лише згодом.

На сучасному етапі на притаманну українській культурі народну маску впливають світові тенденції глобалізації. Вона стала універсальнішою, відірваною від національного коріння, адже у певних творах сучасних драматургів не має натяків на національність персонажів. На це вплинули, очевидно, мультимедійні технології, свобода пересування й можливість бачити світ у вікні монітора. З іншого боку, на театральній сцені з'явилися герої з виразними архетипним підґрунтям. Серед таких персонажів ми можемо побачити, приміром, Бабу, яка відома нам ще з вертепних інтермедій. Ця амбівалентна маска з плином часу видозмінювалася, набираючи нових характерних ознак у кожній героїні: Кайдашисі, Шкандибисі, Сірчисі тощо. На сучасному етапі, архетипні абрисы Баби найбільш виразно розчинилися в характерах баби Прісі з п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» та Буни з однойменної драми Віри Маковій. Перша і друга героїні мають радянське минуле, яке вплинуло на світогляд і вдачу цих жінок, котрі, своєю чергою, стали збірними образами покоління, з понівеченою душею й хронічним болем. І якщо, уродженка чорнобильської зони, баба Пріся, зберегла крихти гумору й самоіронії та прагне осягнути сенс нових реалій, то її візаві — Буна, буковинська бабця, внаслідок життєвих перипетій, позбавлена будь-якої емпатії, прагне підкорити своїй деспотичній волі рідних людей, демонструючи сталеву психоемоційну броню. Власне, з-під пера сучасних драматургів і виринають архетипні персонажі із сучасним життєвим наративом.

### Висновки

Еволюція вітчизняного сценічного мистецтва продемонструвала різноманітні варіації сценічної маски в ляльковому вертепі, театрі корифеїв, експериментах митців театру «Березиль», мистецтві соцреалізму тощо. Формування багатьох виконавських традицій українського театру відбувалося в тісній взаємодії національних архетипів-масок з образами світової драми.

Нині чимала кількість вистав за класичними творами вкотре свідчить про пошук архетипних кодів національної самоідентифікації митців. Провідні режисери А. Білоус, Д. Богомазов, Р. Держипільський, В. Малахов, Д. Петросян, Б. Струтинський, І. Уривський та інші шукають новітніх форм вираження архетипних образів та сюжетів. Українська народна маска в інтерпретації сучасних драматургів, режисерів, акторів, сценографів набуває синтетичних ознак, які увиразнюють риси як сучасної людини, так і традиційних, знайомих кожному українцеві, образів. Використання прийомів маски в сценічній практиці спонукає митців звернутися до глибинних основ театру, специфіки його метафоричної мови, генерації нових засобів художньої виразності.

## Список використаних джерел

- Бойко, Т. (2011). Архетипова образність вистав В. Малахова за творами національної драматургії: позапрем'єрні нотатки. *Культура і сучасність*, 2, 177-181.
- Бондарева, О. (2001a). Маріонетка як міфологема драми. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*, 9, 207-217.
- Бондарева, О. (2001b). Семантика маски у сучасній драмоміфології. *Південний архів (філологічні науки)*, 10, 30-34.
- Грабович, Г. (1997). *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка*. Основи.
- Зінов'єва, Т. (2003). До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 3, 15-23.
- Кримський, С. (1998). Архетипи української культури. *Вісник Національної академії наук України*, 7-8, 74-87.
- Леви-Стросс, К. (2000). *Путь масок* (А. Б. Островский, пер.). Республика.
- Молодцова, М. М. (1990). *Комедия Дель Арте: (История и Современная Судьба)*. ЛГИТМиК.
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. Видавництво Львівського університету ім. І. Франка.
- Поліщук, Т. (2010, 3 грудня). Федір Стригун: Зустрінемося у Києві. *День*.
- Северінова, М. Ю. (2013). Значення та роль архетипів у етнонаціональній культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 124-128.
- Эдингер, Э. (2000). *Эго и архетип*. Пента График.
- Элиаде, М. (1998). *Миф о вечном возвращении* (Е. Морозова & Е. Мурашкинцева, пер.). Алетея.
- Юнг, К. Г. (1991). *Архетип и символ*. Ренессанс.

## References

- Boiko, T. (2011). Arkhetypova Obraznist Vystav V. Malakhova za Tvoramy Natsionalnoi Dramaturhii: Pozapremierni Notatky [Archetypal Imagery of V. Malakhov's Plays based on the Works of National Drama: Pre-Memorable Notes]. *Kultura i Suchasnist [Culture and Contemporaneity]*, 2, 177-181 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2001a). Marionetka yak Mifolohema Dramy [Puppet as a Mythology of Drama]. *Naukovi Zapysky Ternopilskoho Derzhavnoho Pedagogichnoho Universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Literaturoznavstvo [Scientific Issues of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Literary Studies]*, 9, 207-217 [in Ukrainian].
- Bondareva, O. (2001b) Semantyka Masky u Suchasni Dramomifolohii [Mask Semantics in Modern Drama Mythology]. *Pivdennyi Arkhiv (Filolohichni Nauky) [Southern Archive (Philological sciences)]*, 10, 30-34 [in Ukrainian].
- Edinger, E. F. (2000). *Ego i Arkhetip [Ego and Archetype]* (Yu. M. Donets, Trans.). Penta Grafik [in Russian].
- Eliade, M. (1998). *Mif o Vechnom Vozvrashchenii [The Myth of the Eternal Return]* (E. Morozova & E. Murashkintseva, Trans.). Aleteiya [in Russian].
- Hrabovych, H. (1997). *Do Istorii Ukrainskoi Literatury: Doslidzhennia, Ese, Polemika [To the History of Ukrainian Literature: Research, Essays, Polemics]*. Osnovy [in Ukrainian].
- Jung, C. G. (1991). *Arkhetip i Simvol [Archetype and Symbol]* (V. V. Zelenskii, Trans.). Renaissance [in Russian].
- Krymskyi, S. (1998). Arkhetypy Ukrainskoi Kultury [Archetypes of Ukrainian Culture]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Nauk Ukrainy [Visnyk of the National Academy of Sciences of Ukraine]*, 7-8, 74-87 [in Ukrainian].
- Lévi-Strauss, C. (2000). *Put Masok [The Path of the Masks]* (A. B. Ostrovskii, Trans.). Respublika [in Russian].
- Molodtsova, M. M. (1990). *Komediya Del' Arte: (Istoriya i Sovremennaya Sud'ba) [Comedy Del Arte (History and Modern Destiny)]*. LGITMiK [in Russian].
- Pavis, P. (2006). *Slovyk Teatru [Dictionary of Theater]* (M. V. Yakubiak, Trans.). Vydavnytstvo Lvivskoho Universytetu im. I. Franka [in Ukrainian].
- Polishchuk, T. (2010, (December 3). Fedir Stryhun: Zustrinemos u Kyievi [Fedir Stryhun: We Will Meet in Kyiv ]. *Den* [in Ukrainian].
- Severynova, M. Yu. (2013). Znachennia ta Rol Arkhetypiv u Etnonatsionalnii Kulturi [Significance and Role of Archetypes in Ethno-National Culture]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]*, 2, 124-128 [in Ukrainian].
- Zinovieva, T. (2003). Do Pytannia pro Arkhetypni Rysy Personazhiv Ukrainskoho Vertepu [On the Question of the Archetypal Features of the Characters of the Ukrainian Nativity Scene]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu. Serii Mystetstvoznavstvo [Visnyk of the Lviv University. Serie Arts]*, 3, 15-23 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції: 31.03.2021

## НАРОДНАЯ МАСКА В ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫХ РЕАЛИЯХ УКРАИНСКОГО ТЕАТРА

Бойко Татьяна Антоновна<sup>1а</sup>,  
Татаренко Марина Геннадиевна<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>Кандидат искусствоведения, старший научный  
сотрудник,

<sup>2</sup>Кандидат педагогических наук, доцент,

<sup>а</sup>Киевский национальный университет  
культуры и искусств,  
Киев, Украина

Цель статьи — проанализировать архетипные корни украинских народных масок, определить их особенности, характерные признаки и трансформации в историко-культурных реалиях украинского театра. Для достижения поставленной цели использованы общенаучные методы: историко-сравнительный (для понимания процессов утверждения репрезентативных образов-масок отечественной сцены) и феноменологический (для определения характерных черт и особенностей украинской народной маски). Обособленным методологическим основанием статьи стали идеи Сергея Крымского об определении архетипов отечественной культуры. Научная новизна статьи заключается в выявлении приемов реализации маски в исполнительской, драматургической и режиссерской сфере украинского театра. Доказано, что именно народная маска имеет архетипные корни и подчеркивает в сценических образах процессы общественно-политических преобразований и историко-культурного развития украинцев. Выводы. Эволюция отечественного сценического искусства продемонстрировала различные вариации сценической маски в кукольном вертепе, театре корифеев, экспериментах художников театра «Березиль», искусстве социалистического реализма. Формирование многих исполнительских традиций украинского театра происходило в тесном взаимодействии национальных архетипов-масок с образами мировой драмы. На современном этапе немалое количество спектаклей по классическим произведениям свидетельствует о поиске архетипических кодов, определяющих национальную самоидентификацию художников. Украинская народная маска в интерпретации современных драматургов, режиссеров, актеров, сценографов приобретает синтетические признаки, которые выделяют черты, как современного человека, так и традиционных, знакомых каждому украинцу, образов. Использование приемов маски в сценической практике побуждает художников обратиться к глубинным основам театра, специфике его метафорического языка, генерации новых средств художественной выразительности.

*Ключевые слова:* украинский театр; маска; народная маска; архетип; вертеп

## FOLK MASK IN THE HISTORICAL AND CULTURAL REALITIES OF UKRAINIAN THEATRE

Tetiana Boiko<sup>1а</sup>, Maryna Tatarenko<sup>2а</sup>

<sup>1</sup>PhD in Art Studies, Senior Researcher,

<sup>2</sup>PhD in Education, Associate Professor,

<sup>а</sup>Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine

The purpose of the article is to analyse the archetypal roots of Ukrainian folk masks, determine their features, characteristics, and transformations in the historical and cultural realities of Ukrainian theatre. To achieve this goal, the authors of the article apply general scientific methods: historical and comparative (to understand the processes of the formation of representative images-masks of the national scene) and phenomenological (to determine the characteristic features of the Ukrainian folk mask). Serhii Krymskyi's ideas as to the definition of the archetypes of national culture became a separate methodological basis of the study. The scientific novelty of the article is to identify techniques for implementing a mask in the performing, dramatic and directing spheres of Ukrainian theatre. The article demonstrates that it is the folk mask that has archetypal roots and emphasizes in stage images the processes of socio-political transformations, historical and cultural development of Ukrainians. Conclusions. The evolution of Ukrainian performing arts has demonstrated different variations of the stage mask in the puppet nativity scene, the theater of luminaries, the experiments of artists of the Berzil Theatre and the art of socialist realism. The formation of many performing traditions of the Ukrainian theatre took place in the close interaction of national archetypes-masks with images of world drama. At the present stage, a considerable number of performances based on the classical works indicate the search for archetypal codes that determine the national self-identification of artists. The Ukrainian folk mask in the interpretation of modern playwrights, directors, actors, set designers acquires synthetic features that emphasize the features of both modern person and traditional images that are familiar to every Ukrainian. The use of mask techniques in stage practice encourages artists to turn to the deep foundations of theatre, the specifics of its metaphorical language, and the generation of new means of artistic expression.

*Keywords:* Ukrainian theater; mask; folk mask; archetype; nativity scene