

УДК 793.3:78.071Бауш(430)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>**Георгій СИРБУ**

доктор філософії, викладач кафедри теорії та історії культури, концертмейстер кафедри камерного співу, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID ID: 0009-0002-4399-0852

Бібліографічний опис статті: Сирбу, Г. (2025). Хореографічне мистецтво Піни Бауш як практика культури взаємодії. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 422–431, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ПІНИ БАУШ ЯК ПРАКТИКА КУЛЬТУРИ ВЗАЄМОДІЇ

Метою роботи було дослідження реляційних та партисипативних практик у хореографічному мистецтві Піни Бауш і визначення ролі її творчості в осмисленні колективних травм повоєнної Німеччини в художній культурі другої половини XX століття.

Методологія дослідження поєднувала історико-контекстуальний аналіз з культурологічним підходом, який фокусувався на соціальній заангажованості хореографічного мистецтва П. Бауш. Розгляд художніх принципів мисткині крізь оптику культури взаємодії був забезпечений культурно-історичним, мистецтвознавчим і аналітичними методами. Водночас, за допомогою біографічного методу було висвітлено вплив особистого досвіду на формування світоглядних орієнтирів мисткині, що знайшли відображення у критиці «філістерства» та проблематиці когнітивної «бар'єрності» між індивідуальним і соціальним.

Наукова новизна дослідження полягає у концептуальному переосмисленні хореографічного мистецтва П. Бауш через поєднання сучасних культурологічних ракурсів, що дозволяє виявити нові змістовні пласти в її творчості. Ключовим є безпосереднє застосування теорій Н. Бурріо та К. Бішоп щодо хореографічних практик мисткині, що виводить доробок П. Бауш у сферу «мистецького соціального проєкту» та культури взаємодії. Аналітичний розгляд художніх принципів П. Бауш з викривальної позиції «філістерства» простежує генезу цієї проблематики від німецького Романтизму до XX століття, збагачуючи критику «суспільства споживання» повоєнної Німеччини культурно-історичним і політико-соціальним виміром. Комплексний біографічно-контекстуальний аналіз чітко визначає, як особистий досвід мисткині трансформує експресіоністську спадщину у новий, соціально-політичний танець, сфокусований на «детоваризації» фемінної тілесності та осмисленні колективних травм.

Висновки. Наслідуючи німецьку експресіоністичну хореографію (Р. фон Лабан, К. Йосс), Піна Бауш здійснила радикальну трансформацію цього напрямку, інтегрувавши в хореографічне мистецтво соціально-політичний аналіз, сфокусований на осмисленні колективних травм. Мисткиня активно використовувала реляційні й партисипативні підходи з метою переорієнтування глядача з пасивної ролі спостерігача до стану співучасті та миттєвої присутності («тут і тепер»), що відповідало концепції «ситуації мистецтва» (за Н. Бурріо). Ця модифікація досягалася завдяки застосуванню нетривіального звукового оформлення (шлягери, радіомузика) та формуванню на сцені простору, який імітував буденне життя (кафе, ресторани). Введення цих практик повсякденності сприяло руйнуванню бар'єра між ідеальним і буденним, активізуючи спільну пам'ять аудиторії. Таким чином, сценічний простір функціонував як можливість для відкритої, катарсичної взаємодії. Це вивело доробок П. Бауш на рівень мистецького соціального проєкту, де емоційне сприйняття публіки стало невід'ємним елементом структури твору.

Ключові слова: художня культура другої половини XX – початку XXI століть, хореографічне мистецтво Піни Бауш, мистецький соціальний проєкт, партисипація, реляція.

Heorhii SYRBU

Doctor of Philosophy, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture, Concertmaster at the Department of Chamber Singing, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0009-0002-4399-0852

To cite this article: Syrbu, H. (2025). Khoreohrafichne mystetstvo Piny Baush yak praktyka kultury vzayemodiyi [Pina Bausch's choreographic art as a practice of the culture of interaction]. *Fine Art and Culture Studies*, 5, 422–431, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-5-53>

PINA BAUSCH'S CHOREOGRAPHIC ART AS A PRACTICE OF THE CULTURE OF INTERACTION

The aim of this work was to investigate the relational and participatory practices within Pina Bausch's choreographic art and to determine the role of her work in the comprehension of collective traumas in post-war Germany within the artistic culture of the second half of the 20th century.

The research methodology combined historical-contextual analysis with a culturological approach that focused on the social commitment of P. Bausch's choreographic art. The examination of the artist's aesthetic principles through the lens of interaction culture was ensured by employing cultural-historical, art-historical, and analytical methods. Simultaneously, the biographical method was used to highlight the influence of personal experience on the formation of the artist's worldview, which was reflected in her criticism of «philistinism» and the cognitive problem of «barrierism» between the individual and the social.

The scientific novelty of the research lies in the conceptual reinterpretation of P. Bausch's choreographic art through the combination of contemporary culturological perspectives, which allows for the uncovering of new semantic layers within her oeuvre. A key element is the direct application of the theories of N. Bourriaud and C. Bishop to the artist's choreographic practices, which places P. Bausch's work within the domain of the «artistic social project» and the culture of interaction. The analytical consideration of P. Bausch's aesthetic principles from the critical standpoint of «philistinism» traces the genesis of this problem from German Romanticism to the 20th century, enriching the critique of the «consumer society» of post-war Germany with a cultural-historical and politico-social dimension. The complex biographical-contextual analysis clearly defines how the artist's personal experience transforms the Expressionist heritage into a new, socio-political dance focused on the «de-commodification» of feminine corporeality and the comprehension of collective traumas.

Conclusions: Following the tradition of German Expressionist choreography (R. von Laban, K. Jooss), Pina Bausch executed a radical transformation of this movement, integrating socio-political analysis into choreographic art, focused on the comprehension of collective traumas. The artist actively employed relational and participatory approaches with the goal of reorienting the viewer from the passive role of observer to a state of co-participation and immediate presence («here and now»), which corresponded to the concept of the «situation of Art» (according to N. Bourriaud). This modification was achieved through the use of non-trivial sound design (popular songs, radio music) and the creation of stage spaces that imitated everyday life (cafés, restaurants). The introduction of these practices of the mundane contributed to the dismantling of the barrier between the ideal and the quotidian; thereby activating the audience's shared memory. Thus, the stage space functioned as an opportunity for open, cathartic interaction. This elevated P. Bausch's oeuvre to the level of an «artistic social project», where the emotional perception of the public became an integral element of the work's structure.

Key words: artistic culture of the second half of the 20th – early 21st centuries, Pina Bausch's choreographic art, artistic social project, participation, relation.

Постановка проблеми та її актуальність.

Актуальність представленої розвідки детермінована необхідністю дослідження рефлексії соціальних конфліктів та травм ХХ століття, яка відображається у хореографічному мистецтві Піни Бауш. Зазначений період (друга половина ХХ століття) характеризується значним зростанням людиновимірності та соціальної заангажованості у художній культурі, оскільки мистецькі практики беруть на себе функцію осмислення пережитих соціумом

ран, що зберігає свою значущість і донині. Як наслідок, актуалізується вивчення художніх практик, концептуалізованих як реляційні та партисипативні формати (Н. Бурріо, К. Бішоп), де мистецтво стає простором відкритої взаємодії. У цьому контексті ключовою проблемою та методологічною новизною є концептуальне переосмислення хореографії Піни Бауш. Її доробок, включаючись у процес переорієнтації мистецтва на гуманістичну позицію у другій половині

XX століття, є вагомим об'єктом для аналізу. Піна Бауш, спираючись на експресіоністичну традицію (Р. фон Лабан, К. Йосс), радикально трансформує саме розуміння танцю, в рамках якого він стає проєктом, де важливе місце посідає соціально-політичний аналіз. Суттєвим аспектом дослідження є висвітлення спадковості з позиції критичного осмислення «філістерства» (лінія протистояння «суспільству споживання» повоєнної Німеччини). Зрештою, аналіз реляційних підходів у хореографічному мистецтві Піни Бауш, спрямованих на висвітлення соціальних травм (наси́льство, відчуження, емансипація фемінної тілесності), дозволяє розглядати її постановки як мистецький соціальний проєкт та практику культури взаємодії.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема хореографічного мистецтва XX століття, що є об'єктом дослідження у світовій та вітчизняній науці, вимагає застосування сучасного методологічного інструментарію та опори на аналітичні розвідки провідних філософів, культурологів та мистецтвознавців. У нашій роботі були залучені праці О. Бабич (Бабич, 2021), О. Бойко (Бойко, 2018), О. Чепалова (Чепалов, 2007), Д. Шарикова (Шариков, 2013) та L. Jennings (Jennings, 2009). Вказані дослідження охопили еволюцію хореографічного мистецтва Німеччини XX століття (Шариков, 2013), аналізуючи німецьку експресіоністичну школу танцю (Бабич, 2021), а також творчий доробок Піни Бауш (Бойко, 2018; Чепалов, 2007; Jennings, 2009). Мистецька спадщина Піни Бауш була розглянута з позиції «мистецького соціального проєкту» (Bishop, 2004), сфокусованого на «ситуації мистецтва» (Bourriaud, 2002) – просторі активної взаємодії, у якому емоційне сприйняття публіки було невід'ємним елементом структури твору. Такий підхід дозволив теоретично інтерпретувати хореографічні практики Піни Бауш як реляційні та партисипативні формати, спираючись на концепції Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002) та Клер Бішоп (Bishop, 2004). Джерелами для аналізу послужили також інтерв'ю Піни Бауш, оприлюднені в різні роки, які розкрили внутрішні творчі механізми втілення художніх ідей, пов'язаних із «соціальним проєктуванням» у її хореографічному мистецтві (Bausch, 2007; Jennings, 2009).

Мета дослідження полягає в аналізі реляційних та партисипативних практик у хореографічному мистецтві Піни Бауш і визначенні ролі її творчості в осмисленні колективних травм повоєнної Німеччини в художній культурі другої половини XX століття.

Виклад основного матеріалу. Німецьке хореографічне мистецтво XX століття було нерозривно пов'язане з його трагічними викликами та апокаліптичними катастрофами, виконуючи функцію осмислення пережитих соціумом травм. Сам термін «катастрофа» є символічним і походить від давньогрецького слова «катастроф́η», яке складається з префікса «ката-» («вниз», «руйнування») і кореня «строф́η» («поворот»). Прикметно, що хореографічне мистецтво, через свою орієнтацію на рух, ритм і пластику, опинилося в авангарді художніх пошуків епохи. Адже саме завдяки йому найглибше виразилися генераційний розрив і світоглядні тектонічні зрушення у другій половині XX століття, які осмислювалися в постановках, зокрема, Піни Бауш.

Виняткове місце XX століття в історії людства було зумовлене його глибоким внутрішнім парадоксом – співіснуванням екстремально-полярних явищ, які проявилися як у конструктивному, так і в деструктивному аспектах його буття. У цей суперечливий і буремний період згадані конфліктно-взаємозалежні полюси досягли найвищого напруження. Позитивний поступ набув небачених масштабів у науково-технічному прогресі, а художня культура, зі свого боку, продемонструвала яскраве та численне сузір'я видатних митців, творчий доробок яких неймовірно інтенсивно розквітнув у турбулентних умовах XX століття. Водночас, деструктивні виміри цього історичного етапу сягнули апокаліптичних значень. Глобальні геополітичні трагедії перемололи мільйони людських життів і вперше в історії людства створили загрозу глобального й тотального знищення всього живого на планеті. Ті вкрай пекучі та незагоєні конфлікти, танатологічна аура яких обагрила все XX століття, не знайшли остаточного розв'язання навіть із настанням календарного фінішу цієї історичної доби, а плавно і неухильно перетнули цю хронологічну межу.

Домінування людиноцентричності (або людиновимірності) у соціокультурній сфері

сучасності, виведене на рівень філософської рефлексії та глибокого інтелектуального осмислення, набуло сутнісної актуальності, що зростала з другої половини XX століття. Цілком закономірно, що ця означена парадигма неминуче охопила сферу художньої культури, адже в її природі завжди були зосереджені гуманістичні цінності та смисли іманентно. При цьому ключовим моментом було те, що визначальну роль у цьому духовно-інтелектуальному процесі культивування особистісної онтології посіла соціальна заангажованість, глибоко імплементована у новітніх мистецьких практиках, творчий імпульс яких був сфокусований на виявленні та артикуляції соціальних виразок і травм.

До низки художніх практик, які ми розглядали, належали ті, які фахівці з культурології та мистецтвознавства на зламі 90-х років XX століття та на початку XXI століття концептуалізували як реляційні та партисипативні формати. Ця проблематика здобула своє всебічне теоретичне обґрунтування у наукових розвідках сучасних філософів, культурологів, мистецтвознавців як в Україні, так і за її географічними межами. У нашій розвідці, сфокусованій на аналізі хореографічного мистецтва Піни Бауш з позиції культури взаємодії, ми послуговувалися працями французького культуролога та дослідника Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002) та англійської мистецтвознавиці Клер Бішоп (Bishop, 2004).

Піна Бауш (Pina Bausch), видатна німецька танцівниця та хореографиня другої половини XX – початку XXI століть, народилася 1940 року в місті Золінген, у федеральній землі Північний Рейн-Вестфалія. Все її творче буття було пов'язане з експериментально-орієнтованими мистецькими практиками, що вирізнялися партисипативним забарвленням і були концептуально спрямовані на постійну актуалізацію гострих питань естетичного, філософського, соціально-політичного плану засобами сучасного танцю. Мисткиня вбачала у хореографічному мистецтві, наповненому екзистенційно-аксіологічним, духовно-інтелектуальним та чуттєво-катарсичним змістом, полемічну можливість. Формат хореографічного проекту, що включав ідеї взаємодії та співучасті в театральному просторі, був спрямований на висвітлення гострих і чутливих

проблем, які виникли у післявоєнному суспільстві Німеччини.

Ця гуманістично-заряджена ідея знайшла своє втілення в її неперевершеному мистецькому проекті «Tanztheater Wuppertal», де танець перетворився на простір для відкритої дискусії щодо травматичних питань, простір, у якому конвертувалися загострені етико-естетичні погляди хореографині. Для цього вона використовувала різноманітні реляційні прийоми (практики взаємодії), зокрема розмову з публікою під час вистави, як це було, наприклад, у вибухонебезпечній постановці 1976 року за п'єсою Бертольта Брехта «Die sieben Todsünden» («Сім смертних гріхів»). Симптоматично для цього історичного періоду те, що лише через рік, у 1977 році, Федеративна Республіка Німеччина пережила політичну кризу, відому як «Deutscher Herbst» («Німецька осінь»). Хоча мисткиня ніколи публічно не коментувала тих подій, гнітюча атмосфера цього періоду чітко віддзеркалювалася в її роботах. Психологічні характеристики її вистав тих років – відчуття загнаності в кут, заплутаності, втраченості й травмованості – формували пронизливий документально-емоційний портрет епохи 70-х років.

Динамічна й інтенсивна мистецька позиція Піни Бауш, що формувалася та кристалізувалася протягом безупинної еволюції світоглядних поглядів, стала основою для її сміливих хореографічних експериментів. Ця інтенція, яка особливо помітно проявилася в її хореографічній майстерні у Вупперталі (де й розпочався перший період творчості мисткині), сприяла пошуку нових виразних засобів танцю та налагодженню глибокої комунікації між виконавцями й публікою. Крім того, у своїй творчій лабораторії вона постійно проводила суттєву «ревізію» та ціннісну «інвентаризацію» канонів класичної хореографії, естетичної програми танцю модерн, а також творчих методів німецької школи експресіоністів (Рудольф фон Лабан, Курт Йосс) і художніх поглядів північноамериканських митців (Марта Грем, Хосе Аркадіо Лімон, Мерс Каннінгем). Піна Бауш, вибудовуючи свою творчу стратегію, переосмислювала здобутки сучасної хореографії зокрема, а також концептуального мистецтва загалом: «переплавляючи» мистецькі відкриття минулого, хореографиня

трансформувала їх в оригінальні та самобутні образи, насичені експериментальними підходами сучасності.

Особливо резонансного прояву ці художні принципи набули у фінальній сцені вистави «Café Müller» (1978). Нерв цього надзвичайно потужного візуального дійства був у тому, що танцівниця (Піна Бауш) із зав'язаними очима активно взаємодіяла з предметами, що її оточували в навколишній сценічній локації, яка була хаотично заставлена стільцями. Кожне її «сліпе» «розтинання простору» театральної реальності ставало втіленням прихованої, проте дійсної загрози, уособлюючи передчуття фізичного болю. Акцентуючи увагу на проблемі когнітивного «бар'єру» між індивідом та реальністю, вона вбачала розв'язання цього екзистенційного розколу у взаємодії з Іншим. Зокрема, коли стільці (як потенційна можливість болю та травми) прибиралися зі «сліпої» траєкторії іншим учасником хореографічної дії (Рольф Борзік¹), це демонструвало важливість «негарантованої» довіри та співучасті у прокладанні індивідуального онтологічного Шляху. Таким чином, у контексті післявоєнної Німеччини танець для мисткині став засобом глибокого соціального, психологічного та політичного аналізу. Її хореографічне мистецтво, виходячи за суто естетичні межі, створювало можливість дискусії, яка сміливо акумулювала найбільш злободенні, контрверсійні й чутливі питання (самотність, ізолюваність, клінічна депресія, травмованість, насильство, а також утиски соціальної ролі жінки в патріархальному суспільстві), що залишалися незагосеними та є актуальними до сьогодні.

Цей художній підхід – «соціальний поворот» у напрямку «мистецького партисипативного проєкту» (Bishop, 2004) – перетворив її танцювальні перформанси на платформу, де наріжною ідеєю стало залучення аудиторії до активного, взаємозбагачувального й напруженого діалогу. Такого ефекту Піна Бауш досягала завдяки унікальній психологічній атмосфері, яку вона створювала у глядацькій залі,

сприяючи виникненню «ситуації мистецтва» – поняття, введене в культурологічний та мистецтвознавчий дискурс сучасним французьким дослідником Ніколя Бурріо (Bourriaud, 2002). Це поняття концептуалізувало внутрішні механізми реляційної спрямованості сучасних художніх практик, мета яких була – посилення когнітивного сприйняття реципієнтів під час досягнення мистецького твору. Іntenція та динаміка «тут і тепер» були суголосними хореографічному мистецтву Піни Бауш, внутрішня суть якого полягала у миттєвій присутності та співучасті. Цей підхід був підтверджений вже згаданими постановками «Die sieben Todsünden» та «Café Müller», однак й інші хореографічні постановки Піни Бауш було реалізовано під цим партисипативно-реляційним знаком: ключовою рисою цих проєктів було формування продуктивної та катарсичної взаємодії між «виконуючими» та «сприймаючими».

У своїх хореографічних роботах Піна Бауш, прагнучи досягти цієї мети, глибоко й тонко висвітлювала громадсько-політичні та соціокультурні травми суспільства, з особливою чутливістю торкаючись «больових точок», що виникли в післявоєнній Німеччині. Творчість мисткині, що виступала яскравою спадкоємницею експресіоністського хореографічного мистецтва, послужила цьому переконливим доказом, що було підтверджено і вітчизняними дослідженнями, присвяченими естетиці цього напрямку: «Глядачі не можуть бути сторонніми спостерігачами, оскільки танець впливає на них психологічно, гносеологічно та естетично, стимулюючи емоції, які почасти переживає виконавець. У цьому сенсі бути глядачем означає бути співтворцем хореографічного дійства, непередбачуваним суддею зсередини, на рівні «розпредмечування» символічного світу танцю» (Бойко, 2018).

У світлі проблематики нашої розвідки варто виокремити важливу особливість німецької художньої культури, яка з пронизливою увагою досліджувала регресивні тенденції обтяжливої «бюргерської гравітації», що домінувала у провінційних і промислових містах Німеччини. Саме в руслі цієї соціально заангажованої традиції працювала й Піна Бауш у хореографічному мистецтві. Ця «бюргерська гравітація» виявлялася у дрібному й обмеженому міщанстві та «суспільстві споживання»,

¹ Рольф Борзік (Rolf Borzik; 1944–1980) – художник-постановник, який працював із Піною Бауш з 1973 по 1979 рік. Творчі пошуки хореографіні суттєво перетиналися з ідеями Р. Борзіка, що сприяло формуванню неповторної танцювальної граматики їхніх спільних робіт. Передчасна смерть Р. Борзіка у 1980 році стала для Піни Бауш величезним ударом, що призвів до затяжної депресії. Однак вона продовжила розвивати їхні спільні ідеї у театральній-хореографічній мистецтві.

яке оточувало хореографію як у її рідному Золінгені, так і в Ессені, де вона здобувала освіту, а також у Вупперталі, де мисткиня працювала все життя і створила свій «Tanztheater Wuppertal».

Примітно, що ще у німецькій романтичній традиції (кінець XVIII – перша половина XIX століть) певний прошарок суспільства, що визначався такими негативними рисами, як споживацтво, конформізм, емоційна нечутливість, міщанство тощо, отримав своє персоніфіковане втілення у вигляді сталої соціально-філософської категорії, відомої як «філістерство». Для німецької художньої культури, соціально-філософської та мистецької думки, починаючи з кінця XVIII століття, опозиція «Філістер versus Геній» залишалася ключовою. Починаючи з роману «Страждання молодого Вертера» («Die Leiden des Jungen Werthers», 1774) двадцятип'ятирічного Й. В. фон Гете, ця полярно організована дихотомія, що пронизувала все німецьке мистецтво XIX століття (зокрема, творчість єнських та гайдельберзьких романтиків), простежувалася аж до філософсько-поліфонічних романів XX століття «Степовий вовк» («Der Steppenwolf», 1927) та «Гра в бісер» («Das Glasperlenspiel», 1943) Германа Гессе.

Не зупиняючись докладно на всіх трансформаціях категорії «філістерство» у німецькій філософсько-соціальній традиції, варто підкреслити: згодом це поняття еволюціонувало з викривальної орієнтації в напрямку більшої політичної радикалізації. Таке переформатування, у свою чергу, сприяло безпосередньому проникненню соціальних і політичних аспектів у сферу художньої культури, до чого долучилася і Піна Бауш. Продовжуючи та переосмислюючи традицію своїх великих попередників, мисткиня у своїх пронизливих спектаклях висвітлювала ті деструктивні та травматичні особливості «філістерської природи» повоєнного німецького суспільства, що були притаманні цьому феномену.

Варто підкреслити, що ця суто «філістерська» атмосфера німецьких промислових міст задушливо й гнітюче зливалася із самотністю, ізолюваністю та знеособленим відчуттям людини самої себе у потоці буття. Ця ситуація, що сформувалася у реальності урбаністичної епохи, була характерним явищем для

Німеччини 50–70-х років зокрема та повоєнного світу загалом. Розкриття когнітивної «бар'єрності» між індивідом і соціальним середовищем було тим аспектом, на якому неодноразово наголошували в дослідницьких розвідках, присвячених творчості мисткині: «Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту – не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш» (Чепалов, 2007).

Не менш вагомим був й інший чинник, що зумовив домінування соціальної проблематики в хореографічному мистецтві Піни Бауш: у становленні кожного митця вирішальну роль відігравала постать Вчителя, адже саме під його керівництвом відбувався взаємопов'язаний процес – опанування професійних навичок і набуття духовно-світоглядних орієнтирів. По суті, мистецький Наставник був тим важливим провідником, що пов'язував традицію з індивідуальною творчістю: оскільки без глибокого засвоєння спадщини видатних попередників було неможливо досягти серйозних творчих здобутків, які визначали майбутню художню стратегію митця.

Ця засаднича ідея творчої спадкоємності, що була ключовою для художньої еволюції Піни Бауш, була блискуче розкрита вітчизняною дослідницею Оленою Оніщенко в її монографії «Художня творчість у контексті гуманітарного знання» (2001). Дослідниця, зокрема, зазначила: «Так, видається доцільним виділити два різновиди, що можуть бути умовно визначені як «послідовний» і «вибірковий»» (Оніщенко, 2001, с. 88–89). Продовжуючи думку, вона додала: ««Послідовна» спадкоємність – це чітке дотримання традицій, «вибіркова» – їхнє заперечення, що водночас є актом художньої спадкоємності» (Оніщенко, 2001, с. 89). З огляду на абсолютну солідарність з ідеями науковиці, доцільно на прикладі хореографічного доробку Піни Бауш виділити проміжний елемент, що сполучав ці два підходи. Продовжуючи і збагачуючи танцювальні практики своїх видатних учителів, Піна Бауш, однак, здійснила їхню радикальну трансформацію. Ця світоглядна й естетична переоцінка, що супроводжувалася своєрідним художнім «каталізом», була зумовлена екстремальними соціокультурними викликами післявоєнного часу, які вимагали обов'язкового осмислення.

Таким чином, варто зазначити визначальний чинник, що не лише сформував струнку систему мистецьких координат, а й відіграв вирішальну роль у становленні хореографічного мистецтва Піни Бауш. Він був пов'язаний з періодом її навчання та художнього зростання під керівництвом видатного німецького танцівника й хореографа експресіоністичного штибу Курта Йосса (Kurt Jooss; 1901–1979). Сам Курт Йосс, своєю чергою, був талановитим учнем легендарного хореографа й теоретика танцю Рудольфа фон Лабана (Rudolph von Laban; 1879–1958). Яскравим та самобутнім внеском лабанівської хореографічної школи в художню культуру Німеччини першої половини XX століття стала теоретична розробка та творча реалізація особливого танцювального явища під назвою «Ausdruckstanz» («виразний танець»). Ця фундаментальна концепція «експресивного танцю» лягла в основу хореографічної стратегії Піни Бауш і завжди перебувала в центрі її професійних інтересів. Рудольф фон Лабан був одним із засновників «Folkwangschule» в Ессені, де у 1929 році він сприяв створенню танцювальної студії. Саме в «Folkwangschule», яку в роки навчання Піни Бауш очолював К. Йосс, вона здобула неймовірно широку та справді універсальну освіту, що виходила за рамки суто хореографічного формату.

Фундаментальні духовно-інтелектуальні знання, прищеплені їй учителем, значно вплинули на формування її світоглядних та естетичних установок. Цей базис охоплював різноманітні знання з мистецтва, літератури, дизайну та іноземних мов, які активно засвоювалися в хореографічній майстерні К. Йосса. Уже через багато років після закінчення навчання, мисткиня з теплою і вдячністю згадувала час, проведений у стінах «Folkwangschule»: «Folkwangschule була місцем, де усі мистецтва були зібрані під одним дахом. У ній були представлені не лише сценічні мистецтва, такі як опера, драма, музика й танець, а також живопис, скульптура, фотографія, графіка, дизайн тощо. На всіх відділах працювали виняткові викладачі. <...> Ми [Учні різних спеціалізацій. – Г. С.] відвідували одне одного в різних відділах. Кожен цікавився роботою інших. <...> Це був дуже важливий час для мене» (Bausch, 2007).

Констатуючи надзвичайний вплив та доленосну роль Курта Йосса у біографії Піни Бауш, можна підсумувати, що філософсько-естетичне підґрунтя, отримане нею на його заняттях, стало безцінним творчим трампліном, що відіграв вирішальну роль у її подальшій кар'єрі (Bausch, 2007). Також ключовим для розуміння мистецьких практик Піни Бауш було те, що хореографічна концепція «Ausdruckstanz» уже таїла в собі потенціал для активної взаємодії. Експресіоністичний танець, що фокусувався на прямій трансляції емоційного стану аудиторії, створив основу для подальшого розширення цієї взаємодії в руслі партисипації. Піна Бауш продовжила цей напрям, перетворивши сцену на простір повсякденного життя та акцентуючи увагу на незавершеності й відкритості мистецького твору.

Хореографічні постановки Піни Бауш поєднували розпечену і вулканічну експресію, обпалюючу сповідальність та викривальну імперативність. Безкомпромісна етико-естетична позиція мисткині, водночас, була нерозривно пов'язана з її дбайливим ставленням до висвітлення та переосмислення травматичних явищ у соціокультурному середовищі того часу. Саме тому до її спектра інтересів входили такі явища, як проблема травмованості, насильства, відчуження та неможливості подолати «стіну нерозуміння» між індивідами. Вбачаючи в хореографічних практиках можливість реалізації тілесної емансипації, Піна Бауш приділяла особливу увагу гендерній стереотипізації та природі фемінної соціальної ідентичності, що склалася в німецькому суспільстві. У своїх роботах вона, зокрема, фокусувалася на процесах «детоваризації» та «деоб'єктивізації» фемінної тілесності. У цьому ключі були створені такі балети мисткині, як «Frühlingsopfer» («Весна священна», 1975) та «Blaubart» («Замок герцога Синя Борода», 1977).

Щодо останньої вистави дослідники зазначали: «Фізична дія, яка знову включала сцену згвалтування [Тут згадується попередня постановка Піни Бауш «Frühlingsopfer», яка зосереджувалася на питаннях женоненависництва та ритуального жертвопринесення. – Г. С.], містила жорстокі жести, які повторювалися до такої міри, що ставали практично нестерпними для перегляду, що вказувало на глибоке

відчуження персонажів» (Jennings, 2009). Такий підхід до виразних можливостей танцю споріднив Піну Бауш із традицією німецької експресіоністичної школи хореографії, біля витоків якої стояли її вчителі – Р. фон Лабан та К. Йосс, що підтверджено словами з вітчизняних досліджень: «Експресіоністи поєднували протест проти соціальних катаклізмів і гноблення особистості з відтворенням відчуття глобального жаху перед хаосом буття. Життя сучасної цивілізації постає у творах експресіоністів однією з ланок апокаліптичної катастрофи, що насувається на природу і людство» (Шариков, 2013).

Мистецькі акції партисипативної орієнтації Піни Бауш справляли сильне враження на публіку завдяки нестандартній та унікальній організації пластичних рішень танцівників. Усі ці особливості хореографічної граматики були вираженням її загостреної особистісної позиції. Адже форма пластичної організації танцю не просто відтворювала самодостатній та автономний рух (або трансливала певні фізико-кінетичні комбінації у просторі театральної сцени), а відображала глибоко особисті переживання, міркування та рефлексії хореографіні. Легендарний афоризм, висловлений самою мисткинею, став вербальним втіленням її творчого кредо: «Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає» (Bausch, 2007). Ця канонічна максима стала концентрованою формулою її художніх пошуків, які тривали протягом усієї творчості танцівниці. Саме тому її часто наводили у наукових працях та дослідницьких статтях про хореографічне мистецтво Піни Бауш, адже в ній була закладена ключова ідея психологічного підґрунтя кожного руху, і ця ідея «червоною ниткою» пронизувала весь її творчий доробок (Чепалов, 2007).

Крім того, слід звернути особливу увагу на музичну драматургію та аудіальний контрпункт у хореографічних роботах Піни Бауш, оскільки саме ці виразні елементи відігравали істотну роль у концептуальному «цементуванні» тієї чи іншої постановки. Мисткиня використовувала нетривіальне та нехарактерне для академічної хореографії музичне оформлення, що складалося з популярних пісень та шлягерів 30–50-х років, відомих народних мелодій, музики з радіо- та телепередач,

реklamних і телевізійних заставок. Завдяки такому підходу їй вдавалося створити атмосферу буденності та побутової рутини, в якій лінії соціальної сірості й індиферентності, самотності та ізольованості вразливо перетиналися. При цьому театральний простір наповнювався атрибутикою кафе, ресторанів та інших громадських закладів, де людина відчувала свою екзистенційну закинутість, соціальну незахищеність, особистісну самотність та психологічну відстороненість. У цьому контексті можна згадати такі постановки Піни Бауш, як: «Ich bring' dich um die Ecke» («Я затягну тебе за ріг», 1974), «Komm tanz mit mir» («Потанцюй зі мною», 1977), «Renate wandert aus» («Рената емігрує», 1977), «Kontakthof» («Двір контактів», 1978), «Keuschheitslegende» («Легенда про невинність», 1979), «Walzer» («Вальс», 1982), «Viktor» («Віктор», 1986) тощо.

Важливо зазначити, що вибір звукового матеріалу був не випадковим: цей підхід став ювелірно відточеним засобом, за допомогою якого здійснювалося проникнення в глибинні пласти колективного несвідомого глядачів. Звуковий простір постановки, який використовував елементи повсякденності, забезпечував глядачам глибоке емоційне занурення у сферу їхньої особистої онтології. Введення так званих «низьких» жанрів (шлягерів, радіомузики) у сферу академічного мистецтва руйнувало бар'єр між ідеалізованим та буденним, активізуючи спільну пам'ять та досвід аудиторії. Саме через впізнавання цих буденних мелодій та емоційних станів, пов'язаних із публічними просторами (кафе, ресторани), глядач виводився з пасивної ролі спостерігача. Таким чином, Піна Бауш ввела емоційне сприйняття публіки у свою хореографічну концепцію, зробивши його невіддільним елементом структури твору.

Висновки. Хореографічне мистецтво Піни Бауш виступило як виняткова та цілісна практика культури взаємодії, глибоко вкорінена у сучасному соціальному проекті. Її творчість, яка розгорталася у суперечливому та травматичному повоєнному просторі Німеччини, слугувала яскравою ілюстрацією переходу від академічного мистецтва до людиновимірного та соціально заангажованого формату. Будучи спадкоємицею німецької експресіоністичної

хореографії, Піна Бауш здійснила радикальну трансформацію цього напрямку, перетворивши танець на можливість соціально-політичного аналізу, сфокусованого на переосмисленні колективних травм. Мисткиня активно використовувала партисипативні підходи, щоб переорієнтувати глядача з пасивної ролі спостерігача у стан співучасті та миттєвої присутності («тут і тепер»), створюючи так звану «ситуацію мистецтва» (за Н. Бурріо). Цей ефект досягався завдяки застосуванню нетривіального звукового оформлення (шлягери, радіомузика) та формуванню на сцені

простору, що імітував буденність (кафе, ресторани). Введення цих практик повсякденності руйнувало бар'єр між ідеальним та буденним, активізуючи спільну пам'ять аудиторії. Таким чином, її хореографічні роботи функціонували як простір для відкритої, катарсичної взаємодії, завдяки чому доробок Піни Бауш став яскравим прикладом мистецького соціального проєкту, де емоційне сприйняття публіки стало невіддільним елементом структури твору, сприяючи осмисленню та подоланню когнітивної «бар'єрності» між індивідами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бабич О. Ю. Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в XXI столітті. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 95–99. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3710> (дата звернення: 05.08.2025).
2. Бойко О. С. Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018, № 1. С. 134–138. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 (дата звернення: 01.08.2025).
3. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання : Монографія. Київ : Вища школа, 2001. 179 с.
4. Чепалов О. І. Піна Бауш: з пекла афектів до постмодерного раю. *Кіно-Театр*. 2007. № 1. С. 23–24. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29330> (дата звернення: 01.09.2025).
5. Чичасова Н. Партисипація: три приклади взаємодії. *Мистецький арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-prykklady-vzayemodiyi/> (дата звернення: 01.08.2025).
6. Шариков Д. І. Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Історія та художня практика хореографічної культури : Монографія. КМУ, 2013. Ч. II. 204 с.
7. Bishop C. Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*. 2004, iss. 110. p. 51–79. URL: <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> (дата звернення: 18.08.2025).
8. Bourriaud N. Relational Aesthetics. Translated by Simon Pleasance & Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland. Les presses du reel, 2002.
9. Jennings L. (2009, 01 July). Pina Bausch: German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance> (дата звернення: 25.08.2025).
10. Pina Bausch Foundation. What moves me. Pina Bausch speech at the award ceremony in Kyoto Prize 2007. URL: <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me> (дата звернення: 01.08.2025).

REFERENCES:

1. Babych, O. YU. (2021). Khudozhn'o-estetychni pryntsyipy nimets'koho ekspresyvnoho tantsiu u konteksti rozvytku suchasnoho tantsiu v XXI stolitti [Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of contemporary dance development in the XXI century]. *Mystetstvoznachy zapysky*, 40, 95–99. <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3710> [in Ukrainian].
2. Boiko, O. S. (2018). Tantsiatr u mezhakh tradytsii ekspresionists'koho khoreohrafichnoho mystetstva [Dance theatre within the traditions of expressionistic choreographic art]. *Visnyk Natsional'noi akademii kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv*, 1, 134–138. http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_1_28 [in Ukrainian].
3. Onishchenko, O. I. (2001). Khudozhnia tvorchist' u konteksti humanitarnoho znannia [Artistic creativity in the context of humanitarian knowledge]. Vyshcha shkola. [in Ukrainian].
4. Chepalov, O. I. (2007). Pina Bausch: z pekla afektiv do postmodernoho raiu [Pina Bausch: From the hell of affects to the postmodern paradise]. *Kino-Teatr*, 1, 23–24. <https://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/29330> [in Ukrainian].
5. Chychasova, N. (n.d.). Partysypatsiia: try pryklady vzaiemodii [Participation: three examples of interaction]. *Mystets'kyi arsenal*. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/things/partysypatsiya-try-prykklady-vzayemodiyi/> [in Ukrainian].

6. Sharykov, D. I. (2013). Istorii ta khudozhnia praktyka khoreohrafichnoi kul'tury [History and artistic practice of choreographic culture] (Part 2). KyMU. [in Ukrainian].
7. Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October Magazine*, 110, 51–79. <https://doi.org/10.1162/0162287042379810> [in English].
8. Bourriaud, N. (2002). Relational Aesthetics. Les presses du reel [in English].
9. Jennings, L. (2009, July 1). Pina Bausch: German choreographer whose bleak vision changed the face of European dance. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance> [in English].
10. Pina Bausch Foundation. (n.d.). What moves me. Pina Bausch speech at the award ceremony in Kyoto Prize 2007. Retrieved from <https://www.pinabausch.org/post/what-moves-me> [in English].

Дата першого надходження рукопису до видання: 23.10.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 21.11.2025

Дата публікації: 30.12.2025