

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Цзинь Ч. — Символика маски в театральном искусстве запада и востока // Культура и искусство. – 2023. – № 8.
DOI: 10.7256/2454-0625.2023.8.43584 EDN: UPLCEK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=43584

Символика маски в театральном искусстве запада и востока

Цзинь Чэньюань

аспирант, Кафедра истории искусства, Санкт-Петербургский государственный университет

199034, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Университетская, 7/9

✉ chenyuan0328@126.com



[Статья из рубрики "Сценические искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2023.8.43584

EDN:

UPLCEK

Дата направления статьи в редакцию:

16-07-2023

Дата публикации:

19-08-2023

Аннотация: В статье исследуется древняя и уникальная культура маски, анализируются особенности ее восприятия, понимания и интерпретации в разных театральных традициях Запада и Востока (древнегреческая трагедия, комедия дель арте, китайский театр «но-си», пекинская опера и т.д.). Особое внимание уделяется тому, как истолковывают и применяют маску, исходя из традиции, для создания и усиления сценических эффектов и углубления содержательной символики в современных спектаклях. Актуальность данной работы заключается в типологии и классификации общих и отличительных характеристик схожих, но при этом уникальных артефактов различных театральных культур Востока и Запада на примере использования масок в постановках в прошлом и настоящем. Обращение к данной теме может способствовать налаживанию межкультурных связи, облегчению межкультурной коммуникации и снижению градуса цивилизационных противоречий в условиях многополярного мира. Научная новизна исследования заключается в результатах обработки оригинальной подборки тематических исследований, научных публикаций и литературных источников. Цель исследования состоит в поисках особенностей восприятия и понимании масок в

различных театральных системах. Для достижения указанной установки анализируется история масок в разных странах, их семантика, в частности сравнивается древнекитайская термальная культура и древнегреческий театр, а также итальянская комедия дель арте. В заключение отметим, что в разных театральных системах маска имеет уникальную символику и способы применения. Так, она обнаруживает сложную и противоречивую человеческую природу, выявляет неизвестность и страх людей перед действительностью, воплощает и выражает эмоции, обеспечивает ритм и остроту развития драмы, углубляет смысл происходящих событий.

Ключевые слова:

маска, символ, театр, но-си, античная драматургия, комедия дель арте, драматерапия, пекинская опера, спектакль, китайский

Самые первые маски, вероятно, использовались для маскировки во время охоты. Позднее, уже в фольклорной культуре они стали служить для перевоплощения людей в божественные сущности, что было частью ритуалов поклонения силам природы. Так, А.Д. Авдеев считает, что маска – «специальное изображение какого-либо существа, надеваемое или носимое с целью преображения в данное существо» [\[1, с. 235\]](#). Маска своей формой обычно повторяет человеческое лицо и имеет прорезы для глаз, рта и носа. Она также считается обобщенной внешней формой, которая символизирует внутренний мир человека [\[19, с. 199\]](#). Данный сложный культурный феномен издавна был связан и с театральным миром. В театре разных стран маска создает определенный образ и является инструментом творчества, но в то же время отражает и местные традиции, верования, мифологию, менталитет [\[3, с. 302\]](#). Тем самым в театральных системах прошлого зародились уникальные подходы к применению масок в соответствии с культурными представлениями, многие из которых продолжают бытование и сейчас, обогащая исполнительское искусство. Однако их верное восприятие и толкование представляет значительную проблему для современных драматургов, режиссеров, актеров и зрителей.

Актуальность данной работы заключается в типологии и классификации общих и отличительных характеристик схожих, но при этом уникальных артефактов различных театральных культур Востока и Запада на примере использования масок в постановках в прошлом и настоящем. Обращение к данной теме может способствовать налаживанию межкультурные связи, облегчению межкультурной коммуникации и снижению градуса цивилизационных противоречий в условиях многополярного мира. Научная новизна исследования заключается в результатах обработки оригинальной подборки тематических исследований, научных публикаций и литературных источников. Цель исследования состоит в поисках особенностей восприятия и понимании масок в различных театральных системах. Для достижения указанной установки анализируется история масок в разных странах, их семантика, в частности сравнивается древнекитайская термальная культура и древнегреческий театр, а также итальянская комедия дель арте. В поле внимания автора публикации также входят русский театр Серебряного века, активно обращавшийся к символике маски, и современные теории и постановки западных драматургов и режиссеров, а также их китайских коллег. Подобный выбор обусловлен тем, что он позволяет подчеркнуть различия в интерпретации роли маски в театральном действе не только в историческом развитии, но и в условиях различных национальных театров, на уровне соотношения культур Востока и Запада.

Особую роль маска играет в китайской культуре. В Китае под ней понимается «покров, закрывающий все лицо или его часть, и имеющий отверстия для глаз, обычно используемый на балах, карнавалах или подобных праздниках, в спектаклях и т.д.». Под данным термином тоже подразумевается грим лица актера. В китайских оперных представлениях маски используются до сих пор [\[18, с. 556\]](#). В Китае сохранилось несколько легенд о происхождении маски. Одна из них гласит, что однажды три небожителя спустились на землю, чтобы помочь людям прогнать злых духов. Когда они поднялись обратно на небеса, люди испугались, что демоны могут прийти вновь. Они стали просить небожителей, но те попросили мастера Ян Ву вырезать три их статуи. Однако резчик, запомнив только головы божеств, вырезал их лица. По другой легенде, охотник встретил в горах кабана, и тот отвел его в пещеру, где лежала медная маска. Герой надел ее себе на голову и обнаружил, как легко в ней танцевать. По другой версии, люди обнаружили железную маску в дупле камфарного дерева, которое росло перед храмом Сюань-У. По ее подобию они стали вырезать другие маски. Некоторые считали, что маска приплыла к людям с гор, где жили боги, во время наводнения.

Маска в китайской драме прочно связана с божественным. Она и служит тому, чтобы усиливать мистические ощущения во время представлений «но-си» [\[12, с. 78\]](#). Драма «но-си», возникнув как часть религиозного ритуала, позже испытала влияние со стороны народных игровых видов представлений, таких, например, как «цветистые барабаны». В эпоху правления династии Сун «но-си» стала превращаться в оперу и получила значение отдельного вида музыкально-драматического театра. На сегодняшний день «но-си» широко известна и часто характеризуется как «живое ископаемое китайской драмы» [\[5, с. 35\]](#), поскольку является одной из древнейших культурных форм в Китае. Сейчас она все еще находится на стадии изучения. Исследователи надеются, что открытие новых археологических и, возможно, литературных памятников, даст им больше информации об ее истоках, то есть ритуалах, в том числе с применением маски.

В «но-си» маски играют существенную роль, так как исполнители надевают их во время выступлений. Образы, создаваемые с помощью масок, неизменно впечатляют зрителей. Это важно, так как их функция заключается в благоприятном воздействии на публику. Так, в одном из самых ранних памятников китайской классической литературы периода Чжоу «Чжоу ли» или «Чжоуские ритуалы» можно найти такие слова: «У заклинателя духов ноги были как лапы медведя, у него было две пары золотых глаз, одежда его была черно-красная, высоко в руках он держал щит, он вел за собой чиновников и расставлял их, и совершался обряд изгнания злых духов» [\[4, с. 121\]](#). Позже такой заклинатель духов сам превратился в обожествленный образ изгнанника демонов и бедствий. Тем самым в «но-си» маски стали, с одной стороны, одним из основных предметов бутафории, а с другой – важным средством, с помощью которого создавался сценический образ героя [\[15, с. 32\]](#).

Маска в древней драме «Кайшань» помимо выполнения эстетической функции и создания образа выполняет и другую важную роль, так как с ее помощью исполнитель может общаться с людьми, призраками и богами. Надев маску божества «Кайшань», актер на время, согласно магическим законам ритуального действия, становится этим божеством и получает такие же, как у него, способности. Таким образом, он может изгонять злых духов [\[16, с. 38\]](#). В художественном решении маски героя божества Кайшань, видно, как в ней буквально сливаются воедино человек и дикий зверь. Массивные формы лица выглядят устрашающе. Следует отметить, что столько ужасный вид не призваны испугать. Они нужны, чтобы отпугнуть злые силы. Божество Кайшань,

главным образом, отвечает за блестящее, светлое будущее людей и охраняет их безопасность. Безусловно, что человек, непосвященный в тонкости декодировки подобного артефакта и связанного с ним явления, не сможет понять и суть действия на сцене. Более того актер, надев маску, как бы сообщает зрителям, что он вместе с ними перемещается в иное измерение, где и живут боги и духи. В процессе представления он может в диалоговой форме пообщаться со зрителями, даже с юмором и шутками. Этот персонаж обладает такими качествами, как ответственность, упорство и остроумие.

Маски в китайском театре состоят из трех частей: лиц, шлемов и ушных крыльев. Эти маски основаны на легендах о древних героях и других мифологических персонажах. С точки зрения художественного образа, маски позволяют стимулировать внимание зрителя и раскрыть образ персонажа. К примеру, некоторые китайские маски выглядят отталкивающе: выкатывающиеся большие черные глаза; окровавленный рот и высывающийся из него свернутый язык, напоминающий острый меч [\[17, с. 74\]](#). Но опять-таки за этим не стоит негативная коннотация для самих зрителей. Изначально такие маски были сделаны из меди, но позднее основным материалом стало дерево [\[20, с. 605\]](#). Это позволило ввести в действие еще и воздействие цвета. Так, маска могла окрашиваться в красный цвет, что символизировало преданность и храбрость; в синий – твердость и стойкость; в зеленый – упорство и рыцарство; в желтый – вспыльчивость и амбициозность; в серый – активность и смелость в почтенном возрасте, в пурпурный – мудрость и бесстрашие, прямоту и твердую волю; в фиолетовый – силу духа и изобретательность; в золотой – связь с духами и богами; в черный – самоотверженный характер или суровость. Благодаря резьбе и вниманию к цвету маска наделялась богатой энергетикой и эффектно выражала радость, гнев, печаль, горе или счастье [\[14, с. 55\]](#). Специально для символического использования цвета существует следующее требование: «используйте тон определенного цвета, чтобы символизировать личностные характеристики персонажей, например, красный символизирует целостность, черный символизирует честность, отвагу, белый символизирует находчивость, хитрость и т. д.» [\[13, с. 236\]](#).

Совершенно особым путем шло развитие европейского театра, истоки которого связаны с культурой Древней Греции. И маска активно использовалась в древнегреческой трагедии. Театральное искусство Древней Греции значительно расширило функциональные возможности масок. Они позволяли одному актеру исполнять несколько ролей, а мужчины могли играть женские роли. Маски представляли и символизировали эмоциональную составляющую. В комедии, например, использовалась гротескная маска старика с преувеличенно приподнятыми уголками рта, а в трагедии – серьезные маски с опущенными уголками глаз и губ. Многофункциональное применение маски, традиционное для театра классической Греции, осуществляется и в настоящее время. Например, на Шекспировском фестивале Святого Лаврентия в Онтарио проводятся специальные тренинги и представления в стиле постмодернизма, но с использованием древнегреческих драматических масок. В западной традиции маски модернизируются по необходимости, например, использование в масках металлических материалов символизирует холодные взаимоотношения между персонажами и серьезные трагические переживания. В последней сцене одного из спектаклей актер надевал маску с гноющим лицом, чтобы усилить эмоциональную окраску и усилить трагизм финальной сцены [\[14, с. 55\]](#).

Итальянская «комедия масок» в отличие от древнегреческого театра закрепляет маски не за эмоциональным составляющим героев, а за отдельными персонажами. Они

являются основой представления, определяют характер роли и способ ее исполнения: художавый и пронцательный старик с бородкой, толстый доктор с красным носом и высоким лбом, слуга с веселыми и умными маленькими глазами, офицер в военной форме и т.д. Маска, как правило, выполнялась из картона или пленки. Примечательно, что маску вполне могло заменять обсыпанное мукой лицо или приклеенный нос, очки. Например, сатирический персонаж Тарталья – судья и нотариус – носил огромные очки и заикается таким образом, что это порождает разнообразные каламбуры. Красный нос Доктора свидетельствовал о его пристрастии к спиртному. Подобные детали выполняли «масочную функцию». У маски был и второй, смысловой план: она обозначала определенный социальный тип, наделенный раз и навсегда установленными психологическими чертами. Эти черты показывались зрителю крупным планом и высмеивались каждый раз по-новому, поскольку импровизация была еще одним обязательным признаком итальянской комедии масок, которая, забавляя людей, выполняла еще и воспитательную функцию. Именно из-за очарования комедии масок основатель и директор Миланского Малого театра Джорджо Стреллер в 1903 году подобрал маску, которая была выброшена более 200 лет назад, и придал ей новое значение. Он противопоставил маску, которая символизировала определенный социальный тип и темперамент, живому человеческому лицу, путем «согласованности диалога и действий персонажа, придав ему выразительную силу радостными и проворными движениями» [\[6, с. 75\]](#), и таким образом усилил комедийность зрелища.

В русской драматургии концепция маски также играет значительную роль. В пьесе «Балаганчик» А. Блока, поставленной В. Э. Мейерхольдом в 1906 в театре-студии на Поварской, маска обыгрывается как символизация мироотношения героев [\[2, с. 73\]](#). Главные герои пьесы – это постоянные персонажи традиционной комедии масок Пьеро, Коломбина и Арлекин. Коломбина является противоречивым персонажем. В этой прекрасной девушке окружающие видят смерть, так как она «с косо́й», у нее «пустота в глазах, черты бледны как мрамор». При этом мечтательный и восторженный Пьеро замечает в ней исключительно недоступную возлюбленную, а самоуверенный Арлекин – вожделенную добычу. Когда Арлекин уводит Коломбину, Пьеро в своем монологе с грустью называет Коломбину «картонной невестой». Присутствие масок обозначает нереальность, иллюзию происходящего: и туманные ожидания, и возвышенный образ «картонной невесты», и бумажное окно, в которое выпрыгивает Арлекин, и его кровь, которая на деле оказалась клюквенным соком. Маска у Мейерхольда стала не только художественным приемом, но и основой его театральной системы, в которой она была предназначена для разрушения живой связи между персонажами. Герои в масках не способны вступать в диалог, для них характерно монологическое мышление, одиночество. Маски нужны, чтобы скрывать от других людей истинное лицо персонажа. Не случайно одним из лучших трагических спектаклей Мейерхольда является постановка лермонтовского «Маскарада». Кроме того маски позволяли автору разделять персонажей на отдельные категории, как он сделал в постановке пьесы В. Маяковского «Мистерия буфф»: чистые, нечистые, черти, святые [\[2, с. 79\]](#). У каждого персонажа в этом спектакле была своя социальная маска, символизирующая определенный классовый стереотип. Мейерхольд считал, что маска не имеет ограничений в своем использовании и называл ее символом наиболее близкого ему Условного театра. Таким образом, маска стала важнейшим элементом «нового» сценического языка в театре Мейерхольда.

Еще одним примером театральных экспериментов Серебряного века в России является произведение Л.А. Андреева «Черные маски», в котором поднят вопрос о грани между маской и лицом человека [\[2, с. 80\]](#). Маска становится метафорой внутренней борьбы,

происходящей в душе человека. На праздничном маскараде герцога Лоренцо появляются черные маски и среди них – его двойник, который вступает с ним в поединок. Облачение персонажей в маски не дает ответа на то, кто именно победил в этом поединке. Таким образом, автору удается представить зрителю сложность человеческой души, которую невозможно познать.

В современной драматургии американский драматург Юджин О'Нил, избавившись от поверхностного смысла маски в качестве сценического реквизита, расширил возможности масок для создания новых идей, раскрытия символического смысла спектакля [9, с. 118]. Такое расширение символического значения масок включает два аспекта: использование масок для обозначения психологии и темперамента людей и выражение противоречий между разными личностями персонажей. Драматург считает, что психологический уровень и характеры людей многослойны, и у них разные лица, а маски символизируют вторые лица людей, и эти лица могут символизировать социальное или внешнее насилие среды. Такой образ противоречит внутреннему и содержательному характеру персонажа, противоречит и будет конфликтовать с ним. Поэтому О'Нил использует символику маски для раскрытия противоречий человеческого характера. На сцене актеры напрямую разговаривают с маской, соревнуются за маску, которая запускает действие, и участвует в построении основного сюжетного элемента драмы.

Маска у О'Нила становится живым объектом, с которым сравнивают истинное «Я» персонажа, создавая конфронтацию между маской и живым человеком. Например, в «Великом боге Брауне» после того, как герой в детском возрасте носил маску Пана, его привлекло публичное поклонение свободному и мятежному божеству, и он стал художником, склонным к сопротивлению обществу. Тем не менее, в процессе взросления он медленно, в глубине своей души, стал обращаться к вере. Вера привела его к тому, что герой захотел жить спокойной жизнью, но в обществе уже был закреплён бунтарский образ и персонаж просто не смог избавиться от этой социальной маски. Браун также всеми средствами пытался присвоить маску Мефистофеля, и, чтобы получить новую «роль», пошел на саморазрушение. Образ персонажей воплощается в маске: один хочет ее получить, другой хочет ее сорвать, но у обоих ничего не выходит [10, с. 185]. Данный подход привнес в драматургию совершенно новую тему – интуитивное выражение двойственности или многогранности психического состояния героя, внутренние противоречия и поступки которого управляют развитием сюжета.

Второй аспект расширения символического значения маски используется О'Нилом при отражении проблемы безразличия людей друг к другу, вызванного материальной природой маски, созданной для утверждения устаревших стереотипов в общественном сознании и прикрытия лживости во взаимоотношениях [8, с. 78]. Драматург применяет символику маски, чтобы выразить идею о том, что все люди – это неодушевленные предметы, ничем не отличающиеся от кирпичей и камней в городе, некая стеноподобная материя. Он представляет безразличность обобщенных образов в масках для выражения одиночества персонажей и усиления страха перед настоящей жизнью. На репетиции спектакля «Король Джонс» О'Нил попросил всех актеров, кроме ведущих, надеть маски, чтобы отразить жесткое давление окружающей среды и подчеркнуть «призрачную» природу главного героя. А в спектакле «Волосатая обезьяна» О'Нил попросил всех, кто до этого не носил масок, надеть их, чтобы не позволить главному герою найти истину. Использование этого атрибута помогло раскрытию режиссерской концепции. Социальная пустота и безразличие, стоящие за маской, оказывают непосредственное визуальное воздействие и на зрителя [11, с. 165].

Режиссер Луинджи Пиранделло считал, что значение масок безмерно, и они в его творчестве приобрели «гротескно-парадоксальный стиль». Это так называемая «голая маска»: в маске человек может выразить свое истинное «Я», а человеческое лицо, напротив, это маска, надетая на себя человеком и скрывающая его личность. Тем самым первоначальный замысел маски заключается не в том, чтобы прикрыть, а, напротив, разоблачить, раскрыть существенную тайну, являющуюся своеобразным самообманом, имеющим на поверхности защитный эффект. Надевая маску, человек обретает чувство защищенности, поэтому именно в маске он получает возможность выразить свои скрытые эмоции. Маска символизирует самую оригинальную наготу мыслей и чувств и обнаруживает страстность людей. Именно парадоксальный контраст обманчивого лица и правдивой маски несет в себе откровение, более безжалостное, чем любой обличительный текст или острая драматическая ситуация [\[11, с. 160\]](#). Двухслойная символика масок заключается в том, что человек чувствует себя одиноким тогда, когда сталкиваются с масками других людей. Надев маску, они исповедуются и обманываются в том, что могут быть понятыми, поэтому чувствуют себя особенно одинокими. В шедевре Пиранделло «Генрих IV» используется подобная концепция. Молодой человек играл роль короля на карнавальной шествии. Из-за коварства своего соперника он сошел с ума и назвал себя Генрихом IV. Двенадцать лет спустя он внезапно проснулся и обнаружил, что времена меняются, и ему некуда идти, поэтому ему остается только снова надеть маску Генриха IV и продолжать жить в качестве сумасшедшего. В этой пьесе маска короля выступает символом побега героя от действительности [\[7, с. 225\]](#).

На сегодняшний день, западные режиссеры разнообразно и тонко исследуют и используют символизм масок. Так, О'Нил полагает следующее: «Все драматурги, в конце концов, обнаружат, что использование масок является самым свободным способом решения проблем, с которыми они сталкиваются. То есть драматург поймет, как он может использовать самые ясные и самые экономичные драматические средства для своего психологического исследования и раскрывать глубокие противоречия, скрытые в сердцах людей» [\[10, с. 299\]](#). Знаменитый режиссер Гарольд Принсзон применил маску для эпатажного эффекта на репетиции мюзикла «Призрак Оперы». Он придал белой маске жестокий, холодный и одинокий образ, как будто то, что скрывалось под маской, было не безобразием, а глубокой жалостью к себе, связанной с комплексом неполноценности и фанатичной любовью. Маска в его руках символизирует некую защиту против одиночества, страха перед внешним миром, непонимания и обиды.

В современной культуре Востока ситуация иная. Здесь по-прежнему большую роль играют традиционные маски, сущность которых чрезвычайно сложна. Актеры в масках – это определенные типы персонажей, в которых внутренняя составляющая выражается не в самой маске, а в наклоне головы, взгляде вверх и т.д. Сочетание масок, движений, костюмов и пронзительной, ритмичной музыки и сакральных смыслов ритуала стало сутью китайского драматического искусства [\[7, с. 283\]](#). Например, в «Легенде о принце Ланьлине» Ху Сюэхуа принц надел маску и не смог ее снять. Режиссер использует образные приемы в использовании маски для достижения сильного визуального воздействия на зрителей. Деревянная маска символизирует то, что в главном герое есть две разные личности – возвышенно скромный и надменный, низкий, и между ними происходит неравный диалог, сильное сопротивление и непримиримое противостояние. От таинственного жертвенного орудия в древнем ритуале до духовной пытки в современной драме, маска, прошедшая долгий и трудный исторический путь, оживленная творческой режиссерской мыслью, сохраняет таинственность древности, очарование классики и в то же время обладает свежим актуальным смыслом.

В заключение отметим, что в разных театральных системах маска имеет уникальную символику и способы применения. Так, она обнаруживает сложную и противоречивую человеческую природу, выявляет неизвестность и страх людей перед действительностью, воплощает и выражает эмоции, обеспечивает ритм и остроту развития драмы, углубляет смысл происходящих событий. При этом режиссеры, относящиеся к разным культурам, используют маску в театральном действе сообразно национальным традициям. Именно в соответствии с ними выстраивается ее роль в театральном действе, оформление, соотношение с актером и толкованием зрителями ее значений. Если для китайца или японца за маской стоит символ, несущий информацию о персонаже, то в западной культуре в силу философской рефлексии маска устанавливает границы, в рамках которых раскрывается персонаж, а также превращается в самостоятельный символ и эстетический объект. Маска в современном театре – это и разрушение живой связи между персонажами, и метафора внутренней борьбы в душе героя, и выражение противоречий между людьми, и символ истинных чувств. Детальное изучение общих моментов в декодировании символического значения масок является перспективной задачей для дальнейших исследований.

Библиография

1. Авдеев А.Д. Маска. Опыт типологической классификации по этнографическим материалам // Сборник МАЭТ XVII. М, Л.: Издательство АН СССР, 1957. С. 232-344.
2. Грушевская Е.Г. Концепция маски в русском и итальянском театре начала XX в // Вестник Московского университета. Серия 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2015, № 1. С. 72-80.
3. Толшин А.В. Феномен маски в театральной культуре: дис. доктор культурологии: 24.00.01 – Теория и история культуры. Санкт-Петербург. 2007.
4. Штейн В.М. Гуань-цзы. Исследование и перевод / Отв. ред. Н.И. Конрад. М.: Издательство восточной литературы, 1959.
5. 田仲一成. 中国祭祀戏剧研究 (中文版). Тянь Чжун Ичэн. Исследование китайской ритуальной драмы. Пекин: Издательство Пекинского университета, 2006.
6. 朱虹编. 外国现代剧作家论剧作. 奥尼尔. 关于面具的备忘录.. Чжу Хун Зарубежные современные драматурги о пьесах. Меморандум о масках О'Нила. Пекин: Китайская социальная научная пресса, 1982.
7. 陈世雄. 现代欧美戏剧史.. Чэнь Шисюн, История современной европейской и американской драмы. Сычуань: Образовательная пресса Сычуаня, 1997.
8. 陈世雄. 导演者: 从梅宁根到巴尔巴上编/戈登克雷: 条屏技术与“超级傀儡”论.. Чен Шисюн. Режиссер: от Майнингена до Барбы / Гордон Клэй: технология полосового экрана и теория супермарионеток. Сямынь: Издательство университета Сямэн, 2006.
9. 曹路生. 国外后现代戏剧/后现代戏剧大师及作品. Цао Люшэн, Зарубежная постмодернистская драма/ Мастера постмодернистской драмы и их произведения., 2002.
10. 廖可兑. 西欧戏剧史. Ляо Кэдуй. История западноевропейской драматургии. Пекин: Китайское драматическое издательство, 2001.
11. 吕六同编译. 皮兰德娄精选集. Лу Лютонг. Избранные произведения Пиранделло. Шаньдун: Шаньдунское издательство литературы и искусства, 2000.
12. 陈逸民、陈莺. 神秘的面具. Чэнь Иминь, Чэнь Юань, Таинственная маска, Тяньцзинь: издательство Байхуа Литература и Искусство, 2004.
13. 孙惠柱. 戏剧的结构与解构. Сунь Хуэйчжу, Структура и деконструкция драмы, Шанхай: Издательство Шанхайской библиотеки, 2006.
14. 孙惠柱. 现代戏剧的三大体系与面具、脸谱/戏剧艺术. Сунь Хуэйчжу. Три основные системы

- современной драматургии, маски и грим лица. Шанхай, 2000.
15. 周华斌. 祭祀、仪礼、戏剧的学理思考. Чжоу Хуабинь. Научный анализ культов, ритуалов и драмы. Гуйян: Вестник университета Гуйчжоу. 2018. № 2. С. 35.
 16. 林河雉史—中国雉文化概论. Линь Хэ. История но. Очерк культуры Но в Китае. Тайбэй: Сань-Минь, 1994.
 17. 胡天成. 民间祭礼与仪式戏剧. Ху Тяньчэн. Народный религиозный культ и обрядовый театр. Гуйян: Народное издательство Гуйчжоу, 1999.
 18. 朱立元主编. 美学大辞典. Большой словарь эстетических терминов / Под ред. Чжу Лиюань. Исправленное издание. Издательство Шанхайского словаря, 2014.
 19. 李世武. 论宗教仪式中艺术的心理治疗功能. Ли Сэйбу. О психотерапевтической функции искусства в религиозных ритуалах // Оккультизм. 2018. С. 197-203.
 20. 冯其庸编.《中国艺术百科全书》. Фэн Циюн. Энциклопедия китайского искусства. Коммерческая пресса. 2004. №1. С. 1629.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования, как отразил автор в заголовке, является символика маски в театральном искусстве запада и востока. Он раскрывается автором путем анализа отдельных театральных практик использования масок на исторических примерах. Случайная выборка анализируемых примеров имеет сильную и слабые стороны. Сильной стороной является попытка сравнения и обобщения театральных практик использования масок в различных театральных системах. Выбранный подход представляет интересную компаративную перспективу. Однако, для его реализации, учитывая обозначенную автором цель всестороннего изучения «масок в театральной культуре с целью дать целостный анализ их особого символического значения на духовном и психологическом уровне», не хватает логических оснований выделения отдельных театральных систем, — это является слабой стороной исследования. Проигнорировав выводы о культурной самобытности и уникальности проанализированных театральных систем, автор допускает логическую ошибку, сводя итоговый вывод исключительно к обобщению. Подобное обобщение уместно, но лишь предполагает возможность перейти к раскрытию уникальных значений символика маски в различных театральных системах. Ведь именно самобытность и уникальность значений употребляемых символов отличает одну систему от другой. В своем итоговом выводе автор, по существу, сводит разнообразие различных театральных систем к общим основаниям использования символического значения масок, что равнозначно утверждению некоторой единой общей театральной системы. Без сомнений, у различных культур есть общие основания: все они имеют символическое содержание, в котором кодируется социальный опыт. Театральные системы призваны транслировать закодированный социальный опыт, но общим символическим значением транслируемое содержание не ограничивается. Только поэтому в истории человечества известна не одна театральная постановка, а множество. Таким образом, не смотря на попытку дать целостный анализ особого символического значения масок в различных театральных системах, этого результата автор не добился: обобщающий итоговый вывод противоречит заявленной цели. Возможно, цель была сформулирована слишком широко, и автор собирается в дальнейших исследованиях оттолкнувшись от обнаруженных общих оснований перейти к анализу уникальных значений символика масок в различных театральных системах. Тогда именно эту цель

(поиск общих оснований для декодирования символического значения масок в различных театральных системах) и следует сформулировать в представленной статье, а целостный анализ их особого символического значения сформулировать в заключении, как перспективную задачу дальнейших исследований.

Методология исследования, как заявляет автор, включает в себя «аналитический, синтетический, индуктивный и дедуктивный методы обработки тематических исследований, научных публикаций и релевантных литературных источников». Обнаруженная в статье рецензентом несогласованность целеполагания и итогового вывода относится к методическим ошибкам: автор сконцентрировал свое внимание на поиске общих оснований возникновения театральных практик использования символического значения масок, в то время как целью обозначил «целостный анализ их особого символического значения». Эта ошибка устранима путем корректировки целеполагания и заключения статьи.

Актуальность исследования автор обосновывает целью предпринятого исследования, которая, как было отмечено выше, противоречит итоговому выводу. Поэтому ее тоже нужно переформулировать. Рецензент полагает, что актуальность подобных компаративных исследований состоит в типологии и классификации общих и отличительных характеристик схожих, но по-своему уникальных артефактов различных культур, поскольку это помогает налаживать межкультурные связи, облегчает межкультурную коммуникацию и снижает градус цивилизационных противоречий многополярного мира.

Научная новизна исследования заключается, прежде всего, в результатах обработки оригинальной авторской подборки тематических исследований, научных публикаций и литературных источников. Рецензент отмечает, что автор в итоговом выводе подтверждает уже отраженные в научной литературе результат, поэтому особую ценность представляет именно авторская выборка анализируемого материала.

Стиль автор попытался соблюсти научный, но текст изобилует ошибками в употреблении и согласовании слов, усложняя прочтение мысли автора (например: «Изготовление масок многих племен часто сочетали в себе резьбу и роспись, создавая совершенно замечательные, если не сказать причудливые, произведения», «В ответ небожители спустили на землю рога и наказали мастеру Ян Ву вырезать три их статуи...», «Так небожители их услышат их...», «... мастер Ян Ву видел только три головы и не видел их тел, поэтому ему вырезал только лица небожителей», «Брови подобны языкам пламени, глазами огромные, круглые и выпученные, широкий нос...», «... они вошли в другой мир или, по крайней мере, в другое измерение...», «... древнегреческая трагедия — самая ранняя известная форма драматургии, продолжающая и наследующая функцию масок», «... комедийные или трагические персонажи носили соответствующие маски...», «... скрывались под маской с, акцентируя внимание на гиперболических характеристиках персонажа...», «Этот прием сегодня используется в большом количестве театральных постановок и является непосредственным средством осуществления режиссерских задумок: например, нейтральная маска используется для символизации образа Медеи, а диалог трех человек с разными масками используется для постижения острого конфликта в ее душе», «... лауреат Нобелевской премии, это режиссер-философ, который считает, что глазах значение масок безмерно», «... раскрывает их одиночество и непонятость на психологическом уровне» и др.). Текст нуждается в вычитке и корректуре.

Структура в целом отражает логику изложения результатов научного исследования, хотя, как отмечено выше, содержание вводной и заключительной части следует усилить. Библиография в целом отражает проблемную область, хотя не является исчерпывающей и требует корректуры согласно требованиям редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам корректна и вполне достаточна.

Статья может представлять интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» после доработки с учетом замечаний рецензента.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Статья «Символика маски в театральном искусстве запада и востока» посвящена изучению использования маски в разных театральных системах запада и востока.

Актуальность статьи достаточно велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных изучению театра, особенно в его историческом развитии. Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Сам автор пишет: «Актуальность данной работы заключается в типологии и классификации общих и отличительных характеристик схожих, но при этом уникальных артефактов различных театральных культур Востока и Запада на примере использования масок в постановках в прошлом и настоящем. Обращение к данной теме может способствовать налаживанию межкультурные связи, облегчению межкультурной коммуникации и снижению градуса цивилизационных противоречий в условиях многополярного мира. Научная новизна исследования заключается в результатах обработки оригинальной подборки тематических исследований, научных публикаций и литературных источников. Цель исследования состоит в поисках особенностей восприятия и понимании масок в различных театральных системах. Для достижения указанной установки анализируется история масок в разных странах, их семантика, в частности сравнивается древнекитайская термальная культура Но и древнегреческий театр, а также итальянская комедия дель арте. В поле внимание автора публикации также входят русский театр Серебряного века, активно обращавшийся к символике маски, и современные теории и постановки западных драматургов и режиссеров, а также их китайских коллег».

Мы посоветовали бы ему исключить этот абзац из работы, поскольку в задачи автора статей нашего издания не входит объяснение целей и актуальности исследования, это следует делать в авторефератах, диссертациях и др. исследованиях. На этом исчерпываются наши критические замечания к этому во всех отношениях достойному исследованию, и далее мы бы хотели остановиться на его многочисленных достоинствах.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи.

Статья четко и логично структурирована. В ней имеется введение – рассказ об истории использования маски, части о роли маски в китайской культуре (драме «но-си» и «Кайшань»), театральном искусстве Древней Греции, итальянской «комедии масок», искусстве Серебряного века, драматургии Юджина О'Нила, современной культуре Востока. В конце автор делает точные и правильные выводы.

Весьма интересны факты о происхождении маски и истории драмы но-си» и «Кайшань», характеристика масок китайского театра: «Маски в китайском театре состоят из трех частей: лиц, шлемов и ушных крыльев. Эти маски основаны на легендах о древних героях и других мифологических персонажах. С точки зрения художественного образа, маски позволяют стимулировать внимание зрителя и раскрыть образ персонажа. К примеру, некоторые китайские маски выглядят отталкивающе: выкатывающиеся большие черные глаза; окровавленный рот и высовывающийся из него свернутый язык, напоминающий острый меч [17, с. 74]. Но опять-таки за этим не стоит негативная коннотация для самих зрителей. Изначально такие маски были сделаны из меди, но позднее основным материалом стало дерево [20, с. 605]. Это позволило ввести в действие еще и воздействие цвета. Так, маска могла окрашиваться в красный цвет, что символизировало преданность и храбрость; в синий – твердость и стойкость; в зеленый – упорство и рыцарство; в желтый – вспыльчивость и амбициозность; в серый – активность и смелость в почтенном возрасте, в пурпурный – мудрость и бесстрашие, прямооту и твердую волю; в фиолетовый – силу духа и изобретательность; в золотой – связь с духами и богами; в черный – самоотверженный характер или суровость. Благодаря резьбе и вниманию к цвету маска наделялась богатой энергетикой и эффектно выражала радость, гнев, печаль, горе или счастье [14, с. 55]».

Весьма похвально, что автор проявляет не только глубокие знания истории развития маски, но и понимает отличия маски в разных театральных системах, точно характеризуя их: «Итальянская «комедия масок» в отличие от древнегреческого театра закрепляет маски не за эмоциональным составляющим героев, а за отдельными персонажами. Они являются основой представления, определяют характер роли и способ ее исполнения: худощавый и пронзительный старик с бородкой, толстый доктор с красным носом и высоким лбом, слуга с веселыми и умными маленькими глазами, офицер в военной форме и т.д. Маска, как правило, выполнялась из картона или пленки. Примечательно, что маску вполне могло заменять обсыпанное мукой лицо или приклеенный нос, очки. Например, сатирический персонаж Тарталья – судья и нотариус – носил огромные очки и заикается таким образом, что это порождает разнообразные каламбуры. Красный нос Доктора свидетельствовал о его пристрастии к спиртному. Подобные детали выполняли «масочную функцию». У маски был и второй, смысловой план: она обозначала определенный социальный тип, наделенный раз и навсегда установленными психологическими чертами».

«На сегодняшний день, западные режиссеры разнообразно и тонко исследуют и используют символизм масок», - пишет автор. Он глубоко анализирует творчество Дж. Стрелера, Гарольда Принссона и др., драматургию А. Блока, Л. Андреева, Л. Пиранделло, Юджина О'Нила и др. авторов.

Исследователь подчеркивает: «В современной культуре Востока ситуация иная. Здесь по-прежнему большую роль играют традиционные маски, сущность которых чрезвычайно сложна. Актеры в масках – это определенные типы персонажей, в которых внутренняя составляющая выражается не в самой маске, а в наклоне головы, взгляде вверх и т.д. Сочетание масок, движений, костюмов и пронзительной, ритмичной музыки и сакральных смыслов ритуала стало сутью китайского драматического искусства [7, с. 283]».

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, в т.ч. ряд иностранных, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Как уже отмечалось, автором делаются глубокие выводы: «В заключение отметим, что в разных театральных системах маска имеет уникальную символику и способы применения. Так, она обнаруживает сложную и противоречивую человеческую природу, выявляет неизвестность и страх людей перед действительностью, воплощает и выражает эмоции, обеспечивает ритм и остроту развития драмы, углубляет смысл происходящих событий. При этом режиссеры, относящиеся к разным культурам, используют маску в театральном действе сообразно национальным традициям. Именно в соответствии с ними выстраивается ее роль в театральном действе, оформление, соотношение с актером и толкованием зрителями ее значений. Если для китайца или японца за маской стоит символ, несущий информацию о персонаже, то в западной культуре в силу философской рефлексии маска устанавливает границы, в рамках которых раскрывается персонаж, а также превращается в самостоятельный символ и эстетический объект. Маска в современном театре – это и разрушение живой связи между персонажами, и метафора внутренней борьбы в душе героя, и выражение противоречий между людьми, и символ истинных чувств. Детальное изучения общих моментов в декодировании символического значения масок является перспективной задачей для дальнейших исследований».

Это исследование представляет большой интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение истории театра (искусствоведов, историков, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется историей и искусством.