

## ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ КАК МАСКА-СИМВОЛ В ТЕАТРЕ

صورة المرأة بوصفها رمز للقناع في المسرح

مدرس مساعد وجدان عدنان مجهد  
مكان العمل : جامعة ديالى – كلية الفنون الجميلة  
رقم الهاتف : 07713275135  
البريد الإلكتروني : [wejdans8484@yahoo.com](mailto:wejdans8484@yahoo.com)

Ассистент Мохаммед Виждан Аднан

Университет Дияла

07713275135

[wejdans8484@yahoo.com](mailto:wejdans8484@yahoo.com)

## ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ КАК МАСКА-СИМВОЛ В ТЕАТРЕ

В статье рассмотрен феномен образа-символа женщины в современном театре, являющийся вневременным: обращаясь к сущностным основам человеческой жизни, он способен зафиксировать, закрепить, отобразить ментальные доминанты каждой эпохи. Утверждается, что маска-знак, маска-образ женщины стимулирует зрителя к самостоятельному поиску ответа на поставленные в спектакле вопросы, обращаясь к собственному анализу сценического действия. При этом сама маска-символ, несмотря на стремление к индивидуализации, представляется дифференцированным феноменом, идеей женственности, суть которого – в бесконечной интертекстуальной и интермедиальной дискурсивности. Отмечено, что маска предстает одной из зрительных форм античной культуры, открывающих характерные черты символической образности и языка, в которых она может существовать. В современном театральном контексте женская маска-символ опирается на традиционные маски античности, где степень бледности женской маски несла широкий диапазон эмблематических значений – во многом связанных с близостью женщины к центру дома и благополучием семейного очага. Античная маска на театральной сцене отражала потенциальные возможности самореализации женщины в семье и обществе, а также подчеркивала особую эмоциональность героинь, способных на глубокие переживания (например, белизна маски демонстрировала повышенный социальный статус героини). Эволюция европейской драмы демонстрирует возрастающий интерес к нереалистическому, символическому наполнению женского образа в духе античной масочности (Ибсен, Гауптман, Стриндберг, Чехов). При этом сама маска-символ образа женщины на протяжении истории развития драмы утверждается в широком диапазоне социальных ролей, отражаемых на сцене, и позиционируется в качестве ритуального действия с некими общественно-значительными функциями родовой памяти, которая направляет жизнь общества на заложенную в ее основу систему ценностей.

**Ключевые слова:** маска-символ, образ женщины, современный театр, дискурсивность, античная культура.

### مستخلص

يتناول البحث ظاهرة رمز صورة المرأة في المسرح الحديث ، وهي ظاهرة خالدة: بالإشارة إلى الأسس الجوهرية لحياة الإنسان ، فهو قادر على تثبيت و ترشيخ وعرض كل العوامل المهيمنة لكل عصر . و يُزعم أن رمز القناع ، صورة القناع للمرأة ، باعتبارها من أهم الوسائل المميزة للمسرح ، حيث تساهم في تشجيع وتحفز الشخص (المتفرج) على البحث بشكل مستقل عن إجابة الأسئلة المطروحة في الأداء ، في إشارة إلى تحليله الخاص للعمل. علاوة على ذلك ، فإن رمز القناع نفسه ، على الرغم من كل الرغبة في التفرد ، يبدو أنه ظاهرة متميزة ، فكرة الأنوثة ، التي يكمن جوهرها في الخطاب اللامتناهي بين النصوص والخطاب الوسيط. يُلاحظ أن القناع يمثل أحد الأشكال المرئية للثقافة القديمة ، ويكشف عن السمات المميزة للصور الرمزية واللغة التي يمكن أن توجد بها. في السياق المسرحي الحديث ، يعتمد رمز القناع المرأة على الألقعة التقليدية في العصور القديمة ، حيث تحمل درجة شحوب القناع الأنثوي مجموعة واسعة من المعاني الرمزية ، والتي تتعلق إلى حد كبير بقرب المرأة من وسط المنزل و رفاهية الأسرة الموقد. يعكس القناع القديم على المسرح الفرص المحتملة لتحقيق الذات للمرأة في الأسرة والمجتمع ، كما أكد على العاطفة الخاصة للشخصيات البطلة القادرة على الشعور العميق (على سبيل المثال ، أظهر بياض القناع زيادة اجتماعية مكانة البطلة). يوضح تطور الدراما الأوروبية الاهتمام المتزايد بالمحتوى الرمزي غير الواقعي للصورة الأنثوية بروح الألقعة القديمة (إبسن ، هاوبتمان ، ستريندبرغ ، تشيخوف) وفي الوقت نفسه ، رمز القناع لصورة المرأة عبر تاريخ تطور الدراما تم تأكيده في مجموعة واسعة من الأدوار الاجتماعية التي تنعكس على المسرح ، ويتم وضعها كعمل طقسي له وظائف معينة ومهمة اجتماعيا مع بعض الوظائف المهمة اجتماعياً للذاكرة التراثية ، التي توجه حياة المجتمع إلى نظام القيم المنصوص عليه في أساسه.

الكلمات المفتاحية: قناع – رمز ، صورة المرأة ، المسرح الحديث ، الخطاب ، الثقافة القديمة.

Проблема образа женщины в театре является довольно-таки дифференцированной прежде всего по причине своей многоплановости: во-первых – действительность, в нем представленная, имеет некую условность, то есть может рассматриваться как симулякр, поскольку репрезентирует не существующую (онтологическую) реальность, а некую интерпретационную модель, к тому же проработанную не во всех деталях. Научный интерес к данной проблематике обусловлен поиском в области антропологии драмы, объединяющей исследователей литературы и театра разных стран и эпох. Универсальность и взаимодополняемость системы женских образов в различных культурах [1; 2; 3]

Сами драматургические роли (персонажей) в соотнесенности в театральными амплуа, как и отраженные литературыные типажи (социальные модели), актуализированные в спектакле, предстают в качестве неких философских моделей или, во многом, экзистенциальных масок либо масок-символов. Последнее, закономерно, подводит нас ко второму – собственно самому образу женщины, позиционируемому в этом свете как маска, но уже другого порядка.

Говоря об этом, мы понимаем этот образ не конкретизированно, но в качестве некоей абстрагированной идеи Женщины в целом: в качестве доказательства последнего можно привести факт того, что все женские роли в архаичеком типе театра исполнялись мужчинами. Соответственно, женщина как таковая в спектакле отсутствовала, заменяясь при этом на саму идею женственности, ее концепт.

Аспекты понимания поставленной темы представлены в глубоких исследованиях И. Анненского, Н. Грякалова, Т. Ерохиной, В. Иванова, А. Лаврова, О. Матича, Ф. Ницше, В. Розанова, В. Садовского, М. Слипак, А. Русаковой, К. Соливетти, А. Ханзена-Леве, К. Эконена, чьи труды послужили методологической базой предпринятого исследования.

Сцена всегда была чем-то большим, чем простое отображение действительности. Таким образом, в ней всегда присутствует символизм, когда

актер выходит на подмостки для имитации окружающего мира, поскольку акт выставления жизни напоказ становится актом превращения действительности. Так, само существование драматургии как таковой предполагает наличие постоянной потребности в символической интерпретации.

При этом символизм может и разрушить драматическую иллюзию: не трудно обратить внимание на то, что драматургия, которая всегда искала пути преодоления временных и пространственных ограничений, легко смещается от реализма в сторону символизма. Показательно при этом, что каждый из великих натуралистов XIX века (Ибсен, Стриндберг, Гауптман и Чехов), достигнув успеха в строго реалистическом ключе, начинал искать более символическую художественную выразительность [4, 13–14].

Маска-символ лежит в самой основе театрального искусства, проистекая из культуры Древней Греции, в которой еще до нашей эры появились как сама драматургия, так и ее основные ветви – трагедия и комедия, а также музы-покровительницы – Мельпомена и Талия с символами подмостков – масками. Необходимо сказать, что Мельпомена и Талия издавна изображались в виде женщин, которые держат в руках маски. Театральные символы постепенно зажили самостоятельной жизнью, став олицетворением сцены. При этом их использование носит строго прагматичный характер: в древности все театризованные действия происходили на площадях и аренах. Поскольку собирались множество зрителей, чтобы в последних рядах видели характер персонажей, слышали, про что вообще идет речь, лицедеи стали использовать маски: ярко нарисованные, выражающие радость или гнев, они вместо рта имели рупор, усиливающий звук.

Роль масок в жизни человека необычайно высока: в наше время протестные демонстрации во всех странах мира редко обходятся без масок, олицетворяющих того или иного политического деятеля. Так, маска стала символом скрытности, последнее породило множество выражений с этим словом, обозначающих тайну, неискренность, загадку.

Маска имеет способность репрезентировать себя не только в качестве предмета или атрибута, но и в более широких смыслах: как метафора, символ, идея, образ. Таким образом, она несет ярко выраженный эстетический, а также метакоммуникационный характер, поскольку играет не только персонажами некоего произведения, но и со зрителем, наблюдающим воплощение одного на сцене театра.

Так, в триаде «маска – лицо – образ» маска выступает *средством сотворения* качественно нового образа; посредником между «настоящим» лицом (человеком, предметом, явлением, признаком, информацией и прочим) и его образом, позиционируемым в качестве новой сущности (внешности, статуса).

Маска – это признак личности, не имеющей целостности, незыблемой мировоззренческой позиции.

Роль женщины в современном театре позиционируется как сущность, стремящаяся к индивидуализации, неповторимости, уникальности, подчеркнутой и утонченной женственности. Наиболее ярко черты этого образа-символа можно проследить в повести Т. Толстой «Невидимые девы», в которой актуализирован необычный культурный и искусствоведческий прием – повествование, ведущееся от имени женщины. При этом женщина в этом контексте понимается в качестве не конкретной героини, ведущей хронологию своей жизни, но некоей идеи, особого видения мира, присущей определенному социокультурному, сакральному феномену действительности. В «фокусе» произведения – женщины: прекрасные, одухотворенные, утонченные, умные «девы», а также женщины из народа (няни, куховарки, служанки) [5, 50].

При этом маска-символ образа женщины в постмодернизме пародийно ориентирована на художественные традиции русской классики, литературы Серебрянного века, постсимволизм. Последнее, тем не менее, обращается к таким сторонам модернизма либо иного интертекста как гуманность, человечность, чувственность, полнота жизни, идеал неповторной, подчеркнуто индивидуально и одновременно обобщенной женственности.

Сходную позицию в коммуникации со зрителем выполняет роль собеседника, без признаков авторитетности, пародийности либо гротеска, благодаря своему универсализму. Наоборот, в типах этой эмоциональности преобладают неосентиментальные и ностальгические чувства, а одомашненный русский модернизм становится семейной средой для личностной самоидентификации зрителя. Это помогает создать бурный безудержный поток самой жизни, с обязательным погружением в интертекст и интермедию культуры – из мифологизированного прошлого в метафоризированное будущее.

Как было сказано, в театральном искусстве прием маски используется с наидревнейших времен: театральная маска, согласно исследованиям ученых, сформировалась на основе традиций похоронного культа, в ней она символизировала соединение двух миров – сакрального и профанного, небесного (трансцендентного) и земного, которые в сознании древнего человека противостояли друг другу. Интересно при этом, что и тут прослеживается женское начало: подобно богине земли – Дее, прародительнице всего живого, имеющей женскую маркировку, смерть, как правило, представлялась ее антиподом, логично завершающим зарождение жизни ее разложением.

Античные маски традиционно делились на женские и мужские по цвету и оттенку – женская была либо выбеленной, либо более светлого тона по сравнению с остальными личинами театрального представления. И если мужская маска

оказывалась светлой, то это служило особой характеристикой героя в античном театре (согласно норме мужчина должен был иметь на лице загар, что подчеркивало его здоровье и силу). «С женскими масками ситуация противоположна. Присутствие цвета в маске в данном случае имело целью сообщить зрителями о социальном статусе героини, поскольку только женщины низкого положения могли длительное время находиться на солнце, вследствие чего их кожа приобретала оттенок отличный от белого» [6, 24]. Система масок постоянно трансформировалась в древнегреческом театре – расширяясь и унифицируясь. К древнегреческому периоду истории драмы выработалась наиболее четкая система масок, свидетельство о которой дошло до наших дней.

В «Ономастиконе» римского автора Юлия Поллукса, составленном во II веке нашей эры, дается систематическое описание аттических театральных масок, подразделенных, в том числе, по гендерному признаку. Среди 28 трагических масок 11 женских («седая с взъерошенными волосами, свободная старая женщина, старая служанка, служанка средних лет, кожаная, бледная с взъерошенными волосами, бледная средних лет, молодая женщина, остриженная дева, старая остриженная дева, девочка» [6, 22]). Из 44 комических масок, описанных Поллуксом, – женских масок 17 (3 пожилых и 14 молодых женщин), все их можно типологизировать по возрасту и социальному статусу – старуха (сводня, кормилица), свободная молодая женщина, замужняя женщина, девушка, куртизанка, рабыня [7, 63-64]. Значительное число масок женского типа возникает и среди описываемых в «Ономастиконе» специальных масок, воссоздающих лица героев в экстремальных ситуациях (Тиро с посиневшими щеками, страдавшая от побоев мачехи Сидеро, как в драме Софокла или маска Горгоны), а также среди специальных масок музы, нимфы, эринии или аллегорические сущности (справедливость, смерть, зависть и т.п.). Отчасти схожую эмблематичность имели женские образы-маски барочной драмы, в том числе и на раннем этапе истории русского театра [8].

Очевидно, женских масок человеческих персонажей в античном и древнеримском театре традиционно меньше, чем мужских, хотя этот перевес не столь разителен, как, например, в пьесах классиков русской драматургии XIX в.

Как сакральный, таинственный атрибут, маска выступала некоей символической связью времен в ритуальном действе, пытаясь визуально как бы «запечатлеть», «увекочить» наиболее существенные черты их столкновения-объединения. Так, индонезийские погребальные маски, погребальные маски фараонов и вельмож в Древнем Египте (маска Тутанхамона), погребальные маски в Крито-Микенской культуре (маска Агамемнона), древнеримские восковые маски предков, ритуальные маски африканских народов и так далее, безусловно, указывают на идею неделимости вечного и временного.

Значительно позже, как отмечает П. Флоренский, когда сакральное разложилось и выдохлось, а священная часть культа превратилась в будничную, и родился театр в современном понимании. Маска женщины при этом, при всей попытке репрезентации концепта женственности, тем не менее, носила некий элемент гиперболизации, пародизации и насмешки. Ее бытование в театральной стихии знаменовало упомянутое выше «низведение» высокого искусства в сферу земных чертог.

При этом сама маска-образ-символ женщины представляется в роли примирения неких противоречий действительности (мать-жена-любовница), локализуемых непосредственно на высоком уровне сознания и определяемых через процесс психического развития, выражаемый в символах. Театральная маска-символ, в таком свете, представляется точкой пересечения наиболее острых философско-психологических проблем человеческого *существования* и ее отношений с окружающим миром в зримо зафиксированном виде, она всегда требует от зрителя – или участника древних религиозно-сакрализованных представлений, или обычного театрального зрителя, – определенного умственного усилия для декодирования ее содержания.

Таким образом, маска позиционируется уже как средство визуализации сложных внутренних психологических состояний героев, однако же тем не менее пребывая в некоем единстве своего содержания. Так, образ женщины в любом спектакле представляется чем-то вроде череды отражений некоей сути, которая переходит из одного состояния в другое [9, 123].

Развитие этой идеи мы находим в некоем размытии понятия гендера, наблюдаемого в наши дни: многочисленные экспериментальные постановки акцентируют внимание зрителя на некоей идее, атрофируя привычные очертания физической идентификации. Таким образом, маска-образ женщины представляется скорее зримым символом, яркой метафорой, по четкости подобной словесной.

Она (маска, женщина, идея) представляется таинственной, исполненной волшебной магии, обращающей на себя внимание благодаря наличию в себе иррационального содержания, невозможности придать точные определения понятий, характеристик образа. При этом последние иногда достаточно противоречивы, находятся в оппозиции один к другому, однако, при этом, такие важные и необходимые в процессе развертывания общего продуктивного *события*. Подобные характеристики, как правило, не имеют конкретного выражения, поскольку по своей природе они многозначны, а значит – сложно сконструированы, подобно сложной игре света на гранях драгоценного камня.

В этой своей ипостати упомянутая маска всегда является сакральной, трансцедентной (к примеру, маска в древнем китайском традиционном и японском

традиционном театрах действительно имела сакральные свойства: она представляла собой подобие божества, которому молились актеры перед выходом на сценические подмостки), а потому не поддается рационализации, точному «прочтению».

Маска женщины в театре всегда апеллирует к несознательному в человеке, к «отстоянным» во времени представлениям коллективного восприятия наиболее важных, проблемных для общественного сосуществования людей понятий-экзистенциалов человеческого бытия, формирующихся в результате развития человеческого общества с момента его появления, включая современное и будущее время. Однако, человек, наделенный сознанием и дискурсивным мышлением, должен был бы опротестовать собственную творческую природу, если бы не стремился познать непостижимое и не пытался влиять на ход вещей в развитии Вселенной, в становлении окружающей действительности, космизируя тот грандиозный и неоформленный мир, в котором он должен самореализоваться.

Именно поэтому человеческая мысль обращается к символу, аллегории, знаку, обозначая ими наиболее релевантные стороны бытия: потому как именно содержание этих явлений всегда выходит за рамки четкого, конкретного воплощения подобных идей в действительности, даже если речь идет про искусство. То есть образ женщины в театре и действительности как бы существует параллельно видимыми формами действительности, активно влияя на нее: космос человеческого бытия немислим вне их.

Таким образом, содержание определенной маски, в частности – маски-образа женщины лимитировано неким символическим аллегорическим значением: с одной стороны, являясь трансцендентным, иррациональным. С другой – достаточно конкретным, то есть требует определенного материального ограничения/фиксации/слияния, заключения идеи маски в визуальные, то есть видимые, признаки явления или процесса, который оно выражает. Так, типизируя и знаково обобщая особенно важные явления, образ женщины, как правило, канонизирует их, что визуально выражается в окаменелости застывшего зрительного изображения этих признаков. При этом «отысканное» изображение «легитимизируется» и уже не изменяется практически никогда – при условии, что сущность явления в определенное время правильно «схвачена» сознанием.

То есть лишь искусство, владеющее возможностью выходить за границы этих понятий, и, благодаря визуализации, конкретизировать в слове, красках, звуках и прочем определенные психологические явления, имеет способность к уловлению философского содержания оно. При этом символ-образ женщины в качестве театральной маски стремится к тому, чтобы визуально подчеркнуть наиболее характерные особенности этого феномена, идеи и прочего, то есть

придать им разумное осмысление и понимание, дистанцировать и вывести за черту обыденного, тем самым усиливая внимание к проблеме в целом.

Как правило, искусство, владея разношерстным арсеналом художественно-образной системой средств выразительности, нередко воплощает подобные идеи, используя удивительно яркие, необычайные, оригинальные образы и формы, простые в своем гениальном решении, доступные как образованному, крайне требовательному сознанию, так и сознанию малообразованному. В своем визуальном художественно-образном выражении маска-архетип образа женщины тяготеет к детскости, к простым, архаичным первоосновам осмысленно-человеческого существования в мире, при этом выстраивая на этом «фундаменте» образ Прекрасной Дамы. Бесспорно, можно позиционировать упомянутую маску в качестве примитивной, однако, оказывается, что эта «примитивность» ее содержания дошла до нашего времени, не утратив своего значения, в определенном смысле она и сегодня требует чрезвычайных усилий для понимания [10].

Мир воспоминаний мифологизируется, кажется, сказочным и райским, а значит – вечным. На театральных подмостках разных времен звучат голоса различных женщин, которых зритель видел и любовь которых почувствовал на протяжении жизни. Так маска-символ образа женщины в театре восстанавливает культурное родство современной русской женщины с миром Серебрянного века: он становится привычным, домашним, причастным к культуре двадцать первого. Таким образом создается интертекстуальная река жизни, в которой каждый из женских голосов – неповторим и прекрасен, подобно тому как он изображен на картинах художников.

**Выводы.** Актуальность образа-символа женщины в современном театре, как свидетельствует практика, является вневременной: обращаясь к сущностным основам человеческой жизни, он способен зафиксировать, закрепить, отобразить все наиболее важное. То есть такое, которое помогает человеку ориентироваться в наисложнейших жизненных ситуациях, направляя его мысли и действия в необходимое русло. Таким образом, прибегая к визуальному приему маски-архетипу женственности, практика театра сводит их на уровень сознания, способствуя рационализации определенной проблемы с целью детерминации сложных драматических событий и поиска возможного решения необходимых проблем.

Маска-знак, маска-образ женщины, как один из наиболее важных и характерных средств театра, способствует поощрению зрителя к самостоятельному поиску ответа на поставленные в спектакле вопросы, обращаясь к собственному анализу сценического действия. При этом сама маска-

символ, не смотря на все показательное стремление к индивидуализации, представляется дифференцированным феноменом, идеей женственности, суть которого – в бесконечной реке интертекстуальной и интермедиальной дискурсивности. То есть образ-символ женщины не снимает внешних оппозиций своей содержательной части, но гиперболизирует их, расслаивая по уровням значимости.

Таким образом, маска представляется одной из зрительных форм античной культуры, открывающих характерные черты символической образности и языка. При этом сама маска-символ образа женщины позиционируется в качестве ритуального действия с некими общественно-значительными функциями родовой памяти, которая направляет жизнь общества на заложенную в ее основу систему ценностей.

**Перспективой** исследования видится дальнейшее изучение роли образа-символа женщины в театре с целью отражения сущностных черт этого концепта; отражения специфических особенностей взаимосвязи одного с другими концептами, а также в системе смысловых детерминант театральной деятельности.

### **Список использованной литературы**

1. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. М.: Артист-Режиссер-Театр, 2010. 320 с.

2. Ерохина Т. И. Грани женственности в русском символизме // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 6. – С. 210–217.
3. Халаф А. А. Образ женщины в арабском искусстве // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2012. – № 1. – С. 118–120.
4. Ворошилова О. А. Образ женщины в современном мире (по материалам современных российских женских журналов) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение: вопросы теории и практики. – 2016. – № 5. – С. 54–57.
5. Абашева М. П. Русская женская проза на рубеже XX-XXI веков. – Пермь: Пермский государственный университет, 2007. – 176 с.
6. Поникаровская М.В. Трагическая маска в древнегреческом театре // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Т. 23. 2015. С. 17-26.
7. Васильев А.В. Маски в римском театре: происхождение и типология // Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. 2015. Т. 23. С. 53-72.
8. Софронова Л. А. О структуре драматического сюжета («Артаксерксово действие») // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – початок XVIII в.). – Москва: Наука, 1976. – С. 88–118.
9. Лотман Ю. М. Литература и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 томах. – Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1980. – С. 220–226.
10. Колядич Т. М. Тенденции развития современной «женской» прозы // Русская проза конца XX века. – Москва: Академия, 2005. – С. 164–184.