

Віктор Рубан Viktor Ruban

Аспірант, Інститут проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв УкраїниPostgraduate student, Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukrainee-mail: viktor.ruban@rpitp.com | orcid.org/0000-0002-7902-7411

Сучасний танець у взаємодії з соціальними групами

Інституційний аспект реалізації та культурний вплив

Contemporary Dance Interacting with Diverse Social Groups Institutional Aspect and Cultural Impact

Анотація. Інституційно сучасний танець в Україні представлений лише у навчальних програмах державних закладів освіти мистецького спрямування. Через це сучасний танець та хореографія визначають й осмислюють за формальними ознаками — через стилі, форми і напрями. Навіть феномени та проекти сучасного танцю, що відбуваються в Україні, майже не зазнають рефлексії у контексті процесу розвитку танцювальної культури, культури тілесності загалом, мистецтва танцю, хореографії та сценічного мистецтва. Це дуже звужує розуміння реального впливу та ролі сучасного танцю в згаданих контекстах. Через представлення мистецького проекту сучасного танцю «Маленький принц» та дотичні до нього проекти компанії Moving Arts Project (Нідерланди) у взаємодії з різними соціальними групами району Трансвааль міста Амстердам, досліджуючи культурний вплив, інституційний аспект його реалізації та їхній взаємозв'язок, зроблено спробу ширше представити практики сучасного танцю, їхню інтегрованість у культурні процеси, показати взаємодію сучасного танцю з іншими інституціями, а також зробити побіжний огляд інституційної представленості сучасного танцю у Нідерландах, його стану й актуальних викликів.

Ключові слова: сучасний танець, сучасне мистецтво, інституція, мистецькі практики, соціальні групи, культурний вплив, соціальний вплив.

Постановка проблеми. У розвинених країнах, як-от Німеччині, Франції, США, Великій Британії, Нідерландах тощо, розвиток сучасного мистецтва, його інновації є пріоритетними напрямками культурної політики. Звичайно, розвиток сучасного мистецтва безпосередньо визначає розвиток креативних індустрій (дизайну, ІТ, індустрії розваг, моди, кіно, фестивального бізнесу та інших), а також нових технологій загалом. Однак цю пріоритетність у культурній політиці низки держав радше можна пов'язати із такими глибшими завданнями сучасного мистецтва, як: 1) осмислення актуальних викликів суспільства; 2) візії митців стосовно можливого майбутнього, що є наслідком актуального життя суспільства; 3) інформування глядачів щодо чутливих тем; 4) активізація засобами мистецтва діалогу між різними соціальними групами; 5) моделювання різних ситуацій, експеримент і осмислення можливих сценаріїв розвитку подій; 6) вплив на розвиток естетичних концепцій, що живуть і домінують у масовій культурі, та багато іншого.

Усе згадане має наслідком не просто власне осмислення культурних проблем, а й сприяє розвитку чуттєвої культури громадян, критичного мислення та здатності до інтелектуалізації культурного поля. Це у довгостроковій перспективі забезпечує більш зважений, осмислений процес органічного формування культурних стратегій держави, значно підсилює стійкість, сталість та життєздатність суспільства.

До Революції гідності і до початку російсько-української війни сучасний танець та перформативне мистецтво в Україні залишалися маргіналізованими, їх не сприймали як важливу складову формування вітчизняної культури [5]. Лише завдяки екстремальним подіям прийшло усвідомлення важливості дослідження не тільки інституціалізованих, більш традиційних форм сценічного мистецтва, але і нових форм у контексті розвитку культурного поля, осмислення засобами мистецтва сьогодення. Це необхідно також і задля підвищення інформаційної безпеки та протидії інформаційним атакам у гібридній війні.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Щодо публікацій на тему культурологічних досліджень впливу сучасного танцю на культуру, аналізу сучасного танцю у його взаємозв'язку із культурними процесами чи соціальними групами, то їх майже не існує в Україні. Єдина колективна монографія «Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс)» [4] розглядає сучасний танець серед інших у контексті художньої культури та хореографічного мистецтва, але здебільшого у сфері фахових педагогічних та мистецьких процесів, окремо від взаємодії з соціальними групами. Важливо зазначити, що ця праця [4, с. 10–16] подає розрізнені, а часом і суперечливі трактування поняття «сучасний танець» в українськомовних дискурсах. Щодо ж інституційного аспекту, то через те, що в Україні сучасний танець досі перебуває на етапі формування інституалізації, спеціалізованих його інститутів не існує — тобто конкретних, визнаних державою підрозділів або агенцій, які працюють у цій царині та опікуються саме сучасним танцем і розвитком хореографічного мистецтва загалом.

Отже, сьогодні кількість досліджень про сучасний танець в Україні, на жаль, є низькою, визначення сучасного танцю у суспільному вжитку зводиться до сучасних популярних форм та масової культури, а імена хореографів сучасного танцю забуваються одразу, щойно ті перестають презентувати щось нове. Окрім цього, фактична майже відсутність культурознавців цього поля спричиняє те, що художні жести, які могли б потенційно стати частиною надбання нематеріальної спадщини сучасного танцю України, безслідно зникають або стають здобутком нематеріальної спадщини та репертуару сучасного танцю інших країн.

Тож для того, щоб почати заповнювати цю лакуну саме у культурологічній площині, **метою цієї статті** є на прикладі конкретної роботи європейської команди митців (створеної у тісній взаємодії зі звичайними мешканцями міста) показати, яким є потенціал мистецтва сучасного танцю, адже це не просто «відірвана від пересічного життя» діяльність зі створення культурного продукту, а й віддзеркалення суспільних процесів і подекуди каталізатор та рушій суспільних перетворень. Надважливою складовою такого процесу є усвідомлення самими митцями сенсу й підвалин своєї праці, рефлексування «стейкхолдерами» (які можуть перетворитися на учасників) потрібності мистецтва і його здатності впливати на життя поза звичними розважальними рамками.

Виклад основного матеріалу дослідження. Важливо зазначити, що у цій статті йтиметься не про сучасну масову культуру, зокрема телешоу, які використовують вигадану редуковану назву «контемп», копіюючи лиш за формою різні елементи з доробку хореографів другої половини минулого століття (таких митців, як Тріша Браун, Матс Ек, Піна Бауш, Анна

Тереза де Кеєрмакер та інших), і не про актуальні популярні стилі, які «сучасні» лише номінально, а фактично є новим життям танцю субкультур 1970-х — 1990-х років (хіп-хоп, хаус, крамп, техно, поп, тектонік чи інші) та ще давніших соціальних та народних танців різних країн світу (сальса, аргентинське танго, бачата, raga dancehall тощо).

Ця стаття — про сучасний танець у сенсі доробку хореографів і танцівників, які працюють для створення саме нового репертуару танцювального мистецтва та присвячують свою роботу розвитку практик мистецтва танцю і хореографії. Вона торкається також сенсу праці хореографів, танцівників та дослідників, які осмислюють і переосмислюють практики танцю, руху та тілесності сучасної людини. І ця праця виходить за межі «мистецтва заради мистецтва», вона буде корисною також для створення певної мови спілкування та взаємодії між різними групами у суспільстві, може сприяти соціальній згуртованості, ба, навіть виконувати певні «арт-терапевтичні» функції, допомагаючи людям відновлюватись, краще пізнати самих себе і тих, хто навколо.

Слід зазначити, що класична хореографія, як і народна, розвиваються, але є доволі канонізованими видами хореографічного мистецтва. Проте загалом танець і хореографія — не надто усталений вид мистецтва, і сучасний танець окрім згаданого доробку з різних підходів до роботи тіла, пошуку нової танцювальної лексики, структурування хореографічного матеріалу, композиційних рішень, пов'язаний не тільки з формуванням нового репертуару, роботою з ширшими мистецькими темами та пошуком нових форм танцю, форматів взаємодії з глядачем, тощо. Живе мистецтво (фр. *l'art vivant*) та сучасний танець зокрема за визначенням потребують ґрунтовної підготовки художнього жесту (вистави, гепенінгу, мистецької акції, партисипаторного чи сайт-спесифік перформансу тощо). Сучасний танець — дуже сприятливе художнє медіа для експерименту, адже містить максимальну концентрацію актуальності думки, подій, послань на культурні та соціальні феномени. Утім, водночас він є найменш фіксованою і захищеною у часі формою мистецтва — позаяк відбувається «тут і зараз». Майстри танцю, працюючи з глядачем через власну тілесність, жест та рух, у процесі створення художніх робіт оперують дуже особистими переживаннями.

Переглядаючи чимало програм і робочих планів викладання сучасного танцю, сучасної хореографії, можна помітити, що значною мірою вони орієнтовані саме на виконавську майстерність та формальний підхід — власне, на роботу з певними формами або явищами сучасного танцю. Це можуть бути техніка Грем [3, с. 45–47], техніка Хортон [3, с. 77–78], техніка Лімона [3, с. 28–29, 36, 42–43] або техніка Кляйн (хоча треба зазначити, що техніка Кляйн насправді навіть не представлена в навчальних програмах в Україні), партерні техніки та багато інших. Це призводить до того, що робота

студентів, які навчаються хореографії, направлена передусім на майстерність виконання руху через повторення. Відтак, студенти надто слабо орієнтуються в процесі осмислення цієї практики.

Тому є необхідність відходити від формального підходу до танцю (зосередження на стилях, напрямках, копіюванні технік за формою тощо) і переходити до підходу концептуального (до осмислення технік та практик, формування дискурсів і концептів). Цього наразі не відбувається, зокрема, через відсутність арт-критиків сучасного танцю, фахових видань та культурологічних студій (навіть авторства самих діячів сучасного танцю).

Досліджувати виклики сучасного мистецтва та зокрема сучасного танцю — критично важливо, це дозволить вирватись з «кола забуття», побачити, «де ми є», «як і куди нам рухатись далі», а також для визначення моделей інституалізації для розробки та адвокації на законодавчому рівні системи інститутів, інституцій, і організацій [2, с. 11–23], які саме в Україні підсилюватимуть тяглість та розвиток і сучасного танцю, і сучасного мистецтва, і сучасної культури загалом.

Створення інституцій [1, с. 13] вкрай необхідне для забезпечення сталості і тяглість розвитку будь-якого виду мистецтва. Те, що різні учасники сфери сучасного танцю могли б перетинатися на спільній території, може істотно збагатити культурний контекст, розвиток сучасної культури та сучасної думки. Відповідно до можливостей, потреб і викликів, сучасні форми сценічного, перформативного мистецтва, експериментального танцю, театру потребують більш рівноправного доступу до ресурсу й інфраструктури (сцени, театри, репетиційні бази) на паритетному рівні із більш традиційними формами, такими, як драматичні театри, опера і балет тощо. Представленість та паритетність багато в чому залежать і від розвитку культурознавчої науки, яка формує поле категорій, термінів та визначень, що відображуються і застосовуються у законах, підзаконних актах, трудовому законодавстві й освітніх програмах.

У цій статті буде представлено мистецький проєкт сучасного танцю компанії Moving Arts Project [9] як один із яскравих прикладів взаємодії з різними соціальними групами. Буде досліджено його культурний вплив, інституційний аспект його реалізації та взаємозв'язок між проєктом і групами. Це дозволить через призму проаналізованого проєкту в Нідерландах ширше представити практики сучасного танцю та їхню інтегрованість у культурні процеси, наблизитись до питань взаємодії сучасного танцю з іншими інституціями та до його інституційної представленості у конкретній європейській країні.

Імерсивна site-specific танц-театр-вистава «Маленький принц» — бентежна казка про спільне життя, контакт, незручні запитання та підступну доброзичливість [7]. «Маленький принц» — уже шоста частина з серії проєктів НЕІМ в околиці Трансвааль, ініціатива М.А.Р. Це глибоке мистецько-соціальне дослідження

було реалізоване у березні-липні 2019 року в околиці Трансвааль, яка є частиною східного Амстердаму, у шести локаціях, і його основна аудиторія — мешканці цієї депресивної частини нідерландської столиці.

Разом із місцевими жителями та організаціями, професіоналами, експертами та художниками, а також Маленьким Принцом як лялькою (з якою перформував Олександр Брауер, танцівник компанії Duda Paiva Company), мистецький колектив Moving Arts Project (М.А.Р.) засобами театру, танцю, музики та гумору досліджував, що означає спільне життя — через призму «Маленького принца», книжки Антуана де Сент-Екзюпері: її герой потрапляє в сучасне суспільство й опиняється посеред міського району Амстердама. Він зустрічає «жовті жилети» та кліматично нейтральних благодійників, розмовляє із королем, маючи вітер Борей за спиною, може потанцювати з Лисом і пограти з дітьми. Але, хоч він і милий прибулець, Маленькому Принцу також доведеться битися на майдані разом з іншими містянами.

Що означає спільне життя? «Як це? Ви просто живе разом, так просто?» Як принц, який подорожує з планети на планету, «бульбашками» роздроблених Нідерландів, автори і учасники проєкту з відкритим поглядом переосмислювали те, що на перший погляд здається очевидним. Це динамічне дослідження включало майстер-класи, перформанси, лекції, дискусії — використовуючи засоби візуального мистецтва, танцю та театру. Результати всього процесу стали інгредієнтами перформативного театралізованого завершення на амстердамській вулиці Крюгерплайн.

Активну участь у розробці концепції брала Даян Елшаут, вона була режисеркою, а також кураторкою процесу створення хореографії та розробки драматургії. Разом із колегами Нод Ферхаве і Джанін Тюссен із організації М.А.Р. вони працюють із мешканцями околиці Трансвааль уже доволі тривалий період. За словами Елшаут [11], у процесі роботи команда ставить питання до власних позицій, і під час цих рефлексій було помічено, що дуже великою проблемою і важливою темою у Нідерландах узагалі та в Амстердамі зокрема є поляризація суспільства. Тому було вирішено дослідити цю проблему на рівні однієї з міських околиць, де є багато різних груп, які живуть разом, і їхнє співжиття багате на виклики.

У «Маленькому принці» герой подорожує з планети на планету, з «бульбашки» до «бульбашки», а коли обговорюють поляризацію, в Нідерландах часто звучить саме слово «бульбашка». Воно використовується у тому сенсі, що люди захищають власний обмежений соціальний простір і не сприймають інших, не схожих на них, за межами свого невеличкого світу.

Обговорюючи проєкт детальніше, впала в око ще одна важлива деталь: під час подорожей Маленький Принц із книжки Сент-Екзюпері зустрічає переважно

білих чоловіків близько п'ятдесяти років. А це не точно відображає актуальне соціальне середовище. Тож персонажів вирішили дещо змінити. Характерну «культурну розмитість» презентувало те, що головний герой був представлений як лялька з поролону, на яку було легше спроектувати власну уяву та побачити власну інтерпретацію.

Процес підготовки і реалізації тривав близько семи місяців і був багатошаровим: пласт активностей на вулиці, пласт створення декорацій та оформлення місця, де відбуватиметься вистава, пласт обговорення основних тем — та пласт власне лінії творення самої вистави. Для підготовки також проводили воркшопи, орієнтовані на дизайн або конструювання. Значну частину декорацій та елементів, що оформлювали простір під час вистави, створили учасники цих воркшопів або випадкові перехожі. Так само і тексти, що їх використовували далі, з'являлися під час вечірніх дискусій у проєкті, і вони також стали частиною тексту у виставі: все було інтегровано у роботу.

Презентація проєкту відбулася 28 червня 2019 року у найспекотніший день століття. Попри локдаун через COVID-19, презентували виставу загалом вісім разів (два тижні по чотири презентації на тиждень).

У виставі були задіяні не лише професійні перформери і перформери-аматори, а й люди, які досі ніколи нічого подібного не робили — ані у мистецьких проєктах, ані у перформативних. Зі значною частиною учасників працювали вперше. Робота з таким змішаним складом (професіонали разом із непрофесійними учасниками) — дуже непроста, особливо коли йдеться про танець.

За жанром її можна визначити як перформанс танцтеатру, адже вона включає елементи і танцю, і театру. Лялька, задіяна у виставі, дає дуже багато можливостей, які розкриваються саме через роботу з рухом і хореографію. Власне танець у виставі — це декілька суто танцювальних номерів: танцювальний номер усіх дорослих, танець усіх дітей, а також танцювальний етюд двох професійних перформерів: «зустріч Лиса і Маленького Принца» за канонами танцю modern. Діти зробили власну хореографію під пісню, текст якої написали також самі. Дорослі ж учасники прийшли до кураторки й озвучили бажання створити танець на власну пісню за мотивом «I want to break free» гурту Queen. А хореографія була створена спільно з учасниками: до танцювальних були додані їхні певні власні специфічні рухи. Це додало атмосфері легкості, якої прагнули творці, і їй не довелося створювати штучно, адже було задоволення від співпраці, участі, взаємодії.

Крім того, на кожній репетиції були танцювальні розігриви: певні практики роботи з тілом і рухом із танцювального досвіду мого та залучених перформерів, до яких ми інтегрували ідеї та потреби, які озвучувала група залучених жителів околиць (на свідоме

відсторонення та злагодження у взаємодії, контакт з власним тілом, опанування ритмічності руху, вивільнення і пошук різних якостей руху та як надихатись одне одним у груповій роботі, на композицію та імпровізацію, тощо). Таким чином, учасники могли ознайомитися з різними сучасними практиками танцю і роботи з тілом.

Під час роботи трапився несподіваний, але дуже важливий момент. Творці прагнули створити брехтівський перформанс: коли персонажі свідомі того, що вони представляють, і можуть виходити з режиму перформування під час вистави. Презентацію готували на площі, яка є активною частиною повсякденної реальності — і усвідомлення політичних наслідків для життя району стало частиною драматургії перформансу. Знадобилося чимало часу, щоб пояснити учасникам всі лінії та шари вистави. Підхід перформера, який працював із лялькою, не поєднувався з брехтівським підходом, тож довелося переробити весь перформанс і визначитися з окремими репліками. Це дозволило дуже чітко фіксувати рамку для конкретних сцен, а також залучати глядачів, які також могли ясно усвідомлювати момент перформування.

Непростою виявилася робота з початком вистави, який мав задавати тон брехтівського перформансу, де багато специфічної взаємодії з глядачем. Якщо від самого початку публіці не буде ясно заявлено, що саме та як відбуватиметься протягом вистави — аудиторія сприйме її за аматорство і балаган і навіть не включатиметься у дійство. Тому для всього перформансу було дуже важливо, щоб початок був дуже чітким і добре відпрацьованим, а це було непросто через постійну зміну акторів і необхідність пояснити всім питання позиціонування, уваги, дистанції — з іншими учасниками та з глядачем. (За словами Даян Елшаут: «Всі дуже скоро майже зненавдили цей початок, а це недобре для вистави».) Тож цю частину опрацьовували аж до передостаннього дня перед прем'єрою, «коли нарешті всі зрозуміли, що, де, коли і для чого» [11].

Творці працювали з кількома соціальними групами окремо. Наприклад, із власниками будинків будували планету «про життя», із дітьми — планету «про відчуття власного еґо», торкаючись проблем лідерства і взаємодії. Також будували планету «про силу та владу» зі вразливою частиною мешканців району (людьми похилого віку, людьми з ментальною інвалідністю): ця частина роботи була особливо складною. Можливості таких людей утримувати увагу — доволі нетривалі, тому неабияким викликом було встановити контакт, а також знайти разом щось стале, що можна залучити до перформансу. Також працювали із біженцями над планетою «про відчуття приналежності». Усі ці планети були фізичними об'єктами, які створювали і розміщували у просторі району, де вони й залишилися.

За будь-якої змоги творці перформансу працювали на вулиці, окрім лише репетицій театральної частини, які потребували захищеності стін. Вся решта процесу

завжди відбувалася безпосередньо в міському просторі. Інсталяції різних об'єктів та конструкцій у просторі, а також різні ігри стали сценографією для прем'єри — і це був ніби один рівень перформансу. Під час самого репетиційного періоду прибрали теми, довкола і для яких будувалися конструкції, але раніше створені простори використали для дискусії із жителями району. У цих просторах обговорювали різні теми, які виявлялись актуальними, запрошували на обговорення експертів з різних дотичних питань — і частина цих обговорень лягла в основу текстів, що звучали під час перформансу. Були також інтерв'ю та матеріали із експертами.

Для того, щоб проект справді був інклюзивним, треба докласти дуже багато зусиль, бо між людьми багато відмінностей, дуже різняться уявлення про те, як поводитися, що вважати правильним / неправильним, різні бачення політичних питань тощо. Люди, які живуть поруч, часто не зустрічаються одне з одним через «бульбашки» звичного оточення. Звісно, проект загалом будувався довкола цієї проблематики, що дозволило багатьом нарешті зустрітися та познайомитись.

Загалом, під час репетиційного процесу на поверхню виходить дуже багато напруження, яке є фоновим. Для тих, хто цей процес запускає та веде, це складна робота — направляти ці енергії та водночас бути чіткими, відкритими та прозорими у своїх намірах, гостинно приймаючи різні енергії у єдиному спільному просторі процесу. Найважче і найскладніше — зберегти цей простір як такий, де кожна з цих енергій може залишатись собою, а також іноді відстоювати місце та позиції енергій, які є найскладнішими. Їхні представники отримують критику найпершими, і це доволі природно — але як зробити так, щоб ці люди не пішли? Все це не проста робота.

Для організації М.А.Р. двома визначальними поняттями є «брати участь» (take part of), а також «ставати частиною» (take part in). Як люди беруть участь у житті міста; як бути частиною життя міста; хто, коли, стосовно чого і на яких платформах має змогу говорити і хто є слухачами на цих платформах? Усі ці запитання лежать в основі мистецької практичної діяльності групи. Творці дізналися про те, що відбувається дослідження «Доступ до (життя) міста», яке показало, що визначення політики та заходів життя міста значною мірою створюється майже без залучення самих людей, для яких ці заходи розробляють. Це призводить до того, що такі заходи, навпаки, діють проти потреб цих груп і завдають їм ще більшої шкоди. І проект «Маленький принц» має прямий стосунок до цієї проблематики, висвітлюючи, зокрема, те, як політики та регулювання різних аспектів життя міста впливають на щоденне життя громадян.

Учасники перебувають у постійному діалозі: це не просто проект, який відбувся і розчинився, він орієнтований на питання життя у спільноті. І у цьому безперервному процесі час від часу стається перформанс,

а життя спільноти триває. Якщо у районі відбуваються якісь заходи, місцеві кличуть митців, і ті беруть участь. «Ми спів-існуємо разом із цією спільнотою, підтримуємо одне одного, допомагаючи одне одному, вибудовуючи мережу», — каже Даян Елшаут [11].

«Ще одна важлива річ відбувається, коли працюєш на вулиці — ми не завжди лише працюємо, — діляться творці перформансу. — Ми також відпочиваємо, проводимо час на вулиці і стаємо у певному сенсі частиною “вуличних меблів”, до яких ти можеш просто заговорити. Одинокі люди знають, що ми тут, приходять і розмовляють із нами. Також у нас завжди є гарна кава та чай, ми пригощаємо усіх охочих, спілкуємося, запитуємо про різне. Іноді вони просто годинами сидять біля нас, іноді ми їх просимо щось допомогти. Жителі району самі помітили: “тусуватись разом” (неформально проводити час без конкретної зафіксованої мети) є частиною методу нашої роботи. Через те, що ти просто чимось зайнятий, але не суперсконцентрований на чомусь одному, а просто щось робиш, людям легше приєднатися і брати участь, відчувати себе частиною чогось цілісного, навіть якщо це про відчуття причетності до спільноти жителів району чи площі. Таким чином ми стаємо місцем зустрічі. І у цьому місці люди зустрічаються навіть без спеціальних зусиль, спрямованих на контакт».

Звісно, проект розташовувався у певній частині міста, але він був не лише про цю частину міста, і його теми пов'язані з більш загальними темами та питаннями. Справді, працювали не на ізольованому острові, а з містянами, які є частиною країни і, відповідно, жителями світу. Глядачі були переважно мешканцями району, але були і приїжджі з інших районів міста та з інших міст. На думку Даян Елшаут, мистецтво не має бути герметичним для вузького кола чи закритих спільнот, а ставати резонансним за межами спільноти, мати глядача ззовні спільноти, щоб побачити справжню цінність проекту, дати зворотний зв'язок ззовні [11].

Після завершення авторів запросили зробити проект у музеї «New West». Також «Маленький принц» став одним із чотирьох представлених кейсів у книжці [10]. Крім того, було знято фільм, де проект став прикладом нестандартного методу роботи зі складними соціальними групами для гармонізації їхнього життя (хоча творці й не розглядали свій проект у такому ключі). Відбулося і продовження проекту: «Ночівля з Маленьким Принцом» («The Embedded Prince»). Головний герой книжки мав особливий талант: починав розмовляти із людьми, і вони повністю відкривались йому. Тож ідея проекту полягала в тому, що Маленький принц може завітати до людей на одну добу з ночівлею і стати частиною родини на 24 години. На його планеті є Вулкан, є Троянда і Заходи Сонця — надважливі елементи, через які він з усіма обговорює життя. Це робиться для того, щоб зробити ще глибший крок у розуміння, більше зануритися й інтегруватися у спільноту.

Коли політика й організація подій іде «зверху», а не навпаки від «середовища», з'являється багато короткотермінових проєктів від великих інституцій, які є свідченням та доказом того, що інституції «були там і там, робили те й те, для тих чи інших соціальних груп» й відзвітували про свою роботу. Якщо говорити про інституціоналізацію, то такий процес є загрозовим для маленьких, вбудованих до спільнот чи місць мистецьких груп, адже нові регулювання про розширення географії роботи штовхають їх на короткотермінові проєкти в інших місцях. З одного боку, нові люди — нові можливості, та, з іншого, — це спонукання до проєктної роботи з її обмеженнями.

Фактом є те, що великим інституціям, покликаним працювати зі складними групами, насправді складно їх залучити. До того ж, зазвичай такі організації розгортають діяльність довкола проблем. Так, це також важливо. Але неодмінно мають бути і місця, де можуть зібратися різні люди не довкола проблем, а довкола спільних викликів і зацікавлень, щоб створити спільний проєкт, мистецький твір, у якому кожен може долучитись у межах власних можливостей та вмінь. І «Маленький принц» став прикладом саме такої роботи у книзі про дослідження способів розробки політик міста.

Важливий момент щодо підтримки й фінансування таких проєктів: М.А.Р. отримали кошти на реалізацію від локальних організацій, спрямованих на роботу зі спільнотами, зокрема для освітніх проєктів. Чотирирічна субсидія від «Amsterdams Fonds voor de Kunst» спрямована на освітні активності. Хоча їхня мистецька діяльність не є освітньою, але найбільше підтримує саме фінансування освітніх проєктів. «Це не значить, що ми маємо вести танцювальні класи: два дні на тиждень для дорослих, два для дітей. Ні-ні, ми так не працюємо», — пояснює Даян Елшаут.

Ще одним з інститутів підтримки розвитку танцю є театри. Деякі з театрів намагаються створити можливості для продовження розвитку діячів танцю. Наприклад, можна отримати на певний термін посаду *associated artist* (асоційований митець), і такі митці можуть у межах додаткової програми активностей театру працювати з хореографами й танцівниками, розвиваючись як ментори, даючи поради для розвитку, зворотний зв'язок, рефлексуючи спільно.

Також танцювальні компанії або колективи завжди залишають простір для підтримки та розвитку талантів, адже це є частиною вимог загальної культурної політики Нідерландів. Нідерланди взагалі мають неієрархізовану структуру інституцій та організацій. Наприклад, тут немає національних театрів, як у Німеччині чи в Україні, які отримують гарантоване фінансування на національному рівні та особливий статус з-поміж інших театрів. Є міські театри, де можуть працювати декілька танцювальних і театральних компаній разом, але значно менше, ніж у інших країнах Європи. Тобто переважна частина діячів танцю є незалежними і працюють на фріланс-основі.

Як розповідають учасники М.А.Р., останні 12 років культура не у пріоритетах державної політики Нідерландів. Розуміння цінності культури та мистецтва було дуже принижене відтоді, як неоліберальні політсили взяли верх у парламенті. Відтоді митців прирівняли до підприємців, які не повинні звертатися за субсидіями, а мають заробляти самі.

Крім того, є п'ять академій танцю, кожна з яких має власну специфіку. Також завдяки Болонській системі Нідерланди сприяють дослідженням, унаслідок чого дослідження стає щораз важливішою частиною процесу роботи з танцем. Це також підвищило рівень розуміння того, чим може бути танець, яким він може бути, де він може презентуватися та як, яке місце танець може посідати у суспільстві тощо.

Існують певні організації, які працюють із турменеджментом молодих талантів театрами Нідерландів. Є також «Nederlandse Dansdagen», він об'єднує всі нідерландські таланти, проводить конкурси, визначає переможців: найкращі вистави, хореографів тощо. Відбуваються танцфестивалі, як-от *всесвітньовідомий фестиваль «July-dance»*, фестиваль «Spring-dance», міжнародні танцплатформи. Вони дуже важливі: на цих фестивалях програмні директори, продюсери та менеджери можуть побачити мистецькі роботи. Це також простір обміну знаннями. Крім великих фестивалів, діють менші ініціативи окремих митців, режисерів чи мистецьких колективів, які започатковують або організовують незалежні невеликі фестивалі. Працюють національні центри танцю, а також будинки таланту різного конкретного специфічного спрямування. Є певні стипендіальні програми, які дозволяють привозити з інших країн провідних діячів, «кого варто танцювати». І це величезна кількість підтримки на 20 млн населення країни.

У ЄС, згідно з дослідженнями, є визначеним рекомендований показник, що мистецтво та культура мають отримувати підтримку в розмірі 1 % загального бюджету країни [6]. У Нідерландах це 0,7 %, і навіть із цієї суми танець отримує найменше. Тобто позиції танцю у представленості та розподілі ресурсів є не дуже певними чи сильними. Є Компанія національного балету, і вони захищені, але зрештою танець найменш оплачуваний, отримує найменші субсидії. Танець раніше мав сильніші позиції, але наразі їх втратив.

У нідерландських університетах є напрям досліджень театру, і він важливий у пошуку того, яким танець також може бути, як може розвиватися, як саме тіло як медіум виразності може комунікувати з глядачем, із суспільством. І якщо згадати про те, що лобювання дуже важливе для того, щоб створити умови для танцю, основу для розвитку — то ситуація навіть у відносно благополучних Нідерландах є дуже непевною. У країні є організація, яка лобює дотримання європейського 1 % на культуру й мистецтво, а також посилення позицій

танцю та надзвичайної важливості його ролі у суспільстві. Є також професійні спілки, які виборюють більш гідні умови оплати танцівників і хореографів. Це не стосується фінансування безпосередньо, але зачіпає лобювання визнання цінності праці митців. Має бути розуміння, що танець не «з'являється з повітря»: необхідно докласти чимало зусиль, знань, роботи й інтелекту також.

Інтерес становлять також індивідуальні організації. Вони збирають стейкхолдерів середовища танцю, влаштовують дискусійні платформи для обговорення потреб середовища, займаються також адвокацією, підтримують простір, де можна знайти інформацію про кастинги, ініціюють програми мистецьких резиденцій, стимулюють обмін. Такі організації є двигуном, який створює можливості зсередини танцювального світу. «Взагалі, з того я бачу у роботі у Європі, танець є недостатньо впевненим у собі», — резюмує Даян Елшаут [11].

Танець не спирається на слова: побачивши виставу, не можеш вийти і процитувати її словами. Хіба сказати: «Це було неперевершено». Це демонструє водночас ефемерність впливу танцю та його вразливість. Тому сучасному танцю потрібні голоси, що лобюють його потреби. І це лобі повинно виступати не лише за приватні інтереси, а за потреби танцювального середовища загалом. Національні балетні компанії, які мають визнання та ресурси, могли б активніше боротися за потреби інших. На жаль, у думках політиків присутній міф економічного ефекту просочування [8]: якщо гроші дати більшим компаніям, то вони, природно, рухатимуться далі до менших і найменших представників. Але ця теорія в реальності не працює. Просочування та подальшого перерозподілу ресурсів не відбувається, бо середовище танцю — це не економічна і взагалі зовсім інша за природою, складніша система. І питання не в тому, щоб дати грошей, а в тому, щоб організувати фінансову підтримку для цієї системи. І навіть просто визнати те, що не працює.

Дискусії, які точаться у Нідерландах, про те, що потрібно жити прошарок так званого «гумусу суспільства» для того, щоб воно процвітало, й події, проекти тощо органічно виростили з нього, — надзвичайно актуальні й для України. Щоб середовище було у міцному, «плідному» стані, коли з'являється «зрошення» (ресурси), дуже важливо, щоб були «опори» (інституції, організації та окремі діячі), на які може спертися те нове, що з'являється. Щоб найперші «пориви вітру» (непередбачуваних обставин) не поламали нові «паростки». Інакше середовище не буде рости й розвиватись.

Це мають бути організації й інституції, які забезпечують тяглість і продовження таланту. Дуже багато зусиль нині спрямовано на молоді таланти, але маємо говорити про зміну парадигми і усталеного звичного порядку, який наразі направлений лише на успіх

у реалізації та відсутність права на помилку. Тож коли митці роблять дві чи три невдалі роботи, це, на жаль, не розглядається через призму їхнього розвитку. Тобто ті, хто працює з танцем, змушені постійно бути «на вершині можливостей», щоразу все має виходити фантастично. І це певним чином корумпує, спотворює мистецтво, адже мистецтво — це процес постійного пошуку, і він включає також і невдалі спроби. І якщо затягувати «зашморг» вимог надто тісно, то простору на пошуки і невдалі спроби у танцювальному середовищі більше не стане. Тоді мистецтво стає спрощеним, повторюваним, формальним. Місця для досліджень та пошуку без необхідності створення вистав доволі мало навіть у Нідерландах — а це той напрямок, який необхідно більше підтримувати.

Важливо, щоб держава та політики мали чітке розуміння: мистецтво — це не про споживання, мистецтво є істотним та суттєво важливим для суспільства. І це насправді дуже помітно впливає на роботу з такими проектами, як «Маленький принц». Експериментальні, інклюзивні проекти можуть не вписуватися у визначений сьогодні парадигмою споживання простір театрального світу у Нідерландах (Європі, Україні). Саме тому, що мистецтво настільки важливе, його слід підтримувати для забезпечення його існування. Мистецтво не може вимірюватися лише економічними показниками, і його цінність не може зводитись до вартості, бо цінність його є надміру більшою. Якщо подивитись на культурний контекст ширше, то трьома основними складовими є мистецька освіта, дослідження та благодійність: вони є суттєвими для держави, але всі вони не можуть бути економічно визначеними чи обґрунтованими. Власне, у Нідерландах саме у цих напрямках відбулось суттєве скорочення, що дуже вплинуло на критичне мислення, громадянську позицію та турботу одне про одного, турботу за демократію, відстоювання справедливості, про майбутнє людства у широкому значенні цього слова. І це потрібно змінювати. Адвокація має активно відбуватися не тільки у Нідерландах, а й у нашому культурному середовищі, бо мистецтво як простір творення сенсів завжди «на часі».

Цінність сучасного танцю в Нідерландах є визначальною. Чимало організацій фінансують сучасний танець та підтримують його у найширшому розумінні цього слова, що дозволяє митцям розвиватись, і далі будучи фрілансерами. Також серед організацій, які підтримують сучасний танець, є будинки танцю, сфокусовані на розвитку таланту танцю і виконавської майстерності. І це для хореографів-початківців. Найскладнішою є середина кар'єри становлення митців — і хореографів, і танцівників. Непочатківець не може отримувати кошти на розвиток таланту, але саме тоді стає найскладніше.

Висновки. Таким чином, з наведеного опису й аналізу конкретного мистецького проекту сучасного танцю «Маленький принц» бачимо, якими широкими

(та подекуди неочевидними зі звичних усталених позицій і підходів) можуть бути можливості танцювальних, перформативних і тілесних практик. По-перше, вони здатні ставати як ставати частиною ширших видів культурних і соціальних активностей, далеко виходячи за рамки функції «показати певне дійство для розваги». По-друге, самі можуть включати в себе елементи з інших царин, галузей і просторів (як, наприклад, у наведеній роботі суспільні обговорення народжували тексти, а ті лягали в основу хореографії, яка своєю чергою «промовляла» до учасника й глядача, даючи ґрунт для подальшого суспільного діалогу). По-третє, в живому житті мистецького твору в залюдненому просторі суттєво можуть розмиватися рамки розуміння «фаховості», «правильності», «естетичної краси» чи «корисності» того, що відбувається на «сцені» (коли саме поняття сцени неабияк розширюється). По-четверте, зустріч щоденної соціальної практики та мистецького висловлювання породжує нові сенси як для першої, так і для другої — що створює синергію, спрацьовує стратегія win-win. По-п'яте, утворюються плідні ґрунти для взаємодії сучасного танцю як науки та практики з низкою інших дисциплін, як-от психології, соціології, політології тощо. По-шосте, з інституційного аспекту для забезпечення сталого розвитку культури танцю й хореографії важливим є не тільки фінансове забезпечення та його стабільність, а розмаїття інституцій та організацій, які опікуються конкретними складовими, розвитком таланту, обговоренням потреб сектору й діячів, адвокацією та реформами для забезпечення, розвитком методик і підходів та передачею знань, розвитком аудиторій та форматів презентацій, тощо. По-сьоме, несподіваною виявилась значущість не так інституту критики, як інституту досліджень танцю

й театру, і для розвитку мистецтва танцю, і для поглиблення розуміння значущості досліджень танцю й руху для суспільства загалом, а також для розвитку культури та науки зокрема.

Однак, сказане вище ніяк не означає, що мистецтво сучасного танцю створює подібні сенси і можливості ніби «саме по собі», за самим фактом свого існування у будь-якому вигляді та контексті. Для того, щоб такі процеси відбувалися ефективно, потрібні кроки з різних боків. Від самих митців — наполеглива праця з аналізу й усвідомлення сенсів, методів, засад власної роботи. Від суспільства — не менш постійна праця з розуміння, відповідей самим собі на питання «що таке мистецтво», «навіщо воно потрібне в житті», «як воно здатне змінювати життя», «в чому його суспільна цінність», «як мистецтво формує культуру і навпаки», «чому це важливо». З боку інститутів та інституцій — велика праця з розробки необхідних механізмів дії та взаємодії, укріплення позицій мистецтва в соціумі, не як «прикраси» чи «індустрії», а як наріжного каменю для формування держави та ідентичності. Від органів влади — розробка та втілення відповідних політик, які забезпечать сталість процесу «мистецького розвитку» спільноти, а через це й міцності громадянського суспільства. Ці висновки виводять на більш глибоке розуміння ліній впливів сучасного танцю на культуру та суспільство у Нідерландах, але потребують подальших уточнень та більшої вибірки кейсів з різних країн включно зі схожими проектами, реалізованими в Україні, для більш ґрунтовного аналізу саме аспекту інституалізації сучасного танцю та його впливу на культурні процеси та соціальні виклики, як у контексті розвитку культури танцю й тілесності, так і в контексті розвитку культури загалом.

Література

1. Кармазіна М., Шурбована О. «Інститут» та «інституція»: проблема розрізнення понять // Політичний менеджмент. 2006. №4. С. 10–19.
2. Норт Д. Інституції, інституційна зміна та функціонування економіки / пер. з англ. І. Дзюб. Київ: Основи, 2000. 198 с.
3. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. / І. Герц та ін. Київ: Ліра-К, 2016. 264 с.
4. Українське хореографічне мистецтво в контексті світової художньої культури (сучасний поліжанровий дискурс). Колективна монографія / ред. О. Плахотнюк. Львів: СПОЛОМ, ЛНУ ім. Ів. Франка каф. режисури та хореогр., 2020. 316 с.
5. Український кризовий медіа-центр. Реформа чи імітація: якою має бути стратегія розвитку культури, 2015. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HGSp1ivvA_k (дата звернення: 17.04.2023).
6. 1 % for Culture Campaign | Culture Action Europe // Culture Action Europe. URL: <https://cultureactioneurope.org/projects/1-percent-for-culture-campaign/> (access date: 17.04.2023).

References

1. 1 % for Culture Campaign | Culture Action Europe. (2018). Culture Action Europe. Retrieved from <https://cultureactioneurope.org/projects/1-percent-for-culture-campaign/>
2. HEIM De Kleine Prins — *movingartsproject.nl*. (n. d.). *movingartsproject.nl* — Verbindend, verbeeldend. Retrieved from <https://movingartsproject.nl/projecten/heim-de-kleine-prins/> [in Dutch].
3. Herts, I. et al. (2016). *Suchasnyi tanets. Osnovy teorii i praktyky: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
4. Karmazina, M., & Shurbovana, O. (2006). “Instytut” ta “instytutsiia”: problema rozrizznennia poniat [“Intitute” and “institution”: A problem of delineation of concepts]. *Politychnyi menedzhment*, 4, 10–19 [in Ukrainian].
5. McCracken, G. (2005). *Culture And Consumption II: Markets, Meaning, And Brand Management*. Indiana University Press.
6. *movingartsproject.nl* — *Verbindend, verbeeldend, verbazing*. (n. d.). *movingartsproject.nl* — Verbindend, verbeeldend, verbazing. Retrieved from <https://movingartsproject.nl/> [in Dutch].

7. HEIM De Kleine Prins — [movingartsproject.nl](https://movingartsproject.nl/movingartsproject.nl). *Verbinding, verbeelding, verbazing*. URL: <https://movingartsproject.nl/projecten/heim-de-kleine-prins/> (access date: 17.04.2023).
8. McCracken G. *Culture And Consumption II: Markets, Meaning, And Brand Management*. Bloomington: Indiana University Press, 2005. 226 p.
9. movingartsproject.nl — *Verbinding, verbeelding, verbazing*. movingartsproject.nl — *Verbinding, verbeelding, verbazing*. URL: <https://movingartsproject.nl/> (access date: 17.04.2023).
10. Trienekens S.J. *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. Rotterdam: V2_Publishing, 2020. 154 p.
11. Viktor Ruban, Diane Elshout. Interview about immersive site-specific dance-theater-performance "Little Prince" by Moving Arts Project., 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IOkd4H3DeIU> (access date: 17.04.2023).
7. North D. (2000). *Instytutsi, instytutsiina zmina ta funktsionuvannia ekonomiky* [Institutions, Institutional Change and Economic Performance], transl. I. Dziub. Kyiv: Osnovy [in Ukrainian].
8. Plakhotniuk, O. (2020). *Ukrainske khoreografichne mystetstvo v konteksti svitovoi khudozhnoi kultury (suchasnyi polizhanrovyi dyskurs)* [Ukrainian choreographic art in the context of global artistic culture]. Lviv: SPOLOM, LNU im. Iv. Franka kaf. rezhysury ta khoreohr. [in Ukrainian].
9. Ruban, V. (2023, 15 april). *Interviu z Daian Elshaut pro imersyvnu site-specific tants-teatr-vystavu Malenkyi prynts vid M.A.P* [Interview with Diane Elshout about the impressive site-specific dance-theatre performance *The Little Prince* by M.A.P.] [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=IOkd4H3DeIU>
10. Trienekens, S.J. (2020). *Participatieve kunst: Gewoon kunst in moeilijke omstandigheden*. V2_Publishing [in Dutch].
11. Ukraine Media Center. (2015, May 28). *Reforma chy imitatsiia: yakoiu maie buty stratehiia rozvytku kultury. UKMTs, 28 travnia 2015*. [Reform or imitation: What a strategy of development of culture must be. Ukrainian Media Centre, May 28, 2015]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HGSp1ivyA_k [in Ukrainian].

Ruban V.

Contemporary Dance Interacting with Diverse Social Groups: Institutional Aspect and Cultural Impact

Abstract. Institutionally, contemporary dance in Ukraine is represented only in the curricula of state art educational institutions. As a result, contemporary dance and contemporary choreography are defined and studied according to the formal features and is framed as styles, forms, techniques, and trends. In addition, phenomena and projects of contemporary dance in Ukraine mostly are not considered, perceived, or studied in the context of the development of dance culture and physical culture in general, or the art of dance, choreography, and performing arts in particular. This extremely limits the understanding of the real influence and role of contemporary dance in mentioned contexts. The paper introduces the *Little Prince* art project of contemporary dance and the related projects of Moving Arts Project company (Netherlands), created in interaction with the social groups of the Transvaal district of the city of Amsterdam, by exploring the cultural impact and institutional aspect of project implementation, including their interrelation. The aim of the paper is to present the practice of contemporary dance in a wider context, to follow their integration into cultural processes, to reveal the interaction of contemporary dance with other institutions, as well as to briefly review the institutional representation of contemporary dance in the Netherlands and its current challenges.

Keywords: contemporary dance, modern dance, contemporary art, institution, art practices, social groups, cultural impact, social impact, social influences.

Стаття надійшла до редакції 20.02.2023