

ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ТЕАТР ПІНИ БАУШ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНОМУ ПЕРФОРМАНСІ

Качуринець С. Є., Качуринець М. С.

ВСТУП

Танцювальний театр Вупперталя (Tanztheater Wuppertal) під керівництвом Піни Бауш (Pina Bausch, 1940–2009) є знаковим явищем у сучасному сценічному мистецтві, що поєднує традиційні хореографічні форми з інноваційними виражальними засобами. Творчість П. Бауш стала відправною точкою для розвитку жанру танцтеатру, у якому класичний балет, експресіоністичний танець і театральні практики взаємодіють у єдиному мистецькому просторі. Це дослідження спрямоване на аналіз її хореографічної спадщини, зокрема на механізми адаптації та трансформації традиційних елементів у контексті сучасного перформансу.

Піна Бауш сформувалася як хореограф у традиціях німецького експресіоністичного танцю («Ausdruckstanz»)¹, зокрема під впливом Курта Йосса (Kurt Jooss, 1901–1979), засновника жанру «Tanztheater». Йосс інтегрував у балетну техніку драматичну експресію, що згодом стало основою для нової хореографічної мови Бауш. Її мистецтво розвивалося в післявоєнний період, що зумовило звернення до соціокультурних тем, відображених через тілесність та символіку руху.

Хореографія П. Бауш знаменує перехід від класичних форм танцю до постмодерністських практик, що супроводжується рефлексивним переосмисленням традиційних методів. Центральне значення в її творчості мають взаємодія тіла, простору та глядача, а також драматургія руху, символіка жестів і метафоричність композицій. Її підхід, заснований на ідеї «тілесної пам'яті», інтегрує особистий досвід виконавців, національні традиції та універсальні культурні символи². Її постановки вирізняються багатошаровим змістом, що досягається через інтеграцію елементів особистого досвіду виконавців, національних традицій та універсальних культурних символів. У цьому контексті танцювальний театр П. Бауш стає інструментом для вивчення взаємозв'язку між

¹ Hardt Y. *Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers. Leibhaftige Moderne. Bielefeld: transcript Verlag. 2005. S. 245.*

² Klein G. *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens. Bielefeld. 2019. S. 342–395.*

індивідуальною ідентичністю та колективною культурною спадщиною. Її роботи апелюють до глядацького досвіду на глибокому емоційному рівні, демонструючи можливості танцю як універсальної мови, здатної комунікувати поза межами мовних, етнічних чи соціальних бар'єрів.

Значна частина новаторства Бауш полягає в її підході до міждисциплінарності. Вона залучала до своїх постановок драматичних акторів, художників, музикантів, створюючи синкретичні перформанси, що виходять за межі традиційного танцю. Це сприяло розширенню виражальних можливостей хореографії та формуванню унікальної естетичної мови, яка поєднує індивідуальне та колективне, традиційне та сучасне.

Метою цього розділу є аналіз творчої спадщини Піни Бауш у контексті її впливу на розвиток сучасного танцювального мистецтва та переосмислення традицій. Зокрема, розглядається її внесок у формування нових підходів до хореографії, драматургії перформансу та міждисциплінарної взаємодії. Дослідження також акцентує увагу на культурно-історичному контексті, у якому формувалося мистецтво П. Бауш, та його значенні для подальшого розвитку хореографії як інтегративного виду мистецтва. Звертаємо увагу на особливості використання традиційних елементів у новому контексті, їхню адаптацію до потреб сучасної аудиторії та способи репрезентації складних соціальних і культурних тем через танець.

Таким чином, танцювальний театр Піни Бауш постає не лише як унікальне художнє явище, але і як ключовий пункт у переосмисленні традицій у сучасному перформансі. Її мистецтво стає прикладом того, як традиційні форми можуть бути не просто збережені, але й інтегровані в нові контексти, збагачуючи їх і створюючи нові перспективи для розвитку хореографії.

1. Філософія танцювального театру Піни Бауш: діалог традицій та новаторства

Танцювальний театр Піни Бауш становить унікальний синтез традицій і новаторства в хореографічному мистецтві. Її творчість виходить за межі усталених канонів танцю, поєднуючи елементи повсякденного руху, експресивної пластики та театрального перформансу. Постановки П. Бауш стають простором для соціокультурних рефлексій, де танець є не лише естетичним явищем, але й засобом комунікації та трансформації культурних кодів.

Танці у творчості П. Бауш не лише відображають культуру, але й активно формують її. Через рух індивіди засвоюють культурні норми, переживають приналежність до спільноти й взаємодіють з іншими культурами. Танцювальний рух стає інструментом культурної

інтеграції та трансформації, дозволяючи переосмислювати ідентичність та взаємини із соціумом. Соціолог і теоретик танцю, професор Гамбурзького університету Габріеле Кляйн зауважує: «Танцювальний театр Піни Бауш глибоко аналізує взаємодію між індивідом і культурою, демонструючи, як через тіло й рух ми створюємо, підтримуємо та змінюємо культурні знання»³. Таким чином, творчість Піни Бауш – це унікальний феномен, що розкриває потенціал танцю не лише як мистецтва, але і як засобу культурної комунікації й трансформації.

Основою хореографічної філософії Піни Бауш є концепція «перекладу», яка охоплює процеси трансформації, передачі та інтерпретації культурних знаків через мову тіла. У її роботах простежують кілька ключових аспектів цього підходу:

1. *Трансформація знань і досвіду*. Танцюристи не лише відтворюють хореографічні рухи, а інтерпретують їх, вносячи особистий досвід, що сприяє появі нових смислів.

2. *Діалог виконавців*. У танцювальному театрі кожен рух і взаємодія між виконавцями стає формою діалогу, що дозволяє створювати багатозначні сенси.

3. *Синтез культур*. Інтеграція елементів різних танцювальних традицій у творчості Бауш сприяє їхній адаптації до нових художніх контекстів, розширюючи межі танцю як мистецтва.

4. *Міждисциплінарна взаємодія*. Театр Бауш синтезує музику, текст, світло та декорації, створюючи цілісні перформанси, що поєднують види мистецтва.

5. *Науково-мистецький діалог*. Співпраця Бауш із науковцями стимулювала розвиток нових підходів до дослідження руху, тілесної експресії та емоцій, що стало основою для формування сучасної теоретичної бази танцю.

Танець П. Бауш розглядають як складну систему, у якій кожен учасник – від хореографа до глядача – є співтворцем значень. Її хореографія демонструє баланс між матеріальністю тіла та нематеріальністю смислів, створюючи простір для взаємодії між традиційним і новаторським. Поняття «переклад» стає ключем до розуміння її творчості, демонструючи, як через рух і тіло відбувається створення нових смислів.

Етимологічно поняття «переклад» походить від давньогрецького *metapherō* (перенесення) та латинського *translatio* (переміщення), що означають процес переносу й трансформації. Піна Бауш розвинула цю ідею, трактуючи переклад у танці як процес інтерпретації, а не

³ Klein G. *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*. Bielefeld. 2019. S. 346.

копіювання. Вона наголошувала, що танець, зокрема Tango Argentino, є невіддільним від свого культурного контексту, що робить неможливим його точне відтворення в іншій культурі. Спроба буквально перенести танго на сцену призводить до втрати його сутності: «Якби ви хотіли точно перенести танго на сцену, ви нічого не зрозуміли б про нього»⁴.

Ідея «прозорого»⁵ перекладу, що полягає в збереженні зв'язку з оригіналом шляхом його нового осмислення, гармонійно вписується в хореографічний підхід П. Бауш. Як зазначав критик Вальтер Бенджамін, «її роботи є створенням нового художнього твору, який утримує тісний зв'язок із джерелами»⁶.

Творчість Піни Бауш демонструє унікальний підхід до хореографічного мистецтва, що поєднує традиційні форми танцю з експериментальними методами виразності. Її постановки не є буквальною відтворенням реальності, а радше її інтерпретацією, де рух постає як засіб трансформації та передачі складних смислових структур. Такий підхід споріднений із сучасними теоріями перекладу, які відмовляються від ідеї точної відповідності між вихідним і цільовим текстами, натомість пропонуючи нові рівні значення через інтерпретацію.

Згідно з концепцією медіа-перекладу Людвіга Джекера, між різними знаковими системами існує багатовимірний зв'язок, що реалізується через два ключові стани: порушення та прозорість. У цьому контексті хореографія П. Бауш постає як процес медіа-перекладу, у якому танець функціонує не лише як виражальна форма, а як механізм створення нових смислів⁷.

Порушення в її творчості виявляється через наголошення на тілесності, де жест, рух і фізична присутність виходять за межі традиційної танцювальної лексики⁸. Це дозволяє осмислювати танець не лише як естетичний феномен, а і як матеріальну практику, що формується у взаємодії з простором і часом⁹.

Прозорість у постановках П. Бауш досягається через здатність руху передавати універсальні емоції та культурні рефлексії. Вона створює сценічні композиції, у яких рух стає засобом комунікації та діалогу, що

⁴ Hoghe R. *Bandoneon: Für was kann Tango alles gut sein? : Texte und Fotos zu einem Stück von Pina Bausch (Sammlung Luchterhand)*. Darmstadt: Luchterhand, 1981. S. 29.

⁵ Benjamin W. «Die Aufgabe des Übersetzers», in: Rexroth, Tillmann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S. 11.

⁶ Там само. S. 12.

⁷ Jäger L. *Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. Performativität und Medialität*, München: Fink, 2004. S. 35–73.

⁸ Jäger L. *Die Verfahren der Medien. Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren. Kommunikation der Medien*, Tübingen: Niemeyer, 2004. S. 69–79.

⁹ Jäger L. *Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2010. S. 309.

резонує з глядачем поза межами національних чи етнічних контекстів. Таким чином, її танцювальний театр інтегрує порушення та прозорість, вибудовуючи простір, у якому матеріальність тіла гармонійно співіснує з нематеріальністю смислів.

Ця діалектична взаємодія знаходить відображення й у концепції ремедіації¹⁰ Девіда Болтера та Річарда Грусіна, які розглядають медіа-переклад як процес репрезентації одного медіуму в іншому. Вони підкреслюють, що медіа не лише відтворюють чи імітують попередні форми, але й трансформують їх, формуючи нові форми художнього вираження. У творчості Бауш цей принцип реалізується через поєднання традиційного сценічного мистецтва, кіно, театру та перформансу, що дозволяє танцю перетворюватися на універсальний засіб міжкультурної комунікації.

Подібно до Людвіга Джегера, Д. Болтер і Р. Грусін розглядають медіа крізь призму прозорості, що прагне імітувати немедійний досвід. Водночас вони вводять поняття гіпермедіації, за якого увагу фокусують на самому медіумі, акцентуючи його автономність і матеріальність¹¹. У сфері танцю та театру це породжує специфічну зону напруги: з одного боку, мистецькі форми підкреслюють безпосередність взаємодії між виконавцем і глядачем, з іншого – сам процес сприйняття танцювального руху та його багатозначність наголошують на гіпермедійній природі цього виду мистецтва.

Сучасні теорії перекладу, зокрема підхід Сьюзен Басснетт, трактують переклад не як механічну передачу тексту, а як складний багатовимірний процес міжкультурного діалогу¹². У цьому контексті творчість Піни Бауш розглядається як танцювальний переклад культурних кодів, де рух є носієм значень, що взаємодіє із глядацьким досвідом на універсальному рівні. Її танцювальний театр є водночас збереженням і трансформацією традиційних форм, у межах яких культурні символи отримують нове звучання та інтерпретацію.

Цей процес не обмежується репрезентацією вихідного матеріалу, а передбачає його адаптацію, включення до нових контекстів і перегляд усталених естетичних норм. У хореографії П. Бауш традиція не є незмінною константою, а радше стає точкою відліку для експериментального пошуку. Таким чином, її театр формує унікальний простір взаємодії традиції та новаторства, де танець виконує функцію медіа-перекладу людського досвіду та художньої рефлексії. Філософія

¹⁰ Bolter D., Grusin R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: London: mit Press. 1999. S. 231

¹¹ Там само. S. 238.

¹² Bassnett S. *Translation Studies*, 3. Auflage, London: New York: Routledge. 1980. 188 s.

танцювального театру Піни Бауш засвідчує, що мистецтво є динамічним процесом перетворення культурних надбань у нові форми вираження. Це дозволяє зберегти автентичність традиційних елементів, водночас відкриваючи нові перспективи для розуміння, інтерпретації та переживання мистецтва крізь призму сучасності.

Танцювальний театр Піни Бауш є яскравим прикладом транснаціонального мистецтва, що відображає складність сучасного культурного переміщення. У своїх постановках П. Бауш звертається до тем глобалізації, міграції та постколоніальних трансформацій, пропонуючи нове бачення взаємодії між культурами. Транснаціональність її творчості виявляється в синтезі локальних традицій та універсальних художніх форм, що виходять за межі національних і культурних кордонів. Її постановки є платформами для дослідження глобальних культурних процесів, які ускладнюють традиційне розуміння культури та її значень. П. Бауш інтегрує різноманітні культурні коди через тіло, рух і простір, створюючи універсальний досвід, що відповідає ідеї культури як «трансляційної» системи.

Теорія Хомі Бхабхи про «перформативну природу культурної комунікації»¹³ пропонує розглядати переклад як динамічний «рух сенсу», що має подвійну природу: переклад як реалізація та переклад у процесі виконання. Цей підхід є ключовим для аналізу танцю, оскільки танець є перформативною практикою, яка існує у взаємодії між задумом і його реалізацією, між індивідуальним висловленням і колективним сприйняттям.

У творчості Піни Бауш перформативність набуває особливого значення. Її хореографічний театр функціонує на межі між виконанням як фізичною практикою та створенням сенсів, що виникають у процесі взаємодії танцівника з глядачем, простором і культурним контекстом. Ця двостороння природа танцювальної комунікації перетворює кожну постановку П. Бауш на простір, у якому здійснюється переклад і трансформація культурних кодів. Таким чином, її танцювальний театр можна розглядати як перформативний переклад, у якому традиції трансформуються в новаторські форми, відкриваючи нові способи осмислення танцю як мистецтва міжкультурного діалогу.

П. Бауш майстерно інтегрувала перформативність у свій танцювальний театр, зробивши її центральною темою творчості Танцювального театру Вуппертала. Цей підхід яскраво виявляється в темі віку, де одні й ті самі ролі протягом десятиліть виконують різні покоління танцівників. У процесі передачі репертуару П. Бауш активно використовувала взаємодію між досвідом старших танцівників і

¹³ Bhabha H. K. The location of culture. London: New York: Routledge. 1994. 408 s.

сучасним складом трупі. Передача знань здійснювалася через безпосереднє навчання й такі медіа-технології, як відеозаписи й нотації. Після смерті хореографині ці процеси набули ще більшої значущості, забезпечуючи спадковість її хореографічної спадщини.

Інноваційний підхід Бауш до інклюзії різних вікових груп яскраво втілений у п'єсі «Контактгоф» (відео п'єси можна переглянути за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I&t=202s>¹⁴), адаптований для різних акторських складів, включно з професійними танцівниками, молоддю та літніми людьми. Завдяки цьому одна й та сама хореографія набувала нових значень через різноманітність виконавців.

П. Бауш розглядала танець як універсальну мову, здатну перекладати те, що є чужим і незрозумілим, у форму, яка належить усім. Вона зазначала: «Знайомство зі звичаями, музикою та звичками, які мені абсолютно чужі, спричинило те, що я переклала у танець щось нам невідомо, але яке має належати всім»¹⁵. У цьому підході переклад стає не лише актом передачі, а й процесом створення нової культури.

Переклад у контексті творчості Піни Бауш означає збереження відмінностей – між танцювальними культурами, мовами або між «оригіналом» і його новим прочитанням. Ця відмінність виникає через невизначеність і свідчить про неможливість абсолютного представлення руху чи танцю. Як зазначав Вальтер Бенямін, переклад завжди «йде своїм шляхом»¹⁶. Зі свого боку, П. Бауш наголошувала: «Наші твори точно не копіюють щось. Це було б абсолютно неправильно. Йдеться про обробку, про абстракцію»¹⁷. Такий підхід підкреслює, що танець не є фіксованим набором знаків, а динамічним процесом, у якому кожна інтерпретація або постановка створює новий сенс. Її творчість відкриває перспективу діалогу між традицією та новаторством, утверджуючи ідею, що мистецтво завжди є актом перекладу – з його унікальними втратами, здобутками та трансформаціями.

У мистецтві танцю як естетичного засобу тілесного вираження цей підхід набуває особливого значення. Танцювальний переклад не є лінійним процесом чи точною передачею символів; він є динамічним рухом, що виявляється у формі кружляння, циклічності та багатомірності. Такий переклад є одночасно фізичним і метафоричним, що підкреслює його глибину. Циклічність та призупиненість перекладу

¹⁴ DE SINGEL – International Arts Centre. Kontakthof. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I&t=202s> (last accessed: 09.01.2025).

¹⁵ Benjamin W. «Die Aufgabe des Übersetzers», in: Rexroth, Tillmann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S. 17.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. S. 18.

в танці як втілення тілесного й символічного дозволяють розширювати межі традиції, створюючи нові форми міжкультурного діалогу.

У промові з нагоди вручення премії Кіото у 2007 році Піна Бауш наголосила на міжкультурному та ситуативному характері своїх вистав: «Звичайно, існує багато культурних відмінностей, але завжди є щось спільне»¹⁸. Її підхід зосереджується на дослідженні універсального через локальне та пошуку спільного в множинності культурних відмінностей. Танцювальний театр вибудовує діалог між традицією та новаторством, використовуючи сценічну мову, яка долає кордони національних та культурних обмежень. Роботи П. Бауш збагачуються спільним досвідом виконавців і глядачів, де кожна вистава стає унікальним віддзеркаленням і загальнолюдського, й особистого. Таким чином, творчість Піни Бауш демонструє, як танець, розкриваючи універсальні цінності через індивідуальні та культурні особливості, стає засобом комунікації, здатним одночасно зберігати локальну ідентичність і інтегрувати її в глобальний культурний контекст.

Філософія танцювального театру Піни Бауш ґрунтується на діалозі традицій та новаторства, що відображається в її хореографічній практиці. Мобільність Танцювального театру Вупперталя є виявом глобалізаційних процесів, де артисти – це культурні посередники, які трансформують традиційні форми танцю в нові сценічні реалії. Як зазначає Бернхард Вальденфельс, мистецтво й практика перекладу вимагають «поваги до кордонів етносу і порушення цих кордонів»¹⁹. Це явище супроводжується переосмисленням кордонів – географічних, естетичних та культурних, – що сприяє формуванню універсальної мови танцю.

Творчість П. Бауш ілюструє, як взаємодія між локальним і глобальним забезпечує унікальність її сценічного висловлювання. Танцювальний театр Бауш синтезує елементи експресивного танцю, сучасного балету та перформансу, поєднуючи тілесну виразність із глибоким психологізмом. У цьому контексті «переклад» традиційних танцювальних систем у сучасні форми є не лише мистецькою стратегією, а й механізмом осмислення культурної ідентичності²⁰.

Особливу роль у її хореографії відіграє взаємодія між тілесністю, простором та сценічними об'єктами. Матеріальні елементи вистав – костюми, реквізит, декорації – стають активними учасниками перформативного процесу, що розширює межі танцювального висловлювання. Таким чином, театр танцю П. Бауш демонструє

¹⁸ Benjamin W. «Die Aufgabe des Übersetzers», in: Rexroth, Tillmann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S. 20.

¹⁹ Waldenfels B. *Der Stachel des Fremden*. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1990. S. 78.

²⁰ Hirschauer S. *Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie. Praxistheorie. Ein Forschungsprogramm*, Bielefeld: transcript, 2016. S. 45–67.

інтеграцію традиції та авангарду, де тілесна дія набуває символічного значення, а сцена перетворюється на простір комунікації між митцем і глядачем.

Перформативність у її творчості є ключовим фактором формування художньої автентичності. Танцювальний рух – це не лише естетична форма, а й засіб культурного діалогу, що охоплює особистісний досвід виконавця та соціокультурний контекст. У цьому аспекті театр П. Бауш є не просто танцювальним жанром, а методологією, що розкриває нові можливості взаємодії між традицією та інновацією в сучасному мистецтві.

2. Хореографічні інновації Піни Бауш: трансформація естетики сценічного танцю

Творчість Піни Бауш спричинила глибоку трансформацію сценічного танцю, утверджуючи його як багаторівневий художній феномен, що перебуває в постійній взаємодії між минулим, сучасним і майбутнім. Її постановки функціонують як живі процесуальні структури, що постійно оновлюються, зберігаючи водночас естетичну автентичність.

Однією з ключових особливостей творчої спадщини П. Бауш є міжгенераційна передача її хореографії, що забезпечує сталість та адаптивність. Відродження постановок у різних історичних контекстах сприяє їхній актуалізації та збереженню мистецької цілісності. У цьому аспекті визначальним є залучення танцівників різних поколінь Театру танцю у Вупперталі, які безпосередньо впливають на динаміку відтворення творів. Деякі виконавці, що працювали з П. Бауш від початку її кар'єри, продовжують передавати її естетичні принципи молодшим поколінням, забезпечуючи неперервність художньої традиції.

Історичний вимір творчості П. Бауш полягає у відображенні соціокультурних реалій часу створення її постановок. Її роботи є водночас документальними свідченнями певних історичних періодів та гнучкими структурами, що легко адаптуються до сучасності. Кожна нова інтерпретація її хореографічних творів розширює межі сприйняття сценічного танцю, інтегруючи нові сенси та контексти.

На відміну від класичних балетних постановок, що часто сприймаються як незмінні пам'ятки хореографічної традиції, роботи П. Бауш відкриті до постійного переосмислення. Вони функціонують як динамічні системи, що реагують на зміни в суспільстві, естетичних тенденціях і виконавських практиках. Завдяки цьому її хореографія уникає статичності та отримує нове життя в різних культурних контекстах.

Суттєвий вплив на формування естетики П. Бауш мало її навчання в Курта Йосса, який прагнув поєднати технічну досконалість класичного балету з емоційною виразністю драматичного театру. К. Йосс заклав основи напрямку Танцювального театру Вупперталь, що надалі розвинувся у творчості П. Бауш. Формування її художнього стилю відбувалося під впливом німецького експресіонізму, американського модернізму та інноваційних сценічних практик ХХ століття.

Характерною рисою постановок П. Бауш є використання повсякденних рухів і жестів, що інтегруються в складні хореографічні структури. Вона активно експериментувала зі сценічним простором, залучаючи природні матеріали (вода, земля, пісок), масштабні декорації, що створюють атмосферу реальності, та міждисциплінарні мистецькі підходи (музика, театр, кіно). Йохен Шмідт зазначає: «Tanztheater тісно пов'язаний з індивідуальністю хореографа, його світоглядом та ставленням до актуальних танцювальних конвенцій. П. Бауш, руйнуючи традиційні рамки, створювала постановки як своєрідні фільми чи романи, де кожен рух, жест, емоція мали глибокий символічний зміст»²¹. Такі методи роботи дозволили створити особливий формат театру танцю, що виходить за межі традиційної хореографії.

У творчості Піни Бауш та її танцювального театру спостерігається новаторський підхід до структурування сценічного простору та використання різних мов мистецтва. Різноманітність таких сценічних структур, як соло, колажі та групові танці, дозволяє Бауш створювати багатопланові вистави, де кожен елемент має свою функцію та значення. Соло-партії слугують для індивідуалізації танцівників, підкреслення їхньої унікальності та вираження особистих переживань. Сценічні колажі, що складаються з різнопланових епізодів, створюють ефект мозаїки, дозволяючи досліджувати різні теми та аспекти людського буття. Групові танці, з одного боку, демонструють силу колективу, а з іншого, – зберігають індивідуальність кожного виконавця.

Важливим елементом хореографічної мови П. Бауш є використання слова. Інтеграція співу та розмовних фрагментів у танцювальні композиції розширює можливості вираження, дозволяючи глибше проникнути в психологію персонажів та створити багатовимірні образи. Музичне оформлення вистав Tanztheater також відзначається еkleктичністю та індивідуальним підходом кожного хореографа. Відсутність жорстких правил у використанні музики дозволяє створювати різноманітні звукові ландшафти, що підкреслюють драматизм сценічних подій.

²¹ Schmidt J. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt am Main. Berlin: Propyläen Verlag. 1992. S. 25.

Хоча вплив творчості Піни Бауш на розвиток Театру танцю у Вупперталі є беззаперечним, сама хореографія заперечувала свідоме прагнення до революційних змін. Її головним інструментом був жест, який вона використовувала для вираження особистих переживань. В одному з інтерв'ю вона запевнила: «Я знаю, які наслідки дала моя робота. Але це мене ніколи не хвилювало, тому що я ніколи не працюю, з огляду на зовнішню чи теоретичну причини. Це спрацювало, і це завжди спрацьовувало, тому що я завжди запитую себе: як я можу висловити те, що відчуваю?»²².

Ключовою особливістю творчості Піни Бауш є її глибокий інтерес до людських взаємин та емоційного стану особистості. Цей інтерес, сформований ще в дитинстві через спостереження за поведінкою людей, став фундаментом її унікальної хореографічної мови. Вона не просто створювала танцювальні рухи, а використовувала тіло як засіб вираження внутрішнього світу людини. Її постановки, насичені символікою та метафоричними образами, виходять за межі традиційного розуміння танцю й запрошують глядача до глибокого рефлексивного діалогу.

Як засновниця та художня керівниця Театру танцю у Вупперталі, Піна Бауш здійснила революційні зміни в естетиці сценічного танцю другої половини XX століття. Її новаторські постановки, які вона називала «Stück» («Т'єса»), стали важливими віхами в розвитку сучасної хореографії, і їхній вплив простежується в роботах численних сучасних хореографів та театральних митців. Особливо значущими є її ранні твори (1974–1989), які заклали основи неповторного стилю. Аналіз цих постановок дозволяє окреслити ключові аспекти її творчого методу, зокрема вибір тем, використання музики, взаємодію з виконавцями та новаторську сценографію.

Ранні роботи Піни Бауш, які належать до першого етапу її творчості, демонструють пошуковий характер її стилю. У той період вона активно експериментувала з формою, рухом та хореографічною структурою, прагнула знайти власну мистецьку ідентичність. Ці твори, хоча й містять риси експерименту, водночас розкривають ключові риси її авторської манери²³. Незважаючи на вплив її попередників, уже тоді формувалася індивідуальна пластична мова хореографа, що відзначалася синтезом різних мистецьких засобів.

Заснування власного театру у Вупперталі стало важливим етапом у творчій діяльності Бауш. Вона створила унікальний сценічний простір,

²² Koldenhoff S. PINA BAUSCH FOUNDATION (Hrsg). O-Ton Pina Bausch Interviews und Reden. Schweiz: Nimbus. Kunst und Bucher. 2016. P. 238.

²³ Там само. P. 255.

де танець набув глибокої психологічної та соціальної виразності. Такі її постановки, як опера Бели Бартока на лібрето Бели Балаша «Замок Синьої Бороди», балет Курта Вайля на лібрето Бертольта Брехта «Сім смертних гріхів», пісні Генрі Перселла, тексти Вільяма Шекспіра, а також інші сценічні твори продемонстрували радикальний злам у традиційній балетній естетиці. Ці вистави були синтетичними за природою, об'єднуючи різні художні жанри й сприяючи утвердженню нової концепції хореографічного театру.

Однією з ключових рис творчості Бауш є еклектичний підхід до музичного оформлення вистав. Вона поєднувала різні музичні жанри, від опери до популярних пісень, що дозволяло створювати багатогарні звукові простори, підсилюючи експресивність сценічного дійства. Дослідник Норберто Сервос зазначає, що композиційна структура її постановок будується за принципом музичної форми, де кожен елемент функціонує: «подібно до теми, варіації, контрапункту»²⁴. Такий підхід забезпечував глибоку змістовну насиченість хореографічних композицій та підвищував їхню емоційну виразність.

Істотним внеском П. Бауш у розвиток сучасного танцю є новаторське осмислення драматургії тіла. У її виставі на музику І. Стравінського «Весна священна» тіло стає основним засобом комунікації, набуваючи значення тексту, написаного мовою руху. У цій постановці, яка є унікальним зразком хореографічного експресіонізму, кожен жест, кожен рух наповнені глибоким змістом. П. Бауш відмовляється від ідеалізованих танцювальних образів, натомість фокусується на емоційній правдивості та фізичній експресії виконавців²⁵. Її хореографія не лише передає пластичні малюнки, а й розкриває складну систему символів та знаків, що відображають людську природу в її суперечливості та багатомірності.

Хореографічна інтерпретація «Весни священної» (1975) Піни Бауш стала визначною подією в розвитку сучасного сценічного танцю. Ця постановка не лише відзначається технічною складністю, але й закладає концептуальні основи нового підходу до хореографії, що надалі стане характерним для Театру танцю у Вупперталі. За твердженням Н. Сервоса, «Весна священна» знаменує «перехід до принципово нового осмислення тілесної виразності, що розширює традиційне розуміння танцювального мистецтва»²⁶.

²⁴ Servos N. Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – Oder Die Kunst, Eine Goldfisch Zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag. 1996. P. 25–26.

²⁵ Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8, P. 487–521.

²⁶ Servos N. Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – Oder Die Kunst, Eine Goldfisch Zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag. 1996. P. 24

Ключова особливість цієї постановки полягає в методі передачі хореографічного матеріалу. П. Бауш демонструвала кожен рух власним тілом, уникаючи жорстких схем і зафіксованих позицій. Це створювало глибший рівень залучення танцівників у процес творення, де рух не просто виконувався, а проживався. Таким чином, хореографічна композиція формувалася як тілесно-усна історія, що надавала танцівникам змогу глибше відчувати драматургію твору.

Технічна виконання у «Весні священній» поєднує елементи класичного балету та експресивного сучасного танцю. Навчання хореографії відбувається шляхом багаторазового повторення, що дозволяє досягти високого рівня синхронності та гармонії між рухом і музикою. Важливим аспектом є діалектичний зв'язок між рухом і емоцією: танцівники не лише передають почуття через рух, але й сам рух є самодостатнім носієм емоційного напруження²⁷.

Основні концепти, що характеризують «Весну священну», – ритуальність, напруга, боротьба статей, жертва, фізичне виснаження. П. Бауш використовує ці елементи не як статичні символи, а як динамічні чинники, що формують сценічну дію. Хореографія стверджувала: «Я не можу говорити про «Весну священну». Це надто потужно. У мене немає слів. Кожна моя фраза, кожен мій намір присутні в моїх рухах. У мене є тільки мій танець»²⁸. Таким чином, хореографія П. Бауш перетворюється на мову, здатну виразити невимовне, сповнену глибокої емоційної правди.

Одним із найбільш новаторських аспектів «Весни священної» є використання сценічного елемента – землі (рис. 1). Вистава проходить на вкритій ґрунтом сцені, що не лише виконує функцію фону, але й безпосередньо впливає на динаміку рухів. Танцівники взаємодіють із землею як з матеріальним середовищем, яке змінює їхню пластику та сприйняття простору. Занурення танцівників у землю символізує повернення до первісних витоків людської екзистенції, підкреслюючи природну фізичність танцю. Це рішення є не лише художнім прийомом, а й концептуальним акцентом: П. Бауш використовує реальні фізичні перешкоди як каталізатор для вираження глибоких емоцій. Відсутність імітації втоми – ще одна важлива особливість її методу. Танцівники справді переживають фізичне

²⁷ Brinkmann S. Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina Bauschs 'Le Sacre du Printemps. Das Frühlingsopfer'. Deutschland: Transcript Verlag. 2015. P. 160.

²⁸ Malaterre J. Bausch apud Les Printemps du Sacre, LES PRINTEMPS DU SACRE. Produção: La Sept/Arte e telmondis. França. (100 min.). 1993. 1 DVD.

виснаження, що надає постановці автентичності, роблячи кожен рух безпосереднім і правдивим²⁹.

Таким чином, «Весна священна» Піни Бауш є визначним зразком хореографічної інновації, що поєднує фізичний, емоційний і концептуальний виміри. Використання нетипових сценографічних рішень, індивідуальний підхід до передачі хореографічного матеріалу та відхід від традиційних танцювальних канонів дозволяють вважати цю постановку однією з найвпливовіших у сучасному танці.



Рис. 1. «Весна священна»³⁰

Другий етап творчості Піни Бауш (1980–1989) позначений суттєвими трансформаціями й у художньому, і в особистісному вимірах. Уповільнення темпу створення нових постановок до однієї на рік свідчить про прагнення хореографа до глибшого концептуального опрацювання своїх робіт. Ця зміна значною мірою зумовлена особистою трагедією – смертю її партнера Рольфа Борзіка, який відіграв ключову роль у формуванні естетики раннього періоду Вуппертальського Танцтеатру, зокрема в культовій постановці «Кафе Мюллер» («Café Müller»), де він створив образ чоловіка, що намагається навести порядок у хаотичному світі³¹. Незважаючи на особисті втрати, Бауш продовжувала експериментувати та розширювати межі танцювального мистецтва.

²⁹ Servos N. Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – Oder Die Kunst, Eine Goldfisch Zu dressieren. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag. 1996. P. 25.

³⁰ Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8. S. 487–521.

³¹ Там само.

У той період її творчість зазнала істотних змін, зокрема розширення репертуару засобами кіно та поглиблення соціальної проблематики в постановках. П. Бауш дебютувала як кіноактриса у фільмі Федеріко Фелліні «І корабель пливе» (1983), а пізніше – як режисер у фільмі «Скарги імператриці» (1988). Водночас її постановки почали ще більше відображати соціально-політичні реалії, розмиваючи межі між сценічною фікцією та реальністю. Серед численних творів того періоду особливу увагу заслуговують три вистави: «Бандонеон» (1980), «Гвоздики» (1982) та «Палермо, Палермо» (1989). У цих роботах П. Бауш найбільш яскраво демонструє здатність відображати сучасні соціальні проблеми через призму танцю.

Значним прикладом її художніх інновацій є п'єса «Бандонеон» («Bandoneon»), що демонструє радикальне переосмислення традиційних хореографічних форм. Вибір назви, що відсилає до аргентинського музичного інструменту, підкреслює ключову роль танго у виставі. Проте П. Бауш використовує танго не як усталений стиль, а як засіб для дослідження людських взаємин. Сценографія, що охоплює простір із залом, столами та картинами, створює ілюзію реального повсякденного середовища, що поступово набуває символічного змісту.

Важливою інновацією вистави є деконструкція традиційних гендерних ролей через пластику тіла та повторювані рухові патерни. Так, одна з центральних сцен, у якій чоловіки піднімають жінок на шию (рис. 2), поступово трансформується від символу ніжності до механістичного ритуалу, що оголює патріархальні кліше. П. Бауш використовує цю динаміку для критики соціальних стереотипів, водночас пропонуючи нову, позбавлену рамок інтерпретацію тілесності в танці.

Кульмінаційний момент вистави характеризується переходом від повторюваних рухів до енергійного, нетрадиційного танго, що руйнує усталені канони жанру. Цей перехід відображає центральний творчий принцип хореографіні – танець як засіб виявлення складності людської природи, її суперечностей та прагнення до самовираження поза соціальними обмеженнями. Таким чином, «Бандонеон» є яскравим прикладом того, як П. Бауш, використовуючи знайомі танцювальні форми, створює нову естетику сценічного танцю, що продовжує впливати на розвиток сучасного танцювального театру.



Рис. 2. «Бандонеон»³²

П'єса Піни Бауш «Гвоздики» («Carnations'») є знаковою віхою в розвитку її унікальної хореографічної мови, що поєднує експресивний рух, театральну драматургію та символічну сценографію. У цій постановці хореографія радикально переосмислює традиційні балетні форми, інтегруючи в танець елементи повсякденності, психологічного аналізу та соціальної критики.

Одним із найбільш впізнаваних елементів вистави є сценічний простір, устелений тисячами рожевих гвоздик, який водночас виконує естетичну, драматургічну та метафоричну функцію. Це поле квітів створює атмосферу ілюзорної краси та гармонії, контрастуючи з різкими рухами танцівників, які, долаючи опір квіткової поверхні, відображають напругу між індивідом і соціумом. Така взаємодія простору та руху є характерною рисою хореографічної мови П. Бауш, що розмиває межі між сценою і реальністю, залучаючи глядача до активного переживання вистави.

Хореографічний текст «Гвоздик» насичений моментами тілесної виразності, що виходять за межі традиційних балетних кодів. Наприклад, у знаменитому соло Лутца Фостера, де він жестами інтерпретує пісню «The Man I Love» Джорджа та Айри Гершвінів, розкривається потенціал невербальної комунікації, коли музика, текст і рух взаємодіють, створюючи багатопланову структуру змістів (рис. 3). Це рішення підкреслює інтерес Бауш до дослідження тілесної мови як автономного засобу вираження, здатного передавати найтонші психологічні нюанси.

³² Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8, S. 487–521.



Рис. 3. «Гвоздики»³³

Ще одним важливим аспектом вистави є іронічне переосмислення класичних балетних стандартів. Акробатичні соло Домінік Мерсі, у яких виконавиця демонструє технічну віртуозність, водночас піддаючи її сумніву через виснаження та гротескність повторюваних рухів, є критичним коментарем щодо сучасної культури перфекціонізму. Кожна нова комбінація, виконана на межі фізичних можливостей, відображає механізм соціального тиску, що змушує індивіда постійно доводити свою відповідність очікуванням.

Таким чином, «Гвоздики» є не лише візуальною та пластичною інновацією, а й глибокою соціокультурною рефлексією, яка демонструє здатність хореографії П. Бауш виходити за рамки традиційного танцювального мистецтва, перетворюючись на універсальну мову людського досвіду.

П'єса Піни Бауш «Палермо, Палермо» («Palermo Palermo») є яскравим прикладом її новаторського підходу до хореографії, що ґрунтується на синтезі пластичного висловлювання, сценографічної символіки та соціальної рефлексії. Ця вистава є глибоким осмисленням суспільних трансформацій, утілених засобами танцю та театру.

Одним із ключових елементів сценографії, розробленої Петером Пабстом, є символічна стіна, яка на початку вистави залишається прихованою за завісою, створюючи ефект напруженого очікування. Її раптове руйнування слугує метафорою колапсу соціальних, політичних та культурних структур, водночас відкриваючи перед глядачем хаотичний, майже постапокаліптичний простір. Візуальний образ спустошеного ландшафту може бути зіставлений і з реаліями південної Італії, і з ширшими соціокультурними процесами, що відбувалися в Європі наприкінці XX століття.

³³ Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8, S. 487–521.

Збіг у часі між прем'єрою вистави та падінням Берлінського муру надає сценографічному вирішенню додаткового символічного виміру. П. Бауш та П. Пабст наголошували на випадковості цієї паралелі³⁴, однак вона підтверджує інтуїтивне відчуття митцями глибинних суспільних зрушень. У цьому контексті «Палермо, Палермо» можна розглядати як метафоричний коментар до процесів розпаду та пересмислення ідентичності.

Драматургічна структура вистави вибудовується на основі складних асоціативних зв'язків, що розкривають характерні риси Палермо як історичного, соціального та культурного феномену. Розподіл танцівників на чоловічі та жіночі групи відображає спостереження трупи під час перебування в місті, де гендерна сегрегація була частиною соціального устрою. Соло серед руїн стають пластичним втіленням пошуку особистісної ідентичності в умовах колективного досвіду, а емоційна насиченість рухів підкреслює драматизм індивідуальних та соціальних конфліктів.

Тематика кохання та туги, що є наскрізною у творчості П. Бауш, також знаходить втілення в цій постановці. У виставі танець є засобом вираження екзистенційних пошуків, а відсутність води, що є важливою проблемою Сицилії, набуває символічного значення, уособлюючи нестачу, втрату та прагнення до відновлення (рис. 4).

Значну увагу П. Бауш приділяє змішанню хореографічних стилів, що в цій роботі виявляється в поєднанні експериментальних підходів з традиційними засобами сценічного танцю. Цей парадоксальний прийом сприяє глибшому розкриттю теми та надає постановці багатомірності. Важливим аспектом є психологічний портрет міста, що постає не лише як географічний простір, а і як персонаж, здатний впливати на долі людей.

Співпраця Піни Бауш із Петером Пабстом ґрунтувалася на принципах імпровізаційного пошуку та творчої інтуїції, що дозволяло митцям виходити за межі усталених канонів і створювати новаторські хореографічні образи. Як зазначав П. Пабст, їхнє спільне мистецьке мислення будувалося на відкритості до невідомого: «Ми завжди винаходили, нестримно, не знаючи, як усе має виглядати або як врешті-решт поєднається разом»³⁵. Саме ця свобода експерименту забезпечила їхнім постановкам унікальність та глибину змісту, що дозволяє їм залишатися актуальними в сучасному мистецькому дискурсі.

³⁴ Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8. S. 487–521.

³⁵ Pabst P. WENDERS, Wim et al. PETER for PINA. Deutschland: Druck Verlag Kettler. 2010. P. 15–16.



Рис. 4. «Палермо, Палермо»³⁶

ВИСНОВОК

Творчість Піни Бауш стала етапною віхою в історії сучасного сценічного мистецтва, спричинивши докорінну трансформацію хореографічного висловлювання. Її танцювальний театр – це не лише синтез танцю та драматичного мистецтва, а й простір для глибокого дослідження людської природи, міжособистісних взаємин і екзистенційних пошуків.

Філософія П. Бауш ґрунтувалася на діалозі традицій і новаторства, де танець виходив за межі класичних канонів, набуваючи рис перформативного мистецтва. Інтеграція вербального вираження, побутової пластики та психологічної імпровізації дозволила їй створити унікальну сценічну мову, яка вплинула на подальший розвиток хореографічного театру.

Хореографічні інновації П. Бауш докорінно змінили естетику сценічного танцю. Використання нестандартних сценографічних рішень, активної взаємодії танцівників із простором і реквізитом, а також особлива увага до індивідуальності виконавців стали визначальними характеристиками її підходу. Відмова від сюжетної лінії на користь емоційної експресії сприяла новому способу сприйняття танцю, де кожен рух набував символічного значення. Взаємодія з різними культурами сприяла появі вистав, у яких вона досліджувала етнічні традиції та соціокультурні особливості різних народів. Водночас її постановки зберігали глибоко особистісний вимір, апелюючи до універсальних людських емоцій.

³⁶ Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 2018. Vol. 8, S. 487–521.

Отже, Піна Бауш здійснила революційний прорив у сучасній хореографії, перетворивши танець на засіб глибокого емоційного та філософського висловлювання. Її творчий метод залишається актуальним у мистецькому дискурсі ХХІ століття, продовжуючи надихати нові покоління хореографів та перформерів на пошук інноваційних форм сценічної виразності.

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізу творчості Піни Бауш, однієї з найвизначніших фігур сучасного сценічного мистецтва, яка здійснила революційний вплив на хореографію другої половини ХХ століття. Її унікальний підхід, що отримав назву «танцтеатр» (Tanztheater), трансформував традиційне уявлення про танець, інтегруючи в нього елементи театру, драматургії, побутової пластики та психологічного аналізу. У роботі розглянуто, як П. Бауш поєднувала традиційні хореографічні засоби з новаторськими методами, створюючи унікальний сценічний простір, у якому рух і акторська гра набували глибоко символічного значення.

У першому розділі статті «Філософія танцювального театру Піни Бауш: діалог традицій та новаторства» досліджено концептуальну основу творчості хореографіні. Основний акцент зроблено на її прагненні розширити межі танцю як мистецтва, де виконавці не лише демонструють технічну майстерність, а й виражають емоційні та екзистенційні переживання. Проаналізовано, як у її постановках класичні та народні хореографічні традиції переплітаються з новими формами сценічної виразності. Окрему увагу приділено ролі імпровізації, яка в її спектаклях є не просто методом, а ключовим принципом побудови хореографічного тексту.

Другий розділ «Хореографічні інновації Піни Бауш: трансформація естетики сценічного танцю» розкриває основні художні особливості її постановок. Досліджено роль сценографії, яка у творчості П. Бауш була не лише фоном для дії, а повноцінним актором перформансу. Розглянуто використання нетрадиційних просторових і сценічних рішень, взаємодію танцівників із предметним простором. Проаналізовано, як через пластичні засоби П. Бауш створювала емоційно насичені вистави, що порушують фундаментальні питання людського існування.

Стаття підкреслює значущість творчого внеску Піни Бауш у сучасний хореографічний дискурс. Її підхід до танцю як до засобу глибокого психологічного та філософського дослідження, а також способу комунікації з глядачем, і сьогодні залишається актуальним. Вплив П. Бауш на розвиток перформативного мистецтва та сучасної хореографії є

беззаперечним, що підтверджується її впливом на наступні покоління хореографів і танцівників по всьому світу.

Література

1. Bassnett S. *Translation Studies*, 3. Auflage, London: New York: Routledge. 1980. 188 s.
2. Benjamin W. «Die Aufgabe des Übersetzers», in: Rexroth, Tillmann (Hrsg.): *Gesammelte Schriften IV. Kleine Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972. S. 9–21.
3. Bhabha H. K. *The location of culture*. London: NY: Routledge. 1994. 408 s.
4. Bolter D., Grusin R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: London: mit Press. 1999. 282 s.
5. Brinkmann S. Methoden der Tanzwissenschaft – Modellanalysen zu Pina Bauschs «Le Sacre du Printemps. Das Frühlingsopfer». Deutschland: Transcript Verlag. 2015. P. 143–161.
6. DE SINGEL – International Arts Centre. Kontakthof. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZbfsLW707I&t=202s> (last accessed: 09.01.2025).
7. Hardt Y. Ausdruckstanz und die Ästhetisierung des Arbeiterkörpers. Leibhaftige Moderne. *Bielefeld: Transkript Verlag*. 2005. S. 245–263.
8. Hirschauer S. Verhalten, Handeln, Interagieren. Zu den mikrosoziologischen Grundlagen der Praxistheorie. Bielefeld: transcript, 2016. S. 45–67.
9. Hoghe R. *Bandoneon: Für was kann Tango alles gut sein? : Texte und Fotos zu einem Stück von Pina Bausch*. Darmstadt: Luchterhand. 1981. 134 s.
10. Jäger L. Die Verfahren der Medien. Transkribieren – Adressieren – Lokalisieren. *Kommunikation der Medien*, Tübingen: Niemeyer, 2004. S. 69–79.
11. Jäger L. Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. *Stimme und Schrift, Bild und Ton*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2010. S. 301–324.
12. Jäger L. Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medialen. *Performativität und Medialität*, München: Fink, 2004. S. 35–73.
13. Klein G. *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*. Bielefeld. 2019. 447 s.
14. Koldenhoff S. *PINA BAUSCH FOUNDATION (Hrsg). O-Ton Pina Bausch Interviews und Reden*. Schweiz: Nimbus. Kunst und Bucher. 2016. 400 p.

15. Malaterre J. Bausch apud Les Printemps du Sacre, *LES PRINTEMPS DU SACRE*. Produção: La Sept/Arte e telmondis. França. (100 min.). 1993. 1 DVD.
16. Pabst P. *WENDERS, Wim et al. PETER for PINA*. Deutschland: Druck Verlag Kettler. 2010. P. 15–16.
17. Pereira S. The experience theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2018. Vol. 8. S. 487–521.
18. Schmidt J. *Tanztheater in Deutschland*. Frankfurt a.M.: Verlag. 1992. 259 s.
19. Servos N. *Pina Bausch – Wuppertal Tanztheater – Oder Die Kunst, Eine Goldfisch Zu dressieren*. Seelze-Velber: Kallmeyer's Verlag. 1996. 319 p.
20. Waldenfels B. *Der Stachel des Fremden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. 1990. 278 s.

Information about the authors:

Kachurynets Serhii Yevhenovych,

Honored Artist of Ukraine,

Assistant Professor at the Department of Choreography

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy

139, Proskurivskoho Pidpillia str., Khmelnyskyi, 29013, Ukraine

Kachurynets Mykhailo Serhiiiovych,

Head of the group “Branch of the Children’s

Studio “Cossacks of Podillia”

Khmelnyskyi State Centre for Aesthetic Education of Pupils

57, Kamianetska str., Khmelnyskyi, 29000, Ukraine