

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
ФАКУЛЬТЕТ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА
Кафедра режисури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня «Магістр»

**СЕМІОТИКА МАСКИ В КОНТЕКСТІ ТЕАТРАЛЬНОЇ
КУЛЬТУРИ ТЕАТРІВ КАТХАКАЛІ, НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ**

Виконала:

здобувачка вищої освіти магістратури
галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»
Марія МАЧИХІНА

Науковий керівник:

Завідувачка кафедри режисури,
старша викладачка, кандидатка
мистецтвознавства ХДАК
Ольга ЛАЧКО

Наукові рецензенти:

- 1) кандидатка мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури ХДАК
Світлана ШУМАКОВА
- 2) кандидатка мистецтвознавства,
доцент, декан факультету
аудіовізуального мистецтва та
медіатехнології ХДАДМ
Ганна КУРІННА

Допущено до захисту
Зав. кафедри _____ / Ольга ЛАЧКО /
11 грудня 2024 року

Харків 2024
Харківська державна академія культури

Факультет сценічного мистецтва
Кафедра режисури
Ступень вищої освіти «Магістр»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 026 «Сценічне мистецтво»

«ЗАТВЕРДЖУЮ»
Завідувач кафедри режисури
_____ / Сергій ГОРДЄЄВ
18 жовтня 2023 р.

ЗАВДАННЯ
на виконання кваліфікаційної роботи здобувачки вищої освіти
Марії МАЧИХІНОЇ

1. Тема магістерської роботи:
«СЕМІОТИКА КОНТЕКСТУ ФУНКЦІОНУВАННЯ МАСКИ В ТЕАТРАХ КАТХАКАЛІ, НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ»
наукова керівниця: кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка ХДАК Ольга ЛАЧКО
затверджена рішенням кафедри режисури від 18 жовтня 2023 року.
2. Строк подання роботи – 11 грудня 2024 року
3. Вихідні дані до роботи – досліджується семіотика контекстів існування театральної маски у традиційному індійському театрі Катхакалі, індонезійському театрі Ваянг топен і японському театрі Но.
4. Зміст пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):
ВСТУП
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ МАСКИ У СХІДНИХ КУЛЬТУРАХ

РОЗДІЛ 2. ФОРМУЛА МАСКИ ТА ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ТЕАТРАХ
КАТХАКАЛІ НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ФЕНОМЕНУ МАСКИ ТЕАТРІВ КАТХАКАЛІ, ВАЯНГ
ТОПЕН І НО

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ДОДАТКИ

1. Консультанти розділів магістерської роботи

Розділи	Відомості про консультантів розділів магістерської роботи	Підпис і дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Кандидатка мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	12.10.2023	
Розділ 1	докторологиня культурології, професор ХДАК Антоніна КІКОТЬ	19.10.2023	
Розділ 2	Кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО	23.11.2023	

Розділ 3	докторологиня культурології, професор ХДАК Антоніна КІКОТЬ	11.03.2024	
Висновки	Кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри режисури ХДАК Ольга ЛАЧКО	13.09.2024	
Список використаних джерел	Кандидатка мистецтвознавства, доцент кафедри режисури ХДАК Світлана ШУМАКОВА	15.09.2024	
Додатки	докторологиня культурології, професор ХДАК Антоніна КІКОТЬ	18.09.2024	

6. Дата видачі завдання – 18 жовтня 2023 року.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№	Назва етапів магістерської роботи	Строк виконання	Примітка
1.	Вступ	23.10.2024	
2.	Розділ 1	15.11.2024	

3.	Розділ 2	20.03.2024	
4.	Розділ 3	02.06.2024	
5.	Висновки	14.09.2024	
6.	Список використаних джерел	20.09.2024	
7.	Додатки	26.09.2024	
8.	Редагування тексту	08.11.2024	
9.	Збір рецензій	12.11.2024	

Магістрант (ка):

(підпис)

Марія МАЧИХІНА

Науковий керівник
роботи:

(підпис)

Ольга ЛАЧКО

ЗМІСТ

ВСТУП.....	8
РОЗДІЛ 1. Теоретичні основи дослідження феномену маски у східних культурах.....	13
1.1 Аналіз джерельної бази щодо феномену маски театрів Катхакалі, Но і Ваянг топенг.....	13
1.2 Методи дослідження феномену маски театрів Катхакалі, Но і Ваянг топенг.....	16
1.3 Визначення основних понять «аюрведична практика акторського перевтілення», «храмова вистава», «поема Рамаяна» і «маска Но-мен».....	19
Висновки розділу 1.....	23
РОЗДІЛ 2. ФОРМУЛА МАСКИ ТА ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ТЕАТРАХ КАТХАКАЛІ, НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ.....	24
2.1 Види та контекст існування театральної маски як ритуальної особливості храмових вистав	24
2.2. Колірні спектри та основні технології створення грим-маски як метафоричного предмету художнього образу.....	27
2.3 Психологічні акценти впливу театральної маски на глядацьку аудиторію.....	33
Висновки розділу 2.....	35

РОЗДІЛ 3. Аналіз феномену маски театрів Катхакалі, Но і Ваянг топенг.....	37
3.1. Маски театру Но як інструмент перевтілення та елемент повноцінного образу.....	37
3.2. Традиційний театр Індії Катхакалі: передання сюжету через маску як інструмент театрального образу.....	40
3.3. Ваянг топенг – театр індонезійської маски як чинник розвитку.....	42
Висновки розділу 3.....	45
ВИСНОВКИ	47
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	49
ДОДАТКИ	53

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Маска – це важливий інструмент художнього образу, яка формує акторське амплуа і виразно демонструє внутрішні якості героя, акцентує увагу на зовнішньому виявленні персонажа через свою особливу семіотику і традиції.

У театрах Сходу і Азії маска відіграє особливу роль як важливий елемент цілісного сценічного образу. Її актуальність залишається незмінною й сьогодні, особливо у контексті релігійних і фольклорних вистав у таких театрах, як японський Но, індійський Катхакалі та індонезійський Ваянг топенг, маска є невід'ємною частиною ритуалу та виступає засобом трансформації актора у певний образ, що має метафоричне та культурне значення.

Колір та традиційні візерунки маски можуть бути пов'язані з подіями у історії та культури театрів, але завдяки сучасним технологіям вже має можливість бути більш зручною для актора і мати яскравий, довершений вигляд. Поєднуючи у собі метафоричні символи і значення, які у висновку мають вагомий психологічний вплив на глядача.

Зокрема, театри Катхакалі, Но та Ваянг топенг є важливими представниками світової театральної спадщини, де маска зберігає своє метафоричне і семіотичне значення.

Традиції театрів Но, Катхакалі і Ваянг топенг продовжують розвиватися завдяки зусиллям збереження та популяризації: проведення майстер-класів з виготовлення масок та театральних турів, що зазначає їх актуальність у сучасному театральному світі.

Проведений аналіз наявної наукової літератури та джерел з вивчення теми масок театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі, засвідчує, що тема "Семіотика контексту функціонування маски в театрах Катхакалі, Но і Ваянг топенг" залишається недостатньо вивченою в сучасній науковій сфері.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Магістерське дослідження виконано відповідно до плану наукових досліджень кафедри режисури та плану Харківської державної академії культури 2022–2023 рр., затвердженого на засіданні кафедри (протокол № 2 від 28 серпня 2023 р.), та є складової теми «Актуальні науково-дослідні пошуки в контексті сценічного дискурсу».

Мета і завдання дослідження. *Мета* – проаналізувати маску, як сакральний предмет семіотичного значення у контексті індійського театру Катхакалі, японського театру Но і індонезійського театру Ваянг топенг.

Поставлена наукова мета зумовила необхідність вирішення таких завдань:

- дослідити історичні витoki маски як театрального елементу, простежуючи її історію від ритуальних і фольклорних традицій, через різні дослідницькі методи;
- проаналізувати джерельну базу за тематикою і проблематикою предмету маски у театрах Катхакалі, Ваянг топенг і Но;
- визначити основні поняття теми, як «аюрведична практика перевтілення актора», «храмова вистава», «поема Рамаяна» і «маска Но-мен».
- зазначити основні види колористики і її вплив при створенні масок у театрах Катхакалі і Ваянг топенг;
- розкрити проблематику теми психологічного ефекту масок на театрального глядача;

- дослідити значення маски у театрі Но, як елемент повноцінного образу у храмовій виставі;
- проаналізувати традиційні витоки індійського театру Катхакалі, через семіотику масок героїв вистави «Рамаяна»;
- розкрити значення маски у театрі Ваянг топенг, як форму втілення храмових вистав.

Об'єкт дослідження – є процес аналізу і дослідження значення феномену предметної маски і грим-маски у театрах Катхакалі, Но і Ваянг топенг.

Предмет дослідження – є значення семіотики у контексті маски, як інструменту сценічного образу театрів Но, Катхакалі і Ваянг топенг.

Методи дослідження.

Комплексний характер дослідження має на меті міждисциплінарний підхід.

Домінантним є мистецтвознавчий підхід в руслі якого використовуються наступне: метод аналізу історично-документальних матеріалів про театр «Катхакалі», «Но» і «Ваянг топенг», метод аналізу різноманітних масок та її види; метод інтерпретації і метод семіотичного аналізу (з метою аналізу художнього образу як символічного та метафоричного значення); метод факторного аналізу (що є видовищним прикладом художнього образу).

Крім того, використовуються загально-наукові методи: дескриптивний, компаративний, методи аналізу та узагальнення з метою формулювання теоретичних обґрунтувань і висновків.

Наукова новизна полягає в систематизації знань щодо вивчення аспекту маски і її семіотичного значення у культурах театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі. Аналізування маски, як психологічного фактору впливу на

сучасного глядача та її важливість у художньому образі театрального мистецтва.

Удосконалено контекст маски у театральному мистецтві і апаратів дослідження у історичних змінах та визначення сакральних, традиційних значень масок у театрах Катхакалі, Ваянг топенг і Но.

Набула подальшого розвитку концепція маски і її значення у театрах Катхакалі, Но і Ваянг топенг в мистецькому контексті, як збереження традиційності театральної культури Індії, Індонезії та Японії.

Практичне значення магістерської роботи полягає в можливості застосування її положень у подальших дослідженнях майбутніх науковців сценічного мистецтва зацікавлених темою специфіки східного і азійського театру. Матеріали магістерського дослідження можуть сприяти поглибленню теоретичних знань здобувачів освіти та їх практичній діяльності.

Робота може бути використана при розробці навчально-методичних матеріалів курсів та навчальних посібників, в наукових працях й арт-практиках України. А також, у таких дисциплінах та вибору курсу, як: «Історія світового театру», «Мистецтво Сходу», «Художні традиції східної Азії» і «Основи гриму та візажу».

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи обговорювались на засіданнях кафедри режисури ХДАК. Апробацію дослідницьких результатів здійснено на конференціях:

1. Міжнародна науково-теоретична конференція
«Культура та інформаційне суспільство XXI ст.»
(_19_ квітн. 2024 р. Харків, ХДАК)
2. VIII Міжнародна науково-практична конференція
«PERSPECTIVES OF CONTEMPORARY SCIENCE: THEORY AND PRACTICE»
(16-18 вересня, 2024 р. Львів)

Публікації:

1. Мачихіна М. «ВИТОКИ ТА КОНТЕКСТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МАСКИ В ТЕАТРІ КАТХАКАЛІ, ВАЯНГ ТОПЕНГ І НО». Культура та інформаційне суспільство ХХІ ст.: матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. (_18_-_19_ квітн. 2024 р.). Харків: ХДАК, 2024. Матеріали. Частина 2. С. _22_.

2. Мачихіна М. «ПСИХОЛОГІЯ КОЛЬОРУ У ТЕАТРАЛЬНІЙ МАСЦІ». VIII Міжнародна науково-практична конференція «PERSPECTIVES OF CONTEMPORARY SCIENCE: THEORY AND PRACTICE».: архів конференцій (_16_ - _18_ версн. 2024 р.). Львів: 2024. С. _474_.

Структура та обсяг магістерської роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (кількість джерел __ позицій) та додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить __ стор.; обсяг основного тексту – __ стор.

РОЗДІЛ 1.

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ І МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1 Аналіз джерельної бази щодо феномену маски театрів Катхакалі, Но і Ваянг топенг

Аналізуючи історичні витoki театральної маски, неможливо оминати вплив театру Стародавньої Греції і Риму. Їх культури - фундамент для подальшого розвитку маски в театральному мистецтві. Маска виступає не лише елементом костюму, а й важливим символом, що сягає корінням у всесвітню історію театру.

Концепція маски пов'язана з наукою про фізіогноміку (*Додаток А*), яка досліджує вирази обличчя, та семіотикою (*Додаток А*), що займається аналізом знакових систем, включаючи візуальні образи, такі як маска. Обидві ці дисципліни є ключовими для наукового підходу до вивчення театральної маски. Водночас, у кожній країні, з плином часу, формувалися власні культурні традиції використання маски (*Додаток А*). Це можна простежити через розвиток і зміну її функцій у сценічному образі, а також через символіку кольорів і значення маски [6, с. 34].

З початку свого розвитку маска була основним театральним елементом. Вона розкрила таємниче амплу акторської гри і сюжету, стала певною формою впізнання, оригінальності і залучення глядача до театру. Її художній образ поєднує у собі гіперболізацію зображених емоцій та виразів, які мають вплив на психологію та розуміння героя глядачем.

Науковці і історики підкреслюють, що феномен сценічної маски не можна розглядати лише як елемент костюму, оскільки вона має глибоке релігійне значення та тісно пов'язана із проведенням різних обрядів.

Існує припущення, що в Стародавній Греції маски первинно використовувалися у ритуальних діях, які мали масову театралізацію.

Особливо це було характерним для свят на честь Діоніса (*Додаток А*). Маски, створені для таких обрядів, слугували важливим інструментом, що підкреслювало сакральність подій. А маска допомагала у «перевтіленні» [13, с. 166].

Історичні дані свідчать про зміну візуального зображення маски Діоніса протягом століть. Ранні археологічні знахідки, наприклад, на півночі Середземномор'я, демонструють маски, що зображували чоловіче обличчя без бороди, з гіпертрофованими рисами. Ці зображення відображали філософські й релігійні уявлення давніх греків. Проте пізніші артефакти, виявлені в Боспорі, свідчать про зміну іконографії: маски зображують Діоніса з середньою бородою та кучерявим волоссям, що може відображати еволюцію релігійних вірувань і вплив культури на візуалізацію божества [2].

Аналізуючи тільки ці два приклади, можна прийти до висновку, що маска є відображенням буття та складених ідеалів того часу. Люди змінюють традиції, залишаючи при цьому лише необхідні та виразні приклади своєї культури.

Але завдяки сучасним художнім інструментам, технологіям і можливостям, маски стають більш легкі у реалізації і виготовленні, фарба більш яскрава, а тон обличчя при гримі (*Додаток А*) можливо зафіксувати завдяки сучасним пудрам і ін. Але ці можливості з'явилися зовсім недавно, але важливо і дослідити традиційні особливості створення маски, щоб не загубити її особливість у сучасних технологіях і можливості.

Наприклад, Рим та Греція виробляли маски з дерева й гіперболізуючи емоції трагедії та комедії – створюють перші науково підтверджені театральні маски для вистав, які є поштовхом для розвитку театральної культури [23, с. 66].

Маски театру Стародавньої Греції та Риму були не більше людської голови, але саме дерев'яна основа становила собою бар'єр між актором і

глядачем, тому було важливо володіти акторським поставленим голосом, щоб чітко і голосно промовляти репліки у виставах. І вважається, що з того часу, маска як важливий і виразний елемент сценічного образу, почала своє поширення у театральних традиціях по всьому світу. І це не застерігаючись її особливого виду і важкості у сценічному використанні.

Одним із прикладів широкого використання масок є культурна спадщина Індії, де, як і грим, маски мають багатовікову історію. Однією з найвідоміших театральних традицій, що використовує маски, є театр Катхакалі (*Додаток А*). У цьому жанрі зберігається багатий спектр архетипічних масок, які репрезентують сюжети, пов'язані з релігійними подіями індійської культури. Маски в театрі Катхакалі символізують персонажів з індуїстської міфології і є невід'ємною частиною театального вираження [19].

Маска – це універсальний інструмент перевтілення актора, яка зберігає у собі ще й ефектний спосіб передання сюжету, характеру і культури театру. Але як зазначає Девід Вайлес, не потрібно вважати, що саме греки створили театр. Вони лише популяризували драматургію, маску і театральну діяльність, але кожна країна самостійно зробила феномен маски особливим і значимим для мистецтва [31, с. 118].

Для глибшого розуміння і аналізу теми театральних масок використовуються різноманітні наукові методи. Серед них виділяється комплексний характер дослідження, різноманітні підходи і методи. Використовується міждисциплінарний підхід, оскільки в роботі є задіяними дані різних сфер гуманітарних знань: мистецтвознавства, естетики (*Додаток А*), психології, археології, історії.

При цьому маски досліджуються через призму кількох наукових підходів, таких як семіотика, філософія та фізіогноміка. Семіотика аналізує знакову систему масок, їхнє символічне значення та комунікацію через

візуальні образи. Філософія досліджує глибинні культурні й естетичні аспекти масок. Фізіогноміка, у свою чергу, поєднує психологічні аспекти з фізичними ознаками обличчя, що дозволяє вивчати вплив масок на сприйняття і взаємодію з іншими людьми [18].

Дослідженням театральної маски також займаються й історики, наковці і археологи. Вони поширюють теоретичний і практичний ґрунт для вивчення теми театральної маски.

Усі перелічені методи забезпечують комплексне розуміння маски як культурного і психологічного феномена, які дозволяють глибше оцінити її роль у театральному мистецтві.

У висновку важливо зазначити, що театральна маска пройшла значний історичний шлях, починаючи з її ранніх проявів у Стародавній Греції та Римі. Археологічні та історичні дані підтверджують, що маски використовувалися не лише в ритуальних обрядах і святкових заходах, але й у театральних виставах, демонструючи різноманітність форм і функцій маски протягом століть.

Крім того, театральні маски здобули важливе місце у культурній спадщині Азії, зокрема в традиційних та релігійних театрах Японії, Індії, Китаю та Індонезії. А дослідницька праця науковців, істориків, археологів, психологів і ін. значно підкреслює і популяризує актуальність значення маски у світовій культурі.

1.2 Методи дослідження феномену театральної маски театрів

Катхакалі, Но і Ваянг топенг

Аналіз джерельної бази надважливий для подальшої наукової праці. Він є першим етапом у вивченні теми та повинен складати у собі методологічні конструктивні етапи дій. Саме від цього процесу залежить розвиток наукової праці, прогресування дослідження і подальші висновки.

Джерельна база є ключовою для розуміння завдань і сенсу дослідження, забезпечуючи можливість збалансувати інформацію та скомпонувати зібраний матеріал у єдину тему. Аналіз джерел про театральні маски театрів Но, Катхакалі і Ваянг Топенг (*Додаток А*), вказує на те, що основними методиками збору інформації та фактів є бібліографічні й документальні дослідження [9, с. 36].

Завдяки історичним пам'яткам світової історії і культури, можна простежити активний розвиток масок у театрах. Данні наукових досліджень істориків і археологів про знахідки й різні фактори масок, чітко фіксуються у наукових публікаціях, спеціалізованих працях. Ці дані є невід'ємною частиною джерельної бази, що дозволяє поглибити вивчення театральної маски у контексті історичного і культурного розвитку.

Але важливо зазначити, що актуальність і якість джерельної бази залежить від:

- надійність та перевіреність знайденої інформації;
- вірогідність джерельної бази;
- актуальність та своєчасність знайденої інформації, яка повинна відноситися до теми дослідження;
- повнота джерельної бази у якості та доступі [9].

Враховуючи всі перелічені характеристики джерельної бази, можливе отримання якісної інформації через її аналіз і певне корегування теми дослідження.

Маски, як правило, створювалися на основі сюжетних історичних легенд, байок та літературних джерел. Тому важливим етапом є вивчення та аналіз історичних досліджень культурної спадщини Японії, Індії і Індонезії, зокрема театру Но (*Додаток А*), Катхакалі та Ваянг Топенг. Цей матеріал можна знайти та досконало вивчити в наукових працях, таких як:

- Райна, А. Theatre and Masks in Asian Cultures: Historical Perspectives. New York: Academic Press [17].
- Зарілли, Ф. Kathakali Dance-Drama: History and Performance. London: Routledge [37].
- Рибалко, С. The Masks of Traditional Asian Theatre: Symbolism and Function. Київ: Наукова думка [15].

Ці джерела допоможуть детально дослідити культурний контекст і значення масок у театральних традиціях Азії, що сприятиме формуванню ґрунтовної джерельної бази для подальшого дослідження.

Аналізуючи бібліографічну джерельну базу Індії для наукового дослідження розвитку масок у театрі Катхакалі першим об'єктом вивчення є старовинні сказання з Пурану у яких головні герої – це Боги та Богині: Шива (*Додаток А*), Крішна (*Додаток А*), Брахма (*Додаток А*), Вішну, Сарасваті (*Додаток А*) та ін [37].

Інше джерело дослідження – іконографічний та документальний матеріал, який залишається у світовому спадку і є вагомою інформаційною базою для подальшого аналізу та розвитку театральної маски.

Вивчаючи та аналізуючи ранні факти використання масок у японській культурі, українська вчена, науковець і мистецтвознавець Світлана Рибалко зазначає: «Характеризуючи науковий доробок у вивченні театру Но в цілому, варто відзначити, що його кількісне та якісне дослідження поступається театру Кабукі. Зважаючи на специфіку театру Но, доцільно розширити джерельну базу за рахунок матеріалів образотворчого мистецтва, польових розвідок та практичних занять» [16].

Науковці відзначають, що джерелом для дослідження театральних традицій є не лише текстові документи, а й сама спільнота, актори та люди, які зберігають культурну спадщину. Прикладом цього може слугувати спадщина театру Ваянг топенг, діяльність якого відображалася вже у

XVIII столітті через театральні у твори «Серат Дамар Вулан» (*Додаток А*) [MSS Jav 89, the British Library].

У висновку важливо підкреслити, що джерельна база є основою для формування і аналізу інформації по темі дослідження. Для забезпечення наукового обґрунтування теми необхідно, щоб знайдена інформація відповідала критеріям якості, актуальності та надійності. Лише так науковий аналіз матиме стійкий ґрунт для повноцінного вивчення обраної теми. І основними напрямками джерельної бази для дослідження витоків театральних масок у театрах Но, Ваянг Топенг та Катхакалі є філософський, іконографічний та документальний матеріал. Важливими джерелами є наукові публікації і праці, такі як дослідження Світлани Рибалко, Філіпа Зарілли та Арджуна Райна. Ці джерела забезпечують ґрунтовний аналіз і критичне розуміння театральних масок у різних культурних контекстах.

1.3 Визначення основних понять «аюрведична практика акторського перевтілення», «храмова вистава», «поема Рамаяна» і «маска Но-мен»

Вивчаючи витoki та контексти функціонування масок у театрах Но, Катхакалі та Ваянг Топенг, важливо відокремлювати їх ключові поняття і методи дослідження. Вірна методологія надає можливість глибше зануритись у тему та дослідити її з різних аспектів.

Методологічний підхід у цьому випадку є влучним комплексом різних систем, які об'єднані спільною проблематикою і сукупністю загальнонаукових методів [9]. У зв'язку з багатогранністю теми, застосовується міждисциплінарний підхід, який включає різні сфери гуманітарних знань: мистецтвознавство, культурологію, естетику, психологію, філософію, семіотику, історію та фізіогноміку [13, с. 167].

У дослідженні домінує мистецтвознавчий підхід, що дає змогу глибше вивчити проблематику театального мистецтва Індії, Індонезії і Японії.

Однак, не менш важливим є звернення до загальнонаукових підходів, що дозволяють систематизувати та конкретизувати різноманітні джерела інформації. Це, в свою чергу, сприяє цілісному узагальненню досліджуваної теми, що дозволяє формувати теоретичні обґрунтування і зробити висновки.

Історичний підхід – важливий компонент у дослідженні теми, оскільки він базується на аналізі фактів, хронологічній послідовності, а також інструментів виникнення та розвитку сценічної культури театрів Но, Катхакалі та Ваянг Топенг. Він дозволяє простежити еволюцію і контексти функціонування театральних традицій.

Не менш важливим є застосування семіотичного аналізу, який є ключовим інструментом для вивчення маски як елемента театального образу. Семіотика відкриває можливість досліджувати маску не лише у формі доповнення костюму, але і як носія метафоричних значень і символів, що відображають традиційні та релігійні аспекти сценічного мистецтва [28].

Метод факторного аналізу полягає у визначенні ролі та місця маски в історичному контексті. Він визначає вплив маски на культурне і соціальне життя, роблячи це у формі аргументованих наукових фактів.

Міждисциплінарний підхід є доречним у контексті вивчення феномену маски, оскільки дозволяє інтегрувати методи і підходи з різних галузей гуманітарних знань. Подібна систематизація дозволяє розглянути проблематику теми з різних точок зору. Вивчити контекст театальної маски, як багатогранний об'єкт дослідження та глибше зрозуміти її значення [9, с. 38].

Проблематика сценічного мистецтва театрів Но, Катхакалі та Ваянг Топенг охоплює широкий спектр понять, пов'язаних із різними аспектами їхньої культури й історії. Важливо обрати ключові поняття і категорії для

глибшого вивчення теми. Тому варто розпочати з розгляду такого поняття, як аюрведа.

Аюрведа – напрям медичного масажу (*Додаток А*) і певний спосіб медитаційного заглиблення у себе та свій емоцій стан [26]. Саме таким чином за декілька годин до вистави починають розробляти грим у індійському театрі Катхакалі. Таким чином актори поступово починають відчувати себе одним цілим зі своєю маскою, більш глибоко пізнавати її значення і стиль [37].

У першу чергу аюрведичний метод акторського перевтілення розпочинається через масажні практики обличчя. Подібні дії складаються з легких і спокійних рухів, співпрацюючи з основними «точками» на обличчі: вуха, потилиця, очі та ін. Завдяки повноцінному методу аюрведичного перевтілення, актори повноцінно відчують амплуа свого образу. Цю практику й досі використовують та розвивають у театрах Індії та Індонезії [19].

Використовуючи метод аюрведичного перевтілення, індійський театр Катхакалі і індонезійський театр Ваянг топенг активно звертаються до такого методу передачі сценічного сюжету, як «пантоміма» (*Додаток А*). Вона представляє собою цілеспрямований жанр театрального мистецтва, який розкриває свій сюжет та поведінку героїв через пластику тіла [20].

Важливим поняттям для повноцінного вивчення і аналізування аспекту існування маски у театрах Но, Ваянг топенг і Катхакалі є «храмова вистава» (*Додаток А*), що впроваджує собою сакральне явище сценічного мистецтва, яке відбувається не на підмостках театру, а саме на святині, наприклад у храмі [15, с. 12].

Як пише Суреш Авастха: «Театр Катхакалі – це найкращий приклад ритуального прославляння вічної релігійної теми боротьби добра і зла» [19]. Одним із яскравих прикладів храмової вистави можна вважати поему «Рамаяна» (*Додаток А*), яка грається у театрах Азії і Сходу.

Рамаяна – священні тексти індійського походження. Зосереджені на сюжетах про життя і подвиги Бога Рами (Вішну). Точний час написання є невизначеним, але значущість і актуальність священних текстів зберіглася до наших часів [7].

Книги поділяються на сім томів і містять у сюжеті яскравих, характерних персонажів, які мають свої особливі маски і сакральні значення у них. Подібним явищем маски володіє й японський театр Но, який закарбував її навіть у назву театру.

Но-мен - це систематизоване традиційне створення емоцій, виражених у вигляді маски, яка є феноменом розвитку театрального мистецтва японського традиційного театру [39].

Вивчення маски но-мен (*Додаток А*) й досі є актуальною темою для вивчення науковцями, такими як Світлани Рибалко, Ф. Таканорі, Вілльям Скотт та ін.

Важливо визначити, що починаючи з перекладу поняття «Но» вже містить у собі сакральний контекст театру і перекладається, як «наполеглива праця», а другий склад назви - «мен» має значення самої маски, як самостійного предмету, її вираз чи навіть обличчя актора [16].

У підсумку, варто зазначити, що розуміння ключових понять теми масок у театрах Но, Ваянг топенг та Катхакалі є фундаментальним для детального подальшого наукового аналізу і вивчення.

Розглянуті такі поняття, як пантоміма, аюрведичний масаж, маска Но-мен і священні тексти – Рамаяна. Кожне з проаналізованих значень розширює можливості дослідження і допомагає проникнути в сутність культурного і релігійного значення маски у театрах Сходу і Азії.

Висновки до розділу 1.

1. Досліджені такі основні аспекти історичних витоків маски, як розвиток театру у Греції і Римі, їх основні положення, обрядовість і зародження феномену маски. Вона виявляє собою не просто предмет театрального художнього образу, а цілісну аутентичну течію, яка зберігає у собі традиційність і сакральність культурної спадщини. Її вивчення яскраво розкривається у міждисциплінарному підході.
2. Джерельна база дослідження забезпечує ґрунтовний аналіз і критичне розуміння теми театральної маски у різних культурних контекстах. Розглянути які можливо через наукові публікації, статті і праці: Світлани Рибалко, Філіпа Зарріллі, Девіда Вайла, Арджуна Райна та ін. Науковий аналіз проблематики і актуальності театральної маски формуватиме стійкий ґрунт для повноцінного вивчення обраної теми.
3. У дослідженні визначено кілька ключових понять, зокрема, розглянуто аюрведичну практику акторського перевтілення в театрах Ваянг Топенг і Катхакалі, що підкреслює важливість фізичної й духовної підготовки актора. Крім того, досліджено поняття храмової вистави у театрах Азії і Сходу. Вона має на меті передання сакрального значення, традиції і культуру. Окрему увагу приділено аналізу поеми "Рамаяна": її вплив, сюжет і втілення у театрах Но, Катхакалі та Ваянг Топенг. Таким чином, ретельне вивчення ключових аспектів дозволяє не лише систематизувати тему дослідження, але й забезпечує ґрунтовне та багатовимірне розуміння культурної значущості театрів Азії і Сходу.

РОЗДІЛ 2. ФОРМУЛА МАСКИ ТА ЇЇ ФУНКЦІОНУВАННЯ У ТЕАТРАХ КАТХАКАЛІ НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ

2.1 Види та контекст театральної маски, як ритуальної особливості храмових вистав

Маска у театрах Сходу і Азії – це не просто елемент сценічного образу, але й предмет ритуальної атрибутики. Вона властива сакральними значеннями і символами для кожного театру. Її контекст у театральній спадщині сягає великих історичних фактів і аспектів. Маска може містити у собі семіотичні поняття і фізично дає актору можливість «приховувати» своє істинне обличчя, змінювати акценти, форми і бути об'єктом акторського перевтілення. Подібне явище маски у театральній системі має не тільки візуальний, але й психологічний вплив на оточуючих.

У ритуальному напрямку маска мала не стільки сценічний вигляд, як мала за метою: впливати та контролювати психічний стан людини, яка дивиться на неї. Так, науковиця Чжао Цзюань зазначає: «...якщо маска у первинному застосуванні, як частина ритуальної дії, то має переважно прагматичне призначення, а в театральньо-художньому осмисленні маска до суто прагматичного тлумачення - естетичне» [22].

Маска, як елемент ритуальної театралізованої дії, відіграє важливу роль у створенні психологічного і містичного впливу. Цьому сприяє не тільки «трансформація» актора при взаємодії з маскою, але і підсвідомий контакт глядача з сакральним предметом храмового театру Азії чи Сходу [36]. У подібній театральній дії «маска» – це особливий об'єкт, створений за чіткими канонами, що відповідають історичним і релігійним традиціям театрів. У такому контексті вона є носієм колективної пам'яті, культурної спадщини та ідентичності [38].

Здатність маски синтезувати естетичність і обрядовість театральних аспектів, наприклад у театрах Но, Катхакалі, Ваянг топенг, підкреслює її багатофункціональність. Маска стає не тільки атрибутом релігійного напрямку, а й засобом передачі культурних, традиційних та архетипічних значень. Вона створює зв'язок між актором, сакральним простором і глядачем, дозволяючи втілити універсальні духовні теми у храмових виставах театрів [39].

Види масок у храмових виставах, зазвичай втілюють образи Богів і демонів. Такі різновиди масок своїми істочками йдуть у історичні і традиційні аспекти фольклорної спадщини Японії, Індонезії і Індії. Так, наприклад, у театрі Катхакалі найпопулярніші види грим-маски:

- Сатвік – грим зеленого кольору, який символізує розквіт та світлу енергію (*Додаток Б*).
- Карі – демони індійської культури, зазвичай домінує грим чорного або червоного кольору.
- Чаванді тхаді – другий різновид демонів Індії; використовується грим будь якого кольору, але у образі завжди присутня червона борода [37].

Грим-маска є невід'ємною частиною перевтілення актора у театрах Індії й виступає певною сакральною дією. Тому, нанесення гриму в театрі Катхакалі — це ритуал, що робить сильніше єдність між актором і його образом. Кожен колір має особливий сакральний сенс:

- Червоний – агресія.
- Зелений – божественність.
- Помаранчевий або жовтий – хрупкість характеру героя, оптимізм і присутність божественної енергії у образі [37].

Храмові вистави у традиційних театрах Сходу і Азії схожі між собою системою масок, як інструменту театрального мистецтва.

І приклад тому, індонезійський театр Ваянг топенг, який має предметну маску. Її контекст існування у театрі – традиційний, храмовий і сакральний у значенні театральної культури Індонезії. І на відміну від індійського театру Катхакалі про «божественне», індонезійське мистецтво театру Ваянг топенгу ближче до звичайного народу. У сюжеті вистав легенди з епосу «Рамаяна» про смертних, звичайних людей і князів [33].

Маски індонезійського театру мають притаманно інший вид. Вони більше за об'ємом, мають гіперболізовані риси обличчя (*Додаток В*). Свої символи і характерність зберігають у значенні кольору маски:

- Синій та червоний колір - агресивне та демонічне значення, що є певною подібністю з грим-масками театру Катхакалі.
- Жовтий і білий – символізм до значення «сонця», оптимізму і радості у характері героя [25].

Колір у театральній масці становить систему підтекстів, де кожен відтінок і тон має своє значення, чітке місце і психологічний вплив. Маска зберігає традиційне фольклорне значення кольорів, що розширює її емоційне забарвлення. Проте не всі маски характеризуються багатоманітною палітрою кольорів. Наприклад, у японському театрі Но домінує білий тон маски, що мінімізує і акцентує увагу на чітких рисах обличчя. Тому, при створенні і аналізі інструментів художнього образу храмових та фольклорних вистав, важливо чітко розрізняти символіку кольору і специфіку кожного з театрів. Зміна будь-якого елемента маски може суттєво змінити контекст її існування у сценічній дії.

У висновку важливо зазначити, що кожен храмовий театр Індії, Індонезії і Японії має унікальні особливості і специфіку. Так, у театрі

Катхакалі є важливим моментом акцентність кольору і значення характеру героя:

- Боги – зелений колір.
- Демонічна маска – синій і червоний колір з додаванням помаранчевого відтінку.

При цьому індонезійський театр Ваянг Топенг запозичує кольорову психологію театру Катхакалі, однак важливою рисою їх храмових масок є потворність і гіперболізація рис обличчя. Артисти створюють специфічний тип маски, де негативний персонаж має великі клики і зуби, а героїчний персонаж відзначається великим носом і акцентованими закритими вустами.

Кожен вид маски відображає чіткі традиційні системи і їх сприйняття у контексті театру. Уважно вивчаючи предмет дослідження і аналізуючи всі знайдені факти та наукові роботи, можна глибше зануритися в тему, чітко розрізняючи особливості і специфіку різних видів масок театрів Катхакалі, Но та Ваянг Топенг для повного розуміння й подальшого аналізу.

2.2. Колірні спектри та основні технології створення грим-маски, як метафоричного предмету художнього образу

Колір – один з основних метафор і символів у масці театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі. Він привертає увагу глядача, робить акцент у образі і є певною системою при створенні сценічного образу.

У свій час Ісаак Ньютон присвятив значну увагу дослідженню фізичних властивостей світла і розвитку теорії кольору. Він вперше систематизував розділення світла на кольоровий спектр, що заклало основу для подальших досліджень у цій галузі, які продовжив науково розглядати і досліджувати Йоганнес Іттен - швейцарський художник та теоретик кольору [40]. Його праця стала основою для сучасного розуміння сполучення кольорів з точки зору естетики і психології.

Методика кольорового спектра (*Додаток А*), запропонована Іттенем, широко застосовується не тільки в образотворчому мистецтві, але й у сценічному гримі, створенні театральних масок і костюмів. У сучасному театрі його теорії використовуються дизайнерами, сценографами, акторами, режисерами і гримерами для розробки художніх образів, що враховують психологічний й емоційний вплив кольору на глядачів.

Досліджуючи поєднання кольорів у сценічних храмових масках Індії у театрі Катхакалі й індонезійському театрі Ваянг топенг, одразу зрозуміла їх система колірної тріади за методом Йоганнеса Іттена. Обрані театрами кольори у масках – привертають увагу на себе і містять такі первинні кольори:

- червоний;
- синій;
- жовтий [40].

Тріада кольорового спектру (*Додаток Г*) – основа у системі кольорів, але не єдина методика, яка зустрічається у масках театрів.

Колір у театральних масках театрів Ваянг Топенг і Катхакалі, не просто естетичний елемент або випадкове поєднання відтінків. Колір відіграє центральну роль у семіотичній системі театрів, і пов'язано це з історичними, релігійними і культурними витоками [37]. Наприклад, у театрі Катхакалі, певні кольори асоціюються з конкретними персонажами: зелений – божества; червоний – демони і руйнівні сили. Але у кожній масці можна простежити систематичні додавання інших кольорів у основний тон – це акцент у комбінаціях [40]. І первинна комбінація містить у собі:

- зелений, як домінуючий;
- жовтий;
- синій [40].

Вторинна комбінація:

- жовтий;
- помаранчевий, як домінуючий;
- червоний [40].

І третя комбінація другорядного порядку спектру:

- синій;
- червоний;
- фіолетовий, як домінуючий [40].

Тріада основних кольорів за Іттенем й її другорядні поєднання утворюють багатогранну систему, яка чудово підходить при створенні масок. У театрах Катхакалі і Ваянг Топенг, колір несе символічне навантаження, акцентуючи на характеристиках персонажів і їх релігійному, традиційному значенні. Це підтверджує роль кольору не лише як естетичного, але й як глибоко символічного елемента в театральній традиції. Йоганнес Іттен у своїх працях зазначає: «Кольоровий контраст – це яскраво виражена різниця між одними певними кольорами або кількома характерними» [40]. Цей принцип використовується для створення візуальної напруги або акценту на ключових елементах образу маски.

У театральному контексті, зокрема в традиціях театрів Катхакалі і Ваянг Топенг, контраст між кольорами маски підсилює емоційний і психологічний вплив на глядача. Наприклад, використання яскравого червоного на фоні зеленого або чорного - створює враження небезпеки або демонічної сили [39]. Такий контраст не лише акцентує увагу, але й підсилює смислове навантаження, яке закладено в кожному кольорі.

Систематизація кольорів за системою Іттена дозволяє глибше зрозуміти принципи гармонії і контрасту у створенні образів.

Кольоровий контраст у масках — це не просто естетичний засіб, а метод передачі складних емоційних та символічних значень через взаємодію відтінків [40].

- Теплий – холодний;
- Світлий – темний;
- Насичений – мало насичений.

Метод поєднання різних відтінків яскраво простежується у масках японського театру Но. Маски мають білу основу (*Додаток Г*), а акценти чітко зображуються насиченими кольорами: червоний, жовтий, чорний [22]. Маски чітко акцентують емоції, вирази «обличчя», яке зображується і це завдяки вдалому поєднанні домінуючого білого тону з поєднанням насичених кольорів.

Система Йоганнеса Іттена – це методи різних поєднань між кольорами, які утворюють чіткі пари:

- компліментарні – самостійні кольорові пари у своєму первинному зображенні: червоний та зелений; помаранчевий та синій; фіолетовий та жовтий [40]. Вони існують у самостійному доповненні не переміщуючись між собою на масці (*Додаток Д*);
- взаємо доповнювані пари – існування кольорів у з'єднанні, коли один колір є поряд з іншим [40]. Такий приклад можливо зустріти у масках індійського театру Катхакалі. У подібному методі існує декілька взаємо доповнюваних пар: зелений з червоним і помаранчевий з червоним; синій з помаранчевим і червоний з помаранчевим; фіолетовий з жовтим і помаранчевий з жовтим; сірий з зеленим та червоний з зеленим; сірий з синім та помаранчевий з синім; сірий з фіолетовим та жовтий з фіолетовим [40].

У процесі дослідження методу контрастного поєднання, згідно з визначеннями Йоганнеса Іттена, можна відзначити, що один колір завжди домінує над іншим. Це явище є особливо помітним у традиціях театрів Катхакалі, Ваянг Топенг і Но. У художньому образі маски визначається

головний колір, що відображає символіку і значення конкретного персонажа. Після цього до основного кольору додаються контрастні пари, які сприяють формуванню цілісного образу маски [38]. Такий підхід дозволяє не лише підкреслити естетичну і візуальну складову, а й передати культурні і традиційні значення, закладені в театральну традицію.

Культурний спадок театрів полягає не тільки у сакральному значенні маски, але і у методики її створення. У індійському театрі Катхакалі грим-маска – це інструмент передання сюжету і основний акцент художнього образу. І театр містить таку систему підготовки:

- аюрведичний масаж очей та обличчя;
- медитація співу текстів п'єси;
- поступове нанесення гриму на обличчя [19].

Грим-маска театру Катхакалі має історичні витоки з Малабарських племен, які жили на півдні Кералу Індії [37]. І семіотичне значення маски народ тримає у таємниці, залишив це сакральним сенсом лише для місцевих жителів.

Повага до традицій – це одна з основних рис театру Катхакалі. Артисти не визнають сучасні гримерні прилади і техніку, вони прислухаються тільки до своїх особистих почуттів й релігійних традицій. Це стосується не тільки аюрведичної системи нанесення маски, але і матеріалу «фарби».

Усі компоненти гриму – це мінерали, деревина, сок дерев, кокосова олія і рослинність, які перемолені у порошок і замішені з рисовою мукою, яка у свою чергу повинна бути щільною, як паста [19]. Грим до храмових вистав актор виробляє самостійно або дозволяється зробити це тільки назначений у театрі людині.

Специфічні елементи при створенні і перевтіленні актора у театрі Катхакалі мають сакральне значення та надзвичайно вагомі для спадщини всесвітньої історії театру і гримерного мистецтва.

Важливим аспектом для дослідження театральної маски є її вивчення у контексті предмета у художньому образі. І прикладом для цього можуть слугувати маски театру Но.

Японський театр представляє майже дві сотні різновидів масок. І усі були вироблені за методикою традиційних етапів у театрі.

Перший етап створення театральної маски у театрі Но – визначення основної форми, яка виготовляється з дерева, а за деякими історичними даними — також з глини та паперу [39]. Вибір сировини для виготовлення маски є критично важливим, оскільки дерево і папір забезпечують не лише чітку форму, а й можливість постійного покращення маски [16].

Деревина, папір і глина – основний шар маски, який зразу виробляється з певними рисами персонажа: ніс, губи, очі.

Другий етап – покриття маски основним білим тоном. Він виконує роль універсального і базового кольору, на якому акцентуються усі інші елементи, що підкреслюють міміку і семіотику образу [39]. Завдяки білому кольору створюються точні і важливі акценти, які сприяють глибшому сприйняттю персонажа.

Завдяки мінімалістичному образу, маски театру Но не містять широкого спектра кольорів і тріад, як це було визначено у театрі Катхакалі. Проте, якщо розглядати маски Но з точки зору психології і їх впливу на глядача, стає очевидним, що вони характеризуються домінантним єдиним кольором та мімічними акцентами, які близькі до фізіогноміки звичайної людини [39]. Це дозволяє зосередити увагу глядача на основних акцентах образу, не відволікаючись на кольорові поєднання, що в свою чергу підсилює емоційний і семіотичний зв'язок з персонажем.

У висновку важливо зазначити, що кольорові спектри у системі Йоганнеса Іттена чітко окреслюють різноманітні поєднання і значення кольорів у комбінаціях, які виявлені у контекстах виготовлення і використання масок театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі.

Метод різноманітних кольорових пар широко використовується для відтворення семіотичного і метафоричного значення масок. Прикладом може слугувати концепція театру Катхакалі у якому колір містити сакральний контекст «негативних» і «духовних» значень. Подібна система також спостерігається у індонезійському театрі Ваянг Топенг. Ключовим аспектом є визначення домінантного кольору маски, оскільки саме він диктує подальші комбінації з іншими кольорами і стає акцентом у створенні кольорових пар за дослідженою системою Йоганнеса Іттена. Поєднання, комбінаційні пари і тон важлива складова у системі відображення характеру і специфіки образу, при поєднанні чого утворюється повна складова виготовлення і значення маски у театрах Но, Ваянг Топенг та Катхакалі.

2.3 Вплив театральних масок на глядача та їх психологічні акценти з наукової точки зору

Маска, як явище театального мистецтва і ключовий елемент художнього образу, аналізується не лише в контексті театральних традицій Азії і Сходу, але і розглядається у контексті психології.

З точки зору психологічного поняття – «маска» слугує своєрідним захистом і перевтіленням людини, що дозволяє легше переживати і показувати емоції, приховуючи справжні почуття за створеним образом маски [33]. Подібну паралель «маски» можна провести й у контексті театального мистецтва. Згідно з історичними даними, маска в театрах виконувала функцію ритуального елемента, що забезпечувала перевтілення та захист від "духів" для виконавців [14]. Традиційні вірування мали великий психологічний вплив на людей і саме завдяки цьому маска у храмових

театрах Сходу і Азії зберіглася й до наших часів. Театр Катхакалі і досі створює цілий ритуал перевтілення актора у сценічний образ. Це забезпечує сакральний контакт і психологічний вплив, як на акторський склад, так і на глядача.

"Нове" обличчя в контексті театральної маски не лише символізує зміну, а й відображає традиційність театального ставлення до предмету «маски», яка допомагає у переданні сюжету і відокремлює або «захищає» актора, як звичайну людину від створеного сценічного образу. Таким чином, маска в театральному мистецтві і в психології виконує подібні функції, служачи інструментом для дослідження і вираження людської ідентичності [33].

Можемо стверджувати, що ставлення до маски має глибокий психологічний захисний аспект, який визначає традиції, пов'язані з її витоками і використанням. У ритуальному контексті театального мистецтва маска виступає як певна фіксація емоційного стану героя, що підкреслює її значущий вплив на глядачів.

Розглянемо маски театру Індонезії, зокрема Ваянг топенг. Психологічний вплив масок у цій традиції є ключовим чинником, оскільки вони точно акцентують увагу на емоціях і настрої персонажів. Наприклад, популярна маска Демона (*Додаток Е*) у театрі Ваянг топенг характеризується широко розплющеними очима, червоно-чорною шкірою, кликами або відкритим ротом [29]. Цей образ, безумовно, не викликає у глядача позитивних емоцій, а, навпаки, сприяє відчуттю страху і тривоги. Проводячи аналіз цієї маски з точки зору психології і фізіогноміки, визначається, що сформований образ впливає на емоційний стан аудиторії. Маска стає не просто засобом комунікації між актором і глядачем, а активізацією певних емоційних реакцій та асоціацій.

Важливим фактором сприйняття маски – зафіксована на ній емоція, вираз обличчя, поєднання кольорів або візуальний акцент. Усі перелічені особливості можливо інтегрувати у контексті фізіогномічного дослідження.

У науковій статті Філіпа Зарілли зазначається, що театральний глядач сприймає більшість інформації від рухливих жестів і міміки актора, і тільки менше 5% аудиторії сприймають у першу чергу текст вистави [38].

Таким чином, можна констатувати, що зафіксована міміка, емоція і вираз маски має великий сенс і вплив на глядача. Цей психологічний аспект стає важливим предметом для фізіогномічного дослідження теми.

Міміка масок театральних традицій Азії і Сходу мають свої специфічні аспекти і активно користується подібними методиками впливу і привертання уваги аудиторії .

На прикладі маски Демона з індонезійського театру Ваянг топенг був проведений аналіз психологічно - фізіогномічних особливостей сприйняття образу маски глядачами. Досліджено, як маска впливає на спостерігачів і які фактори є суттєвими при першому контакті з нею. Зокрема, форма і вираз «обличчя», який формує певний «портрет» сприйняття образу храмової вистави.

Використання подібного методу для вивчення характеру і образу масок надзвичайно важливий для комплексного аналізу театральної діяльності маски. Це дозволяє розглядати її не лише як елемент сценічного дійства, а й як інструмент впливу на масову свідомість і сприйняття глядачів.

Висновки до розділу 2.

1. Встановлено, що театральна маска, як елемент театралізованої дії, відіграє значну роль у створенні психологічного і містичного впливу на глядача. Цьому сприяє історичний контекст маски як предмета ритуальної традиції, а також трансформація актора у процесі взаємодії з маскою, яка функціонує як сакральний

інструмент зв'язку між духовним світом храмових вистав з сюжетом про Богів і Демонів та театральною аудиторією.

2. Визначено, що кольорові спектри системи Йоганнеса Іттена чітко окреслюють різноманітні комбінації і значення кольорів у контексті сприйняття й використання масок театру Но, Ваянг топенг і Катхакалі. Методологія різноманітних кольорових тріад широко застосовується для відтворення семіотичного, сакрального і асоціативного значення масок. Важлива є концепція грим-маски у театрі Катхакалі. Вона відображає «демонічні» образи через поєднання контрастних пар червоного і помаранчевого кольору, а «духовні» образи через комбіновані пари: зелений і жовтий. Подібна система поєднання кольорів спостерігається й в індонезійському театрі Ваянг Топенг. Різноманітні інтегрування, комбінаційні пари і кольори важливі у складовій системі Йоганнеса Іттена при формуванні характеру і специфіки образу театральної маски.
3. Відображення Фізіогноміка маски має значний психологічний вплив на театрального глядача, що було досліджено через аналіз маски індонезійського театру Ваянг топенг. З психологічної і фізіогномічної точки зору, зафіксовані емоції та вирази обличчя маски здатні впливати на емоційний стан глядача, активізуючи певний спектр негативних або позитивних відчуттів, сприяти на активний ряд реакцій і асоціацій людини.

РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ФЕНОМЕНУ МАСКИ У ТЕАТРАХ КАТХАКАЛІ, НО І ВАЯНГ ТОПЕНГ

3.1 Маски театру Но, як інструмент перевтілення та елемент повноцінного образу

Японська культура – осередок театральної спадщини. Вона активно популяризується і залишається актуальною у сучасному світі театральної прогресії. Традиційність і фольклор Японії – це особливий феномен для дослідження, який при вивченні відкриває такий яскравий елемент художнього образу, як «маска».

Представником театру масок у японському театральному мистецтві можна вважати театр Но, який своїми витокami походить у XIII століття [39]. У час, коли ритуальні вистави мали великий храмовий і релігійний вплив на аудиторію. Основний сценарний спектр театру Но полягає у шануванні духів, богів і традицій. Усе перелічене Японія закарбовує і у театральних масках. Вони являють собою повноцінний інструмент для акторського перевтілення і доповнюють сценічний образ.

Маска театру Но – це «фіксація» емоційного стану. Японські філософи називають маски театру, як «погляд на аспект людської душі і емоцій» [17]. Ставлення театру Но до масок – сакральне, тому їх виготовленням можуть займатися тільки спеціальні майстри, які освідченні у семіотиці і розумінні традицій театру.

Володіння семіотикою і філософським аспектом театру Но – це важливі риси для майстра – масок, але його внутрішня досвідченість повинна підтверджуватись і у справі з деревом, лляним папером (*Додаток А*) і глиною, які використовуються при виготовленні [39]. Також, майстри часто займаються реконструкцією старих масок, роблячи їх більш виразними і емоційними для сучасного глядача [17].

Особливо важливо визначити, що в театрі Но кожна маска тісно пов'язана з костюмом, реквізитом і навіть з жестами [16]. Кожен елемент підбирається індивідуально для конкретної п'єси і ролі, що забезпечує максимально органічне поєднання елементів між собою і у висновку посилює естетичний і емоційний вплив на глядача [17]. Це дозволяє театру створювати справжній синтез мистецтва, де кожен аспект постановки працює на передачу сакральних значень.

Щодо театру Но у реальному часі, важливо зазначити, що він адаптується до сучасного театрального світу, зберігаючи при цьому свою традиційність. Театр проводить інтерпретації класичних п'єс, зберігаючи автентичність, але додаючи нові елементи, які роблять вистави більш зрозумілими і близькими до сучасної аудиторії. Також проводяться майстер-класи по виготовленню масок, що сприяє популяризації і культурному обміну на міжнародному рівні [15].

Зараз театр активно демонструє себе через втілення різноманітних вистав, наприклад:

- «Такасаго» - історія про кохання скрізь різні світи;
- «Одзі» - містична вистава про минуле і проблематику часу;
- короткі перформативні вистави по мотивах балад і легенд, які реалізуються не тільки у храмах, але й на вулиці або на класичних театральних сценах [39].

Дослідити тему і особливість використання масок у театрі Но можливо через їх сучасну адаптацію у виставі «Шарі» за мотивами індійського епосу. У сюжеті простежується класична проблема добра і зла, як демон-рашаса викрадає реліквію Будди, через що його очікує протистояння з Богом Сканду (*Додаток А*). Маски вистави «Шарі» яскравий приклад японської театральної традиції. Аналіз демонічного образу маски дозволяє розкрити глибокий символізм і психологічний вплив, який вона справляє на

людину. Основні елементи маски, такі як великий ніс, підкреслені ікла і відкритий рот, створюють зловісний образ, який традиційно асоціюється з демонами в різних культурних контекстах. Подібна маска демонструє і фізіогномічний аспект маски, те, як мозок людини зчитує і сприймає вираз «обличчя» маски [39].

Золотистий колір демонічної маски в поєднанні з червоною перукою несе семіотичне навантаження, яке відображає складні асоціації: золото символізує велич, а червоний — агресію, небезпеку і демонічні сили образу [17].

На контрасті важливо порівняти демонічний образ і маску Бога Сканди. Аналізуючи образ божества в театральній виставі «Шарі», варто звернути увагу на протиставлення маски цього персонажа з іншими. Центральним акцентом є «зафіксована» міміка персонажа, яка включає зосереджений вираз обличчя, трохи відкритий рот із рівними білими зубами. Золотий колір маски, підкреслює божественність персонажа, надаючи йому статусу надлюдського походження.

У цьому контексті золотий колір у театрі Но традиційно асоціюється з божественними силами і вищими істотами, в той час як маски простих смертних зазвичай мають більш нейтральні кольори — білий або бежевий (*Додаток Г*).

Маска Бога війни Сканди є не тільки символом божественного образу, але й відображає емоційний стан персонажа, що надважливо для театру Но.

Костюм Божества повноцінно доповнює образ помаранчевими відтінками, що контрастують із золотим кольором маски та чорним, класичним волоссям, які є характерними для японської традиції.

Таким чином, кожен «зафіксований» вираз обличчя і зображений колір — має вагоме значення для повноцінного образу. Маска оригінально і яскраво поєднує у собі фольклорний ґрунт театру Но, зберігає характер, емоційну

складову кожного героя храмової вистави, навіть при перформативній інтерпретації. Завдяки цим аспектам, театр Но не втрачає своєї актуальності у сучасному театральному світі, зберігаючи традиційність вистав і популяризуючи феномен маски, як яскравий інструмент акторського перевтілення.

3.2 Традиційний театр Індії Катхакалі: передання сюжету через маску як інструмент театального образу

Індійський театр Катхакалі є одним із найвідоміших і представником найдавнішої театральної традиції південної Індії, походження якого пов'язане з ритуальними діями й відтворенням релігійних легенд, наприклад «Рамаяна» і «Махабхарата» (*Додаток А*), що поширені у культурному контексті країни [7].

У межах індійської театральної традиції Катхакалі поєднує танець, музику, драму і виразний елемент художнього образу — грим, який є заміною традиційної маски, що є своєрідним сакральним значенням для культурної спадщини Індії [37]. Грим у театрі виконує подібну функцію, як маски в японському театрі Но, проте являється не просто елементом костюму, а своєрідним художнім засобом визначення персонажу і передання сюжету глядачам [39].

Відтворення грим-маски у театрі Катхакалі відбувається через особливий медитативний спосіб перевтілення актора у свого героя — аюрведичний масаж [19]. Він тонізує м'язи обличчя і дозволяє актору відчувати медитативний стан, який поглиблює акторське перевтілення і емоційний ґрунт.

Міміка актора у театрі Катхакалі — це одна з основних особливостей створення «маски» на обличчі. Усі жести і дії у виставах гіперболізовані й акцентні. І саме маска стає «місточком» між сюжетом і глядачем [37].

Важливо зазначити, що у театрі одним з головних елементів грим-маски є колір. Він передає стан і характер, демонічність і божественність образу вистави [19].

Аналіз і вивчення грим-маски театру Катхакалі найкраще проводити через практичне ознайомлення з виставами, які досі активно реалізуються на сценах Індії. Однією з найбільш знакових постановок є «Рамаяна» — епічна поема, яка є невід'ємною частиною культурної спадщини Індії і має величезне значення навіть у сучасному світі [7].

Одним із ключових персонажів цього епосу є Раван, демон-цар, який символізує боротьбу зі своїми десятима гріхами та має складну взаємодію з іншими богами індійського пантеону [37]. У театральній традиції Катхакалі грим-маска Равана є однією з найвиразніших, передаючи як його демонічну сутність, так і багатогранність характеру.

Основний колір Равана – зелений, що означає його земне походження і любов до смертних гріхів, такі як гроші, влада та інше [19]. Чорний колір у гримі-масці підкреслює його демонічний погляд на життя. При цьому рот теж обрамлений чорно-білим кольором і образує таким чином ілюзію великого рота, що показує його ненажерливість [37].

У контрасті до маски Равана цілком можливо протиставити образ Богині Сіти, який вирізняється своєю стриманістю і витонченістю. Її грим-маска забарвлена у золотистим тон, очі акцентовні завдяки тонким і чітким лініям чорного кольору, що підкреслює м'якість і гармонійність образу [7]. Маска Богині Сіти виглядає дуже лаконічно й мінімалістично на фоні яскравого і складного образу Равана.

Завдяки аналізу і дослідженню грим-масок театру Катхакалі, зазначається, що цілісність образів у храмових виставах досягається через комплексну взаємодію між аюрведою, традиційними сюжетами і сакральним значенням кожного кольору. Таким чином, індійська грим-маска не просто

відображає зовнішній вигляд персонажа, а відіграє ключову роль у формуванні загального образу і глибоко психологічно впливає, як на актора, так і на сприйняття героя глядачем.

Важливо підкреслити традиційність театру Катхакалі: акторський склад дотримується строгих ритуалів нанесення гриму, аюрведичних практик акторського перевтілення і фольклорності сюжетів. Контекст існування і поширення грим-маски у театрі – це у першу чергу збереження культурної спадщини і повага до індійського театрального епосу, що сприяє передачі сакральних значень і емоцій через сюжет. Завдяки театральному образу грим-маски, театр Катхакалі залишається глибоко закарбованим у театральній пам'яті світу, і ця спадщина продовжує жити і поширюватись у сучасному сценічному мистецтві.

3.3 Ваянг топенг – театр індонезійської маски як чиннику розвитку

Маски театру Ваянг топенг становлять значну складову індонезійської культурної спадщини. Цей важливий елемент сценічного перевтілення виготовляється виключно з обраних порід дерев, а технологія їх обробки є складною і відома лише досвідченим майстрам театру [2]. Маски повинні відповідати кільком основним критеріям:

- вони мають щільно прилягати до обличчя актора;
- містити декілька отворів: очі, ніздрі і рот;

маски тварин, зокрема мавп, повинні бути представлені у формі півмаски [33].

Маски театру Ваянг топенг є однією з ключових ознак, що надає театру унікальності та впізнаваності в Індонезії. Використовувані у виставах маски зберігають традиційний фольклорний характер, водночас залишаючись важливим елементом розвитку і вдосконалення театрального мистецтва [29]. Сучасні версії масок стали легшими та більш зручними для акторів, що

дозволяє демонструвати більшу рухливість і свободу у сценічних діях, не втрачаючи при цьому автентичності і значущості символічного змісту масок.

Маску театру Ваянг топенг можна простежити через основний репертуар, який складається з епосу і легенд країни, таких як «Рамаяна» і «Махабхарата» [5]. Вистави супроводжуються музикою, що виконується на традиційних індонезійських інструментах гамелан (*Додаток А*), створюючи автентичну атмосферу. Хоча в деяких театральних постановках раніше використовували ляльки, з часом ця техніка наративу стала властивою іншим театральним напрямкам Індонезії [33].

Однак основна особливість театру Ваянг топенг полягає в використанні яскравих, предметних масок, що відрізняє його від інших театральних форм і підкреслює унікальність і сакральність індонезійського театру. Тематика й зовнішній вигляд масок може варіюватися залежно від конкретного регіону і місцевості. Проте існують характерні риси масок, що вже стали невід'ємною частиною театру Ваянг топенг, наприклад:

- Маски богів, таких як Крішна, Шива і Рама - зазвичай відображаються як благородні та могутні фігури з характерними рисами обличчя і такими кольорами, як зелений, помаранчевий, синій.
- Маски демонів є гіперболізовані і агресивні, містять ікли і акцентні очі, вуса, рот. Частіше за усе волохаті (волосся малюється прямо на масці). Мають такі основні кольори: червоний, чорний, жовтий, фіолетовий.
- Комедійні персонажі мають маски карикатурних героїв, не пропорціональні і яскраві: світлий зелений, жовтий або бежевий колір [25].

Маскам театру Ваянг топенг також властиві особливі і акцентні візерунки, такі як:

- геометричні фігури;
- ритуальні символи, такі як зображення неба, сонця і природи;
- поєднання динамічних кольорових пар: червоний і зелений, синій і помаранчевий і тд;
- декор в залежності від «статусу» маски. Чим вище Божество, тим яскравіше буде маска [33].

Найкращий спосіб проаналізувати і вивчити аспект маски індонезійського театру Ваянг топенг полягає в дослідженні діючих вистав. Яскравим прикладом може слугувати сюжет "Пандавас," що зображає життя родини воїнів, а також події, пов'язані з богами, напівбогами, демонами і звичайними людьми. Маски, використовувані в цій виставі, надзвичайно різноманітні за розмірами і формами – від маленьких до великих, – що створює ефектну гру світла і тіні на сцені, підкреслюючи драматичний і семіотичний характер постановки [33]. Подібний підхід роботи з масками робить їх не лише засобом акторського перевтілення, але й окремим елементом театрального мистецтва, що впливає на загальне враження глядача.

Контрастність серед масок театру Ваянг топенг можна дослідити на прикладі образу демона. Демонічні образи зазвичай характеризуються різко вираженими рисами обличчя на масці: масивні дерев'яні клики, гіпертрофований ніс, широко відкритий рот. Як зазначає науковиця індонезійської культури Кейтлі Фолей: «...Кожна зморшка і мімічна лінія вирізьблені й підкреслені настільки детально, що подібний образ справляє сильне емоційне враження на театральних глядачів, часто викликаючи страх або тривогу» [25]. Маски театру Ваянг топенг зазвичай більше за людську голову, а їх візуальне призначення - підсилити акцент на емоційних аспектах вистави. Наприклад, традиційно вважати, що яскраві червоні і сині кольори,

використовуються у театрі Ваянг топенг для додавання ефекту драматичності і підсиленні демонічного образу.

Контрастним протиставленням до кольорових і гіперболізованих масок демонів у театрі виступає образ «божественного» [29]. Маски вищих, божественних персонажів відрізняються гармонійними, мінімалістичними рисами: маленький рот, невеликий ніс з відсутність великих зморшок або інших гіперболізованих елементів [25]. Колірна гамма таких масок також набагато скромніша – традиційно вони мають білий або жовтуватий відтінок, а чорне волосся додає схожості з образами звичайних смертних, що робить божественних героїв приближеними до звичайних людей [33].

Така диференціація образів через маски є важливим елементом театру Ваянг топенг. Вони не тільки візуально окреслюють персонажів, але й відображають глибокі культурні традиції і семіотику індонезійської спадщини. Маски, як естетичний й функціональний інструмент, відіграє ключову роль у формуванні сприйняття вистави глядачами, а також сприяють поширенню й еволюції театрального мистецтва Індонезії на світовій сцені.

Висновки до розділу 3.

1. Досліджено, що маски японського театру Но мають фольклорний і семіотичний контекст у традиціях Японської культури. Аналіз вистави «Шарі» підтверджує, що маски в театрі Но виконують сакральну функцію. Це можна прослідкувати через контраст між масками Бога Сканди і Демона, які протистояють одне одному у сюжеті вистави. Завдяки традиційним поєднанням кольорів, семіотиці і перформативним виставам, японська культура театру Но зберігає свою спадщину і популяризує феномен маски як важливий інструмент акторського перевтілення, одночасно зберігаючи традиційні форми вистав.

2. Індійський театр Катхакалі представляє у своїй культурі унікальний феномен грим-маски, яка відіграє важливу роль у збереженні сакральних і традиційних аспектів театрального мистецтва. Було зроблено аналіз особливого поєднання методики аюрведичної традиції й медитативні техніки акторського перевтілення, які описав у науково-дослідницькій статті Суреш Авастха. Зокрема, досліджені грим-маски з вистави «Рамаяна» театру Катхакалі, є ключовими елементами для вивчення і аналізу теми. Кожне поєднання кольорів і символів має семіотичний, сакральний контекст у грим-масці театру, і у висновках представляє засіб специфічної комунікації між духовним світом храмових вистав і театральною аудиторією.
3. Театр Ваянг Топенг унікальний приклад використання предметних масок, витоки яких пов'язані з традиціями театру ляльок. Маски відзначаються специфічним розвитком, зокрема гіперболізованими формами, що є характерними для індонезійської театральної традиції. Дослідження феномену масок театру Ваянг Топенг проводилося в контексті храмових вистав, таких як «Пандавас», а також у рамках наукових робіт провідних дослідників, зокрема Кейтлі Фолей, Дженіфер Ліндсей і Ейрінінг Вібово. Їхні дослідження висвітлюють важливість масок у формуванні ідентичності театру Ваянг Топенг і роль у збереженні духовної й культурної спадщини регіону.

ВИСНОВКИ

1. Досліджені історичні витoki театральної маски як елементу художнього образу театрів Сходу та Азії; було простежено її розвиток від ритуальних особливостей і фольклорних традицій до сучасного використання на прикладі театру Кахтхакалі – грим-маска у храмових виставах і театр Но – предметний елемент. Визначено, що маска є універсальним інструментом перевтілення актора, завдяки чому ефективно передається сюжет, характер, культурні особливості театру і відбувається певний психологічний вплив на глядача.

Витoki театральної маски, такі як японська маска театру Но або маска в індійському театрі Катхакалі, досліджено через комплексний підхід, який поєднує різні методи і підходи. Застосовано міждисциплінарний підхід, що включає дані з мистецтвознавства, естетики, психології, археології, історії, семіотики, філософії та фізіогноміки, що дозволило повноцінно охопити багатогранність цього феномену.

2. Розгляд джерельної бази засвідчує, що маска, як елемент мистецтва семіотичного значення є унікальним театральним явищем, що поєднує збереження культурної і фольклорної традиції кожного театру, при цьому залишається актуальною і поширюватися у театральній течії завдяки різноманітним літературним і науковим дослідженням, які досліджують особливості маски театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі. Завдяки цьому маска характеризується як вагомий елемент культурної і театральної спадщини.
3. Визначено ключові поняття дослідження які пов'язані з театральними масками театрів Но, Ваянг топенг і Катхакалі: «аюрведична практика акторського перевтілення», яка активно практикується у Індії перед нанесенням грим-маски; «храмова вистава» як жанр театрального мистецтва у театрах Азії і Сходу; «поема Рамаяна» індійського епосу, яка актуальна своїм сюжетом не тільки в Індії, але і у театрі Індонезії ; «маска Но-мен» акцентне поняття у японській культурі театру Но. Усі поняття теми визначають і поєднують у собі феномен театральної маски театрів Сходу і Азії, акцентуючи на збереженні традицій кожного театру.
4. Зазначено і проаналізовано, що основні види колористики у театрах Но, Ваянг топенг і Катхакалі пов'язані з системою Йоганнеса Іттена.

Кожна маска містить домінуючий колір, а також кольорові пари у поєднанні на масці. Завдяки цьому ефекту системи Іттена маска містить семіотичне значення і має характерний вплив на театрального глядача, який спостерігає за маскою у театральній дії.

5. Розглянуто проблематику театральної маски в театрах Но, Ваянг Топенг і Катхакалі з точки зору психологічного впливу масок на глядача, зокрема через дослідження їх фізіогномічного значення. Був проведений аналіз маски демонів і богів та їх вплив на емоційне сприйняття глядачів. Виявлено, що гіперболізовані риси масок, які виражають демонічні та агресивні елементи, викликають у глядачів відчуття тривоги і негативний емоційний вплив. Натомість маски зі спокійними, м'якими рисами, які більш близькі до людського обличчя, сприяють почуттю гармонії та умиротворення у глядачів.
6. Досліджено значення маски в театрі Но як важливого елементу створення повноцінного образу, на прикладі вистави «Шарі». Продемонстровано, що маски храмової вистави майстерно поєднують фольклорний ґрунт театру Но, зберігаючи характер та емоційну складову кожного героя навіть у процесі перформативної інтерпретації. Ці особливості дозволяють театру Но залишатися актуальним у сучасному театральному світі, зберігаючи вірність традиціям та одночасно популяризуючи феномен маски як яскравий інструмент акторського перевтілення.
7. Розглянуто традиційність витоків індійського театру Катхакалі через семіотичний аналіз масок Богині Сіти та демона Равани у храмовій виставі епосу «Рамаяна». Маски театру сакральні і зберігають особливий семіотичний контекст індійської культури, де кожен «зафіксований» вираз обличчя маски і зображений колір має своє глибинне значення. Маски театру поєднують у собі традиційність індійської культури і унікальність храмових вистав, створюючи симбіоз між духовною символікою та мистецтвом театального виконання, що також розглянуто через наукові роботи Філіпа Зарілли і Суреша Авастха.
8. Визначено значення масок у театрі Ваянг топенг як предметного інструменту, що містить у собі характер і фольклорність індонезійської культури. У дослідженні виявлено, що витoki театру пов'язані з театром ляльок, тому маски мають характерні лялькові

гіперболізовані форми і притаманні індонезійські риси «обличчя». Дослідження феномену масок театру Ваянг Топенг було проведено в контексті храмової вистави «Пандавас», а також в рамках наукових робіт провідних дослідників, зокрема Кейтлі Фолей, Дженіфер Ліндсей і Ейрінінг Вібово. Їх дослідження підкреслюють значущість масок у формуванні ідентичності театру Ваянг Топенг та їхню роль у збереженні духовної та культурної спадщини регіону, що набуває своє поширення у сучасній культурі світового театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко Т. В. Маска у національному театрі до постановки питання. *Вісник. Центр Леся Курбаса*. Київ. 2011. С. 40-60.
2. Бунєєва К.Т. Феномен маски в контексті культури. *Вісник Національний університет «Острозька академія», Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту*. Рівно. 2021. URL: <https://theses.oa.edu.ua/DATA/2383/%D0%91%D1%83.pdf>
5. Гудзенко І. Рамаяна — давньоіндійська епічна поема. Стаття. 2018. URL: <https://tureligious.com.ua/ramayana-davnoindijska-epichna-poema/>
6. Гаврилюк О. П. Історичні традиції театрального мистецтва: проблеми джерелознавства та історії. *Центр учбової літератури*. Київ. 2020. С. 35-80.
7. Індійський героїчний епос: “Махабхарата” та “Рамаяна”. URL: https://ru.osvita.ua/vnz/reports/culture/10917/#google_vignette
8. Кембелл Джозеф. Маски Бога: Східна міфологія. : ВД Каунас Eridanas. T2. 2019. С. 100-156.
9. Курілова Т. В. Аналіз джерельної бази у сучасних наукових дослідженнях. *Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна*. Харків. 2018. С. 36.
10. Малярчук К. Г. Особливості використання гриму в українському театральному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Київ. 2019. Вип. 40. С. 45 – 50.
11. Малярчук К. Г. Грим і маска як структурні складники сценічного образу. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство*. Київ. 2021. Вип. 45. С. 191–198.

12. Маловицька Л. Ф. Естетичний зміст маски у східному традиційному театрі: ієрогліфічно-інформаційна візуалізація образу. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/5884/1/%D0%9C%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0%206.pdf>

13. Медведєва В. В. Феноменологічна сутність гриму, як складного структурно-функціонального утворення. *Вісник Українська культура: минуле. Сучасне, шляхи розвитку*. Рівно. 2019. Вип. 30. С. 166 – 176.

14. Пилипчик Р. Я. Зародки театру: ігри та обряди, скоморохи, літургійне дійство. *Історія української культури*. Київ. Либідь, 2002. С. 656.

15. Рибалко С. The Masks of Traditional Asian Theatre: Symbolism and Function. *Вісник Наукова думка*. Київ. 2019. С. 10 – 15.

16. Рибалко С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. *Вісник. Народнознавчі зошити*. № 6 (138). 2017. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2017-6/37.pdf>

17. Райн А. Theatre and Masks in Asian Cultures: Historical Perspectives. *New York: Academic Press*. New York. 2020. С. 56 – 77.

18. Риси обличчя визначають характер. URL: <https://www.ar25.org/fr/article/rysy-oblychchya-vyznachayut-harakter.html>

19. Суреш Авастха. Катхакалі – індійський релігійний театр. *Вісн. журнал Пробудження* // URL: <https://waking-up.org/religii-svitu/kathakali-indiyskiy-religiyniy-teatr/?lang=uk>

20. Теорія. Міми та пантоміма. URL: <https://naurok.com.ua/davnorimski-mimi-ta-pantomimi-280081.html>

29. Lindsay Jennifer. Performing Indonesia abroad. URL: https://www.researchgate.net/publication/344572933_8_Performing_Indonesia_abroad
30. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. URL: https://monoskop.org/images/2/2d/Lehmann_Hans-Thies_Postdramatic_Theatre.pdf
31. Wiles, D. Theatre and Performance in Ancient Greece. *Cambridge University Press*. 2011. C. 37- 120.
32. Wiles, D. GREEK THEATRE PERFORMANCE URL: https://is.muni.cz/el/1421/podzim2011/DVS065/David_Wiles_-_Greek_Theatre_Performance.pdf
33. Wibowo Arining. History of Inheritance of Wayang Topeng Malangan (Malang Traditional Mask Puppet) in Pakisaji and Tumpang. URL: file:///C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/History_of_Inheritance_of_Wayang_Topeng_Malangan_M.pdf
34. Richard Schechner. Performance Theory. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/Performance_Theory/2USAAgAAQBAJ?hl=ru&gbpv=1
35. Richard Schechner. The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance. URL: https://www.google.com.ua/books/edition/The_Future_of_Ritual/j1yIAgAAQBAJ?hl=ru&gbpv=1
36. Tanaka Stefan. History without Chronology. URL: file:///C:/Users/%D0%94%D0%BE%D0%BC/Downloads/History_without_Chronology.pdf

37. Zarrilli Phillip. Kathakali Dance-Drama. Where Gods and Demons Come to Play By. URL:
<https://www.taylorfrancis.com/books/mono/10.4324/9780203197660/kathakali-dance-drama-phillip-zarrilli?context=ubx&refId=18e1a6ff-46d4-417a-b7d5-bcd9bf628b7f>

38. Zarrilli Phillip. Psychophysical Acting: An Intercultural Approach. URL:
https://books.google.com.ua/books?id=v3J-_p1y0FcC&pg=PA7&hl=ru&source=gbstoc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false

39. Zeami, William Scott Wilson. The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden.
 URL:https://books.google.com.ua/books?id=CXpb_L2MJQ0C&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

40. Johannes Itten. The elements of color. URL:
https://monoskop.org/images/4/46/Itten_Johannes_The_Elements_of_Color.pdf

ДОДАТКИ

Теоретичний словник

А

Аюрведа – система традиційної медицини, популярна у країнах Південної Азії і Сходу. Містить у собі систематизовані поняття масажної діяльності і в цілому традиційні методи медичної допомоги різного ступеня. У театрах Індії й Індонезії – це система медитаційного масажу перед нанесенням грим-маски або перед виходом на сцену. Покращує психологічний стан і емоційно стабілізує.

Б

Брахма – один з Богів індійської релігії, «творець світу» і верховна постать у тріаді Богів.

В

Вішну – верховний бог індійської релігії, один з представників тріади. За легендами Вішну являє собою охоронця, який зберігає у світі мир і гармонію.

Г

Гамелан – різновид традиційного індонезійського оркестру.

Грим – вид театрального створеного макіяжу з застосуванням спеціальної фарби - гриму. Допомагає при відтворенні яскравого акценту або імітації інших форм і візуальних особливостей.

Д

Деоніс – один з представників Богів Давньої Греції, відповідав за родючість винограду, виноробства і у народі був прозваний Богом веселощів, маскарадів і театральних заходів.

Е

Естетика – течія філософської науки про вивчення різних особливих форм, які мають виразний характер для будь-якої сфери.

К

Катхакалі театр – традиційний храмовий театр, основною рисою якого є грим – маски, як інструмент художнього образу і передання основного сюжету вистав.

Крішна – основна постать Богу – найвище божество за традиціями Індії. Легенди про якого описані у «Махабхараті», «Гіті» та ін.

Л

Ляний папір – папір виготовлений з льону, бавовни і старих текстур.

М

Маска – предмет, що повністю або частково скриває обличчя. Використовується у обрядових, релігійних діях, театральних виставах, фестивалях і тощо.

Махабхарата – індійський епос, який складається з сюжетів про Богів і Демонів, має свої витоки з Південного Сходу і вважається книгою «п'ятого веда».

Методика кольорового спектру – поєднання кольорів за системою Йоганнеса Іттена, коли є основний акцентний колір у композиції і його тон, який підкреслює яскравість і відтворює вдале естетичне поєднання.

Н

Но - мен – назва і вид основної маски японського театру Но. Містить у собі значення природних витоків і концепцію з'єднання людини з сакральним світом духовності, життя і містики.

П

Пантоміма – це жанр сценічного мистецтва у якому артист (актор) передає зміст сюжету через рухи тіла, емоції обличчя, пластику рухів і жестів.

Р

Рамаяна – епос індійського походження про різноманітні подвиги Рами і його дружини Сіти. Підіймаються поняття і теми етики, філософії життя, кохання і сім'ї.

С

Сарасваті – Богиня індуїзму, яка має у традиції ще два ім'я: *Лакшмі*, *Дурга*. Вважається втіленням життєвої майстерності, мудрості і ремесла.

Семіотика – наука про «знаки», займається аналізом знакових систем, включаючи візуальні образи.

Серат Дамар Вулан – індонезійський релігійний манускрипт у основі якого описані традиційні легенди країни. Являє собою культурну спадщину Індонезії.

Сканда – Бог індійської міфології. За легендами мав ціле військо і є повелителем війни. Один з головних богів пантеону Індії.

Т

Театр Но – традиційний японський театр художньою специфікою якого є спів, танець і використання різноманітних масок. Вважається драматичним театром Японії.

Театр Ваянг топенг – традиційний (храмовий) театр Індонезії. Містить особливу систему вокально – танцювального сюжету вистав з широким використанням сценічних масок.

Ф

Фізіогноміка – досліджує вирази обличчя. Метод визначає тип, стан здоров'я і психологічне почуття людини по міміці і візуальним виразам обличчя.

Х

Храмова вистава – театралізована дія, сюжет якої є релігійним або традиційним до певної культури країни. Подібні вистави реалізуються на «священній» землі (храм або храмовий майданчик), що наближає глядача до духовного світу.

Ш

Шива – постать індійської міфології і релігійних традицій. Бог – руйнівник, представник вищої тріади Богів Індії.



Грим-маска «Сатвік» у театрі Катхакалі

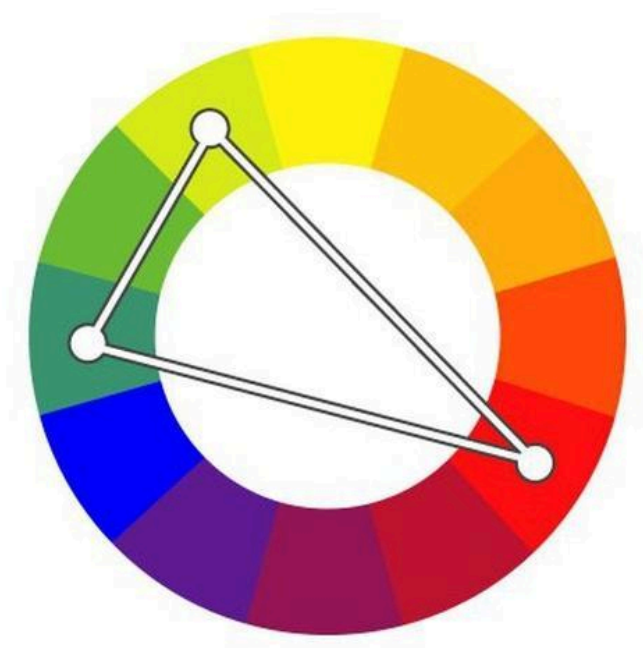
Джерело: https://phototour.pro/topics/Keralam/kathakali_kerala/



Фото з вистави «Рамаяна» індонезійського театру Ваянг топенг

Джерело:

<https://depositphotos.com/ua/photos/%D0%B2%D0%B0%D1%8F%D0%BD%D0%B3-%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B3.html?filter=all>



Контрастна кольорова тріада за системо кольорного спектру Йоганнеса
Іттена

Зображення з книги: Johannes Itten. The elements of color.

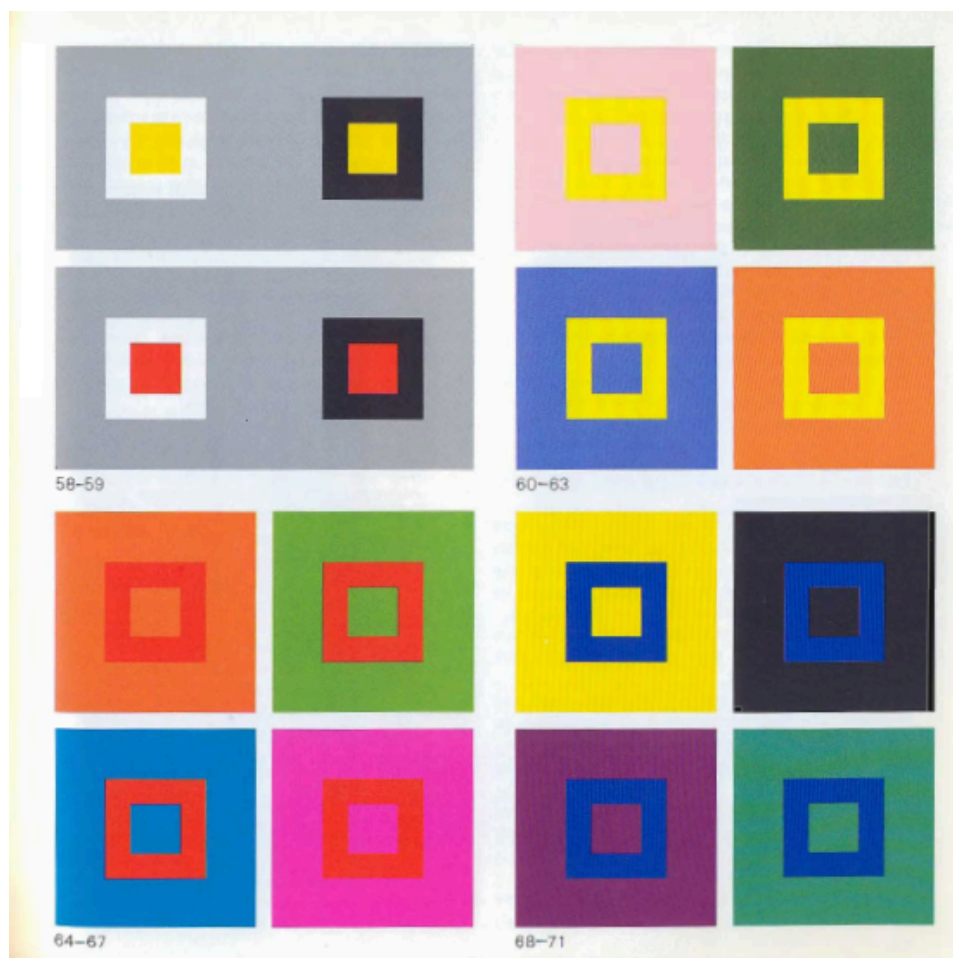


Маска японського театру Но

Джерело:

<https://depositphotos.com/ua/photos/theatre-noh.html?filter=all&qview=17388943>

Додаток Д



Поеднання самостійних кольорових пар у системі Йоганнеса Іттена

Джерело:

https://monoskop.org/images/4/46/Itten_Johannes_The_Elements_of_Color.pdf



Маска Демону з вистави індонезійського театру Ваянг топенг
«Денпасар»

Джерело:

<https://depositphotos.com/ua/photos/%D0%B2%D0%B0%D0%B9%D1%8F%D0%BD%D0%B3-%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B3.html?filter=all&qview=667922384>