

МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ
Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»
Педагогический институт

Кафедра теории, истории
и педагогики искусства

ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО
ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТАНЦТЕАТРЕ ПИНЫ БАУШ

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ
БАКАЛАВРЫ

студентки 5 курса 581 группы
по направлению подготовки 52.03.01 «Хореографическое искусство»
профиль «Искусство современного танца»
факультета искусств

Назаровой Елизаветы Андреевны

Научный руководитель (руководитель)

профессор, доктор пед. наук,

должность, уч. степень, уч.

Звание

подпись, дата

И.Э.Рахимбаева

инициалы,
фамилия

Зав. кафедрой

профессор, доктор пед. наук

должность, уч. степень, уч.

Звание

подпись, дата

И.Э.Рахимбаева

инициалы, фамилия

Саратов 2026

Введение. Современное хореографическое искусство начала 21 века переживает уникальный период своего развития. Сегодня танец - это не просто демонстрация технического совершенства тела, гибкости или высокого прыжка. Он превратился в сложный и глубокий способ общения между творцом и зрителем. Мы видим, как современная хореография всё чаще выходит за рамки строгих классических канонов, становясь инструментом для исследования самых тонких человеческих чувств, острых социальных проблем и скрытых пластов внутреннего мира личности. В эпоху, когда зрителя трудно удивить одной лишь техникой, на первый план выходит эмоциональное содержание и психологическая достоверность постановки.

В этом поиске новых форм выразительности и смыслов фигура немецкого хореографа Пины Бауш занимает центральное, поистине революционное место. Именно она создала и развила уникальное направление, получившее название «Танцтеатр». В её творческой системе танец перестал быть изолированным искусством. Он неразрывно соединился с элементами драматического театра, живой человеческой речью, пением и, что самое важное, с повседневными, бытовыми жестами. Такой подход позволил стереть грань между искусственным сценическим действием и реальной жизнью, сделав танец понятным и близким каждому человеку.

Творческое наследие Пины Бауш — это не просто ряд успешных спектаклей, вошедших в историю, а целая художественная и философская система. Она коренным образом изменила саму природу и задачи работы балетмейстера. Пина Бауш стала первым постановщиком, который решительно сместил акцент с внешнего вопроса «как люди двигаются» на внутренний, сущностный вопрос — «что ими движет». В её постановках так называемое «движение души» всегда является первичным. Оно диктует физику тела, траекторию шага и характер жеста. Благодаря такому подходу возник совершенно новый хореографический язык. В нем искренность

исполнителя, его личный опыт и эмоциональная правда ценятся гораздо выше, чем внешняя красота или геометрическая точность формы.

Важно отметить, что сегодня многие современные хореографы и постановщики активно используют методы Пины Бауш в своей работе, зачастую даже не задумываясь об их историческом происхождении. Однако для профессионального роста современного специалиста глубокое понимание её уникальных подходов становится необходимым. Изучение таких приемов, как нелинейная драматургия, использование бытовых жестов как основы для танца и знаменитый «метод вопросов», помогает значительно расширить круг приемов, которые хореограф может использовать в своей работе. Работа в этом стиле помогает постановщику уйти от привычных шаблонов и заученных комбинаций, создавая постановки, которые обладают глубоким психологическим подтекстом. Более того, методы Бауш позволяют максимально раскрыть индивидуальность каждого артиста. Вместо того чтобы подгонять танцовщиков под единый стандарт, этот метод учит балетмейстера использовать их личные качества, характер и даже недостатки как художественный ресурс. Это направление сегодня является приоритетным не только в мировом искусстве, но и в профессиональной хореографической педагогике.

Таким образом, детальное изучение творческого метода и художественного языка Пины Бауш имеет огромную ценность для современной хореографии. Это позволяет молодому постановщику не только освоить конкретные инструменты создания качественного спектакля, но и найти собственный путь к созданию глубоких, честных и современных произведений. Понимание того, как рождается сценическая метафора из простого человеческого чувства, открывает перед хореографом новые горизонты в искусстве постановки танца.

Цель исследования - выявить и проанализировать специфические особенности создания хореографического произведения в художественной системе Пины Бауш.

Задачи исследования:

1. Раскрыть исторические истоки и общую характеристику Танцтеатра Пины Бауш.
2. Описать основные компоненты хореографического произведения в современном танце.
3. Проанализировать драматургические принципы Пины Бауш (нелинейность и монтаж материала).
4. Исследовать специфику её хореографического языка через использование бытового движения.
5. Изучить репетиционные методы Пины Бауш и приемы создания сценической метафоры.

Методологическая основа исследования: это работы таких авторов как: В. М. Гаевский, К. Йосс, Р. Лабан, Н. Сервос, К. С. Станиславский, А. И. Чепалов, Е. В. Шмидт, Й. Шмидт.

Структура дипломной работы: введение, 2 главы, заключение, список использованных источников.

Первая глава содержит два параграфа, в которых излагаются теоретические основы Танцтеатра Пины Бауш и анализируются основные компоненты хореографического произведения в современной практике.

Вторая глава включает три параграфа, посвящённых художественным особенностям постановочного процесса и хореографического языка Пины Бауш: драматургическим принципам и методам структурирования материала; спецификации пластической лексики и роли бытового жеста; репетиционным методам и приёмам создания сценической метафоры.

В заключении обобщаются выводы по результатам проведенного исследования. В приложении представлен материал, иллюстрирующий основные положения работы.

Основное содержание работы. Первая глава «Теоретические основы создания хореографического произведения в танцтеатре Пины Бауш» носит

теоретико-исторический, системообразующий характер и состоит из двух параграфов.

В параграфе 1.1. «Танцтеатр Пины Бауш: истоки, эстетика и общая характеристика» проводится детальная реконструкция генезиса Танцтеатра Пины Бауш и подробно формулируются теоретико-эстетические основания, на которых базируется её авторская практика. Анализ начинается с историко-культурной ретроспективы, прослеживающей корни Танцтеатра в развитии европейского экспрессивного танца (*Ausdruckstanz*) и в идеях Рудольфа Лабана, которые обеспечили аналитический аппарат для описания качества движения: темпоральности, веса, направления, течения. Далее рассматривается вклад Курта Йосса и Фольквангской традиции в развитие драматургического понимания хореографии, а также влияние американского модерна (в частности, методов Марты Грэм, Хосе Лимона, Пола Тейлора), чьи принципы работы с весом, дыханием и динамикой в значительной мере были усвоены и переработаны Бауш.

Особое место в параграфе занимает институциональный и биографический контекст: обучение Бауш, её профессиональные стажировки и особенно длительное художественное руководство Вуппертальским танцтеатром создали условия для систематизации репетиционной практики и её превращения в устойчивую методологию. В работе подчёркивается, что именно институциональная устойчивость позволила Бауш выработать репетиционные процедуры, многократно апробированные и документированные в пределах одной труппы, что в свою очередь дало возможность формализовать отдельные элементы её метода.

Далее в параграфе последовательно выделяются и анализируются ключевые эстетические установки, которые составляют основу её творческого метода и определяют характер всего постановочного процесса:

«Тело-память» - методологическая категория, отражающая представление тела как архивной структуры, в которой хранятся биографические следы, бытовые привычки, эмоциональные травмы и

предрасположенности. В работе анализируется, как этот концепт соотносится с практикой извлечения материала на репетиции: задания, вопросы и провокации используются для активации соматических следов, которые затем интерпретируются и превращаются в пластические ключи.

Приоритет соматической правды над декоративной техникой - анализируется смена акцента с внешней эстетики на искренность телесного переживания; в тексте разобраны последствия этой установки для отбора и верификации материала: физиологические маркеры (пот, тяжёлое дыхание, дрожь) фиксируются и трактуются как знак подлинности.

Синтетичность выразительных средств - детально рассматривается объединение пластики, слова, музыки и сценографической среды в однородную ткань спектакля; показывается, каким образом эти средства у Бауш перестают быть иерархически организованными и становятся соавторами смысла.

Материальность сцены - даётся аналитическая экспликация роли торфа, воды, листвы и мебели как активных агентов пластики; на примерах (см. конкретные постановки, описанные в работе) показано, как среда меняет кинетику и семантику движений, диктуя новые опорные стратегии и формируя новые пластические поведенческие шаблоны.

Этика репетиционного процесса - анализируется нормативная составляющая работы с личным материалом исполнителей: добровольность, конфиденциальность, восстановительные практики; показано, как этические требования включены в практику Бауш и как они влияют на границы допустимого в художественном поиске.

Общая характеристика жанра выявляет его специфические структурные черты: нелинейность драматургии, использование ассоциативного монтажа и интеграцию бытового жеста в хореографическую лексику. В системе Танцтеатра происходит пересмотр профессиональных ролей: хореограф берет на себя функции исследователя и аналитика, а артист становится универсальным соавтором, чей личный опыт выступает основным

материалом для создания сценического текста. Взаимодействие исполнителя с материальной средой и активное использование бытовой пластики позволяют Танцтеатру функционировать как открытой системе, способной транслировать сложные психологические состояния.

В параграфе 1.2. «Основные компоненты и структура хореографического произведения в современном танце» посвящён системному анализу традиционных хореографических компонентов и их трансформации в эстетике Пины Бауш. Для аналитической чёткости в работе выделены пять базовых категорий: тело, пространство, время, усилие и взаимоотношения; каждая рассматривается подробно с точки зрения методики извлечения материала, композиционного использования и семиотики.

Вторая глава «Художественные особенности постановочного процесса и хореографического языка Пины Бауш» носит практико-аналитический, методологический характер, а также включает три параграфа.

В параграфе 2.1. «Драматургические принципы: нелинейное построение и методы структурирования материала» содержит анализ драматургии Бауш как «театра состояний»; теоретическое обоснование через постдраматическую теорию; разбор монтажных приемов и способов структурирования; конкретные сценические примеры и их смысловое действие.

Драматургическая практика Бауш заключается в систематическом применении принципов фрагментарности, паратаксиса и ассоциативного монтажа. Параграф сначала даёт теоретическую интерпретацию этих принципов, опираясь на концепции постдраматического театра, затем переходит к описанию практических монтажных приёмов и правил, которые используются на этапе составления спектакля.

В основе методологии Бауш лежит отказ от традиционной сюжетной драматургии; смысл избегает жесткой причинно-следственной схемы и рождается в критерии сценического факта — пластического, звукового или

сценографического. Лемановская формулировка постдрамы используется в работе как аналитическая основа: режиссёрство у Бауш ориентируется на создание сценических событий, а не на передачу сюжета.

Параграф подробно разбирает монтажные техники:

Ассоциативный монтаж - принципы выбора связующих элементов между эпизодами: звук, пластическая интонация, образные мотивы;

Коллажность - сочетание полярных пластов (оперное пение рядом с бытовым действием) и её роль в создании многоголосия смысла;

Повтор и вариация - методология превращения бытовых актов в ритуалы;

Стратегии контраста - как резкие смены тональности и переходы используются для пробуждения внимания и перестройки интерпретации.

В параграфе 2.2. «Специфика пластической лексики: бытовое движение как инструмент поиска эмоциональной правды» подробно исследуется процедура превращения повседневных жестов в пластические лексемы спектакля. Это центральная тема диплома, где теория тесно переплетена с эмпирией репетиционной практики.

На базе анализа предлагаются конкретные упражнения и последовательности занятий: от работы на выделение микро-жеста до его гиперболизированной отработки и интеграции в сценический контекст. Также даются инструкции по этическому оформлению репетиции при работе с личным материалом.

В параграфе 2.3. «Репетиционные методы и приёмы: от работы с исполнителем до создания сценической метафоры» детально декомпозируется репетиционный процесс Бауш в алгоритмы и методические приёмы, которые можно адаптировать для педагогики и постановки.

Заключение. В ходе проведенного исследования был реализован комплексный анализ художественного метода и уникальной эстетической системы Танцтеатра Пины Бауш. Целью работы стало не просто описание творческого наследия выдающегося хореографа, но и глубокое осмысление

того, как её инновации трансформировали традиционные представления о хореографии, драматургии и роли исполнителя в искусстве второй половины XX века. Полученные результаты подтверждают, что Танцтеатр Бауш представляет собой нечто большее, чем стилистическое обновление - это фундаментальный парадигматический сдвиг, заложивший основы нового понимания театральной телесности и перформативности.

Исследование выявило, что возникновение Танцтеатра Пины Бауш было обусловлено глубоким кризисом академических форм и поиском новых путей выразительности в послевоенной европейской культуре. В этом контексте её творчество стало закономерным, но при этом радикальным ответом на потребность в искусстве, способном артикулировать сложную, часто травматическую, реальность. Детальный анализ показал, что Бауш, обучаясь у таких мастеров, как Курт Йосс, и впитывая опыт американского модерна, сумела не просто синтезировать эти традиции, но и преодолеть их ограничения. Если классический балет стремился к идеализации формы и преодолению земного, а ранний модерн акцентировал внешнюю эмоциональность, то Бауш совершила прорыв, утвердив на сцене «тело-память» - тело, которое не просто движется, а хранит в себе следы личной и коллективной истории, социальных установок, гендерных ролей и экзистенциальных переживаний. Это фундаментальное переосмысление роли тела в танце позволило искусству выйти из рамок чисто эстетического зрелища и стать мощным инструментом социального комментария и глубокого гуманистического высказывания. Тело у Бауш перестало быть инструментом для воплощения абстрактных идей, превратившись в непосредственный, уязвимый и предельно искренний субъект действия, чей опыт становится содержанием спектакля.

Центральным аспектом, определяющим новаторство Танцтеатра, является его уникальная драматургическая структура. В отличие от линейного, причинно-следственного повествования, характерного для драматического театра и классического балета, Бауш предложила принцип

фрагментарности, ассоциативного монтажа и циклического повтора. Это означало, что смысл спектакля не раскрывался через развитие сюжета, а конструировался в сознании зрителя посредством сопоставления разрозненных, но внутренне связанных пластических микро-событий, эпизодов и эмоциональных состояний. Сценическое время переставало быть хронологическим, подчиняясь логике эмоциональной пульсации и внутреннего ритма, что создавало ощущение сновидения или потока сознания. Эта нелинейная композиция позволяла Бауш исследовать многомерность человеческого опыта, избегая упрощенных интерпретаций и оставляя простор для индивидуального восприятия. Повтор одних и тех же жестов или сцен, доведенный до изнеможения, трансформировался из банального действия в ритуальное, навязчивое, обнажающее глубинную человеческую тревогу или безысходность. Таким образом, драматургия Бауш была построена на принципах деконструкции традиционного нарратива, предлагая зрителю не готовую историю, а мозаику переживаний, из которой каждый конструировал свой собственный смысл.

Не менее революционным стал и пластический язык Танцтеатра, основой которого выступил бытовой жест (Alltagsgestik). Это был сознательный отказ от внешней виртуозности и академической лексики в пользу поиска аутентичной телесности. Простейшие, на первый взгляд, действия, такие как почесывание, поправление одежды, смех, плач, бег, прикосновение - были извлечены из повседневного контекста и, через механизмы деконтекстуализации, гиперболизации и многократного повтора, возведены в ранг сценических метафор. Важно подчеркнуть, что это не было натуралистическим копированием реальности; каждый жест проходил через сложную художественную обработку, которая очищала его от случайности и наполняла универсальным смыслом. Например, обыденное почесывание могло превратиться в навязчивый, судорожный ритуал, выражающий внутреннюю тревогу и дискомфорт, а попытка объятия - в механическую последовательность, демонстрирующую тщетность поиска близости. Особую

роль в создании этого языка играла так называемая «эстетика изнеможения» (Erschöpfung), где физиологические маркеры - пот, слезы, тяжелое дыхание - переставали быть побочными эффектами нагрузки и обретали статус полноценных лексических единиц. Эти «улики реальности», как их называют теоретики, невозможно было симитировать; они обнажали тело исполнителя в его предельной материальности и уязвимости, обеспечивая ту степень «феноменальной достоверности», которая стала визитной карточкой Вуппертальского театра танца. Тело у Бауш не «изображало» эмоцию, оно проживало ее на глазах у зрителя, демонстрируя абсолютную искренность и подлинность.

Кульминацией и сердцем всей творческой практики Бауш является её инновационный репетиционный метод, известный как «метод вопросов» (Fragetechnik). Именно он позволял превращать индивидуальный опыт в универсальный художественный материал. Детальный анализ этого метода, основывающийся на трудах РойдаКлименхаги и свидетельствах таких артистов, как Доминик Мерси, Лутц Фёрстер и Андрей Березин, показал, что Бауш создала модель горизонтального сотворчества. Хореограф выступала не как диктатор форм, а как катализатор, задающий артистам сотни вопросов, касающихся их детских воспоминаний, страхов, переживаний, социальных ролей. Ответы на эти вопросы должны были быть даны не вербально, а через движение, жест или краткое действие. Артисты в этом процессе искали так называемые «методы-ключи» (Schlüssel) - те уникальные пластические импульсы, которые, будучи найденными, открывали доступ к подлинной эмоции и становились основой для дальнейшего развития. Эти «ключи» рождались из самоанализа, изнурительных повторов, иногда из физического предела, когда сознание артиста отключалось, и проявлялось нечто подлинное и неконтролируемое. Свидетельства артистов подчеркивают, что Бауш обладала уникальным чутьем на эти «ключи», умея вычленив из сотен проб те немногие, которые несли максимальный смысловой заряд.

Практическое подтверждение универсальности этого метода было блестяще продемонстрировано в документальном фильме «Танцующие мечты» (DancingDreams), где процесс постановки «Контактхофа» был осуществлен с группой подростков без профессиональной танцевальной подготовки. Фильм показал, как простые упражнения, основанные на тех же принципах «вопрошания», трансформировали естественную неловкость и искренность подростков в мощные сценические метафоры. Рождение метафоры из повседневного действия, будь то прикосновение или попытка самопрезентации, происходило на глазах зрителя, подтверждая, что метод Бауш работает не с техникой, а с глубокими человеческими переживаниями, доступными каждому. Этот фильм наглядно продемонстрировал, что танец у Бауш не является элитарным искусством, а живым языком, способным актуализировать универсальные истины через максимально честное телесное присутствие. Финальный этап репетиционного процесса – монтаж - был актом гениальной сборки этих разрозненных фрагментов в единое, но нелинейное полотно. Бауш, используя принцип ритмизации и повтора, превращала частный жест в универсальный символ, создавая многослойные смысловые структуры, где каждый фрагмент резонировал с другими, формируя комплексную картину человеческого существования.