

ПУБЛІЧНИЙ ПРОСТІР ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК ТА ПОНЯТТЯ СОЦІАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕЖИМІВ ОРГАНІЗАЦІЇ РУХУ

Соломко Г. І.

ВСТУП

Соціальна хореографія як поняття, що виникло нещодавно (введене Ендрю Г'юїттом у 2005 р.) для ознаменування трансформації у режимі функціонування ідеології – це втілення ідеології та спосіб її функціонування, матеріальна естетична практика, вираження ідеології в повсякденному русі та танці. Соціальна хореографія показує, як естетично оформлюють, підкріплюють та проводять репетицію соціального порядку, що відбувається безперервно у всіх сферах суспільного життя. Але для суб'єктів, які його виконують, це явище скоріше натуралізоване і стає видимим тільки в історичній перспективі. Ендрю Г'юїтт розглядає соціальну хореографію через зв'язки між естетичним, культурним та соціальним і розповідає про дві паралельні думки про соціальні хореографії в повсякденному житті: «одна відслідковує, як повсякденний досвід може бути естетизованим», а друга – вказує на відслідковування способів відділення та окреслення «естетичного» як особливої влади досвіду. Він називає останнє «естетичним континуумом соціальної хореографії, який охоплює тілесні практики (рухи, жести, пози, відношення між тілами у часі та просторі), що відносяться як до повсякденного руху, так і до танцю.

Поняття соціальної хореографії знаходиться на перетині теорій соціальної філософії, філософії повсякденності, критичної філософії та історії мистецтва, поєднуючи політичні та естетичні можливості. Соціальна хореографія визначається як рух або розташування тіл у публічному просторі та часі, що включає повсякденні тілесні практики, перформативні акти та формування індивідуальних і колективних рухових патернів. Учасники соціальної хореографії стають її співавторами, що породжує хореографію в процесі соціальної взаємодії. Стаття також підкреслює, що зовнішня форма соціальної хореографії залежить від соціокультурного часопростору, в якому вона відбувається, і здатна впливати на нього.

1. Трансформація режимів організації руху в історичній перспективі

Прагнення поєднатись у загальному ритмічному русі відслідковується в людському досвіді з давнини. Можливо, це пов'язано з проявом первинних інстинктивних потреб, адже ритуал був і є тією формою, через яку повторюють та набувають новий досвід людства: від давніх племінних ритуалів (полювання, жертвопринесення, цілительства) до сучасних форм. Історик Вільям МакНіл визначає «м'язове зв'язування» (muscular bonding) як ейфорійний досвід людей, що рухаються в унісон у різних ситуаціях, наприклад, на полі битви, при параді протесту, в святковому марші чи у народному танці¹. У сучасному суспільстві умовою і формою такої «зв'язаності» може бути масове скупчення або переміщення людей у міських просторах, тобто соціальна хореографія. Дослідження художніх практик у сучасному танці відомих художників і педагогів, дозволяють виокремити два режими групового ритмічного руху або колективної чуттєвості на прикладі історії сучасного танцю: масовість та колективність. *Колективність* – орієнтація на Інших і просторово-часову ситуацію через призму власного соціального та тілесного досвіду, горизонтальні відносини і прийняття рішень у процесі виникнення питань та завдань. *Масовість* охарактеризована пасивністю учасників, маніпулятивністю ситуації, наявністю зовнішнього структурного впливу.

Однаковість, масовість, формальність, відсутність уваги до індивідуальності та маніпулятивність – відмінні риси культури початку XX століття, епохи авангарду. Час після Першої світової війни пов'язаний з розчаруванням і людськими втратами ознаменований вірою у колективну свідомість, а не ніцшеанську індивідуальність з її волею до влади. Повсюдна індустріалізація задає машинний, конвеєрний характер повсякденного простору міста і його хореографії, а також естетичних образів у пресі та мистецтві. Це час масових танців та виступів на спортивних стадіонах за участі робітничого класу. Антивоєнні масові балети створювала німецька хореографка М. Вігман на основі системи експресивного руху Р. Лабана, який надихався хтонічністю рухів та ритуальністю танцювальних форм. Однак дієства Вігман все ж виглядали як прототип нацистських видовищ, не зважаючи на те, що послання закладене авторами містило пацифістське повідомлення і риси модерністського плюралізму (в тексті використовувались листи солдат різних країн). Лабан заявляв, що мета його рухової практики – очищення від впливів цивілізації, але водночас

¹ McNeill W. Keeping together in time. Dance and drill in human history. Cambridge: Harvard University Press, 1995. P.1-11.

він використовував модерністські прийоми: учасники його постановок імпровізували, працюючи з рухами базової модерністської партитури за допомогою хорового принципу. Інтерес до архаїчного символізму сонця був реалізований Лабаном за допомогою концепції рухомого хору в дванадцятигодинній виставі на фестивалі сонця у 1917 році. Хор вимагав великої кількості учасників, а вибір простих рухів впливав на цілісність унісону, що сприяло залученню *любителів* і формуванню *масовості акції*.

2. Постановка проблеми та актуальність дослідження

Феномен соціальної хореографії вимагає комплексного огляду і аналізу суміжних областей теорій соціальної філософії, філософії повсякденності, критичної філософської теорії, історії мистецтва у контексті режимів організації руху та функціонування ідеології.

У сучасних умовах очевидною є необхідність розглянути соціальну хореографію як рух чи розміщення людей в просторі та часі. Соціальна хореографія пов'язана з повсякденними тілесними практиками, що відбуваються в публічному просторі. Вона формується в ситуації соціальної взаємодії між учасниками під впливом різних соціокультурних норм, політики та ідеології, тому здатна впливати на ситуацію соціального спілкування та формувати індивідуальні рухові моделі чи образи, тобто володіє властивістю перформативності.

Актуальність дослідження теоретичної бази для опису феномену соціальної хореографії не викликає сумніву. Дана проблематика є новим напрямком гуманітарного дослідження та практично не осмисленим феноменом в українському культурологічному дискурсі. Режим масовості і колективності при аналізі хореографії як соціального феномену стали об'єктом дослідження даної статті.

3. Аналіз попередніх публікацій, що висвітлюють явище соціальної хореографії в європейських перформативних практиках

Ендрю Г'юїтт² вперше визначив явище *соціальної хореографії* як метод критичного аналізу ідеології. На його думку, соціальна хореографія (як відношення тіл і їх рухів у соціальному просторі) – це *спосіб осмислення зв'язку естетичного і політичного*. Ж. ван Віж означає фільми Чарлі Чапліна як кінотанцювальний простір зіткнення двох актуальних його історичному часу перспектив: ліберального

² Hewitt A. Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. London: Duke University Press, 2005. P.1-36.

капіталістичного суспільства (*Modern Times*) і націоналістичного соціалізму (*The Great Dictator*)³.

М. Костанич, спираючись на роботи К. Бішоп⁴, переосмислював концепцію соціальної хореографії як соціальної функції з точки зору проблеми автономії мистецтва⁵. А. Милохнич говорить про соціальну хореографію як «хореографію спротиву», яка виражає себе у різного роду публічних виступах⁶. А. Вуянович аналізує молодіжні зібрання 1987-1988 років у Югославії як демонстрацію і водночас тілесне обслуговування та відтворення ідеології в публічному просторі⁷. Для цього кола пост-югославських учених соціальна хореографія, передусім, пов'язана з політичним соціальним рухом, боротьбою з ідеологічними установками.

Г. Кляйн описує соціальну хореографію як колективне тіло протесту в міському перформансі, що стає ілюстрацією міждисциплінарного переплетіння соціологічних теорій та філософії мистецтва⁸. Дослідниця сучасного танцю і філософія лівого крила Б. Цвеїч у статті під заголовком «Танцювальна війна» розглядає танець і хореографію як інструменти, що дозволяють розпізнати політичне протистояння, «несвідому війну» в суспільстві⁹. І. Коруга розглядає хореографію як аналітичний метод для інтерпретації суспільства через призму театральності і порушує питання адаптації даного підходу у сфері художньої практики¹⁰.

Відкриваються нові перспективи у дослідженні українського соціокультурного світу в просторі і часі. На основі нової методології

³ Wijhe J. Taylorism, Nazism, and the Tramp: Charlie Chaplin's critique of social choreographies in *Modern Times* and *The Great Dictator*. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 5-10.

⁴ Roche J., Bishop C. Socially engaged art, critics and discontents: An interview with Claire Bishop by Jennifer Roche. URL: <https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf> (date of access: 13.01.2025).

⁵ Kostanić M. Social choreography or the social tension of autonomy. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 11-14.

⁶ Milohnić A. Choreographies of resistance. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 15-20.

⁷ Vujanović A. The Black wave in the Yugoslav Slet: The 1987 and 1988 Day of Youth. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 21-28.

⁸ Klein G. Choreographies of resistance. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 29-33.

⁹ Cvejić B. Dance war. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 34-46.

¹⁰ Koruga I. Choreography as an analytical tool for interpreting society in the context of theatre. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 53-58.

Г'юїтта варто проаналізувати історію, теорію і практику української культурної свідомості, режими, механізми регулювання та динаміку розвитку її форм і змістів.

Мета – визначити специфіку сучасних перформативних практик в контексті нещодавно введеного поняття *соціальної хореографії*, розглянути дане явище в аспекті динаміки режимів та форм організації руху в колективі чи спільноті. Відповідно у статті прослідковано трансформації від режимів масовості до колективності з залученням відповідних історичних прикладів та рефлексії відносно спостережень на базі власних заходів з подальшими обговореннями результатів.

Виклад основного матеріалу дослідження

Владні механізми, що пронизують і регулюють соціальні відносини між групами, постають політикою, яку ми пропонуємо розуміти в широкому сенсі – не лише як державне регулювання через інституції та їх представників, але як наслідок неоднорідності суспільства і виникнення в ньому антагоністичних повсякденних взаємодій, направлених на завоювання, утримання, застосування і розповсюдження свого впливу. Наприклад, політика відносин куратора та художника в мистецтві, політика гендерної, расової, вікової дискримінації в суспільстві, політика відносин і виробництва в дисциплінарних просторах та інституціях (такі як установи формальної освіти, армії, в'язниці і т. д.).

Аналізуючи літературні тексти, які позиціонують танець як естетичний ідеал буржуазного суспільства в літературі, дискурсі соціальних наук та мистецтві з 1790-х по 1930-ті роки, літературознавець Е. Г'юїтт приходить до висновку, що панівна буржуазія встановлює *пер формативний режим* естетичної ідеології через практики виробництва та відтворення культурних правил як на рівні тіла, так і на економічній базі відносин та виробництва, що постають водночас матеріальними, соціальними та естетичними.

У спробі визначити естетичне в танці як щось, що має корені у *тілесному досвіді*, він вводить поняття соціальної хореографії, таким чином пропонуючи осмислити естетичну форму через базу соціального досвіду.

Г'юїтт говорить про те, що естетичне як частина ідеологічної надбудови в марксистській парадигмі не обумовлене виключно зовнішнім ідеологічним. Воно виникає із *індивідуального тілесного досвіду*: «соціальний порядок можна змінити на рівні тілесного досвіду, тобто зібрати його заново, переосмислити, адже тіло – це такий природний інструмент саморегуляції»¹¹. Це працює на якомусь

¹¹ Hewitt A. Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. London: Duke University Press, 2005. P. 1-36.

мікрорівні, тобто ми самі можемо щось зрозуміти на рівні свого тіла і почати, наприклад, по-іншому розмовляти зі своїми сусідами, вибудовувати комунікацію чи просто жити інакше.

Матеріалом, що надихнув роздуми Г'юїтта стали листи Ф. Шиллера, який займався вивченням танцю як соціального феномена. Шиллер, зокрема, писав у 1793 році, що не може придумати більш підходящого образу для ідеалу соціальної поведінки, ніж англійський танець, зіставлений з багатьох складних фігур і прекрасно виконаний. «Глядач у галереї бачить безкінечні рухи, що накладаються найхаотичнішим чином, стрімко змінюють напрям без рими чи причини, але ніколи не зіштовхуються. Все так упорядковано, що коли хтось прибуває, хтось інший тут же віддаляється, поступаючись йому місцем; і це все так помистецьки, і все ж так просто інтегровано у форму, що кожен, здається, тільки і слідує своїй власній схильності і ні в якому разі не заважає іншому. Це найбільш пригожий символ утвердження власної свободи і поваги до свободи інших»¹².

При аналізі поеми Шиллера «Танець» (*Der Tanz*) Г'юїтт помічає, що уявлення про танець у її автора має за основу модерністське розуміння хореографії як самотрансцендентної практики, через яку дух і тіло стають одним цілим, формуючи суб'єкт¹³. Таким чином, танець у поета орієнтований більше на питання відносин суб'єкта і трансцендентного, ніж на соціальну та політичну інтерсуб'єктивність.

Таке явище в культурі як смерть автора, що стало топосом або «загальним місцем» у філософії постструктуралістів завдяки Ролану Барту (а також таким представникам постмодерної філософії як М. Фуко, С. Зонтаг, Ж. Лакан і Ж. Дерріда)¹⁴, є важливим для розуміння специфіки присутності соціальної хореографії в художньому дискурсі¹⁵. Згідно з цією концепцією автор і створене ним (у Барта це літературний текст) не мають стосунку одне до одного, тому що інтерпретація твору неминуче включає в себе деякі знання, уявлення та очікування читача. Тобто читач «читає» твір завжди з якогось свого дискурсу. Це стає непереборним розривом між авторським висловлюванням та його інтерпретацією, у цьому сенсі автор «помирає». Усунення привілейованого виняткового положення автора дає

¹² Hewitt A. Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. London: Duke University Press, 2005. P. 1–36.

¹³ Там само. Р. 7.

¹⁴ Barthes R. The death of the author (trans. S. Heath). *Image, music, text*. London: Fontana, 1977. P. 142–148.

¹⁵ Seymour L. An analysis of Roland Barthes's The Death of the Author. London: Macat Library, 2018. 96 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781912453214> (date of access: 13.02.2025).

можливість ширше поглянути на те, *що* може стати твором мистецтва у сучасній культурі.

Хореографія без хореографа – самотвірна, стихійна, породжена соціальним простором і відносинами між людьми, які є одночасно її авторами, виконавцями і свідками, а також матеріальністю і кінестетичною включеністю їхніх тіл – стає областю художніх практик епохи постмодерну.

Повертаючись до режимів організації руху в контексті соціальної хореографії можна прослідкувати трансформацію при переході від режимів масовості до режимів колективності на прикладі історичних змін в сприйнятті танцювальних художніх практик, що залучають значні групи людей протягом XX – початку XXI століття.

Зігфрід Кракауер у книзі «Орнамент маси» аналізує масові виступи з точки зору впливу масової культури промислового суспільства¹⁶. Один із його ключових прикладів – британський танцювальний колектив «Ніжки Тиллера». Ці танцівниці втілювали новий уніфікований тип жіночої краси, заснований на спорті та здоров'ї, який став популярним у Європі на початку XX століття. Їхні тіла мали бути однакової висоти та ваги, і вони виконували однакові ритмічні рухи, перетворюючи танець на «нерозкладний комплекс тіл, рухи яких задані по суті математичними формулами».

Кракауер стверджує, що цей феномен символізує «орнамент маси», де індивідуальні духовні та органічні образи танцівниць розмиваються. Руки, стегна та інші частини тіла стають просто складовими елементами композиції. Ця система розмиває відмінності між людьми, веде до фабричного виготовлення мас не тільки в танці, але й у виробництві. Так само, як ноги танцівниць Тиллера відповідають рукам робітників на заводі.

Рациональність, абстрактність, відсутність усвідомлення і рефлексії учасників руху всередині орнаменту характерні і для багатьох повсякденних процесів початку капіталістичної епохи. Соціальна хореографія формується на прикладах масових дій, а також під впливом правил поведінки в дисциплінарних просторах індустріального суспільства.

Після Другої світової війни, з крахом фашистського режиму, можна спостерігати художні пошуки тілесної усвідомленості та чутливості замість втраченої актуальності машинного, керованого тіла. Цей процес відбувається саме на теренах мистецтва, позаяк дисциплінарність, нормативність і конвенціональність постають і будуть залишатися стовпами повсякденних практик. Прикладом таких пошуків та

¹⁶ Kracauer S. The mass ornament. Critical theory and society. 2020. P. 145–154. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003059509-15> (date of access: 30.10.2024).

досліджень стала діяльність групи хореографів танцювального театру *Judson Church* в 1960–1970-х рр¹⁷. Протягом цього періоду митці починають аналізуватися такі фактори, що впливають на колективний рух (і рух в принципі) як присутність інших тіл людей (контактна імпровізація С. Пакстона)¹⁸, архітектура місця (сайт-специфічні перформанси Т. Браун), мотивація до руху в умовах соціальних відносин хореограф-виконавець (індивідуальний характер рухів танцівників П. Бауш). Феномен *Judson Church* як спільноти з демократичною моделлю самоорганізації та управління детально досліджувався в англomовній літературі¹⁹ (С. Бейнс, Р. Берт, С. Фостер).

Якщо ідентичність розуміти як практику, і саме як практику означування, що прийняті в даній культурі ідентичності формуються в результаті «обумовленого правилами дискурсу, який вбудовується у всепроникні щоденні акти означування», то механізмом зміни ідентичності може бути «практика повторного означування»²⁰. Це має потенціал для створення художніх робіт, наприклад, через введення несподіваних, ненормованих дій, зовнішнього вигляду, висловлювань, що порушують конвенціональність місця (наприклад, флешмоби і акції в публічних місцях чи альтернативне використання сценічних просторів).

Критика і протестні настрої художників, які осмислюють проблеми сучасної культури і суспільства, створюють базу сучасного мистецтва, починаючи з 1960-х років. Таким чином, повсякденні відносини, протистояння, маніпулятивні механізми, а не естетична форма чи авторський задум, є фокусом уваги постмодерністської культури. Тому постає проблема, яку філософія і дослідниця сучасного танцю Б. Цвеїч описує так: «як тільки ми – теоретики, драматурги, хореографи чи виконавці – вважаємо, що сьогодні стоїть питання про «політичне», ми стикаємося з естетичним тягарем і політичним викликом. Ми, в сучасному танці в Європі, повинні визнати, що нам «політично складно», оскільки ми «естетично обтяжені»²¹. Проблема взаємин

¹⁷ Burt R. Judson dance theater: Performative traces (1st ed.). London: Routledge, 2006. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203969663> (date of access: 13.02.2025).

¹⁸ Foster S. L. Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley: University of California Press, 1986. 307 p.

¹⁹ Banes S. Democracy's body. 2012. P. xi–xviii. URL: <https://doi.org/10.1215/9780822396567-001> (date of access: 30.10.2024).

²⁰ Butler J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York & London: Routledge, 1999. 256 p.

²¹ Cvejić B. Politically challenged, aesthetically burdened: On the choreographic production of problems. Dance, politics & co-immunity / G. Siegmund, S. Hölscher. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2013. P. 135–144. URL: <https://www.diaphanes.net/titel/on-the-choreographic-production-of-problems-2131> (date of access: 27.01.2025).

естетичного і політичного є одним із центральних приводів для дискусій у сучасному мистецтві.

Знову задіюючи термін *соціальної хореографії*, варто зауважити, що, незважаючи на те, що Е. Г'юїтт вводить нове поняття без особливої згадки про сучасну хореографію, багато хореографів і художників починають використовувати термін «соціальна хореографія» для опису своєї практики: власних відносин з фізичним рухом, репрезентацією, перформансом, громадським простором, спільнотою, ідеологією. Більше того, це поняття стало танцювальним еквівалентом *ком'юніті* (з англ. *community* – спільнота), соціально залученого мистецтва «участі».

Соціальна хореографія – один з яскравих трендів сучасної хореографії та перформативних практик, що дозволяє відслідковувати дистанції влади, особистої та колективної відповідальності. Для формату соціальної хореографії у вигляді відповіді на запитання властиве розділення авторства, коли немає глядачів і виконавців, усі присутні так чи інакше задіяні, і стають співтворцями реальності. До прикладу, у нашому власному дослідженні учасникам круглого столу було запропоновано не лише обговорити теми своїх дослідницьких інтересів із найрізноманітніших галузей науки, а й долучитися до соціальної хореографії з відповідно підібраними відносно тематики заходу питаннями та рухами, що публічно відображали би відповіді щодо цих питань без надмірної вербалізації.

Цікавим в контексті європейських культурних практик постає завдання в тому аби не лише визначити та закарбувати певні відмінності, але й також піднятися над ними, подивитись на ситуацію згори і мати змогу знайти єдність у спільних наднаціональних, надрегіональних, і скоріш глобальних і традиційних ідеалах людяності та творення нових культурних форм. В контексті цінностей і практик ЄС можна вкотре згадати запитання С. Боас, дослідниці транскультурної компетентності в контексті танцювально-рухової терапії, яке звучить так: «Як можемо ми, цінуючи наші відмінності, усвідомлювати та мудро використовувати нашу силу до співтворення світу, в якому живемо?» І оскільки це питання містить парадокс – єдність та різноманіття, як філософську єдність та боротьбу протилежностей, дослідницький проєкт транскультурної компетентності став дослідженням основ ефективної та етичної професійної практики на стику культурних та ідеологічних кордонів (що було розпочато ще в середині 1980-х рр. і постає досі актуальним у наш час)²².

²² Boas S. The Body of Culture. Dance Movement Therapy Research, Theory and Practice. 2006. P. 112–130.

Крім того тіло стає першим інструментом соціальних змін, якщо ми хочемо глобальних соціальних трансформацій, спершу потрібно хоча б відслідкувати положення та рухи наших тіл, а тоді замислюватись про патерни їх взаємодії. Застосування соціальної хореографії в контексті презентації-обговорення попередніх досліджень під час круглого столу присвяченому дослідницьким інтересам молодих вчених Волинського національного університету імені Лесі Українки в контексті актуальних практик ЄС (18 травня 2023 року) виявило кілька ключових аспектів, що впливають на комунікацію, сприйняття і групову динаміку спільноти чи колективу. Соціальна хореографія сприяла організації обговорень через залучення учасників у рухові практики, що впливали на їхнє сприйняття простору, взаємодію та способи мислення. Зокрема, були використані запитання-завдання, що провокують зміну позиції в просторі, наприклад:

- «Якщо розподіл соціальних ролей на позиції лідерства та підпорядкування здається вам некоректним, зробіть три кроки вперед.»
- «Якщо розділення на центр та периферію здається вам функціональним та ефективним, зробіть три кроки назад.»
- «Якщо ви виступаєте за верховенство традицій, станьте у лінію справа, усі інші – сформуєте лінію зліва.»
- «Якщо вам цікаве впровадження європейських стандартів у систему освіти України, змініть обрану вами лінію.»

Цей формат дозволив візуалізувати зв'язки між учасниками за допомогою рухів у публічному просторі та створити динамічний діалог, який не обмежувався лише вербальною комунікацією. Завдяки руховим вправам учасники відзначали, що їм стало легше виражати свої ідеї та сприймати думки інших учасників. Крім того, було помітно, що соціальна хореографія сприяла подоланню ієрархічних бар'єрів, оскільки фізична взаємодія вирівнювала позиції учасників незалежно від їхнього статусу. Хоча більшість рухових практик були структурованими, деякі учасники починали спонтанно змінювати свої позиції або пропонувати нові рухи, що свідчило про активний вплив методики на творче мислення та рефлексію.

Таким чином, застосування соціальної хореографії на науковому зібранні виявило її потенціал як інструменту для поглиблення взаємодії між учасниками, візуалізації глобальних ідей через локальний тілесний досвід, створення відкритішого комунікативного простору, а також підсилення необхідної групової динаміки, що свідчить про можливість використання подібних методів у наукових і освітніх установах для активізації міждисциплінарного діалогу та розвитку нових підходів до мислення та обміну попередньо набутими знаннями.

ВИСНОВКИ

Соціальна хореографія – це рух або розташування тіл у публічному просторі та часі відносно одне одного і цього простору, яким притаманні такі характеристики:

- Соціальна хореографія стосується повсякденних тілесних практик, що відбуваються у публічному просторі.

- Дії або рухи, здійснювані в публічному просторі, є перформативними актами, які спричиняють зміну ситуації соціального спілкування, тобто соціальна хореографія володіє властивістю перформативності.

- Соціальна хореографія через перформативні повсякденні рухи формує індивідуальні несвідомі рухові патерни (жести, міміка, манера спілкування, перебування і рух у публічному місці), тобто тілесність людини, яку ми розуміємо як цілісну багатовимірну інформаційну систему комунікації між внутрішнім і зовнішнім світом індивіда, що несе відбиток соціокультурних цінностей.

- Учасники (або співучасники) соціальної хореографії є її авторами, хореографія народжується в процесі соціальної взаємодії (діяльність індивіда залежить від дій інших і водночас впливає на їхні дії).

- Зовнішня форма соціальної хореографії залежить від простору, в якому вона відбувається, а також здатна впливати на нього: як на фізичні та архітектурні параметри, так і на прийнятність поведінки в конкретних місцях.

- Оскільки соціальна хореографія обумовлена соціокультурними нормами, політикою та ідеологією влади, то вона є інструментом або методом виявлення їхнього маніпулятивного характеру через «втільнення» організації руху тіл у публічному просторі.

Хорові принципи початку XX століття вимагали великої кількості учасників. У середині XX століття масовість у практиках сучасного танцю трансформувалася в колективність, хоча в обох стратегіях надання переваги простим рухам також впливає на цілісність унісону. Хоча обидва режими організації руху сприяли залученню аматорів і формуванню масовості акцій, в ретроспективному огляді перформативних практик, можна помітити як в процесі трансформації організації руху індивідуальний досвід кожного учасника поступово стає приводом для залучення досвіду спільноти. Перформативні практики в цей період розглядалися і як інструмент опору усталеному суспільному ладу. У контексті набуття мистецтвом потенційної форми для політичної критики та активізму соціальна хореографія в контексті функціонування ідеології в цілому передбачає зміну пасивності на активність. Ідея формування практик співучасті проявилася у творчості

сучасних танцювальних художників, які працюють у форматі соціальної хореографії в Європі та Америці.

Таким чином, соціальна хореографія досліджує політичні та естетичні можливості, які належать групі людей, що діють разом. Рух функціонує в публічних просторах, вивчає і створює публічну хореографію, формує соціальний порядок, приховані та відкриті ритуали, а соціальна хореографія володіє багатством виконуваних соціокультурних функцій, які визначають її специфічний спосіб існування в сучасній культурі. Формат соціальної хореографії має значний потенціал для застосування та дослідження в галузі арт-практик, а також у соціологічних, психологічних, культурних і суспільно-політичних студіях, що доведено на прикладі власних досліджень, що показують як публічний простір можна трансформувати та перезастосовувати для забезпечення афіліативних потреб різних груп населення, переходячи від режиму масовості в колективі до режиму колективності, де індивідуальні рухи кожного учасника певної спільноти впливають на розвиток динаміки взаємодії в групі та майбутній хід подій. Такі акції можуть бути як разовими та приуроченими до пам'ятних подій, так і повторюваними протягом тривалого часу, що у свою чергу ознаменуватиме повторне усвідомлення змін у настрої учасників та репетицію нового соціального порядку у спільноті.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто феномен соціальної хореографії як міждисциплінарного напрямку, що поєднує різні сфери культури та виконує багатогранні соціокультурні функції. Аналізуючи політичні та естетичні можливості, що належать групам людей, які діють разом, стаття висвітлює значення соціальної хореографії у формуванні ритуалів та соціального порядку у публічних просторах.

Дослідження показує, що соціальна хореографія є інструментом виявлення ідеологічного та маніпулятивного характеру соціокультурних норм через організацію руху тіл у публічному просторі. Трансформація режимів організації руху виявлена у поступовому або раптовому переході від масовості до колективності у танцювальних та перформативних практиках минулого століття. У період середини ХХ століття масовість у танцювальних практиках перейшла в колективність – в цей час мистецтво набуває форми політичної критики та активізму, що передбачає зміну пасивності на активність.

Визначено специфічний спосіб існування соціальної хореографії в сучасній культурі та її потенціал для застосування в художніх практиках, а також у соціологічних, психологічних, культурних і

суспільно-політичних дослідженнях. Стаття також представляє результати попередніх досліджень та відкриває перспективи дослідження соціокультурного простору, використовуючи нововведену методологію.

Література

1. Banes S. Democracy's body. 2012. P. XI–XVIII. URL: <https://doi.org/10.1215/9780822396567-001> (date of access: 30.10.2024).
2. Barthes R. The death of the author (trans. S. Heath). *Image, music, text*. London: Fontana, 1977. P. 142-148.
3. Boas S. The Body of Culture. *Dance Movement Therapy Research, Theory and Practice*. 2006. P. 112-130.
4. Burt R. Judson dance theater: Performative traces (1st ed.). London: Routledge, 2006. URL: <https://doi.org/10.4324/9780203969663> (date of access: 13.02.2025).
5. Butler J. Gender trouble: Feminism and the subversion of identity. New York & London: Routledge, 1999. 256 p.
6. Cvejić B. Dance war. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 34-46.
7. Cvejić B. Politically challenged, aesthetically burdened: On the choreographic production of problems. *Dance, politics & co-immunity* / G. Siegmund, Stefan Hölscher. Zürich-Berlin: Diaphanes, 2013. P. 135-144. URL: <https://www.diaphanes.net/titel/on-the-choreographic-production-of-problems-2131> (date of access: 27.01.2025).
8. Foster S. L. Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley: University of California Press, 1986. 307 p.
9. Hewitt A. Social choreography: Ideology as performance in dance and everyday movement. London: Duke University Press, 2005. P. 1-36.
10. Klein G. Choreographies of resistance. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 29-33.
11. Koruga I. Choreography as an analytical tool for interpreting society in the context of theatre. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 53-58.
12. Kostanić M. Social choreography or the social tension of autonomy. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 11-14.

13. Kracauer S. The mass ornament. *Critical theory and society*. 2020. P. 145–154. URL: <https://doi.org/10.4324/9781003059509-15> (date of access: 30.10.2024).
14. McNeill W. Keeping together in time. Dance and drill in human history. Cambridge: Harvard University Press, 1995. P.1-11. 216 p.
15. Milohnić A. Choreographies of resistance. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 15-20.
16. Roche J., Bishop C. Socially engaged art, critics and discontents: An interview with Claire Bishop by Jennifer Roche. URL: <https://contextualpractice.files.wordpress.com/2011/08/bishopinterview.pdf> (date of access: 13.01.2025).
17. Seymour L. An analysis of Roland Barthes's The Death of the Author. London: Macat Library, 2018. 96 p. URL: <https://doi.org/10.4324/9781912453214> (date of access: 13.02.2025).
18. Solomko H. I. Towards EU standards: transcultural competence as a model of social mediation in Ukrainian higher education. *Interaction of the experience of post-Yugoslav and Ukrainian areas: cultural, linguistic, literary, artistic, historical, and journalistic aspects* (February 23–24, 2024. Ljubljana, Slovenia). Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2024. P. 20-24.
19. Vujanović A. The Black wave in the Yugoslav Slet: The 1987 and 1988 Day of Youth. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 21-28.
20. Wijhe J. Taylorism, Nazism, and The Tramp: Charlie Chaplin's critique of social choreographies in Modern Times and The Great Dictator. *The TkH journal for performing arts theory. Social choreography* / B. Cvejić, A. Vujanović. Belgrade: Cicero, 2013. № 21. P. 5-10.

Information about the author:

Solomko Hanna Ihorivna

PhD student at the Department of Cultural Studies
Lesya Ukrainka Volyn National University
13, Voli ave., Lutsk, 43025, Ukraine