

*The article describes the basic behavioral, cognitive, emotional and social features of school-age children with post-traumatic stress. The author draws attention to the formation and manifestation of post-traumatic disorders in children of different age groups from the standpoint of representations about human protective systems and changes in levels of prevailing neuro-psychological response in a stressful situation, namely: somatovegetative (from birth to 3 years); affective (from 5 to 10 years) and emotionally ideational (from 11 to 17 years). The author examines the physiological study PTR factors in childhood and adolescence in a different aspect of the traumatic stressful events. Postgraduate student details the psychological symptom of PTSD and psychological characteristics and behavioral responses of children and witnesses of traumatic events and military conflicts. Three groups of factors are considered (factors that are important to the injury (premorbid), factors that are important during the injury, factors that are present after the injury) that affect the variety of the clinical picture, the severity of the PTSD, the peculiarities of the course, the success of the correction and therapy in children with post-traumatic stress disorder. The group of diagnostic factors of PTSD in children is considered in accordance with diagnostic criteria DSM-V.*

*Key words: traumatic situation, post-traumatic stress disorder, children, adolescents.*

Стаття надійшла до редколегії 06.05.2018

УДК 792. 028. 6

### Алла МЕДВЕДЄВА

*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри тележурналістики та майстерності актора  
Київського національного університету культури і мистецтв,  
м. Київ, Україна  
e-mail: Aamedvedeva@i.ua*

## ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ МАСКИ ВІД ВІДЛІКУ ІСНУВАННЯ ПЕРВІСНОСТІ ДО ВИТОКІВ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*У запропонованій статті розкриваються стрижневі аспекти виникнення маски від існування первісності до витоків сценічного мистецтва. Проаналізовано значення даної дефініції у професійній діяльності артиста на естраді та у його акторському тренінгу для створення сценічного образу. Акцентовується увага на психологічному механізмі маски – маска як інструмент трансформації сценічного образу актора. Наведено приклади класифікації означеного феномена сучасного майстра слова на естраді за формою подання номера у певних категоріях.*

*Ключові слова: актор, маска, гра, сценічне мистецтво, естрада, творчість.*

В умовах розвитку суспільства, коли естрада набуває нових актуальних форм як особлива модель життя, наділена значною силою емоційного впливу, її змістовне наповнення є важливою частиною процесу продуктивного засвоєння світової культури. Одним із плідних шляхів оновлення сучасного сценічного мистецтва, ігрового, тотального театру – святкового, ритуального – у пошуках виразних засобів художньої творчості, є звернення до маски, до її різноманітних форм та методів застосування.

В осмисленні досвіду залучення маски та виробленні методик роботи з нею на естраді важливу роль відіграли дослідження, основані на практичному досвіді та теоретичних розробках радянських та російських майстрів гумористичних жанрів. У першу чергу це був досвід, отриманий майстрами естради близького зарубіжжя, а саме: В. Ардова, С. Арістархової, Г. Артоболєвського, А. Бейліна, І. Богданова, Ю. Богомолова, І. Виноградського, Є. Гершуні, М. Германової, М. Гріна,

Ю. Дмитрієва, Д. Золотницького, І. Льїнського, С. Клітіна, О. Лука, Л. Мархасєва, Ю. Нікуліна, Є. Петросяна, В. Полякова, А. Райкіна, О. Рубба, М. Розовського, М. Смирнова-Сокольського, Л. Тихвінської, І. Шароєва. Цей досвід є цінним не тільки для широкого осмисленого застосування маски у професійній діяльності артиста на естраді, а й у його акторському тренінгу, важливого для створення образу.

Доцільно зауважити, що артист на естраді діє, за законами площадного театру, коли головним для нього стає посил (як результат максимальної зосередженості), оскільки для публіки велике значення мають особисті переживання, душевний і духовний стан артиста. Особисті якості є сутністю виконавства. Вони формують основу унікальної дії на глядачів, яка притаманна відомим артистам естради таким, як А. Райкін, М. Смирнов-Сокольський, М. Миронова, І. Андроніков, Р. Зелена, Ю. Нікулін, Ю. Березін та Ю. Тимошенко, Г. Хазанов, Ю. Шифрін, Ю. Гальцев, К. Новікова та ін.

Їхній темперамент і характер, своєрідність мовних або вокальних даних, сценічна чарівливість, як конкретні якості актора «примусять тричі знайомий матеріал звучати по-особливому» [6, 11], адже яскрава індивідуальність виконавця – один з головних чинників успіху естрадного номера, одна зі складових якостей естрадного мистецтва.

Слід зазначити, що індивідуальність актора – поняття досить складне. Його «наповненням» є свідомі і підсвідомі інтереси, які нагромаджуються в емоційній пам'яті, природа темпераменту (відкритого, вибухового або прихованого, стриманого), зовнішні дані. Артист на сцені виступає не лише суб'єктом творчості, а і її предикатом: зображуваному «двійникові» він передає голос, темперамент, власну статуру. Актор, у процесі творення подібний до живої скульптури, він – автор-творець, який виробляє концепцію образу і сам із себе самого створює, вдягаючи маску.

Ці стрижневі аспекти і зумовили вибір теми та становлять **мету** нашого дослідження, яка полягає у дослідному визначенні сучасного мистецтва на естраді та створення артистом постійної маски-образу, за допомогою вдосконалення сценічної майстерності, від маски-накладки, маски-шолому, яка веде свій відлік існування за часів первісності, від витоків сценічного мистецтва.

У літературних джерелах можна знайти згадки про лицедіїв – фундаторів естрадного мистецтва, пращурів естрадного дійства. Імовірно до них належали актори, зображені на фресках башти Софійського собору XI ст. у Києві. У першій половині XIX ст. балагури, блазні, кепкувальники з підмостків балаганів закликали на вистави. Закликальників називали паяцями. Веселі жартівники, кепкувальники, які за словом у кишеню не полізуть, часто походили з відставних солдат, дрібних торговців, інших прошарків, небагатих міщан. Взимку вони виступали в шубах та валянках, влітку – у домотканих свитах та постолах. Наслідуючи традиції скоморохів, костюм і шапку вони обшивали кольоровими стрічками. Відомо, що на Русі в давні часи актори балаганів отримували призивська «халдеї», «духарики» «юродиві». Звернувши увагу на таких артистів, В. Белінський писав: «Подивіться, ось паяц на своїй сцені, тобто на підмостках балагану; знизу перед балаганом тьма естетичного народу, який шукає свого витонченого, свого мистецтва; а дотепи буфона сиплються, як іскри від кресала; всі сміються доброзичливим сміхом <...>» [1, 457].

Вуличний театр – балаган збирав різноманітну публіку. Причому акт творчості балаганів, був надзвичайним, він сприяв «процесу поєднання багатьох станів за характером найвищих, ненор-

мальних, руйнівних» [5, 26]. Визначне місце у балагані, належало масці – «головній одиниці балаганної символіки, першій сходинці переходу від життєвого глядацького світу у світ мистецтва», несподівана фігурність якої буквально «засліплювала» мальовничим розписом. Маска – не просто знак переходу в інший світ, вона є шаржоване перебільшення персонажу, «остаточне умовне закріплення романтичної свідомості» та «нової, створеної у всіх на очах дійсності» [5, 33].

Маска мала велике значення у святковому житті середньовічної Європи та Русі. Складна символіка її була невичерпною і соціально обумовленою. У сміховій культурі Середньовіччя маска несла гротесковий образ, внутрішні протиріччя, незавершену «метаморфозу» буття, як єдність священного і сміхового. Однією з арен сміхової культури середньовічної Європи був карнавал, який поєднав у собі віковий спадок блазенства, ігрового дійства, найпростіші просторово-декоративні прийоми та маску, як прадавню форму народного специфічного сценічного мистецтва. Святкові, карнавальні форми народного життя, санкціоновані сміхом, перебували у протиставленні до офіційного церковно-релігійного життя. Середньовічна сміхова культура використовувала у своїх потіхах зооморфні та антропоморфні маски. Завдяки масці святкових дійств зародилося явище блазенства. Не однорідне у своїй масі, воно відрізнялося за характером виконавства та соціальним складом глядачів. Комедійна маска блазня мала особливе «дволикє існування» – перетворювала дійсність на комедію, а людей у акторів. Блазенство – частина світової загальнолюдської культурної спадщини, яке сприяло розвитку культурних зв'язків між Європою та Руссю. Європейські гістріони та давньоруські скоморохи мандрували зі своїми виступами, смішили, кепкували, розважали і цим зближували народи.

Святкові «фестивали» блазнів в Європі та у Давній Русі здійснили інверсію суспільного статусу. За допомогою перевдягання та присвоєння атрибутів вищих прошарків населення блазні перетворювалися на єпископів, королів, феодалів і за традиціями сміхової неофіційної культури, демонстрували своє перевтілення у процесіх масок. З проведеного аналізу тенденційності застосування маски у видовищних формах потрібно зробити висновок, що цей виразний засіб досяг карнавального ступеня, коли в ньому визначився момент розваги, але при цьому маска зберегла значні рудименти минулого. В обрядових іграх та святкових дійствах виявляла екзистенціальну проблему життя і смерті, де у філософському узагальненні маски ряджених віддзеркалювали таку діалектику.

Аналіз середньовічного блазенства надає підстави стверджувати, що представники блазенства, витівництва, виконавців різножанрових видовищних номерів можна характеризувати як майстрів театрального мистецтва зі значною долею умовності, тому що їх сценічне існування не відбувалося за законами театру, тобто – за драматургічною структурою, за створенням сценічних образів. Однак, їх мистецтво є близьким до сценічної діяльності сучасних артистів естради, адже створений ними індивідуальний персонаж мав постійну маску, яку виконавець зберігав протягом всієї своєї професійної витівницької діяльності-імпровізації. Не зважаючи на те, що мистецтво скоморохів на Русі, блазнів у середньовічній Європі було далеким від літературної драми, їх маска-персонажам належить важлива роль у становленні нового театру. Протягом багатьох століть вони стверджували, всупереч церковній культурі, ідеал комедійного, ігрового світського за характером видовища. Техніка гри у масці, будь-то площадної, містеріальної, карнавальної основою гри актора у театрах епохи Відродження. Багатофункціональна у своїх можливостях маска культивувала імпровізацію, якою зокрема досконало оволоділа у яскравій атмосфері площадного дійства.

На наступному етапі розвитку в італійській комедії дель арте моделювання образу, в унікальному вигляді драматургічної форми, створеному цим театром, маска досягла в сценічній діяльності досконалості, довершеності, театральної цілісності. Комедія дель арте як вищий щабель поряд з театром античності, карнавальною видовищністю Середньовіччя, визначила ієрархію ігрового типу маски, її конкретні риси у композиції сценічної діяльності. Разом з тим, маски комедії дель арте чорного кольору поєднали язичницьку символіку давнини, античної комедії та блазенства. На відміну від масок античного театру, театрів Сходу та карнавально-ряджених видовищ середньовічної Європи та Давньої Русі маска комедії дель арте не мала у своїй пластичній зовнішній виразності конкретних емоцій. У них присутній деякий універсалій, який володіє чисельною варіативністю моделювання образу дійової особи, що у власний спосіб підтверджує сценічну формулу – пластика актора залежить від форми та надзавдання маски-персонажу. Важливим досягненням у сценічній творчості акторів комедії дель арте був прийом імпровізації, який став невід'ємною частиною театального життя маски. До традиції комедії дель арте у XX–XXI ст. зверталися провідні майстри театального мистецтва.

Піднесення давніх традицій на новий рівень, їх осмислення та опрацювання в роботах носіїв естетики художнього авангарду свідчить про усві-

домлення митцями всієї глибини такого феномена, а вироблені ними художні ідеї – про його теоретичну та практичну невичерпність. Шляхи формування сценічного образу за допомогою маски, за запропонованими М. Євреїновим, В. Мейєрхольдом, К. Станіславським, О. Таїровим системами, базувалися на різних механізмах, спільним для яких виявилися творчі результати, багатофункціональне застосування маски в театрі та на естраді. Продовження експериментів у діяльності Ж. Капо, Ш. Дюллена, Ж.-Л. Барро, Г. Аткинса, С. Елдріджа, Х. Хьюстона свідчить про сучасну актуальність методик імпровізації ролі у масці під час акторського тренінгу.

Психологічний механізм маски полягає у тому, що виконавець, одягнувши її, перевтілюється на іншого, здатний виконувати дії, які неможливі у повсякденному житті. Находячись у безпеці за маскою, яку він представляє, актор дає вихід своїй творчій енергії, фантазії, виявляє свою сутність, обдарованість, трансформуючись перед глядачем. Засіб, яким користуються для підкреслення ігрового характеру видовища, трансформація підтверджує умовність театральної дії і надає артисту можливість показати себе в іншій формі існування на сцені. Різка зміна у акторській поведінці, миттєвість і таємність цієї зміни, ефективно діє на глядача, а артистизм виконання набуває з цим прийомом нового, більш високого рівня переконливості. Маска – інструмент трансформації. Під час трансформації образу масці властиві два шляхи – спрощення явища та його перебільшення, де розрізняють такі два типи трансформації як побутовий та поетичний, де кожний має свою маску.

Мистецтво естради вимагає від виконавця уміння штрихами, натяком виразити суть характеру персонажа. Причому створений сценічний образ багато в чому залежить від уміння артиста миттєво «входити в образ». Отже, для артиста і режисера естради більш, ніж для артиста театру, важливо знайти і виразити «зерно образу». Це важливо ще і тому, що на естраді часто в одному й тому ж номері (фейлетоні, куплеті ін.) актору доводиться грати кількох персонажів, інколи прямо протилежних за характером, миттєво переходячи від одного до іншого, такий перехід відбувається шляхом трансформації образу, який на естраді може бути номером, прийомом, трюком. Завдання артиста полягає у миттєвій докорінній зміні зовнішньої характерності образу, де головним засобом трансформації сценічного образу є маска.

Творчість у театральній масці заснована на імпровізації, у якій є всі елементи художнього перевтілення, зокрема динамічність та імпровізаційне самопочуття. З імпровізацією і маскою були пов'язані практично всі форми народного театру,

які у свою чергу, вплинули на розвиток театру пізнішого часу. За визначенням П. Паві, імпровізація – «акторська техніка, що має на увазі введення у гру елементів непередбачуваного, не підготовленого заздалегідь, а народженого під час дії» [3, 153], що гарантує непередбачуваність і непідготовленість в процесі акторської діяльності. Мовознавець В. Даль пояснював слово «імпровізувати», як «говорити віршами; складати вірші, виголошувати їх безперервно; взагалі проголошувати промову, не готуючись» [2, 43]. Як і П. Паві, В. Даль зазначає, що творчий процес відбувається без попередньої підготовки. У сценічному мистецтві артиста імпровізація – це результат зусиль здійснених «тут і зараз», коли можливість здійснення цих зусиль ретельно готується заздалегідь. Вона спрямована на досягнення відповідної мети, в умовах виконання попередньо сформульованих ігрових завдань за попередньо визначеними ігровими правилами.

Сценічна імпровізація – це процес, який відбувається в умовних обставинах сценічного простору і спрямованих на пошук виходу з проблемної ситуації, в результаті чого народжується суб'єктивно нове завдання, що виникає безпосередньо у момент цього процесу і створюється на основі індивідуальної техніки акторської майстерності. Імпровізації артиста у сценічному мистецтві на естраді передують довгий і складний репетиційний процес. Вона не починається автоматично як вольовий акт, а залежить від техніки актора та рівня його індивідуальної майстерності. Таким чином, імпровізації без відповідної попередньої підготовки у мистецтві артиста естради не існує.

Імпровізація у масці – темпоральний феномен. Вона дозволяє актору вступити у запропоновані обставини, визначити просторово-часову ситуацію. Здатність актора до імпровізації розкриває найсуттєвіше – акторське вміння не запрограмовано побудувати логіку життя образу. Імпровізація у масці примушує актора до складних відносин з собою. Він ризикує потрапити у пастку особистих кліше і звичок поведінки, що може призвести до неправильного трактування образу, штампу ролі. Імпровізаційна манера виконання передбачає величезну «внутрішню» рухливість актора, коли логіка поведінки персонажа стає логікою поведінки виконавця, а характер мислення образу захоплює актора своїми особливостями. Враження імпровізаційності створює вміння виконавця шукати слово і складати фразу безпосередньо перед глядачем. Імпровізація припускає і несподівані інтонації, жести, пристосування, що не порушують суті номера, навіть у тому випадку, коли ці пристосування досить парадоксальні.

Отже, маска, завдяки своїй багатшаровості, приховує велику варіативність позицій як з боку безпосереднього виконавця дії – актора, так і того, хто є зображуваним. Багатшаровість має безліч нюансів, від яких залежить ступінь ідентифікації виконавця й образу, створюваного ним. У цьому «розшаруванні» присутній елемент становлення, перевтілення, своєрідного діалогу з глядачем, магія артистичного «самозабуття», чи, навіть «самообману», що насправді є технікою виконавця. У її основі – самоконтроль, «внутрішній цензор», який незмінно стежить за мірою раціонально-поміркованого та ірраціонального, експериментального та стихійного.

Доцільно зауважити, що у всіх іпостасях на естраді маска-образ знаходить своє вираження у різних формах, які умовно можна класифікувати: а) за характером дійової особи, б) за способом виконання номера, в) за засобом зовнішньої виразності. Як свідчить досвід провідних майстрів комедійно-гумористичного жанру на естраді, маска має втілення як маска-імідж, маска-манера, маска соціальний образ, маска-пародія, маска-фігура, маска-артист, маска-універсал, маска-типаж. Наведемо приклад класифікації маски сучасного майстра слова на естраді за формою подання номера у категоріях:

- *маска-імідж* передбачає індивідуальний стиль мовлення, жестикуляції, пластичної виразності;
- *маска-пародія* передбачає гіперболізацію показу конкретної відомої особистості, імітацію голосу, манери жестикуляції, фізичної поведінки;
- *маска-фігура* є свідомо примітивізованою ілюстрацією характерних рис політичної, публічної особи, її зовнішності, недоліків поведінки;
- *маска-артист* формує стиль існування на сценічному майданчику, в публічних місцях у постійно обраній манері самовизначеності, вигаданій узагальнено-карикатурної особистості;
- *маска-універсал* передає здатність артиста естради носити маску у відповідності до виконуваного ним номеру та безпеліційно її змінювати, не набуваючи при цьому заштампованості та впізнаваності;
- *маска-типаж* є постійною маскою артиста на естраді, яка є його роллю у всіх творчих номерах, у яких ця маска є головним персонажем.

Відтак, маска стає акторським штампом. У деяких випадках це трапляється тоді, коли виконавець упродовж певного часу механічно використовує одні й ті ж ігрові прийоми, у інших – знайдена артистом маска стримує його можливості та

обмежує вибір ним матеріалу. Так маска у руках естрадного театру, який мав завдання викреслити, засудити подію, випадок, явище, героя і персонаж минулого, дискредитувати їх в очах глядача, показати непридатними у подальшій життєдіяльності, ставала справжньою зброєю. З цього приводу, А. Райкін заважував: «Не бійтеся одягати маску. Одягати повний карнавальний костюм – це іноді важко і завжди дорого; достатньо придумати одну виразну деталь. Цією деталлю може бути характерний ніс чи ходулі, перука... чи мало що можна придумати! Вдало накинутий шарф – це вже маскарадний костюм. Головне, щоб вигадана вами деталь була виразна і характерна, тоді вас всі зрозуміють» [4].

У естетичі сучасного мистецтва на естраді домінуюче значення має візуальна, а не вербальна його сторона, і це свідчить, що естраду цікавить не просто слово, а й форма його подачі, де значне місце належить зовнішній виразності артиста, його як матеріалу для смислового навантаження номера. Явище маски у мистецтві на естраді відкриває з цієї точки зору нові виразні можливості. Звернення до маски не тільки як до виразного прийому, що використовується у естрадному номері, але й як до специфічного явища професійної діяльності артиста, дає можливість глибинного розкриття творчого потенціалу виконавця. Розуміння артистом того, що його сценічне існування відбувається у масці-образі сприяє надбанню ним сценічної свободи і розкриває неповторну творчу індивідуальність артиста.

Таким чином, наявність маски у тій чи іншій сценічній системі свідчить про актуальність цієї форми у естрадному мистецтві з часів його виникнення до сьогодення. Об'єктивна потреба у масці, її постійна необхідність у художньо-творчій діяльності естрадного артиста обумовлена, насамперед, тим, що вона є виключно важливим комунікативним елементом, мовою, на якій він веде діалог з глядачем, доносячи зміст художньої ідеї. Отже роль маски дуже змістовна. Водночас, варто розуміти її естрадну специфіку, яка полягає у певній обмеженості: не потрібно шукати того, чого в ролі немає. В такому сенсі маска набуває окрім інших властивостей якість свого роду індикатора виразних засобів сценічного мистецтва на естраді, як така, що визначає їх загальний тонус.

У висновках можна зазначити, що маска – це «екстракт», «вижимка», здобуття сутності у експресивній формі, якій притаманні як спрощення так і його перебільшення. У процесі стабілізації такого явища зміна виразу маски залежить від її форми і гри ракурсів у нерозривній єдності маски і тіла актора. Маска примушує дійову особу рухатися так, щоб обличчя завжди було звернуто до глядача, а тіло, залишаючись рухливим, відповідало завданням мізансценування, включно з характером жестів, їх варіаціями, ритмами. Цьому ж підкорені і манера мовлення, і особливості реакції, і акторська поведінка. Маска потребує попереднього знайомства, вивчення, дослідження і засвоєння. Існує протиріччя серед митців сценічного мистецтва щодо особливостей самопочуття актора у масці. Практика майстрів сцени показує, що подекуди трансформація у масці супроводжується станом легкого трансу, інші зазначають, що стан викликає особливе психічне самопочуття, перетворення у мімічному, пластичному, мовному, психічному аспекті. Також складним вважається питання створення емоційного стану персонажу, яке може починатися не з подолання перешкод у запропонованих обставинах, як за системою К. Станіславського, а з пошуків пластичної форми відповідної конкретній емоції, її динамічного вираження.

У сучасних майстрів сценічного мистецтва гра у масці в її художньо-практичній діяльності викликає водночас інтерес і разом з тим значні складнощі, тому потребує подальшого дослідження. Це зумовлено тим, що інтерес виникає через виразні можливості маски. Труднощі викликані формальністю цього прийому, засобу перевтілення у процесі створення сценічного образу та за відсутності методики практичного застосування маски у процесі акторського тренінгу для досягнення професійної підготовки фахівця.

Отже, в умовах розвитку суспільства, коли естрада набуває нових актуальних форм як особлива модель життя, наділена значною силою емоційного впливу, її змістовне наповнення є важливою частиною процесу продуктивного засвоєння світової культури. Одним із плідних шляхів оновлення сучасного сценічного мистецтва, ігрового, тотального театру – святкового, ритуального – у пошуках виразних засобів художньої творчості, є звернення до маски, до її різноманітних форм та методів застосування.

### Список використаних джерел

1. Белінський В. Г. Про драму та театр. К.: Мистецтво, 1949. – 140 с.
2. Даль В. Толковий словарь живого великорусского языка: в 4 т. М.: ТЕРРА, 1995. – Т. 2. – 784 с.
3. Пави П. Словарь театра: пер. с фр. / под ред. Л. Баженовой. М.: Изд-во «ГИТИС», 2003. – 516 с.
4. Райкин А. И. Мой главный союзник – добро. Советская культура. – 1964. – 89 с.
5. Розовский М. Г. Режиссер зрелища. М.: Сов. Россия, 1973. – 112 с.
6. Клитин С. С. Режиссер на концертной эстраде. М.: Искусство, 1971. – 118 с.

## References

1. Bielinskiy V. H. (1949). Pro dramu ta teatr. K. : Mystetstvo, 140 [In Ukrainian].
2. Dal V. (1995). Tolkovyy slovar zhyvoho velykorusskoho yazyka: v 4 t. M.: TERRA, 784 [In Russian].
3. Pavy P. (2003). Slovar teatra : per. s fr./ pod red. L. Bazhenovoi. M.: Yzd-vo «HYTYS», 516 [In Russian].
4. Raikyn A. Y. (1964). Moi glavnyi soiuznyk – dobro. Sovetskaia kultura. 89 [In Russian].
5. Rozovskiy M. H. (1973). Rezhysser zrelyshcha. M. : Sov. Rossyia, 112 [In Russian].
6. Klytyn S. S. (1971). Rezhysser na kontsertnoi estrade. M.: Ykusstvo, 118 [In Russian].

### **Медведева А. О. К вопросу создания маски от начала существования к истокам сценического искусства**

*Данная статья раскрывает основные аспекты маски от ее существования к истокам сценического искусства. Проанализировано значение этого определения в профессиональной деятельности актера на сцене, и в его актерском тренинге для создания сценического образа. Акцентируется внимание на психологический механизм маски – маска как инструмент преобразования сценического образа актера на сцене. Представлены примеры классификации данного феномена в современном мастерстве актера слова на сцене за формой подачи номера в определенных категориях.*

*Ключевые слова: актер, творчество, маска, эстрада, игра, сценическое искусство.*

### **Medvedeva A. To the issue of creating a mask from the baseline of existence of primacy to the origins of stage act**

*The proposed article reveals the pivotal aspects of the emergence of the mask from the existence of primacy to the origins of stage act. In the course of the research it was revealed that in the wide spectrum of creation of the stage act, the stage play mask occupies one of the leading places.*

*The significance of this definition in the professional activity of the artist on the stage and in his acting training to create a stage act is analyzed. A number of sources have been systematized to apply the stage mask.*

*The focus is on the psychological mechanism of the mask, a mask as an instrument for transforming the stage act of an actor, namely: the content of the concepts "theatrical mask", "masking", "game mask", "mask-image", "mask-character", "mask-figure", "mask-type", "mask-image", "universal mask".*

*Problems of the importance of masks in the context of changing the cultural era, the inversion of their meaning, which is a constant part of the historical process of stage art development and is still in the orbit of actual issues of cultural and art criticism from the time of antiquity to the present. There are given examples of classification of the phenomenon of the modern master of the word on the stage according to the form of representation of the number in certain categories.*

*The practical significance of the research is the possibility of using the results obtained for theoretical understanding of the mask as a phenomenon of stage art, a significant expressive means of the theater and stage, a universal tool for creating and modeling a stage image.*

*Key words: actor, mask, game, stage art, pop art, creativity.*

Стаття надійшла до редколегії 03.05.2018