



УДК 793.32:[159.955.4:316.7](091)
DOI: 10.31866/2616-7646.6.2.2023.295167

ОПРАЦЮВАННЯ КУЛЬТУРНИХ ТРАВМ У ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ: ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ

TREATMENT OF CULTURAL INJURIES IN DANCE PRACTICES: HISTORICAL CONTEXT

Підлипська Аліна Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Alina Pidlypska,
Doctor of Science in Art Studies,
Professor,
Kyiv National University of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-7892-337X>,
alinaknukim@ukr.net

Цвєткова Лариса Юрїївна,
доцент, заслужений працівник
культури України,
Київський національний університет
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Larysa Tsvietkova,
Associate Professor, Honored Worker
of Culture of Ukraine,
Kyiv National University
of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
<https://orcid.org/0000-0002-2466-275X>,
larysa1946@ukr.net

Анотація

Мета статті – з'ясувати особливості опрацювання культурних травм у танцювальних практиках в історичній ретроспективі. **Методологія.** Застосовано хронологічний принцип, методи культурно-історичної реконструкції й мистецтвознавчого аналізу та ін. **Наукова новизна.** Представлене дослідження є однією з перших спроб введення танцювальних практик у предметне поле Trauma Studies в аспекті комплексного осмислення можливостей хореографічного мистецтва щодо опрацювання культурних травм та розробки стратегій детравматизації на різних історико-культурних етапах, включаючи й сьогодення в умовах російсько-української війни. **Висновки.** Одним із найкращих засобів опрацювання культурної травми на індивідуальному та колективному рівнях є танець, оскільки в хореографічному мистецтві травматична подія репрезентується й виражається мовою образів та опрацьовується через тіло

Abstract

The purpose of the article is to find out the peculiarities of processing cultural traumas in dance practices in historical retrospect. **Research Methodology.** The chronological principle, methods of cultural and historical reconstruction, and art historical analysis, etc. were applied. **Scientific novelty.** The presented study is one of the first attempts to introduce dance practices into the subject field of Trauma Studies in terms of a comprehensive understanding of the possibilities of choreographic art to work through cultural trauma and develop strategies for detraumatization at different historical and cultural stages, including the present in the context of the Russian-Ukrainian war. **Conclusions.** Dance is one of the best means of working through cultural trauma at the individual and collective levels, as in choreographic art the traumatic event is represented and expressed in the language of images and processed through the body, involving a complex set of bodily memory, corpo-



з залученням складного комплексу тілесної пам'яті, тілесності як інтегративного феномену. Танець виконує не лише традиційні для мистецької та дозвілєвої діяльності функції, а й у контексті подолання культурної травми актуалізує рекреаційні, релаксаційні, терапевтичні функції; важливо, що танець послаблює травматичний вплив на психоемоційну сферу людини. Опрацювання культурних травм Першої світової війни в дискурсі експресіонізму здійснює М. Вігман через звернення до тематики смерті, насильства, війни, самотності, страждань та ін. М. Грем опрацює травми індустріалізації, формування американської нації в зоні інтенсивної взаємодії різних культур, західної цивілізації як чоловічої, що породжує проблеми жіночої суб'єктності; одна з перших звертається до опрацювання колоніальної травми. З Другою світовою війною пов'язаний перехід танцю в терапевтичну модальність, виникнення танцювально-рухової терапії (М. Чейз та ін.). Танець Бутто позиціонують як реакцію на травму, спричинену атомними бомбардуваннями Японії, а також як спосіб подолати проблеми кризи ідентичності. Сьогодні значних масштабів набуло опрацювання в танці травматичного досвіду російсько-української війни. Перспективними є дослідження, пов'язані з опрацюванням в танцювальних практиках досвіду українців, набутого в часи перебування українських земель у складі Російської імперії та СРСР, Голодомору, російсько-української війни, а також Голокосту, що був величезним викликом для цивілізації, а не локальним конфліктом.

Ключові слова:

сучасний танець; культурна травма; танцювальна практика; хореографічне мистецтво; танець.

reality as an integrative phenomenon. Dance performs not only the traditional functions of artistic and leisure activities, but also in the context of overcoming cultural trauma, it actualises recreational, relaxation, and therapeutic functions; dance is important for reducing the traumatic impact on the psycho-emotional sphere of a person. M. Wiegman works on the cultural traumas of the First World War in the discourse of expressionism by addressing the themes of death, violence, war, loneliness, suffering, etc. M. Graham works on the traumas of industrialisation, the formation of the American nation in a zone of intense interaction between different cultures, and Western civilisation as a masculine one, which gives rise to problems of female subjectivity; she is one of the first to address the colonial trauma. The Second World War is associated with the transition of dance to a therapeutic modality, and the emergence of dance-movement therapy (M. Chase et al.) Butoh dance is positioned as a reaction to the trauma caused by the atomic bombings of Japan, as well as a way to overcome the problems of the identity crisis. Today, the processing of the traumatic experience of the Russian-Ukrainian war in dance has become a significant phenomenon. Studies related to the processing in dance practices of the experience of Ukrainians gained when Ukrainian lands were part of the Russian Empire and the USSR, the Holodomor, the Russian-Ukrainian war, and the Holocaust, which was a huge challenge for civilisation rather than a local conflict, are promising.

Keywords:

modern dance; cultural trauma; dance practice; choreographic art; dance.

Актуальність теми дослідження. Період від 2014 р. і до сьогодні в Україні означений трагічними та спустошливими подіями російсько-української війни, які стали для наших співвітчизників джерелом численних потрясінь. Ці події руйнують звичний життєвий світ людини, спотворюють її світосприйняття, знижують дієздатність і соціальну активність, деформують систему цінностей та норм, позбавляють віри в себе та інших людей. Вони здійснюють екстремальний вплив



на психіку людини, викликаючи травматичний стрес, психологічні наслідки якого виражаються в посттравматичному стресовому розладі. Особливо жакливими на війні є страждання, муки й смерть дітей.

І тому робота з травмою на тлі російсько-української війни – одне з визначальних завдань вітчизняного хореографічного мистецтва, як і культури та мистецтва в цілому. Сучасна ситуація вимагає перейти на інший рівень підходу до танцювальних постановок, до роботи виконавців і хореографів; змушує знайти відповідні виражально-зображальні засоби, танцювальну лексику, здатні описати ступінь тієї трагедії, яку українці переживають тут і зараз; до того ж така діяльність часто має проводитися в режимі он-лайн. Інтенсивність використання в цій війні цифрових технологій дає підстави не лише журналістам, а й воєнним експертам означити її як першу у світі «Тік-Ток-війну», «цифрову», «інтернетизовану» або кібер-війну, що також потребує врахування впливу цифрових технологій на танець в аспекті його детравматизуючого потенціалу.

Упродовж ХХ ст. також відбулося чимало явищ і подій, що підпадають під визначення травми й мали масовий характер, серед яких дві світові війни, революції, перевороти, Голокост, природні та техногенні катастрофи, Голодомор в Україні. Все це зумовило необхідність осмислити травми як соціокультурний феномен, притаманний соціальним спільнотам і соціумам не меншою мірою, ніж індивідам.

Названі події вплинули й на розвиток хореографічного мистецтва, привели до появи різних видів танцювальних практик, значна частина з яких у різний спосіб та різною мірою відображала трагічний контекст «кривавого ХХ століття» й презентувала цей досвід у творах. Вважаємо, що історична та мистецтвознавча рефлексія на предмет репрезентації в танцювальних практиках трагічного досвіду та виявлення особливостей їхньої «роботи» з травмою стане в нагоді під час розробки стратегій подолання травматичного досвіду російсько-української війни.

Аналіз останніх досліджень. У світовому науковому дискурсі сформувалися традиції осмислення культурної травми як соціального феномену (Дж. Александер (Alexander, 2004), Е. Ван Альфен (van Alphen, 2002), Д. ЛаКапра (LaCapra, 1996, 2001), П. Штомпка (Sztompka, 1991)). Звернення до проблем, пов'язаних із культурними травмами, крізь призму хореографічного мистецтва, зокрема в аспекті відтворення, пропрацювання травматичного досвіду, терапевтичного ефекту від занять хореографією чи споглядання постановок певної тематики та ін., активізувалося у вітчизняному науковому полі від початку російсько-української війни 2014 року, набуло ознак мейнстріму після повномасштабного вторгнення РФ в Україну 24 лютого 2022 р. Зазначеної проблеми торкалася, зокрема, Л. Мова (2022), теоретик та практик хореографії, акцентуючи увагу на виявленні терапевтичного потенціалу танцю та його впливі на ментальне здоров'я. Однак комплексно до проблеми віддзеркалення травматичного досвіду в танцювальних практиках досі не зверталися.

Мета статті – з'ясувати особливості опрацювання культурних травм у танцювальних практиках в історичній ретроспективі.

Виклад основного матеріалу. Для розгляду заявленої проблематики крізь призму основних, на наш погляд, танцювальних практик необхідно охарактеризувати використовувану термінологію. Так, термін «травма» виник ще в давнину і, ввійшовши в лексикон давньогрецької думки (τραῦμα – рана), означив феномени, спричинені надзвичайними подіями, які супроводжують людину впродовж життя



й викликають емоційні стани, переживання яких наближає її до межі буття. Однак травма – це не лише індивідуальна, а й системна категорія, оскільки її переживання та подолання великою мірою залежить від соціального та культурного контексту.

Операціоналізація слова «травма» як перетворення з метафори повсякденної мови на концепт, що увійшов до понятійно-категоріального апарату різних наукових дисциплін, відбувається наприкінці XIX – на початку XX ст. в межах психоаналітичного дискурсу.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. на стику філософії, психології, соціології, теорії літератури, культурології, історії та ін. складається міждисциплінарний напрям досліджень – «травма студії» (Trauma Studies), що поєднує різні концепції травми: від медичних досліджень різних форм розладів психічного здоров'я окремої людини, які виникли як прямий наслідок фізичного насильства, посттравматичного стресового розладу та психоаналітичного розгляду компенсаторних механізмів людської психіки, до культурно-антропологічних та семіотичних концептуалізацій травми як соціального інституту тощо. Сучасний холістичний підхід охоплює розуміння травми одночасно як клінічну концепцію та культурний троп, що й обумовлює необхідність її представленості в мистецтві (зокрема і в хореографічному) й теоретичної рефлексії в мистецтвознавстві.

Травматичний досвід – це вітальне переживання втрати рівноваги між загрозливими обставинами та індивідуальними можливостями боротьби (протистояння) з ними, що супроводжується почуттям безпорадності й незахищеності та викликає тривале потрясіння в розумінні себе та світу.

Німецький культуролог та історик Й. Рюзен (2010) у своїх працях зазначає, що травма є кризою, яка руйнує структуру продукування смислів і тим самим перешкоджає її відновленню таким чином, щоб вона могла виконувати ті ж функції, що й зруйнована (с. 184). Відповідно й детравматизація постає насамперед як культурна практика роботи з втраченим у травматичному досвіді змістом, реформатування смислової структури відносин минулого та сьогодення, а також відносин з минулим у дискурсі майбутнього.

Як на індивідуальному, так і на колективному рівні травматична дія впливає на пам'ять і призводить до кризи ідентичності – найзагальнішого та універсального прояву травм різного виду. Тому разом із поняттям травми до арсеналу соціально-гуманітарного знання увійшло й поняття «опрацювання» травматичного досвіду, детравматизація на груповому та національному рівні. Під детравматизацією розуміємо подолання травматичного досвіду, отриманого як окремим індивідом, так і групою, соціумом внаслідок травм різної етіології.

Американський учений Д. Ла Капра, наукові інтереси якого зосереджені у сфері інтелектуальної історії, нової соціальної та культурної історії, а також дослідження травми, виокремлює дві стратегії детравматизації й доводить, що травматичні події мають «програватися» (acting out) й «пророблятися/опрацьовуватися» (working through). Ці стратегії представляють два взаємопов'язані, але аналітично різні алгоритми відповіді на горе втрати й травмування. Перша стратегія «програвання» виявляється в прагненні до нав'язливого повторення, тобто до емоційного повторення переживань, які не відпускають жертву; ця стратегія орієнтована на актуалізацію минулого в сьогоденні. Водночас суб'єкт знову переживає подію, включаючи себе як іншого в минуле. Вчений зауважує, що стратегія acting out не дозволяє жер-



вам важких травматичних подій повністю позбавитися від їхньої влади над собою, на відміну від другої стратегії – *working through*. Ла Капра доводить, що «... опрацювання – це процес раціоналізації минулого, який сприяє детравматизації подій й обмежує повторюваність минулого», а також призводить до їх усвідомлення та «примирення» з ними, а не до «позбавлення» від них, оскільки така спроба стала б репресією і призвела до витіснення травми на неусвідомлений рівень (LaCapra, 1996, pp. 13–14). Пропрацювання пов'язане саме з розривом стереотипів і створенням нової реальності – для майбутнього. Як позитивний приклад вчений наводить опрацювання німцями впродовж фактично двох десятиліть такої травми, як Голокост, де йшлося не лише про детравматизацію, а й формування на цих нових засадах нової національної самосвідомості й ідентичності (LaCapra, 2001).

Голокост, як «кейс» історичної травми, завдяки своїй унікальності й водночас універсальності трансформувався в транснаціональний троп травми, який широко використовується в сучасному світі різними групами для медіації трагічних подій власної історії. Для українців таким універсальним тропом, подією-травмою у ХХ ст., створеною тоталітарним сталінським режимом, став Голодомор, що також потребує «опрацювання» в танцювальному дискурсі.

У другу стратегію, на нашу думку, вписується художня стратегія зживання травми, її художнього «*working through*», а в нашому випадку «опрацювання» за допомогою хореографічного мислення й засобами танцювального мистецтва. Танець – один із найкращих засобів опрацювання травми, оскільки травматична подія репрезентується й адекватно виражається мовою образів, а її естетичне перерформатування відкриває доступ саме до тілесної пам'яті, пам'яті тіла, що залишилася поза межами раціонального (пі)знання.

Крім того, сучасні нейронауки (зокрема, нейрофізіологія та нейробіологія, міжособистісна нейробіологія) доводять, що травматичний досвід закарбовується в тілі та змушує людину щоразу наново проживати біль. Психіатр, керівник Фонду дослідження травм (Trauma Research Foundation) у Массачусетсі Бессель ван дер Колк у праці «Тіло веде лік. Як лишити психотравму в минулому» (2022), що є результатом багаторічних досліджень, доводить, що слід спогадів про травму залишається в усьому тілі або в окремих його частинах. А травматичний досвід з його моторошними образами й почуттям жаху вчений уподібнює бомбі уповільненої дії, яка будь-якої хвилини може вибухнути. Однією із дієвих стратегій опрацювання культурної травми є танцювальне мистецтво.

Загальновідомо, що поліфункціональність – характерна ознака танцю, яка обумовлена соціокультурним контекстом епохи, в межах якої він розвивається. Становлення зрілого модерного суспільства і його трансформація в постіндустріальний соціум ускладнює функціональний діапазон танцю. Танець виконує не лише розважальну й гедоністичну, виховну й розвивальну функції, комунікації й набуття ідентичності у різних її модусах, а також виступає як спосіб рекреації, релаксації, лікування/терапії, реабілітації. Отже, танцювальні практики ослаблюють травматичний вплив на психоемоційну сферу людини, що особливо важливо для наших співвітчизників. Крім того, катарсисний ефект танцювального мистецтва дозволяє певною мірою пом'якшити тиск реалій військового часу, підтримати ментальне здоров'я українців, вселяючи віру в перемогу та майбутнє.



Експресіонізм, сформувавшись у першій чверті ХХ ст., увійшов в історію світової культури й мистецтва як один із найбільш важливих художніх напрямів, означивши зміну класичної художньої парадигми й злам художньо-естетичних принципів у всіх сферах мистецтва, зокрема і в хореографії, – відмова від пластичності, змістовності й знаковості руху та емоційної наповненості тіла.

Тематизація насильства, смерті, війни, самотності, страждань та їхня образна репрезентація у творчості стають невід'ємним складником художньої системи експресіонізму, а засобами відображення поряд із прекрасним – потворне, із піднесеним – низьке, з гармонійним – дисгармонійне та інші бінарні опозиції, як-от чорне – біле, життя – смерть, що породжують власний асоціативний ряд, зокрема й у виразному танці. Кольорова символіка чорного і білого, яку сприйняли експресіоністи, сягає найдавніших, архаїчних пластів людської свідомості. Опозиція світла і темряви як універсальних образно-знакових категорій у творчості М. Вігман знайшла відображення в «Танці відьми» – чорно-білій гамі кольорів костюма й маски, розфарбованому обличчі.

Упродовж усієї кар'єри Мері Вігман неодноразово поверталася до теми смерті («Танець смерті», «Знак смерті»), відьми, а також до містичних, апокаліптичних та демонічних образів. Танатологічна проблематика з мотивами жертви, приреченості, розпачу, туги, страху, що репрезентують травматичний досвід Великої війни (Першої світової), актуалізується в повоєнний час. Так у статті «Філософія сучасного танцю» (Wigman, 1933/1983) німецька танцівниця поставила питання, яке стосовно поезії поставив Т. Адорно вже після Другої світової війни, – чи можливий класичний балет після Великої війни. Сама вона вважала, що танець повинен оновитися й не лише в плані нових рухів, жестів або па, але і в аспекті постановки хореографами важливих соціально значущих й екзистенціальних питань, серед яких важливе місце належало подоланню травматичного досвіду війни. У масових танцях «Пам'ятник мертвим» (звуковий і поетичний супровід А. Тальхоффа, 1930), «Поминальна жалоба» (1936) М. Вігман, згідно з концепцією Д. Ла Капра, опрацьовувала такий травматичний досвід.

У США з середини 1920-х рр. головною фігурою в розвитку американського танцю модерн стала Марта Грем. Для американської танцівниці танець – це спосіб самопізнання, проникнення у сферу підсвідомого/несвідомого, втіленого в жіночому тілі; виявлення прихованих мотивів поведінки; розкриття емоційно-суперечливого досвіду, зокрема й травматичного. До репертуару М. Грем входять танці, створені на матеріалах, що належать до культури та побуту, зокрема й доколумбової Америки, як-от «Фронтір» (Frontier), «Американський документ», «Весна в Аппалачах» (Appalachian Spring), балет «Темна долина», натхненний образами культури ацтеків. У «Несамовитих ритмах» вона відроджує старовинні танцювальні форми американських індіанців. У цих танцях відображається розчарування в індустріальній цивілізації, яка робить життя комфортним, але «забирає душу». Звідси й потреба повернення до витоків цілісності людського буття, до містичних образів легенд, поетики міфів з їхніми пророцтвами й прозріннями. «Танець відкриває невідоме, – пише М. Грем у спогадах, – міфи, легенди чи ритуали, які повертають нам пам'ять. Це вічний пульс життя, абсолютне бажання» (Graham, 1991, p. 240).

Крім того, в цих танцях М. Грем, на нашу думку, намагається «пропрацювати» засобами хореографії, осмислити проблеми, пов'язані з трагедією колонізованих



народів, актуалізувавши їхню танцювальну культуру. А у «Фронтирі» (кордон, пограниччя, теорія розроблена Ф. Тейлором у роботі «Значення фронтиру в історії США») прагнула досягнути формування американської нації, особливості її ментальності на межі порубіжжя, кордону американських поселень, зони інтенсивної взаємодії різних культур.

Варто зауважити, що проблема фронтиру вкрай актуальна й для України й також потребує відповідної рефлексії й практичної реалізації. Можна з достатньою ймовірністю стверджувати, що М. Грем перебувала біля витоків опрацювання засобами танцювального мистецтва історичної, колоніальної травми, як вона означається в сучасних травматичних студіях. У вітчизняних танцювальних практиках залишається не опрацьованим травматичний досвід перебування українських земель у складі Російської імперії.

Із середини 1940-х рр. М. Грем, перебуваючи під впливом аналітичної психології К. Юнга, звертається до міфологічної проблематики й ставить балети про Іродіаду, Медею («Печера серця», композитор С. Барбер, 1946), Едіпа та Іокасту («Подорож у ночі», композитор У. Шумен, 1947), Аріадну і Тезея («Зі звісткою в лабіринт», композитор Дж. К. Менотті, 1947), Клітемнестру (однойменна постановка, композитор Халім Ель-Дабх, 1958) та ін. Образ Жанни д'Арк («Діалог серафимів», композитор Н. Делло Джойо, 1955) став уособленням образу героїчної та незламної жінки.

У своїх балетах на міфологічну тематику в руслі гендерної проблематики М. Грем піддавала глибинному аналізу душевний стан своїх героїнь для досягнення найтонших нюансів емоцій і афектів, весь комплекс відчуттів – божевілля та розсудливість, гріх та розкаяння, духовність та плотська чуттєвість. Так вона проникала в підсвідоме та «опрацьовувала» травму західної цивілізації як цивілізації чоловічої, маскуліної, що впродовж тисячоліть позбавляла жінку суб'єктності й суб'єктивності (за вкрай невеликими винятками, оскільки в кожен історичну епоху були жінки-палімати, перед якими чоловіки схилялися і яких безмежно поважали). І для цього М. Грем прагнула створити драматично насичену й глибоко метафоричну танцювальну мову.

Перехід танцю в терапевтичну модальність і дієву стратегію детравматизації з 1940-х років пов'язують не лише з ім'ям Р. Лабана, а й з американською танцівницею Меріон Чейз, яка навчалася й танцювала в Денішоун, залишивши який, розробила основні принципи танцювально-рухової терапії (ТРТ) для подолання травматичного досвіду американських солдат – учасників Другої світової війни. ТРТ допомагає зняти емоційну та м'язову напругу, збільшує тілесну рухливість, пластичність та гнучкість, сповнює надією на позбавлення від страждань, сприяє подоланню відчуття самотності й відчуженості, «пробудженню» душі, лікуючи її рани, стимулюючи появу яскравих емоцій.

Європейська філософська думка й художні практики німецького експресіонізму, і насамперед танцювальні, стали одним із джерел появи танцю Буто, але у своїй теорії та практиці він орієнтований на японські національні культурні традиції. Цей танець дослідники розглядають як реакцію на травму колективної японської душі, спричинену атомними бомбардуваннями Хіросіми й Нагасакі, поразкою у війні, капітуляцією імператора Хірохіто. Крім того, в контексті інтенсивного індустріального розвитку країни, експансії американської культури й загрози вестернізації японської особливої гостроти набули питання, пов'язані з подоланням



кризи ідентичності, проблеми взаємовідносин особистості й суспільства, можливості прояву індивідуального начала й збереження японських етнічних культурних традицій. Мистецтво, зокрема хореографія, шукало шляхи художнього осмислення нових проблем і створення для цього нової мови танцю, нової філософії танцю, де б утілилися не лише етнічні особливості сприйняття тілесності, а й притаманне японській традиції розуміння взаємодії людини зі світом.

Стиль Буто синтезував гротескную невротичність з особливостями тілесної поведінки акторів у жанрах традиційного японського театру – церемоніальність руху, сугестивність жесту, тілесні метаморфози в процесі перевтілення виконавців у різних постановках. Жести розпачу, приниження та скорботи виражають у танці стопи, що повернені всередину носками. Крім того, танцівники копіюють розташування ніг немовляти в утробі матері, пробуджуючи тим самим пренатальний досвід, що наводить їх до витоків своєї культури, топосу, національної ідентичності (Шкарабан, 2001).

Специфіка танатологічного дискурсу в танці Буто полягає в сприйнятті смерті не як події приватного, особистого життя, а як первинної сутності буття. Будучи невідворотнім, настання смерті створює інтегральну єдність із народженням життя, і тому «життя – смерть» – це два сутнісно взаємопов'язані екзистенціали людського буття. Втілення засобами танцю переходів між ними заворює, хвилює, пробуджує емоційну гаму почуттів, оскільки екзистенціал смерті, його художній образ асоціюються не лише з горем, прощанням і втратою, а й утілюють небачену красу. Зміни, що трансформують емоційні, ментальні, енергетичні та фізичні рухи в процесі таких переходів становлять серцевину танцю. Унікальна мова Буто, заряджена позитивною й життєвою енергією, пробуджує піднесені переживання; танець постає як ефективна стратегія детравматизації, оскільки виконавець «заворює» смерть і, долаючи її, стверджує життя. Не випадково в Японії деякі танцівники Буто дають уроки танцю в клініках для душевнохворих, а наукові дослідження засвідчують підвищення ефективності одужання пацієнтів. Не ставиться під сумнів і той факт, що після танцю Буто людина відчуває зняття напруги, глибокий релакс та душевний спокій, який досягається під час медитації.

Е. Ван Альфен, професор Лейденського університету (Нідерланди), доводить, що візуальні образи травматичних подій відіграють важливу роль у їхньому запам'ятовуванні та відтворенні. Він розрізняє зображення-відбитки та зображення-репрезентації, де перші є неусвідомленими та неоформленими, а другі, власне, й допомагають структурувати спогади й не втратити зв'язок із минулим (van Alphen, 2002). У танцювальному мистецтві можуть мати місце ці два типи зображень.

Важливість танцювальних візуальних образів для «опрацювання» травматичного досвіду полягає ще й у можливості не простого споглядати, переглядати й «прочитувати» танцювально-хореографічний текст, а й брати безпосередню участь у танцювальних перформансах. Так, харківський театральний режисер Артем Вусик, який був змушений покинути рідне місто через російське вторгнення, заснував імпровізований театр «Варта» у складі професійних і непрофесійних акторів із різних регіонів України й представив у прем'єрному виступі театру перформанс «Перший день війни», створений на основі особистих спогадів кожного про 24 лютого, день початку повномасштабної російсько-української війни (Воробйова, 2022). Свідчення очевидців стають складником перформансу й пред-



ставляють результат опрацювання персональних історій художніми засобами, їх розуміння та інтерпретацію трагічних подій сучасної вітчизняної історії.

Наукова новизна. Представлене дослідження є однією з перших спроб введення танцювальних практик у предметне поле Trauma Studies в аспекті комплексного осмислення можливостей хореографічного мистецтва щодо опрацювання культурних травм та розробки стратегій детравматизації на різних історико-культурних етапах, включаючи й сьогодення в умовах російсько-української війни.

Висновки. Одним із найкращих засобів опрацювання культурної травми на індивідуальному та колективному рівнях є танець, оскільки в хореографічному мистецтві травматична подія репрезентується й виражається мовою образів та опрацьовується через тіло, залучаючи складний комплекс тілесної пам'яті, тілесності як інтегративного феномену. Танець виконує не лише традиційні для мистецької та дозвіллевої діяльності функції, а й у контексті подолання культурної травми актуалізує рекреаційні, релаксаційні, терапевтичні функції; важливо, що танець послаблює травматичний вплив на психоемоційну сферу людини.

Опрацювання культурних травм Першої світової війни в дискурсі експресіонізму здійснює М. Вігман через звернення до тематики смерті, насильства, війни, самотності, страждань та ін. М. Грем опрацьовує травми індустріалізації, формування американської нації в зоні інтенсивної взаємодії різних культур, західної цивілізації як чоловічої, що породжує проблеми жіночої суб'єктності; одна з перших звертається до опрацювання колоніальної травми. З Другою світовою війною пов'язаний перехід танцю в терапевтичну модальність, виникнення танцювально-рухової терапії (М. Чейз та ін.). Танець Буто позиціонується як реакцію на травму, спричинену атомними бомбардуваннями Японії, а також як спосіб подолати проблеми кризи ідентичності. Сьогодні значних масштабів набуло опрацювання в танці травматичного досвіду російсько-української війни.

Перспективними є дослідження, пов'язані з опрацюванням в танцювальних практиках досвіду українців, набутого в часи перебування українських земель у складі Російської імперії та СРСР, Голодомору, російсько-української війни, а також Голокосту, що був величезним викликом для цивілізації, а не локальним конфліктом.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- ван дер Колк, Б. (2022). *Тіло веде лік. Як лишити психотравми в минулому* (А. Цвіра, пер.). Vivat.
- Воробйова, А. (2022, 16 травня). *Діалоги в чотирьох діях. Дикі історії Артема Вусика та створення незалежного театру під час війни*. Люк. <https://lyuk.media/people/artem-vusyk/>
- Мова, Л. (2022, 15–16 квітня). Реакції тіла під час війни. Поступове повернення до танцю із кризового стану. В А. Підлипська (Упоряд.), *Танець і процеси ідентифікації: історія і сучасність* [Матеріали конференції] (с. 9–12). Видавничий центр КНУКіМ.
- Рюзен, Й. (2010). *Нові шляхи історичного мислення* (В. Кам'янець, пер.). Літопис.
- Шкарабан, М. М. (2001). *Філософія буто*. Nascentes.
- Alexander, J. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press.



- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. Doubleday.
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*. Cornell University Press.
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. John Hopkins University Press.
- Sztompka, P. (1991). *Society in action: The theory of social becoming*. Polity Press.
- van Alphen, E. (2002). Caught by images: On the role of visual imprints in Holocaust testimonies. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 205–221. <https://doi.org/10.1177/147041290200100204>
- Wigman, M. (1983). The philosophy of the modern dance. In M. Cohen & R. Copeland (Eds.), *What is dance?: Readings in theory and criticism* (pp. 305–307). Oxford University Press (Reprinted from *Europa*, 1(1), 1933).

REFERENCES

- Alexander, J. (2004). Toward a theory of cultural trauma. In J. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. Smelser, & P. Sztompka (Eds.), *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1–30). University of California Press [in English].
- Graham, M. (1991). *Blood Memory*. Doubleday [in English].
- LaCapra, D. (1996). *Representing the Holocaust: History, theory, trauma*. Cornell University Press [in English].
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. John Hopkins University Press [in English].
- Mova, L. (2022, April 15–16). Reaktsii tila pid chas viiny. Postupove povernennia do tantsiu iz kryzovoho stanu [Reactions of the body during war. A gradual return to dance from a state of crisis]. In A. Pidlypska (Comp.), *Tanets i protsesy identyfikatsii: istoriia i suchasnist* [Dance and processes of identification: History and modernity] [Conference proceedings] (pp. 9–12). KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].
- Rüsen, J. (2010). *Novi shliakhy istorychnoho myslennia* [New ways of historical thinking] (V. Kamianets, Trans.). Litopys [in Ukrainian].
- Shkaraban, M. M. (2001). *Filosofii buto* [Buto philosophy]. Nascentes [in Ukrainian].
- Sztompka, P. (1991). *Society in action: The theory of social becoming*. Polity Press [in English].
- van Alphen, E. (2002). Caught by images: On the role of visual imprints in Holocaust testimonies. *Journal of Visual Culture*, 1(2), 205–221. <https://doi.org/10.1177/147041290200100204> [in English].
- van der Kolk, B. (2022). *Tilo vede lik. Yak lyshyty psykhotravmy v mynulomu* [The body keeps the score. Mind, brain and body in the transformation of trauma] (A. Tsvira, Trans.). Vivat [in Ukrainian].
- Vorobiova, A. (2022, May 16). *Dialohy v chotyrokh diakh. Dyki istorii Artema Vusyka ta stvorennia nezalezhnogo teatru pid chas viiny* [Dialogues in four acts. Wild stories of Artem Vusyk and the creation of an independent theater during the war]. Liuk. <https://lyuk.media/people/artem-vusyk/> [in Ukrainian].
- Wigman, M. (1983). The philosophy of the modern dance. In M. Cohen & R. Copeland (Eds.), *What is dance?: Readings in theory and criticism* (pp. 305–307). Oxford University Press (Reprinted from *Europa*, 1(1), 1933) [in English].