

УДК 793.35.011-028.23:[793.32:159.953](477:4)"20"
DOI: <http://doi.org/10.30970/prc.72-74.89-98>

Світлана ОЛЕКСЮК

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1773-2220>

старша наукова співробітниця

Музею української діаспори

вул. Князів Острозьких, 40Б, Київ, Україна, 01015

e-mail: svitolek@gmail.com

ЩО ПАМ'ЯТАЄ ТІЛО. ЧОТИРИ ВЕРСІЇ ОДНІЄЇ ДУМКИ

Восени 2024 року Платформа сучасного танцю оголосила open call для українських виконавиць, за результатами якого було відібрано чотири особи. В рамках проекту “ПАМ’ЯТАТИ”¹ кожна з них повинна була показати один твір у двох жанрах: перформанс у публічному просторі та відеотанець². Після трьох місяців роботи мисткинь із кураторами, драматургинєю, композитором та локацією, показів перформансів в Україні та за кордоном, глядачам запропонували отримати змогу оцінити кінцевий результат – відеотвори на великих екранах у Києві та Львові.

¹ Більше: ПАМ’ЯТАТИ // Платформа сучасного танцю (режим доступу: <https://danceplatform.org.ua/remember>).

² Відеотанець / кінотанець / танцювальний фільм (англ. *dance movie, screendance*) – мистецький жанр, який поєднує засоби руху, хореографії та операторську зйомку. Не плутати з танцювальним кіно, в якому танець відіграє допоміжну чи розважальну роль і допомагає побудувати наратив поряд із діалогами, сценами, епізодами та класичними драматургічними методами. Хоча відеотанець може супроводжувати слово – монологи, діалоги, інформаційні довідки, субтитри тощо – слово є радше другорядним і використовується для підсилення ефекту або увиразнює ідею, закладену в танці. Іноді відеотанцем називають також танцювальну виставу, зняту спеціально для демонстрації на екрані (не документальну зйомку вистави), однак здебільшого цей жанр відмовляється від зйомки у традиційному театральному просторі, а тому має перевагу тематизації чи обігрування обраної локації. Відеотанець поширений як короткометражний формат завдяки фокусу на експерименті та формі. Цей жанр відомий здатністю передавати відтінки станів і переживань, впливати на сприйняття, розвивати ідею у її кінестетично-візуально-авдіальному параметрах на протилежності лінійно-смісловому. До найвідоміших прикладів відеотанцю можна зарахувати “Вихід Ахіллеса” (“Enter Achilles”) від DV8 Physical Theatre (DV8 Фізичний театр), відеOVERсію “Пляжних птахів” Мерса Каннінггема. Серед сучасних мистців, які працюють у цьому жанрі: Танін Торабі, Голі і Дункан Вайлдер, Кайла Фаріш, Сара Фрідман, Катрін МакФерсон, а також автори численних короткометражних фільмів на каналі Nowness (з англ. відомість). Найбільшою збіркою сучасного відеотанцю в Україні є ютуб-канал *Let the body speak* (Говори тілом). На момент написання статті він налічує 235 робіт, створених із 24 лютого 2022 р., і є відкритим до поповнення.

Анотація. Стаття присвячена аналітичному осмисленню проекту “ПАМ’ЯТАТИ”, реалізованого Платформою сучасного танцю у 2024 році, у межах якого чотири українські танцівниці створили сайт-специфічні перформанси та відеотанці, об’єднані темою тілесної пам’яті в умовах війни. Авторка розглядає ці роботи крізь призму власного глядацького досвіду, рефлексуючи над взаємодією руху, простору, музики, драматургії та відеомови. Важливим методологічним підґрунтям тексту є концепція естетичного несвідомого Жака Рансьєра, яка дозволяє осмислити сучасний танець як простір зняття опозиції між логосом і патосом, між раціональним осмисленням і афективним переживанням. У статті докладно проаналізовано кожен із чотирьох відеотанців, створених у різних географічних і соціокультурних контекстах (Італія, Фінляндія, Харків, Київщина), з акцентом на темах вимушеної міграції, розірваності, материнства, тілесної витривалості та пошуку виходу з екзистенційної невизначеності. Окрему увагу приділено ролі музики як об’єднавчого медіуму, а також залученню драматургині до процесу створення танцювальних творів, що розглядається як поки що нетипова, але надзвичайно плідна практика для українського сучасного танцю. Авторка показує, що відеотанець у проекті “ПАМ’ЯТАТИ” стає не лише вимушеною альтернативою живому перформансу, а самостійною формою художнього висловлювання, здатною фіксувати тілесну пам’ять, досвід втрати й стійкості. У підсумку стверджується, що розглянуті роботи формують спільний простір переживання, у якому індивідуальні жіночі історії трансформуються в універсальну мову тілесного свідчення часу війни.

Ключові слова: сучасний танець; тілесна пам’ять; відеотанець; сайт-специфічний перформанс; естетичне несвідоме; війна і мистецтво.

Постановка наукової проблеми. У контексті повномасштабної війни актуалізується потреба осмислення нових художніх форм, здатних фіксувати досвід втрати, розірваності й тілесної пам’яті. Сучасний танець і відеотанець в Україні досі рідко аналізуються як повноцінні інструменти рефлексії

колективної травми та жіночого воєнного досвіду. Наукової уваги потребує також практика міждисциплінарної співпраці танцівниць, композитора й драматургині та вплив цієї взаємодії на формування цілісного художнього висловлювання.

Актуальність статті зумовлена необхідністю аналізу сучасного українського танцю як простору осмислення війни через тілесний досвід. Проєкт “ПАМ’ЯТАТИ” демонструє, як відеотанець і сайт-специфічний перформанс можуть стати формами культурного свідчення, що поєднують особисте переживання з колективною пам’яттю та відкривають нові аналітичні перспективи для гуманітарних досліджень.

Аналіз останніх досліджень. Теоретичним підґрунтям дослідження слугує концепція естетичного несвідомого Жака Рансьєра, який осмислює мистецтво як простір напруги між чуттєвим і мисленнєвим. У сучасних гуманітарних студіях зростає увага до тілесних практик як носіїв пам’яті та досвіду травми. Водночас український сучасний танець і відеотанець залишаються недостатньо представленими в академічному дискурсі. Окремі тексти зосереджуються на інституційних або історичних аспектах танцю, оминаючи аналітику конкретних мистецьких проєктів. Практика залучення драматургії до танцювального процесу майже не осмислена теоретично. Запропонована стаття заповнює цю прогалину, поєднуючи естетичну теорію з аналізом конкретного художнього досвіду.

Метою статті є осмислення проєкту “ПАМ’ЯТАТИ” як художнього простору тілесної пам’яті та афективного мислення в сучасному українському танці в умовах війни.

Виклад основного матеріалу.

Я поставила собі завдання описати відразу після перегляду свої відчуття й асоціації, висловити перші думки “по-свіжому”. Кілька секунд я старанно дотримувалася задуму, але в якийсь момент задум вислизнув з моєї свідомої уваги, і я піддалася уже мало контрольованому потоку. Однак перші слова збереглися: намацування, зсув тектонічних плит, зусилля і легкість, танець(?), руки, чудова операторська робота – так, мене попереджали... що думали ці люди, що йдуть позаду(?) чи обернуться(?) – так, хтось озирнувся, скільки часу тривали зйомки(?) скільки днів(?) – це зовсім випадкова локація, (адже так?) у “Крихкому колі”... – воно бетонне насправді, але все зрозуміло – я припинила аналізувати, а в якийсь момент помітила, що припинила навіть ставити собі звичні профдеформовані питання, які витікали зі звичного, майже повсякденного, бажання з’ясувати і проаналізувати: а як же було створено роботу? Я насолоджувалася. Звуками, блискітками на сукні, мимовільними образами, алюзіями і перетинами сенсів-рухів зі своїми плутаними думками, наближенням-віддаленням, веснянками і сонячними зайчиками, вільним і таким природним тілом. Але найбільше, певне, розумінням, яке торкнулося мене через відчуття. У теорії Жака Рансьєра сучасне мис-

тецтво знімає протилежність між логосом (думкою чи словом) і патосом (пристрастю чи стражданням). Афективно заряджена думка, відчуття, яке розуміє, – належить мистецтву – і життю спільнот – з початку ХІХ століття й дотепер. Зняття полярності – і водночас напруга, що триває всередині, між суперечностями – це те, що дозволяє існувати естетичному несвідомому. Яке водночас є несвідомою думкою³, присутньою в мистецькому творі.

Сонце. Ємність. Біль, сповнений світла і тепла. Віра – те, чого нам усім зараз бракує. Рух уперед і тепле, м’яке рукостискання, щирі обійми. “Перевиначити сонце” – проста метафора, що з’являється у вербальній, пластичній та візуальній іпостасях – зрозуміла у нинішній ситуації передовсім тим, кому довелося пережити злам колишнього життя з 24.02.2022. Сонце виходить на яв у слові, стрибає на всякому блискітками костюмі, нагадує про себе накресленими на бетоні променями, що струменять із тіла танцівниці. Гра із цією метафорою має відчутню історію переживань, що залишилися поза кадром, однак наявну в тілі, у музиці, у не висловлених думках. Дати присутність тому, що не можна назвати – чи не найважливіша здатність мистця.

Про місце спостереження, що визначає власне думку

За написанням цього тексту стоїть досвід перегляду всіх чотирьох вищезазначених відеоробіт вдома, а також розмови із двома співавторами: композитором Олексієм Шмураком та драматургинєю Юлією Гудошник. Однак сам проєкт умістив значно більше: чотири сайт-специфічні перформанси (Савона в Італії, Гельсінкі у Фінляндії, Харків і Стайки в Україні), два вечори відеопоказів у Львові та Києві, обговорення з глядачами. І, власне, сам процес створення. Він був позакадрово присутній у моїй свідомості – звичка стежити за важливими танцювальними подіями та діджиталізація нашого світу мимоволі залучили мене до його перебігу, хоча наміру брати участь спочатку я не мала. Втім, з роками роботи у мистецтві я помітила, що нерідко те, що чіпляє випадково, цінніше й

³ “Несвідома думка” є одним із понять, яке Жак Рансьєр уводить у своїй праці “Естетичне несвідоме”, розуміючи її, думку, як “ідею стосунку між думкою та не-думкою, яка сформувалася і отримала свій розвиток передусім у сфері, яку ми називаємо естетикою” [6, р. 4]. Йдеться про спосіб формулювати чи мислити прекрасне, за допомогою чого можна рефлексивно виразити те, що не підлягає раціоналізації, і навпаки – наявність думки в чуттєвому. Це поняття існує завдяки мистцям та філософам, у творчості яких з’являється поєднання абстрактного та матеріального – того, що раніше вважали протилежностями. Це притаманно не лише науці та філософії від середини ХVІІІ ст., а також мистецтву в новому “естетичному режимі”.

доцільніше за обране за планом. Анонси подій, фотографії з місць презентацій, сторіз учасниць та їхня самореклама, відгуки журналісток – вириваючись з усього цифрового галасу, ці відголоски з моменту, коли відбувся open call, і до сьогодні дали відчуття тягlosti цікавої роботи, із якою прямо зараз я пропоную познайомитися і вам. І цього разу – через мою лінзу.

Основа спільности. Про музику, драматургію, термінологію

Організатори називають перформанси сайт-специфічними, при цьому щонайменше три з чотирьох робіт (крім “Тепла холодних стін”) не працюють з історичним чи суспільним значенням місця виступу, ба більше із його переозначенням – те, що є чи не найважливішою рисою сайт-специфічних перформансів⁴. Водночас їм притаманні інші ознаки жанру: всі чотири перформанси містять локацію у своєму наративі як окремий персонаж та конструюють сенси, ґрунтуючись на місці показу, або ж обирають його, виходячи із власного задуму. Якщо ж взяти до уваги той факт, що перформанси наживо також передбачали глядачів на місці показу, а тому меншу дистанцію до виконавців, взаємодію глядачів, танцівниці та локації, вони вочевидь містили таку важливу рису

жанру сайт-специфічності як імерсивність чи / та партисипативність, тобто занурювали глядачів у те, що відбувалося, або ж відкрито пропонували стати частиною дійства.

Ця остання риса активно комунікувалася на етапі анонсів. Особисто мене онлайн-пропозиція поїхати у село Стайки у Київській області автобусом застала далеко від рідного дому і без будь-якої можливості взяти участь у процесі. Незважаючи на це, я змогла уявно прожити перший етап: гугл-форма дала ілюзію легкого доступу до списку зареєстрованих, а отже і учасників, а перегляд artist-talk’у допоміг зрозуміти атмосферу опісля. Мені залишилося тільки дофантазувати події “між”. Фотографії недобудованого корабля-ресторану на Дніпрі, уявлення про наддніпровські пейзажі і внутрішній діалог із меседжем авторки стали моїм власним переживанням відвідин перформансу, що для мене так і не відбувся. І якщо навіть на цьому рівні я відчула себе його частиною, глядачі поза сумнівом мали значно інтенсивніший досвід спільности.

Тим медіомом, який від самого початку мав би об’єднувати всі чотири роботи, була музика. За словами автора музики Олексія Шмурака таке завдання йому поставили куратори проекту, а тому він одразу розглядав їх як єдине музичне висловлювання, але “з чотирма різними історіями від чотирьох різних танцівниць”. У його коментарі примітним для мене стало називання танців історіями: наративности й сюжетности моєму глядацькому досвідові чи не найбільше додавала музика. Саме завдяки музиці можна було помітити драматургічні зміни лінії в її розвитку. Вона ясно і зрозуміло перетворювала роботизовану механічність на теплу материнську любов, тривожність, напругу і темну боротьбу – на легкість і повітряність, живе життя – на загадкове потойбіччя, монотонну важку невідомість – на світлу гармонію і радість нового. І хоча рух був первинним, а своє становище композитор визначив як “підлегле” – адже саме хореографки запропонували концепт, задавали сенси, художню рамку, технічні деталі, іноді окреслювали ймовірні рішення, – Олексієві, як на мене, вдалося стати співавтором робіт на рівних. Звісно, потреба враховувати задум іншої людини впливала на процес: це обмежувало простір власної ініціативи і створювало виклики. Музика повинна була “забезпечити потрібний шлях потоку тілесних дій – але й інтерпретації зі сторони”, іншими словами, Олексій ставив собі завдання відповідати готовій ідеї танцю, але й створити свою музичну її версію.

Композиторів, які працюють із сучасним танцем, в Україні небагато. Часто експериментальний характер хореографії, свобода вибору засобів виразности та стилів, що ризикує опинитися на межі хаосу, вимагає

⁴ *Site-specific performance* (“Сайт-специфік перформанс”) – це різновид вистави, перформативного дійства, що відбувається не у конвенційному театральному просторі, а на не пристосованих для показу перформативної роботи локаціях. Як явище відоме ще із Середніх віків, (*commedia dell’arte* – театральні постанови, що відбувалися на міських площах, і які створювали мандрівні театральні трупи), набуло поширення на початку ХХ ст. завдяки перформансам дадаїстів та футуристів. Його вивченням у рамках концепції “театру середовища” займався у 1960–1970-х роках Річард Шехнер. Сучасна дефініція сайт-специфічного перформансу передбачає ретельний вибір і дослідження місця показу, яке стає частиною дійства, часто передбачає роботу з його історичним значенням і ставить своєю метою відкрити нові можливості, функції, переосмислити, надати інших сенсів, привернути увагу до проблематики, пов’язаної з обраною локацією. Нік Кайє (дослідник експериментального перформативного мистецтва) у своїй книзі “Сайт-специфічне мистецтво. Перформанс, місце, документація” стверджує, що розуміння сайт-специфічної роботи передовсім означає розуміння відносин між роботою і локацією: “претендуючи на “оригінальне і фіксоване положення”, пов’язане з тим, чим вона є”. Це формулювання віддзеркалює відповідь скульптора Річарда Серри на публічну дискусію та судові дії щодо видалення його “специфічної для місця” скульптури “Нахилена дуга” 1981 року. Пропонуючи ключове визначення “специфічної для місця” роботи, Серра зробив простий і однозначний висновок: “Перемістити роботу означає знищити роботу” [4, р. 1–2]. До інших характерних рис цього жанру належать також міждисциплінарність, включення глядачів у процес на рівні з мистцями, створення ефекту присутности тощо.

ясності мислення і водночас емпатичности, зокрема, до ідей мистців танцю. Додатковим викликом є розуміння різниці між жанрами та особливості роботи із ними. Працюючи у проєкті “ПАМ'ЯТАТИ”, Олексій Шмурак мав достатньо простору і завдань, аби проявити ці здібності. Він зумів відчути і зрозуміти кожну з мисткинь, запропонувати музичну доріжку, що увиразнювала основну ідею. До того ж музика була тим медіумом, що допомогла зібрати твір у цілісність.

Важливо, що втілюваність кожного задуму в музику слід було зрозуміти щонайменше двічі, адже в підсумку з'явилося не чотири, а вісім версій: чотири – для живих подій-перформансів і чотири – під час редагування під відео. Композитор визнає вимогливість такого режиму. Якщо під час підготовки живих подій (два з чотирьох показів відбувалися паралельно) доводилося швидко і гнучко пристосовуватися до змін, які виникали, інтенсивно і безперервно працювати з різним матеріалом, перемикатися і швидко шукати новіших рішень, то музика у кінцевих відеотворах мусила обов'язково враховувати візію відеографа. Адже у жанрі відеотанцю він є базовим медіумом, який спрямовує наш погляд і обмежує його, komponує власні сенси, дозволяє побачити деталі, задає ракурс, швидкість змін фокусу, а отже, керує не лише наративом танцю, а вибором кута зору й отже, створює свій шар інтерпретації.

Проєкт “ПАМ'ЯТАТИ” залучив поки ще не надто популярну в середовищі українського сучасного танцю практику роботи із драматург-гом/-гинею в процесі створення роботи. Хоча за останні десять років в Україні можна було натрапити на поодинокі випадки або повноцінного залучення окремого фахівця з драматургії, або принаймні спостерігача-консультанта, “зовнішнє око” (Outside-eye) у танець, участь у творчому процесі спеціаліст-а/-ки з драматургії – це переважно рідкість. Заважає стереотипне сприйняття: драматург традиційно пише п'єси, тож повинен мати відношення до літературного твору. Але це не так. Сучасний танець у світі давно освоїв і видозмінив для своїх потреб функцію драматурга. Так звана фізична драматургія⁵ передбачає співпрацю із мистцем,

⁵ У 2016 році відомий австрійський артжурналіст, зокрема і танцкритик Гельмут Пльобст підсумовує роки пошуків й експериментів у сучасному танці, вказуючи на поширений у мистецьких колах західної Європи термін “фізична драматургія”. Саме цим терміном, за Пльобстом, послуговуються Мартін Нахбар (німецький хореограф) та Єрон Петерс (бельгійський драматург), підкреслюючи інакше функціонування драматургії в танцювальному творі. “Йдеться про участь у народженні твору: а отже про авторство і співпрацю, обмін думками та критику, ідею й концепт, візію та їхній переклад, про дослідження, процеси розвитку, виконання структур і форм”, – пояснює Пльобст багатозначність і комплексність

роботу над матеріалами (і власне над самим танцем) у процесі: тобто побудову / коригування змін динаміки, енергій, форм, доречности танцювальної лексики, її значеннєвого навантаження та поєднання з іншими засобами виразности у творі, створення структури, прокладання наративу або розвиток концепту.

Радо відгукнувшись на мою пропозицію погодити, драматургиня Юлія Гудошник поділилася деталями процесу. Супроводжуючи мисткинь з перших днів втілення задуму і до виходу прем'єри, вона розкривала першопочатковий задум, йшла глиб, запитувала, знімала нашарування думок з ідеї, яку танцівниці спершу почасти ховали від самих себе. Кілька зустрічей протягом піврічної роботи мали допомогти створити цілісний твір: “Я допомагаю визначити канву, протягнути її. До мене приходять із “намисти-нами”, я допомагаю нанизати їх на шворку, перефарбувати в інший колір, додати більші, коли приходять із дрібними. Допомагаю зробити із хаосу красиве намисто”. Юлія визначає своє зацікавлення як те, що спонукає до народження твору, появу нових сенсів та перетворення задумів самих мисткинь завдяки цьому процесу. Власне назву проєкту “ПАМ'ЯТАТИ” драматургиня витлумачує, озируючись передусім на особистість та її саморозуміння: “Пам'ятати, що ти стійка, що в тобі є стержень і гнучкість. Пам'ятати, що ти людина, незалежно від того, що навколо війна, біль, руйнування. Пам'ятати, що як жива людина ти танцюєш з цим життям і цим стверджуєш його. Обставини не можуть тебе умертвити”.

Іntenція “сповивання” сенсу Юлією – як і мавевтика Сократа – поза сумнівом веде до того зерна, яке хотів би передати мистець. Однак цей метод послуговується вербальним діалогом і має суттєву відмінність від, до прикладу, методу запитань Піни Бауш⁶. Але маючи досвід роботи із танцювальними виставами, Юлія свідомо відмінностей, що їх вимагає робота із руховим матеріалом. “Я, як драматург, так само [як і в словесному творі] пильнуватиму взаємодію елементів і композицію, але ми говоримо і про те, що лежить між словами. Ми нібито говоримо, але ми шукаємо несказане, невимовне, невловне,

поля діяльності. Німецька драматургиня Анке Ойлер у своїй книзі про фах драматурга пише, що фізична драматургія у сучасному танці переважно зайнята з'ясуванням того, “у якій спосіб рух створює значення”.

⁶ Німецька танцівниця, хореографка та засновниця жанру “танцтеатр” ставила танцівникам на репетиціях запитання, на які вони повинні були відповідати рухами. Із цього рухового матеріалу пізніше Піна Бауш komponувала танці та вистави. Її запитання здебільшого стосувалися особистого досвіду, глибоких психічних переживань та вели “до суті особистості”, перетворюючись у дослідження людської душі. Це ілюструє і відома фраза Піни Бауш: “Найменше я цікавлюся тим, як люди рухаються, мене цікавить, що ними рухає”.



й наше завдання – підсилювати це, оприявнювати і поглиблювати”.

А втім, текст таки з’явився у двох роботах: “Тепло холодних стін” та “У крихкому колі”. В обидвох він був достатньо лаконічний, місткий, продуманий, а його авторками були самі танцівниці – запевнила Юлія. Слово у жанрі відеотанцю – це зазвичай есенція того, що триває у кадрі. Воно може посилити, освітлити суть, позначити драматургічний перехід, протиставити себе танцю, створити напругу чи завершити історію, але основне його завдання – влитися у загальне тіло твору, не порушуючи його цілісності й не перебираючи на себе ті функції виразності, які в танцювальному кіно виконує рух. Інформаційна довідка, проєктована на особисту історію в “Тепло холодних стін”, а також метафоричний опис в “У крихкому колі” стали, як на мене, тим самим елементом, що додав ясності й акцентів. І якщо в першому випадку його тривалість відповідала його функції, то у другому танці достатньо було одного повторення репліки про сонце, що вибухнуло.

Я переконана, що зусилля, вкладені у роботу із драматургом, істотно додають якості творам – і цього разу я відчула це достеменно під час перегляду всіх чотирьох відеотанців. Приміром, заслугою драматургії я вважаю те, що останні хвилини “Дрімоти” і “Тепло холодних стін” мали під час перегляду вирішальне смислове навантаження. Несподіваність кінцевого повороту визначала сприйняття основного повідомлення і поставила крапку: моменти появи іншої людини в кадрі та інтимна тональність порівняння міці Держпрому із витривалістю вагітної жінки допомогли співвідчувати мистецьку інтенцію, зазирнути за видиму картинку, розворушити глибші шари. Тут не було класичної аристотелевої розв’язки, однак була завершеність висловлювання і внутрішня логіка



Сцени з перформансу “У крихкому колі”.

художнього твору, яку не нав’язували, не сповіщали як моральний висновок, а пропонували: для спостереження, співучасті, розмови.

Про єдність, якої в результаті набули чотири танцювальні висловлювання в межах одного проєкту, свідчить і сама Юлія Гудошник: попри відсутність наміру драматургічно їх поєднати, у кожній з них простежується тема заплутаності, лабіринту й виходу. Як саме це вирішувала кожна із танцівниць?

Сонце італійської Савони

Перформанс “У крихкому колі” створила українська танцівниця Олена Чучко⁷, яка з початку

⁷ Олена Чучко – танцівниця, хореографка, викладачка сучасного танцю, родом із Києва. Має досвід роботи з дітьми, підлітками та дорослими аматорами. Брала участь в українських та міжнародних проєктах сучасного танцю, у воркшопах, фестивалях, танцювальних поставках (зокрема, з Peter Kyle Dance Company (з англ. “Танцювальна компанія Пітера Кайля”) (США), з мисткинею Да Соул Чунг (Південна Корея) та ін. Від початку повномасштабного вторгнення живе у місті Савона на півночі Італії.



Перформанс “Дрімота”.

повномасштабного вторгнення росії до України проживає в Італії, у місті Савона. Літня спека і яскраве сонце притаманні цій місцевості, тож мешканці могли би мати впевненість у тому, що виставу створено про них та їхнє довкілля. Ба більше, згадка “сонячного вибуху” переконливо накладається на всесвітню проблему зміни клімату, особливо останніми роками відчутну в південних країнах Європи. Пожежі, заборони працювати на відкритому повітрі, закриття шкіл – питання глобальні, хвилюють багатьох, що робить відсилку резонною. Однак те, що роботу створювали про російсько-українську війну – або, радше, про власну (не)долученість до неї, свідчить танцівниця у коментарі до власної роботи. У наш час напруженої полярності між героїзмом і подекуди шокуючою ницістю часто губляться ті досвіди війни, які для багатьох стали звичними. Їхня звичність і навіть буденність позначена втратами і деформаціями попереднього життя. Тональність твору передає потребу у фіксуванні таких досвідів, потребу ділитися ними і робити їх видимими. Жінки, які “нічого особливого” не зробили для перемоги”, говорять своїм тілом і танцем про те, як вони існують у період, коли доводиться переживати розлуку з домом, рідним оточенням, або коли перебування в рідних стінах позбавлене спокою і здатності планувати, мріяти, безтурботно радіти.

Невизначеність, нерозуміння напряму власного шляху, або ж його розірваність, засвідчує коментар Олени Чучко щодо обраної локації для перформансу – майданчика для скейтерів та ролерів у Савоні: “Парапет розіркнений у двох місцях для входу / виходу / виїзду. Початок не збігається з кінцем. Розірвана цілісність кола є промовистою для мене”. Саме

не-історичність майданчика, порожність його історичної семантики була для Олени аргументом у виборі цього місця: “Той факт, що це не історична споруда, дещо / певною мірою резонує мені – ніби тут я, як іноземка, що досить небагато часу прожила в цьому місті, маю внутрішнє моральне право висловитись”. Можливо, саме ця багатошаровість культур або ж своєрідна незалежність від етнічного походження, релігійного віросповідання, сексуальної орієнтації, яку демонструє відверто демократична вулична спортивна культура, стала підтримкою для людини із досвідом раптової вимушеної міграції, а отже і виключеності зі звичного соціального середовища, зі співрозвитку із ним у вимірі обмеженої тяглості, що мала би бути доступною кожній та кожному з нас хоча би упродовж власного життя.

Десь посеред танцю голос Олени вербалізує суть тілесної та кіномови твору: блискітки, веснянки, “промені” майданчика, яскравий сонячний день, сонячні “зайчики” і промені сонця, музичне наростання напруги та її розв’язання є саме тим “перевищенням сонця, яке вибухнуло”. Однак після влучної метафори з’являється не надто вдалий прийом із “розчленуванням тексту”, повторенням окремих слів і фраз, який більше скидався на зайву штучну вправу. Слова, що звучали поодиночі, не мали значень, губилися, були механічне промовляння заважало єдності музики, відео і танцю. Як на мене, робота мала достатню цілісність, багатоплановість і не потребувала додаткового текстового дроблення.

Про що мовчить русалонька

З перших секунд “Дрімоти” я бачу тихе плесо води. Потому – заплутану місцину та її мешканку, що нагадує постіндустріальну русалоньку. Вода, відблиски світла і дрібні брижі, іржава баржа чи недобудований корабель – яких сотні біля моря при берегах, річок – саме коричнево-жовтий, наче вкритий коростою скрипучий металевий каркас уже віджилої конструкції набув суб’єктності – чи тілесності. Що, зрештою, майже те саме. Стоячи вгорі, заплутана у дрібну зелену сітку, із напівприхованим обличчям, танцівниця починає розхитуватися, розплутуватися, її тіло веде мене крізь лабіринт залізьяк, кінцівки чіпляються, затримують прагнення, падають додолу, плазують, підіймаються і ведуть далі. Втративши розуміння і потребу слідкувати за значенням, я віддалася тілесному триванню і довірила мисткині власну кінестетику. Торкатися разом із нею шкарубкого остова покинутого корабля, вливатися у підлогу і видряпуватися на нахилені залізяки допомагала напівсвідома цікавість до руху зеленої сітки, до її поступового випростування, оголення чорного костюма героїні, а решті і її обличчя.



Сцени з перформансу “Дрімота”.



Власне, історії зі стеженням за процесом “вибирання із сітки” вистачило б, щоби зацікавити спостерігача, однак фінал дав зрозуміти, що робота тільки ледве відкрила той сенс, що став приводом для створення історії. Знайшовши два металеві дзвіночки в останньому витку сітки, авторка дивується, озирається, шукає. Цвірінькання птахів і водночас тривожний звук, що наростав упродовж відеотанцю, перериває звук дзвіночка – і ми разом із нею дивимося вгору – в пункт початку, туди, де було ініційовано рух. І бачимо фігуру-двійника. Людина у чорному в зеленій рибальській сітці дивиться на нас згори і демонструє захід у новий цикл, тотожний тому, який ми щойно пройшли удвох із героїнею. Болісні рухи виймання порожнечі з живота і коротке резюме авторки, про яке почули глядачі присутні під час *artis talk* після живого виступу, проливають світло на ідею. Самозаборона материнства під час війни, табу на нове життя серед болю і сліз, нездійсненність бажаного, необхідного, вервечка тривоги і смутку, але також нездоланність циклічних повторень, повернення до витку – це те, що я змогла прожити за недовгі 15 хвилин у тягучому, повільному, безсловесному, наскрізь тілесному жіночому висловлюванні.

Біля села Стайки на Київщині 10 травня десь 20 глядачів мали можливість отримати живий глядацький досвід цієї вистави. У розмові з очевидцями я дізналася, що перед танцем можна було поблукати палубою корабля – того місця неможливих мрій – та познайомитися із думками жінок про материнство і війну, зафіксованими на папірцях і розосереджених по палубі. В *artist talk* після перформансу Катерина Кузнецова⁸ сама озвучила головне повідомлення

⁸ Катерина Кузнецова – хореографка, танцівниця, перформерка. Танцювала у “Київ модерн-балеті”, *Hostelbro Dance Company* (Гостелбро Денс Компані) (Данія) та Ганноверській державній опері (Німеччина). Є співзасновницею *Insha Dance Company* (м. Київ).

твору, в якому закладене значення та ймовірна думка інтерпретатора. Однак твір, поза сумнівом, міг бути і про інше. Про тягу до занедбаних місць, безцільне блукання сталкерки, яка шукає втрачений сенс чи саму себе, дивні досвіди того, що вислизає, ностальгійну аберацію. Про втрачені долі, забуті душі, видіння і знаки, які відкриваються нам у викривленому просторі, про поліваріативність долі на кшталт лабіринтів Борхеса і неможливість “правильного” вибору. Час і шлях, що переживається суб’єктивно: ви можете обрати той, що стане вашим, однак завжди існує інший, паралельний, неможливо-можливий, що може виднітися нам у мить сумніву. Або його може втілити хтось інше.

Як здобувається витривалість

Факт мого попереднього знайомства із танцівницею та історією будівлі, що слугувала локацією для “Тепла холодних стін”, тільки додав мені гостроти переживань під час перегляду. Разом із камерою і авторкою танцю, що писали свій наратив поволі й послідовно, я спостерігала, рухалася залізобетонними сходами і широкими холодними коридорами, обходила інших глядачів у пошуках кращої видимості, заглядала у фото і відео, що знімали у процесі, слухала обговорення, і була поруч із тими, хто вкладав камінчики в завершальне коло, посеред якого

сідала сама Юлія Гришина⁹. Відчувала тверді сходи і хвилювалася за вагітну дівчину, яка спритно і безстрашно маневрувала між різними площинами: крокувала, плазувала, перекочувалася, ступала на поруччя і спиралася руками горизонтально до підлоги вниз животом – та перехилилася через поручні животом уверх.

Юлія Гришина танцювала перформанс, на восьмому місяці вагітності у Харкові, де із початку повномасштабної війни вона залишається з чоловіком та двома маленькими донечками. “Тепло холодних стін” показали і зафільмували у харківському Держпромі. Важливість локації підкреслює її присутність у щонайменше трьох іпостасях: як місце, де відбувається танець, як відеопроєкція зовнішнього вигляду будівлі, що з’являється на стінах приміщення під час живого перформансу та яке вмонтовано у відеороботу, і як вербальний текст. У другій частині відео жіночий голос зачитує відомі факти про історію та конструкцію Будинку державної промисловості, що звучать на фоні кадрів динамічної просторої будівлі. Однак очевидно, що інформація про витривалість споруди важлива не своїм унікальним знанням, а часом створення танцювальної роботи. Часом колективним – у який місто і країна переживають жорстокі російські нальоти, але і персональним – вісьмома місяцями виношування нової людини. Обидва випробування, накладаючись, підсилюють і гуртують – щонайменше цей ефект пропрацьовували в задумі. Оскільки тема зворушлива, важлива і зрозуміла багатьом, найскладніше в ній – не переступити ту межу, за якою починається або спекуляція, або патетика. У цьому разі, як на мене, міри було дотримано, а до роз’ятрених щоденними важкими подіями чуттів торкнулися тактовно й обережно.

Це єдина з чотирьох робіт, що вмістила глядачів у відео, а отже, була знята не окремо, а водночас із показом перформансу. Тут не було віртуозної артівської зйомки (“У крихкому колі”) чи ретельного слідування за рухами виконавиці (“Дрімота”). Але крім відчуття м’якого, жвавого вразливого тіла танцівниці та сталеві непорушності будівлі, відеотанець усотав місцеву публіку, її увагу і повагу до мистецького прояву. У такому форматі зйомка цінна своєю імпровізаційністю і вмінням вловити й передати момент присутності. До прикладу, поява у кадрі операторів. Прийом не новий, однак важить його доречність для конкретної роботи¹⁰. У відео “Тепло холодних стін” їхнє знеосо-

блення було би зайвим: побутовий одяг людей із відеокамерами, темні кола втоми під очима, подекуди незграбність, вибачення, намагання втиснутися між глядачами, пошук місця для вдалого ракурсу і кадри інших кадрів. Саме змога дивитися на танцівницю через об’єктив, що знімає екран смартфона, міксувала багатоступеневу віртуальність із відчуттям *hic et nunc*, доступну технологічність, міць історичної будівлі і крихкість жіночого тіла при надії.

На таких антагонізмах була побудована естетика і фізична драматургія твору: чітка конструктивістська архітектура vs. округла геометрія рухів танцівниці; неживий мармуровий інтер’єр vs. її костюм: яскраво-червона кофтинка-болеро і напівпрозора спідниця сіро-бетонного кольору, що легко, від найменшого поруху, змінює драпірування і тільки підкреслює, а не приховує вже майже самостійне життя; офіційна тональність інформаційно-історичної довідки vs. особиста – останньої фрази, мовленої заради стійкості собі чи для підтримки близькій людині; і, зрештою, “Тепло холодних стін”.

Вихід... куди?

Скупа колористика і стриманість фінського Будинку танцю не випускають танцівницю, що прагне вирватися назовні. Її худорлява висока статура продовжує аскетичні лінії інтер’єру сходового прогону: тонких металевих поручнів, скляних і сталевих дверей, кам’яних сходів, високого вікна у сходовому прогоні. На початку кілька кадрів знайомлять нас із внутрішнім двориком і масштабом будівлі, із його історичною частиною¹¹. Годинник, металеві ферми, прямі кути, горизонтальні та вертикальні форми, стрічкові вікна, проста геометрія фасадів, відсутність декору чи розмаїття кольорів – холод ревіталізованого

ри в чорних нейтральних костюмах додали ще одного виміру: глядачі перебувають у просторі театральної ілюзії, де чорні невідомі постаті – змовники або ж духи – блукають середньовічним палацом Макбетів посеред засліплених пристрастями осіб королівського роду. Але і у відкрито декларованому просторі сучасної театральної постанови, де замість громіздких декорацій – подіум, а сценічний простір із глядацькою залогою – і майбутніми відеоглядачами – поєднують люди з відеокамерами, стрибаючи зі сцени поміж ряди, змінюючи ракурси та фільмуючи обличчя акторів, частини їхнього тіла зблизка, план усієї сцени, глядачів, своїх колег-операторів.

¹¹ Будинок танцю у м. Гельсінкі є частиною найбільшого культурного центру міста, для якого перебудували колишній кабельний завод і що має однойменну назву (фін. *Kaapelitehdas*). Архітектори JKMM та ILO змогли поєднати інноваційні рішення та водночас зберегти минуле. Гравітація, легкість та вага людського тіла стала для авторів проекту ідеєю-орієнтиром для пошуку. Дзеркальні панелі, імітація обвітреного старого листа сталі, геометрія кубу надали будівлі сучасного вигляду культурного центру, з одного боку, а з іншого – вписали її у старий промисловий район.

⁹ Юлія Гришина – танцівниця, перформерка, викладачка, режисерка та директорка *NoU dance school* (Танцювальна школа Холі) (м. Харків).

¹⁰ Вдалим прикладом рішення ввести операторів у відео театральної роботи є відеоверсія вистави “Макбет” естонських режисерів Тійта Оясоо та Ене-Лііс Семпера. Операто-



Сцени з перформансу “Вихід”.



кабельного заводу – чи сприйняття його авторкою – підкреслює обраний чорно-білий формат відео. Кут стіни, з якої злізла фарба, обмацують тонкі пальці – і ось ми бачимо обличчя жінки, що з тривогою дивиться поміж сходів униз, а наступної миті відсажується від побаченого. Чи хоче вона спуститися вниз? Що спиняє її: страх впасти чи небажання йти? Що манить і тягне, стримує і не пускає? Сходи штовхають танцівницю, її тіло сповзає металевим поруччям, немов кероване невидимою рукою-магнітом. Підозра в погляді, наростання тривожності, марне дослухання до німої стіни, пошук голосу чи рідної людини? Безвольне, слабке, знесилене тіло сповзає по сходах і звивається в клубок, зіщулившись і підібгавши ноги до живота, тремтить... Від холоду, самотності, болю чи страху? Кроки в повітря, в нікуди? Що там? Де цей довгоочікуваний вихід?

Ніна Булгакова¹² живе у Фінляндії від початку повномасштабного вторгнення. Однак її донька з власної волі залишається у Харкові. Як це – бути у безпечному “закордоні”, коли найрідніша людина під щоденними обстрілами? Як знайти рішення у безвиході, коли спокій зовні може тільки відтіняти тривогу всередині? “Розірваний зв’язок... дзвінки, дзвінки... повідомлення” – ці слова Ніни зрозумілі багатьом українцям, хто роками живе у стані розірваності зі своїми рідними, домом та оточенням, минулим і теперішнім, у невизначеності прийдешнього. Пошук виходу – і навіть факт його досягнення не можуть дати потрібного спокою, наповнити радістю і позбавити



¹² Ніна Булгакова – засновниця Етно-Контемпорарі Балету (англ., Ethno Contemporary Ballet), викладачка сучасного танцю у ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, хореографка. Від 2022 р. разом із танцівницями своєї компанії проживає і працює у Фінляндії.

холоду й болю. Хоча і дарують свіже повітря. Для кожного він свій, тимчасовий чи тривалий, але допоки війна триває, навряд він може бути справжнім.

Висновки. На завершення я пригадала критику дистанційної форми танцювального мистецтва під час ковіду. Танець тоді був серед найбільш загрожених: адже жодна з наявних форм не могла задовольнити ефекту тілесної присутності – власне того, чим цінне відвідування танцювальних подій. Однак саме тоді було винайдено нові форми, що живуть і донині: до прикладу, саме у ті довгі домашні місяці мій досвід збагатився на “зум-відвідини” фестивалю танцю Aegowaves (з англ. “Аерохвилі”), що відбувався у Хорватії, участь в онлайн-репетиціях і воркшопах закордонних митців, фільмування першого танцювального кіно. У часи війни ми ще більше можемо оцінити здатність відео- та інтернет-зв’язку об’єднувати розпоросених світами – збирати те спільне, що їх об’єднувало і об’єднує (чи вже ні?), і пропонувати згадати ще раз, подумати про це в нових обставинах. Цей проєкт в умовах обмежених бюджетів, сирен та роз’єднаних колективів використав цю здатність уповні.

Джерела і література:

1. ПАМ’ЯТАТИ // Платформа сучасного танцю. 2025. URL: <https://danceplatform.org.ua/remember>
2. Як старий кабельний завод перетворили у найбільший

культурний центра у Гельсінкі // *Avers*. 26.10.2022. URL: <https://avers.ua/news/yak-stariy-kabelniy-zavod-peretvorili-na-naybilshiy-kulturniy-tsentru-u-gelsinki>

3. Anke Euler // *Performing Arts Festival Berlin*. 2019. URL: https://2019.performingarts-festival.de/sites/default/files/inline-files/Bio_ENG_Anke%20Euler_0.pdf

4. Kaye, Nick. *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. Routledge, 2006.

5. Ploebst, Helmut. *Physical Dramaturgy. Ein (neuer) Trend?* // *Goethe Institut. März* 2016. URL: <https://www.goethe.de/ins/in/de/cul/mag/20711803.html>

6. Rancière, Jacques. *The Aesthetic Unconscious* / trans. Debra Keates, James Swenson. *Polity*. 2009. (Оригінал опубліковано 2001).

References

1. Pamyataty // *Platforma suchasnoho tantsiu*. 2025. URL: <https://danceplatform.org.ua/remember>

2. Yak staryi kabelnyi zavod peretvorilyu naybilshiy kulturniy tsentr u Helsinki // *Avers*. 26.10.2022. URL: <https://avers.ua/news/yak-stariy-kabelniy-zavod-peretvorili-na-naybilshiy-kulturniy-tsentru-u-gelsinki>

3. Anke Euler // *Performing Arts Festival Berlin*. 2019. URL: https://2019.performingarts-festival.de/sites/default/files/inline-files/Bio_ENG_Anke%20Euler_0.pdf

4. Kaye, Nick. *Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation*. Routledge, 2006.

5. Ploebst, Helmut. *Physical Dramaturgy. Ein (neuer) Trend?* // *Goethe Institut. März* 2016. URL: <https://www.goethe.de/ins/in/de/cul/mag/20711803.html>

6. Rancière, Jacques. *The Aesthetic Unconscious* / trans. Debra Keates, James Swenson. *Polity*. 2009.

Svitlana OLEKSIUK

Senior Researcher, Museum of Ukrainian Diaspora
40B Kniaziv Ostrozkykh Street, Kyiv, Ukraine, 01015
e-mail: svitolek@gmail.com

WHAT THE BODY REMEMBERS: FOUR VERSIONS OF ONE THOUGHT

This article explores REMEMBER, a contemporary dance project initiated by the Platform for Contemporary Dance in 2024. Four Ukrainian dancers created site-specific performances and video dances for the project, all of which were united by the theme of bodily memory in times of war. Drawing on the author’s reflective viewing experience, the study analyses the interaction between movement, space, music, dramaturgy and video as interconnected components of artistic meaning-making. The theoretical framework is informed by Jacques Rancière’s concept of the aesthetic unconscious, which enables contemporary dance to be perceived as a domain in which the dichotomy between logos and pathos is suspended and reconfigured. The article provides detailed analyses of four video dances created in various geographical and cultural contexts — Italy, Finland, Kharkiv and the Kyiv region — focusing on themes such as forced migration, fragmentation, motherhood, bodily endurance and the pursuit of an escape from existential uncertainty. Particular attention is paid to music as a unifying medium, as well as to the involvement of a dramaturge in the creative process. This is a relatively rare practice in Ukrainian contemporary dance, but it proves crucial for the coherence of the works discussed. The author argues that video dance in the REMEMBER project functions not merely as a substitute for live performance, but as an autonomous artistic form capable of capturing embodied memory and affective knowledge. Ultimately, the article demonstrates that these works create a shared space of experience, transforming individual female stories into a universal language of bodily testimony that articulates the lived realities of war through movement and image.

Keywords: contemporary dance; bodily memory; video dance; site-specific performance; aesthetic unconscious; art and war.