

5. Литвинов, Н. Н. Бренд-культура: завоевание расположения клиента / Н. Н. Литвинов // Бренд-менеджмент. – М. : Издательский дом Гребенников, 2007. – №5. – С.338-343.
6. Аакер, Д. А. Создание сильных брендов / Д. А. Аакер. – М. : Издательский дом Гребенникова, 2003. – 140 с.
7. Бовбель, Е. В. Визуальная айдентика как средство идентификации бренда в конкурентной среде / Е. В. Бовбель, В. С. Якимович // Национальная культура глазами молодых : сборник материалов XLVIII итоговой научной конференции студентов, магистрантов и аспирантов, Минск, 16 марта 2023 г. / Белорус. гос. ун-т. культуры и искусств ; сост.: ред. сов. Е. Е. Корсакова (председатель) и [др.]. – Минск, 2023. – С. 109–113.
8. Маннаков, Т. Как создать айдентику, которая поможет отстроиться от конкурентов [Электронный ресурс]. – URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-aydentika>. (дата обращения: 02.02.2025).
9. Медина, Д. Правила мозга. Что стоит знать о мозге вам и вашим детям / Д. Медина ; пер. с англ. К. Ивановой. – М. : Манн, Иванов и Фербер, 2014. – 228 с.

Войтас А.Н., студент 220С группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Кожемяко Д.А.,
кандидат искусствоведения

ТЕЛО КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ В ПОСТАНОВКЕ «КАФЕ МЮЛЛЕР»

Одним из выразительных средств хореографа является тело. Тело участвует в передаче смыслового содержания работы, эмоциональной наполненности и помогает поднять важные вопросы, говоря о необходимости исследования той или иной темы. Так, в современном танце тело становится помощником, который способен транслировать эмоции, чувства, мысли.

Телесность в современном танце подразумевает под собой движенческие паттерны, способы хореографического мышления, укоренившиеся у исполнителя на основе профессионального опыта и базирующиеся на индивидуальных особенностях его темперамента, характера, пола, гендерной идентичности, психофизических и возрастных особенностях.

Телесная коммуникация – это способ общения с другими людьми посредством физического контакта без использования речи или вербализации. Оно может включать в себя язык тела, выражения лица и другие телесные жесты для общения с другими людьми. Каждый имеет свой предел, который определяет границы приемлемого.

Современное искусство берет свое начало в XX веке. Основой складывающегося нового танца являлся процесс экспериментирования с движением и телесной выразительностью. Тело танцовщика воспринималось как датчик, отзывающийся на хаотичные импульсы многочисленных внешних и внутренних реальностей. Язык тела был призван обнаружить проблемы, вытесненные в подсознание; процесс их осознания и разрешения исходил от движения, направляемого через рефлексорную мышечную память к той или иной ситуации. Смены эмоциональных состояний предопределялись формальной непредсказуемой логикой движения, конструируемого в процессе спектакля. Новый музыкально-хореографический театр, пребывавший, подобно литературе, философии, живописи и дизайну, в контексте формирующейся посткультуры, синтезировал техники, жанры, формы прошлого и настоящего, вбирал в себя стилевые качества визуальных и пластических искусств. Кристаллизация

художественного постмодерна происходила в кризисной ситуации глобальных перемен 1960-х годов. Радикальные новации, исчерпав свои ресурсы, оказывались неактуальными, что приводило к разрушению традиционных коммуникационных взаимодействий между искусством и зрителем. В условиях новой парадигмы традиционные для музыкально-хореографического искусства категории «искусство», «автор», «опус» смешиваются и приобретают несвойственные им качества. Объектом искусства теперь выступает не результат, а наглядно явленный процесс его достижения [1]. Инструментом такого достижения и становится тело.

К телу как к коммуникатору также обращались Чарльз Вейдман, Мэри Вигман, Мерс Каннингем, Марта Грэм. Но лучше всего эта тема раскрывается в постановке «Кафе Мюллер» театра танца Пины Бауш, которая, используя сложную динамику взаимодействия тела с пространством, создавала многослойные образы человеческих переживаний [1].

Творчество Пины Бауш создает новое понимание телесности и ее репрезентации в искусстве. Она использует тело как язык, который одинаково эффективен в выражении личного и коллективного опыта.

«Кафе Мюллер» отражает опыт Бауш в одноименном кафе ее семьи во время послевоенного периода Германии, где она провела много часов, наблюдая, как взрослые пытаются выжить в опустошенном обществе. Кафе – это пространство повседневной жизни, со всей ее меланхолией, страхами и стремлением быть понятым, но это также место, где есть надежда найти любовь [2].

«Кафе Мюллер» – это произведение театра танца, которое рассказывает историю желания и одиночества. Здесь все герои с закрытыми глазами, с «больной» душой, как в сомнамбулическом сне совершают подсознательные движения, натыкаясь на стулья и стены. Разрушенные отношения между людьми, невозможность вырваться из замкнутого пространства, желание прижаться друг

к другу, получить лишь малую толику тепла, но герои сбились с пути и уже невозможно без посторонней помощи снова ощутить друг друга в этом полумраке маленького кафе.

Мотив движения в спектакле можно рассматривать как средство для выражения внутреннего состояния персонажей. Наблюдается множество бытовых движений, которые передают переживания одиночества, тоски и поиск связи с другими. Например, хаотичные, порой резкие движения танцоров символизируют внутреннюю борьбу и смятение, что может отражать человеческие стремления к пониманию и любви. Изматывающие повторения-ритуалы, бег из угла в угол, бег по кругу, где одни жаждут подчинять, другие, может, и не рады, но покорно подчиняются и слепо следуют.

П. Бауш задействует элементы повседневной жизни для создания ситуации, в которой тела участников становятся выражением их психологического состояния. Например, движение одной из танцовщиц может полностью передавать ее внутреннее беспокойство или тоску – ее движения замедленные, а позы закрытые. Напротив, другой танцор может демонстрировать неуверенность или желание сбежать, что отражает открытые и резкие движения.

Отличительной особенностью спектакля является использование повторяющихся движений, создающих эффект знакомости и рутинности. Эта концепция подчеркивает абсурдность повседневной жизни, где одни и те же движения и действия не приводят к желаемым результатам. Например, персонажи могут вновь и вновь пытаться достичь взаимопонимания, но каждый раз сталкиваются с непониманием и изоляцией. Таким образом, движение в «Кафе Мюллер» становится метафорой бесконечного цикла неудач и стремления к связи, что вызывает у зрителя ощущение глубокой эмпатии.

Важную роль играет пространство, в котором разворачиваются действия. Бауш создает характерное для ее работ сценическое пространство, в котором присутствуют элементы реального мира – столы, стулья, двери. Они формируют

«стены» между персонажами, символизируя эмоциональную дистанцию и внутренние барьеры, которые трудно преодолеть. Персонажи часто взаимодействуют с предметами обстановки, что усиливает ощущение реальности происходящего. Например, танец может начинаться с того, что один из персонажей, пытаясь наладить контакт, подходит к столу, но оказывается задержан физическими границами, созданными окружающими его объектами. Это создает эффект замкнутости и направляет внимание зрителей на то, как физическое пространство может отражать внутренние механизмы работ человека и его желание установить связь. Или, когда «слепая» Бауш выходит из угла, в который достаточно долго билась и идет по сцене, мужской персонаж откидывает столы и стулья с ее пути, чтобы ей ничего не мешало идти.

Таким образом, телесная коммуникация в «Кафе Мюллер» служит средством выражения эмоций и переживаний танцоров. Выразительность хореографии создает возможность для зрителя сопереживать и отражать собственные переживания. Танец выходит за пределы простой эстетики и становится важным средством для исследования человеческой природы, межличностных отношений и эмоциональных конфликтов. Постановка Пины Бауш является ярким примером того, как через тело можно рассказать историю без использования слов, с помощью движения и контакта формируя уникальные эмоциональные связи между персонажами и зрителями.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кисеева, Е. В. Этапы становления и развития танца постмодерн во второй половине XX – начале XXI веков / Е. В. Кисеева // КиберЛенинка : [сайт]. – 2014-2025. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-stanovleniya-i-razvitiya-tantsa-postmodern-vo-vtoroy-polovine-xx-nachale-xxi-vekov> (дата обращения: 12.03.2025).

2. Сидельникова, М. Война полов. «Кафе Мюллер» Пины Бауш в Париже / М. Сидельникова // Коммерсантъ : [сайт]. – Москва, 2023-2025. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6098173> (дата обращения: 12.03.2025).

Войтулевич Я.П., студент 315 группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Кашеев В.Е.,
доцент кафедры

«ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР» Б.БРЕХТА. ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Бертольт Брехт, выдающийся немецкий драматург и теоретик театра, разработал концепцию «эпического театра» как революционный ответ на «драму переживания», господствующую в его время. Он стремился создать театр, который не просто развлекал бы зрителя, а побуждал его к критическому осмыслению социальных проблем и активному участию в их решении. Вместо эмоционального вовлечения и катарсиса Брехт предлагал «эффект отчуждения», разрушающий иллюзию реальности происходящего на сцене и стимулирующий аналитическое мышление.

«Эпический театр» Брехта – это синтез различных театральных традиций. Например, Брехт заимствует у античной трагедии использование хора, который комментирует действие и обращается непосредственно к зрителям, а также принцип масок, подчеркивающий условность сценического представления. Однако, в отличие от аристотелевской поэтики, Брехт отвергает катарсис, стремясь не к эмоциональной идентификации, а к рациональному анализу. Влияние китайской оперы и японского театра Кабуки проявляется в условности брехтовской сценографии, стилизованной жестикуляции актеров,