

https://doi.org/10.31516/2410-5325.064.09

УДК 391.8:792.78](045)

Р. Г. Набоков, кандидат мистецтвознавства, старший викладач,
Харківська державна академія культури, м. Харків

nabokoff@gmail.com

https://orcid.org/0000-0001-7276-3478

РОЛЬ ТА МІСЦЕ КОМІЧНОЇ МАСКИ-ОБРАЗУ В МАСОВИХ ФОРМАХ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто комічну маску-образ, яка є інструментом розвитку художніх ідей, мистецтвом імпровізації як найвищого рівня в сценічному мистецтві, засобом виразності. Головні її особливості — канонічність, незмінність у різних обставинах. Проаналізовано історію комічної маски (від давньогрецької та давньоримської комедій, творчості скоморохів, дель арте). У зв'язку з поняттям трикстера підсумовано, що комічна маска — це шаржоване, гіперболізоване зображення персонажа, остаточне умовне ствердження нової дійсності. Означено стилістику масових свят України, постановчі прийоми українських свят.

Ключові слова: *маска-образ, трикстер, сценічне мистецтво, святково-сміхова культура.*

Р. Г. Набоков, кандидат искусствоведения, старший преподаватель,
Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

РОЛЬ И МЕСТО КОМИЧЕСКОЙ МАСКИ-ОБРАЗА В МАССОВЫХ ФОРМАХ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Рассмотрено комичную маску-образ, которая является инструментом развития художественных идей, искусством импровизации как наивысшего уровня в сценическом искусстве, средством выразительности. Главная ее особенность — каноническая неизменность в разных обстоятельствах. В связи с понятием «трикстер» выявлено, что комичная маска — это шаржированное, гиперболизированное изображение персонажа, окончательное условное утверждение новой действительности. Представлены стилистика массовых праздников Украины, постановочные приёмы организации украинских праздников.

Ключевые слова: *маска-образ, трикстер, сценическое искусство, празднично-смеховая культура.*

R. G. Nabokov, Candidate of Art Criticism, senior lecturer, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

PLACE AND ROLE OF COMIC MASK-CHARACTER IN MASS FORMS OF DRAMATIC ART

The aim of the article is to consider the role of a comic mask-character in creating a festive and laughter atmosphere of the dramatic art.

Research methodology. The study is based on the culturological approach, the axiological approach, the descriptive method, the comparative analysis method and the generalization method.

Results. A comic mask-character is the instrument of developing artistic ideas, by the art of improvisation as the greatest level in theatrics, by the means of expressiveness. Its main features are canonical invariability in different circumstances. A mask must have bright characteristic and external expressiveness. Typical masks-characters in the Ukrainian festive and laughter culture are Zaporozhian Cossack, trouble-maker-bursa, animals (wolf with a fox), infernal creatures (demon).

Novelty. The place and role of a comic mask-character in mass forms of dramatic art are identified. The author has formulated theoretical understanding and practical generalization of the phenomenon of a mask-character and specified its artistic and creative potential of festive and laughter culture of Ukraine.

The practical significance. The obtained results make it possible to follow up the directions for future research in the field of the festive and laughter culture drawing on the example of modern art practices.

Keywords: *mask-character, trickster, dramatic art, festive and laughter culture.*

Постановка проблеми. У створенні художнього образу будь-якої масової форми сценічного мистецтва важливу роль відіграє маска-образ. Дослідження комічної маски-образу, зокрема її місця в сценічному мистецтві, дозволяє стверджувати, що вона є основним «провокатором» дії видовища, інструментом розвитку художніх ідей, засобом виразності, оскільки має яскраву характерність і зовнішню виразність. Однією з її головних особливостей є канонічність, незмінність у різних обставинах.

Масові свята України за стилістикою тяжіють до «майданного» народно-містеріального театру, який дотримує стилю маски у відтворенні людського характеру й методу імпровізації в акторському виконанні, тому структурно-функціональні дослідження феномену комічної маски-образу вможливають отримання нових наукових результатів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дисертаційні праці Т. Бойко (2010), А. Медведєвої (2012), О. Осьмухіна (2009) допомагають вирішити певні проблеми дослідження, а саме: тенденції розвитку сценічного мистецтва, зокрема основні функції маски у створенні художнього образу та її різновиди; розгляд значень і властивостей маски в карнавалі й маскараді, зв'язок маски з пародією, гротеском, прийомами комічного в середньовічній культурі та культурі Нового часу ґрунтуються на дослідженнях М. Бахтіна, К. Леві-Строса, С. Мокульського, М. Молодцової, І. Нікітіної, О. Осоки, О. Пашиної, О. Роговського, А. Толшина, О. Шила та ін. Ця стаття є своєрідним продовженням попередніх публікацій автора, присвячених структурі циклу масових форм сценічного мистецтва та її дослідженню (Набоков, 2014).

Мета статті — на основі історичного аналізу феномену маски репрезентувати поняття комічної маски-образу та її роль у створенні святково-сміхової атмосфери видовища.

Виклад основного матеріалу дослідження. Комічна маска має давнє походження: наприклад, у давньогрецькій комедії вона поєднувалася з перукою й одягалася через голову, утворюючи подобу шолома з отворами для очей і рота, навіть оснащувалася зсередини металічними резонаторами для посилення голосу актора. Їй були притаманні пародійне дублювання, карикатурне загострення форм типового образу, гротеск і бурлеск, іноді — портретна схожість з конкретними обличчями. Таким чином маска маркувала комічний персонаж, означуючи його місце в соціумі. «Фарсова» маска римської комедії має різкі риси обличчя, нерівну поверхню, зморшки та широкий розріз рота. Одним із найвитонченіших типів комічної маски є маска комедії дель арте, форма якої гармонійно доповнювалася пластикою актора. Важливими досягненнями комедії дель арте були народність, буфонада й імпровізація. Принципи комедії масок на Русі формувалися в грі скоморохів, балаганних дійствах на ярмарках. «Балаган відрізняється появою маски, починає жити своїм життям з моменту цієї появи. Чим більше несподівана фігурність маски, чим більше вона засліплює своїм мальовничим розписом, тим краще видно грань відокремлення одного світу від іншого <...>. Маска — не просто знак переходу в інший світ, вона ще й шаржоване перебільшення персонажа, остаточне умовне закріплення романтичної свідомості — це висновок нової, створеної в усіх на очах дійсності» (Роговський, 2008) .

На думку А. Медведєвої, «<...> роль, система художнього сценічного образу, головним творцем якого є артист, нині принципово не зведена до будь-яких зовнішніх елементів виразності, що належать до її складу. І тому не випадково маска в найвищому її прояві щезла з театру як засіб художньо-творчої діяльності в конкретизації образу. Але маска зайняла почесне і навіть найголовніше місце в мистецтві естради та цирку, залишилася головною героїнею обрядових дійств, карнавальних видовищ» (Медведєва, 2012). Маска стає своєрідною ігровою підміною однієї людини іншою, ефектом «Я видаю себе за іншого», пов'язана з поняттям «двійників», «двійництва» як особливого прийому в мистецтві в умовах дзеркального відображення дійсності й ідеалу. Карнавальний двійник може поводитися прямо протилежно своєму «візаві», перебуваючи «по ту сторону» дійсності, у задзеркаллі, або концентрувати основні якості того або іншого героя, котрий живе за законами карнавального буття. Таким чином, карнавальна маска зумовлює загадкову «перевертність» особистості (Осока, 2007). Опозиція між нейтральними маскою обличчям і тілом є одним з основних естетичних ефектів використання маски. Зрештою, функція маски — це зовсім не обов'язково репрезентація обличчя: нейтральна маска та напівмаска є цілком самодостатніми для знерухомлення міміки й концентрації уваги на тілі актора.

Маска можлива лише як цілість. Нині її не обмежують лише обличчям, вона тісно контактує з мімікою, загальним виглядом актора або навіть сценічною пластикою.

Важливим для дослідження є поняття «маска-образ». У цьому разі масці надається смисл сценічного образу загалом, виражаючи таким чином сукупність засобів, застосування яких уможливує перевтілення. Маска-образ, як сукупність гіперболізованих рис характеру дійової особи, спрямована не на створення сценічної індивідуальності, вона має втілитися в конкретному персонажі певне соціальне явище.

Дослідження еволюції маски в контексті масової культури поділяється на три етапи розвитку: 1) маска-образ, 2) маска-імідж, 3) маска-бренд. Різниця між образом і маскою є переважно функціональною: в образі вираження завжди переважає над приховуванням (стосовно теперішнього й дійсності), а в масці — навпаки, тому вона статичніша та пов'язана з минулим і майбутнім (часом Еона). Подвійність, яка виникає, надає творам змістовності й відображає протиріччя та плинність буття. Отже, за допомогою маски посилюється ефект маскарадності в мистецтві, зокрема театральному. Ефект маскарадності виникає за умови відмінності мистецтва від дійсності, яка зменшується в міру того, як перше стає масовим, а друге — динамічним і різноманітним. Якщо раніше ця відмінність пов'язувалася з негативністю, запереченням, то нині вона переноситься на саме мистецтво й автора. У цих умовах маска-імідж, або маска-проекція масової свідомості, поєднує елементи мистецтва та дійсності. Для масок-іміджів характерне приховування егоїстичних інтересів, загальної комерційної ангажованості, власної байдужості й посередності. Ці маски долають власну статичність гіпердіями, опиняючись у надзвичайних обставинах, переважно насильницько-еротичних, але їх дії є стереотипними, спрямованими на підтримку власних іміджів. Третій етап еволюції маски — це перетворення іміджу на маску-бренд, а мистецтва — на ефективну галузь глобальної економіки. У такому разі «<...> маска стає самостійною настільки, що сама обирає собі носія, виконавця або відмовляється від нього, якщо його лінія поведінки її не влаштовує і стає відомою, універсальною, популярною в усіх країнах. Ставлення до цих масок є дивним поєднанням поклоніння і споживання та вираженням першого через друге. Для масової свідомості через акти споживання відбувається залучення до елітарно-ідеального та надприродних здібностей, якими нібито володіють ці маски. Вони притягують власне здатністю виконувати бажання, а також здатністю до інтенсифікації часу, що виводить свідомість за межі звичайної дійсності, яку вони можуть немовби приховати і навіть тимчасово відмінити» (Роговський, 2008).

Розглянемо поняття «трикстер» («trickster») (у буквальному перекладі з англійської означає «ошуканець, хитрун, ловкач»). Слово походить від кореня «trick» — трюк, хитрість, обман, жарт, витівка, безглуздий учинок, фокус, уміння, вправність, розіграш. Похідні форми: *tricksy* — ненадійний, оманливий, пустотливий, грайливий, ошатний; *tricky* — складний, заплутаний, хитрий, спритний, дотепний, митецький — залежно від контексту. Різні ознаки трикстерства виражені в таких образах, як блазень, брехун, шахрай, пройдисвіт, ловкач, ошуканець, лицедій, дурень, паяц тощо.

Дещо інакше трактує трикстера С. Троїцький. Спочатку трикстер є перехідною ланкою між світом мертвих і світом живих, належачи як до того, так і до іншого. З часом образ стає одноманітнішим, продовжуючи існувати в зміненому стані. Різні сторони трикстера зберігають свої ознаки існування, але в персоніфікованій формі. Трикстер не розпадається на характерні риси, він радше здобуває «спадкоємців»: блазні, скоморохи міми та ін., котрі запозичують деякі з його якостей. Головна їх відмінність від самого трикстера полягає в тому, що той існує в ситуації невідрефлексованої «нормативності», коли його вчинки можна вважати ні позитивним, ні негативними. Послідовники трикстера існують в абсолютно іншій формально-рольовій ситуації, коли перехід від однієї соціальної ролі до іншої набагато можливіший і їх «спадкоємство» абсолютно усвідомлене й добровільне. Сама фігура трикстера є архетиповою, тому його «спадкоємці» існували практично в усіх відомих культурах (Троїцький, 2008). Архаїчний трикстер формують три образи — блазень, дурень і шахрай.

Блазень веселить глядачів своїми непристойними витівками та глузує з них, здійснюючи незацікавлене бешкетництво. Блазнівське мистецтво базується на безпосередній взаємодії з глядачем.

Дурень перебуває на межі світу людського суспільства й первісного світу дикої природи, тому, з точки зору соціальної людини, він — смішний, безрозсудний. Дурень виражає й утілює життя тіла, тому не підкоряється повністю; керований хіттю та голодом, він постійно зазнає болю й страждання, хитрий і водночас нерозумний у своїх вчинках, потрапляє в комічні ситуації.

Шахрай — найаморальніший з усіх; підступний, небезпечний жартівник, невинуватий брехун, злодій, любитель азартних ігор та еротики, невечерпне джерело провокацій.

На думку Г. Краснокутського, одним із найцікавіших персонажів української народної культури, котрий досить популярний у сучасних масових формах сценічного мистецтва, є образ козака або «запорожця». Його характеристика переважно ґрунтується на іронії та самоіронії.

Завдяки останній образ доповнюється анекдотичністю, котра «<...> дозволяє дещо «розчинити» інфернальність його натури (носіння «пекла в собі», однією із зовнішніх ознак якого була знаменита козацька люлька). Отже, козак існує під знаком подвійної іронії — «вивертання» звичних смислів та іронічного зниження «сатанинства», що приховується в такому вивертанні. Іронія долі козака полягає в тому, що свою центральність у ній він посів завдяки маргінальності, локалізації на перехресті трьох держав, трьох конфесій, на межі заселеного й дикого простору, на перетині різноманітних етносів, культур і соціальних прошарків, представники котрих приходили на Січ, на межі між шляхетністю і плембейством, християнською святістю, рахманністю і безвір'ям, *religionis nullius*, «характерництвом», між благословенням і анафемою, між політичним визнанням і війною на винищення, між життям і смертю. Будь-який порух від цього вузла схрещення дотичних маргіналії означав повернення в несвободу й втрату «козацтва в собі». (Краснокутський, 2008). Водночас козацтво не могло задовольнятися лише іронією, орієнтованою назовні, у залишений ним світ, тому постійно вдавалося до самоіронії, аби мати можливість потрапляти в царину «нормальності» й бути прийнятим цим світом. Самоіронія виконувала при цьому консолідуючу, інтеграційну, ідентифікаційну функцію, дозволяючи козакам на все, зокрема й на себе, дивитися з певним абстрагуванням і зверхністю, перетворюючи себе з відлюдників на еліту.

Подібну думку поділяє О. Косюк, на думку котрого запорожець нині нагадує народного блазня. Він «<...> уже не співає патріотичних пісень й не виголошує промов, над якими варто було б замислитися. Він просто розважає публіку своїми не надто влучними рухами та дотепами. Принаймні саме таким його здебільшого демонструють російськомовні канали» (Косюк, 2008).

Комічний образ баламута-бурсака, «<...> уособленням якого став гоголівський «спудей» Хома Брут, засвідчує цілком гумористичний інтерес до несуттєвих принад скороминущого світу і вможливує їхнє осягнення».

Особливу сферу комічних образів в українській сміховій культурі становлять тварини, більшою мірою причетні до дитячого гумору, наприклад, образ «дурного вовка». В одній з казок він погодився на пропозицію баранів «за дяка співати», а на його співи прибігли селяни з вилами. «Такі абсурдні вчинки мають давнє міфологічне походження: це — поведінка хижака, який стає жертвою хитруна (так званого трикстера). В основі поразок хижаків — однобічна серйозність їхньої поведінки: вовк, зокрема, відзначається саме серйозністю, нездатністю до розуміння гри жартів. Уміння хитрувати рівнозначне вмінню жартувати й бавитися, як дитина» (Юдкін-Ріпун, 2012).

Вовк у сучасній українській культурі зазнав кардинальних змін. Він, як і раніше, «дурний» та «серйозний», але його образ викликає симпатію і співчуття. Це наочно помітно в серії українських мультфільмів. Поруч із «дурним вовком» майже завжди є «хитра лисиця», яку Р. Кулешов вважає одним з найпоширеніших образів трикстера: «Символічні значення, що пов'язані з лисицею в різних традиціях, утворюють єдиний і досить стійкий комплекс міфологізованих значень (хитрість, спритність, пронирливість, кмітливість, підлесливість, воровковитість, обман, лицемірство, обережність, терплячість, егоїзм, себелюбність, жадібність, хтивість, зловмисність, мстивість, самітність). З образом лисиці звичайно співвідноситься уявлення про щось сумнівне, фальшиве; вона часто виявляється невдахою, потрапляє в халепу та ін.» (Кулешов, 2008).

Вельми популярним в українських святах, ярмарках та карнавалах є образ біса. Як зауважує М. Бахтін, «<...> біс — це веселий амбівалентний носій неофіційних точок зору, святості навиворіт, представник матеріально-тілесного низу тощо. У ньому немає нічого страшного та чужого («біси — славні хлопці і відмінні товариші по чарці»). Інколи біси і саме пекло лише «смішні страховиська» (Бахтін, 1990).

В. Пропп визначає основні способи створення комічних характерів. По-перше, для досягнення комічного ефекту потрібне певне перебільшення (за принципом карикатури). Карикатура полягає в тому, що береться певна деталь, яка збільшується і таким чином стає видимою для всіх. Другий спосіб посилення комічного образу полягає у створенні інтриги. У комедії всі дійові особи завжди втягнуті в інтригу, яка може слугувати засобом окреслення характеру. Негативні персонажі зазнають поразки в інтризі й водночас опукло і зримо виявляють усі негативні властивості своїх характерів. Сюди належить обдурення як один із способів досягнення комічних ефектів (Пропп, 1999).

Закономірно, що з часом функції маски в історико-культурній практиці стають дедалі різноманітнішими, іноді вони суперечать сталій традиції. Відповідно, посилюється розмежування побутової і власне культурної маски, що позначається на функціонуванні останньої у власне соціокультурному просторі (Осьмухіна, 2009). Водночас, чим ближче подія до нашого часу, тим очевиднішою й виразнішою є дистанція між різними формами маски. Маска в прямому та розширеному значеннях є невід'ємною складовою культурного простору та культурної свідомості відповідних епох.

Пояснюється це постійною наявністю концепту маски в історико-культурному просторі людського буття. Вона є одним із найдавніших супутників «людини культурної», у численних своїх іпостасях прихо-

вуючи його справжнє «я» й репрезентуючи його у вигляді «Іншого». У святково-сміховій культурі маска була і є своєрідним складним та багатозначним мотивом.

Висновки. У створенні художнього образу будь-якої масової форми театрального мистецтва важливу роль відіграє маска; не лише на карнавалі, де вона є головною, а й на фестивалі, у ярмаркових театралізованих діях. У фольклорному святі більшою мірою використовується маска-образ. Маска синтез трьох іпостасей: перша — видима, зовнішнє зображення, доведене до символічного вираження форми явища — маска горя, радості тощо. Друга — явище, подія, яке перебуває, за маскою, це підтекст, з усією гамою приємних та неприємних відчуттів. І, нарешті, третя іпостась — процес надання життєдіяльності маски людиною.

Маска — інструмент розвитку художніх ідей, імпрровізації як найвищого рівня в театральному мистецтві, засобом виразності. Однією з її головних особливостей є канонічність, незмінність у різних обставинах. Маска повинна мати яскраві характерність і зовнішню виразність.

Проаналізувавши історію комічної маски (від давньогрецької та давньоримської комедії, дель арте, творчості скоморохів) через поняття трикстера, висновуємо, що комічна маска — це шаржоване перебільшення персонажа, остаточне умовне закріплення нової, створеної в усіх на очах дійсності. Типовими масками-образами в українській сміховій культурі є запорожець, баламут-бурсак, тварини (вовк з лисицею), інфернальні істоти (біс).

Маска-образ належить до художньо-виразних засобів режисури. Виразні засоби оформлення є важливими інструментами режисера сучасного масового видовища, допомагають йому створювати атмосферу святковості, піднесення над буденним, повсякденним життям, дозволяючи фокусувати увагу глядачів, викликати позитивні емоції, сприяючи активному сприйняттю художнього задуму.

Перспективи подальшого дослідження полягають у вивченні та прогнозуванні тенденцій розвитку сценічного мистецтва, закладанні основ для подальших теоретичних досліджень у галузі святково-сміхової культури на прикладі сучасних арт-практик.

Список посилань

- Косюк, О. М. (2008). Дискурс народної сміхової культури: від Гоголя до сучасності. *Науковий вісник Волинського державного університету імені Лесі Українки. Серія: Літературознавство*, 14, 192–199.
- Краснокутський, Г. (2008). Козацький архетип як продукт самоіронії: приступ до теми. *Дбѣа / Докса: збірник наукових праць з філософії та філології*, 13: Сміх та серйозність: множинність видів та взаємин, 127–135.
- Одеський національний університет імені І. І. Мечнікова. Одеса.

- Кулешов, Р. М. (2008). Архаїчний трикстер як вихідна парадигма становлення фігур блазня, дурня і шахрая. *Культура України: збірник наукових праць*. Харківська державна академія культури, 23, 73–83. Харків.
- Медведева, А. О. (2012). *Маска у сценічному мистецтві артиста театру та естради: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури»*. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Осока, Е. (2007). Исторический аспект проблемы «карнавальность». Маска и буффонада как доминирующие приемы карнавальности. Київське музикознавство. *Культурологія та мистецтвознавство: збірник статей*, 23, 18–27. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київське державне вище музичне училище імені Р. М. Глієра. Київ.
- Осьмухина, О. Ю. (2009). *Авторская маска в русской прозе 1760–1830-х гг.: автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук : [спец.] 10.01.01 «Русская литература»*. Мордовский государственный педагогический институт имени М. Е. Евсевьева. Саранск.
- Пропп, В. Я. (1999). *Проблемы комизма и смеха*. Москва: Лабиринт.
- Роговський, О. М. (2008). Маскарад маскульту: еволюція маски. *Культура України: збірник наукових праць*, 25, 77–87. Харківська державна академія культури. Харків.
- Троицкий, С. (2008). Трикстер: у истоков смеховой культуры. *Δόξα / Докса: збірник наукових праць з філософії та філології*, 13, 101–108. Одеський національний університет імені І. І. Мечникова.
- Юдкін-Ріпун, І. (2012). Гумор і гротеск в українській культурі. *Студії мистецтвознавчі: збірник наукових праць*, 2 (38), 7–19. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Видавництво ІМФЕ, 2012.
- Набоков, Р. Г. (2014). Комическая маска в карнавалах Украины. *Культура народов Причерноморья. Симферополь*, 268, с. 81–84.

References

- Kosyuk, O. M. (2008). The discourse of folk laughing culture: from Gogol to the present. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka Eastern European National University in Volyn. Series: Literary Studies*, 14, 192–199. [In Ukrainian].
- Krasnokutsky, G. (2008). Cossack archetype as a product of self-irony: an attack on a theme. *Δόξα / Doksa: collection of scientific works on philosophy and philology*, 13: Laughter and seriousness: the plurality of species and relationships, 127–135. Odesa I. I. Mechnikov National University. Odesa. [In Ukrainian].
- Kuleshov, R. M. (2008). The archaic trickster as the initial paradigm of the formation of fools, fool and swindler. *Culture of Ukraine: a collection of scientific works. Kharkiv State Academy of Culture*, 23, 73–83. Kharkiv. [In Ukrainian].

- Medvedeva, A. O. (2012). *Mask in stage art of theater and stage artist: an abstract thesis for the degree of candidate of art criticism: speciality. 26.00.01 «Theory and History of Culture»*. Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv. [In Ukrainian].
- Osoka, E. (2007). The historical aspect of the issue of «carnival». Mask and slapstick as the dominant carnival tricks. Kyiv Musicology. *Culturology and Art Study: a collection of articles*, 23, 18–27. Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, R. Glier Kyiv Institute of Music. Kyiv. [In Russian].
- Osmukhina, O. Yu. (2009). *The author's mask in Russian prose of the 1760–1830s: an abstract thesis for the degree of Doctor of Philology: [spec.] 10.01.01 “Russian Literature”*. Mordovia State Pedagogical Institute M. E. Evseyeva. Saransk. [In Russian].
- Propp, V. Ya. (1999). *The issues of comic and laughter*. Moscow: Labyrinth. [In Russian].
- Rogovsky, O. M. (2008). Masquerade masculine: evolution mask. *Culture of Ukraine: collection of scientific works*, 25, 77–87. Kharkiv State Academy of Culture. Kharkiv. [In Ukrainian].
- Troitsky, S. (2008). Trickster: at the origins of the culture of laughter. *Дóжя / Doks: collection of scientific works on philosophy and philology*, 13, 101–108. Odesa I. I. Mechnikov National University. [In Russian].
- Yudkin-Ripun, I. (2012). Humor and grotesque in Ukrainian culture. *Art studies studios: collection of scientific works*, 2 (38), 7–19. National Academy of Sciences of Ukraine, The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv: Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology Publishing House, 2012. [In Ukrainian].
- Nabokov, R. G. (2014). Comic mask in carnivals of Ukraine. *Culture of the peoples of the Black Sea. Simferopol*, 268, p. 81–84. [In Russian].

Надійшла до редколегії 07.04.2019 р.