

Ганна Веселовська, Лілія Козинко

**КОНЦЕПТУАЛЬНІСТЬ ТА МИСТЕЦЬКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ
У ПРАКТИЦІ СУЧАСНИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ВИСТАВ**

**CONCEPTUALITY AND ARTISTIC RESEARCH
IN THE PRACTICE OF CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES**

УДК 792.2:792.8(477)

DOI: 10.31500/2309-8813.21.2025.345513

Ганна Веселовська

д-р мистецтвознавства, професор,
завідувачка відділу перформативних практик
і сценічного мистецтва
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

e-mail: aveselovska@gmail.com**Hanna Veselovska**

DSc in Art Studies, Professor,
Head of the Department
of Performing Practices and Stage Art
at the Modern Art Research Institute
of the National Academy of Arts of Ukraine

orcid.org/0000-0002-4898-5000**Лілія Козинко**

кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри хореографії
і танцювальних видів спорту
Національного університету
фізичного виховання і спорту України

e-mail: Lilya_koz@ukr.net**Liliia Kozynko**

Candidate in Art Studies (Ph.D.),
Associate Professor of the Department
of Choreography and Dance Sports
at the National University
of Physical Education and Sport of Ukraine

orcid.org/0000-0002-0951-111X

Анотація. У статті розглядається новий напрям сучасного хореографічного мистецтва «концептуальний танець», який актуалізує дослідницьку місію самого танцю, його творців, виконавців і глядачів. Танцювальні практики розглядаються як дослідження світу мистецькими засобами. Такий підхід є тим важливішим, що українське танцювальне мистецтво сьогодні взяло на себе ряд функцій, не притаманних йому раніше: виховні, пізнавальні, гностичні; воно активно включене в арттерапевтичні проекти тощо. Для аналізу обрано вистави, представлені у лонглісті VII Всеукраїнського театрального Фестивалю-премії «ГРА». Показано, що у процесі оновлення української хореографії ключовим є відхід від усталеного канону та активне використання дослідницького підходу: занурення у проблематику війни, травматичного досвіду, ідентичності, міжособистісних і соціальних конфліктів.

На прикладах вистав «Д.І.М.», «1984. Occupation», «Антхіл», «Брехня», «Записки божевільного», «Коли цвіте полин» та «Поле/ранкова леді» продемонстровано, як хореографи й режисери комбінують танець, пластику, пантоміму, перформативні техніки та елементи драматичного театру для створення нових форм сценічного висловлювання. Значну увагу приділено сценографії, світловому дизайну та музичному супроводу, які формують емоційне й символічне поле вистав. Авторки обґрунтовують, що зростання кількості постановок із залученням драматичних акторів спричинило появу нових моделей тілесності та театральної мови.

Дослідження засвідчує поступове оформлення в українському театрі тренду, у якому танець дедалі частіше виконує дослідницьку функцію — стає інструментом осмислення вій-

ни, особистісних трансформацій, соціальної напруги та пошуку нової колективної чуттєвості. Хореографічні практики постають не лише естетичним явищем, а способом пізнання себе і світу через рух, взаємодію тіл та перетин мистецьких мов.

Ключові слова: театр, хореографія, «концептуальний танець», Фестиваль-премія «ГРА».

Постановка проблеми. Одним з актуальних трендів у дослідженнях мистецьких явищ сьогодення є оперття на методологічні засади культурологічних підходів, що охоплюють широкий спектр знань, серед яких історія, політологія, соціологія, релігієзнавство і т. ін. Наукове осмислення практики сучасного танцювального мистецтва також великою мірою базується на культурологічних студіях, і це дає підстави розглядати танець у контексті соціокультурних досвідів, а не лише як естетичний феномен. Показово й те, що в останній чверті минулого століття виникає напрям «концептуальний танець», завдяки чому посилюється дослідницька місія самого танцю, його творців, виконавців і навіть глядачів.

На думку науковців, оскільки «“Концепттанець” формує власне теоретичне підґрунтя та надається теоретичному осмисленню глядача, один із очевидних дослідницьких інтересів стосується взаємозв’язку між танцем і пізнанням. Якщо танець охоплює культуру пізнання, то яким чином його динамічна, чуттєва та тілесна практика впливає на наше загальне відстеження процесів пізнання в різних сферах гуманітарних, соціальних та природничих наук?» [9, с. 9]. Це питання, яке ставлять перед собою вчені, що займаються танцем у різних країнах, можна адресувати й українським науковцям, оскільки вони не надто часто беруть до уваги дослідницьку місію танцю.

Тлумачення слідом за культурологами особливого типу творчого висловлювання — танцю — як багатозначного тексту спонукає розглядати його як дослідження світу засобами танцювального мистецтва. Такий підхід є тим важливішим, що українське танцювальне мистецтво сьогодні взяло на себе ряд функцій, не притаманних йому раніше. Зараз його активно включено в арттерапевтичні проекти, воно виконує виховні, пізнавальні, гностичні та інші функції. Словом, танцювальна практика як спосіб пізнання світу в широкому розумінні є предметом дослідницького інтересу митців. І в такому ж ракурсі ми маємо намір розкрити у пропонуваній статті її тематичні пріоритети, стилістичні та образні особливості.

Виклад основного матеріалу. Танцювальні практики в Україні сьогодні представлені в різних форматах. Насамперед їх презентують державні музичні театри, чий репертуар заповнено переважно створеними у попередні роки виставами класичного балету, при тому, що нових постановок відносно небагато. Також їх підтримують танцювальні колективи народно-сценічного танцю, які не вдаються до принципового творчого «перезавантаження» й продовжують використовувати «законсервовані» та десятиліттями апробовані форми народно-сценічної хореографії. Танець як поле для експерименту та художніх пошуків культивується в новостворених незалежних колективах, у діяльності яких спостерігається балетмейстерська активність, прагнення вийти за межі традицій. А також зацікавлення танцем спостерігається у репертуарних драматичних театрах, де виконавцями танцювальних вистав стають драматичні артисти.

Особливим чином новаторські тенденції в хореографії проявилися з початком повномасштабної російсько-української війни, коли митці й глядачі відкрили для себе танець як спосіб експресивного висловлювання про наболіле та як можливість досліджувати через танець, мовою тіла, трагічні обставини війни. Свідченням цього є низка театральних робіт 2024 року, представлених у лонглісті VII Всеукраїнського театального Фестивалю-премії «ГРА» («GRA» / «Great Real Art») у номінаціях «За найкращу танцювальну виставу і виставу фізичного театру», «За найкращу виставу на перетині мистецького синтезу і жанрів та перформативних форм» та «За найкращу виставу-рефлексію на події російсько-української війни».

Вистава «Д.І.М.», яку поставили Ілля Мірошніченко та Катерина Кузнецова на музику Віктора Рекала у танцювальній кампанії «INSHA», є одним із показових прикладів здійснення складного дослідження психологічного стану людини у час війни мовою танцю. Її автори розповідають: «Вистава створена людьми, які особисто пережили евакуацію з рідних домів у воєнний час і вирішили втілити власний досвід на сцені так, як вміють найкраще — танцем...» [2]. Таку концептуальну установку посвідчили й відгуки на виставу, прем'єра якої відбулася 30 січня 2024 року: «Сучасний балет на дві дії «Д.І.М.» фокусується на тілесній рефлексії про дім, його фізичний та духовний символізм: що він означає для людей, вимушених покинути свою землю» [4].

У розрахованій на дві дії постановці увагу привертає незвичне для танцювальної вистави використання доволі масштабних декорацій, які створюють відчуття безмежності простору, де переміщуються головні герої. У такому просторовому рішенні, певною мірою, навіть губиться невеличкий оркестр — струнний квінтет. Однак його звучанням не обмежується музичне рішення постановки: воно поліфонічне й багатогранне, бо в акустичну палітру вплітаються голосіння людей, стукіт коліс, завивання сирен, від чого виникає багато асоціацій щодо життя у воєнних умовах.

Сценографічне вирішення вистави також викликає різні асоціативні ряди. Тут є «урбаністична картина, виразні фактури, величезні бетонні й дерев'яні стовпи електромереж, розтягнуті дроти й гілки дерев» [4], що спонукають до згадування про дім, дорогу, місто. Гармонійно до загального сценографічного оформлення розроблено і костюми: усі вони виконані в єдиному стилі, підкреслюючи водночас характер та образ кожного з персонажів.

У хореографічному вирішенні вистави очевидним є дослідницьке «пірнання» в заявлену у назві проблематику «дому». Постановник не зупиняється на виборі якогось одного хореографічного стилю чи техніки, а виходить із конкретного сценічного завдання, конкретного образу, конкретного героя. Отож, усі образи створюються шляхом глибинного занурення у природу персонажа, а не через ілюстрування рухами музичного матеріалу. І завдяки такому підходу вистава набуває особливої змістовної глибини.

Показаний публіці лише кілька разів, «Д.І.М.» продемонстрував ретельний та детальний дослідницький підхід творчої команди до обраної проблематики. Складники вистави неможливо назвати банальними, випадковими чи кон'юнктурними, що декларувала одна з авторок вистави. За словами Катерини Кузнецової, «зробивши перший крок через кордон, ти вже невимовно хочеш піти назад. Навіть є відчуття, що якась частина тебе так і робить — іде назад і залишається. Але ти, ковтаючи сльози, ідеш вперед. І ця дуальність відчуттів — це теж шлях, де ти з'явишся вдома тоді, коли нарешті об'єднаєш самого себе всередині» [3].

Іншим прикладом дослідження теми війни, терору, окупації мовою тіла є вистава «1984. Occupation» Національного академічного драматичного театру імені Марії Заньковецької (Л. 1). Вона створювалася на основі роману-антиутопії англійського письменника Джорджа Орвелла, де події розгортаються у вигаданій країні Океанії, що перебуває в інформаційному вакуумі, бо закрыта від зовнішнього світу. Обравши цей матеріал, режисерка Влада Белозоренко та балетмейстер Олексій Бусько провели чіткі паралелі з нашим сьогоденням і відшукали багато спільного в першоджерелі та подіях сьогоденної війни, що надало виставі особливої актуальності [7].

В Океанії всевидячий Старший брат наглядає за усіма, диктує правила життя: що робити та як відчувати. За словами одної з оглядачок, «система, виведена в окремий персонаж, демонструє всі надбання режиму: безкарність за злочини, цькування слабших, вульгарність, тупість і цинізм» [5]. Усе в цьому тиранічному світі підпорядковано режиму: життя, робота, спілкування. Пошуки правди та істини можливі лише вночі, без сторонніх, без свідків, без доказів. Кохання, зрада друзів — все, що є актуальним у цьому світі, розкривається у виставі «1984. Occupation».

Сценічна версія роману Джорджа Орвелла «1984» з'явилася на українській сцені не вперше, але вперше ця проблематика втілюється пластично-хореографічними засобами й у режисерському задумі акцентується окупація. «Ті, що переживуть окупацію — назавжди зранені люди, — зазначає режисерка в лібрето вистави. — Окуповані та деокуповані території України — наша непомітна сьогодні рана на тілі держави, але вона така гірка і така болюча, що я не уявляю скільки поколінь має пережити цю травму, аби повністю від неї зцілитись. Я хочу аби ця історія нагадала нам і світу, що щодня в окупації точиться інша війна — війна людини за свою людяність, за свою особистість, за свою волю» [7]. І дійсно, люди з окупованих та деокупованих територій ніколи не будуть такими, як раніше: втрата домівки, втрата близьких, втрата надії... У кожного є своя втрата.

Насадження тоталітарної ідеології, тиск тиранічного режиму, боротьба з ним (подекуди вдала, подекуди ні), розкриваються у виставі завдяки промовистим візуальним рішенням. Одним із них є стоси використаного паперу, який колись був носієм правди, а зараз є лише купою сміття, на якому, мов на копиці сіна, сплять, працюють, їдять. Особливої гостроти та кульмінаційної точки події набувають у сцені тортур... Зрада друга, який виявляється шпигуном, веде до понівеченого життя, зруйнованого кохання. Спостерігаючи за глядацькою залю, можна помітити як у ці хвилини зростає рівень емоційного напруження, незгоди, відчаю, — і все це через промовисті паралелі із сьогоденням.

Говорячи про позитивні сторони вистави, слід зазначити гармонійність більшості її компонентів: костюми, музична основа, світлове рішення, реквізит працюють на головний задум режисерки й створюють враження про особливий простір, замкнений у визначених кордонах. Таким чином, постановники використовують актуальні творчі підходи, залучаючи яскраві прийоми світлової партитури. Водночас стосовно оригінальності балетмейстерського рішення варто сказати, що не зайвим було б використання ширшого переліку засобів суто хореографічної виразності та лексики, які б могли урізноманітнити виставу, надати їй глибини та цілісності.

Вистава «1984. Occupation» справляє неоднозначне враження ще й тому, що її художнє рішення балансує між пластичним і хореографічним. Це робить постановку складною для сприйняття, а також розмиває танцювальне дослідження «людина й окупація», яке здійснюється шляхом і тілесності, й дансантиності. Приміром, деякі сцени вирішено суто пластичною мовою, але часом такий емоційно підсилювальний прийом видається недостатнім засобом у порівнянні з можливостями виконавців, більшість з яких не є професійними танцівниками. І все ж, «1984. Occupation» незаперечно притягує глядача і спонукає його до вивільнення емоцій, які багато хто приховує в собі через реалії воєнного часу.

З дослідженням проблематики тоталітаризму, утисків та обмежень у соціумі пов'язана і вистава «Антхіл», яку поставила незалежна театральна компанія «ADT» («Anthill dance theater»). Цей новостворений колектив, який знаходиться в пошуках власної мови, своєї ніші для експериментів та інновацій, концентрується на підтримці свободи творчості та колаборації з різними митцями. Приміром, музичну основу «Антхіл» створив композитор Антон Шитель. Пошуки себе, свого місця, своєї свободи, що не втрачають актуальності ніколи, стали принциповими для хореографки-постановниці Інни Матюшиної, яка мала намір виявити це принципово новою танцювальною мовою.

У лібрето «Антхіл» зазначено: «Вистава розповідає про подорож мурашиного клану, що шукає свободу за межами темряви тотального устрою» [1]. І розкриття заявленої проблематики, що виявляється в конфлікті поколінь, боротьбі з обмеженнями, руйнуванні тиску домінуючої системи, є очевидним вже в перших епізодах вистави. Для переконливості образу соціуму-мурашника, створюваного пластичними засобами, та показу непокори його окремих представників загальним вимогам мурашиної королеви, постановниця використала оригінальні сценографічні елементи, що надають схожості з мурашиним гніздом. Хореографка також

намагалася слідувати інноваційним підходам до світлового вирішення вистави й це їй частково вдалося: потенціал світлової партитури, який вона використала, істотно посилює враження. Але, на жаль, емоційне наповнення «Антхіл» із кожною сценою знижується, вистава втрачає нерв, а хореографічний текст не завжди співвідноситься з музичним супроводом.

Ідеї «концепттанцю», що розкриває сутнісні моменти мистецького висловлювання, здійсненого іншою художньою мовою, приміром мовою літератури, повною мірою відповідає пластична вистава «Брехня», яку створив Денис Григорчук в Одеському академічному обласному театрі ляльок за мотивами однойменної п'єси Володимира Винниченка (Іл. 2). Вистава про брехню захоплює від початку і до останньої сцени, бо ж вимушені та сплановані обмани трапляються з кожним, після чого на душі нерідко залишається гіркий осад. Сам майстер містифікацій та обманів Володимир Винниченко через своїх персонажів твердив: «О, людям, котику, зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя, розумієш, щастя, спокою. Коли брехня може це дати — слава брехні! Слава!» [6].

У пластичній версії «Брехні» йдеться про жінку та її трьох чоловіків, їхні фальшиві й заплутані стосунки, а також про тиск соціуму на особисту свободу, родинні зв'язки та залежність від них. Все це дало можливість режисерові поставити низку гострих запитань: «що призвело до руйнації сім'ї?», «як змінювалась героїня?», «які емоції переживала?». Отож, слідом за автором п'єси постановник акцентує головну увагу на образі Наталі Павлівни, яка на фоні інших персонажів вирізняється своїм артистизмом, наповненістю, внутрішньою конфліктністю і трансформацією. Також, оскільки автора вистави цікавила не лише внутрішня боротьба героїні, він засобами хореографії демонструє вплив на неї суспільства, близького оточення та випадкових людей.

Утілення літературного сюжету через тілесність, рух, побутові та абстрактні жести особливим чином виявлено через образ головної героїні. Пластикою тіла, засобами акторської гри виконавиця створює одночасно і стриманий, і вельми емоційно насичений образ. Можна говорити й про те, що не героїня помітна на фоні інших персонажів, а скоріше інші персонажі створюють для неї тло, перебувають на сцені поруч із нею. Метаморфози, що відбуваються з героїнею у перебігу звичного життя, ніби й не помітні для оточення, але виразні та суттєві. Героїня намагається підтримувати звичний для неї плін подій, зберігати дім, сімейний затишок, однак в якийсь момент це стає неможливим.

«Брехня» є абсолютно пластичною виставою — протягом всього спектаклю лунає лише кілька реплік та перешіптування слуг, і саме це робить її певною мірою винятковою. Разом із тим, на втілення режисерського задуму в одеському спектаклі працює буквально все: сценографія, костюми, музика, акторська гра, пластичні рішення. Музична основа вистави, для якої обрано твори сучасних авторів, жодним чином не контрастує з подіями, що розгортаються на сцені, а скоріше підкреслює та увиразнює основний задум режисера. Сценографічне оформлення не є надто перенасиченим: стіл, світильники, посуд, скатертина, килим, валіза, стільці... І все це органічно поєднується та доповнює одне одного, допомагаючи глядачу слідувати життєвим шляхом героїні, зрозуміти її відчай.

Важливо і те, що танцювальне перепрочитання твору Винниченка у виконанні Дениса Григорчука має свої сенсові особливості, які виявляються через низку пластичних прийомів, використання реквізиту, масок, звичайних речей. Адже для постановника було принциповим продемонструвати тиск оточення на головну героїню Наталю Павлівну, показати її залежність від чоловіків, кожен з яких користується нею. Тому режисер інколи вдається до імітації побутових сцен, сварок між чоловіками та Наталією, демонструє її залежність від щоденної рутини. У таких епізодах мова танцювального висловлювання є брутальною, а іноді й вульгарною, виконавці навмисне діють пристрасно та неврівноважено, наче розхитують світ, в якому до цього все було більш менш врівноважено, бо прикривалося брехнею, а численні світильники миготіли затишним теплим світлом.

Принциповий для «концепттанцю» індивідуальний дослідницький підхід не передбачає опертя на сталі патерни чи хореографічні зразки, що є властивим балетному та народно-сценічному танцю. Однак, саме шляхом використання попередніх напрацювань, але у сфері пантоміми, створювалася пластична драма «Записки божевільного» за Миколою Гоголем. Вона стала останньою творчою роботою знаного режисера Олександра Бельського, який заснував і тривалий час очолював Криворізький театр музично-пластичних мистецтв «Академія руху». Як слушно зазначала одна з дослідниць: «Для Олександра Бельського пластична драма “Записки божевільного” стала продовженням програмного дослідження літературної спадщини Миколи Гоголя. Режисер давно знайшов тут співзвучну для власної творчості тему. Тема “маленької Людини”, трагізм її долі, безпорадність та безглуздість існування, вселенська байдужість до неї, протистояння жорстокій людській спільноті» [8, с. 21].

Однак, попри глибоке проникнення в суть інсценізованого твору Миколи Гоголя і майстерне виявлення їхнього драматизму, Олександр Бельський не відмовився від виробленого колись режисерського почерку і використав у цій постановці вже раніше віднайдені художні прийоми. Найвиразнішим і новаторським у його пластичних виставах свого часу було поєднання пантоміми з елементами класичної хореографії, яке посилювалося промовистою театралізацією через костюми, сценографію, реквізит та світлове оформлення. Отож, у «Записках божевільного» використовується роками вже апробована в балеті лексика, що засвідчує помпезна сцена бальних танців, а також прийоми пантоміми, якими напрочуд вправно послуговуються виконавці чільних ролей Богдан Бутрій та Сергій Бельський.

Танцювальне висловлювання «Записок божевільного» від «Академії руху» навряд чи можна назвати оригінальним: воно позбавлене й натяку на «дихання» справжніх тіл, які в акторів закриті багат шаровими «історичними» костюмами, що мають ілюструвати давно минулу епоху. Для створення образів було задіяно колись засвоєний творчий інструментарій: парасольки як знак невмолимої стихії, пуанти — піднесеності, гусячі пера — нудної рутинної роботи тощо. Утім, всі ці знайомі прийоми часом здаються свіжими та емоційно виправданими, завдяки винятковому артистизму Бутрія і Бельського-молодшого, які не тільки діють пластично виразно, але й доповнюють свої сценічні образи промовистою драматичною мімікою та жестикуляцією.

Дослідження через мову тіла складних життєвих колізій виявилось під силу творчій групі Львівського театру імені Леся Курбаса, яка під керівництвом німецького танцівника Райнера Бера здійснила постановку «Коли цвіте полин». Учасник вистав Вуппертальського театру, який заснувала всесвітньовідома танцівниця Піна Бауш, Райнер Бер до моменту долучення до «Танцтеатру» Бауш попрацював у різних танцювальних кампаніях і навіть мав досвід акробата. Тому в його підходах до роботи з тілом, рухом, танцем виявилось чимало несподіваних творчих комбінацій, які він намагався реалізувати у своїй першій українській постановці. Поза тим, варто зауважити, що в основу створення вистави «Коли цвіте полин» була покладена методика, яку розробила Піна Бауш, — вона передбачає, що виконавці спиратимуться на особистий досвід і спогади, яким нададуть танцювальної асоціативної форми.

Обравши тему майбутньої вистави, хореограф Райнер Бер передбачав, що усі потенційні учасники через імпровізації відшукають власні способи танцювального висловлювання, які згодом будуть зібрані в єдине ціле. Основною темою танцювального дослідження Бер обрав Україну, її землю, географію, кордони, клімат, її людей, тобто все те, про що він мало знав до повномасштабного вторгнення. Для цього виконавцям було запропоновано розказати тілом власну драматичну історію, пов'язану чи то з війною, чи з особистими переживаннями, чи з втратами малої батьківщини. А зібравши усі акторські імпровізації, що виявляли емоційний і психічний стан оповідачів, Бер сплів їх у тугий клубок.

Разом із тим, пластична вистава «Коли цвіте полин» не є зібранням випадкових та еkleктичних оповідей, оскільки на самому початку виконавцям була запропонована певна, далека від балету, стилістика тілесного висловлювання. В основу її покладено промовисті візу-

альні прояви тіла: різкі повороти, стискання кулаків, тупотіння ніг, запаморочливі обертання, здригання, конвульсії, плескання в долоні, словом все те, чим імпульсивно відповідає тіло на той, чи інший виклик. Відтак, «Коли цвіте полин» наповнена життям різних тіл, кожне з яких розповідає свою історію, — й які час від часу об'єднуються чи в радості, чи в горі.

Показово, що для демонстрації такого гірконого або святкового єднання Райнер Бер використовує справжній танець, — переважно хоровод, чи хору, що мають глибоке ритуальне походження. У піднесені моменти виконавці, серед яких і такі відомі, досвідчені актори, як Микола Береза, Андрій Водичев, Тетяна Каспрук, Наталя Рибка-Пархоменко, інколи шикуються в одну лінію і сунуть просто на глядача, далі вони перелаштовуються, утворюють коло, в якому неначе концентрують космос української енергії, потім десь губляться в півні, а потім немов мобілізують виснажені сили й знову збираються для спротиву, для творення власної історії.

Успішний досвід співпраці зі Львівським театром імені Леся Курбаса надихнув Райнера Бера створити ще одну виставу в Україні, більшою мірою перформативну, ніж танцювальну — «Поле/ранкова леді». Цього разу танцювальне дослідження зосереджується на одній жіночій постаті, що живе у війні, тобто в постійному стресі, яку представляє танцівниця Галина Щупак. Як і в попередній роботі Райнера Бера через тіло й рух тут втілюються різні емоційні стани героїні, які накатом безупинно змінюють один одного: істеричні конвульсії, тиха спокійна хода, манірне залицяння, провокація глядачів. Інколи це танцювально-перформативне дослідження виглядає як банальна історія спокушання, а інколи як відвертий монолог жінки у відчаї. Але і в першому, і в другому випадку артистичні самовиявлення, які представляє виконавиця, схожі на свого роду мозаїчний дайджест із робіт всесвітньовідомих хореографок і танцівниць, таких як Мері Вігман, Піна Бауш, Генрієтта Горн.

Серед усіх танцювальних вистав, що увійшли до лонглиста Фестивалю-премії «ГРА», власне тільки «Коли цвіте полин» Львівського театру імені Леся Курбаса має містке і всеохопне жанрове визначення «танець». І дійсно, танець у цій виставі став найголовнішим способом дослідження людського буття, зокрема українців, яким у ХХІ столітті знову доводиться рятуватися, затулятися від страху і мужньо вистрнчуватися перед небезпекою. Постановники інших танцювальних вистав також зосереджували свій вибір на актуальній тематичі, при цьому вони ретельно добирали хореографічну лексику чи пластичну мову вистави, прагнули до глибинного розкриття сценічних образів, аби їх зрозуміли глядачі.

Висновки. Для сучасної театральної практики в Україні прикметним стало збільшення кількості танцювальних вистав, а також вихід хореографів за межі усталених канонів, що роками оберігалися від руйнування. Важливо наголосити, що частину танцювальних вистав, які потрапили до лонглиста фестивалю «ГРА», постановники створили на сценах репертуарних драматичних театрів, де виконавцями були не професійні танцівники, а драматичні актори. Такий підхід обумовив новий тренд у сучасній українській хореографії, зокрема наближення до реалізації вистав «концепттанцю», автори якого демонструють особистий людський потенціал, беручи в помічники все те, що колись було важливим насамперед для драматичного театру.

Відтак, режисери та балетмейстери танцювальних вистав віднедавна виявляють особливу увагу до сценографічного і світлового оформлення, що в кожному окремому випадку сприяє створенню емоційної напруги та художнього простору, й, аби увиразнити головні завдання своїх постановок, обирають особливий музичний матеріал — у більшості випадків твори сучасних українських композиторів, або ж фольклорне надбання. А загалом, зовсім різні за своєю хореографічною лексикою та рівнем виконавського професіоналізму танцювальні вистави з лонглиста Фестивалю-премії «ГРА» посвідчили, що танцювальна практика в Україні поволі, але все ж дрейфує до здійснення дослідницької функції, до того, аби представляти глядачу особливий шлях до пізнання себе й світу через рух і тіло.

Ілюстрації



Іл. 1. Сцена з вистави «1984. Occupation»
Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької.
Режисерка — Влада Белозоренко, балетмейстер — Олексій Бусько



Іл. 2. Сцена з вистави «Брехня»
Одеського академічного обласного театру ляльок.
Режисер — Денис Григорук

Література

1. «АНТХІЛ» Anthill dance theater. *DRAMOX*. URL : <https://www.dramox.com.ua/teatry/314-anthill-dance-theatre/616-anthil> (дата звернення: 10.10.2025)
2. «Д.І.М.» INSHA Dance Company. *DRAMOX*. URL : <https://www.dramox.com.ua/teatry/299-insha-dance-company/554-dim> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Вистава «Д.І.М.» про вимушену міграцію та дім всередині кожної людини повертається. *Українська правда. Життя*. 02.05.2024. URL : <https://life.pravda.com.ua/society/vistava-d-i-m-pro-vimushenu-migraciyu-ta-dim-vseredini-kozhnoji-lyudini-povertayetsya-301363/> (дата звернення: 10.10.2025).
4. Заблоцька О. Тілесна рефлексія про втрату дому: як створювали танцювальну виставу «Д.І.М.». *Суспільне. Культура*. 25.01.2025. URL : <https://suspilne.media/culture/667246-tilesna-refleksia-pro-vtratu-domu-ak-stvoruvai-tancuvalnu-vistavu-dim/> (дата звернення: 12.10.2025).
5. Ільїна М. «1984. Occupation»: війна за людяність і можливість бути собою. *Львівська пошта*. 09.06.2024. URL : <https://www.lvivpost.net/avtorski-materialy/1984-occupation-vijna-za-lyudyanist-i-mozhlyvist-buty-soboyu/?fbclid=IwAR1q4i8IhnksDPHtVpbGIHJSxXGX0-xh943kkTbk6X5t5J0Z90V3loiRvzv0> (дата звернення: 10.10.2025).
6. Лібрето «Брехня». *Одеський театр ляльок*. URL : <http://www.teatr-kukol.od.ua/5542.html> (дата звернення: 15.10.2025).
7. Лібрето вистави «1984. Occupation». *Театр Марії Заньковецької*. URL : <https://zankovetska.com.ua/repertoire/1984/> (дата звернення: 10.10.2025).
8. Підлужна А. Сила пам'яті. Кривий ріг, 2025. 31 с.
9. New German Dance Studies, Edited by Susan Manning, and Lucia Ruprecht. Champaign : University of Illinois Press, 2012. 283 p.

References

1. Anthill dance theater (n.d.). *DRAMOX*. Retrieved from <https://www.dramox.com.ua/teatry/314-anthill-dance-theatre/616-anthil> [in Ukrainian].
2. D.I.M. INSHA Dance Company. (n.d.). *DRAMOX*. Retrieved from <https://www.dramox.com.ua/teatry/299-insha-dance-company/554-dim> [in Ukrainian].
3. Vystava "D.I.M." pro vymushenu mihratsiiu ta dim vsередyni kozhnoi liudyny povertaietsia [The performance "D.I.M." about forced migration and the home within each person returns]. (2024, May 2). *Ukrainska pravda. Zhyttia*. Retrieved from <https://life.pravda.com.ua/society/vistava-d-i-m-pro-vimushenu-migraciyu-ta-dim-vseredini-kozhnoji-lyudini-povertayetsya-301363/> [in Ukrainian].
4. Zablotska, O. (2025, January 25). Tilesna refleksii pro vtratu domu: yak stvoriuvai tant-siuvalnu vystavu "D.I.M." [Embodied reflection on the loss of home: How the dance performance "D.I.M." was created]. *Suspilne. Kultura*. Retrieved from <https://suspilne.media/culture/667246-tilesna-refleksia-pro-vtratu-domu-ak-stvoruvai-tancuvalnu-vistavu-dim/> [in Ukrainian].
5. Ilina, M. (2024, June 9). "1984. Occupation": viina za liudianist i mozhlyvist buty soboiu ["1984. Occupation": A war for humanity and the possibility of being oneself]. *Lvivska poshta*. Retrieved from <https://www.lvivpost.net/avtorski-materialy/1984-occupation-vijna-za-lyudyanist-i-mozhlyvist-buty-soboyu/> [in Ukrainian].
6. Libreto "Brehnia" [Libretto "The Lie"]. (n.d.). *Odeskyi teatr lialok*. Retrieved from <http://www.teatr-kukol.od.ua/5542.html> [in Ukrainian].
7. Libreto vystavy "1984. Occupation" [Libretto of the performance "1984. Occupation"]. (n.d.). *Teatr Marii Zankovetskoi*. Retrieved from <https://zankovetska.com.ua/repertoire/1984/> [in Ukrainian].

8. Pidluzhna, A. (2025). *Syla pamiati* [The power of memory]. Kryvyi Rih. [in Ukrainian].
9. Manning, S., & Ruprecht, L. (Eds.). (2012). *New German Dance Studies*. Champaign: University of Illinois Press.

Hanna Veselovska, Liliia Kozyrko

CONCEPTUALITY AND ARTISTIC RESEARCH IN THE PRACTICE OF CONTEMPORARY DANCE PERFORMANCES

Abstract. The article examines a new direction in contemporary choreographic art—*conceptual dance*—which foregrounds the research-oriented mission of dance, its creators, and its performers. In this framework, dance functions as a means of exploring and interpreting the world. This approach is particularly relevant today, as Ukrainian dance art has taken on functions not previously characteristic of it: educational, cognitive, and reflective. It is also increasingly involved in art-therapy initiatives. The article analyzes performances included in the longlist of the GRA (Great Real Art) Festival and Award.

The study finds that contemporary theater practice in Ukraine is marked by a growing number of dance productions and by choreographers moving beyond long-standing canonical forms. It also highlights that several dance works on the GRA longlist were created by directors on the stages of repertory drama theaters, where the performers were drama actors rather than professional dancers. This development has contributed to a new trend in contemporary Ukrainian choreography, namely the emergence of *conceptual dance* performances whose creators draw on elements traditionally associated with dramatic theater, bringing their personal artistic and human potential to the forefront.

The article also notes that directors and choreographers increasingly devote special attention to stage design and lighting, which in each case help create emotional tension and an expressive artistic environment. To underscore the central aims of their productions, they often select distinctive musical materials—typically works by contemporary Ukrainian composers or elements of the folk heritage. Overall, the dance performances included in the GRA Festival longlist, diverse in choreographic vocabulary and professional level, demonstrate that Ukrainian dance practice is gradually but steadily taking on a research function, offering audiences a distinctive mode of exploring the self and the world through movement and the body.

Keywords: theater, choreography, conceptual dance, GRA Festival and Award.