



УДК 792.8"19/20":[688.751+159.942
DOI: 10.31866/2616-7646.4.1.2021.236223

МАСКА ТА ЕМОЦІЙНО-ТІЛЕСНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Шабаліна Олена Миколаївна,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури,
Харків, Україна

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

Мета дослідження – виявити роль феноменів «неомаска» та «антимаска» в мистецтві танцю ХХ – початку ХХІ ст. та у формуванні емоційно-тілесного інтелекту сучасного хореографа. **Методологія.** Застосування історичного, компаративного, мистецтвознавчого методів сприяло проведенню науково об'єктивного дослідження. **Наукова новизна.** Уведено поняття «неомаска» та «антимаска» у сферу хореографічного мистецтва, проаналізовано процеси трансформації ролі маски та формування передумов становлення поняття «емоційно-тілесний інтелект» у виставах хореографів модерного й постмодерного напрямів. **Висновки.** Поняття «неомаска» в сучасній хореографії можна застосувати для означення візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя й тіла разом. Під «антимаскою» розуміємо «оголення» психоемоційних проблем людини, повну свободу емоційних і тілесних проявів у танці з мінімальним використанням костюму, гриму, реквізиту. Зазначено, що адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу зі споглядальної на особистісну призвела до актуалізації емоційно-тілесного інтелекту як складника постановочної творчості хореографів та виконавської діяльності артистів-танцівників. Констатовано необхідність відкриття дискурсу стосовно питань про тривимірний світ людини (дух, душа, тіло), що сьогодні розуміють як «тілесність». Нині в сценічній культурі поширюється філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Завданням сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людині (і учасникам танцювальних перформенсів, і глядачам) можливостей усвідомленого проживання свого життя, зняття поверхневої маски, надання усвідомлення особистої відповідальності за життя через створення й демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепт «маска» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту та заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа та глядача.

Ключові слова: сучасний танець, маска в хореографії, неомаска, антимаска, емоційно-тілесний інтелект в танці.



МАСКА И ЭМОЦИОНАЛЬНО-ТЕЛЕСНЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ В ИСКУССТВЕ ТАНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Шабалина Елена Николаевна,

кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная
академия культуры,
Харьков, Украина

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

MASK AND EMOTIONAL AND BODILY INTELLIGENCE IN THE ART OF DANCE OF THE 20TH – EARLY 21ST CENTURIES

Olena Shabalina,

PhD in Art Studies, Associate Professor,
Kharkiv State
Academy of Culture,
Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-2715-2253>,
0509118499a@ukr.net

Цель исследования – выявить роль феноменов «неомаска» и «антимаска» в искусстве танца XX – начала XXI в. и в формировании эмоционально-телесного интеллекта современного хореографа. **Методология.** Применение исторического, компаративного, искусствоведческого методов позволили провести научно объективное исследование. **Научная новизна.** Введены понятия «неомаска» и «антимаска» в сферу хореографического искусства, проанализованы процессы трансформации роли маски и формирования предпосылок становления понятия «эмоционально-телесный интеллект» в спектаклях хореографов модернистского и постмодернистского направления. **Выводы.** Понятие «неомаска» в современной хореографии можно применить для определения визуального образа, который имеет открытое лицо, но закрытое тканью тело, или использование ткани для покрытия лица и тела вместе. Под «антимаской» понимаем «обнажение» психоэмоциональных проблем человека, полная свобода эмоциональных и телесных проявлений в танце с минимальным использованием костюма, грима, реквизита. Отмечено, что адаптация человека к изменению парадигмы восприятия мира с созерцательной на личностную привела к актуализации эмоционально-телесного интеллекта как составляющей постановочной творчества хореографов и исполнительской деятельности танцоров. Констатируется необходимость открытия дискурса по вопросам о трехмерности мира человека (дух, душа, тело), что сегодня понимается как «телесность». Сейчас в сце-

The purpose of the research is to identify the role of the “neo-mask” and “anti-mask” phenomena in the art of dance of the 20th – early 21st century and the emotional and bodily intelligence formation of a modern choreographer. **Methodology.** The application of historical, comparative and art methods contributed to the conduct of scientifically objective research. **Scientific novelty.** The concepts of “neo-mask” and “anti-mask” were introduced into the choreographic art sphere, the processes of transforming the role of the mask and forming the prerequisites for the development of the “emotional-bodily intelligence” concept in the choreographers’ performances of the modernist and postmodern direction were analyzed. **Conclusions.** The term “neo-mask” in modern choreography can be used to describe a visual image that has an open face but a cloth-covered body or the use of fabric to cover the face and body together. By “anti-mask” we mean “exposure” of a person’s psycho-emotional problems, complete freedom of emotional and bodily manifestations in dance with minimal use of costume, make-up, props. It is noted that the adaptation of man to the paradigm of world perception from contemplative to personal led to the actualization of emotional and bodily intelligence as a component of the choreographers’ stage producing activity and dancers’ performance. The need to open a discourse on questions about the three-dimensional nature of the human world (spirit, soul, body) was stated, which today is understood as “physicality”. Now in stage culture, the philosophy of perception of not the “dancing body” but the “physicality of the im-



нической культурі розповсюджується філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Задачею сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людям (як учасникам танцювальних перформансів, так і глядачам) можливостей усвідомленого проживання своєї життя, зняття поверхневості маски, надання усвідомлення особистості відповідальності за життя через створення і демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепція «маски» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту і заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа і глядача.

Ключові слова: сучасний танець, маска в хореографії, неомаска, антимаска, емоційно-тілесний інтелект в танці.

age” is spreading. The task of modern choreographic art is to open for people (both participants of dance performances and spectators) the possibilities of conscious living of their lives, removing a superficial mask, and providing awareness of personal responsibility for life through the creation and demonstration of modern images. The subject and concept of “mask” in the art of choreography have undergone a transformation from the use of masks to protect and replace the image of the body to a conscious relationship “I and the body” in the development of the emotional intelligence of the choreographer and the spectator.

Keywords: modern dance, mask in choreography, neo-mask, anti-mask, emotional and bodily intelligence in dance.

Актуальність теми дослідження. Маска є феноменом театрального мистецтва впродовж всієї історії розвитку останнього. У контексті наукового міждисциплінарного дискурсу необхідно розглянути терміни «неомаска», «антимаска», що відображають емоційну сутність візуальних образів періоду експериментів і нововведень ХХ – початку ХХІ ст. у просторі експериментального танцю. Також важливо з’ясувати терміни «костюм-партнер», «костюм-маска» та їхню роль у процесі утворення й трансляції нової хореографічної лексики. Також актуальним в контексті розгляду маски в танцювальному мистецтві є тлумачення поняття «емоційно-тілесний інтелект».

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Маска традиційно використовується в перформативних (виконавських) мистецтвах. Трансформацію маски в історії театру вивчають А. Васильєв (Васильєв, 2015), О. Кулішова (Кулішова, 2015), Д. Кумукова (2018), М. Понікаровська (Понікаровская, 2015), С. Школьніков (Школьніков, 1969) та ін. Дослідження трансформації маски в мистецтві танцю ХХ – поч. ХХІ ст. в аспекті формування емоційно-тілесного інтелекту в мистецько-культурному полі досі не проводилося.

Мета дослідження – виявити роль феноменів «неомаска» та «антимаска» в мистецтві танцю ХХ – початку ХХІ ст. та у формуванні емоційно-тілесного інтелекту сучасного хореографа.

Виклад основного матеріалу. На початку творчого шляху людини свідомою активним елементом творчого процесу й образу стала «маска». На думку дослідника Р. Кайуа, маска є також однією з основних загадок етнографії (Кайуа, 2007, с. 107). В античному суспільстві й культурі маска виступає засобом захисту від злих сил, разом з тим може лякати, дає можливість перевтілюватися в тотемного пращура, божество, міфологічний персонаж або іншу людину. Маска була засобом



самоідентифікації, збереження власних рис людини навіть після смерті; вона стала елементом художньої культури, засобом прикраси архітектурних споруд, вирішення проблем театральної виразності (Кулишова, 2015). Отже, маска виконувала функції охоронця емоційного балансу людини та активного регулятора міжособистісної комунікації.

За часів античності маска стала символом театру, виступаючи радше маркером наслідувальної природи театру, ніж ритуальною приналежністю; вона цілком відповідала принципу умовності, який характеризував не тільки створений сценічний образ та естетику театру з його художніми засоби, але й античне мистецтво в цілому. Маски візуалізували певний спектр емоцій, що вказує на свідомий вибір творцями перформативного (публічного театрального) дійства актуальних психологічних проявів того часу. Хоча ми маємо лише фрагментарне свідчення про емоції, котрі передають характер маски в «Анахарсіс» Лукіана в діалозі із Соном, саме воно підтверджує існування двох видів маски – людей-трагіків та людей-коміків. На головах людей-трагіків «були якісь смішні личини з великими порожнинами для рота, з яких вони видавали жажливий крик», маски коміків «були набагато смішніші, та весь театр сміявся над ними» (Поникаровская, 2015, с. 19).

Про усвідомлення багатозаровості емоцій людини свідчить великий набір трагічних масок, котрі могли використовуватися і в комедії. За Поллуксом, для трагедії використовувалися 28 видів масок, що передавали характер, вік, стать, соціальне положення героїв завдяки кольору обличчя та кольору й довжини волосся маски, яскравості фарб губ, очей: 6 масок старців (*γέροντες*), 8 масок чоловіків та юнаків (*νεανίσκοι*), 3 маски рабів (*θεράποντες*), 11 жіночих масок (*γυναίκες*); 33 спеціальних маски з нетиповими характеристиками: божества, міфічні персонажі (німфа, титан, гігант та ін.), сили природи (ріка, гора), персоніфіковані абстрактні поняття (смерть, гордість, провина, заздрість та ін.) (Sutton, 1984, с. 175).

У ранніх базових принципах розвитку театральної маски помітна лінія зображення конкретного впізнаваного персонажа. У стародавній комедії на сцену виводилися всім відомі особи, на що вказує збережена антична традиція-вказівка, що Сократ в «Хмарах», введений Аристофаном в якості персонажа, був вельми пізнаваний (Кулишова, 2015, с. 12). Зауваження Аристофана у «Вершниках» розкриває інший бік проблеми ідентичності масок і прототипів – жоден з афінських майстрів не наважився зробити маску Клеона через страх перед всемогутнім демагогом. З часом портретні маски були заборонені, щоб уникнути найменшої випадкової подібності з високопоставленими особами (особливо з македонськими імператорами). Маски стали робити потворними (Школьников, 1969).

Маска впливала на її носія з психологічного боку не менше, ніж на глядача візуально. Аналіз вазопису П. Майнека свідчить, що очі масок були білими з маленькими порожнинами, що призводило до візуального ефекту живого погляду: коли актор дивився скрізь них на глядача, публіка сприймала, що зіниці очей у маски темні, наче живі (Meineck, 2011). Згідно з іншими дослідженнями маска впливала на стан актора. Так, маленький розмір зіниць маски допомагав акторові концентруватися, діяв як об'єкт для фокусу уваги. Коли погляд проходив через цей «об'єкт», оптичне поле сприйняття актора ставало дуже вузьким. На думку Т. Воволіса, через деякий час актор відчував, що він дивиться наче через один



отвір – «третє око», розташоване між бровами (Vovolis, 2011), що давало змогу концентрувати енергію й спрямовувати її в поле особистої уваги.

Грецьке театральне мистецтво класичної епохи поширилося на території Великої Греції та Сицилії, про що свідчить споруда знаменитого театру в Сіракузах (460 р. до н.е.). Вазопис Південної Італії IV ст. до н.е. демонструє перевагу трагедій Еврипіда та його послідовників (Bieber, 1939, с. 258.), але давня антична комедія не набула розвитку. Комічні видовища в містах Південної Італії проходили без участі хору, вони були схожі на пізніші міми та, можливо, відтворювали місцеві оскські традиції (Васильєв, 2015, с. 53). Наша увага фокусується на тому, що в цих видовищах пародія на міфологічні сюжети переплетена з пародією на побутові ситуації повсякденного життя. У літературній формі місцева сицилійська комедія з'явилася в V ст. до н.е. завдяки Епіхарму, який удосконалив давні сицилійські міми, пов'язавши їх єдиною дією (Васильєв, 2015, с. 53). Тематику таких видовищ у загальних рисах можна поділити на два види:

- пародії на міфи або, на більш складному рівні, пародії на видовище міфу в трагедії;

- зображення комічних сцен повсякденного буття (Васильєв, 2015, с. 52).

Першу пародію на трагедію в літературній формі – хіларотрагедії (*ίλαροτραγῳδία* «весела трагедія») – створив сиракузянин Ринтон з Теренте (біля 300 р. до н.е.) Її актори називалися фліаками (*φλύακες*) – «базіками» (Васильєв, 2015, с. 53). Тобто відбувається адаптація трагедії і за змістом, і за формою. Маски фліаків нагадують маски давньої античної комедії, але їхні карикатурні риси виражено простіше й сильніше. Спотворення людського обличчя в цих масках доводилося до межі можливого, причому особливо підкреслювалися всі смішні й потворні риси, які призводять до максимального візуального впливу на глядача. Для створення комічного ефекту як засіб використовувався навіть процес переодягання та зняття маски. А. Васильєв наводить свідчення М. Бібера щодо вазового зображення, де чоловік переодягається в жіноче плаття та маску; композиція сцени дає зрозуміти, що у фарсі представлена пародія на вчинок Антігони, яка, всупереч велінню Креонта, поховала свого брата Полініка. У ту мить, коли стражник виводить Антігону до Креонта, актор знімає жіночу маску та замість жінки виявляється лисим бородатим чоловіком (Васильєв, 2015, с. 54).

Маски фольклорної драми ателани, що розігрували аматори, а не професіонали, також мали перебільшено-карикатурний характер. Головних масок було чотири:

- ненажерливий дурень – Макк (Maccus),
- галасливий хвалько – Буккон (Bucco),
- смішний старий – Папп (Pappus),
- злий горбань і шахрай – Доссенн (Dossennus).

Отже, персонажі ателани відрізнялися контрастними характерними рисами (Васильєв, 2015, с. 55).

Типові маски набувають поширення в період новоаттичної комедії з виходом твору Феофраста «Характери», в якому він описав до 30 різних характерів людини, що відрізняються моральними вадами (наприклад, підлесник, пустослов, невіглас, пліткар). Феофраст сповідував природничо-науковий підхід до людської психології, тому Менандр (Афіни кінець IV – поч. III ст. до н.е.) використав типажі



Феофраста для створення своїх масок (Prosperi, 1982). Саме маски новоаттичної комедії за описом Поллукса, поданим А. Васильєвим, становлять для нас найбільший інтерес, бо значно поширюють спектр характерів людини римської комедії до 44 масок: 9 – для ролей старців, 11 – для молодих, 7 – для рабів, 3 – для жінок, 14 – для молодих жінок (Васильєв, 2015, с. 63).

У 1960–70-х рр. на Ліпарських островах археологом Л. Бернабо Бреа були виявлені теракотові моделі масок новоаттичної комедії в грецьких похованнях, які дали змогу узгодити відповідники 32-м з 44-х комічних масок, описаних Поллуксом (Васильєв, 2015, с. 64).

Маска з її функціями укрупнити риси обличчя й посилити виразність образу зробила емоційну послугу з усереднення емоції, а також пішла шляхом різких переходів між емоціями, обходячи, навіть нехтуючи хвилиною зміни емоції, процесу, коли відбувається вибір наступної реакції організмом. Це значить, що вже з перших спроб прикритися маскою і носій маски / актор, і споглядач / глядач, очікували саме результат реакції на комунікацію, ігноруючи процес утворення емоції.

До нашого часу маска дійшла як постійний елемент театральних вистав, карнавалів. Уже з ХХ ст. маска набуває варіацій з новими змістами й формами, які ми розглянемо відповідно до нових тенденцій створення емоційно-пластичного образу в танцювальних творах. Робота з таким елементом сценографії, як маска, завжди є експериментом.

Модерний балет Курта Йосса «Зелений стіл» 1932 р. відкрив нову епоху створення сюжетів пластичних вистав. Багатозаровий зміст сюжету дав фундамент сміливого змісту масок, що стали відкритими карикатурними портретами політиків. Історія про війну в першій та останній сценах вистави була наочним викриттям підступних політичних дій з розкромом світу на зеленому ігорному столі (для гри в покер): гра політиків була грою з мільйонами чужих життів. Настроєм війни пронизано сцени, де Янгол Смерті у вигляді сірого воїна з мечем забирає із собою партизанку, героя, на руках відносить збожеволілу матір. Лише мародера Воїн Смерті залишає, бо той не гідний Смерті як катарсису життя. Цей глибокий виклик було зроблено на всіх рівнях – політичному, культурному, мистецькому, хореографічному, театральному. Принципом роботи над твором стала компіляція засобів: маска й сучасний рух; карикатура й політика; реальний світ політики й ментальний світ Янгола-воїна Смерті; поле гри й поле війни.

Хореографи-модерністи ХХ ст. почали відмовлятися від звиклих масок та напрацьованих прийомів штучної гри. Цей процес та зміну свідомості автора ХХ–ХХІ ст. можна розглянути шляхом заглиблення в творчість О. Шлеммера як хореографа-художника (Сидельникова, 2019; "Триадический балет Оскара Шлеммера", 2020), який запропонував нову маску. І тут маскою виявилось приладдя, де сам костюм став маскою, хоча лице залишалось відкритим – «костюм-маска» (термін наш. – О. Ш.).

Знаковим для хореографії ХХ ст. стосовно сюжету, техніки, костюму, сценографії, реквізиту стає плакатний образ М. Грехем у композиції «Плач» (Lamentation) 1930 р., виконаний нею сидячи в тканині-мішку, що сповиває тіло костюмом-коконом: «Обмежуючи себе таким чином, вона досягла неприродно сильної концентрації на динаміці тіла» ("Плач (балет) – Lamentation (ballet)", 2020). Цей образ ми називаємо «неомаска» (термін мій – О. Ш.) і вводимо цей термін на означення



візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя і тіла разом. Чому ми не зупиняємося на терміні «маска» або «костюм»? Маска статична, але завданням *«тканини-неомаски»* (термін наш. – О. Ш.) є передавання зміни емоцій, внутрішніх станів героя та амплітуд цих проявів. Костюм не передає емоційний стан, а тканина М. Грехем передавала емоції плакальниць та зміну сили емоційної напруги. Авторка-виконавиця «Плачу» не мала наміру вивільнитися зі свого кокону, як не могли люди назавжди вивільнитися від болю та страждання. Вона страждала разом із своїм *«тілом-неомаскою»* (термін наш. – О. Ш.). На початку ХХ ст. людство не вмilo вичищати накопичений негативний досвід; більше того, воно накопичило впродовж ХХ ст. негатив двох світових війн; у ХХІ ст. людство прагне вивільнити позитивний енергетичний потенціал. Через усю творчість М. Грехем пронесла тягар болю, яскраво уособлений у новаторському творі «Плач» (Lamentation), делікатно видаливши з нього зайвий рух і танець взагалі, обмежуючи тіло і свій танець, сховавши рух у середину неомаски ("Плач (балет) – Lamentation (ballet)", 2020), зробивши виразними вигини тканини як переходи від емоції до емоції.

Творчість хореографа ХХ ст. Елвіна Ніколаї, яку не можна віднести ані до модернізму, ані до постмодернізму, продовжує практику Л. Фуллер і М. Грехем. Він створив авторську техніку The Nikolais/Louis dance technique — одну з популярних технік у сучасному танці. Ставлячи фантазмагоричні вистави, автор використовує власну музику, партитуру світла, дизайн костюмів. В. Хлопова вважає, що в постановці «Noumenon» латексні шати артистів, з яких вони не можуть вибратися, сприймаються як футуристичний розвиток ідеї кокона М. Грехем. У «Imago» Е. Ніколаї В. Хлопова вбачає натяк на танець «Серпантин» Фуллер, бо танцюристи тримають в руках півметрові порожні трубки, які дозволяють їм вибудовувати зі своїх тіл химерні геометричні фігури (Хлопова, б.д.). Ми не робимо акцент на тому, що «Noumenon» прагне вибратися з латексного продовження кокону Грехем. Як і сама Грехем у «Плачу», герой «Noumenon», занурений до атмосфери образу, винаходить можливі пози, ракурси, спіралі, порт-де-бра, якими передає невагомність, баланс, швидкість польоту в космічному просторі. Кожний акцент руху латексного прибульця супроводжується космічними звуками, що створює переконливу візуальну 3D картину. Фінальною фразою-позою прибульця стає закрыта позиція людини з проявленими через латекс обличчям та руками, покладеними навхрест на ключиці. Лікті, притиснуті до грудей, транслюють спокій. Костюму «Noumenon» ми даємо назву «неомаска», подібно до образу М. Грехем. *Неомаска* «Noumenon» передає зміни станів, емоцій, героя та амплітуди цих проявів.

Дизайнерський костюм-неомаска Е. Ніколаї є доказом шляху трансформації костюму від захисних функцій первісної творчості через виконання функцій костюму як прикраси й театральної видовищності до костюма як партнера для виконавця перформативного мистецтва.

Філіп Декуфле, учень Е. Ніколаї, провів власну лінію в розвитку ідеї «тіло – є арт-об'єкт», наділив спіральки й пружинки теплими людськими якостями (Герт, 2014), та використав приладдя заради руху, задля посилення й підкреслення його амплітуди, динаміки і навіть тонкого передавання емоційної атмосфери вистави. Ф. Декуфле розвинув ідею Е. Ніколаї про «тотальну виставу», базуючись на школі М. Каннінгхема щодо використання відео в танці, вивчив досвід О. Шлеммера



щодо втілення фантазій художника не тільки на полотні, а й на сцені, що навчило обходити закони фокусу проекції в компіляції прийомів роботи з часом та відеорядом (Хлопова, 2016). Ф. Декуфле вимальовує в своїх виставах емоції ліній, кутів, ламаних та м'яких ефектів, емоції руху й костюму «неомаска», створює тіло руху в контексті емоції, повторює комічні безглуздості, створює абсурдні ситуації, в емоційному плані та фізичних рухах винаходить баланс рівноваги й падіння.

У дизайнерських пошуках свого слова французька хореографіня Магі Марен загострила питання «костюмів-масок». Її балет танцює наче у виліплених із порцеляни та грубо розфарбованих лялькових масках, а «фрейдистській контекст» балету «Попелюшка» «перероджує святкову розповідь у зловісний гротеск, схожий на дитячий кошмар довжиною в життя» (Кузнецова, 1998). Казковий сюжет реалізовано авторкою та виконавцями «дорослими» засобами, які виводять у світ сценічного простору емоційно-тілесні блоки та їх опрацювання. Героїня проходить психотерапевтичне перезавантаження на очах глядачів. Робота в костюмах-масках дає акторам змогу залишити свої обличчя за кадром і є здоровою профілактикою емоційного балансу виконавців.

Сьогодні прорив у розвитку психологічного перформативного дійства здійснює Східна Європа. Незалежний художник сучасного танцю Польщі та Британії Аурора Любос порушує теми критичного соціального досвіду та їх сприйняття. Перформанси художниці стають закликком проти насильства над людиною – спробою фізичного вивільнення з домашнього насильства, насильства над біженцями на словенсько-австрійському кордоні. Як виконавець соло-втілення авторської ідеї вона особисто готує всі предмети та відчуває сильний зв'язок між об'єктом і собою. Контакт посилює емоційно-фізіологічне сприйняття створених образів, які для неї стають реальнішими. Використання побутових речей, реквізиту у вигляді тіла людини викликають у глядачів відчуття гострого занурення в дію вистави та провокують вмикання кожного глядача до психореакції на споріднені факти особистого життя. Емоційний ракурс стає точкою відліку усвідомлення особистої проблеми глядача або співчуття зовнішній проблемі. Авторка не одягає маски; її перформанси стають обличчям болю, але вона готує свій стан, проходячи тренінги, які зміцнюють особисту нервову систему.

1. Радикальні експериментатори з рухом, простором, костюмом – провокатори руху та емоції Йохан Кресник, Піна Бауш, – найбільш «неживим механічним небезпечним “зомбі” в мистецтві» вважають не маску та костюм, класичний балет через пишні штучні декорації, відводять балету «місце в музеї серед інших скам'янілостей» (Герт, 2014). Але не в класичному балеті приховані скам'янілості. Треба перезавантажувати розум та вивільнювати пригнічені почуття. Прикладом вивільнення, емоційно-тілесного розкріпачення в роботі з артистами є практика Піни Бауш, вистави якої стали психотерапевтичним візуалізованим викриттям проблем людини та їх опрацюванням на очах глядача. Немов побутовим істотам, вона надала змогу емоціям вибиратися з клітки під назвою «людина-жертва». Ці емоції одночасно лякали глядача, викликали відторгнення та огиду. З іншого боку, ці провокативні моменти вистав М. Грехем давали глядачеві змогу зізнатися собі в існуванні проблем, які замовчували суспільство, сім'я й забороняла релігія. Вистави П. Бауш стали «антимаскою» (термін наш. – О. Ш.) та відкриттям капкану для емоцій.



2. Вивільнення артистів балету приходить з Матс Еком та Сильві Гельом. Ускладнивши техніку, збагативши лексику та не зменшуючи проблемного поля прояву емоцій, М. Ек провів лінію розкріпачення мислення через провокацію емоції в русі протягом життя. І цей процес був продемонстрований упродовж багатьох років на прикладі досвіду А. Лагуни, С. Гельом. Так, Сильві Гельом йде від досвіду гімнастики через приголомшливий успіх у балетному мистецтві та провокативний широкоформатний досвід балету М. Ека до перформативних полотен. Її техніка руху, взаємовідносини з декораціями, предметами, інсталяціями безмежно варіативні. Рух С. Гельом у будь-якому образі є доказом гармонії в процесі емоційно-тілесного вивільнення загального особистого навантаження. Для видовища це є «антимаскою», «антисистемою». Але почерк автора стає впізнавальною рамкою руху, стилем руху та напрямом мислення.

Сьогодні театри «перетинають кордон» фізичного театру, не маючи достатньої інформації про тіло й тілесність, але з відвертою зацікавленістю руйнівника кордону. Вони спостерігають за глядачем, який ніяковіє, побачивши замість водевілю пластичну виставу без слів та вокальних арій. Глядачі переконуються, що такий спосіб сценічної дії теж має право на існування. Ф. Дельсарт, М. Каннінгхем, К. Карлсон, Т. Браун, Т. Тарп, А. Креексмакер, С. Шеркауї, А. Хан, О. Нахарін та інші хореографи знаходились та знаходяться в постійному пошуку нових змістів та форм (Давыдова та ін., 2015).

Й. Кресник звільняє рух до «антимаски» (термін наш. – О. Ш.). Його хореографію крізь образ головної героїні балету «Макбет» поетично характеризує Олена Полюшкіна: «Вона з тонким тремтінням відчувала найменші зміни свого стану, що в кожній пластичній фразі, навіть в її мовчазно застиглій фігурі жила жага до життя, слави разом із страхами і муками совісті. Вона прожила на сцені все своє серце, до дна» (Полюшкіна, 1992). У таких глибоких зануреннях до світу твореного образу необхідною базою рівноваги особистості перформера є емоційно-тілесний інтелект у сприйнятті атмосфери, що утворюється. Процес може стати для хореографа виходом з особистих психологічних проблем, забезпечити унікальний емоційно-тілесний досвід.

Психолог, дослідник й автор теорії розвитку емоційного інтелекту Девід Гоулман виділяє кілька структур почуттів. Кожне почуття є спектром емоцій та може нагадати про себе в свідомому проживанні. У характеристиці руху хореографії Й. Кресника О. Полюшкіна ставить поруч плюси і мінуси: «жага до життя, слави разом із страхами і муками совісті» (Полюшкіна, 1992), підтверджуючи, що всі елементи широкого спектру почуттів знаходяться в нашому тілі одночасно, тому так легко спалахують полярні прояви (Гоулман, 2018). Якщо згадати кількість новоатічних масок (44 маски ідентичності людини, що вказують на стать, вік, соціальний стан), то сьогодні, за Д. Гоулманом, є можливість відтворити як мінімум 96 емоцій, якщо розум дозволить впізнати їх через тіло у своїй підсвідомості.

Намір прожити танець емоцій у середині себе відтворили японці в модерному буті: вони сховали танець не в середину костюму чи тканини, а в середину тіла, зробивши «танцюючий труп» ідеальним втіленням танцю у прояві всього спектру емоції в душі та мімічно-тестікулярному русі. Відкрите обличчя й обмежене принциповою домовленістю тіло страждають разом. Тіло без прикрас та костюмів мовить суцільною емоцією. Цей шлях розмовного жесту є «антимаскою»



(термін наш. – О. Ш.) постмодернізму, що в хореографічному просторі відживається відкритою до експерименту системою танцю контемпорарі та мінімалізує костюм, грим і будь-які прикраси, відкриваючи можливість людини розмовляти тілом і читати рух тіла, наче текст.

Вивільнення емоції, повага до емоції та можливостей усвідомленого тіла й дихання в русі вимальовують практики руху С. Шеркауї та А. Нахаріна. У хореографі та актора як особистості є проблема ідентичності себе в просторі створюваних образів, до якої приводить його підсвідоме слідування родовому сценарію – вийти на проживання чужого життя, залишаючи своє проблемне поле поза особистим проживанням, щоб уникнути емоційного болю. У сучасному суспільстві емоційний біль перевершив навіть фізичний. Трансформації сучасного світогляду в сприйнятті соціуму, попереднього досвіду предків, швидкість життя, що проявляється в збільшенні кількості подій на одиницю часу, та контрастність життєвих завдань і соціальних ролей сучасної людини, які ми не встигаємо проживати й рефлексувати, призводять до необхідності перегляду умов життя і відношення до життя, вивільнення спресованих пригнічених емоцій.

Формування емоційно-тілесного інтелекту дасть професіоналу передавання чужого сюжету (хореографу, актору) можливість виокремлення, а потім відокремлення особистого життя від професійної діяльності, а також допоможе свідомо подивитися на поле створених образів, знайти раціональний складник вибудовування лейтмотиву своєї особистої гри та емоційний складник створюваного образу, краще розуміти особистий емоційно-тілесний баланс і подати глядачу новий сюжет – сюжет нової епохи з можливістю особистого вибору життя, яке ти твориш для себе і береш за це відповідальність.

Проаналізувавши процес трансформації існування емоції на сцені, що пройшов шлях від захисту особистості, демонстрації емоції назовні засобом використання «маски», через уникнення емоції з причини фокусу уваги на «костюм-маску» або механізм руху, через партнерство «неомаски» та виконавця до проживання унікального емоційно-тілесного досвіду через оголення емоції «антимаски» й емоції в оголеному тілі, яке є відкритим для будь-якого прояву – від технічних віртуозних надбань до емоційних відвертих свідомих проживань кожною клітиною, вбачаємо в цьому шляху формування емоційно-тілесного інтелекту в його зовнішньому – візуальному прояві. Танець про емоцію і танець емоції можуть кардинально відрізнятися. Протанцьоване почуття як запит на розвантаження хореографа згідно з його особистою шкалою емоцій стає шляхом уникнення професійного та особистісного вигорання. Пережитий у русі усвідомлений спектр емоцій може створити окремий сюжетний ряд у разі доцільної демонстрації розвитку емоції, а усвідомлення можливості її спрямування в позитивному напрямі буде досвідом зміни емоційного типу та світогляду виконавця-хореографа.

Можна сформулювати ряд практичних кроків та вийти на новий ракурс наукового дослідження – від «маски» до «емоційно-тілесного інтелекту» хореографа: розвиток емоційного інтелекту в сценічних сюжетах для візуального сприйнятті глядачем та особистісного зростання; розширення сприйняття тілесності в полі візуальної сценічної культури та особистому житті людини; адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу із споглядальної на особистісну в свідомому сприйнятті особистої емоції і особистого тіла – емоційно-тілесний інтелект; фор-



мування й розширення поля дослідження емоційно-тілесних процесів, вибудовування причинно-наслідкових зв'язків життєвих процесів та формування таких принципів у побудові сюжету, лібрето, лейтмотиву твору в процесі постановочної діяльності; відкрити дискурс для дослідження питання про тривимірний світ людини: дух, душа, тіло, першим полем якого є формування і розвиток емоційно-тілесного інтелекту людини-хореографа та людини-глядача; до дискурсу запросити хореографів, режисерів, психологів, антропологів та ін.

Наукова новизна полягає у введенні понять «неомаска» та «антимаска» у сферу хореографічного мистецтва, проведенні аналізу процесів трансформації ролі маски та формування передумов становлення поняття «емоційно-тілесний інтелект» у виставах хореографів модерного й постмодерного напрямів.

Висновки. Поняття «неомаска» в сучасній хореографії можна застосувати для означення візуального образу, що має відкрите обличчя, але закрите тканиною тіло, або використання тканини для покриття обличчя й тіла разом. Під «антимаскою» розуміємо «оголення» психоемоційних проблем людини, повну свободу емоційних і тілесних проявів у танці з мінімальним використанням костюму, гриму, реквізиту. Зазначено, що адаптація людини до зміни парадигми сприйняття світу зі споглядальної на особистісну призвела до актуалізації емоційно-тілесного інтелекту як складника постановочної творчості хореографів та виконавської діяльності артистів-танцівників. Констатовано необхідність відкриття дискурсу стосовно питань про тривимірний світ людини (дух, душа, тіло), що сьогодні розуміють як «тілесність». Нині в сценічній культурі поширюється філософія сприйняття не «танцюючого тіла», а «тілесності образу». Завданням сучасного хореографічного мистецтва є відкриття людині (і учасникам танцювальних перформенсів, і глядачам) можливостей усвідомленого проживання свого життя, зняття поверхневої маски, надання усвідомлення особистої відповідальності за життя через створення й демонстрацію сучасних образів. Предмет і концепт «маска» в хореографічному мистецтві пройшли шлях трансформації від використання маски для захисту та заміни образу тіла до свідомого співвідношення «я і тіло» в розвитку емоційного інтелекту хореографа й глядача.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Васильев, А. В. (2015.). Маски в римском театре: происхождение и типология. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 52-72.
- Герт, О. (2014, 10 июля). В Берлине поставлен «Триадический балет». *Ведомости*. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovka-no-netlenka>.
- Гоулман, Д. (2018). *Емоційний інтелект: Книжка, яка змінює уявлення про те, що означає бути розумним* (С.-Л. Гумецька, пер.). Vivat.
- Давыдова, М., Шмерлинг, А., Зинцов, О., Левин, С., Пархомовская, Н., & Шендерова, А. (2015). Глоссарий современного танца. *Театр*, 20, 162-185.
- Кайуа, Р. (2007). *Игры и люди. Статьи и эссе по социологии культуры* (С. Н. Зенкин, пер.). ОГИ.
- Кузнецова, Т. (1998, 5 ноября). Куклы детям не игрушка. *Коммерсантъ*, 9.
- Кулишова, О. В. (2015). Театральная маска в Древней Греции: ее истоки и контексты функционирования. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 7-16.



- Кумукова, Д. Д. (2018). От маски комедии дель арте к символу актерской профессии. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*, 2(55), 141-152.
- Плач (балет) – Lamentation (ballet). (2020, 7 ноября). В *Википедия*. [https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_\(ballet\)](https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_(ballet)).
- Полюшкина, Е. В. (1992). «Макбет». Хореографический театр Йохана Кресника. В Е. Полюшкина, *Моя душа состоялась. Дневник Алены*. <https://pub.wikireading.ru/45617>.
- Поникаровская, М. В. (2015). Трагическая маска в древнегреческом театре. *Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета*, 23, 17-26.
- Сидельникова, А. (2019, 5 октября). *Главный балет столетия: Оскар Шлеммер и театр Баухауза*. Архив. https://artchive.ru/publications/4182~Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza.
- Триадический балет Оскара Шлеммера. (2020, 7 апреля). *Блог Ottepel Gallery*. <https://ottepel.gallery/triadicheskiy-balet>.
- Хлопова, В. (2016). Декуфле и его иллюзии. *Театр*, 27-28, 78-85.
- Хлопова, В. (б.д.). *История современного танца в 31 постановке: Балеты, спектакли и перформансы, которые изменили представление о хореографии*. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/1452/>.
- Школьников, С. П. (1969). *Грим*. Высшая школа.
- Bieber, M. (1939). *The History of the Greek and Roman Theater*. H. Milford, Oxford University Press.
- Meineck, P. (2011). The Neuroscience of the Tragic Mask. *A Journal of Humanities and the Classics*, 19(1), 113-158.
- Prosperi, M. (1982). The Masks of Lipari. *The Drama Review*, 26(4), 25-37.
- Sutton, D. F. (1984). Pollux on Special Masks. *L'antiquité classique*, 53, 174-183. <https://doi.org/10.3406/antiqu.1984.2119>.
- Vovolis, T. (2011, September 18-21). Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre. In *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, Greece. https://www.academia.edu/1085982/Mask_Actor_Theatron_and_Landscape_in_Classical_Greek_Theatre.

REFERENCES

- Bieber, M. (1939). *The History of the Greek and Roman Theater*. H. Milford, Oxford University Press.
- Caillois, R. (2007). *Igry i Lyudi. Stat'i i Esse po Sotsiologii Kul'tury [Games and People. Articles and Essays on the Sociology of Culture]* (S. N. Zenkin, Trans.). OGI [in Russian].
- Davydova, M., Shmerling, A., Zintsov, O., Levin, S., Parkhomovskaya, N., & Shenderova, A. (2015). Glossarii Sovremennogo Tantsa [Glossary of Contemporary Dance]. *Teatr [Theatre]*, 20, 162-185 [in Russian].
- Gert, O. (2014, July 10). V Berline Postavlen "Triadicheskiy Balet" [The Triadic Ballet was Staged in Berlin]. *Vedomosti*. <https://www.vedomosti.ru/lifestyle/articles/2014/07/10/bezduhovkano-netlenka> [in Russian].
- Goleman, D. (2018). *Emotsiyni Intelpekt: Knyzhka, Yaka Zminiui Uivlennia pro Te, Shcho Oznachaie Buty Rozumnym [Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ]* (S.-L. Humetska, Trans.). Vivat [in Ukrainian].
- Khlopova, V. (2016). Dekufle i Ego Illyuzii [Decoufle and His Illusions]. *Teatr [Theatre]*, 27-28, 78-85 [in Russian].
- Khlopova, V. (n.d.). *Istoriya Sovremennogo Tantsa v 31 Postanovke: Balety, Spektakli i Performansy, Kotorye Izmenili Predstavlenie o Khoreografii [A History of Contemporary Dance in 31 Stages: Ballets, Plays and Performances That Redefined Choreography]*. Arzamas. <https://arzamas.academy/materials/1452/> [in Russian].



- Kulishova, O. V. (2015). Teatral'naya Maska v Drevnei Gretsii: Ee Istoki i Konteksty Funktsionirovaniya [Dramatic Mask in Ancient Greek: Its Origins and Contexts of Functioning]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 7-16 [in Russian].
- Kumukova, D. D. (2018). Ot Maski Komedii Del' Arte k Simvolu Akterskoi Professii [From the Mask of Commedia Dell'arte to the Symbol of Actor's Profession]. *Vestnik Akademii Russkogo Baleta im. A. Ya. Vaganovoi [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]*, 2(55), 141-152 [in Russian].
- Kuznetsova, T. (1998, November 5). Kukly Detyam ne Igrushka [Dolls are not Toys for Children]. *Kommersant*, 9 [in Russian].
- Meineck, P. (2011). The Neuroscience of the Tragic Mask. *A Journal of Humanities and the Classics*, 19(1), 113-158.
- Plach (balet) – Lamentation (ballet). (2020, November 7). In *Wikipedia*. [https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_\(ballet\)](https://ru.qaz.wiki/wiki/Lamentation_(ballet)) [in Russian].
- Polyushkina, E. V. (1992). "Makbet". Khoreograficheskii Teatr Yokhana Kresnika ["Macbeth". Choreographic Theater of Johann Kresnik]. In E. Polyushkina, *Moya Dusha Sostoyalas'. Dnevnik Aleny [My Soul Took Place. Alena's Diary]*. <https://pub.wikireading.ru/45617> [in Russian].
- Ponikarovskaya, M. V. (2015). Tragicheskaya Maska v Drevnegrechskom Teatre [The Tragic Mask in Ancient Greek Theatre]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 17-26 [in Russian].
- Prosperi, M. (1982). The Masks of Lipari. *The Drama Review*, 26(4), 25-37.
- Shkolnikov, S. P. (1969). *Grim [Makeup]*. Vysheishaya shkola [in Russian].
- Sidelnikova, A. (2019, October 5). *Glavnyi Balet Stoletiya: Oskar Shlemmer i Teatr Baukhauza [The Main Ballet of the Century: Oskar Schlemmer and the Bauhaus Theater]*. Artkhiv. https://artchive.ru/publications/4182-Glavnyj_balet_stoletija_Oskar_Shlemmer_i_teatr_Baukhauza [in Russian].
- Sutton, D. F. (1984). Pollux on Special Masks. *L'antiquité classique*, 53, 174-183. <https://doi.org/10.3406/antiqu.1984.2119>.
- Triadicheskii Balet Oskara Shlemmera [Triadic Ballet by Oskar Schlemmer]. (2020, April 7). *Blog Ottepel Gallery*. <https://ottepel.gallery/triadicheskiy-balet> [in Russian].
- Vasilyev, A. V. (2015.). Maski v Rimskom Teatre: Proiskhozhdenie i Tipologiya [Masks in Roman Theater: Origins and Typology]. *Trudy Istoricheskogo Fakul'teta Sankt-Peterburgskogo Universiteta [Proceedings of the Faculty of History of St. Petersburg University]*, 23, 52-72 [in Russian].
- Vovolis, T. (2011, September 18-21). Mask, Actor, Theatron and Landscape in Classical Greek Theatre. In *The Acoustics of Ancient Theatres Conference*, Patras, Greece. https://www.academia.edu/1085982/Mask_Actor_Theatron_and_Landscape_in_Classical_Greek_Theatre.