

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ  
БЕЛОРУССКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ ИСКУССТВ**

**Материалы  
LX**

**студенческой научно-творческой конференции  
22 мая 2026 года**



Минск 2026

**LX**  
**Студенческая научно-творческая конференция**  
**22 мая 2026 года**

**ОРГКОМИТЕТ КОНФЕРЕНЦИИ:**

РОТМИРОВА Е.А. – первый проректор, кандидат педагогических наук, доцент, председатель оргкомитета конференции;

ВИНОКУРОВА С.П. – начальник научно-исследовательского отдела, доктор философских наук, профессор, заместитель председателя оргкомитета конференции;

ГАВРИЛОВА А.Н. – доцент кафедры истории и теории искусств, кандидат искусствоведения;

БАЧИЛО Е.А. – младший научный сотрудник научно-исследовательского отдела, председатель Совета молодых ученых БГАИ;

ПАВЛОВ И.М. – декан факультета кино, театра и телевидения;

КАПУСТИНА К.А. – декан факультета дизайна и декоративно прикладного искусства;

ПОЛЕЩУК О.О. – заместитель декана по идеологической и воспитательной работе художественного факультета;

ЗАБРОДСКАЯ А.А. – заведующий сектором редакционно-издательской работы.

**Материалы LX студенческой научно-творческой конференции, 22 мая 2026 г. / Ред.-сост. Е. А. Бачило. – Минск : БГАИ, 2026. 157 с., ил.**

**ББК 85.0(4Бел)**  
**УДК 73/76(476)**

Материалы сборника посвящены актуальным проблемам белорусского и зарубежного искусства и дизайна. В нем представлены научные исследования студентов и магистрантов участников LX Студенческой научно-творческой конференции БГАИ. Сборник адресован научным работникам, студенческой молодежи и специалистам, интересующимся проблемами белорусского и зарубежного искусства и дизайна.

Стиль оформления статей – авторский.

ГОДУ БЕЛОРУССКОЙ ЖЕНЩИНЫ

*Посвящается*

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Аверкина А.</i> Пантомима как вспомогательный инструмент актера театра кукол.....	5
<i>Акуленко Е.</i> Традиционный текстиль Вьетнама.....	7
<i>Александрова В.</i> Художественное своеобразие и проблемы сохранения мозаичного декора остановок общественного транспорта в Республике Беларусь.....	10
<i>Ануфриенко П.</i> Prospects for the introduction of national symbols into design. Social and communicative function of design.....	14
<i>Бабеня А.</i> Коллективное творчество в театре: роль актёра в ансамблевой игре.....	17
<i>Байко А.</i> Сценический этюд как форма обучения актерскому мастерству.....	20
<i>Балабанович Анна.</i> From copying reality to expressing the soul: how photography made painting free.....	22
<i>Барчевская Э.</i> Пластика и танец как средства сценического выражения в современном театре.....	25
<i>Белевцова В.</i> Традыцыйныя тэатральныя формы ў развіцці сучаснага тэатра лялек Беларусі.....	28
<i>Богданович Д.</i> Архитектура роли: синтез «сверхзадачи», «психологического жеста» и «биомеханики» в практике современного актёра.....	31
<i>Вайда Л.</i> Исходное событие и предлагаемые обстоятельства: различия в определении.....	34
<i>Высоцкая М.</i> Внутренний монолог и подтекст в игре актёра в современных театральных постановках.....	36
<i>Диденко Е.</i> Особенности отображения библейских сюжетов в творчестве А. Бельского на примере храмовых росписей в Свято-вознесенском женском монастыре в Барколабово.....	39
<i>Дубинина А.</i> Оптические иллюзии в дизайне: линзы, призмы, преломления для изменения масштаба пространства.....	43
<i>Дьячкова В.</i> Восприятие современным зрителем театрального действия.....	46
<i>Жарова Т.</i> Тенденция цикличности в дизайне современных интерфейсов.....	50
<i>Капленкова В.</i> Timeless patterns of William Morris.....	53
<i>Карчменко М.</i> Silver screens of memory: «How Unesco memory of the world» preserves the global cinema archive.....	56
<i>Комарова А.</i> Синтез наивного и сакрального в белорусском искусстве XX века на примере творческого метода Алены Киш.....	60
<i>Конюхова Л.</i> Работа актёра в жанре «комедия положений».....	63
<i>Корженевская А.</i> Принципы бионического формообразования в проектировании мебели.....	66
<i>Костянюк К.</i> Действие как основа сценического искусства.....	70
<i>Красуцкий Т.</i> Сравнение «системы К. С. Станиславского» и «системы М. А. Чехова» в актёрском искусстве. Биомеханика.....	72
<i>Криваль Е.</i> Art as a mirror of the soul: the therapeutic potential of visual self-expression.....	75
<i>Кулешова А.</i> Перспективы 3д-печати каменной крошкой для создания элементов архитектурной и ландшафтной среды.....	78
<i>Лойко В.</i> Агляд роспісу Гаўрыіла Вашчанкі “Асветнікі” у кантэксте мастацтва БССР 70-х гадоў.....	82
<i>Матюшкова А.</i> Этюдный метод как инструмент режиссера в постановке драматического спектакля.....	85
<i>Мицкевич Д.</i> Редкие и полудрагоценные камни в предметах быта и интерьере.....	88
<i>Пилюгин А.</i> Фреска «Сапфо»: от античного идеала к современным ценностям.....	90
<i>Подольяк А.</i> Аэрогели – материал будущего.....	93
<i>Полежай В.</i> Способы применения искусственного интеллекта в искусстве.....	96
<i>Пушкина К.</i> Внедрение интерактивных форм взаимодействия со зрителем в спектаклях для детей дошкольного возраста.....	100
<i>Савицкая Е.</i> Работа актёра в иммерсивном спектакле.....	103
<i>Симаненко А.</i> Сравнительный анализ орфоэпических норм русского и белорусского литературных	

языков.....	105
<i>Сипач А.</i> Памятный знак героям минского подполья – дань памяти великому подвигу советского народа.....	109
<i>Слинка В.</i> Феномен эмоционального дизайна и его значение в создании объектов промышленного дизайна.....	112
<i>Спендер К.</i> Методы раскрепощения актера через систему Ежи Гротовского.....	116
<i>Сташевская П.</i> Musicals – last century or not.....	120
<i>Тарасевич А.</i> Трансформация музыкального оформления театральных постановок в XX–XXI вв.....	124
<i>Тихинский В.</i> Белорусский язык в современном театре.....	126
<i>Тихомирова А.</i> Мицелий и водоросли как материалы будущего в дизайне интерьера.....	129
<i>Тодоренко Л.</i> Античные мифы в современном театре.....	132
<i>Филимонова Н.</i> Attitudes towards minimalism in an era of wars and global instability.....	134
<i>Холодинская Д.</i> Возможности использования кулатты лошади в производстве сумок белорусских брендов.....	138
<i>Хомочкина М.</i> Визуальный вес камня в интерьере. Эффект парения и заземления.....	141
<i>Цзян Яруй.</i> The dilemmas and solutions of cross-cultural management in universities under internationalization background.....	144
<i>Чурило Е.</i> Станаўленне і развіццё жаночай прафесійнай мастацкай адукацыі на тэрыторыі Беларусі (сярэдзіна XIX – пачатак XXI стагоддзя).....	148
<i>Чутков А.</i> Театральный менеджмент и современность: стратегии и инновационные подходы в организации белорусского театрального процесса.....	151
<i>Юлдашев С.</i> Геймдизайн в театре.....	154

## **Аверкина Анастасия**

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,

специальность «Режиссура театра»,

направление специальности «Режиссура театра кукол»

Руководитель – доцент кафедры мастерства актёра и режиссуры Толстик Т. А.

### **ПАНТОМИМА КАК ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ АКТЕРА ТЕАТРА КУКОЛ**

**Аннотация.** Данное исследование посвящено проблеме «оживления» театральной куклы и поиску эффективных методов подготовки актёра для взаимодействия с ней. В работе обосновывается тезис, что пантомима является не просто самостоятельным видом сценического искусства, а фундаментальным тренингом, формирующим профессиональные навыки кукловода.

*Введение.* При работе с театральной куклой автор данной работы столкнулся с ограниченностью выразительных средств театральной куклы: она не обладает способностью передавать нюансы психологического состояния героя, также не может долго находиться в относительном физическом покое, произносить большие монологи, действовать на зрителя только содержанием произносимого текста. По словам Н. И. Смирновой, «кукла может стать живой и увлечь зрителя только своим физическим поведением, и произносимый ею текст должен являться только поводом к этому ее поведению.» [2, с.87] Отсюда – мистический ужас перед куклой, жажда понять, что ей нужно, чтобы она смогла выразить себя до конца.

Актеры и режиссеры театра кукол не всегда нацелены на то, чтобы создать реалистичную куклу, концентрируясь в первую очередь на тексте и сюжете, однако это – большое заблуждение: кукле будут сопереживать только в том случае, когда будут видеть в ней черты, характерные для живого человека. Так, в «оживлении» куклы наиболее важен аспект правдивого существования, чего можно достичь благодаря пантомиме – она оказывает влияние не только на пластику, но и на передачу внутреннего состояния через внешние факторы, которые будут понятны зрителю. Зная, как функционируют импульсы в теле человека в зависимости от его морального состояния, актер может передать эти импульсы телу куклы так, что оно будет казаться живым и у зрителя будет большая вовлеченность и вера, что перед ним не предмет, а реальный, живой персонаж.

*Основная часть.* Объект исследования – пантомима.

Предмет исследования – влияние пантомимы на работу актёра театра кукол.

Метод исследования – эмпирические методы, сравнительный анализ.

Цель исследования – выявить те особенности пантомимы, которые позволяют рассматривать ее не только как самостоятельный вид сценического искусства, но и как тренинг для актёров театра кукол.

Задачи:

1. Изучить литературу, связанную с техникой пантомимы и управлением театральной куклой.
2. Охарактеризовать практический опыт работы в соединении принципов пантомимы и кукловождения.
3. Выявить конкретные навыки, развиваемые пантомимой, способствующие наиболее профессиональному управлению куклой.

Характерная черта пантомимы – отсутствие слов. Основные смыслы концентрируются в действиях и пластике: важна выразительность движений, мимика и жесты. Осваивая пантомиму, актер с помощью своего тела учится показывать ту или иную ситуацию, эмоцию и атмосферу. Так, умение исполнителя работать в таком ключе помогают ему точно передавать эмоции куклы без текста – один точный, отточенный жест заменяет длинную сцену.

Пантомима учит контролировать внимание на нескольких центрах, что для актёра театра кукол особенно важно. Так, он должен держать трехмерное внимание: контролировать физическое тело куклы, собственное тело (на ширме или в открытом плане) и окружающее сценическое пространство. Всю свою внутреннюю сосредоточенность, силу внимания и фантазии он пробует передать кукле. Играет музыка – он танцует, а в ритме с ним танцует и кукла.

Наибольшее роль пантомима оказывает при работе в театре теней (где, по сути, руки с помощью рук создаются все персонажи), а также с ростовыми, перчаточными куклами, масками.

На данный момент набирают популярность куклы, основой которых является часть тела актера. Пантомима здесь является ключом к выразительному образу, ведь именно для таких кукол важна не просто пластика, а конкретные действия, подчинённые условиям роли. Кукла – это продолжение тела актера. Актер чувствует себя персонажем, пропускает его характер через свою пластику, которая постепенно передается. Так, если исполнитель внутренне собран, строг, угловат – кукла тоже будет двигаться напряженно, искусственно. Если же актер свободен, мягок, пластичен – кукла начнет жить. Пантомима воспитывает пластическое внимание и чувство формы, которые напрямую транслируются через куклу.

Распространенное явление в театре кукол – живой план, при котором на сцене вместе с куклами (или вместо них) открыто выступают сами актеры. Данное сценическое решение позволяет усилить эмоциональный контакт со зрителем, подчеркнуть условность происходящего или показать взаимодействие внутреннего мира человека с его мыслями. Здесь законы пантомимы так же помогают существовать относительно кукол и быть органичным в мире, созданным спектаклем.

Обязательный навык для пантомимы – работа с воображаемым предметом, что также важно для актеров театра предмета: кукла в спектакле может делать определённый набор действий (пьёт чай, держит предмет, срывает цветок), при этом же материальных вещей рядом с ней может и не быть. В таком случае техника пантомимы дает актеру понятную систему: как показать вес предмета, как показать сопротивление, что делает рука, когда она «держит» невидимый предмет. Без этого движения куклы выглядят фальшиво и неубедительно.

Следующий навык, который развивает пантомима – вера в предлагаемые обстоятельства. Умение искренне и страстно пережить состояние героя, движения его души, импульсы его поступков – обычное состояние любого артиста, исповедующего «систему» К. С. Станиславского, – характерно теперь и для кукольников. Однако же актерам театра предмета неизмеримо труднее поверить в правду жизни и истинность страстей его героя. Кукла, которую он держит в руках, неумолимо напоминает ему о том, что она в принципе лишена каких-либо страстей, чувств, переживаний. Данная особенность театра кукол вновь подчеркивает его схожесть в пантомимой.

Эдвард Гордон Крэг говорил: «...Если прообразом идеального актера является марионетка, нужно, чтобы актер обладал ее достоинствами. Усвоить эти достоинства можно с помощью таких гимнастических упражнений, которые подготовят тело именно для этой цели. Такой путь с неизбежностью приведет нас к занятиям пантомимой» [1, с. 3]. Таким образом, пантомима, словно «оголение». Актёр театра кукол должен создавать образ, атмосферу с минимальным количеством выразительных средств. Но разве есть другой, более научный метод, чем сорвать с актера все покровы? Чем лишить его всего постороннего: декораций, реквизита, костюма – всего, кроме его существа? Пантомима – это как раз то направление, где актёр учится комфортно себя чувствовать в предоставленной ему свободе.

В результате проведённого исследования, основанного на анализе личного практического опыта и изученной литературы, можно сделать следующие выводы. Пантомима является базовым тренингом для актёра театра кукол, а не вспомогательной дисциплиной. Поскольку кукла не способна передать нюансы психологического состояния человека через мимику или длинный текст, её «жизнь» полностью зависит от пластического поведения, которое и формируется средствами пантомимы. Без этого «предмет» остаётся мёртвым, а текст – оторванным от него. Техника пантомимы помогает преодолеть этот барьер, тренируя точное искреннее существование в предлагаемых обстоятельствах и передачу внутреннего импульса через внешнее действие. Во многом степень влияния пантомимы на работу исполнителя зависит от системы куклы. Наибольший эффект наблюдается в тех случаях, когда кукла является продолжением тела актёра – театр теней, маски, ростовые, перчаточные, «ручные» куклы. Так, пластика актёра автоматически транслируется на куклу, а принципы пантомимы «задают» точность и выразительность каждого жеста.

Таким образом, пантомима обеспечивает органичное сосуществование куклы и актёра в едином сценическом пространстве. Будь то живой план, отдельная работа актёра и куклы или создание иллюзии воображаемыми предметами – принципы пантомимы позволяют сохранить целостность образа и веру зрителя. Данные выводы позволяют говорить о том, что цель исследования достигнута: выявленные особенности пантомимы действительно дают возможность утверждать, что она способна существовать не только как самостоятельное искусство, но и как

эффективный, научно обоснованный тренинг для актёров театра кукол, формирующий кукольника-профессионала, способного «оживить» любую «неодушевленное» тело.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Декру, Э. Слово о миме / Э. Декру – Архангельск, 1992 г. – 3 с.
2. Смирнова, Н. И. Театр Сергея Образцова / Н. И. Смирнова – Москва, 1970 г. – 87с.

#### **Акуленко Евгения**

Студентка 2 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Декоративно-прикладное искусство»,  
направление специальности «Художественный текстиль»  
Руководитель – преподаватель кафедры  
декоративно-прикладного искусства и костюма Наркевич А. А.

#### **ТРАДИЦИОННЫЙ ТЕКСТИЛЬ ВЬЕТНАМА**

**Аннотация.** Данная работа посвящена анализу вьетнамского народного текстиля как многогранной системы, объединяющей в себе уникальный опыт предков и современные культурные запросы. Автором исследования рассматриваются методы заготовки сырья, секреты натурального окрашивания и эволюция ткацкого оборудования. Также уделяется внимание социальной роли костюма.

*Введение.* Традиционный текстиль Вьетнама – это сложная система, объединяющая многовековые технологии ремёсел и этнокультурные традиции. В эпоху полной автоматизации и использования синтетических материалов, обращение к истокам ручного производства и натуральному сырью приобретает особую научную актуальность: изучение особенностей вьетнамского текстиля позволяет не только реконструировать историю быта народов Юго-Восточной Азии, но и расшифровать визуальный язык, заложенный в орнаментах. Конечно, данная тема неоднократно попадала в поле зрения исследователей, однако большинство работ посвящено либо узким технологическим аспектам шелководства, либо сугубо этнографическому описанию костюма отдельных племен. Исходя из этого, *целью* статьи является выявление текстильных традиций Вьетнама и перспектив его развития.

*Основная часть.* Объект исследования: текстильная культура и ткацкий промысел Вьетнама.

Предмет исследования: технологические, колористические и культурные особенности вьетнамского ткачества.

Выбор текстильного волокна во Вьетнаме исторически определялся климатическими условиями. Если жители равнин концентрировались на хлопке и шелке, то горные народы (хмонги, зао) мастерски освоили переработку лубяных культур, таких как конопля и лён. Процесс превращения жёсткого стебля в мягкую нить представляет собой сложный физико-химический ритуал: волокна многократно вывариваются в зольном растворе для удаления природного клея и отбеливания. Данная обработка делала ткань практически вечной: она не гнила во влажных лесах, защищала материал от горного холода. Ручное прядение с помощью веретена позволяло мастерицам создавать нить, идеально подходящую для плотного полотняного переплетения [1, с. 115].

Высшей точкой развития в использовании натуральных волокон стало шелководство, поскольку получение шёлковой нити требовало гораздо более тонкой и сложной обработки, чем работа со льном или хлопком. Вьетнамский шёлк-сырец ещё в XVII веке считался стратегическим товаром. Европейские купцы отмечали его невероятную прочность и особый блеск, который достигался за счет специфической плотности скручивания нити при размотке коконов. Этот материал стал основой для создания тяжелой парчи, которая экспортировалась для императорских дворов соседних стран. Вьетнам – одна из немногих стран, где сохранились породы шелкопряда, плетущие коконы естественного ярко-желтого цвета. В отличие от белого шелка, золотой не

требует отбеливания, сохраняя природную клейковину (серицин), что делает его более устойчивым к влаге и солнцу [2, с. 20].

Цветовая палитра вьетнамских тканей сформировалась благодаря глубоким познаниям мастеров в области свойств растений и основ химии. Самыми важными компонентами для получения пигмента выступали плоды маклы (черный цвет) и клубни ку-нау (коричневый). Технология окрашивания маклы уникальна: ткань замачивали в соке, а затем зарывали в речной ил. Химическая реакция танинов с железом, содержащимся в иле, создавала на поверхности волокон защитную пленку. В итоге ткань не только становилась угольно-черной, но и служила в несколько раз дольше, так как этот способ защищал ее от гниения. Процесс работы с клубными ку-нау был не менее кропотливым. Для мастеров было важно учитывать возраст растения: молодые клубни дают мягкий терракотовый оттенок, а старые же обеспечивают стойкий тёмно-коричневый цвет. Нередко данные красители комбинировались: ткань сначала обрабатывали ку-нау для укрепления структуры волокна, а затем маклы, что придавало ему «финального» тёмный тон и глянец.

Для многих горных народов Вьетнама процесс окрашивания в синий цвет является настоящим искусством, требующим огромного терпения и строгого соблюдения правил. Так, особое место среди вьетнамских традиций занимает технология окрашивания индиго, который является природным красителем, получаемым из листьев кустарника индигоферы. В отличие от других красок, индиго нельзя просто нанести на ткань, его нужно «приготовить» в специальных больших чанах: листья растения заливают водой, оставляют на несколько дней, в результате чего происходит естественное брожение. Чтобы краска стала стойкой и «ожила», мастера добавляют в раствор особые природные компоненты – древесную золу, известняк или даже рисовое вино. Получение глубокого, почти черного синего цвета – долгий процесс, который может длиться около месяца. Затем ткань окунают в чан и высушивают на солнце до 40 раз. Интересно, что сразу после того, как полотно вынимают из раствора, оно выглядит зеленым, и только при контакте с воздухом, на глазах у мастера, оно приобретает знаменитый синий оттенок. Однако достоинства окрашенной с помощью индиго одежды заключается не только в её эстетических качества, но и в полезных свойствах: ткань становится очень плотной, почти не продувается ветром, что жизненно важно в прохладном климате высокогорья. Кроме того, натуральный индиго обладает лечебным эффектом. Считается, что такая одежда отпугивает насекомых и помогает мелким царапинам на коже заживать быстрее [3, с. 87-88].

Важно, что цвета ткани, из которой сделана одежда, является показателем статуса её владельца. Так, коричневые и черные оттенки символизируют трудовой образ жизни человека, его связь с землей. Жёлтый цвет исторически являлся привилегией императорской власти, потому представителям низших сословий нередко запрещали носить одежду этого оттенка под угрозой высшей меры наказания. Красный – цвет удачи, плодородия и защиты от злых духов, поэтому он доминирует в свадебных костюмах и оберегах для детей. У хмонгов искусство батика (техника резервного окрашивания воском) превращало одежду в визуальный код (Рис. 1): по узорам на ткани можно было безошибочно определить родовую принадлежность и семейный статус владельца костюма. Так, например, у народа Нунг принято, что женщина должна соткать и вышить себе одежду для погребения заранее. Считается, что духи предков узнают её в загробном мире именно по уникальному родовому орнаменту на этой ткани.



Рисунок 1 – Искусство батика

Технический прогресс в области ткачества Вьетнама исторически развивался по двум независимым направлениям, продиктованным образом жизни населения. Горные этносы (хмонги, тхай, мыонги) на протяжении веков сохраняли верность архаичному, но максимально эффективному мобильному поясному станку. Уникальность данной конструкции заключается в отсутствии стационарной жесткой рамы: фактически, основным рабочим инструментом здесь выступает само тело женщины. Нижняя планка станка крепится к пояснице мастерицы кожаным или тканевым ремнем, а натяжение нитей основы регулируется микродвижениями и наклоном корпуса (Рис. 2). Конструктивная ширина полотна была обусловлена физическими параметрами ткачихи. Из-за этого стандартный размер полотна составлял 40–50 см. Подобная портативность и компактность оборудования были жизненно необходимы в условиях подсечно-огневого земледелия и полукочевого быта, ведь станок можно было в считанные минуты свернуть в компактный рулон, перенести его на новое место. Это позволяло женщинам заниматься ремеслом в перерывах между полевыми работами, буквально в любой географической точке.



Рисунок 2 – Мобильный ткацкий станок.

Именно такие станки позволяли создавать наиболее сложные, художественно ценные орнаменты. Отсутствие механизации компенсировалось браной техникой ткачества, при

которой каждый узорный ряд перебирался вручную с помощью тонких бамбуковых палочек-разделителей (Рис. 3). Это превращало процесс создания ткани в медитативный ритуал, где плотность переплетения и сложность рисунка зависели исключительно от мышечной памяти, терпения и глазомера мастерицы. Таким образом, ограниченная ширина ткани становилась не

препятствием, а стимулом для развития композиционного мышления: широкие детали одежды (например, юбки) собирались из нескольких узких полос, что создавало дополнительный ритм и уникальную эстетику традиционного костюма [4, с. 50].



Рисунок 3 – Браная техника.

Второе направление в области ткачества получило наибольшее развитие на равнинах, где развивались стационарные каркасные станки (Рис. 4).

Использование ножных педалей и челнока позволило значительно ускорить производство, увеличить плотность ткани.

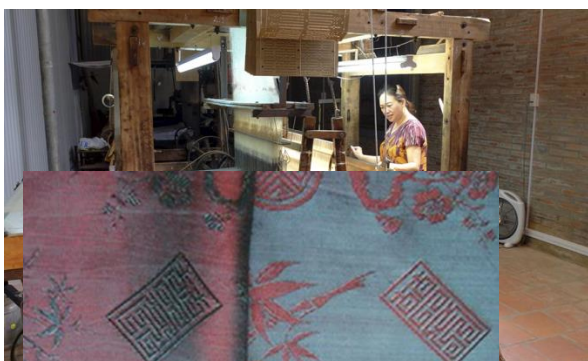


Рисунок 4 – Стационарный каркасный станок.

Вершиной мастерства в рассматриваемом регионе стало жаккардовое плетение «Лья Ван» в деревне Ванфук. Узор в этой технике не наносится краской, а закладывается в саму структуру ткани за счет микроскопических изменений переплетения нитей (Рис. 5). В результате получается двустороннее полотно, где рисунок играет на свете, меняя фактуру с матовой на глянцевую.

Рисунок 5 – жаккардное переплетение (шёлк).

Сегодня Вьетнам занимает лидирующие позиции на мировом рынке текстиля, являясь третьим по величине экспортёром одежды. Основную долю занимает фабричное производство, координируемое государственными корпорациями. Параллельно с этим наблюдается возрождение ручного ремесла. Народные традиции стали основой для творческих проектов и туристических поездок. Благодаря поддержке международных организаций, таких как ЮНЕСКО, старинные методы ткачества и батика не исчезают, а становятся источником вдохновения для современной высокой моды (Haute Couture) [5, с. 72].

*Заключение.* Таким образом, в рамках исследования были выявлены ключевые особенности ткачества. Технологический анализ показал, что выбор материалов (льна, конопли или шёлка) диктовался климатом, а методы обработки (вываривание в золе), обеспечивали тканям уникальную долговечность. Изучение колористики подтвердило, что использование растительных красителей (индиго, маклы) не только украшало полотно, но и физически укрепляло его структуру. С культурной точки зрения было доказано, что текстиль перестал быть просто предметом быта, превратившись в способ передачи важной информации о социальном статусе и происхождении человека. Многообразие ткацкого оборудования (мобильные и стационарные) станки позволило охарактеризовать технологическое богатство, а также неоднородность, разнообразие культуры Вьетнама. Помимо уже сказанного, анализ современного состояния текстильного ремесла свидетельствует о том, что старинные традиции не исчезают под натиском автоматизации. Напротив, они находят новые ниши в дизайне и туризме.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Легенькая, Ю. А. Традиционный вьетнамский костюм: сфера использования и исторический контекст / Ю. А. Легенькая // Научные труды МГХПА. – 2018. – № 4. – С. 112–118.
2. Hoang, A. T. Silk for silver: Dutch-Vietnamese relations, 1637–1700: Doctoral Thesis / A. T. Hoang // Leiden University Scholarly Publications. – 2006.
3. Минина, Ю. Д. Символическая модель цвета вьетнамского национального костюма аозай: исторические предпосылки и толкования / Ю. Д. Минина // Вьетнамские исследования. – 2021. – Т. 5, № 4. – С. 84–92.
4. Краевская, Н. М. Ткачество и фольклор в культурной жизни народа Тхай Вьетнама / Н. М. Краевская // Наследие и современность. – 2017. – № 2. – С. 45–58.
5. Самохвалова, Е. П. Тенденции и структурные сдвиги в мировом производстве текстиля и одежды / Е. П. Самохвалова // Экономический анализ: теория и практика. – 2022. – № 8. – С. 67–74.

#### **Александрова Влада**

Студентка 2 курса художественного факультета,  
специальность «Монументально-декоративное искусство»  
Руководители – старший преподаватель  
кафедры истории и теории искусств Богданова Е. Н.,  
старший преподаватель кафедры монументально-декоративного искусства Томчик А.П.

#### **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ И ПРОБЛЕМЫ СОХРАНЕНИЯ МОЗАИЧНОГО ДЕКОРА ОСТАНОВОК ОБЩЕСТВЕННОГО ТРАНСПОРТА В РЕСПУБЛИКЕ БЕЛАРУСЬ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу художественной и исторической ценности мозаичного декора остановок общественного транспорта в Республике Беларусь, представляющего собой уникальный, но недооцененный пласт советского монументально-декоративного искусства. В исследовании выявляются ключевые факторы, определяющие особую значимость мозаик, а также основные угрозы их сохранению. На основе анализа законодательства и конкретных примеров объектов под угрозой сноса, формулируются практические рекомендации по их сохранению, музефикации и популяризации.

*Введение.* Мозаичный декор остановок общественного транспорта в Беларуси пока что не становился объектом для самостоятельного исследования. Работа впервые анализирует художественное своеобразие белорусских мозаик на остановках общественного транспорта, выявляет проблемы их сохранения и предлагает конкретные шаги по спасению объектов, находящихся под угрозой, что имеет прямое практическое значение для сохранения культурного наследия. Цель данной работы состоит в комплексном исследовании художественного своеобразия мозаичного декора остановок общественного транспорта в Республике Беларусь и выявления проблем в их сохранении.

*Основная часть.* Мозаичный декор остановок общественного транспорта в Республике Беларусь является уникальным и недооцененным пластом монументально-декоративного искусства советского периода. Эти объекты, часто воспринимаемые как утилитарные элементы дорожной инфраструктуры, представляют собой яркие образцы синтеза искусств, отражающие как идеологические установки эпохи, так и региональную художественную специфику.

Истоки художественного своеобразия мозаик на остановках лежат в советской идеологии «искусства в массы», где «мозаичные панно на остановках делали высокое искусство доступным каждому человеку, независимо от того, живет он в столице или в далекой деревне» [1]. Дорожная инфраструктура при этом рассматривалась не просто как функциональная система, но как «сложный культурный коридор, взаимодействующий с природой и историей», а «архитектура дорожных сооружений... должна быть органично вписана в ландшафт, дополняя его и создавая гармоничную визуальную среду для путешественника» [2, с.146-159]. «Дизайн придорожной среды – это способ борьбы с монотонностью. Малые архитектурные формы превращают путь в осмысленное переживание, связывая человека с пространством» [3].

А.С. Сардаров подчеркивал, что дорожное проектирование должно придавать «гораздо большее значение... оценке визуальных качеств будущей дороги и окружающей ее среды с целью сохранения природных ландшафтов и гармонизации трассы» [2, с. 4]. В этом контексте автобусные павильоны выходили за рамки утилитарных сооружений, становясь «активным визуальным акцентом в дорожной среде» [2, с. 147] и «частью «внутренней» среды поселка или города со спецификой «пешеходного восприятия» и комплексом визуально-пространственных связей с окружающей застройкой» [2, с. 148].

Эти объекты были «редким местом, где архитекторы и художники могли позволить себе творческую свободу», своего рода «лабораторией» форм и «отдушиной» для экспериментов с пластикой бетона и цветом, создавая «настоящие малые архитектурные шедевры» [4]. Эти объекты ценны прежде всего своей самобытностью и аутентичностью. Каждый из них остается авторским художественным высказыванием, в котором личная фантазия художника адаптирована под уникальный контекст местности.

Советские авторы использовали разнообразные художественные приемы для превращения утилитарных объектов в произведения искусства. Помимо мозаики, активно применялись скульптура и рельеф, сграффито и роспись, витражи, архитектурная пластика и необычные формы, а также использование местных материалов и традиций.

Среди всех форм декоративного искусства мозаики на остановках выделяются как наиболее ценные по ряду причин: её долговечность, устойчивость к внешним воздействиям, яркость и способность создавать выразительные, выразительные изображения, хорошо воспринимаемые как с проезжающего транспорта, так и пешеходами. А.С. Сардаров отмечает, что «яркие образы были созданы средствами архитектурной пластики и мозаичными цветными облицовками поверхностей» [2, с. 140], а использование местных материалов формировало характерный колорит сооружения, что особенно характерно для белорусских мозаик.

В настоящее время мы сталкиваемся с кризисом понимания ценности этих объектов советского искусства. Критическое состояние объектов советского монументального искусства, вызывающее сегодня опасения, часто является следствием ненадлежащего содержания, а не дефектов материала. Своевременное проведение научно обоснованных консервационных мероприятий и профессиональная очистка смальты позволят полностью восстановить экспозиционный вид объекта, обеспечив на долгосрочную перспективу его сохранность и статус визуальной доминанты. Мозаики подвергаются разрушению от погодных условий, вандализму (граффити, механические повреждения) и обветшанию материалов. Отсутствие регулярного ухода, специализированных реставрационных мастерских и квалифицированных специалистов

усугубляет проблему. Особенности первоначального монтажа часто предполагали глубокую интеграцию панно в несущую конструкцию, что делает демонтаж без повреждения крайне сложным.

Экономические факторы играют решающую роль в судьбе мозаик. Стоимость сноса старой остановки и возведения на её месте новой, типовой конструкции, как правило, значительно ниже затрат на профессиональную реставрацию мозаики на месте или её аккуратный демонтаж с последующей консервацией.

Многие мозаики не имеют официального статуса историко-культурной ценности, что делает их уязвимыми. А.С. Сардаров подчеркивает, что «памятники дорожного строительства... подлежат государственному учету, сохранению, реставрации» [2, с. 52], но на практике эта норма редко применяется к мозаикам остановок. В рамках проектов по модернизации дорожной инфраструктуры многие остановки подлежат сносу, что приводит к безвозвратной утрате данных произведений искусства.

Документ РУП «Гомельавтодор» [5] подтверждает угрозу демонтажа в Гомельской области. Например, павильон «Дудичи» уже демонтирован в 2025 году, а «Головки» и «Малые Автюки» будут демонтированы в 2026–2030-х годах. Павильоны «Хусное», «Ветельская» и «Клинск» также планируются к замене в 2026-2028 годах. При этом, павильоны «Дубровица» и у магазина «Каштан» (аг. Ерёмино) находятся в удовлетворительном состоянии и их замена не планируется.



Рисунок 1. В. А. Крылов, автобусная остановка «Головки», трасса М-10, Гомельская область, Бабичский сельский Совет, 52.1957182,30.0095792

Среди мозаик, находящихся под угрозой сноса, выделяются такие работы В.А. Крылова как мозаика «Головки» (трасса М-10, Гомельская область) – панно в красно-оранжевой гамме с фигурами лошадей и растительными мотивами, которое будет демонтировано в ходе реконструкции автодороги М-10 в сентябре 2026 года (рисунок 1); мозаика «Хусное» (трасса М-10, Гомельская область), представляющая собой абстрактную композицию в сине-голубой палитре с образами птиц и волн (включена в план замены РУП «Гомельавтодор» в октябре 2026 года) (рисунок 2).



Рисунок 2. В. А. Крылов, автобусная остановка «Хусное», трасса М-10, Гомельская область, Птичский сельский Совет, 52.2239273,28.8239815

В настоящее время существует множество ценных мозаик, соответствующих критериям для занесения в статус историко-культурной ценности. Среди них: мозаика «Дубровица» (Гомельская область), предположительно, авторства В.А. Крылова. Это панно в светлой, оптимистичной гамме

с динамичными образами человека и птиц (рисунок 3); мозаика у магазина «Каштан» (аг. Ерёмно, Гомельская область), предположительно, авторства В.А. Крылова – композиция в яркой сине-желто-белой палитре с образами птиц, звезд и геометрических узоров (рисунок 4). Данные работы являются примерами самобытного синтеза творческих приемов: если в мозаике у магазина «Каштан» автор обращается к фольклорной традиции, транслируя ее через этнографический костюм, статику и условность образа (левая боковая стена), то в «Дубровице» В.А. Крылов демонстрирует модернистские приемы – динамику, стилизацию и сложную работу с цветом. Вместе эти работы представляют собой многогранность белорусской монументальной школы 1970–80-х годов.



Рисунок 3. В. А. Крылов, автобусная остановка «Дубровица» (Гомельская область), Великоборский сельский Совет, 52.053483,30.100191



Рисунок 4. В. А. Крылов, автобусная остановка «Магазин Каштан», аг. Ерёмно, Гомельская область, Ереминский сельский совет.

Использование классической смальты в малых архитектурных формах сельской местности является исключительным примером интеграции и адаптации высокого искусства. Отличительное качество исполнения, сохранность авторской раскладки модуля и сложность колористических переходов подтверждают статус этих объектов как подлинных произведений монументально-декоративного искусства, а не просто элементов благоустройства. Данные мозаики являются единственными визуальными доминантами и носителями эстетической и исторической памяти региона. В контексте современного реставрационно-научного подхода сохранение таких авторских объектов в их первоначальной среде признается необходимым условием для защиты наследия советского искусства как неотъемлемой части художественной культуры и истории.

Присвоение остановке с мозаикой статуса историко-культурной ценности (ИКЦ) в Республике Беларусь – это сложный, но важный процесс, регулируемый Законом РБ от 09.01.2006 № 98-3 «Об охране историко-культурного наследия». Процедура включает несколько этапов: выявление и предварительная оценка, подготовка научного обоснования, обращение в местный орган, рассмотрение в Министерстве культуры, принятие решения. Присвоение данного статуса позволит изменить правовой режим вышеуказанных объектов. Например, они могут включаться в

туристические маршруты, становится предметом исследований, что повышает общественный интерес и формирует ответственное отношение к наследию.

В результате проделанного анализа мозаичного декора остановок общественного транспорта в Республике Беларусь, автором данной статьи также были разработаны рекомендации, направленные на сохранение и популяризацию этого уникального пласта монументально-декоративного искусства советского периода. В частности, автором предлагается концепция создания виртуального музея, основанная на применении инновационных технологий для получения точных 3D-моделей объектов. Данный подход позволит сохранить детальные цифровые копии, которые могут служить ценным ресурсом даже в результате физического утраты остановок, а также интегрировать их в интерактивные картографические платформы. В случаях, когда сохранение остановки на месте невозможно (например, вследствие расширения дорожного полотна или проведения реконструкции), фрагменты могут быть перенесены в музей под открытым небом или в существующие музеи архитектуры/дизайна. Для стимулирования интереса к данному виду искусства и развития внутреннего туризма, может послужить разработка локальных туристических маршрутов. Это может привлечь внимание местных властей и стать дополнительным фактором для развития туризма. Кроме того, важно уделить внимание реставрации данных объектов. Для этого предлагается учредить специализированные реставрационные мастерские, организовать подготовку высококвалифицированных специалистов, способных работать с мозаиками советского периода, а также разработать программы по регулярному уходу за существующими объектами, гарантируя их долговечность.

*Заключение.* Мозаичный декор остановок общественного транспорта в Республике Беларусь является ценнейшим, но уязвимым пластом культурного наследия советского периода. Эти уникальные объекты, отражающие региональную идентичность, сталкиваются с серьезными угрозами, вызванными отсутствием правового статуса. Многие из них, как показали примеры Гомельской области, находятся под непосредственной угрозой сноса, что ведет к безвозвратной утрате самобытных произведений искусства.

Присвоение статуса историко-культурной ценности является ключевым шагом к их правовой защите и открывает возможности для финансирования и реставрации. Предложенные рекомендации, включающие создание виртуальных музеев, музеефикацию фрагментов и развитие локального туризма направлены на комплексное сохранение и популяризацию этого уникального наследия. Сохранение мозаик на остановках – это проявление уважения к советскому искусству и обогащение культурного ландшафта Беларуси для будущих поколений.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Необычное рядом: какие артефакты ушедшей эпохи можно найти на автобусных остановках // 1prof.by : информ. портал ФПБ. – Режим доступа: <https://1prof.by/news/stilzhizni/neobychnoe-ryadom-kakie-artefakty-ushedshej-epohi-mozhno-najti-na-avtobusnyh-ostanovkah/>. – Дата доступа: 11.05.2026.
2. Сардаров, А. С. Архитектура автомобильных дорог / А. С. Сардаров. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Транспорт, 1993. – 272 с.
3. Дорога и ландшафт // TATLIN : изд-во. – Режим доступа: [https://tatlin.ru/articles/doroga\\_i\\_landshaft](https://tatlin.ru/articles/doroga_i_landshaft). – Дата доступа: 11.05.2026.
4. Советские автобусные остановки в объективе Кристофера Хервига // Национальный центр современных искусств Республики Беларусь. – Режим доступа: <https://artcenter.by/artnews/sovetskie-avtobusnye-ostanovki-v-ob-ektive-kristofera-kherviga>. – Дата доступа: 11.05.2026.
5. О рассмотрении обращения : письмо Респ. унитар. предприятия автомоб. дорог «Гомельавтодор» от 06.02.2026 № 18-06/1/439 / Генер. директор Д. В. Ясько. – Гомель, 2026. – 1 л.

**Ануфриенко Полина**

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальности «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн (графический)»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры

## PROSPECTS FOR THE INTRODUCTION OF NATIONAL SYMBOLS INTO DESIGN. SOCIAL AND COMMUNICATIVE FUNCTION OF DESIGN

**Abstract.** The article examines the transformation of national symbols from an element of cultural heritage into an effective tool for graphic design and social communication. Using current case studies, the article analyzes how traditional symbols are taking on new visual forms from interfaces to street navigation. The article argues that design today serves not only an aesthetic purpose, but also a socio-communicative one: it acts as a mediator between the past and the present, triggering processes of self-identification. The article also focuses on the conditions for the implementation of a national code including education, cultural programs, professional and everyday spheres.

**Аннотация.** В статье рассматривается трансформация национальной символики из элемента культурного наследия в действующий инструмент графического дизайна и социальной коммуникации. На основе современных примеров анализируется, как традиционные знаки обретают новые визуальные формы – от интерфейсов до уличной навигации. В статье утверждается, что современный дизайн служит не только эстетической, но и социально-коммуникативной цели: он становится посредником между прошлым и настоящим, запуская процессы самоидентификации. Отдельное внимание уделяется условиям системного внедрения национального кода через образование, культурные программы, профессиональную и бытовую сферы.

*Introduction.* We live in an environment where the speed of meaning transmission has reached the physiological limit of human perception. Text is giving way to image: the visual is becoming the primary channel of communication. In this pattern, the preservation of cultural heritage is no longer solely a museum or academic task. Translating tradition into a modern language means not just digitizing archival ornaments, but breathing new life into them by placing them in an relevant visual context. This is a process of adaptation, in which a traditional sign takes on a new body – it becomes a logo, a print on clothing, an element of urban navigation or interface. But when the same symbols penetrate the digital environment, appear on product packaging, or flow through social media feeds, they begin to function as markers of "one's own," creating a sense of belonging without preaching. This leads to a phenomenon of soft self-identification, where individuals voluntarily embrace a cultural code simply because it is aesthetically pleasing and contemporary. In this context, design serves as a social intermediary between the past and the present, making tradition visible and competitive. This work is dedicated to exploring how and why this is happening, as well as the real prospects for the integration of national symbols into everyday design.

Mass consciousness is structured in such a way that identity needs constant visual reinforcement. If the symbols of the past remain only in textbooks, they are not appropriated by new generations.

### *Main Part*

We live in an era where the speed of conveying meaning has reached the limit allowed by human physiology. Text is giving way to the image: the visual image has become the primary channel of communication. That's why the question of preserving and transmitting cultural heritage has ceased to be exclusively a museum or academic task. Today, "translating heritage into a contemporary language" means not just digitizing archival ornaments, but breathing life into them by placing them in a current visual context. This is a process of adaptation, through which a traditional sign acquires a new body - becoming an interface, a logo, a clothing pattern, or an element of urban navigation.

The social role of such translation is enormous. Mass consciousness is structured such that identity needs constant visual reinforcement. If the symbols of the past remain only in textbooks, they are not embraced by the younger generation. But when these symbols enter the digital environment, appear on product packaging, or flow through social media feeds, they begin to function as markers of "one's own," creating a sense of belonging without didacticism. A phenomenon of "soft" self-identification emerges: people adopt the cultural code voluntarily, simply because it is aesthetically appealing and relevant. Thus, design assumes the role of a social mediator between the past and the present, making tradition visible and competitive.

### **National Symbols as a Development Resource**

The reimagining of tradition in design has long ceased to be an act of nostalgia. Today it is a pragmatic strategy that transforms intangible cultural heritage into an economic and communicative resource. A national symbol, having passed through the crucible of contemporary visual culture, acquires a dual value: it retains its depth while simultaneously becoming a tool for place branding.

A textbook example of such work is the logo of a national tourism agency built around the image of a potato flower. At first glance, this is a paradoxical choice. The potato is a utilitarian, earthy crop, devoid of heraldic solemnity. Yet therein lies the genius of the solution: the designers brought to the global market not a monumental emblem of statehood, but a living, warm, and slightly ironic symbol. The potato flower, with its delicate petal geometry, tells a story of fertile land, hospitality, simplicity, and authenticity. This visual narrative competes for tourists' attention far more effectively than abstract coats of arms, which travelers have grown tired of. The case of the potato flower proves that a national code becomes a resource precisely when designers are not afraid to work with the everyday, finding genuine poetry in it

At the same time, a fashion for national symbolism in product design is gaining popularity. The most telling example here is the renaissance of the rushnyk ornament (traditional embroidered towel) that for centuries encoded ideas about the universe, fertility, and protection. Today, this ornament is undergoing a radical reinterpretation. It leaves the plane of linen fabric and migrates to other media: the geometric rhythms of embroidery become patterns on silk accessories and hoodies, are laser-cut onto wooden interior panels, animated in digital environments, and even serves as the basis for augmented reality in museum applications.

The main idea here is the attitude toward the symbol not as a frozen artifact but as a living, evolving organism capable of learning the language of technology and the market. Traditional ornament pairs excellently with generative design because its structure is rhythmic.

Patterns created long ago by anonymous craftswomen are now reproduced by algorithms, scaled onto building facades, and turned into NFT collections without losing their sacred aura.

### **The Socio-Cultural and Socio-Communicative Mission of Design**

The processes described above push design far beyond the realm of services. Understanding design merely as a tool for visually “decorating” a product or creating an advertising layout is hopelessly outdated. Today, design that engages with national heritage is a full-fledged cultural phenomenon performing an extremely complex social mission. When a designer combines function, aesthetics, and a traditional code in an object, they create not just a thing, but a material message.

An object with a national code - whether a ceramic mug bearing an archaic solar symbol, a contemporary garment incorporating elements of a century-old cut, or a typeface based on historical script - becomes an everyday carrier of tradition and an instrument for gently connecting people to their roots. This connection does not require specialized knowledge or a museum visit. Contact with the cultural layer happens in daily life, at the level of tactile and visual experience. By wearing a piece of jewelry with a protective symbol or scrolling through a smartphone interface whose identity is rooted in local aesthetics, the user enters into a non-verbal dialogue with their own history. This is how memory is cautiously and delicately activated - without pressure or imposition.

Another important aspect of design's mission is its ability to trigger processes of community self-organization. When a pool of designers and artisans emerges in a region who consciously work with the local code, it inevitably draws attention to the territory. Around the revival of a historical craft or the creation of a contemporary product based on local mythology, new horizontal connections crystallize. Communities form that include craftspeople, IT specialists, gallerists, and local historians. History ceases to be merely the past; it becomes an active model for the experience economy and small-scale entrepreneurship. This is the highest form of actualization: the conscious merging of the material (technology, production, distribution) and the symbolic (identity, myth, heritage). Design acts here as the “glue” that connects the economy and the spirit of a place.

### **Conclusion**

We are at a point of transition from bright but isolated projects to the systemic presence of the national code in the visual environment. For now, it is common to see design with ethnic motifs perceived as a “special project,” a seasonal collection, or souvenir exotica. The main prospect - and simultaneously the challenge - is to turn this discrete impulse into a constant process that resonates not only at festivals but also in urban navigation, mass-market packaging, the interfaces of public services, and the education system.

This process is impossible without fulfilling three conditions. First is the creation of specialized education at the intersection of ethnography and contemporary digital technologies. A designer working with heritage must be something of an anthropologist to avoid sliding into kitsch and superficial stylization. Second is the development of interdisciplinary research that provides translation from the language of academic science to the language of visual culture. We need databases of meaningful, attributed ornaments open for creative use. Third is the formation of a critical environment and an expert community capable of distinguishing deep reinterpretation of tradition from tasteless quotation.

Only if these conditions are met will a national visual style cease to be simply a set of external attributes and become an integral part of the environment, quietly but firmly shaping a collective identity.

#### LIST OF REFERENCES

1. Калюжка П. В., Марченко М. Н. Коммуникативный дизайн как фактор повышения уровня социально-исторической культуры жителей города : монография. –Краснодар : Новация, 2024. – 163 с.  
<https://cat.gpntb.ru/index.php?id=EC/ShowFull&bid=ddd1d55cd685012ad30f5c921f19280f&irbDb=ESVODT>
2. Томаска Ю. П. Теоретико-методологические основания дизайна в контексте культурогенеза // Молодой ученый. –2026. –№ 4 (607). –С. 40-43.  
<https://moluch.ru/archive/607/133013>
3. Чжоу Ш. Методология культуры дизайна, основанная на конструктивизме Владимира Татлина // Культура и искусство. –2025. –№ 12. –С. 182-196. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.12.77112 [http://ru.aurora-journals.com/library\\_read\\_article.php?id=77112](http://ru.aurora-journals.com/library_read_article.php?id=77112)
4. Sophia Markova. National Identity in Visual Design: Symbols, Systems, and Strategy // Creatives for the Count. –2026. <https://creativesforthecount.org/national-identity-in-visual-design/>

#### **Бабеня Анастасия**

Студентка 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актера и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

#### **КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ТЕАТРЕ: РОЛЬ АКТЁРА В АНСАМБЛЕВОЙ ИГРЕ**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу механизмов формирования актёрского ансамбля в драматическом театре, а также определению ключевых функциональных ролей актёра в этом процессе. Основой исследования служат теоретические труды и заметки К. С. Станиславского («Работа актёра над собой», «Этика»). Рассматриваются внешние (дисциплинарные, ритмические) и внутренние (этические, психологические) факторы, превращающие группу исполнителей в единый творческий организм.

**Объект исследования:** Актёрский ансамбль как форма организации сценического творчества.

**Предмет исследования:** Механизмы формирования ансамбля и ролевая структура актёрского взаимодействия.

**Цель исследования:** проанализировать механизмы формирования актёрского ансамбля и определить ключевые роли актёра в этом процессе.

**Задачи:** выявить основные механизмы, с помощью которых группа актёров превращается в ансамбль, определить, какие роли берёт на себя актёр в ансамблевой игре.

Современный театр, несмотря на многообразие форм, сохраняет свою родовую черту – коллективную природу. В отличие от писателя или живописца, сценический артист не создаёт произведение в одиночестве; его материалом и инструментом является он сам, а результатом – сиюминутное взаимодействие с партнёрами и зрителем. Как указывал К. С. Станиславский, «вы

поймёте, что вам нужно делать и как вести себя, если вдумаетесь в то, что такое коллективное творчество. Творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга». Данное положение актуализирует исследовательский вопрос: посредством каких конкретных механизмов группа разрозненных индивидуальностей трансформируется в единый ансамбль и какие роли в этом процессе принимает на себя актёр?

### **Понятие ансамбля: оркестровая природа спектакля**

В трудах Станиславского ансамбль осмысливается не как механическое единообразие, а как сложная полифоническая структура, подобная оркестру. Исследователь предлагает мысленный эксперимент: «Если б можно было записать каждый момент творчества каждого из коллективных создателей спектакля, то получилась бы своего рода оркестровая партитура пьесы. В ней у каждого из сотворцов была бы своя партия, своя линейка в нотах. Все участники спектакля, взятые вместе, гармонически дополняя друг друга, поют о сверхзадаче поэта».

Из этого определения вытекают два принципиальных следствия. Во-первых, ансамбль невозможен без наличия общей сверхзадачи, объединяющей всех участников. Во-вторых, ценность представляет не унификация индивидуальностей, а их гармоническое сочетание. Следовательно, ключевая задача актёра – сохранить уникальность своей «партии», одновременно подчинив её общей «партитуре». Именно на обеспечение этого баланса направлены конкретные механизмы формирования ансамбля.

### **Механизмы формирования ансамбля**

Анализ источников позволяет выделить три взаимосвязанных механизма, посредством которых достигается ансамблевое единство: 1) дисциплина как структурный каркас; 2) ритмическая синхронизация; 3) артистическая этика как генератор «пред творческого состояния».

Первый механизм – дисциплина. Станиславский постулирует её первичность в категорической форме: «В хаосе не может быть искусства. Искусство – порядок, стройность». Дисциплина в данном контексте понимается не как репрессивный контроль, а как совокупность условий, обеспечивающих творческую свободу. К ним относятся временная пунктуальность («опоздание только одного лица вносит замешательство. Если же все будут опаздывать, то рабочее время уйдёт не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя») и подготовленность к репетиции. Нарушение этих условий одним лицом разрушает рабочую атмосферу всего коллектива: «Забывать режиссёрских замечаний нельзя... Это – провинность перед всеми работниками театра». Таким образом, дисциплина выступает несущей конструкцией, при отсутствии которой любые творческие намерения ансамбля теряют опору.

Второй механизм – ритмическая синхронизация. Выход на сцену погружает актёра в «организованный хаос» темпо-ритмов, где одновременно существуют индивидуальные и коллективные линии скорости и размеренности. Задача формирования ансамбля здесь заключается не в растворении себя в общей массе, а в нахождении точного соотношения личного и общего: «Привыкайте же разбираться и отыскивать на сцене свой ритм в общем организованном хаосе скоростей и размеренностей». Станиславский предостерегает от имитации единства через внешнюю «стадность» – когда «много людей живут и действуют на сцене в одном ритме, как солдаты в строю, как танцовщицы кордебалета», – поскольку сила такой слаженности лишь в «общей механической приученности». Истинный ансамблевый ритм есть результат сознательной координации индивидуальных темпо ритмических рисунков.

Третий механизм – артистическая этика и «пред творческое состояние». Помимо внешних факторов, Станиславский выделяет внутренние условия, без которых ансамблевое взаимодействие не может состояться. Он описывает особый психологический климат, который «зарождает окружающая актёра атмосфера не только на сцене, но и в зрительном зале, артистическая этика, художественная дисциплина и ощущение коллективности в нашей сценической работе. Все вместе создает артистическую бодрость, готовность к совместному действию. Такое состояние благоприятно для творчества». Этический механизм требует от каждого участника сознательного управления своим эмоциональным состоянием: «Уныние. Пусть унывают дома, а в театре пусть улыбаются. Более твердые пусть помогают в этом». Таким образом, ансамбль формируется не только через профессиональную технику, но и через взаимную психологическую поддержку, создающую общее поле творческой готовности.

### **Ключевые роли актёра в процессе ансамблевой игры**

Описанные механизмы не действуют автоматически. Они реализуются через конкретные функциональные роли, которые актёр осознанно или бессознательно принимает на себя в процессе работы. На основе систематизации Станиславских требований к артисту можно выделить четыре ключевые роли.

Первая роль – «инициатор творческой воли». Станиславский резко критикует пассивную позицию, выраженную в формуле: «Что же мне делать? Не могу играть, пока не почувствую роли». Такие актёры, «лишённые творческой инициативы», ждут внешнего толчка, паразитируя на энергии режиссёра и партнёров. В противовес этому ансамблевый актёр обязан занимать активную позицию: «Каждый участник готовящейся пьесы обязан не брать от других, а сам приносить живые чувства, оживляющие жизнь творческого духа роли». Следовательно, первой и обязательной ролью является роль генератора творческой энергии, который приходит на репетицию и спектакль уже «раз массируя свои элементы самочувствия», готовый отдавать, а не только получать.

Вторая роль – «Помощник». В живом процессе неизбежны сбои: партнёр может потерять темп, выпасть из состояния, оказаться творчески пассивным. В этой ситуации актёр выполняет двойную функцию. С одной стороны, он выступает как защитник, страхующий партнёра и не позволяющий его ошибке разрушить общую сцену. С другой – как катализатор, пытающийся мягко вернуть партнёра в продуктивное русло.

Опасность здесь заключается в том, что чрезмерные усилия «зажечь» пассивного партнёра могут привести к наигрышу и потере собственной найденной линии роли: «чтобы сдвинуть с мёртвой точки таких инертных актёров их партнёры стараются изо всех сил. Это вызывает у них наигрыш, отчего портятся их роли, уже найденные, ожившие». Таким образом, актёр в роли помощника обязан уметь спасти других, не разрушая себя.

Третья роль – «хранитель формы». Ансамбль существует во времени, и его целостность требует фиксации и воспроизведения найденного. Эту задачу не может решить один режиссёр, поскольку «не может же один режиссёр работать за всех – актёр не марионетка». Актёр принимает на себя ответственность за сохранение сценической партитуры. Это требует технологической дисциплины: «На репетиции лишь выясняется, что надлежит разрабатывать дома. Поэтому я не верю актёрам, которые болтают на репетиции вместо того, чтобы записывать и составлять план своей домашней работы». Более того, фиксации подлежит не только текст мизансцен, но и эмоциональный рисунок: «дело касается не каких-нибудь определённых фактов – в большинстве случаев на репетициях разбираются ощущения, хранящиеся в эмоциональной памяти. Чтобы их понять, постигнуть и запомнить, надо найти подходящее слово, выражение, пример». Роль хранителя формы, таким образом, включает в себя закрепление рисунка роли, направленного на долгосрочную стабильность спектакля.

Четвертая роль – «защитник общего духа». Наконец, актёр выполняет функцию носителя и защитника этических норм коллектива. Закулисная среда описывается Станиславским как пространство повышенного риска: «Успех, овации, тщеславие, самолюбие, богема, самомнение, бахвальство, болтовня, сплетни, интриги – опасные бактерии для молодого организма неискушенного новичка». В этих условиях зрелый актёр сознательно занимает позицию защитника общей атмосферы. Это требует личного самоограничения: «Стоит ради общего дела и цели пожертвовать и самомнением, и капризами, и избалованностью, и упрямством, и обидчивостью, и мещанскими привычками, и распушенностью». В этой роли актёр служит «противоядием» против разрушительных сил, обеспечивая ту атмосферу взаимного уважения, без которой «коллективное творчество превращается в муку».

### **Зритель как незримый участник ансамбля**

Анализ механизмов ансамблевой игры был бы неполным без учёта фигуры зрителя. Станиславский подчёркивает двустороннюю связь сцены и зала: «Если по нашу сторону рампы царит беспорядок... настроение за кулисами падает, и участвующие не могут творить с должным воодушевлением». Но точно так же работает и обратная зависимость: «если по другую сторону рампы не будет необходимых для спектакля условий и порядка, настроение зала понизится, и зритель не сможет должным образом воспринимать получаемых от сцены впечатлений».

Из этого следует важный для нашей темы вывод: зритель является не пассивным наблюдателем, а «одним из творцов спектакля, создающих необходимую для него атмосферу по ту сторону рампы». Реакция зала – смех, тишина, аплодисменты – воздействует на ансамбль,

корректируя энергетику и темпоритм сцены. Более того, единая реакция сотен людей в зрительном зале способна как укрепить творческое состояние актёров, так и разрушить его.

Таким образом, механизм формирования ансамбля включает в себя не только внутренние факторы, но и внешний – публику. Зрелый ансамбль умеет не просто существовать перед зрителем, а взаимодействовать с ним как с полноправным участником сценического события.

Проведённый анализ демонстрирует, что формирование актёрского ансамбля является многоуровневым процессом, требующим синхронной работы внешних (дисциплина, ритмическая координация) и внутренних (этическая атмосфера) механизмов. Роль актёра в этом процессе не сводится к пассивному подчинению режиссёрской воле. Напротив, теория Станиславского предполагает высокую степень актёрской субъектности: исполнитель поочерёдно принимает на себя роли инициатора творческой воли, помощника, хранителя формы и защитника общего духа.

Именно динамическое распределение этих функций между членами труппы и обеспечивает переход от механической суммы дарований к живому сценическому организму. Осознание и целенаправленное развитие перечисленных ролей может служить как инструментом профессионального обучения актёра, так и критерием оценки зрелости театрального коллектива.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. К. С. Станиславский Этика.
2. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой в 2 ч. Часть 1 / К. С. Станиславский. – Москва: Издательство Юрайт.
3. Станиславский, К. С. Работа актёра над собой в 2 ч. Часть 2 / К. С. Станиславский. – Москва: Издательство Юрайт.

#### Байко Ангелина

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актёрское искусство»,  
направление специальности «Актёр драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актёра и режиссуры Кащеев В.Е.

#### СЦЕНИЧЕСКИЙ ЭТЮД КАК ФОРМА ОБУЧЕНИЯ АКТЁРСКОМУ МАСТЕРСТВУ

**Аннотация.** В докладе исследован сценический этюд как базовая и универсальная форма практического обучения в театральной педагогике, также представлена классификация основных видов этюдов – от простых упражнений с воображаемыми предметами до парных этюдов на сценическое взаимодействие.

*Введение.* В современной театральной педагогике методология обучения актёрскому мастерству базируется на принципе «от простого к сложному». Первым и ключевым практическим шагом на этом пути является сценический этюд. Основоположник отечественной режиссёрской школы К. С. Станиславский рассматривал этюд не просто как упражнение, а как фундамент для постижения законов сцены. Актуальность темы обусловлена необходимостью осмысления этюдного метода как универсального инструмента формирования профессиональных навыков актёра, который базируется на психофизических тренингах и упражнениях.

*Основная часть.* Цель данной работы – обосновать теоретическую и практическую значимость сценического этюда как базовой формы и эффективного инструмента в методике обучения актёрскому мастерству.

Задачами исследования являются:

1. Определение понятия этюда и его значения в развитии актёрских навыков;
2. Охарактеризовать ключевые черты сценического этюда как формы обучения актёрскому мастерству;
3. Классификация и типизация сценических этюдов;
4. Изучение видов сценического этюда;
5. Построение структурной композиции и определение принципов построения этюдов.

Этюд – упражнение для развития и совершенствования актерской техники, состоящее из импровизационных или же заранее разработанных сценических действий. Существует две концепции театральных этюдов. Первая рассматривает этюд, как пробу, поиск решения задач, поставленных педагогом, при конкретном состоянии, условии и месте действия (например: холодная зима и тонкий лёд, палящее солнце в пустыне, ночной лес и т.д.). Особенность подобных этюдов заключается в их импровизационной направленности – они не готовятся заранее и не репетируются. Данный тренинг является базовым, направленным на развитие техники, наблюдательности и веры в предлагаемые обстоятельства. Он «разминает» психофизический аппарат актера – внимание, воображение, мышечную память и эмоциональное общение. Чаще всего подобные этюды носят бессловесный характер, строятся на логике действий, а не на тексте.

Вторая концепция была предложена К.С. Станиславским для работы над пьесой или сценой, является наиболее предметной и конкретной. Её цель состоит в нахождении подлинных, живых взаимоотношений и логики персонажей, избегая штампов и механического заучивания текста. Актеры выходят на площадку не для того, чтобы изобразить отрывок из произведения, а чтобы действовать от себя в заданных автором обстоятельствах. Текст может пересказываться своими словами, допустимы изменения и импровизационные вставки. Важен сам характер этих этюдов, подразумевающий собой метод разбора, поиск «события» – ключевого момента, меняющего поведение и эмоциональную реакцию героев.

С точки зрения профессиональной подготовки этюд является основным методом обучения актера и предоставляет широкие образовательные возможности для формирования профессиональных компетенций студентов. Так, прежде всего этюд дает содействует:

- развитию наблюдательности и способности анализировать поведение людей в различных жизненных ситуациях, благодаря чему актер «нащупывает собственные ощущения», позволяющие создавать правду сценической жизни;
- постижению творческих законов органической природы актера, его возможностей;
- тренировке органов чувств, освоению элементов внутренней и внешней психотехники;
- освоению главных постулатов актерской профессии.

Сценический этюд не является полноценной театральной постановкой. Масштабность этюда несоизмерима со спектаклем, длительность которого составляет от одного до нескольких часов. Длительность этюда – от 2 до 10 минут, и нередко действие происходит без каких-либо декораций и четкого текста. Зачастую атрибутами и реквизитом учебного этюда являются мебель и предметы, принесенные студентами для выполнения задания. Здесь важна логика действий и веры в предлагаемые обстоятельства, а сам сюжет может быть схематичным. В спектакле же, напротив, всегда есть законченная драматургическая форма.

Несмотря на отсутствие развернутого сквозного действия, все этюды, как и спектакли, независимо от их типа, имеют универсальную четкую структуру:

- экспозиция – начальный этап, позволяющий познакомиться с героем, местом и временем действия, предлагаемыми обстоятельствами и общим контекстом истории;
- завязка, задающая конфликт и запускающая основное действие;
- развитие событий – этап, характеризующийся наиболее насыщенным, постепенным и логическим ход действий в предлагаемых обстоятельствах, преследующих определенную цель;
- кульминация – конфликт переходит в открытую фазу противостояния, что создает наивысший накал эмоций в этюде;
- развязка – разрешение ситуации и возникновение новых взаимоотношений и целей действующих лиц.

Классифицировать этюды можно следующим образом:

1. По количеству действующих лиц: одиночные, парные и групповые.

Парные и групповые этюды значительно отличаются от одиночных. Наличие в истории двух (и более) персонажей позволяет возникнуть важнейшему компоненту актерской техники – общению. В одиночных этюдах можно взаимодействовать и с предметами, но только с появлением партнера контакт приобретает вид взаимодействия.

2. Со словами и без слов.

На начальном этапе обучения следует ограничивать количество текста в этюдах. Отсутствие ярко выраженной вербальности концентрирует особое внимание к партнеру,

заставляет фиксировать мельчайшие нюансы поведения, искать действенные инструменты влияния на него. Текст стоит вводить постепенно, следя за тем, чтобы он был в контексте поставленной цели был оправданным.

### 3. С предметами и без предметов

Беспредметные этюды содействуют установлению особой связи между разумом и телом актера. Работа с мышечной памятью способствует умению исполнителя создавать предметы в прямом смысле из «пустоты», тем самым заставляя зрителя поверить несуществующие вещи. В этюдах с использованием предметов иная цель: реквизит помогает раскрыть характер персонажа, оправдать его действия и выстроить конфликт.

Важно говорить и о том, что типовое разнообразие этюдов имеет цель показать актера с абсолютно разных сторон. Выделены несколько основных типов этюдов в зависимости от поставленных задач:

1. На память физических действий (ПФД), в некотором смысле пересекающихся с беспредметными этюдами.

Упражнение, где актер без слов, используя только воображение, должен достоверно выполнить бытовое действие (например, заварить чай, погладить рубашку, забить гвоздь). Главная цель – поверить в предлагаемые обстоятельства и точно воспроизвести физику предмета и вес объекта;

### 2. Этюды-наблюдения.

Актер копирует повадки, жесты, мимику и характерные особенности реальных людей, животных или птиц. Тренирует внимание к деталям, способность к внешнему и внутреннему перевоплощению.

### 3. На предлагаемые обстоятельства

Актер погружается в различные ситуации, чтобы в дальнейшем оправдать свои поступки.

### 4. На событие (сюжетные)

Представляет собой импровизационную зарисовку с партнером, в которой есть четкое начало, завязка конфликта, переломный момент (событие) и развязка. Цель – прожить смену эмоций и искренне реагировать на действия партнера.

### 5. На органическое молчание

Сценические отрывки, в которых партнеры общаются взглядами, жестами или паузами. Данное упражнение учит актерскому слушанию, умению держать внимание зрителя без слов, передавая внутреннее эмоциональное состояние персонажа.

### 6. На оценку факта

Упражнение, в котором актер должен моментально отреагировать на внезапное известие, изменение обстановки, показав реакцию от первого импульса до осознания.

Заключение. Таким образом, сценический этюд как часть обучения актерскому мастерству служит фундаментальным элементом для приобретения базовых навыков мастерства актера. Не являясь самоцелью в учебном процессе, этюд помогает решать главные задачи театрального образования: выявить и развить профессиональные способности, умения студента актерского факультета.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Савина, А. Театр. Актер. Режиссер. Краткий словарь терминов и понятий / Учебное пособие / А. Савина: 5-е изд., стер. / Планета музыки, 2022. – 352с.

2. Парт Академия [Электронный ресурс]: - Парт Академия – Режим доступа: <https://partacademy.ru/teatralnye-etudy>

3. Реформа Лаб & МГИМО [Электронный ресурс]: - Школа Бизнеса МГИМО; Школа ораторского и актерского мастерства Реформа Лаб х МГИМО – Режим доступа: <https://reforma-lab.com/teatralnye-etyudy>

**Балабанович Анна**

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,

направление специальности «Дизайн (графический)»

Руководитель – старший преподаватель кафедры

общеобразовательных дисциплин Нечаева С.М.

## **FROM COPYING REALITY TO EXPRESSING THE SOUL: HOW PHOTOGRAPHY MADE PAINTING FREE**

*Abstract: This article explores the historical turn in art that happened with the invention of photography. It shows how the technical reproduction of reality liberated painting from the documentary recording functions. This allowed artists to shift their focus to subjective perception, color, form, and emotional expression. Key modernist movements are analyzed as a direct consequence of this liberation.*

*Аннотация: В этой статье исследуется исторический поворот в искусстве, произошедший с изобретением фотографии. Показано, как техническое воспроизведение реальности освободило живопись от функций документальной фиксации. Это позволило художникам сместить акцент на субъективное восприятие, цвет, форму и эмоциональное выражение. Ключевые модернистские течения анализируются как прямое следствие этого освобождения.*

**Introduction.** In the mid-19th century, art faced a challenge that could have been fatal. The advent of photography called into question the very necessity of painting: why spend months on a portrait or landscape when a machine could capture them accurately in seconds? However, instead of disappearing, painting experienced not a crisis, but a revolution. Photography took on the burden of the "eye," and painting earned the right to be the "soul." This shift from mimesis (imitation of nature) to expression of thoughts and emotions became the foundation of modern art.

**Main part.** The object of this research is painting in the context of its coexistence and competition with photography.

The subject of the research is the process of transformation of painting from a mimetic approach to an avant-garde one.

The study was conducted through the analysis and synthesis of scholarly articles and works available on the subject.

The purpose of the article is to identify and explain the influence of photography on the transition from realism to avant-garde styles in 19th-20th-century painting.

The objectives are to analyze the historical context of the emergence of photography and its reception in the creative community; to study how the characteristics of photography influenced the development of specific avant-garde styles: impressionism, cubism, and futurism.

It's worth starting with the fact that the advent of photography in the 19th century was a significant technological breakthrough. The first surviving photograph was taken by Joseph Nicéphore Niépce. In the late 1820s, he created "View from the Window at Le Gras." The photograph was created by coating a copper plate with a special substance and placing it in a camera obscura, which then polymerized. Further technological advances—the development of the camera itself, the invention of film, the advent of color photography, and the later reduction in cost and availability of cameras—led to the rapid integration of photography into society.

Photography's dual role immediately became apparent in the creative community. The advent of cameras undoubtedly attracted the attention of painters. Their professional skills in composition, light-and-shadow modeling, and color science enabled them to create aesthetic canvases not only with traditional tools but also through photography. They learned to use new technologies to their advantage, using photography as a means for generating new ideas and compositions. For example, Eugène Delacroix and his friend, Eugène Durrieu, collaborated on a series of photographic portraits, some of which Delacroix later used as sketches for his own paintings.[2] (Fig. 1)

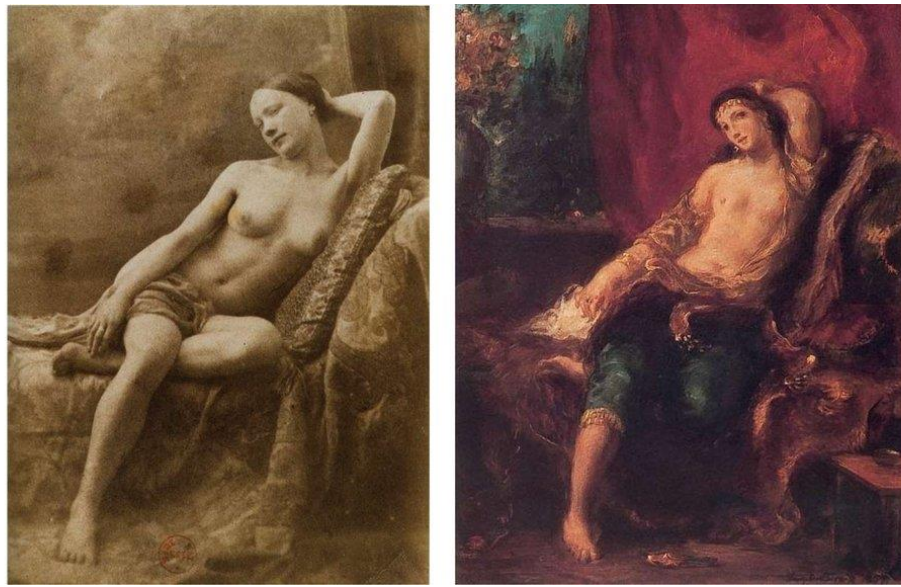


Fig. 1 (Eugène Durieux, Eugène Delacroix, photograph XXIX from a series of 32 compositions, ca. 1853 and Eugène Delacroix, *Odalisque*, 1857)

Another illustrative example is the work of the French artist Henri Matisse, who used photographs to create his famous series of lithographs, "Ten Dancers". He took numerous photographs of dancers in various poses and used them to create the compositions in his paintings. For Matisse, photography was a convenient sketch, allowing him to capture a model's complex pose or find the best compositional arrangement before applying the first brushstroke. Artists also began to look for interesting perspectives, and composition began to change. Vladimir Levashov, in an interview for the newspaper "Kultura," noted: "Photography has influenced composition, thanks to which we are no longer surprised by fragmented, open-structured images, eccentric, strange angles in which we see people or objects. We are completely accustomed to the fact that photography captures what the human eye does not see, accepting its optics as our own". [3] This was a pragmatic approach: technology saves time and helps improve form. On the one hand, many artists, including Henri Matisse, readily used photographs as a helpful tool.

On the other hand, conservative artists saw the camera as a threat to the very essence of art. Members of the creative elite were deeply convinced of the fundamental injustice of the new order. Unlike a photographer, an artist spends years for training and practicing to create a work, while the camera does all the work for the photographer. Furthermore, they believed that mechanical copying lacked "soul" and was therefore just a craft, unrelated to high art. Even the slogan of Eastman Kodak, a company that specialized in selling cameras, indirectly alluded to this: "You press the button, we do the rest." Therefore, painters continued to use traditional painting methods and techniques and rejected the use of photography. For them, rejecting innovation was a way to maintain the status quo, even though this path led to the gradual marginalization of academic painting.

The mission crisis arose when it became clear that the task of "showing the world as it is" had shifted from the artist's hand to the camera's lens. Realistic painting, deprived of its main asset—documentary truth—began to seem unnecessary. If the goal of art was only surface resemblance, then photography was the clear winner. Some critics of the time argued that painting, as a depiction of reality on canvas, would no longer be necessary. Artists were forced to recognize that their strength lay not in their ability to copy reality, but in their ability to interpret it. This realization became a point of no return, after which a return to pure realism became possible only as stylization or nostalgia, not as a truly artistic act.

Thus began a fundamental paradigm shift: from external resemblance to internal state. It must be said that the avant-garde movements of the 19th and 20th centuries did not directly come from photography, but photography did make a significant contribution to the liberation of painting. The focus shifted from form to emotion, from objectivity to subjective perception. Artists realized they could show not what the eye saw, but what the mind or soul felt. The technical features of photography itself—motion blur, play of light, unusual angles—directly influenced the visual language of these new movements. It was this competition that catalyzed the birth of avant-garde.

The first step toward liberation was the Impressionist movement. Artists stopped striving for detail in objects. Instead, they captured fleeting impressions, the play of light, and atmosphere. Photography could capture an object, but it could not convey the feeling of the wind, the shimmer of light on water, or the subjectivity of the observer's gaze at a specific moment in time. Painting began to explore the very nature of vision, not just its object. The imperfections of early photographic processes made it impossible to convey atmospheric effects and the rapid changes in nature. Thus, artists "won" in this regard, proving that painting was not dying but, on the contrary, evolving.

Cubism demonstrated the most radical break with the legacy of photography. It is characterized by a penchant for ascetic color, simple geometric forms, and elementary motifs. Cubists believed that realism in painting prevented the full conveyance of space, so they began to seek new ways to convey it. A. S. Farafanova and E. R. Kotlyar described Cubism as follows: "Decorative compositions, according to Cubists, best express the essence of the depicted subject. The key principle is synchronicity, which came to Cubism probably from medieval painting or children's drawings, where several different perspectives on a single object are combined in a single image, as well as several moments in the existence of the same object at different times. In a Cubist image, the artist deliberately breaks all normal object-space relationships. "Heavy, dense objects can be depicted as weightless and vice versa, and all levels of space are intermingled." [4] Cubism brought about global changes in art, finally separating painting from reality.

Another avant-garde movement that emerged at the same time was Futurism. Unlike Cubism, this style paradoxically used photographic effects to convey movement and speed. The style is characterized by energetic compositions in which figures are broken into fragments, and flickering, sharp forms, spirals, zigzags, and beveled cones. Dynamism is shown by superimposing a sequence of phases on the image. Movement is the central motif of all Futurist painting. Futurist artists asserted that the movement they wanted to reproduce on canvas would no longer be a fixed moment of universal dynamism. It would be a dynamic sensation itself. [1]

Futurism, unlike Cubism, didn't simply destroy perspective; it sought to convey a dynamic feeling and energy. Two important aspects should be highlighted here. The Futurists borrowed formal techniques from photography—blurring and superimposing successive phases. But at the same time, they filled their works with a completely different, dynamic, and aggressive pathos, alien to the photographic, documentary neutrality. Contemporary art, including digital photography, continues this dialogue.

Today, the line between media is blurred: photographers use manipulation to create surreal images, and artists utilize photo collages. However, the historical paradox remains: precisely because photography took on the role of objective witness, painting was able to become a purely subjective statement. Liberating itself from the need to copy reality allowed art to become a language capable of expressing the inexpressible.

Conclusion. The invention of photography did not kill painting; rather, it gave it new life. By relieving the artist of the obligation to be an accurate reporter, technology freed them to play the role of philosopher and poet. Painting has ceased to compete with the camera in speed and precision, finding its own unique niche in conveying emotions, ideas, and metaphysical truths. This symbiosis proves that technological advances do not replace art, but rather expand its boundaries, allowing each creative medium to reveal its unique potential.

#### LIST OF REFERENCES

1. Futurism Style: From Visual Art to the Material World [Electronic resource]: <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-futurizm-put-ot-izobrazitelnogo-iskusstva-v-predmetnuyu-sredu/viewer>. – Date of access: 26.09.2017
2. How did the advent of photography affect painting in the late 19th and early 20th centuries? [Electronic resource]: <https://hsedesign.com/project/b9a087825a4b49e28e6f40bfac6823a8>. – Date of access: 04.07.2023
3. How has photography influenced modern art, and has it "killed" painting? [Electronic resource]: <https://portal-kultura.ru/articles/person/337273-kak-fotografiya-povliyala-na-sovremennoe-iskusstvo-i-ubila-li-ona-zhivopis/?ysclid=mnj4qb9r2k747823728>. – Date of access: 08.12.2021.
4. The Origins of Cubism and Its Modern Interpretations [Electronic resource]: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoki-kubizma-i-ego-sovremennye-interpretatsii/viewer>. – Date of access: 2018

## **Барчевская Элеонора**

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»

направление специальность «Режиссер драматического театра»

Руководитель – старший преподаватель БГАИ Адамчиков П. Г.

### **РОЛЬ ПЛАСТИКИ И ТАНЦА В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ**

**Аннотация.** В данной работе исследована роль пластики и танца в современном театральном искусстве, рассматриваются основные направления исследований и практические подходы к развитию сценической выразительности актера через использование движений, импровизации и пластических приемов. Анализируются работы ведущих театральных педагогов и режиссеров, подчеркивается значение пластики как ключевого инструмента формирования сценического образа, эмоциональной глубины и динамики спектакля. Особое внимание автор уделяет методикам воспитания пластической культуры актера и интеграции танца в театральное творчество с целью повышения выразительности и гармоничного развития личности будущего артиста.

В последние десятилетия исследователи активно изучают роль танца и пластических импровизаций в театральном искусстве. Особый интерес для них представляет взаимосвязь хореографических элементов и эмоциональной напряженности сцен, способствующая трансформации пространства спектакля. Вместе с тем, в научном поле наблюдается дефицит работ, в которых основное внимание уделяется влиянию пластической партитуры на репрезентацию индивидуальных черт героев, их отношения к событиям пьесы, возможному формированию взаимосвязи между прошлым и настоящим внутри сценического повествования. Изучение этих аспектов позволит расширить понимание возможностей хореографических средств в театральной практике и повысить выразительность драматических постановок.

Таким образом, цель исследования – определить функции танца и пластических импровизаций в современном театре.

Задачи:

1. Выявить роль пластической партитуры в формировании атмосферы спектакля;
2. Охарактеризовать те индивидуальные характеристики героев, которые может отражать танец.
3. Раскрыть те подходы к хореографическому решению, которые способствуют и трансформации пространства спектакля.

Различные направления современной хореографии с их разнообразной лексикой актуальны для драматического спектакля сегодняшнего дня. Танцевальные эпизоды с использованием элементов современной хореографии выразительны и «удобны» в постановочной работе. Так, современный танец обладает характеристиками, которые сближают его с драматической игрой актеров: относительная свобода от жестких хореографических канонов и строгих правил, возможность импровизировать.

Современный драматический спектакль сложно представить без пластических элементов. Хорошо подготовленная в плане пластики и хореографии труппа дает возможность «развернуться» режиссерской фантазии в изобретении оригинальных вариантов представления сценического действия, в полной мере раскрывает потенциал главного «выразительного средства» театра – артиста. Именно пластика тела, приобретенная «хореографичность», умение слушать и слышать музыку телом, способность лепить из самого себя нужные режиссеру мизансцены делает драматического исполнителя важнейшим элементом в создании сценического произведения. Пластические сцены более эмоциональны и способны передавать атмосферу чувств и всего того, что «вплетено» в общее действие.

Пластическое решение драматических и массовых сцен, использование пластики вместо длинного текста в последние годы стало широко применяться современными режиссерами. Подобные режиссерские решения открывают грани игры для актеров, в то же время, ставя перед ними задачи нового трансформирующегося театра. Современная пластика – это не народные танцы или танцы, поставленные на определенный музыкальный счёт. Зачастую это пластический

рисунок танца, полученный через телесные импровизации, совместные поиски хореографа и артиста. Физическая подготовка и внутренняя свобода актера позволит режиссеру полноценно применить художественное решение, найденное в результате творческих поисков. Работа театрального художника в сотворчестве с режиссером способствуют проявлению новой театральной эстетики.

Пластические эпизоды способны передавать необходимую художественную «информацию» выразительными движениями и позами, сочетанием внешнего рисунка и оформляющей его музыки, композицией всего пластического фрагмента. Любая хореографическая зарисовка, сцена обладают внутренней драматургией, которая продумывается постановщиком уже на первом этапе создания спектакля. В этот же период решается вопрос «лексики», при помощи которой предполагается реализация конкретного пластического эпизода.

Абстрактная пластика позволяет решать хореографический номер неожиданно, границы хореографии и драматического существования артиста стираются, становятся зыбкими и размытыми. Именно это позволяет исполнителям не «танцевать между сценами», а сливаться с элементами пластики, выплавляя новую форму сценической жизни – образную, но вместе с тем очень понятную. Кроме этого, одним из «оснований» современной танцевальной культуры является импровизация, представляющая собой суть актерской природы и один из важнейших признаков актерского профессионализма. Импровизация и тонкое чувство движения помогают свободно ввести танцевальный элемент в ткань драматического действия, присвоив само желание к легкому неожиданному движению. Многие исполнители современного танца считают: «танец – это любое движение. Особое место в театральном искусстве пластическое решение стало обретать в XX веке. Общеизвестно внимание К. С. Станиславского, особенно, в поздние годы, к сценической выразительности человеческого тела; к жесту, позе, походке актера и их синтезу с мизансценическим решением спектакля. Ученик К. С. Станиславского Е. Б. Вахтангов создавал сценические образы, которые отличались психологической глубиной, остротой и точностью характеристик, сочетавшиеся с графической четкостью пластического рисунка, предельной отточенностью формы, идеальной ритмичностью. Эти качества Вахтангова-актера стали основным требованием его режиссерского творчества.

Идеалом же Вс. Э. Мейерхольда была свободная пластика итальянской комедии масок, пластика балаганного актера, возвращенного цирковой пантомимой. Мейерхольд изучил технику греческого актера, игравшего в маске, то есть лишённого мимики и достигавшего максимума выразительности через тело: ходьба, бег, взмахи рук дирижера, жест собеседника при споре».

По мнению известного педагога, режиссера Б. Г. Голубовского, роль можно «разведать» танцем: «протанцевать роль – значит ощутить ее пластическое выражение во всем теле – руках, ногах, переходах, мельчайшем жесте, заканчивающемся в кончиках пальцев». Если режиссер в драматическом спектакле «должен уметь переложить текст на движение, найти точный эквивалент мысли автора в пластическом рисунке...», то хореограф, «изобретая» хореографические формы, наполняет их эмоциями, создает атмосферу настоящих или будущих событий.

В 1986 году появилась диссертация В. А. Звездочкина «Пластика актера в современном драматическом спектакле (интерпретация классики в режиссуре Г. А. Товстоногова 1970-80-х годов)», а в 1994 году вышла его же монография «Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов)». В этих работах впервые на огромном материале ставится проблема «пластики в драматическом театре». В. А. Звездочкин действительно глубоко и серьезно исследует разные спектакли XX столетия и говорит о «пластике режиссера» и о «пластике актера» как о важнейших элементах современного драматического театра.

В монографии профессора Ю. И. Громова «Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера» рассматриваются нерешенные вопросы современной сценической педагогики, показана ведущая роль танца в гармоничном развитии драматического актера. Актуальность взаимодействия танца с другими дисциплинами театрального профиля. Ю. И. Громов предлагает оригинальную методику формирования творческой индивидуальности студента – будущего актера драмы, оперетты, кинематографа.

В исследованиях Г. Н. Пospelова, Ю. Б. Борева, А. А. Михайловой, А. Я. создание пластического этюда – главное событие в пластическом воспитании будущих актеров и режиссеров. Пластический этюд заставляет подключать знания и практические умения, полученные на уроках по режиссуре и актерскому мастерству, танцу и сценической речи, а также

дают возможность воспитывать способность к отбору в использовании телесной лексики, то есть быть более строгим в выборе движений, манеры их воплощения, темповой окраски и ритмического рисунка.

Пластические отрывки, сочиняемые на занятиях по сценическому движению, квалифицируются как актерские и режиссерские. Первые максимально нацелены на обретение и тренировку профессиональной телесной выразительности: умение слышать и слушать тело в пространстве и времени. Создание вторых же, режиссерских этюдов содействует формированию и становлению пластического мышления. Изучив природу движения и возможности тела, студент может самостоятельно создавать телесные партитуры и организовывать пластические жесты в сценическом пространстве. Таким образом, выделяется такой необходимый профессиональный инструмент для практиков театра, как пластическое воображение.

Работа профессора Х. Х. Кристерсона «Танец в спектакле драматического театра» – первая, по сути, попытка создания развернутой и глубоко обоснованной программы изучения танца в театральных учебных заведениях. Х. Х. Кристерсон останавливается на преподавании танца режиссерам. «Дисциплина "Танец" на режиссерском факультете, – пишет опытный преподаватель, – должна преследовать свои специальные задачи, отличные от задач преподавания на исполнительском. Поэтому преподавание танца на режиссерском факультете требует специальной программы, специального метода работы». Пособие, созданное Х. Х. Кристерсоном, – итог его многолетней педагогической, творческой работы. Оно последовательно и органично вводит будущего режиссера в круг хореографических понятий, с которыми ему неизбежно придется столкнуться в своей творческой практике. В данном пособии даются рекомендации по овладению навыками классического и характерного танца, а также советы по созданию элементарных танцевальных композиций. Написанная в 1940-х-начале 1950-х годов, работа Х. Х. Кристерсона не касается проблемы танца и пластического решения в драматическом спектакле, ибо она ориентирована на решение сугубо учебно-методических задач.

Таким образом, пластика – основной инструмент выражения внутреннего мира и сценического образа. Через пластику актер передает эмоции, характер, психологическое состояние и особенности персонажа, делая образ более живым и убедительным. Она помогает создавать узнаваемые индивидуальности, усиливать драматический эффект и формировать идеи режиссера. Также «тело» способно служить средством связи с залом, передает тонкости и нюансы, которые трудно выразить словами, а иногда и заменяет речь вообще. В драматургическом плане, пластика помогает развернуть внутреннюю драму героя, сделать сценическое действие более насыщенным и глубоким. В педагогике и подготовке актера она развивает его телесную грамотность, координацию, чувство пространства и времени, что важно для полного раскрытия актерского потенциала. Таким образом, пластика для актера – это не просто движение, а язык, с помощью которого он создает сценический образ и взаимодействует со зрителем на самом глубоком уровне.

Современная театральная практика активно использует возможности импровизации, свободной пластики и абстрактных движений, что способствует более свободному и эмоциональному сценическому воздействию. Такой подход открывает новые горизонты для творчества, делает спектакль более живым, интерактивным и актуальным для современного зрителя.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- Голубовский Б. Пластика в искусстве актера. –М.: Искусство, 1986. –189 с.
- Звездочкин В. А. Пластика актера в современном драматическом спектакле (интерпретация классики в режиссуре Г. А. Товстоногова 1970-80-х годов): канд. искусствовед. –Л.: ЛГИТМИК, 1987.
- Звездочкин В. А. Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). –СПб.: Пати, 1994. –104 с.
- Кристерсон Х. Х. Танец в спектакле драматического театра. –Л.: Искусство, 1957. -150 с.
- Станиславский К. С. Работа актера над собой. - М.: АСТ, 2018. - 672 с.

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура театра кукол»  
Руководитель – доцент кафедры  
мастерства актера и режиссуры Толстик Т. А.

## ТРАДЫЦЫЙНЫЯ ТЭАТРАЛЬНЫЯ ФОРМЫ Ў РАЗВІЦЦІ СУЧАСНАГА ТЭАТРА ЛЯЛЕК БЕЛАРУСІ

**Анатацыя.** Аўтар даследваў элементы народных тэатральных форм у рэпертуары сучасных тэатраў лялек Беларусі. У аснову працы пакладзены тэзіс аб тым, што ў цяперашні час глядач адносіцца да тэатра як да аднаго са сродкаў вызначэння сваёй нацыянальнай ідэнтычнасці. Гэта дазваляе казаць аб тым, што пытанні пашыранага ўжывання нацыянальных каштоўнасцяў у спектаклях беларускіх тэатраў стаюць асабліва актуальнымі.

Уводзіны. Сучасны тэатар лялек знаходзіцца на этапе перагляду відавых межаў. Ён імкнецца да сінтэзу жывога плана, драматычнай гульні і лялькі ў звыклым для нас сэнсе. У гэтым кантэксце беларуская народная культура, якая доўгі час успрымалася выключна як этнаграфічны экспанат, набывае нечаканую актуальнасць. Адраджэнне цікавасці глядача да батлейкі сведчыць пра тое, што традыцыйная народная эстэтыка здольная задаволіць запыт сучаснага глядача на нацыянальную самабытнасць беларускага тэатру.

Аб'ект даследвання: Традыцыйныя лялечныя формы.

Прадмет даследвання: Традыцыйныя лялечныя формы ў сучасным тэатры лялек Беларусі.

Метад даследвання: Дадзеная праца сфармуляваная на падставе навуковай літаратуры, статыстыкі наведваемасці спектакляў, дзе ўжываюцца народныя формы лялечнага тэатру і элементы народнай культуры, а таксама ўласнага сцэнічнага досведу аўтара.

Мэта даследвання: Вызначыць ролю традыцыйных форм ў фарміраванні нацыянальнай самасвядомасці.

Задачы:

1. Раскрыць узровень навуковай распрацаванасці тэмы дадзенага даследвання;
2. Ахарактарызаваць сцэнічны досвед аўтара ў працы з лялькай.;
3. Выявіць сувязь паміж народным тэатрам лялек і нацыянальным тэматыкай.

Гістарычна батлейка аказвала вялікае значэнне ў жыцці грамадзян сярэдневечных гарадоў. З'яўленне падобнага тыпу тэатра ўпершыню зафіксавана ў пачатку XV ст. у Любеку і Францыі, дзе прапаведнік-францысканец аб'язджаў усходнія вобласці краіны са спецыяльнымі прадстаўленнямі. А ўжо ў XVI ст. гэта частка агульнай сусветнай каштоўнасці трапіла на тэрыторыю нашай краіны. Беларуская батлейка была блізкая да польскай шопкі і ўкраінскага вяртэпа – нацыянальнага варыянта аднаго і таго ж тэатра. Спачатку батлейкай займаліся школяры-семінарысты, студэнты шматлікіх духоўных школ. Такі тэатр быў накіраваны на пашырэнне хрысціянскай веры, але мог выкарыстоўвацца і як сродак прапаганды іншых канфесій.

Канструкцыя батлейкі вельмі простая: невялікая драўляная скрыня, дол якой мае прарэзы, дзякуючы якім прымітыўная вяртэпная лялька можа рухацца быццам па рэйках і распавядаць пэўную біблейскую гісторыю. Калі батлейка зацікавіла месцячковых рамеснікаў і сялян, рэпертуар стаў актыўна пашырацца і ўзбагачацца камедыянымі відовішчамі на розныя свецкія тэмы [2, с.6]. Калі такі тэатр атрымаў і свецкія рысы, узнікла пэўнае размежаваанне ярусаў –на адной сцэне немагчыма было паказваць і сакральныя хрысціянскія сцэны, і побыт простых людзей. Менавіта таму ў традыцыйным выглядзе батлейка мае два, час ад часу тры ярусы дзеяння.

Толькі пасля таго, як батлейку пачалі паказваць рамеснікі і сяляне, а не толькі школяры, яна стала шырока вядомым нацыянальным тэатрам, са сваім непаўторным, своеасаблівым рэпертуарам і героямі, арыгінальнымі драматычнымі характарамі. У канцы XIX – пачатку XX ст. батлечныя сцэнікі сталі іграць людзі, і тэатр, такім чынам, атрымаў назву «жывая батлейка». У пачатку XX ст. на Беларусі з'яўляецца сваеасаблівы тып батлейкі, дзе побач з традыцыйнымі персанажамі выводзіліся сучаснікі батлечніка: мясцовыя паны, чыноўнікі, паліцэйскія. З'яўляюцца інсцэніраваныя сюжэты народных казак і песень. Такімі былі батлейкі на Случчыне і асабліва тэатр Патупчыка і Докшыцах [1, с.7].

Даследчык батлейкі Г. Барышаў кажа: “Сатырычныя характары батлейкі атрымалі сваё далейшае развіццё ў прафесіянальнай драматургіі; персанажы пачалі жыць новым жыццём, сталі шматграннымі і распрацаванымі. Батлейка аказала непасрэдны ўплыў на драматургію, на форму і змест шматлікіх сатырычных камедый. Драматургія беларускай батлейкі, жартаўлівая і здзеклівая, простая і даходлівая, была вострай зброяй у змаганні за нацыянальную культуру і мастацтва. Ужо самы факт шматвяковага існавання батлеечнага тэатра гаворыць аб яго жыццяздольнасці, аб тым, што ён быў неабходны людям. І не толькі таму, што ён прыносіў у не вельмі радаснае жыццё крышку весялосці і смеху, а таму, што раскрываў і падагульняў праўду аб іх жыцці, няхай яшчэ у недасканалай і гратэскавай форме” [1, с.9]. Такім чынам, што батлейка з’яўляецца ня толькі часткай народнай творчасці беларусаў, але і культурным “звяном”, якое злучае нас з агульна-сусветнай традыцыяй. Цягам свайго існавання яна ўключала ў сябе разнастайныя формы нашага фальклору і сацыяльнага кантэксту. Такі тып тэатра стагоддзямі аблічаў, агаляў парокі грамадства – гэта дазваляла людзям прасцей перажываць жыццёвыя турботы. На думку аўтара, існаванне ляльных спектакляў падобнага фармату дапамагло захаванню звесткі пра беларускі культурны код і спадчыну, а даследванне матэрыялу па старажытнай батлейцы таксама раскрывае і рэальныя гістарычныя факты.

Доўгі час батлейка лічылася своеасаблівым музейным экспанатам: яна ўваходзіць у фонды Дзяржаўнага музея гісторыі беларускай літаратуры “Беларуская хатка”, Дзяржаўнага музея гісторыі тэатральнай і музычнай культуры, Дзяржаўнага іўеўскага музея нацыянальных культур і інш. Вядома, падобныя экспазіцыі дапамагаюць прадэманстраваць спектаклі мінулага, і даць разуменне глядачу аб тым, як выглядаў народны тэатр шмат гадоў таму. Аднак зразумела, што батлейка не павінна выступаць выключна ў ролі музейнага экспанату. Сучасныя сцэнічныя сродкі дазваляюць адаптаваць элементы народнага тэатральнага мастацтва да сучаснай мастацкай мовы. Напрыклад, можна захаванню саму форму тэатральнага відовішча, якое ўключае ў сябе паказ невялікіх інтэрмедый унутры скрыні, альбо пашырыць іх да паўнаватарскай п’есы. Важна захоўваць батлейку актуальнай для глядача, каб працягваць традыцыю народнага тэатру, дзе адлюстроўваўся побыт простых людзей. Падобную батлейку можна ўбачыць у такіх гарадах, як Мір, Нясвіж, у Маладзечна. Пашырэннем “сучаснай батлейкі” займаецца тэатр “Дом з марамі”.

Да народнай традыцыі звяртаюцца не толькі лакальныя, камерныя праекты, але і вялікія дзяржаўныя тэатры. Мы ўсё часцей назіраем за тым, як тэатры нашай краіны ствараюць спектаклі на роднай мове, звяртаючыся да беларускага класікі. Важна, што такія пастаноўкі выклікаюць ажыятаж сярод глядачоў. Напрыклад, адным з самых папулярных спектакляў Мінскага тэатра лялек з’яўляецца «Мроіва» Я. Карняга, дзе адлюстраваны дакументальныя карціны з жыцця звычайных вяскоўцаў, іх успаміны, аўтэнтчныя запісы галасоў жыхароў беларускага Палесся. Цікава, што рэжысёр даволі часта звяртаецца да народнай тэматыкі. Напрыклад, спектакль «Пачупкі», які быў пастаўлены ў Рэспубліканскім тэатры беларускай драматургіі, доўгі час заставаўся адным з самых касавых і намінаваных спектакляў гэтага калектыва гэтага тэатра. Галоўны сакрэт – актуальная падача традыцыйнага матэрыялу. Я. Карняга стварае злучае сучасныя сродкаі (святло, праекцыя, відэаздымка, гукавыя эфекты, сучасныя аранжыроўкі, зробленыя К. Аверкавай) і народныя матывы (спевы, танцы, галасы, абрадавыя дзеянні). Таму спектаклі выглядаюць адначасова эфектна і пазнавальна. Героі нагадваюць глядачам іх саміх, матывы і праблемы – іх уласнае жыццё і досвед. Такі якасны і прафесійны падыход здольны ўплываць на самасвядомасць, дапамагае з гонарам глядзець на ўласную гісторыю і культуру, якая адметна выдзяляецца сярод іншых народаў свету.

На ўласным досведзе, падчас выступаў ў тэатры «Дом з марамі», аўтар яшчэ раз пераканаўся ў тым, што батлеечная скрыня можа быць сучаснай і разнастайнай, але пры гэтым заставацца культурнай гістарычнай спадчынай. Напрыклад, батлейка добра спалучаецца з іншымі відамі лялек: пальчаткавымі, планшэтнымі, мапетавамі, цэневымі і інш. У спектаклі «Сымон-музыка» (па матывах паэмы Я. Коласа) выкарыстоўваецца прыём паралельнага са сцэнічным дзеяннем малявання пяском – гэта дазваляе падкрэсліць паэтычны слог аўтара. У спектаклі «Свіцязянка» (па матывах паэмы А. Міцкевіча) прама ўнутры батлеечнай скрыні ствараецца цэневы тэатр, які спалучаецца вяртэпнымі лялькамі і жывым планам.

Глядач уражліва рэагуе, калі пасярод спектакля з’яўляецца музыка ў сучаснай апрацоўцы, лялькі ў незвычайнай стылістыцы, якія размаўляюць з публікай сучаснай мовай, звяртаючыся да актуальных рэчаў. Важна звяртаць увагу на змест казак і інтэрмедый. Яны могуць быць як

аўтарскімі, так і класічнымі, што таксама пашырае погляд не толькі на тэатр, але на беларускую культуру. Увасабленні знаёмых кожнаму казак дапамагаюць змяніць свой погляд на беларускую літаратуру, а аўтарскія, сучасныя гісторыі падкрэсліваюць ствараюць актуальныя зараз гісторыі. Па сутнасці, гэта перагукаецца са старажытнай батлейкай, якая ў свой час адлюстроўвала штодзённы побыт людзей. Таксама вялікую ўвагу варта надаваць сюжэтай распрацоўцы п'есы, каб захаваць цэльнасць сюжэту, яснасць мастацкай думкі і прыбраць аматарскі падыход да пастаноўкі батлеечных спектакляў. Трэба памятаць і аб тым, што сённяшні глядач патрабуе ад тэатру дынамічнасці і эфектнасці [3, с.84].

Выснова. Прыведзеныя ў даследванні тэзісы даюць зразумець, што батлейка мае вялікі патэнцыял, які на сённяшні дзень не да канца раскрыты. Ужыванне сучасных прыёмаў у традыцыйных тэатрах дапаможа змяніць успрыманне народнай культуры і паспрыяе ўтварэнню новых прафесійных формаў. Менавіта з дапамогай якасных спектакляў можна паўплываць на развіццё самасвядомасці беларускага глядача, бо сцена і тэатр у розныя часы служылі пэўным рупарам, які заяўляў грамадскую думку. Калі гэтая думка будзе нацыянальна-акрэсленай, гэта станоўча скажацца на самаадчуванні беларусаў і паспрыяе пашырэнню ідэалогіі нашай краіны.

#### СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Барышаў Г. І., Саннікаў А. К. Беларускі народны тэатр батлейка : [Міністэрства вышэйшай, сярэдняй спецыяльнай і прафесіянальнай адукацыі БССР Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут]. /Мінск: Выдавецтва Міністэрства вышэйшай, сярэдняй спецыяльнай і прафесіянальнай адукацыі БССР, 1962.– 161 с.
2. Смольскі Р.Б. Гісторыя тэатра Беларусі ХХ–ХХІ стагоддзя: вучэб. дапам. / Р.Б. Смольскі ; . – Мінск: Вышэйшая школа, 2020. – 350 с.
3. Р. Б. Смольскі, А. В. Сабалеўскі, Т. Я. Гаробчанка і інш. Беларускі тэатр у прасторы ХХІ стагоддзя : праблемы адаптацыі і развіцця./Мінск : БДАМ, 2009. –248 с.

#### Богданович Даниил

Студент 3 курса факультета театра, кино и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер музыкального театра»  
Руководитель – старший преподаватель БГАИ Ковальчик Э. М.

#### АРХИТЕКТУРА РОЛИ: СИНТЕЗ «СВЕРХЗАДАЧИ», «ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ЖЕСТА» И «БИОМЕХАНИКИ» В ПРАКТИКЕ СОВРЕМЕННОГО АКТЕРА

**Аннотация:** В статье рассматривается проблема методологического плюрализма в воспитании современного актёра. Анализируется необходимость интеграции базовых принципов системы К.С. Станиславского (в частности, понятий «сверхзадача» и «метод физических действий») с пластическими инструментами В.Э. Мейерхольда («биомеханика») и образными техниками М.А. Чехова («психологический жест»). На конкретном драматургическом материале доказывается эффективность синтетического подхода для создания многомерного сценического образа в условиях современного эстетического многообразия театрального искусства.

**Ключевые слова:** актерское искусство, методология театра, сверхзадача, биомеханика, психологический жест, театральная педагогика, К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, М.А. Чехов.

**Введение.** Театральный процесс ХХІ века представляет собой сложное, многоуровневое явление. Режиссура все чаще отказывается от строгого следования принципам психологического реализма («театра четвертой стены»), обращаясь к эстетике постдраматического театра, перформативным практикам, условным формам и визуально-пластическому театру. В этих условиях к актёру предъявляются принципиально новые требования. Так, современный артист должен быть универсальным «инструментом»: обладать способностью к глубокому психологическому проживанию, но при этом иметь высокую пластическую мобильность, уметь

мгновенно подключаться к образу через внешнюю, зачастую небытовую, гротесковую форму.

Фундаментом профессионального актерского образования на постсоветском пространстве, включая Белорусскую государственную академию искусств (БГАИ), традиционно является система К.С. Станиславского. Понятия «сверхзадача» и «анализ пьесы» остаются краеугольным камнем работы над ролью. Однако на практике студент театрального факультета сталкивается с тем, что исключительно аналитический путь от внутреннего к внешнему (работа с «аффективной памятью») бывает недостаточным, энергозатратным или неприменимым при столкновении с абсурдистской, символистской или современной нелинейной драматургией.

В связи с этим особую актуальность приобретает интеграция в повседневный рабочий и учебный процесс методов В.Э. Мейерхольда и М.А. Чехова. Синтез этих подходов – глубинного психологического анализа, пространственно-пластической архитектуры тела и активного образного воображения – формирует наиболее полный и гибкий инструментарий. Тем не менее, в современном театральном процессе сохраняется доминирование методов школы «переживания» в базовом образовательном процессе творческих вузов, что не всегда содействует освоению студентами тех основ, которые необходимы для работы над альтернативными направлениями, формами и жанрами.

**Объект исследования:** профессиональное актерское искусство.

**Предмет исследования:** архитектура роли: интеграция элементов театральных систем К.С. Станиславского, В.Э. Мейерхольда и М.А. Чехова в процессе создания сценического образа.

**Цель исследования:** теоретически обосновать и практически проиллюстрировать эффективность синтеза классических театральных систем в современной актерской практике.

### **1.1. К.С. Станиславский: от «сверхзадачи» к методу физических действий**

Система К.С. Станиславского – базовая грамматика сценического существования. Центральным смыслообразующим элементом здесь выступает «сверхзадача» – главная цель, ради которой написана пьеса и выстраивается «сквозное действие» персонажа. К. С. Станиславский говорит о важности фундаментального вопроса, на который актер должен найти ответ в процессе работы над ролью: «*Для чего чего я нахожусь на сцене?*». Согласно этой теории, каждое слово и движение наделяются глубокой психологической мотивировкой, исключая актерский наигрыш.

Важными предстают и поздние «открытия» поиски режиссера – «**метод физических действий**» (МФД). Поняв, что человеческая эмоция капризна и не всегда поддается прямому приказу воли, Станиславский пришел к выводу, что путь к чувству лежит через простейшее физическое действие, выполненное в заданных предлагаемых обстоятельствах. Тем не менее, в рамках «системы» форма всегда остается подчиненной психологии, и в условном театре (где требуется яркая, преувеличенная или неестественная пластика) этот метод может приводить к излишнему «бытовизму» и приземленности.

### **1.2. В.Э. Мейерхольд и Биомеханика: тело как сценический механизм**

Если Станиславский шел от внутреннего к внешнему, то В.Э. Мейерхольд предложил революционный обратный путь – от выверенной формы к эмоции. Его «**биомеханика**» – это не просто акробатика, а строгая система тренировки сценического тела, превращающая актера в послушный, математически точный инструмент.

Мейерхольд ввел непреложный закон сценического движения, состоящий из трех фаз:

1. «**Отказ**» (подготовка к действию, движение в противоположную сторону для набора энергии);
2. «**Посыл**» (само действие, реализация намерения);
3. «**Стойка / точка**» (фиксация результата, сценическая пауза).

Биомеханика учит актера мыслить ракурсами, ритмом, равновесием и мышечным тонусом. Она доказывает, что точно найденная физическая форма («иероглиф позы») способна рефлекторно, на физиологическом уровне, вызвать подлинную эмоцию. Однако без внутреннего наполнения биомеханика рискует превратиться в холодную гимнастику.

### **1.3. М.А. Чехов: «психологический жест» и эстетика воображения**

Воззрения М.А. Чехова стали идеальным мостом между глубоким психологизмом К.С.Станиславского и пластической экспрессией Мейерхольда. М.А. Чехов отказался от мучительного копания актера в личных травмах («аффективная память») и предложил опереться на фантазию, воображение.

Главное открытие тут – «**психологический жест**» (ПЖ). Это некое идеальное,

архетипичное, максимально выразительное телесное движение, которое содержит в себе волю («что я делаю?») и чувство («как я это делаю?»). ПЖ редко показывается зрителю буквально – актер выполняет его на репетиции или в своем воображении перед выходом на сцену. Это своеобразный «камертон», который мгновенно настраивает психофизику артиста. М.А. Чехов выделял различные качества энергии этого жеста (формулирующий, плывущий, летящий, излучающий), позволяя актеру соединить форму и содержание в одно неделимое целое.

### **2.1. Исторические и теоретические предпосылки интеграции рассмотренных принципов**

Театральные критики и педагоги зачастую противопоставляли системы трех мастеров, однако сами они относились друг к другу с колоссальным уважением. Известно, что в конце жизни К. С. Станиславский пригласил именно В. Э. Мейерхольда руководить своим театром, понимая ценность его пластических открытий, а М. А. Чехова называл своим самым гениальным последователем.

В практике современного, конкурентоспособного актера эти методы не конфликтуют, а выстраиваются в единую логическую вертикаль создания многомерной роли: **Мотив (Дух) – Воображение (Энергия) – Форма (Тело)**.

- **К. С. Станиславский** предоставляет фундамент: смысловой разбор, мотивировку, логику борьбы.

- **В. Э. Мейерхольд** предоставляет несущие конструкции: геометрию тела, контроль над мышечным аппаратом, способность создать форму, «читаемую» с галерки.

- **М. А. Чехов** выступает катализатором: он помогает, минуя долгие застольные периоды, быстро зажечь внутреннюю энергию через воображение и скрытый телесный импульс.

### **2.2. Практический алгоритм разбора сцены (на примере текста У. Шекспира)**

Рассмотрим применение синтетического метода на примере работы над вступительным монологом Ричарда III («Зима тревоги нашей...»). Текст требует колоссальной энергетике, необычного способа существования и глубокого оправдания злодейства.

**Этап 1: Поиск фундамента (по системе К. С. Станиславского).** Актер проводит действенный анализ. Определяется *сверхзадача* Ричарда в данной сцене: «утвердить свое превосходство над миром, отомстив природе за физическое уродство. Провозгласить себя творцом хаоса». Выстраивается цепочка простых физических действий в предлагаемых обстоятельствах: наблюдение за торжествующим двором, планирование интриги.

**Этап 2: Поиск формы (по В. Э. Мейерхольду).** Играть физическое уродство (горб, хромоту) сугубо бытово, по системе Станиславского, значит снизить масштаб шекспировской трагедии до медицинского диагноза. Актер обращается к биомеханике. Он выстраивает свое тело как асимметричную, гипертрофированно напряженную конструкцию. Каждое движение Ричарда строится через мощный *отказ* (как сжатие пружины перед ударом) и резкий *посыл*. Хромота становится не признаком слабости, а угрожающим ритмом сценического шага. Актер организует свое тело в пространстве не как инвалид, а как хищник.

**Этап 3: Подключение энергии (по М. А. Чехову).** Как мгновенно наполнить сложную пластическую форму необходимой шекспировской злобой и болью? Исполнитель ищет *психологический жест*. Например: актер представляет, как он стоит на коленях и мощными, когтистыми руками захватывает из-под земли тяжелые, раскаленные цепи, с нечеловеческим усилием тянет их на себя, сокрушая все вокруг. Этот ПЖ выполняется на репетициях телом, а во время спектакля – внутренним вниманием. Он дает необходимую окраску голосу, делает пластику Мейерхольда тяжелой, неотвратимой, полностью оправдывает сверхзадачу, о которой так много говорил К. С. Станиславский.

### **2.3. Проблемы внедрения синтетического метода в образовательный процесс**

Несмотря на очевидную эффективность рассмотренного синтеза, его внедрение в сам учебный процесс сопряжено с рядом трудностей:

1. **Инерция учебных программ.** Программы традиционно разделены на строгие дисциплины («Мастерство актера» «отвечает» за систему К. С. Станиславского, а «Сценическое движение» – за биомеханику и акробатику). Соединение этих дисциплин на экзаменационной площадке зависит исключительно от взглядов конкретного мастера курса.

2. **Психологический барьер студентов.** На начальных этапах обучения студентам сложно удерживать баланс: увлекаясь формой, они теряют правду чувств, а уходя в переживание,

«рассыпают» пластику. Синтез требует высочайшего уровня психофизической координации.

**Выводы.** Проведенное исследование позволяет сделать однозначный вывод: искусственное противопоставление классических театральных систем в XXI веке является контрпродуктивным анахронизмом. Современный театр не терпит однобокости.

Базовое образование, закладывающее основы органичного существования, анализа пьесы и веры в предлагаемые обстоятельства (система К.С. Станиславского), является необходимым фундаментом. Однако он должен быть целенаправленно и системно дополнен инструментами пространственно-пластической выразительности и мышечного контроля (В.Э. Мейерхольд), а также техниками развития образного, активного воображения (М.А. Чехов).

Интеграция концепций «сверхзадачи», «биомеханики» и «психологического жеста» представляет собой законченную архитектуру сценического образа. Именно такой синтетический, методологически богатый подход воспитывает универсального актёра-творца, способного гибко реагировать на вызовы современной режиссуры, свободно переключаясь от интимной психологической драмы к площадным формам, физическому театру и метамодернистской игре.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 2: Работа актёра над собой в творческом процессе переживания. – М.: Искусство, 1989.
2. Станиславский К. С. Собрание сочинений. Т. 3: Работа актёра над собой в творческом процессе воплощения. – М.: Искусство, 1990.
3. Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2 ч. Часть 2. – М.: Искусство, 1968.
4. Чехов М. А. О технике актёра. – М.: АСТ, 2018.
5. Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. – М.: Искусство, 1982.
6. Барба Э., Саварезе Н. Словарь театральной антропологии. Тайное искусство исполнителя. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
7. Песочинский Н. В. Биомеханика В.Э. Мейерхольда: законы движения и законы сцены. // Театроведение. – СПб., 2008.
8. Гиппиус С. В. Гимнастика чувств. Тренинг творческой психотехники. – СПб.: Речь, 2001.

#### **Вайда Людмила**

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура драматического театра»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
мастерства актёра и режиссуры Попов Ю.Г.

#### **МЕТОД АНАЛИЗА ПЬЕСЫ: СИСТЕМЫ К. СТАНИСЛАВСКОГО И Г. ТОВСТОНОГОВА. РАЗЛИЧИЯ В ОПРЕДЕЛЕНИЯХ**

**Аннотация.** В статье рассмотрены различные подходы такому явлению, как анализ пьесы. Особое внимание уделяется пониманию этого этапа работы над ролью К.Станиславским и Г. Товстоноговым.

Объект: метод анализа пьесы.

Предмет: системы К. Станиславского и Г. Товстоногова.

Цель: определить различия в методе анализа пьесы К. Станиславского и Г. Товстоногова.

*Введение.* Начало XX века – время, определившее дальнейший вектор развития театрального искусства. Именно в этот период произошёл переход, после которого театр стал самостоятельным искусством, а режиссёр – главным автором, подчиняющим себе актёра, пространство и время. До конца XIX века спектакли собирались из готовых штампов самими актёрами, но всё изменилось после создания театральных школ и

концепций, которые определили развитие сценического искусства на столетие вперёд. И первым человеком, создавшим систему и изучившим актёрскую профессию с точки зрения науки, стал К. Станиславский. Он ввёл огромное количество правил, законов и понятий, одним из которых являются «предлагаемые обстоятельства» – контекст, условия жизни действующего лица, в которые исполнитель должен себя поместить.

Школа К. Станиславского – это базовая основа, у которой появились апологеты. Режиссёры и актёры развивали и переосмыслили идеи мастера. Одним из его выдающихся последователей был Г. Товстоногов, который, опираясь на учения К. Станиславского, ввёл такое понятие, как «исходное событие» и разработал систему анализа пьесы.

Исходное событие – то, что предшествует действию, разворачивающемуся на глазах у зрителя. Момент, благодаря которому зародились тема произведения, основной конфликт или весомый повод, который повлияет на его зарождение.

На практике молодые режиссёры часто смешивают понятия «предлагаемые обстоятельства» и «исходное событие», подменяя событийный анализ описанием бытовой или социальной среды. Подобная ошибка в определении исходного события приводит к вялой драматургии спектакля, отсутствию «нерва» в первой же сцене. На это очень конкретно указывал Г. Товстоногов. Для того, чтобы не допустить подобного, следует ограничить эти два понятия, найти их разницу.

*Основная часть.* В методологическом плане предлагаемые обстоятельства выполняют три задачи:

1. Ограничивают вымысел. Актёр не может играть «вообще», он играет в конкретном месте и времени.
2. Обосновывают логику поведения. Позволяют понять, почему персонаж действует так, а не иначе.
3. Создают атмосферу, эмоциональный фон сцены.

Отличительное свойство предлагаемых обстоятельств – их относительная статичность на момент начала пьесы. Даже если внутри истории обстоятельства меняются (приходит письмо, начинается гроза), как подчёркивал сам К. Станиславский, ««если бы» и предлагаемые обстоятельства – это гипотеза, при которой надо оставаться в рамках правды». Однако именно здесь кроется нюанс: предлагаемые обстоятельства не содержат в себе имманентного импульса к действию. Они отвечают на вопрос «где? когда? при каких условиях?», но не «почему именно сейчас началась эта история?», в отличие от исходного события.

Само понятие «исходное событие» (в другой терминологии – «исходный факт») вводится Г. Товстоноговым как совершившееся до поднятия занавеса изменение в положении героев, которое делает неизбежным всё последующее действие. Это событие является отправной точкой сценического действия. Его появление в режиссуру позволило перевести абстрактный анализ пьесы в плоскость живой, непрерывной борьбы.

В труде «Зеркало сцены» Г. Товстоногов пишет: «Исходное событие – это как бы спусковой крючок. Без нахождения этого события режиссёр обречён на иллюстрацию текста, а не на воссоздание действия». Его важнейшие характеристики:

1. Завершено во времени – его нельзя «сыграть» на сцене, о нём можно только узнать из реплик или подтекста.
2. Оно конфликтогенно – содержит в себе нарушенное равновесие (кто-то кого-то покинул, предал, лишил наследства, обманул).
3. Оно генерирует сквозное действие – всё, что происходит на глазах зрителя, есть цепочка попыток восстановить равновесие или приспособиться к его нарушению. Так, например, в «Гамлете» исходное событие – не смерть отца (она предьявлена зрителю в виде Явления), а тайное убийство отца братом и венчание матери с убийцей. Именно этот двойной факт происходит до выхода Гамлета на сцену. Если бы смерть была естественной, а мать вышла замуж через год, не было бы трагедии.

Таким образом, можно разделять два рассматриваемых в работе понятия с помощью метафор. Предлагаемые обстоятельства (метод К. Станиславского) – это комната, стены и мебель. Исходное событие (метод Г. Товстоногова) – это пожар, который уже начался в соседней комнате, запах дыма просачивается под дверь. Без комнаты пожар негде тушить. Но если показывать

только помещение, зритель будет ждать, что будет дальше. Как только в анализ вводится исходное событие, зритель оказывается внутри уже начавшегося процесса.

Исходное событие и предлагаемые обстоятельства путают, потому что эти понятия относятся к логике жизни роли до начала пьесы. Конечно, эти понятия не без основания путают, поскольку их объединяют следующие факты:

1. Оба происходят ДО поднятия занавеса.
2. Оба влияют на характер персонажа и его поступки в спектакле.
3. Оба являются частью «предыстории» роли.

Помимо сходств, можно выделить и распространённые ошибки при определении исходного события, которые содействуют своеобразной путанице на этапе анализа пьесы:

1. «Исходное событие – это место действия». Например, разбирая пьесу «Три сёстры», студенты пишут: «Исходное событие – провинциальный город». Именно так выглядит подмена предлагаемыми обстоятельствами. Правильно: исходный факт тут – «Смерть отца –командующего батареёй – и переезд семьи в провинцию».

2. «Исходное событие – это экспозиционная сцена». Работая с текстом «На дне», за исходное событие принимают появление Луки. Но Лука – ответ на исходное событие – разорение, падение героев. Если бы все это не произошло, Лука был бы просто странником.

3. Сведение исходного события к событию в прошлом, не обладающему конфликтной энергией. «В “Чайке” исходное событие – написание Треплевых пьесы». Это факт биографии, но не конфликт. Конфликтное исходное событие здесь: Аркадина привозит в имение Тригорина, любовника, который становится соперником сына – именно это «взрывает» ситуацию до поднятия занавеса.

Сравнив понятия «предлагаемые обстоятельства» и «исходное событие», можно сделать следующие выводы:

- Нельзя заменить одно понятие другим. Предлагаемые обстоятельства создают объём мира, исходное событие – пружину действия. Режиссёр, игнорирующий исходное событие, получает «этюды на заданную тему», а режиссёр, игнорирующий предлагаемые обстоятельства, – абстрактную мелодраму.

- Исходное событие является частным, но самым динамичным видом предлагаемых обстоятельств – тем, которое произошло не «всегда», а «только что», накануне поднятия занавеса. К. Станиславский лишь намёком касался этого (упражнение на «если бы я узнал, что ко мне придут через час»), но не выделил в отдельную категорию.

- Для учебного процесса рекомендуется следующая последовательность: сначала освоить систему предлагаемых обстоятельств (этюды на атмосферу), затем – ввести категорию исходного события (реконструкция предыстории), и только потом переходить к сквозному действию, сверхзадаче.

Для того, чтобы извлечь максимальную пользу и соединить исходное событие с предлагаемыми обстоятельствами, следует:

1. Собрать предлагаемые обстоятельства (все факты, данные автором и эпохой);
2. Восстановить предысторию – реконструировать события, которые предшествуют первому явлению;
3. Выявить среди них исходное событие – то, которое создало аномальное, взрывное состояние персонажей в момент занавеса;

Таким образом, предлагаемые обстоятельства работают как «театр внутри театра» – они объясняют, почему персонажи одеты, говорят или молчат. Но исходное событие задаёт температуру действия – позволяют понять, почему больше нельзя оставаться в этих обстоятельствах бездействуя.

*Заключение.* Сравнение исходного события с предлагаемыми обстоятельствами наглядно демонстрирует, что школа К. Станиславского не противоречит, а углубляется инструментарием Г. Товстоногова. К. Станиславский создал универсальную систему, опираясь на разбор обстоятельств, в которых находится актёр. Такой подход отличался своей долгой теоретической частью, что могло способствовать зарождению штампов, а не живых чувств. Г. Товстоногов, в свою очередь, разработал метод действенного анализа, который служит режиссёрским инструментом для точного и быстрого анализа пьесы. Вместо долгого изучения предлагаемых обстоятельств, актёр мог приступить к этюдному

методу уже через 5-7 дней. Роль стала проводиться не головой, а телом. Это доказывает то, что каждый последователь системы может привнести в неё что-то новое, уточнить, улучшить её. Принципы и теории новых теоретиков не ломают уже устоявшиеся постулаты, а развивают их, не позволяют им «закостенеть».

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Станиславский К.С. Работа актёра над собой. Ч. 1 // Собр. соч. в 8 т. Т. 2. –М.: Искусство, 1954. –С. 58–64.
2. Товстоногов Г.А. Зеркало сцены. –Л.: Искусство, 1980. –Т. 1. –С. 112–125.

#### **Высоцкая Маргарита**

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актёрское искусство»,  
направление специальности «Актёр драматического театра и кино»  
Руководитель – заведующий кафедрой мастерства  
актёра и режиссуры Столярова О.Ю.

#### **ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ И ПОДТЕКСТ В ИГРЕ АКТЁРА В СОВРЕМЕННЫХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ**

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме применения внутреннего монолога и подтекста в современных театральных постановках, в которых акцент зачастую смещается в сторону художественно-оформительских средств спектакля, что приводит к ослаблению внимания к внутренней работе актёра над ролью. Автор исследования обосновывает необходимость усиления роли внутреннего монолога и подтекста как средств актёрской техники, обеспечивающих более глубокое раскрытие образа и гармоничное взаимодействие актёрской игры с визуально-эстетической составляющей спектакля.

Объект исследования: Актёрское искусство в современных театральных постановках.

Предмет исследования: Внутренний монолог и подтекст как элементы актёрской техники.

Цель исследования: Раскрыть значение внутреннего монолога и подтекста в актёрской игре в современных театральных постановках.

Задачи:

1. Определить особенности актёрской игры в современных театральных постановках;
2. Охарактеризовать использование внутреннего монолога и подтекста на примере спектакля «Анфиса» Л. Андреева (2024, реж. В. Еренькова) Национального академического драматического театра имени М. Горького.

Современные театральные постановки зачастую нацелены на то, чтобы привлечь широкую аудиторию, обеспечивать зрелищность спектакля. В силу этого активно используются различные средства художественного оформления, усиливающие визуальное и эмоциональное воздействие: световые эффекты, музыкальное сопровождение, сложные декорации, костюмы и грим. Данные элементы, безусловно, расширяют выразительные возможности спектакля, однако при чрезмерной концентрации на внешней составляющей, существует риск смещения художественного акцента на форму, а не содержание.

Под влиянием обилия выразительных средств нередко снижается значимость внутренней работы актёра над ролью. В результате артист начинает ориентироваться преимущественно на внешний рисунок действия, а не на его внутреннюю мотивацию. Это приводит к тому, что сценическое поведение становится менее органичным, а процесс переживания роли – формальным. В таких условиях актёрская исполнение может приобретать характер иллюстрации текста, а не его живого проживания. Зритель, в свою очередь, всё реже воспринимает происходящее как подлинное действие, поскольку исчезает ощущение внутренней правды сценического существования.

Исторически, театральное искусство Европы и России длительное время основывалось

преимущественно на принципах риторической декламации, внешней выразительности и системе ампула. Создание роли строилось на воспроизведении устойчивых жестов, интонационных схем и сценических эффектов, тогда как внутренний психологический процесс персонажа не являлся центральным элементом сценического существования. Основной задачей исполнителя считалось формирование убедительного внешнего образа и эмоционального воздействия на зрителя.

В конце XIX – начале XX века под влиянием идей психологического реализма и драматургии А. Чехова начал формироваться принципиально новый подход к актёрскому искусству, ориентированный на раскрытие внутренней жизни персонажа. Существенный вклад в развитие данного направления внёс К. Станиславский, разработавший систему, в рамках которой были введены понятия внутреннего монолога, подтекста, сверхзадачи и сквозного действия.

К. С. Станиславский подчёркивал, что подлинное воздействие театра основано не на внешней зрелищности, а на внутреннем переживании актёра: «...зрелище, пышная постановка, богатая мизансцена, живопись, танцы, народные сцены радуют глаз и ухо... они волнуют и душу, но не проникают так глубоко в неё, как переживания артистов... не режиссёрская постановка, а переживания вскрывают сердечные глубины артистов и зрителей для их взаимного слияния» [1, с. 503]. Данное высказывание подчёркивает ведущую роль внутренней жизни актёра в процессе создания сценического образа. В связи с этим особое значение приобретает обращение к внутреннему монологу и подтексту как к основе психической жизни роли. Внутренний монолог представляет собой непрерывный поток мыслей артиста, который существует параллельно сценическому действию и формирует его внутреннюю мотивацию. Он обеспечивает непрерывность сознания персонажа и помогает актёру сохранять логику поведения даже в паузах и молчаливых сценах.

С точки зрения актёрской техники, внутренний монолог является инструментом формирования внимания и концентрации. Он не позволяет исполнителю «пустеть» на сцене, поддерживая постоянную внутреннюю активность. Благодаря этому каждое действие приобретает обоснованность и становится следствием внутреннего процесса, а не механического исполнения текста.

Подтекст, в свою очередь, выступает как скрытый смысл произносимого текста, определяющий истинную мотивацию высказывания. Он обеспечивает многоплановость сценической речи и позволяет одной и той же фразе приобретать различные смысловые оттенки, в зависимости от обстоятельств и внутреннего состояния персонажа. Наличие подтекста делает сценическую речь более живой и индивидуальной, так как актёр начинает не просто произносить текст, а действовать через него. Таким образом, слово на сцене перестаёт быть самоцелью и становится средством выражения внутреннего действия.

С точки зрения психофизического подхода, каждое сценическое действие представляет собой единство внутреннего побуждения и внешнего выражения. Таким образом, любое физическое действие на сцене должно быть обусловлено внутренним процессом, включающим в себя мысль, оценку и эмоциональную реакцию персонажа. Отсутствие внутреннего монолога в актёрской игре приводит к утрате внутренней непрерывности сценического существования. В таком случае поведение персонажа становится внешне обусловленным, лишается психологической мотивации, что нарушает принцип органического действия. Артист начинает опираться преимущественно на текст и режиссёрские указания, не формируя собственную внутреннюю линию роли. Это приводит к снижению концентрации внимания, ослаблению сценической правды и возникновению формального, «внешне исполненного» существования на сцене. В результате утрачивается ощущение живого процесса мышления персонажа, а актёрская игра приобретает характер фиксированного набора действий без внутреннего развития. В таком случае речь персонажа утрачивает многослойность, воспринимается исключительно в прямом, буквальном значении, без внутренней смысловой глубины. Это делает сценическое поведение одноуровневым и лишает его психологической неоднозначности. Актёр начинает воспроизводить текст механически, не наполняя его внутренним содержанием, что приводит к ослаблению эмоционального воздействия на зрителя.

В процессе репетиционной работы особое значение приобретает анализ пьесы, который позволяет актёру выявить логические связи между событиями, определить цели персонажа и его отношение к происходящему. Именно на этом этапе формируется внутренний монолог и подтекст. Без глубокой работы с текстом невозможно построение полноценной внутренней линии роли.

В современных условиях современных нередко наблюдается ускорение процесса постановки спектакля, при котором сокращается время на глубокую работу с ролью. Это может приводить к тому, что артист ориентируется преимущественно на внешних указаниях режиссёра и сценический рисунок, не успевая сформировать устойчивую внутреннюю основу образа. В результате снижается степень самостоятельности мышления актёра, его способность к внутреннему проживанию роли. Подобная ситуация усиливает значение внутреннего монолога и подтекста как самостоятельных инструментов актёрской техники. Они позволяют компенсировать недостаток времени на репетиционную разработку роли, поддерживать непрерывность внутренней жизни персонажа в процессе спектакля. Даже при наличии сложной сценографии и активных визуальных решений в постановке, внутренний монолог и подтекст сохраняют для исполнителя опору на психологическую правду поведения.

Несмотря на то, что современный зритель становится более восприимчивым к визуальным эффектам, его потребность в эмоциональной и смысловой глубине сценического действия сохраняется. Именно поэтому задача актёра заключается не в противопоставлении внутреннего содержания и внешней формы, а в их согласованном взаимодействии.

Внутренний монолог и подтекст тесно взаимообусловлены, образуют единую систему внутренней жизни роли. Если внутренний монолог формирует непрерывную линию мышления персонажа, то подтекст определяет смысловое направление каждого конкретного высказывания. Их взаимовлияние обеспечивает переход от формального исполнения роли к её подлинному переживанию.

Одним из показательных примеров использования внутреннего монолога и подтекста в современной театральной практике является спектакль Национального академического драматического театра имени М. Горького «Анфиса» по пьесе Л. Андреева (реж. В. Еренькова). Анализ актёрского существования в данном спектакле позволяет проследить, как внутренняя работа исполнителей влияет на восприятие сценического действия зрителем. Следует отметить, что внутренний монолог, как элемент психотехники актёра, не может быть непосредственно наблюдаем зрителем, поскольку представляет собой внутренний процесс мышления и переживания роли. Однако о его наличии можно судить по степени психологической достоверности сценического поведения и способности артиста вызывать у зрителя ощущение подлинности происходящего.

Особое внимание привлекает работа О. Здырской, создавшей образ Анфисы через глубокую внутреннюю наполненность и эмоциональную органичность. Создание роли строится не только на внешнем воспроизведении текста и сценического действия, но и на передаче сложного внутреннего состояния героини. Наиболее ярко подтекст «звучит» в сценах взаимодействия Анфисы с Федором Ивановичем Костомаровым в исполнении А. Гиренка. Значительная часть смыслового содержания передаётся не через прямое значение реплик, а посредством скрытых намерений, эмоциональных акцентов, пауз, интонационных изменения и внутреннего отношения героев друг к другу. Подтекст становится важнейшим средством раскрытия психологического конфликта, делая сценическое общение многоплановым.

Важно, что ощущение достоверности и жизненности происходящего на сцене сохраняется и при повторном просмотре спектакля. Это свидетельствует о высокой степени внутренней проработки ролей и подтверждает значимость внутреннего монолога, подтекста как ключевых элементов актёрской техники, обеспечивающих художественную убедительность сценического произведения.

Таким образом, можно утверждать, что именно через развитие внутреннего монолога и подтекста актёр способен преодолеть тенденцию к внешней иллюстративности сценического действия. В современных условиях, где визуальная составляющая становится всё более значимой, сохранение внутренней работы артиста приобретает особую важность. Только при условии баланса между содержанием и формой возможно создание целостного и художественно убедительного сценического произведения.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / сост. Г. Кристи, Н. Чушкин. –М.: Искусство, 1953. –С. 503.

**Диденко Екатерина**  
Студентка 1 курса художественного факультета,  
специальность «Искусствоведение»  
Руководитель – заведующий кафедрой истории и теории искусств,  
кандидат искусствоведения Шунейко Е.Ф

## **ОСОБЕННОСТИ ОТОБРАЖЕНИЯ БИБЛЕЙСКИХ СЮЖЕТОВ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЕЛЬСКОГО НА ПРИМЕРЕ ХРАМОВЫХ РОСПИСЕЙ В СВЯТО–ВОЗНЕСЕНСКОМ ЖЕНСКОМ МОНАСТЫРЕ В БАРКОЛАБОВО**

**Аннотация.** Данная работа посвящена изучению библейских мотивов в современном храмовом искусстве на примере творчества белорусского художника Антона Бельского. В исследовании рассматривается значение его произведений для православной культуры, их духовная и художественная роль в жизни человека. Особое внимание уделяется образам Христа, Богородицы и святых, которые занимают центральное место в храмовой живописи и раскрывают идеи веры, милосердия, спасения и духовного совершенства. Анализируются особенности творческого пути художника, его обращение к традициям византийской и древнерусской иконописи, а также вклад в развитие современного церковного искусства. Рассматривается один из крупнейших проектов мастера – роспись храма Иоанна Предтечи Свято-Вознесенского монастыря в Барколабово. Подчеркивается, что творчество Антона Бельского сочетает строгое соблюдение православных канонов и индивидуальный художественный стиль. Также в исследовании раскрывается значение храмового искусства в современном обществе. Отмечается, что в условиях духовного кризиса церковная живопись помогает человеку обратиться к вечным нравственным ценностям, почувствовать духовную поддержку и сохранить связь с православной культурой. Делается вывод о том, что библейские мотивы продолжают оставаться важной частью современного искусства, а творчество Антона Бельского является примером сохранения и развития многовековых традиций храмовой росписи.

*Введение.* Храмовое искусство на протяжении веков являлось неотъемлемой частью духовной культуры человека. Особое место в нем занимает церковная роспись, основанная на библейских сюжетах. Каждый образ в храме имеет глубокий смысл и помогает человеку приблизиться к пониманию Священного Писания. В современном мире интерес к церковному искусству только возрастает. Многие художники обращаются к традициям византийской и древнерусской живописи. «В иконописи важна не индивидуальность, а духовный тип, освященный традицией» [2, с. 61]. Одним из таких мастеров является белорусский художник Антон Бельский, чье творчество связано с росписью православных храмов и созданием монументальных церковных композиций.

Актуальность данной работы заключается в необходимости изучения современного храмового искусства. Особенно важным является исследование библейских мотивов и их значения в творчестве. Через анализ работ Антона Бельского можно проследить, какие древние каноны продолжают существовать в современности, и как церковное искусство воздействует на духовный мир человека.

*Основная часть.* Для православного человека храм имеет особую значимость. Поскольку образ в православной традиции рассматривается как средство передачи духовного опыта и Богословских истин. «Образ Христа в иконе – это не портрет, но явление Богочеловека миру» [4, с. 59]. Церковная роспись подчинена строгим канонам, которые определяют её композицию и содержание, что актуально и для современного храмового искусства. Внутреннее пространство храма представляет собой целостную систему, где архитектура, иконография, свет и цветовое решение образует единый духовный смысл. Купол, своды, стены и алтарная часть имеют строго определённые зоны для размещения сюжетов, что позволяет создать структуру, отражающую христианское понимание мира.

Первые христианские храмы появились в 1–3 веках н. э. и были тесно связаны с развитием ранних христианских общин. Изначально христиане не имели собственных культовых сооружений, богослужения проходили в частных домах, что отражало скрытность и

преследования со стороны Римской империи. Ситуация изменилась после Миланского эдикта 313 года, когда христианство было легализовано. Началось строительство первых полноценных храмов – базилик, архитектурно основанных на римских общественных зданиях. Базилика стала универсальной моделью христианского храма: продолговатый неф, апсида, колоннады и алтарная часть. Распространение христианства на Восток привело к формированию византийской архитектурной традиции, где центральное место занял купольный храм. Он символизировал небесный свод и божественное присутствие. Через Византию христианская архитектура пришла и на Русь, где в 10–11 веках появились первые каменные храмы – Софийский Собор, Десятинная церковь, Успенский собор.

История упадка религиозной традиции неоднократно повторялась в разных странах, но наиболее ярко этот процесс проявился в Восточной Европе и особенно на территории бывшей Российской империи. После 1917 года церковь была объявлена пережитком прошлого, тысячи храмов закрывались или разрушались. В 20 века значительная часть населения перестала воспринимать церковь как важный элемент культурной и духовной жизни.

Возрождение церковной жизни началось во второй половине 20 века. Стали открывать и восстанавливать храмы, возвращали церковные имущества, также произошло возрождение монастырей и реставрация памятников архитектуры, появился интерес к истории, культуре и духовности.

Сегодня церковь вновь занимает важное место в общественной жизни, а храмы рассматриваются не только как религиозные сооружения, но и как важнейшие объекты культурного наследия.

Библейские сюжеты занимают центральное место в храмовой росписи. Они не просто украшают стены, а создают особую духовную атмосферу, в которой человек может почувствовать связь с Богом и соприкоснуться с событиями Священной истории. Через изображения святых, евангельских событий и сцен из Ветхого Завета раскрываются идеи спасения, жертвы, милосердия и вечной жизни.

Особое значение имеют изображения Христа. В православной традиции Христос изображается как Спаситель мира и источник света. «Народ, сидящий во тьме, увидел свет великий и сидящим в стране и тени смертной воссиял свет» [1, с. 27]. Купольные изображения Христа Пантократора напоминает верующим о присутствии Бога. Не менее важным является образ Девы Марии. В православном искусстве она воспринимается как заступница человечества и символ материнской любви. Ее изображения передают милосердие и духовную чистоту. Библейские мотивы помогают человеку осмыслить вопросы нравственности, смысла жизни и человеческого предназначения. Через художественный образ раскрывается богословское содержание, что делает храмовую роспись доступной для восприятия широкого круга людей.

Антон Бельский является одним из современных белорусских художников, работающих в сфере храмового искусства. Его творчество связано с православной традицией, монументальной живописью и иконописью. Художник родился в Барановичах, где прошли его детские годы. Первые шаги в искусстве он сделал в художественной школе. После чего продолжил обучение в Минском государственном художественном колледже имени А. К. Глебова, отделение дизайн. Позднее Антон Бельский окончил Белорусскую государственную академию искусств по специальности «монументально-декоративное искусство». Интерес к церковной тематике появился у художника еще в студенческие годы. Сам Антон Бельский вспоминал, что однажды услышал церковное пение в храме Петра и Павла. Это стало для него важным этапом в жизни и подтолкнуло к православному искусству. Большое влияние на творчество оказали византийская и древнерусская иконопись. «Иконописец раскрывает в образе не земное, а преображённое, божественное начало» [2 с. 52]. Византийская и Древнерусская живопись представляют собой два тесно связанных художественных мира, формирование которых происходило в рамках единой христианской традиции, но в разных культурных и исторических условиях. Византия стала источником художественных канонов, определивших развитие искусства Руси, однако со временем древнерусская живопись выработала собственные выразительные средства и эстетические принципы.

Византийское искусство сформировалось в 4–6 веках и стало синтезом античной художественной традиции и христианской духовности. Основной задачей византийской живописи было не реалистическое изображение мира, а передача божественной сущности и духовного

смысла. Поэтому художники использовали условность, символизм и строгую систему канонов. Византийские мастера создали выдающиеся образцы мозаики и фрески, такие как росписи Софии Константинопольской и монастыря Хора. Эти произведения стали эталоном для последующих поколений художников православного мира.

Древнерусская живопись появилась после принятия христианства на Руси в 988 году, это стало ключевым моментом, определившим развитие отечественного искусства. Вместе с религией на Русь пришли византийские мастера, книги и иконы, что обеспечило прямую преемственность художественной традиции. Однако уже в 11–12 веках древнерусская живопись начинает приобретать собственные черты.

Византийская и древнерусская живопись – это два этапа развития единой православной художественной традиции. Византия создала канон, определивший облик христианского искусства на многие века, а Русь, восприняв этот канон, развила его в направлении большей эмоциональности, духовной теплоты и национальной самобытности. Их взаимодействие стало фундаментом для формирования культурной идентичности Восточной Европы и продолжает оказывать влияние на современное искусство.

Особенно важными для Антона Бельского стали произведения Феофана Грека, Мануила Панселина и других византийских мастеров. Знакомство с древней иконой позволило ему понять глубину церковного искусства.

Одним из самых значительных проектов художника стала роспись храма Иоанна Предтечи Свято-Вознесенского женского монастыря в Барколабово. В 2013 году настоятельница храма женского монастыря направила запрос в Академию на роспись храма, но оказалось, что среди студентов не было того, кто хотел бы взяться за такую работу. А у Антона Бельского на тот момент было 7–8 практик в рисунке икон и мозаик. Например, он сделал несколько фресок в храме Всех Святых в Минске. Получив благословение от епископа Быховского и Бобруйского Серафима, художник принялся за работу. Первое время было нелегко, признается он. Но как бы ни было сложно в начале, он чувствовал, что все получится. Эскизы рисунков Антон Бельский готовил больше полугода. Сбор материала, и изучение истории монастыря, все рисунки важно было выдерживать в одной концепции в соответствии с канонами. После все утверждалось руководством монастыря. Работа над храмом продолжалась около двух с половиной лет. Художник творил с 8 утра до 11–12 вечера с перерывами на выходные. Общая площадь росписи составила более 800 квадратных метров.

В 2016 году Антон Бельский был награжден специальной премией «За духовное возрождение». Эта награда стала признанием его вклада в развитие современного церковного искусства.

Одним из центральных сюжетов в работах Антона Бельского является образ Христа. Художник изображает Спасителя как центр духовного мира, источник истины и света. Особенно выразительно это проявляется в композициях Страшного суда. Эта сцена имеет глубокий символический смысл. Она напоминает человеку о конечности земной жизни и необходимости духовного выбора. В композиции противопоставляются праведники и грешники, рай и ад, спасение и гибель. Подобный сюжет помогает зрителю задуматься о нравственных ценностях и смысле жизни.

Антон Бельский подчеркивал, что при создании храмовой росписи он стремился к тому, чтобы человек остановился перед образом и задумался о себе, своей душе и отношениях с Богом. Таким образом, библейские сюжеты становятся средством духовного воздействия.

Особое место в росписи занимают святые. В православной традиции святые являются посредниками между человеком и Богом. Их изображения символизируют духовный идеал и пример праведной жизни.

Важную роль играют композиции, посвященные Богородице. Образ Божией Матери Барколабовской особенно значим для монастыря, где работал художник. Этот образ связан с идеями милосердия, защиты и надежды. Библейские мотивы в росписях художника отличаются эмоциональной выразительностью. Художник стремится передать внутреннее состояние персонажей, их духовную силу и переживания. Благодаря этому росписи воспринимаются как живой духовный мир.

Также церковное искусство требует строгого соблюдения канонов. Художник работает в рамках определенной системы расположения сюжетов и образов. Однако даже в этих условиях

Бельский создает индивидуальный художественный стиль, основанный на глубоком понимании православной традиции.

В современном мире человек часто сталкивается с духовным кризисом, ощущением одиночества и потерей смысла жизни. В Новом Завете говорится: «Придите ко Мне все труждающиеся и обременённые, и Я успокою вас» [1, с. 86]. В этих условиях церковное искусство приобретает особое значение. Библейские сюжеты помогают человеку задуматься о вечных ценностях: добре, вере, милосердии и любви. «возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим, сия есть первая и наибольшая заповедь; вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя» [1, с. 179].

Храмовая роспись становится своеобразным диалогом между человеком и Богом. «Иконописец должен быть не только художником, но и человеком церковного опыта» [4, с. 188]. Антон Бельский отмечал, что люди приходят в храм в поисках утешения и духовной поддержки. Именно поэтому церковное искусство должно быть наполнено внутренним смыслом.

Современное общество постепенно возвращается к духовным традициям. Восстановление храмов, развитие иконописи и монументальной живописи свидетельствуют о возрождении интереса к православной культуре. Через библейские образы молодое поколение знакомится с культурным и духовным наследием. Росписи храмов помогают сохранить связь между прошлым и настоящим.

Творчество Антона Бельского показывает, что современное церковное искусство способно сохранять традиции и одновременно оставаться актуальным

*Заключение.* Библейские мотивы занимают центральное место в современном храмовом искусстве. «Византийская традиция остаётся живой, пока сохраняется духовная потребность в ней» [3, с. 600]. На примере творчества Антона Бельского можно увидеть, как православная традиция продолжает развиваться в 21 веке. Художник обращается к основным сюжетам Священного Писания, образу Христа, Богородицы, святых и сцене страшного суда. Эти композиции обладают не только художественной, но и глубокой духовной ценностью. Творческий путь Антона Бельского свидетельствует о важности сохранения православной художественной традиции. Его работы основаны на изучении византийской и древнерусской иконописи, а также на глубоком понимании церковной символики. Библейские мотивы в храмовой росписи помогают человеку задуматься о нравственных ценностях, духовной жизни и смысле существования. Церковное искусство становится важной частью культурного и духовного наследия общества. Творчество Антона Бельского является примером того, как современное искусство может сохранять связь с многовековой традицией и одновременно отвечать духовным потребностям современного человека.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – Минск: Белорусская Православная Церковь, 2019. 1458с.
2. Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. – Москва: Искусство, 1978. – 332 с.
3. Лазарев В.Н. История византийской живописи. – Москва: Искусство, 1986. – 946 с.
4. Успенский Л.А. Богословие иконы Православной Церкви. – Москва: Паломник, 2001. – 474 с.

#### **Дубинина Александра Константиновна**

Студентка 2 курса факультета дизайнера и декоративно-прикладного искусства,  
направление специальности «Дизайн промышленных изделий»,  
профилизация «Дизайн изделий бытового потребления»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишневская Т.А.

#### **ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ В ДИЗАЙНЕ: ЛИНЗЫ, ПРИЗМЫ, ПРЕЛОМЛЕНИЯ ДЛЯ ИЗМЕНЕНИЯ МАСШТАБА ПРОСТРАНСТВА**

**Аннотация.** В докладе рассмотрены особенности использования оптических иллюзий, возникающих при прохождении света через линзы, призмы и преломляющие среды, в качестве инструмента трансформации воспринимаемого масштаба пространства в дизайне интерьера, архитектуре и средовом проектировании.

*Введение.* Оптическая иллюзия традиционно понимается как ситуация, в которой зрительная система человека даёт образ, не соответствующий физическим свойствам наблюдаемого объекта. Иными словами, мы видим не то, что есть на самом деле. Долгое время иллюзии воспринимались как помеха и недостаток нашего зрения, который инженеры и проектировщики должны были по возможности нейтрализовывать. Однако в дизайне, особенно в дизайне пространственной среды, данная особенность человеческого восприятия превратилась из недостатка в мощнейший инструмент.

*Основная часть.* Дизайнер работает не с объективными размерами помещения, а с тем, как эти размеры ощущаются человеком. Обыватель никогда не измеряет пространство рулеткой, он оценивает его на глаз, на основе множества косвенных признаков: линий перспективы, теней, бликов, ритма деталей и, что для нас особенно важно, поведения света. Оптические иллюзии, созданные с помощью линз, призм и эффектов преломления, дают дизайнеру возможность корректировать восприятие масштаба в широком диапазоне – от едва уловимого смещения границ до радикальной трансформации геометрии помещения [1]. В то же время они усиливают эмоциональное воздействие среды, позволяют решать прикладные задачи, такие как зонирование без перегородок или улучшение освещения глубоких пространств, а также открывают новые уровни эстетической выразительности, недостижимые иными средствами [3]. Эффект, который мы называем иллюзией, всегда возникает на стыке двух процессов: объективного изменения хода световых лучей и субъективной интерпретации этого изменения зрительной системой.

Преломление света – изменение направления распространения световой волны при переходе из одной прозрачной среды в другую. Оно происходит потому, что скорость света в различных материалах различна. В вакууме свет движется максимально быстро, в воздухе – почти так же, но в воде, стекле или полимерах его скорость заметно падает. Когда луч оказывается на границе двух сред под углом, отличным от прямого, изменение скорости заставляет его поменять траекторию. Чем сильнее различаются показатели преломления двух сред, тем заметнее искривляется луч.

Помимо преломления, дизайнер использует и другие световые явления. Отражение от гладких поверхностей подчиняется простому закону: угол падения равен углу отражения. Зеркальное отражение создаёт точную копию пространства, что позволяет удваивать размытых пятен, что меняет восприятие удалённости объектов за такой преградой.

Интерференция возникает при наложении двух или более когерентных объёмов и создавать симметричные перспективы, которых в природе помещения не существует. Матовое или диффузное отражение рассеивает свет и смягчает границы.

Дифракция – это способность света огибать препятствия, размеры которых сравнимы с длиной волны. В практическом дизайне данное явление заметно, когда свет проходит через мелкую сетку, ткань или структурированное стекло. Вместо чёткой тени возникает серия световых волн. Они могут усиливать друг друга, создавая яркие пятна, или гасить, создавая тени. Наиболее заметное для глаза проявление интерференции – радужные переливы на тонких прозрачных плёнках. Поверхность мыльного пузыря или масляного пятна на воде кажется цветной именно потому, что свет отражается от внешней и внутренней поверхностей тонкого слоя, и не будет обработано зрением человека. Человеческий глаз – это сложная оптическая система с собственной линзой (хрусталиком), которая также преломляет свет. Мозг привык интерпретировать эти отражённые лучи. Аналогичный эффект даёт микрорельефная поверхность, например матрица компакт-диска, которая работает как дифракционная решётка.

Но ни одно из перечисленных физических явлений не станет иллюзией, пока определённые искажения как признаки глубины, удалённости или формы. Например, параллельные линии, сходящиеся в одной точке, автоматически воспринимаются как уходящие вдаль [2].

Важнейшими модуляторами иллюзии выступают контраст и угол обзора. Иллюзия, основанная на преломлении, исчезает, если смотреть на линзу под неправильным углом или если освещение слишком равномерное и не создаёт теней. Именно поэтому использование оптических эффектов требует тщательной проработки сценариев освещения и точек обзора пользователя.

В дизайне понятие «линза» уходит далеко за пределы оптического прибора. Линзой мы называем любой прозрачный элемент с криволинейной поверхностью, который изменяет ход проходящих лучей. Стекло остаётся основным материалом для серьёзных оптических работ в архитектуре и интерьере. Его показатель преломления варьируется в зависимости от состава. Стеклённые линзовые элементы используются там, где важны долговечность и тактильное качество: в дорогих перегородках, в витражах с контролируемым искажением, в полах с оптическими вставками, под которыми видно нижнее помещение, но в искажённом виде [1].

Акрил и поликарбонат предлагают дизайнеру принципиально иные возможности. Они лишь незначительно уступают стеклу по силе искажения, но превосходят его по многим другим параметрам. Полимеры в несколько раз легче стекла, что позволяет создавать крупноформатные линзовые панели без несущих конструкций. Они ударопрочны и не образуют опасных осколков, что критически важно в общественных и детских пространствах.

Главное преимущество полимеров – их способность принимать практически любую форму при литье или термоформовании. Полимеры легко поддаются механической обработке, их можно полировать, матировать или окрашивать. Их недостатки – меньшая устойчивость к царапинам по сравнению со стеклом и возможное пожелтение со временем под действием ультрафиолета, хотя современные стабилизированные марки во многом решают эту проблему.

Особую нишу занимают кварц и натуральные кристаллы – как горный хрусталь, флюорит. Их показатели преломления высоки, а главное их качество – сильная дисперсия, то есть способностью по-разному преломлять свет разной длины волны. В результате, белый луч на выходе из кристалла распадается на спектр, и по краям изображения появляются радужные каймы. В дизайне кристаллы используются не как конструктивные элементы, а как акценты и арт-объекты. Стоимость и хрупкость ограничивают массовое применение, но в премиальном и выставочном дизайне кристаллы незаменимы.

На стыке технологии и дизайна появляются композитные материалы, сочетающие слои стекла и полимеров с разными показателями преломления. Подобные слоистые структуры могут создавать сложные, заранее рассчитанные искажения, которые невозможно получить на однородном материале. Эти материалы пока дороги и используются преимущественно в экспериментальных проектах, но их потенциал для изменения масштаба пространства огромен.

Призма отличается от линзы геометрически и функционально. Так, линза изменяет масштаб и положение изображения, но в целом сохраняет его белый цвет. Призма же разлагает белый свет на спектральные составляющие как принципиально иной инструмент воздействия на восприятие пространства.

Дисперсия – это зависимость показателя преломления материала от длины волны света. Синие и фиолетовые лучи с короткой длиной волны преломляются сильнее, чем красные и оранжевые с длинной волной. Когда пучок белого света входит в призму, его цветовые компоненты начинают распространяться по разным траекториям. На выходе из призмы вместо одного белого луча мы получаем веер цветных лучей от красного до фиолетового. Если на его пути поставить экран – стену, пол или потолок, то на нём появится радужная полоса. Для дизайна важно не только само появление радуги, но и то, как эта радуга взаимодействует с геометрией помещения. Длинная узкая комната, в которой призма проецирует спектр на дальнюю стену, начинает казаться ещё длиннее, потому что цветной луч создаёт осознаваемую или неосознаваемую линию перспективы. Радужные пятна, падающие на разные плоскости, дробят объём и заставляют глаз постоянно перефокусироваться, что даёт ощущение большей глубины, чем есть на самом деле.

Оптическое стекло с высокой однородностью и минимальными внутренними напряжениями даёт самые чистые и яркие спектры. Акриловые призмы легче и дешевле, их часто встраивают в подвесные потолочные модули, где они работают одновременно как светорассеиватели и как цветовые генераторы. Они немного уступают стеклу по чистоте цветоразделения, но для большинства интерьерных задач этого достаточно. Поликарбонатные призмы, обладая высокой ударопрочностью и устойчивостью к ультрафиолету, используются на открытых фасадах и в уличных арт-объектах. Они могут быть частью вентилируемых фасадных систем, где солнечный свет, проходя через ряд призм, создаёт движущийся радужный узор на стене здания в течение всего дня [4]. Кристаллические призмы из флюорита или исландского шпата обладают исключительно сильной дисперсией. Одна небольшая призма из флюорита может

разложить свет в спектр, занимающий несколько метров на противоположной стене. Данные материалы дороги и используются в музейных и галерейных проектах.

Исландско-датский художник Олафур Элиассон создал несколько работ, напрямую использующих призмы для изменения масштаба. Работая над инсталляцией «Радуга», в зале музея он разместил мощный прожектор и систему призм, которая проецирует полный цветовой спектр от пола до потолка. Таким образом, посетители могут ходить сквозь радугу, и каждый цвет «отодвигает» или «приближает» их к противоположной стене. Пространство зала перестаёт быть нейтральным, начинает пульсировать, в зависимости от того, в какой цветовой зоне находится зритель.

Однако оптические иллюзии в дизайне – это не только искусство, но и инженерная дисциплина, которая имеет свои границы применимости. Одна из главных практических задач, которую решают линзы и призмы, – зонирование открытых пространств. Вместо того, чтобы ставить глухую стену или даже стеклянную перегородку, можно создать зону с помощью оптического эффекта. Например, обеденная группа в ресторане может быть выделена не только ковром, но и радужными границами вокруг каждого стола, достигаемыми с помощью света от люстры, переходящего через призматический плафон. Такие границы воспринимаются как невидимые стены, но без физического сужения пространства.

В помещениях с большой глубиной (длинные коридоры или анфилады комнат) дальние от окон участки часто остаются тёмными. Призмы и линзовые рассеиватели могут перераспределить свет: например, призматическая панель у окна разлагает солнечный свет на спектр и направляет цветные лучи в глубь комнаты, доставляя свет туда, куда он обычно не доходит. Это не только решает практическую задачу освещения, но и создаёт интересный визуальный эффект изменения глубины.

*Заключение.* Проведённый анализ позволяет утверждать, что оптические иллюзии в дизайне перестали быть периферийным явлением или развлекательным приёмом. Вывод, который следует из всего вышесказанного, заключается в следующем: оптическая иллюзия – это ресурс, которым можно управлять. Дизайнер, работающий с линзами, призмами и преломляющими средами, фактически проектирует не столько само пространство, сколько его образ в сознании пользователя. Реальные размеры помещения остаются неизменными, но воспринимаемый масштаб может быть скорректирован в широких пределах.

Стекло, полимеры, кристаллы и композиты обладают различными показателями преломления и дисперсии, что напрямую определяет характер создаваемой иллюзии. Выбор материала – инженерное решение, от которого зависит сила искажения, его долговечность, безопасность и эстетическое качество.

Эффективность оптической иллюзии всегда обусловлена тремя внешними факторами: характером освещения, углом обзора и контрастом среды. Поэтому проектирование с использованием оптических эффектов требует от дизайнера сценарного мышления: необходимо предусматривать разные режимы использования пространства и разные точки входа в него.

Наконец, следует подчеркнуть, что оптические иллюзии – это инструмент, требующий дозирования и контекстуальной чувствительности. Чрезмерное увлечение ими может привести к дезориентации пользователя, головокружению, чувству тревоги. В жилых пространствах, где важны покой и предсказуемость, оптические эффекты должны быть мягкими и ненавязчивыми. В общественных и выставочных пространствах, напротив, более сильные искажения могут быть оправданы задачей удивления, привлечения внимания или создания запоминающегося образа.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Матовников С.А., Мамышева С.А. Приёмы использования оптических иллюзий в интерьере // Вестник Волгоградского государственного архитектурно-строительного университета. Серия: Строительство и архитектура. – 2022. – № 1. – С. 293-303.
2. Курочкина В.А., Хлебников С.К., Черных В.П., Соловьев К.А. Роль оптических иллюзий и акустических эффектов в архитектуре города и оценка их воздействия на человека // Вестник евразийской науки. – 2021. – Т. 13, № 6. – С. 1-13.
3. Павлова В.А. Пространственные иллюзии. Методы визуальной коррекции среды // Architecture and Modern Information Technologies. – 2009. – № 2. – С. 4.

4. Терентьева Е.Ю., Османкина Г.Ю. Оптические иллюзии в инновационном дизайне // Инновационные материалы и технологии в дизайне: материалы IV Всероссийской научно-практической конференции. – Санкт-Петербург, 2018. – С. 14-19.

**Дьячкова Вероника**

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура театра театр кукол»  
Руководитель – доцент кафедры  
мастерства актёра и режиссуры Толстик Т. А.

**ВОСПРИЯТИЕ СОВРЕМЕННЫМ ЗРИТЕЛЕМ ТЕАТРАЛЬНОГО ДЕЙСТВИЯ**

*Аннотация.* В статье рассматриваются особенности восприятия театрального действия современным зрителем в условиях трансформации медиа среды и преобладания быстро сменяющегося цифрового контента. Анализируются изменения зрительского внимания и специфика взаимодействия зрителя с театром через социальные сети.

*Введение.* Объект исследования – восприятие зрителя.

Предмет исследования – восприятие современным зрителем театрального.

В процессе работы над статьей были проанализированы научные и публицистические статьи о состоянии театра XXI века, а также материалы, позволяющие рассматривать театр в контексте глобальных социокультурных процессов.

Цель исследования – определить, должен ли театр адаптироваться под современного зрителя или сохранять автономность художественного высказывания. Задачи исследования:

1. Выявить факторы, определяющие отношение зрителя к сценическому действию;
2. Охарактеризовать способы адаптации театра к запросам современной публики;
3. Отличить границы допустимого обновления театра, не нарушающие его сущностных принципов.

По социологическим данным, в 80-е годы XX века 73,4% населения республики не посещало театр; 20,8% граждан 1 – 2 раза в год приходили на театральные постановки; 3 – 5 раз – 4,6% от общего количества потенциальных зрителей. Постоянными театрами могли считать себя лишь 1,2% опрошенных, посещавших театр 6 и более раз. Таким образом, если рассматривать ту часть населения, которая посещала театр 3 раза и более, то их число было около 150 тыс. по всей республике, ещё около 45 тыс. – люди, посещавшие театр 6 раз в год и более. В общей сложности количество этих людей – около 200 тыс. человек. Они и составляли активную театральную аудиторию [12, с. 269].

В отличие от того периода за последние 10 лет статистика изменилась. По данным Национального статистического комитета, в Республике на конец 2018-го работали 29 профессиональных театров: 20 драматических и музыкальных, 8 кукольных и юного зрителя, 1 оперы и балета. В Минске насчитывается 11 профессиональных театров. За прошлый год ими проведено более 3 000 мероприятий. Число посещений превысило 850 тыс. На один театр в среднем приходится по 77,5 тыс. посещений. В числе лидеров в Беларуси – Большой театр оперы и балета (1-е место, 247,2 тыс. посещений, 13 % от всего населения), Музыкальный театр (2-е место, 136,1 тыс. посещений, 7,6 %), Купаловский театр (5-е место, 86,6 тыс. посещений, 4,9 %).

Однако на сегодняшний день радикально изменилась статистика посещения театра потенциальным зрителем. Сегодня его интересует не только посещение спектакля, но также и коммуникация с коллективом посредством социальных сетей. Они дают возможность обсудить спектакль, поделиться мнением, оставить отзыв о игре актёров и качестве увиденной постановки. Другой не менее важный фактором привлечения аудитории в театр – дополнительный цифровой контент: промо-ролики, интервью с актёрами за кулисами, интерактивные квесты, трансмедиа-повествования, в которых спектакль «переливается» в социальные сети и мобильные приложения [10]. Важную роль в популяризации театрального искусства занимают блогеры – они создают

ажитоаж и привлекают внимание к театру своим медиа-контентом, таким образом создавая рекламу и увеличивая посещаемость тех или иных театров.

Интерес к театральному искусству значительно повысился, однако существует определённая проблема. Современный зритель, привыкший к быстро сменяемому контенту, теряет концентрацию внимания при просмотре традиционных, привычных репертуарных спектаклей. По нашему мнению, сегодня необходимо учитывать изменившиеся запросы зрителя. Поэтому для начала важно разобраться, как строится зрительское восприятие.

Способ оценки спектакля формируется под влиянием сложной системы факторов, выделенной на основе анализа характера театральной публики. По наблюдениям режиссёров, актёров, музыкантов, единого мнения по поводу одного и того же произведения искусства практически не существует. Различия в восприятии объясняются тем, что каждый человек приходит на спектакль с собственным жизненным и художественным опытом. Если же создатели постановки рассматривают её с позиции Режиссёры, сценографы, актёры, критики владеют профессиональным инструментарием для оценки сценических произведений, публика же воспринимает показанные в них контексты бессознательно, интуитивно [5].

К числу главных факторов относится личный и художественный опыт каждого зрителя, умеренная новизна выразительных средств театрального искусства, оригинальность сценарно-режиссёрского хода [5]. Существенную роль играет соблюдение баланса между традиционными и авангардными художественно-выразительными средствами. Исследования показывают, что слишком радикальное отклонение от привычных форм вызывает отторжение у значительной части аудитории, а полное следование канонам воспринимается как консерватизм и отсутствие художественного поиска.

Воздействие спектакля на психоэмоциональную и когнитивную сферу зрителя, эмоциональная разрядка в результате катарсиса – факторы, определяющие глубину зрительского переживания. Все они в своей совокупности объясняют неоднородный характер зрительских оценок одного и того же спектакля. Опрос зрителей после одного спектакля Владимирского академического театра драмы показало разнообразие реакций: часть зрителей назвали увиденную историю «неромантической, некрасивой, пошлой и разочаровывающей», в то время как 34% аудитории отметили, что это «типичная история, так у всех бывает – грустно, но правдиво», дав высокую оценку актерскому исполнению и режиссуре [5].

Особое внимание заслуживает феномен зрительского комфорта – категория, позволяющая концептуализировать особенности места зрителя в современной театральной коммуникации. Традиционная концепция комфорта предполагала понятность и доступность содержания, следование установленным правилам и ожиданиям. Центральный вопрос, вокруг которого разворачивается дискуссия – театр должен подстраиваться под зрителя или сохранять собственную художественную позицию, независимо от общественного мнения. Взгляды современных зрителей на будущее театра довольно разнообразны. На основе опроса, проведенного автором данной работы, можно заключить: единого взгляда на современный театр в настоящее время нет. Так, насчитывается немалое число людей, желающих сохранить традиции, избежать экспериментов, вплоть до радикального консерватизма. В то же время среди опрошенных нередко встречаются и апологеты обновления театрального языка. Однако наибольшее число людей, которые приняли участие в исследовании, высказалось об идее сочетания классики и новизны – осторожного обращения с традициями и адекватного использования технологий, новых прочтений.

Таким образом, проведенный автором данного исследования опрос, выявил неоднородность ожиданий [8]. Для одних зрителей важна «глубина» и «камерность», для других – яркость и внешняя эффектность постановки. Часть публики воспринимает театр как пространство интеллектуального диалога и философской рефлексии, а другая ждет развлечения и эмоциональной разрядки. Данные различия создают серьезную проблему для выстраивания репертуарной политики театров: ориентация на один сегмент аудитории неизбежно ведет к потере другого [2].

Большой драматический театр имени Г. Товстоногова демонстрирует модель гибридной художественной стратегии, объединяющей элементы и техники различных смежных искусств, актуализирующие перформативные установки современного театра [4]. Художественная концепция режиссера А. Могучего лежит в плоскости эстетического поиска новой конвергентной

театральной модели. Музейно-театральный проект «Хранить вечно», реализованный в Санкт-Петербурге в 2018 году, предпринял попытку выхода театра за свои пределы в поисках позиционирования имиджа и обретения статуса культурного события [4].

Трансформация канонического пространства академического театра в вариативное перформативное, игровое «место сборки» креативных энергий позволяет оценить феномен на новом витке обретения опыта культуртрегерского театрального «выхода» к зрителю-современнику [4]. В мозаичной структуре мира театр стал способом заполнения экзистенциального вакуума. Развиваясь, вырабатывая новые модели и способы коммуникации с социумом, современный театр стремится выйти за свои пределы – как институциональные, так и художественно-эстетические – расширяя возможности коммуникативных практик [6].

Современное белорусское и российское сценическое искусство нашло свою нишу в социокультурном пространстве. Спектакли новейшего времени дают зрителям возможность отказаться от позиции «наблюдателя», используя приемы, позволяющие аудитории активно включаться в театральный процесс, в разной мере организовывать ход действия спектакля [1]. Ключевая идея интерактивного, иммерсивного театра – активное взаимодействие со зрителем и его внутренним миром. Появление подобных идей в художественных практиках обусловлено недостатком общения в жизни современного человека. Помимо особой формы коммуникации, подобное направление позволяет зрителю быть сотворцом, одним из звеньев, создающих театральное произведение [7].

Иммерсивный театр, квест-спектакль, спектакль-экскурсия – форматы, получившие активное распространение в практике российских театров [6]. Инклюзивные и интеграционные технологии в режиссуре современного сценического искусства представляют собой ключевые шаги в решении сложной задачи создания спектаклей, изначально предназначенных для различных категорий зрителей, имеющих те или иные ограничения здоровья [2].

Как уже было сказано, цифровые коммуникации служат важнейшим инструментом продвижения и популяризации театрального искусства. Исследование восприятия публикой культурных продуктов с помощью онлайн-опроса показало, что цифровизация играет ключевую роль в формировании интереса к театру, особенно среди молодой аудитории [9]. Впрочем, чтобы театральное искусство сохранило свою аутентичность, имплементация цифровых инструментов должна быть тщательно продумана. Результаты опроса, проведенного весной 2025 года среди 259 корреспондентов-москвичей-театралов, выявили противоречия между интересом к театральным технологическим инновациям и приверженностью традиционным формам: большинство респондентов предпочитают классические постановки с элементами современной режиссуры, а готовность платить за технологичные спектакли ограничена [11].

Несмотря на новые форматы существования театра, до настоящего времени активны приверженцы традиционных театральных канонов. Например, Национальный академический театр имени Янки Купалы, Национальный академический драматический театр имени М. Горького, Национальный академический драматический театр имени Якуба Коласа. Спектакли этих театров придерживаются строгой, академической формы и, хотя и имеют небольшие вкрапления инноваций, предпочтения все же отдают классическим формам, не отступая от театральных канонов привычных зрительскому восприятию.

Закключение. Вопрос о том, должен ли театр подстраиваться под зрителя, не имеет однозначного ответа. Анализ современных практик показывает, что наиболее устойчивыми оказываются те театральные институты, которые находят баланс между художественной автономией и гибкой адаптацией к запросам аудитории. Театр, полностью игнорирующий интересы публики, рискует оказаться в культурной изоляции. Театр, лишенный собственной индивидуальности, теряет художественную идентичность и превращается в индустрию развлечений.

Главная значимость этого исследования заключается в выявлении факторов, определяющих характер зрительского восприятия, и описании новых форматов взаимодействия театра с аудиторией. Понимание этих механизмов позволяет разрабатывать эффективные стратегии репертуарной политики, сочетающие традиционные ценности театрального искусства с инновационными подходами к коммуникации со зрителем.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ведущие методы взаимодействия современного театра с аудиторией на примере актуальных спектаклей российских режиссеров // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/veduschie-metody-vzaimodeystviya-sovremennogo-teatra-s-auditoriey-na-primere-aktualnyh-spektakley-rossiyskih-rezhisserov> (дата обращения: 07.05.2026).
2. Инкультурация слабовидящих и слепых зрителей в пространстве иммерсивного 4D-театра // Индустрии впечатлений. Технологии социокультурных исследований. 2025. № 2 (11). С. 146-179. – URL: <https://eiscrt.press/main/index.php/journal/article/view/118> (дата обращения: 07.05.2026).
3. Культурный агент: как московские театры привлекают новые аудитории зрителей // ВЦИОМ. – URL: <https://wciom.ru/expertise/kulturnyi-agent-kak-moskovskie-teatry-privlekajut-novye-auditorii-zritelei> (дата обращения: 07.05.2026).
4. Культурный код современного БДТ: вариативность игровых и перформативных пространств // Киберленинка. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnyy-kod-sovremennogo-bdt-variativnost-igrovyyh-i-performativnyh-prostranstv> (дата обращения: 07.05.2026).
5. Современный зритель и культурные смыслы театра // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-zritel-i-kulturnye-smysly-teatra> (дата обращения: 07.05.2026).
6. Современный российский театр: вариации коммуникативных практик // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-rossiyskiy-teatr-variatsii-kommunikativnyh-praktik> (дата обращения: 07.05.2026).
7. Театральный интерактив как модель коммуникации современной культуры // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnyy-interaktiv-kak-model-kommunikatsii-sovremennoy-kultury> (дата обращения: 07.05.2026).
8. Театральная социология: зритель настоящего и его ожидания от будущего // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-sotsiologiya-zritel-nastoyaschego-i-ego-ozhidaniya-ot-buduschego> (дата обращения: 07.05.2026).
9. Трофимова, Г. Н., Цагарейшвили, С. А. Цифровые коммуникации в сфере оперного искусства: динамика аудитории и проблемы восприятия // Коммуникология. 2024. Т. 12. № 2. С. 73–82.
10. Феномен трансмедиа в искусстве театра: опыт Беларуси // Киберленинка. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-transmedia-v-iskusstve-teatra-opyt-belarusi/viewer> (дата обращения: 07.05.2026).
11. Щербакова, Ю. В., Сазонова, А. Л. Фрейм «современный технологичный театр» в оценках москвичей-театралов // П.О.И.С.К. 2025. № 5. С. 64–74.
12. Эволюция современного белорусского театра и зрительской аудитории на рубеже 21 столетия // Киберленинка. – <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-sovremennogo-belorusskogo-teatra-i-zritelskoy-auditorii-na-rubezhe-hhi-stoletiya/viewer> (дата обращения: 07.05.2026).

### **Жарова Татьяна**

Студентка 3 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Мультимедиа дизайн»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
теории и практики коммуникативного дизайна Быстрова О. И.

## **ТЕНДЕНЦИЯ ЦИКЛИЧНОСТИ В ДИЗАЙНЕ СОВРЕМЕННЫХ ИНТЕРФЕЙСОВ**

**Аннотация.** В данной работе рассмотрена специфика визуального оформления современных интерфейсов, а также «цикличность» их внешних интерпретаций на примере трансформации дизайнерских подходов уходящей эпохи и взаимодействии пользователей с новым усовершенствованным решением.

*Введение.* Современные цифровые интерфейсы переживают закономерный возврат к объёмным элементам, от которых дизайнеры отказались в пользу плоского стиля около десяти лет

назад. Оказалось, что «стерильный» плоский дизайн создаёт новые трудности: пользователям стало сложнее различать кнопки, а сами интерфейсы воспринимаются как холодные и ненадёжные. Поэтому индустрия вновь обращается к идеям скевоморфизма, но уже на новом уровне, при этом не копируя кожу и дерево, а добавляя лёгкие тени, анимацию нажатия и минимальный объём только на самых важных элементах. Анализируя этот переход, можно понять, почему плоский стиль перестал справляться, что именно возвращается из прошлого и чем неоскевоморфизм отличается от устаревшего подхода нулевых.

*Основная часть.* Период 2007–2013 годов стал ареной борьбы двух противоположных подходов к интерфейсам: скевоморфизма и плоского дизайна. Скевоморфизм, предполагающий имитацию физических материалов (кожи, дерева, металла) и цифровых объёмных элементов (тени, градиентов, реалистичных фактур), доминировал в ранних версиях операционных систем (Рис. 1). Его главная задача была педагогической: в эпоху перехода от кнопочных телефонов к сенсорным экранам массовый пользователь нуждался в визуальных якорях, которые бы снижали когнитивный диссонанс. Аналоговые циферблаты, «оторванные» уголки записных книжек, пружинистые переключатели - всё это создавало ощущение знакомого физического мира, укрепляло доверие к хрупкому сенсорному опыту.

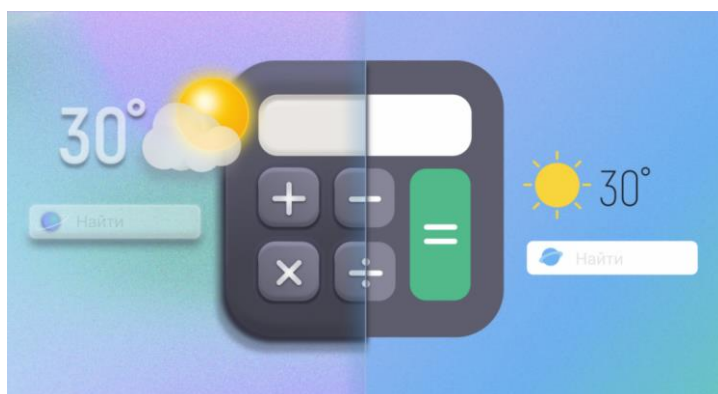


Рис. 1

Однако к началу 2010-х годов скевоморфизм постепенно превратился из помощника в обузу. Визуальный шум из разных текстур мешал концентрации на контенте, а избыточная отрисовка теней и градиентов требовала всё больше технических ресурсов. Ответом стал плоский дизайн, чьими авангардистами выступили Microsoft с интерфейсом Metro (плитки, отсутствие объёма, типографика как главное средство выразительности) и Apple с iOS 7 (полное искоренение текстур, прозрачные слои, акцент на содержании) (Рис. 2). Стиль Metro основан на принципах дизайна швейцарского стиля. Основными принципами Metro являются акцент на хорошей типографике и крупный текст, который сразу бросается в глаза. Microsoft называет Metro «простым, чистым, современным», а также «обновлением» по сравнению с основанными на значках интерфейсами Windows, Android и iOS. Microsoft разработала Metro специально для укрепления группы общих задач для ускорения использования. Это достигается за счёт исключения лишней графики и вместо этого опоры на фактическое содержание, для функционирования в качестве основного пользовательского интерфейса [1].



К концу 2013 года этот подход стал индустриальным стандартом, оттеснив скевоморфизм на периферию как архаичный и «слишком мимикрирующий под реальность». Однако, как показало последующее десятилетие, отказ от тактильной эмпатии породил новые проблемы, от роста ошибочных нажатий до эмоциональной холодности интерфейсов, что и привело к современному частичному возвращению объёмных элементов, но уже на иных технологических и психологических основаниях.

На протяжении последних пяти лет плоский дизайн, доминировавший в интерфейсах почти десятилетие, всё чаще демонстрирует признаки системной усталости, причём не только на уровне лабораторных замеров, но и в реальных пользовательских сценариях. Современный пользователь радикально отличается от аудитории начала 2010-х: он владеет множеством устройств (смартфон, планшет, ноутбук, умные часы, AR-очки), ежедневно взаимодействует с десятками приложений и, что критически важно, уже не нуждается в «стерильной» плоской эстетике ради производительности - напротив, он требует эмоциональной и тактильной понятности.

Эмпирические исследования последних лет (например, отчёт Google Material Design 2023 года и независимые UX-метаанализы) фиксируют три устойчивых кризиса flat-подхода в актуальной среде. Первый кризис - когнитивная перегрузка от однородности. Плоские интерфейсы разных приложений стали неразличимы: одинаковые плашки, тонкие шрифты, минималистичные иконки. Пользователю всё труднее ориентироваться без постоянного чтения текстовых подписей; визуальная дифференциация между кнопкой, карточкой и просто фоном практически исчезла. Второй - эмоциональная депривация и потеря доверия. Пользователи описывают плоские интерфейсы как «стерильные», «бездушные» и даже «тревожные». В опросах (NNGroup, 2024) 68% респондентов заявили, что им психологически комфортнее, когда элементы управления выглядят физически осязаемыми - с лёгкой выпуклостью, тенью или микродинамикой нажатия. Особенно это важно в финансовых, медицинских и B2B-приложениях, где цена ошибки высока, а доверие к интерфейсу напрямую коррелирует с его визуальной устойчивостью. Плоский дизайн, отрицая любые намёки на трёхмерность, непреднамеренно сигнализирует о «невесомости» и ненадёжности системы [2]. Плоская эстетика в таких контекстах воспринимается как чужеродная и требует дополнительных усилий для адаптации. Таким образом, плоский дизайн, бывший революционным для первых сенсорных экранов, сегодня тормозит эволюцию интерфейсов в сторону более естественного, эмпатичного и многомерного взаимодействия.

Именно эти кризисы формируют визуальную неразличимость, эмоциональную холодность и несовместимость с новыми форм-факторами, которые привели к тому, что крупнейшие корпорации (Apple, Microsoft, Google, а также автопроизводители и VR-платформы) начали системный пересмотр доктрины «плоский дизайн любой ценой». Основные проблемы при разработке мультимедийных приложений, не позволяющие обеспечить их высокое качество проистекают из-за того, что сегодня информационное проектирование в ряде случаев либо не выполняется вообще, либо выполняется специалистами технического профиля, а дизайнеру отводится лишь роль оформителя, одновременно пытающегося придать объекту те или иные формальные качества [3]. Возвращение к объёмным элементам, однако, не является простым ретро-скевоморфизмом 2007 года. Речь идёт о неоскевоморфизме, селективной интеграции тактильных визуальных маркеров, которые сохраняют минималистическую базу, но возвращает пользователю утраченное чувство контроля и предсказуемости. Переход от плоского к объёмному здесь не подчинено эстетическому капризу, а является ответом на объективные эмпирически подтверждённые запросы современного пользователя и требования новых цифровых сред.

Говоря о новом объёмном подходе, необходимо кратко охарактеризовать его эмпирические проявления. Однако эти внедрения носят фрагментарный характер и не означают тотальной реставрации скевоморфизма образца 2007 года, что порождает главный спорный тезис современной дискуссии. Спорные моменты: неоскевоморфизм не равно слепому копированию 2000-х это гибрид с анимацией и микровзаимодействиями. Ключевой теоретический разлом в области коммуникативного дизайна сегодня связан с различием ретро-скевоморфизма (полная имитация физических материалов и объёмных текстур, как в iOS 6) и неоскевоморфизма (селективное использование элементов объёмности, интегрированных в плоскую или

полушпоскую базу). Оппоненты возвращения к объёму часто апеллируют к аргументу «возврата в прошлое», утверждая, что любые тени, градиенты и псевдорельефы неминуемо приведут к визуальному шуму и снижению производительности, т.е. прошлым минусам такого интерфейса.

Однако эмпирические и теоретические исследования последних трёх лет (включая работы в области перцептивной психологии и HCI) демонстрируют, что неоскевоморфизм принципиально отличается от своего предшественника по трём параметрам. Первое отличие - дозированность и функциональность. В сравнении от избыточного декоративизма ранних скевоморфных интерфейсов (кожаные календари, деревянные полки, имитация ткани), современный объём проявляется лишь на критических элементах, несущих аффорданс: границах интерактивных зон, состояниях фокуса и нажатия, разделителях контента. Например, лёгкая тень у плашки не копирует физический объект, а лишь сигнализирует о её возвышении над фоном. Это соответствует принципу «минимального объёма», где затраты когнитивных ресурсов на обработку объёмного маркера перевешиваются выигрышем в скорости идентификации кликабельной зоны. Второе отличие - синтез с анимацией и микровзаимодействиями. Неоскевоморфизм не является статическим: он дополнен динамическими подсказками - так называемыми микроинтеракциями. При наведении курсора или касании элемент не просто меняет цвет, а приобретает временную псевдодавление (эффект «проминания»), сопровождаемое плавной анимацией тени и сдвигом относительно фона. Это создаёт иллюзию физического нажатия без тяжёлых текстурных наложений.

Экспериментально подтверждено (Google Material Design Guidelines 2024), что такие анимированные объёмные реакции снижают количество ошибочных нажатий на 18–22% по сравнению с полностью плоскими аналогами, при этом не увеличивая время отклика системы, поскольку современные графические процессоры выполняют рендеринг теней и сдвигов в реальном времени без заметных задержек. Третье отличие здесь - контекстная адаптивность. В отличие от универсального скевоморфизма начала 2000-х, неоскевоморфизм может включаться или отключаться в зависимости от среды использования, устройств и даже индивидуальных настроек доступности. Например, в AR-интерфейсах объёмные маркеры активируются автоматически, в то время как в режиме низкого энергопотребления или для пользователей с нарушениями зрения возможен откат к плоскому минимализму с контрастными границами. Такая адаптивность делает неоскевоморфизм не догмой, а инструментальным набором.

*Заключение.* Подводя итог, можно отметить, что переход к неоскевоморфизму следует рассматривать не как завершённую парадигму, а как открытую область проектных экспериментов, где объём, анимация и микровзаимодействия образуют гибридную систему, решающую локальные задачи когнитивной эргономики без возврата к декоративным излишествам прошлого. Сам феномен цикличности в дизайне не есть нечто новое или же негативное, напротив, это отличный способ переосмысления прошлого и возможность приобретения нового опыта с наименьшим количеством ошибок.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Metro (интерфейс) [Электронный ресурс] / сайт «Википедия». –Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Metro\\_\(%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%B5%D0%B9%D1%81\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Metro_(%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%B5%D0%B9%D1%81)) –Дата доступа: 12.05.2026.

2. Скевоморфизм вернулся, плоский дизайн умер: полный атлас морфизмов 2025 [Электронный ресурс] / сайт «dsgners.ru». –Режим доступа: <https://dsgners.ru/roman-gigola/12626-skevomorfizm-vernulsya-ploskiy-dizaun-umer-polnyiy-atlas-morfizmov-2025> –Дата доступа: 12.05.2026.

3. Стрикелева, К.А. Об особенностях разработки мультимедийных учебников гуманитарной направленности (на примере курса «Теория и методология дизайна») / К.А. Стрикелева, Л.В. Стрикелева, Д.А. Стрикелев // Информационное обеспечение исторического образования: Сб. ст. / Под. ред. В. Н. Сидорцова, А. Н. Нечухрина, Е. Н. Балыкиной. – Минск: БГУ; Гродно: ГрГУ, 2003. – С. 52–58.

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Графический дизайн и мультимедиа дизайн»,  
направление специальности «Графический дизайн»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
общеобразовательных дисциплин Нечаева С.М.

## TIMELESS PATTERNS OF WILLIAM MORRIS

*Abstract.* This article focuses not simply on decoration, but on an entire philosophy embodied in pattern. It explores how Morris's aesthetic principles, born out of debates about nature and industrialization, evolved into a recognizable visual language. We trace the evolution of his theoretical views and analyze why 19th-century ornament not only survived but became the foundation of modern design. Comparing approaches past and present reveals surprising parallels: what does the Victorian protest against machine production have in common with today's desire for a "handcrafted" aesthetic in the digital age?

*Аннотация.* В центре внимания данной статьи не просто декор, а целая философия, воплощенная в узоре. Статья раскрывает, как эстетические принципы Уильяма Морриса, рожденные в спорах о природе и индустриализации, превратились в узнаваемый визуальный язык. Мы прослеживаем эволюцию его теоретических взглядов и анализируем, почему орнамент XIX века не просто выжил, но и стал фундаментом современного дизайна. Сравнение подходов прошлого и настоящего выявляет удивительные параллели: что общего у викторианского протеста против машинного производства и сегодняшнего стремления к «ручной» эстетике в цифровую эпоху?

*Introduction.* Ornaments is certainly an essential part of decoration in modern art and design. It is frequently used in fashion, interior design, cutlery, etc. There are many types of them, creating an inexhaustible source of inspiration for designers. Nowadays one of the most popular, interesting and catching types of ornamentation are the prints developed by William Morris in the late 19th century. Despite their diversity, they are easily recognizable by their complex floral compositions and harmonious, rich color combinations. But over the century since Morris's prints were made, lots of new types of ornamentation were created, gained and lost their popularity. As an example we can put Art deco's fine geometrical lines and Bauhaus's simple but expressive elements. So why exactly Morris's art pieces are so popular again? To answer that question, we should study those prints, the conditions they were created in and William Morris in general as a phenomenon.

*Main part.* «William Morris is best known as the 19th century's most celebrated designer, but he was also a driven polymath who spent much of his life fighting the consensus. A key figure in the Arts & Crafts Movement, Morris championed a principle of handmade production that didn't chime with the Victorian era's focus on industrial 'progress'». [1] That's what is written about Morris on the website of one of the world's greatest museums – The Victoria and Albert Museum.

Morris's worldview began to take shape during his studies at Oxford, where he abandoned his initial intention to join the Church after encountering the works of famous John Ruskin and Thomas Carlyle. Ruskin's *The Stones of Venice* (1851) proved foundational: it argued that Gothic architecture embodied a moral unity of art and labor, where the individual craftsman's creativity was integral to the work itself. Carlyle's critiques of crass materialism and capitalist exploitation, particularly in *Past and Present* (1843), similarly instilled a deep skepticism toward industrial society in Morris.

Simultaneously, Morris forged a close friendship with Edward Burne-Jones and fell under the spell of Dante Gabriel Rossetti and the Pre-Raphaelite Brotherhood. Their idealization of the naturalism, simplicity, and communal artistry of the late medieval and early Renaissance periods provided Morris with a living aesthetic model of the pre-capitalist values he admired.

Morris's philosophy transitioned from theory to practice through the construction and design of his home, Red House (which is now used as a museum of the Arts and Crafts movement), and the subsequent founding of the decorative arts firm Morris, Marshall, Faulkner & Co. in 1861. The firm was an explicit rejection of industrial mass production, which Morris believed alienated the worker from the product of their labor and produced "unnatural" and debased goods. He insisted on handcraftsmanship, the use of natural materials and dyes, and the reunification of the designer with the manufacturer. This emphasis on the dignity of labor and the principle that art should be an organic part of daily life: «the true

secret of happiness lies in taking a genuine interest in all details of daily life»—formed the ideological core of the Arts and Crafts movement. [2] Now, understanding Morris's philosophy, we can note that his ornaments became a response to social demand as a counterbalance to the polished simplicity and uniformity of factory production.

Based on the story of the rise of Morris, Marshall, Faulkner & Co, we can understand that Morris's ornaments became so popular in the past for the following reasons:

1. The decline in the number of unique decorative works due to mass industrial production made it more luxurious to have a high quality, almost handmade product, rather than one made by a soulless machine.

2. Because of the desire to create something new and not lose their jobs due to the factories, the most skilled, progressive and creative artists and designers wanted to unite around a strong leader. Due to his ideas, William Morris was exactly the person needed for that role.

3. Although Morris is known to be against industrialism, technology helped to print small batches of decorative textiles and wallpapers, which made them way more affordable than they were.

4. Based on the previous point, we can conclude that the rapidly growing middle class became the main consumer of Morris's products. Their wealth grew, so they wanted to decorate their homes beautifully, creating a demand for goods, created by Morris, Marshall, Faulkner & Co.

5. The popularity of the Art Nouveau style (in which Morris created his patterns) itself helped the prints sell better, since they were used to create fashionable interiors.

6. The most obvious reason for the popularity of the patterns are their floral motifs. While creating them, William Morris was inspired by his own garden, which resonated with the British people, known for their love for parks and nature.

Despite the fact that interest in Morris's prints has faded worldwide overtime, in Great Britain, the Morris style retained its position for many years to come and remained relevant. During the era of Margaret Thatcher, Victorian traditions were particularly valued, and Morris patterns embodied the coziness of the typical British home. They were even used in the decoration of furniture on military submarines to support the sailors' spirit. After the patent on the prints expired, a famous fashion designer Laura Ashley began using them to create fabrics for her clothing production. This way the style has been preserved to this day.

In the present day, Morris's ornaments are once again widespread across all areas of design. Let's look at the reasons for this new wave of their popularity.

1. By 2010s, design made a shift towards greater complexity in compositional and color schemes. By that time, consumers got tired of minimalism, so more detailed, creative designs with saturated colors started getting more popular. This is especially noticeable in interiors after the Covid-19 epidemic. During the pandemic and forced isolation, people spent too much time in boring, dull homes, which negatively impacted their mental state. Even wall paint manufacturers began releasing special capsule collections with original color schemes. So, sales of cheerful and whimsical Morris & Co. interior textiles and wallpaper increased, and products imitating them appeared.

2. As a typical European ornament, Morris's patterns gained great popularity in Asia after an exhibition at the Nanjing Museum. The prints created a sensation, leading to the mass production of Morris-imitating products (which usually happen to be AI generated, insulting the original ideas of the Arts and Crafts movement) in Asia. Therefore, these low-quality knockoffs of Morris's works flooded markets worldwide, maintaining popularity of his patterns. «China is now one of the biggest Morris markets in the world, ever since the V&A's touring exhibition in 2023 smashed box office records». [3] – The Guardian reports.

3. In the modern world, there is a growing trend to replace real artists with artificial intelligence, which simplifies and standardizes design, depriving it of originality. Therefore, true connoisseurs and people with good taste are returning to the human-made sources. This return to authenticity exactly proves Morris's ideas that, despite technological progress, the soul and personal vision of an artist remain irreplaceable in the creative process.

4. In addition to the previous point, we can see that the beginning of the 21st century marks a time of a new technological revolution, when advanced innovations are rapidly taking over the world. People are usually frightened by such quick changes, as if they are losing their reliance on something familiar and understandable. Humans are prone to reaction, so classic and beloved elements help them accept the new reality more easily.

5. When the world faces difficult times and threats, people intuitively turn to nature for solace: flowers, trees, and all the simple and beautiful things that surround us. Therefore, by incorporating Morris's floral motifs into the interior, a person gains comfort and peace.

6. The mass consumer is becoming wealthier and gets more free time to spend on creativity. More and more products are appearing on the market to fulfill these needs. The desire for handmade, original objects is growing, but not everyone who wants to create has the skill to make something new. This is where ready-made samples come to the rescue, particularly Morris's prints, which can be used for embroidery, painting, and other small crafts.

*Conclusion.* Now, comparing the reasons for the popularity of Morris & Co patterns during their development and today, we can see commonalities. In both cases, there is a sharp leap in technological progress, causing huge mistrust of the future in people. Of course, there are differences between the situation in the late 19th and early 21st centuries, but in both cases, we see the same human reaction to this – technologies change, but people and their reactions remain constant. Printing presses and artificial intelligence are completely different levels of technology, yet they have the same impact on people. Morris's theory of the need for handcrafted products confirms its relevance through the centuries. His ideas are also supported by people's constant desire for creativity and individuality. It is clear that exclusive goods, carefully crafted with the participation of craftsmen and artists, have always been distinguished by greater value and quality than mass-produced ones. Morris prints remain a timeless example of the artist's involvement in the creative process. A penchant for complex colors and shades is characteristic of both contemporary design and Art Nouveau works, and floral patterns never lose their relevance, only being used in different interpretations.

We see that the historical repetition of social mandates requires identical solutions. At the same time, the interpretation of existing models reveals a new facet every time.

#### LIST OF REFERENCES

1. V&A [website]. –[London], 2024. –URL: <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris> (date of access: 03.05.2026).
2. Jessabelle's diary [website]. –[UK], 2017. –URL: <https://jazzabellesdiary.co.uk/2017/11/the-true-secret-of-happiness-william-morris.html> (date of access: 02.05.2026).
3. Curtains, wellies, nuclear subs and a tsar's palace: how William Morris mania swept the world: article / Oliver Wainwright. –The Guardian, 2025. –URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2025/apr/07/william-morris-mania-nuclear-subs-tsars-palace> (date of access: 02.05.2026)

#### **Карченко Мария**

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура аудиовизуального произведения»,  
направление специальности «Режиссура игрового кино»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
общественных дисциплин Нечаева С.М.

#### **SILVER SCREENS OF MEMORY: «HOW UNESCO MEMORY OF THE WORLD» PRESERVES THE GLOBAL CINEMA ARCHIVE**

##### *Abstract*

This work examines the role of UNESCO's "Memory of the World" Programme in preserving global cinematic heritage and protecting films as valuable historical and cultural documents based on the challenges of conserving fragile film materials, and the importance of international cooperation in safeguarding audiovisual memory for future generations. The work highlights some of the most important films included in the UNESCO and explores the contribution of Russian and Belarusian cinema to world cultural heritage.

*Аннотация.* В этой работе рассматривается роль программы ЮНЕСКО “Память мира” в сохранении мирового кинематографического наследия и защите фильмов как ценных исторических и культурных документов. В работе освещаются некоторые из наиболее важных фильмов, включенных в список ЮНЕСКО, и исследуется вклад российского и белорусского кинематографа в мировое культурное наследие.

#### *Introduction*

The cinematic arts have long served as a mirror to humanity, capturing the nuances of culture, the trajectory of history and the evolution of human emotion. Yet, film is inherently fragile; the nitrate and acetate bases of early celluloid are prone to decay, chemical breakdown, and physical destruction. In response to this precarious existence, UNESCO established the "Memory of the World" register, a global initiative designed to safeguard the documentary heritage of mankind.

UNESCO's film archives, which are part of the Organization's larger Archive, are kept at UNESCO headquarters in Paris. With the support of UNESCO member States, efforts are being made to improve the storage conditions for films at headquarters and compile a complete list of them. However, much more work remains to be done on digitizing, describing, publishing and moving films, a significant part of which are susceptible to vinegar syndrome, a contagious disease affecting acetate films.[3]

The amazing fact, which causes almost painful perplexity, is that the UNESCO film archives do not have comprehensive documentation and are not well-known. There is an untapped potential for the discovery, study, and reuse of currently unavailable films and related paper documentation, including production materials and press releases [1].

#### *Main part*

Cinema is the only cultural achievement of humanity, reflecting all other achievements, as well as the social, political and artistic processes of its time. In the context of the loss of a significant part of the cinematic heritage in the 20th century, the international community has made efforts to preserve it. UNESCO “Memory of the World” program was established in 1992 and aimed at preserving the documentary heritage of humanity and ensuring its universal accessibility. In addition to the international registry, UNESCO has supported the creation of four regional registries and national committees of the Memory of the World program in more than 100 countries. Before such international recognition, film preservation was often a fragmented endeavor, dependent on the whims of national budgets or private collectors. By inscribing significant films onto the register, UNESCO elevates their status from commercial products to irreplaceable cultural assets. This designation triggers a ripple effect of conservation efforts, encouraging governments and institutions to invest in climate-controlled storage, digital restoration, and the creation of duplicate negatives. The act of inscription acts as a universal alarm bell, signaling that the loss of a specific film would constitute a diminishment of the world's shared history, thereby mobilizing resources that might otherwise remain inaccessible.

The International Advisory Committee (IAC) is the main body responsible for advising UNESCO on the planning and implementation of the Programme as a whole. It comprises 14 members serving in a personal capacity, appointed by the Director-General of UNESCO, and chosen for their authority in the field of documentary heritage.

The organization helps countries develop heritage conservation policies, organizes training programs, allocates funding for memory institutions to digitize their collections, and collaborates with educational institutions to include these important elements of our history in school curricula and pass them on to future generations. Cinematic heritage is extremely vulnerable and subject to threats of destruction and disasters [5].

The main reason for the loss of the cinematic heritage is that, until the 1960s, combustible film was produced on a nitro basis. This increased the risk of information loss. On the other hand, the huge advantage of the film is that, unlike digital recording, it is stored much longer at a required temperature. More than 120 years have passed since the invention of cinematography, and some of these films can be watched now and a hundred years later. Even after exposure to fire, because after the 60s the film was made of cellulose triacetate, and was no longer combustible and in the late 1990s and early 2000s, dacron polyester film appeared. It is more durable than ordinary film, which gave the film the obvious advantages over digital recording. [4] Disk arrays are an unreliable thing. On average, all hard drives last for 10 years, then fail. The videotape is stored longer with some image loss. It can last for about 30-40 years. The guaranteed shelf life of a color film is 100 years, and a black-and-white film is 500 years. Consequently, the film is stored longer than any other keepers are.

The important quality of the film is high image quality. The film emulsion consists of silver microcrystals, a photosensitive layer, and it is solid, not divided into pixels.

Documentary film comes from the word "document". A document is something tangible. Thus, the original of the film, filmed or copied onto it, is a document. However, digital media is not. [8]

The very first film on the list of "Memory of the World" was Fritz Lang's "Metropolis" based on the novel by his wife Thea von Harbaugh. The premiere was in Berlin on January 10, 1927. Initially, the film was 153 minutes long, but before it was released in the United States, Paramount cut it by almost half. As a result, a number of significant storylines and important motives for the actions of the characters were lost. In Berlin, they followed the American example and also significantly cut the tape. Since then, no one has seen the full version, and the author's editing has disappeared without a trace.

It was only in 2001 that an attempt was made to restore the tape. 117 minutes were glued together of the preserved versions and samples. In 2008, a copy of the film containing almost all the material was discovered in the vaults of the Buenos Aires Film Museum. Metropolis was shot with several cameras at the same time and several versions were mounted, so it was possible to save it entirely, albeit with difficulties, since the copying technology of that time did not allow making high-quality copies. The film is considered the most expensive project in the history of German silent cinema, for which it was included in the Memory of the World in 2001.

The next film released in list in 2003 was "Los Olvidados," Luis Bunuel's black-and-white drama about the lives of Mexican street children. It is solved in a neorealistic way with surrealist touches. The premiere took place on November 9, 1950 in Mexico. The film is the most important document in Spanish about the marginal life of children in modern big cities.

Surprisingly, the films of the Lumiere brothers were added to the "Memory of the World" in 2005, despite the fact that their documentary short film "La Sortie de l'usine Lumière à Lyon" was shot in 1895 and marked the beginning of cinema. "L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat" became the first "cinema attraction" (the concept of which was introduced only in the 20th century), and the short film "L'arroseur arrosé" became the first staged film comedy. A total of 1,405 records have been preserved, documenting the life, fashion and technology of the late 19th century, which is valuable for preserving the history of both France and the whole world.

In addition to the films of the Lumiere brothers, in 2005, the 1916 film "The Battle of the Somme" was included in the "Memory of the World" list. The film has a unique significance as a convincing documentary evidence of one of the key battles of the First World War, and is the first full-length documentary about the war and fighting at general.

In 1939, when the world was plunged into the chaos of war, Metro-Goldwyn-Mayer released the film The Wizard of Oz, which celebrates kindness, mercy, friendship, courage, perseverance, love and generosity. In 1989, among the first 25 films, he was included in the National Film Registry, having "cultural, historical or aesthetic significance," and in 2007, he was added to the list of "Memory of the World." According to the Library of Congress, it is the most viewed film in the history of cinema. The film was shot using the then-new three-color Technicolor technology and, according to a widespread misconception, is the "first color film." In addition, in 2007, the list was expanded with the film "The True Story of the Kelly Gang" Australia, 1906 is considered the first full-length feature film in the world.

In 2009, the 1952 short film Neighbors, directed by Norman McLaren, and John Marshall's Collection of films about the Ju'hoansi Bushmen from 1950-2000 were added to the list. In 2011, the collection was expanded with films from Leo Tolstoy's library. [7]

The nine silent films of Alfred Hitchcock from 1925 to 1929 are included in the British registry. Three million dollars were spent on restoration work, which the British Film Institute received from private foundations and individuals, since its films are considered a suspense story in thrillers.

As of May 2023, one of the most significant documentary films included in the international registry of UNESCO's Memory of the World program was Claude Lanzmann's film Shoah (1985), dedicated to the Holocaust [9].

15 Russian films recommended for inclusion in the program were presented at the UNESCO "Memory of the World" at 70th anniversary conference. The program has united films from 49 countries under protection, but Russian films have only just been included in it. "Top 15" films are "Andrey Rublev" and "Mirror" by Andrei Tarkovsky, "My Friend Ivan Lapshin" and "20 Days without War" by Alexei German, "Battleship Potemkin" and "Ivan the Terrible" by Sergei Eisenstein, "Cranes are Flying" by Mikhail Kalatozov, "The Beginning" by Gleb Panfilov, "I Am Twenty " by Marlen Khutsiev, "The

Ballad of a Soldier" by Grigory Chukhrai, "An Unfinished Piece for Mechanical Piano" by Nikita Mikhalkov, "Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird" by Otar Ioseliani, "Outskirts" by Boris Barnet, "Fate of Man" by Sergei Bondarchuk and "The Asthenic Syndrome" By Kira Muratova.[6]

But what Belarusian films could be included in the "Memory of the World" list?

The main film that can be in the list is "Through the Graveyard". It is a 1964 feature film directed by Viktor Turov, shot at the film studio Belarusfilm. In 1994 it was included in the UNESCO list of the best films about the war. Two more films important for the history of Belarus that have become popular all over the world are "People on the swamp" also directed by Viktor Turov a "Come and See" directed by Elem Klimov .

In 2014, Belarusian cinema turned 90 years old and Belarusfilm released DVD collection under the general title "The Golden Dozen of Belarusfilm" includes twelve iconic Soviet films beloved by many generations of viewers. These twelve films are "The Adventures of Pinocchio" directed by Leonid Nechaev, "About Little Red Riding Hood" by Leonid Nechaev, "I come from my childhood by Victor Turov, "The Wreath of Sonnets" by Valery Rubinchik, "The City of Masters" by Vladimir Bychkov, "Our Neighbors" by Sergey Sploshnov, "White Dew" by Igor Dobrolyubov, "The Clock Stopped at Midnight" by Nikolai Figurovsky, "My Love" by Vladimir Korsh-Sablin, "The Wild Hunt of King Stakh" by Valery Rubinchik, "The Sign of Trouble" by Mikhail Ptashuk and "In August of the 44th..." by Mikhail Ptashuk.. In addition, to the list can be included the first film "Lesnaya Byl", which premiered in 1926 and the Yuri Tarich's experimental sound film "The Coup" made in 1930.[2]

All of these films have influenced on culture, so they deserve to be preserved, even if not on the UNESCO list, but in the Belarusian State Archive of Film and Photographic Documents with all the best conditions, as well as in the memory of the Belarusians.

#### *Conclusion*

The preservation of silent and sound films within the framework of UNESCO's Memory of the World program is the most important task of our time. These films are unique historical documents and works of art reflecting the development of society and technology. These visual records allow contemporary audiences to empathize with the struggles and triumphs of their ancestors, fostering a sense of continuity. When a viewer in Tokyo watches a restored silent film from 1920s France, or a scholar in Brazil analyzes a documentary from 1960s India, the "Memory of the World" framework ensures that the connection is maintained, validating the idea that human experience is a unified tapestry woven from countless individual threads.

However, the journey to secure these cinematic treasures is fraught with significant challenges. The physical degradation of film stock remains an urgent threat, with many early masterpieces existing in only a single, deteriorating copy. Furthermore, the digital transition presents its own paradox; while digitization offers a new lease on life for fading images, it introduces risks of data corruption and the rapid obsolescence of playback formats. Additionally, the process of restoration itself is fraught with ethical considerations regarding how much intervention is too much, and who holds the authority to determine the "authentic" version of a film. UNESCO's role extends beyond simply listing titles; it involves fostering international cooperation to navigate these technical and ethical complexities, ensuring that the restoration process honors the original artistic intent while securing the work for future generations.

Ultimately, the "Memory of the World" initiative regarding film is a testament to the enduring belief that our stories matter. By connecting films through this global registry, UNESCO does more than save reels of celluloid; it preserves the very essence of human creativity and memory. These films stand as monuments to resilience, reminding us that while the medium may change, the stories we tell remain central to our identity. As we move further into an era of digital ephemera, the lessons learned from preserving these classic films offer a crucial roadmap for safeguarding our contemporary cultural output. The silver screen, once a fleeting projection in a darkened room, becomes a permanent beacon, illuminating the path forward by faithfully reflecting the past.

#### LIST OF REFERENCES

1. A Vanishing World: The Fight to Preserve Our Audiovisual Heritage [Electronic resource]: <https://www.un.org/ru/2142>. –Date of access: 05.04.2026
2. Belarusfilm [Electronic resource]: <https://belarusfilm.by/history/>. –Date of access: 05.04.2026
2. Conservation and restoration of the film [Electronic resource]:

- [https://grokipedia.com/page/conservation\\_and\\_restoration\\_of\\_film](https://grokipedia.com/page/conservation_and_restoration_of_film). –Date of access: 05.04.2026
3. Film base [Electronic resource]: [https://grokipedia.com/page/Film\\_base](https://grokipedia.com/page/Film_base).–Date of access: 05.04.2026
4. Memory of the World (MoW) Programme [Electronic resource]: <https://www.unesco.org/en/memory-world/about>.– Date of access: 05.04.2026
5. Memory of the World Programme [Electronic resource]: [https://en.wikipedia.org/wiki/Memory\\_of\\_the\\_World\\_Programme](https://en.wikipedia.org/wiki/Memory_of_the_World_Programme).– Date of access: 05.04.2026
6. Russian films under UNESCO protection [Electronic resource]: <https://ynpress.com/archives/10592>. – Date of access: 05.04.2026
7. The International Register [Electronic resource]: <https://www.unesco.org/en/memory-world/register>.– Date of access:05.04.2026
8. Why does this film smell like vinegar [Electronic resource]: <https://unwritten-record.blogs.archives.gov/2020/06/19/film-preservation-101-why-does-this-film-smell-like-vinegar/>
9. UNESCO Memory of the World Register [Electronic resource]: <https://www.unesco.org/en/memory-world/register2025>.– Date of access: 05.04.2026

### **Комарова Анастасия Олеговна**

Студентка 3 курса художественного факультета,  
специальность «Изобразительное решение экранного произведения»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
истории и теории искусств Богданова Е.Н

## **СИНТЕЗ НАИВНОГО И САКРАЛЬНОГО В БЕЛОРУССКОМ ИСКУССТВЕ XX ВЕКА: ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД АЛЕНА КИШ**

**Аннотация.** В статье исследовано творчество белорусской художницы Алены Киш. Выявляются формально-стилистические и концептуальные особенности работ автора, особое внимание уделено раскрытию специфики отображения образа райского сада. Исследуется биография Алены Киш в контексте искусства Беларуси 1930-х–1940-х гг. В статье также выявляется роль творчества художницы в белорусском искусстве.

**Введение.** Актуальность данного исследования обусловлена несколькими важными факторами. В первую очередь, с объявлением в Беларуси 2026 года Годом белорусской женщины. В этот период особое внимание уделяется роли женщин в истории, культуре и искусстве страны. Оценка значения творчества Алены Киш для искусства Беларуси является вкладом в сохранение и продвижение национального культурного наследия. Ее работы, являясь неотъемлемой частью истории белорусского изобразительного искусства, нуждаются в комплексном анализе и осмыслении.

Особый научный интерес представляет исследование способа воплощения образа рая на земле в работах Алены Киш. Универсальная тема, поданная через призму личного мироощущения художницы, открывает новые грани ее искусства и позволяет раскрыть более глубинные аспекты ее творческого метода. Такой подход способствует лучшему пониманию ее творчества как уникального феномена в белорусском искусстве.

Анализ творчества Алены Киш также актуально в контексте возрождающегося интереса к народному искусству и самобытным художникам. Ее работы несут в себе национальный колорит и одновременно самобытное видение мира. Их анализ также позволит понять и некоторые тенденции в искусстве Беларуси XX века.

**Основная часть.** Алена Киш (1896(?)–1949) – белорусская художница, представительница наивного искусства. Родилась в деревне Романово Слуцкого уезда Минской губернии (теперь – агрогородок Ленино в Слуцком районе) в крестьянской семье. Исследователи народного творчества ставят Алену Киш в один ряд с другими всемирно известными художниками-примитивистами, а ее художественное наследие относят к лучшим примерам творческого самовыражения белорусов.

Произведения исследуемого автора невероятно самобытны. Фантастически-аллегорические сюжеты («Рай», «У райскім садзе», «Дзева на водах», «Ліст да каханага») повторяются в каждой работе художницы, становясь основными в ее творчестве. Композиции маляванок Алены Киш имеют четкую структуру: в центре, как правило, располагается сюжетная часть, обрамленная декоративно-орнаментальной окантовкой. Композиции отличаются ритмичностью, выразительностью форм и колорита. Художница использует насыщенный колорит с преобладанием чистых, контрастных цветов, гармонично сочетающихся между собой.

Алена Киш – феномен белорусского искусства. Леонид Щемелев отмечает: “Алена Киш – гэтая добрая чараўніца з язычніцкім светапоглядам, якая бачыла ў прыродзе найперш гармонію, суладдзе, што і выяўляла так ярка ў сваіх непаўторных дыванах. Творчасць Алены Киш мае вялікае эстэтычныя і культурна-асветніцкае значэнне, бо ў ёй надзвычай глыбока выявіліся і народнае светадчуванне, і народнае разуменне прыгожага” [1, с. 5]. Творчество Алены Киш является уникальным примером утонченного синтеза культурологических особенностей Беларуси по многим аспектам. Под внешней наивностью маляванок художницы-самородка таится глубина, отображающая культурный код нашей родины.

Рассмотрим подробнее дуальность, характерную для творчества Алены Киш. Важный аспект ее работ – переплетение языческих и христианских мотивов. Одним из самых популярных сюжетов маляванок является «Рай», что сразу отсылает нас к каноничному христианскому представлению Райского сада как места физического и духовного блаженства. Но здесь он представляет собой не традиционные иконописные мотивы, а утопический, сказочный мир, где обитают экзотические птицы, львы и неведомые животные. При этом фантастические флора и фауна воспринимаются не только как декоративные элементы композиции, но и как носители архетипических символов. Языческие мотивы культа природы и плодородия гармонично переплетаются с христианскими мотивами изобилия и вечной жизни.

Существенным моментом в творчестве рассматриваемого автора является соединение приземленного и сакрально-философского. Художница умело скрещивает полярные миры, создавая метафизическую ирреальность с элементами земного быта: дикие звери располагаются на фоне берез и рогоза, крестьянские хатки и лодочные катания дополняют волшебные пейзажи. “Цяжка ўявіць мастака-рэаліста, які-б мог намалюваць у адным творы льва й бярозу. Толькі ў казцы такое можа быць. Казачны свет і стварала Алена Киш. Яна бачыла бярозу й марыла пра льва. Яна спалучала тое, што ў рэальнасці немагчыма спалучыць. Цікавай як мастачка яна была й тым, што заставалася па-за ўвагай звычайнага чалавека. Кучаравая бяроза й сухая на ёй галінка...” [2, с. 49]. Небесное блаженство сочетается с земным спокойствием, что придает ее творчеству родства с народными обычаями. Таким образом, маляванки Алены Киш соединяют в себе земное и сакральное, дополняя друг в друге этнокультурный и универсально-философский аспекты. Синтез архаичного сюжета и его относительно современной трактовки показывает, как искусство адаптируется к изменениям, сохраняя свою суть. Художница не отвергает новое, а включает его в традиционную систему образов.

Алена Киш не имела профессионального художественного образования, являясь самоучкой. Ее наивно-детское воплощение фантазийных сюжетов отличается от академических правил и приемов выразительности. Маляванкам присущи упрощенность форм (фигуры людей и животных изображены схематично, без детализации), условность пропорций (например, несоответствие масштаба человека и окружающей среды, зверей и птиц относительно друг друга), плоскостность изображения (отсутствие светотени, трехмерного пространства и глубины), локальность цвета (использование чистых, ярких цветов без примеси полутонов и других оттенков), а также повторяемость мотивов из одного произведения в другое с сохранением идентичной стилистики. “Абмежаванасць тэмаў змушае думаць, што Алена Киш трымалася невядомай нам дагэтуль традыцыі дывановага мастацтва ці адлюстравывала нейкае паданне, казку ці песню, якія ляглі на яе ўласнае светаўспрыманне й сталі своеасаблівым дэвізам творчасці, яе сутнасцю” [3, с. 51].

Отсутствие профессиональных навыков никак не сказывается на художественной ценности работ Алены Киш. Искренность, эмоциональность и наивность, характерные для детских рисунков, обогащают ее маляванки узнаваемой стилистикой и подчеркивают смыслы, заложенные художницей. “Творы мастакоў-інсітнікаў нагадваюць малюнкі дзяцей: такія ж пранзлівыя, без адценняў і паўтонаў, часта такое ж парушэнне прапорцый і перспектывы – і вельмі “наіўны” змест.

Адсутнасць прафесійнай школы кампенсавалася чаруючай чысцінёй і непасрэднасцю, і таму іншы раз гэтыя творы цэняцца куды вышэй, чым творы, выкананыя “па ўсіх правілах” [4, с. 7].

Роль жанчыны в искусстве и обществе – немаловажная сторона при изучении вопросов творческого наследия Алены Киш. К сожалению, работы белорусских художниц XX века часто остаются в тени. В Год белорусской женщины особенно важно отметить их вклад в отечественную культуру и роль в формировании художественной среды высокого уровня. Судьба Алены Киш является красноречивым свидетельством тяжелой доли женщины как единицы общества. Так, живопись не считалась серьезным и женским занятием, за счет чего странствующую художницу считали бездельницей, нахлебницей и относились к ней, как к блаженной. Несмотря на это, художница сумела сохранить свой талант и запечатлеть его в маляванках, а мотивы «женской доли» четко прослеживаются в них. Яркие образы в сюжетах «Дзева на водах», «Ліст да каханага» являются воплощением лиричных переживаний как формы сохранения женской идентичности. Таким образом, невзгоды и лишения на личном и профессиональном путях Алены Киш не сломили ее стремление к творчеству, а вылились в уникальное художественное воплощение.

Противопоставление жизнеутверждающего творчества и личной трагедии также заслуживает отдельного внимания. При восприятии предметов искусства часто принято отделять творца от его произведения, только если это не напрямую влияет на концепцию его художественной деятельности. Восприятие творчества в независимости от личных качеств и морально-нравственного облика его создателя помогает зрителю быть объективным в проживании чувственного опыта, но при этом может ограничивать понимание художественного замысла без учета исторических, социальных аспектов времени создания работы и биографии художника.

Маляванки Алены Киш воплощают идиллию, мечты о лучшем мире, гармоничном и светлом, потому для ее работ характерен яркий, насыщенный, экзальтированный колорит. Зная о том, что она какие миры она создавала в суровые 1930 – 1940-е годы, страдая от голода и нищеты, можно столкнуться с некоторым диссонансом. Однако контраст между личной историей художницы и воплощенных ею сказочных сюжетов по-новому раскрывает ее творчество. “На яе карцінах нябесны рай сышоў на беларускую зямлю. У цёмнай хаце нараджалася вялікае мастацтва. Гэта быў рай, у якім няма трагічнага “антуражу” – разрухі, нішчымніцы, голаду, сіротства...” [4, с. 14].

Алена Киш получила признание уже после своей смерти, через десятилетия. Впоследствии имя художницы было включено во «Всемирную энциклопедию наивного искусства». “Загінула жанчына, якая не ведала, што ў яе душы жыве вялікі мастак. Не ведалі гэтага й навакольныя людзі” [2, с. 50].

**Заклучение.** В заключение можно отметить, что творчество Алены Киш является воплощением культурного кода Беларуси, отображающим специфику синтеза различных мировоззренческих традиций белорусского народа. Творчество художницы подчеркивает общечеловеческие ценности (стремление к гармонии и свету, веру в лучшее) через призму национальной культуры.

Наивность как художественный прием играет важную роль в творчестве автора, так как эстетическая ценность работ усиливается на фоне самобытного почерка художницы, наделяя произведения неповторимой эстетической выразительностью и узнаваемостью. Творчество Алены Киш является разноуровневым для восприятия: от непосредственного эмоционального отклика до глубокого культурно-исторического размышления.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ягоўдзік, У. І. Алена Кіш / У. І. Ягоўдзік. – Мінск: Беларусь, 1990. – 5 с.
2. Басальга, У. С. “Не пагарджаць святым сваім мінулым...” / У. С. Басальга // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 49-50.
3. Гаранская, Т. Г. “Традыцыі развіваюцца” / Т. Г. Гаранская // Мастацтва. – 1992. – № 12. – С. 51.
4. Русаковіч, Н. В. Песня аб райскім жыцці. Маляваныя дываны Алены Кіш / Н. В. Русаковіч; пер. на англ. А. В. Валасач; фота С. М. Плыткевіча. – Мінск: Беларусь, 2016. – 7с, 14с.

## **Конюхова Любовь**

Студентка 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актера и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

### **РАБОТА АКТЕРА В ЖАНРЕ «КОМЕДИЯ ПОЛОЖЕНИЙ»**

**Аннотация.** В данной работе будут рассмотрены следующие вопросы: что представляет собой комедия положений, как она отличается от остальных комедий? За счет каких драматургических и сценических средств возникает комический эффект? Как работать актеру в таком жанре и какие профессиональные навыки ему необходимы для этого?

Комедия является одним из древнейших и наиболее устойчивых жанров театрального искусства. На протяжении всей истории театра она выполняла не только развлекательную, но и социальную, нравственную, сатирическую функцию. Комедия позволяет зрителю увидеть человеческие слабости, противоречия, нелепости поведения и общественных отношений в художественно преувеличенной форме. При этом смех в театре не сводится только к внешнему эффекту: он может становиться способом познания человека, общества и самого актёра.

Комедия положений – один из наиболее устойчивых видов данного развлекательного жанра. Здесь смешное возникает прежде всего из обстоятельств, в которые попадает персонаж: недоразумений, совпадений, путаницы, скрытой информации, ошибочных решений, неожиданных встреч и стремительного развития событий. В отличие от комедии характера, где главным источником смеха становится устойчивая черта героя, комедия положений строится на активном действии и на столкновении персонажа с обстоятельствами, которые всё время усложняются.

Комедия положений востребована как на театральной сцене, так и в кино, телевизионных сериалах, скетчах, ситкомах и коротких видеожанрах. При этом успех актёра в комедии зависит не только от природного чувства юмора, но и от профессиональной техники: умения работать с телом, голосом, паузой, реакцией, партнёром, темпо-ритмом и логикой действия.

#### **Понятие комедии положений и её особенности**

Комедия положений, или ситуационная комедия – это разновидность комедии, в которой основным источником смешного является не столько характер персонажа, сколько сама ситуация, в которую он попадает. Герои могут быть достаточно обычными людьми, но обстоятельства вокруг них складываются так, что их поступки становятся нелепыми, противоречивыми или неожиданными.

В основе комедии положений часто лежат следующие драматургические приёмы:

- недоразумение;
- случайное совпадение;
- подмена или ошибочное узнавание;
- скрытая от одного персонажа информация;
- тайна, которую необходимо сохранить;
- быстрое усложнение обстоятельств;
- столкновение разных целей персонажей;
- необходимость героя срочно выходить из неловкой ситуации.

Особенность жанра состоит в том, что комизм рождается из действия. Персонаж должен что-то делать: скрывать, объяснять, догонять, убегать, оправдываться, притворяться, спасать положение, менять план. Чем активнее герой пытается решить проблему, тем сильнее ситуация может запутываться. Поэтому комедия положений требует от актёра не пассивного «изображения смешного», а точного и энергичного сценического действия.

В комедии положений очень важна логика обстоятельств. Даже если ситуация кажется неправдоподобной, внутри пьесы или сцены она должна развиваться закономерно. Зритель принимает условность жанра, если актёры существуют в ней честно и последовательно. Если же актёр начинает играть результат, заранее показывая зрителю, что сцена смешная, комедийный эффект часто ослабевает.

Комедия положений близка к фарсу, водевиллю, комедии интриги, некоторым формам комедии нравов и к традиции комедии дель арте. Однако она не тождественна им. Фарс обычно строится на более резком преувеличении, физической буффонаде и неправдоподобных обстоятельствах. Комедия нравов больше сосредоточена на сатире общественного поведения. Комедия положений может соединять эти элементы, но её главный центр – развитие событий, в которые втянут персонаж.

Для актёра это означает, что он должен ясно понимать три уровня роли:

1. Что происходит в ситуации объективно.
2. Что знает или не знает его персонаж.
3. Как персонаж пытается действовать, чтобы добиться своей цели.

Именно разница между знанием зрителя и знанием персонажа часто создаёт комический эффект. Зритель может понимать, что герой ошибается, но герой должен действовать так, будто его версия происходящего абсолютно серьёзна и убедительна.

### **Истоки и развитие жанра**

Корни комедии положений можно обнаружить уже в античной драматургии. В античной комедии часто использовались мотивы обмана, переодевания, путаницы, конфликта поколений, хитрости слуг и столкновения бытовых интересов. Позднее эти мотивы получили развитие в европейском театре, особенно в комедии дель арте, где актёры работали с устойчивыми типами персонажей и повторяющимися сюжетными ситуациями.

Комедия дель арте сыграла важную роль в формировании актёрской техники комедийного жанра. Для неё были характерны импровизация, маска, физическая выразительность, точное владение телом, быстрый темп и ансамблевость. Актёр должен был не только произносить текст, но и мгновенно реагировать на партнёра, владеть пластикой, жестом, ритмом и сценическим трюком. Эти качества остаются важными и для современной комедии положений.

В дальнейшем элементы комедии положений развивались в пьесах У. Шекспира, П. Бомарше, Н. В. Гоголя, А. Н. Островского, Мольера и других драматургов. Например, в «Ревизоре» Н. В. Гоголя комическая ситуация строится на ошибочном принятии Хлестакова за важного чиновника. Вся система поведения персонажей вырастает из одного недоразумения, которое постепенно обрастает страхами, надеждами и нелепыми решениями. В результате комизм возникает не только из текста, но и из того, как каждый персонаж действует в ложных обстоятельствах.

В театре XX и XXI века комедия положений продолжила развиваться в разных формах: в драматическом театре, кино, телевизионном ситкоме, эстрадной сцене, скетчах и интернет-форматах. Однако основные законы жанра остаются прежними: точная ситуация, ясная цель персонажа, препятствие, темп, неожиданность и актёрская правда.

### **Основные элементы работы актёра в жанре комедии положений**

#### Предлагаемые обстоятельства и логика поведения

Работа актёра над ролью начинается с анализа предлагаемых обстоятельств. В комедии положений это особенно важно, потому что сама ситуация является главным источником действия. Актёр должен ответить на вопросы: где происходит событие, кто находится рядом, что персонаж знает, чего он не знает, чего он боится, чего хочет добиться, что ему мешает.

Например, если герой прячет правду, актёру важно понять не только сам факт обмана, но и цену разоблачения. Почему герой не может сказать правду? Что он потеряет? Перед кем он особенно уязвим? Чем выше внутренняя ставка, тем сильнее становится комедийное напряжение.

Комедийная ситуация должна быть оправдана изнутри. Даже самое невероятное совпадение актёр обязан принять как реальность своего персонажа. Тогда зритель будет смеяться не над актёрской условностью, а над столкновением человеческих желаний и обстоятельств.

#### Сценическое действие

В комедии положений актёр не может существовать «вообще». Его работа должна быть построена на действии. Герой убеждает, скрывает, спасает, проверяет, соблазняет, отвлекает, обвиняет, защищается, импровизирует. Если актёр теряет действие, сцена быстро распадается на набор реплик.

Действие должно быть конкретным. Например, вместо общего состояния «я волнуюсь» актёр может определить задачу: «я стараюсь не выдать себя», «я пытаюсь удержать партнёра от

ухода», «я отвлекаю внимание», «я доказываю свою невиновность». Такая конкретность помогает актёру сохранять правду и одновременно поддерживать комедийный темп.

#### Реакция как источник комизма

В комедии положений реакция часто важнее самой реплики. Зритель смеётся не только над тем, что произошло, но и над тем, как персонаж это воспринял. Взгляд, задержка дыхания, пауза, попытка скрыть испуг или слишком быстрая смена поведения могут стать точным комедийным моментом.

Однако реакция не должна быть случайной. Она должна рождаться из внутреннего состояния персонажа. Если герой слышит неожиданную новость, актёр должен понять, что именно изменилось в его цели и плане. Реакция становится смешной тогда, когда зритель видит: персонаж вынужден мгновенно приспособливаться к новой реальности.

#### Пауза и комедийный timing

Пауза в комедии положений имеет особое значение. Она может усилить ожидание, подчеркнуть нелепость, дать зрителю возможность осознать ситуацию. Но пауза должна быть точной. Слишком короткая пауза не даст комическому эффекту раскрыться, слишком длинная разрушит ритм.

Комедийный timing – это чувство момента. Актёр должен понимать, когда ускорить речь, когда остановиться, когда перевести взгляд, когда дать партнёру «добрать» реакцию, когда не перебивать смех зрительного зала. Это не механический приём, а результат внимательного слушания сцены, партнёра и зрителя.

#### Физическое действие и пластика

Комедия положений часто связана с телесностью. Герой может прятаться, спешить, падать, сталкиваться с предметами, менять позу, одновременно выполнять несколько задач. Поэтому актёру необходимо владеть телом свободно и точно.

Пластика в комедии не должна быть хаотичной. Даже если персонаж суетится, актёр должен владеть этой суетой. Каждое движение должно иметь цель. Особенно важно работать с предметом: дверью, стулом, телефоном, письмом, чемоданом, одеждой, посудой. В комедии положений предмет часто становится активным участником сцены. Он может мешать, выдавать тайну, создавать задержку, помогать обману или разрушать план героя.

#### Голос и речевая выразительность

Речь актёра в комедии положений должна быть ясной, ритмичной и действенной. Комедийный текст требует точного произнесения, потому что шутка, недоразумение или смысловой поворот часто зависят от одного слова. Нечёткая дикция, неправильный акцент или потеря интонационного рисунка могут ослабить комический эффект.

При этом актёр не должен превращать речь в набор «смешных» интонаций. Голос должен выражать задачу персонажа. Один и тот же текст может звучать по-разному в зависимости от действия: герой оправдывается, угрожает, льстит, выкручивается, изображает уверенность или пытается скрыть панику.

#### Работа актёра с партнёром и ансамблем

Комедия положений почти всегда строится на партнёрстве. Даже если у актёра яркая роль, комедийный эффект часто возникает благодаря точному взаимодействию нескольких персонажей. Один персонаж скрывает правду, второй задаёт опасные вопросы, третий случайно вмешивается, четвёртый не понимает происходящего. Каждый участник сцены влияет на общий ритм.

Для актёра важно не только говорить свои реплики, но и постоянно слышать партнёра. Комедийная сцена требует живого обмена. Если актёр заранее «ставит» реакцию и не воспринимает партнёра, сцена становится механической. Настоящее партнёрство рождается из внимания: актёр видит, что изменилось в поведении другого, и реагирует здесь и сейчас.

Ансамблевость особенно важна в сценах с большим количеством персонажей. В таких эпизодах необходимо точно распределять внимание зрителя. Не каждый актёр может одновременно находиться в центре. Иногда важнейшая задача артиста – поддержать партнёра, создать фон, подготовить комедийный момент или точно войти в нужную паузу.

#### **Комедийный темпо-ритм и сценическая точность**

Темпо-ритм – один из ключевых элементов комедии положений. Ситуационная комедия часто развивается по принципу нарастания: сначала появляется небольшое недоразумение, затем

оно усложняется, затем герой пытается исправить положение, но делает его ещё более запутанным. В результате темп сцены может постепенно ускоряться, а напряжение возрастать.

Однако быстрый темп не означает торопливость. Одна из распространённых ошибок актёра в комедии – путать энергию с суетой. Если актёр говорит слишком быстро и не успевает проживать мысль, зритель теряет смысл. Комедия положений требует не просто скорости, а точной организации времени.

Сценическая точность проявляется в нескольких аспектах:

1. *Точность входа в сцену.* Актёр должен появиться в нужный момент, потому что опоздание или преждевременный выход может разрушить комедийную конструкцию.
2. *Точность реплики.* Важны темп, акцент, пауза, интонация и смысловой удар.
3. *Точность движения.* Жест, поворот, шаг, падение, взгляд должны быть технически выверены.
4. *Точность реакции.* Актёр должен реагировать не раньше и не позже, чем требует ситуация.
5. *Точность мизансцены.* В комедии положений расположение персонажей часто влияет на смысл: кто кого видит, кто кого не видит, кто слышит тайну, кто находится за дверью.

Комедийный темпо-ритм также связан с контрастом. Смех может возникать не только из ускорения, но и из неожиданной остановки. Иногда резкая пауза после бурного действия становится сильнее, чем сама реплика. Иногда спокойствие одного персонажа на фоне паники другого создаёт точный комический эффект.

Для актёра важно чувствовать общую партитуру сцены. Комедия положений не может существовать только на уровне отдельных шуток. Она строится как целостный механизм, где каждый элемент работает на развитие ситуации.

Комедия положений является сложным и профессионально важным жанром актёрского искусства. Её основа – не отдельная шутка и не внешнее комикование, а развитие ситуации, в которой персонаж стремится к цели и сталкивается с препятствиями, недоразумениями, совпадениями и неожиданными поворотами.

В ходе работы было установлено, что актёр в жанре комедии положений должен обладать не только чувством юмора, но и развитой техникой. Наиболее важными элементами являются понимание предлагаемых обстоятельств, конкретное сценическое действие, точная реакция, владение паузой, комедийным timing, телом, голосом и темпо-ритмом. Кроме того, большое значение имеют партнёрство и ансамблевость, поскольку комедийная ситуация часто рождается из взаимодействия нескольких персонажей.

Особое значение имеет принцип внутренней правды. Для зрителя ситуация может быть смешной, но для персонажа она должна оставаться серьёзной. Именно это противоречие создаёт живой комедийный эффект. Если актёр начинает играть смешное напрямую, жанр теряет убедительность. Если же он действует честно, точно и энергично, комедия положений раскрывается как глубокий и выразительный театральный жанр.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бергсон А. Смех. Очерк о значении комического.
2. Станиславский К. С. Работа актёра над ролью.
3. Чехов М. А. О технике актёра.
4. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы.
5. Гоголь Н. В. Ревизор.
6. Шекспир У. Комедия ошибок.

#### **Корженевская Анастасия**

Студентка 4 курса факультета дизайнера и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн предметно-пространственной среды  
(экспозиционный дизайн)»

Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Фоменко А. А.

## ПРИНЦИПЫ БИОНИЧЕСКОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ПРОЕКТИРОВАНИИ МЕБЕЛИ

**Аннотация.** Автором рассматриваются принципы бионического формообразования в дизайне мебели: от истории возникновения метода (Леонардо да Винчи, Джек Стил, 1960 г.) до современных тенденций. Анализируются ключевые принципы (функциональность, целостность, экономия материала, адаптивность) и методы бионики (прямое подражание, функциональное, морфогенетическое моделирование). Приводятся примеры реализации бионических принципов в актуальных мебельных проектах.

**Ключевые слова:** бионика, бионическое формообразование, дизайн мебели, принципы формообразования.

**Введение.** На современном этапе развития дизайна наблюдается устойчивый интерес к методам, почерпнутым из живой природы, что обусловлено осознанием ограниченности ресурсов, необходимостью создания экологичной и эргономичной среды, а также стремлением гармонизировать искусственное окружение человека. За миллиарды лет эволюции природа выработала оптимальные конструктивные, энергетические и функциональные решения. Использование такого опыта в дизайне мебели открывает новые перспективы для формообразования.

Анализ научной литературы показывает, что вопросы применения бионического метода привлекли внимание исследователей, начиная с середины XX века. Ю. С. Лебедев, один из пионеров архитектурной бионики в СССР, первым заявил о необходимости системного переноса принципов построения живых структур в проектную практику. Позднее, в работах Н. В. Жданова, А. В. Уварова, М. А. Червонной и И. А. Чернийчук история и теория бионического формообразования были подробно рассмотрены с точки зрения влияния смежных наук на развитие проектной культуры дизайна. Как отмечает О. М. Жежеря, спектр современных исследований бионики широк и включает биофизику, биомеханику и урбозоологию. Согласно выводам С. Н. Бець, большинство научных работ описывает отдельные методы бионики, тогда как исследований, напрямую посвящённых применению бионических принципов в дизайне мебели, недостаточно. В белорусской науке интерес к рассматриваемой теме проявился в работах А. И. Новиковой и В. С. Новиковой.

Бионическое формообразование – это научное направление и метод проектирования, основанный на заимствовании у живой природы эффективных конструктивных схем, форм и механизмов, выработанных в ходе эволюции. Термин

«бионика» происходит от греческого βίον («бион» – единица жизни) и означает «подобный жизни». Прародителем самой идеи считается Л. да Винчи, который в своих чертежах летательных аппаратов отталкивался от строения крыла птицы. Официальной датой рождения бионики считается 13 сентября 1960 года, когда в Дейтоне (США) открылся Первый международный симпозиум «Живые прототипы искусственных систем – ключ к новой технике».

**Цель:** Выявить, систематизировать и проанализировать основные принципы бионического формообразования в проектировании мебели.

Для осуществления цели работы поставлены следующие **задачи:**

1. Проследить историю становления бионического метода.
2. Определить ключевые принципы бионического формообразования.
3. Классифицировать методы бионики, применимые в мебельном дизайне.
4. Охарактеризовать современные примеры реализации бионических принципов.

**Объект исследования:** Принципы бионического образования.

**Предмет исследования:** Принципы бионического формообразования в проектировании мебели.

**Основная часть.** Использование природных форм в качестве образца для творчества имеет долгую историю, уходящую корнями в античность. В эти эпохи подражание природе проявлялось в декоре и конструкции предметов, что свидетельствовало о глубоком понимании древними мастерами принципов гармонии и эргономики. Одним из важнейших этапов стало появление в конце XIX – начале XX века архитектуры модерна и органической архитектуры. Ярчайший представитель данного направления в обозначенный период является А. Гауди. Его сооружения с криволинейными поверхностями, напоминающими стволы деревьев или скелеты животных, стали

первой попыткой биологизации конструктивных форм в архитектуре и дизайне интерьеров.

Термин «бионика» Дж. Э. Стил ввёл в 1958 году. Ключевым событием стал первый симпозиум по бионике в Дейтоне, состоявшийся в 1960 году, а уже 1970-х годах бионика оформилась как самостоятельный стиль в архитектуре и дизайне. В советском дизайне также активно исследовались возможности применения бионических принципов.

#### **Фундаментальные принципы бионического формообразования:**

1. *Принцип функциональности формы.*

В живой природе форма никогда не бывает случайной – она всегда подчинена функции. Эта особенность является основополагающей для биодизайна.

2. *Принцип целостности и единства элементов.*

Живой организм представляет собой сложную, но целостную систему. В дизайн-проектировании следует применять бионический принцип сопоставления целостности и единства элементов живого организма.

3. *Принцип экономии материала и энергии (закон минимума).*

Стремление к максимальной эффективности при минимальных затратах – всеобщий закон природы. Конструкция использует ровно столько материала, сколько необходимо для выполнения ее задачи.

4. *Принцип адаптации и эволюции.*

Живые системы постоянно адаптируются к изменяющимся условиям. В дизайне это проявляется в создании трансформируемых, многофункциональных объектов.

#### **Три основных метода бионического проектирования в дизайне мебели:**

1. *Прямое (декоративное) подражание.*

Наиболее древний метод, при котором дизайнер имитирует внешние формы природных объектов – раковины, листья, соты и т.д. Однако при таком подходе часто упускается функциональная целесообразность прототипа.

2. *Функциональное подражание (конструктивная бионика).*

Дизайнер изучает не внешний вид, а принцип работы и конструктивную логику живого организма. Так, например, анализ механики крыльев насекомых может проводиться с целью дальнейшей разработки новых форм запахивания или изучение структуры костей для создания лёгких и прочных каркасов.

3. *Морфогенетическое моделирование.*

Использование не статичной формы, а алгоритмов её «выращивания». Компьютерные программы с использованием геномных алгоритмов позволяют «вырастить» форму, как если бы на это ушли годы эволюции. Этот подход придаёт мебели природную пластику и эргономику.

#### **Примеры реализации бионических принципов**

Бионический подход тесно связан с эргономикой. Люди с малоподвижным образом жизни люди часто испытывают боли в спине, поэтому эргономичная мебель становится для них необходимой. Бионические формы, вдохновлённые естественными структурами, создают предметы, которые идеально «подстраиваются» под тело человека.

Современные дизайнеры активно экспериментируют с бионическими формами. Объектами для подражания служат: капли, сосновые шишки, соты, раковины моллюсков, галька и кристаллы, природные формы: горы, холмы, дюны. Пример: стулья, вдохновлённые стручком гороха, или футуристический комод Nerve от студии Uniquely. Также был разработан авторский дизайн-проект модульного дивана «Тоскана», использующий бионические принципы формообразования ландшафта Тосканы – горы, долины, холмы.

Интересны концепции «выращенной» мебели. Учёные из Массачусетского технологического института разрабатывают технологию 3D-печати мебели из натурального биогеля. Ещё подход – использование мицелия грибов, (материал Mусоform). Подобные проекты свидетельствуют о переходе биодизайна на новый уровень: от простого подражания формам к прямому использованию биологических процессов.

#### **Тенденции и перспективы бионического формообразования в проектировании мебели:**

1. *Переход от декоративности к функциональности.*

Современная бионика стремится к глубокому анализу природных структур для создания эффективных и эргономичных предметов.

2. *Синтез с новыми технологиями.*

Широкое распространение аддитивных технологий (3D-печати), параметрического моделирования и алгоритмического дизайна для создания сложных бионических форм.

### 3. Экологическая направленность.

Биодизайн вносит инновации в экологичный дизайн мебели, способствует выбору экологически чистых материалов и снижению потребления ресурсов.

**Выводы.** В ходе исследования принципов бионического формообразования в проектировании мебели были достигнуты все поставленные цели и задачи. Был проведён исторический анализ становления бионического метода – от интуитивного подражания природе в античности, идей Л. да Винчи до официального оформления бионики как научной дисциплины Дж.Э. Стилом в 1960 году, что подтвердило глубинные корни и актуальность данного подхода. Установлено, что эффективное применение бионики в дизайне мебели базируется на четырёх ключевых принципах: функциональность формы, целостность и единство элементов, экономия материала, адаптивность и эволюция. Эти принципы стали методологической основой для классификации методов бионики (прямое подражание, функциональное подражание, морфогенетическое моделирование).

Анализ современных примеров (стулья-стручки, комод Nerve, «выращенная» мебель из мицелия и биогеля) доказал, что интеграция бионических принципов позволяет создавать не только эстетически выразительные, но и эргономичные, экологичные и технологически инновационные предметы мебели. Таким образом, доклад демонстрирует, что бионическое формообразование является перспективным направлением в проектировании мебели, отвечающим требованиям устойчивого дизайна и современной проектной культуры.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Стиль бионика в интерьере: описание стиля, 50+ реальных фото [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://mebel169.ru/articles/stil-bionika-v-interere/> - Дата доступа: 16.05.2026.
2. АНТИЧНАЯ МЕБЕЛЬ, СОЗДАННАЯ С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ БИОНИЧЕСКИХ ФОРМ [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/antichnaya-mebel-sozdannaya-s-ispolzovaniem-bionicheskikh-form/viewer> - Дата доступа: 16.05.2026.
3. «Бионическое проектирование» - Червонная М. А., Жданов Н. В., Чернийчук И. А. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://freebusta.com/book/bionicheskoe-proektirovanie-2025-1> - Дата доступа: 16.05.2026.
4. ПРИМЕНЕНИЕ ПРИНЦИПОВ БИОМИМИКРИИ ПРИ ПРОЕКТИРОВАНИИ МЕБЕЛИ И ПРЕДМЕТОВ [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/primeneniye-printsipov-biomimikrii-pri-proektirovanii-mebeli-i-predmetov-interiera> - Дата доступа: 16.05.2026.
5. Биодизайн в интерьере: что это такое и как «ожить» своё жильё [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vikna.tv/ru/styl-zhyttya/biodizajn-v-interere/> - Дата доступа: 18.05.2026.
6. Дизайн интерьера в стиле бионика [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://vae.by/blog/dizajn-interera-v-stile-bionika/> - Дата доступа: 18.05.2026.

### Костянюк Ксения

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актера и режиссуры Кащеев В.Е.

### ДЕЙСТВИЕ КАК ОСНОВА СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

*Аннотация. В статье рассматривается важность сценического действия в театре, которое является основным материалом творчества актёра. Правильное понимание термина «действие» и его применение в учебной практике студентов имеет ключевое значение, так как недоработки могут быть непоправимы. Также рассматриваются признаки сценического*

*действия и их взаимосвязь с психофизическими действиями актёров, с акцентом на метод К.С. Станиславского.*

**Введение.** Сценическое действие – это волевой психофизический процесс, направленный на достижение определенной цели в предлагаемых обстоятельствах, выраженный во времени. Исследованию специфики сценического действия посвящены работы многих театральных режиссеров. К.С. Станиславский называл действие главным возбудителем переживаний артиста. Эта связь подчеркивает специфику театрального искусства, играет главную роль. Все виды искусств отличаются друг от друга материалом создания художественного образа. В литературе это слово, в живописи – цвет, в музыке-звук. Материалом актерского творчества, посредством которого создается роль, является действие. В спектакле актер начинает действовать с момента своего выхода на сцену. Актер действует не только когда говорит или что-то делает, но и когда молчит, наблюдает за происходящим на сцене, о чем-то думает.

**Основная часть.** Действие объединяет мысли, чувства, воображение и психофизическое поведение актера в образе. Сценическое действие заключается в живом потоке человеческой жизни, который и вызывает у зрителя эмоциональный отклик. Сценическое действие имеет некоторые необходимые качества:

**Индивидуальность.** Неповторимость личности и характера артиста придают действию достоверность. «Нужно жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства» (К.С. Станиславский)

**Уникальность.** Большое значение приобретает импровизация, благодаря которой, спектакль становится неповторимым.

**Эмоциональность.** Действия должны быть не только логичными и последовательными для создания чувства правды на сцене, но и иметь эмоциональную окраску.

**Многомерность.** Как в жизни, так и на сцене необходимо сосуществование разных тенденций поведения - это придает действию ощущение достоверности.

Любое действие в жизни и на сцене предполагает цель, для достижения которой, совершаются эти действия. Таким образом, действие имеет ярко выраженное волевое происхождение и является одним из важнейших признаков сценического действия.

К.С. Станиславский предложил разделить действия на физические и психические, чтобы рассмотреть различия между ними и для наглядности изучения физического и психического в сценическом действии.

**Специфика физических действий** заключается в том, что они направлены на материальную среду и требуют затрат мышечной силы человека. К данному типу относятся все виды физических работ, бытовые действия, действия, совершаемые по отношению к человеку и т.д.

**Психические действия** являются наиболее важным типом сценических действий, так как они направлены на человека с целью воздействовать на его волю, чувства и психику. Физические действия служат средством для выполнения психического действия и в таком случае они являются «приспособлениями» в игре артиста.

К.С. Станиславский большое внимание уделял физическим действиям, рассматривая их как одно из важнейших выразительных средств актера. Можно сказать, что метод физических действий - это метод К.С. Станиславского. Цель этой методики сводится к тому, чтобы научить актера действовать на сцене органично, как в жизни, и начинать лучше с физических действий. Дело в том, что физические действия хорошо знакомы каждому благодаря мышечной памяти, и поэтому артист без насилия над собой может выполнить эти действия в условиях публичности. Точно выполненные действия придают уверенности и ощущение правды, которая в свою очередь вызывает веру в совершаемые действия. Относительно применения метода физических действий в работе над ролью К.С. Станиславский писал: «...новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли в том, что самое простое физическое действие на сцене заставляет артиста создавать вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы». Физические действия затрагивают все душевные силы артиста, возбуждают его творческую природу, зарождают предлагаемые обстоятельства.

**Психические действия**, в зависимости от средств, при помощи которых они осуществляются, делятся на мимические и словесные.

**Мимические действия.** Мимика актера является выразительным средством выражения чувств, она применяется для усиления воздействия на партнера (обида, страх, зависть).

Практически каждому внешнему действию предшествует внутреннее действие. Человек обдумывает его и только потом начинает действовать. В действительности отдельные виды действий в чистом виде встречаются крайне редко. Данное разделение носит условный характер, так как в жизни преобладают действия смешанного характера. Каждое совершаемое действие можно разложить на более мелкие действия.

Основными элементами действиями являются: а) оценка, б) пристройка, в) воздействие.

а) оценка. Оценка – это первичный момент восприятия какого-либо действия другого субъекта и принятие решения по поводу ответных действий, с учетом изменяющихся обстоятельств:

- с психической стороны – это момент установления в сознании связи между целями и внешними изменениями ситуации.

- во внешней, физической форме, оценка выражается в статике тела в момент оценки. Чем сложнее оценка, тем длительнее фаза внешней неподвижности.

б) пристройка. Пристройка начинается после оценки. Пристройка представляет собой действия, при помощи которого человек стремится добиться своей цели. Пристройки делятся на группы:

- пристройки для воздействия на неодушевленные объекты;

- пристройки для воздействия на партнера.

Пристройки для воздействия на партнера исходят из собственных субъективных представлений о характере реакции партнера на последующее воздействие. Выбирая ту или иную пристройку, необходимо учитывать соотношение сил своих и оппонента. Пристройки бывают разными:

- пристройки сверху;

- пристройки снизу;

- пристройки наравне.

Пристройки отличаются как по психическому содержанию, так и по внешнему рисунку действий.

в) воздействие. Воздействие является заключительной и наиболее сложной стадией, так как оно происходит в области психического действия, и основным средством достижения конечной цели является словесное действие.

Внешняя сторона словесного действия - звучащая речь. Большое значение приобретает умение последовательно определить логические и эмоциональные акценты.

Вывод. Понятие сценического действия постоянно дополняется новым содержанием, и то, что считалось эталоном, со временем устаревает, потому что жизнь диктует новые требования, которые должны соответствовать духу времени. На сегодняшний день одной из очевидных тенденций развития театра является поиск правды в сценическом действии. Повышенные критерии появились благодаря новым подходам и способам существования актеров в кино на крупных планах в кадре. В связи с этим от актеров требуется предельная степень перевоплощения.

Еще одной тенденцией современного театра стало вовлечение зрителей в спектакль, и проявлением этого направления стал вербатим, когда актеры во время спектакля обращаются в зал с монологами от лица персонажей. Этот жанр получил название документального театра. Вербатим предельно обнажает цель и мотивы поведения героев, а публичное выступление является одной формой ролевого акта.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Додин, Л.А. Путешествие без конца: диалоги с миром / Л.А. Додин. - СПб.: Балтийские сезоны, 2009. - С.64-70
2. Ершов, П.М. Режиссура как практическая психология / П.М. Ершов. - М.: Издательство «Искусство», 1972. - С. 148-173
3. Захава, Б.Е. Мастерство актера и режиссера: Учебное пособие / под общ. ред. П.Е. Любимова - ОП» Издательство «Лань», 2013. - С. 196-229
4. Новицкая, Л.П. Уроки вдохновения Ред. Ю.С. Калашников. - Мл Всерос. театр. об-во, 1984. - С. 75-85, 284-295

5. Станиславский, К.С. Собр. соч. в 9-ти т. Т.2 Работа актёра над собой. Ч.1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика К.С. Станиславский. - М: Искусство, 1989.

- С. 85-110, 238-244

6. Фунтусов. В.Д, Традиция живого театра в творческом методе Льва Додина В.П. Фунтусов. - СПб.: Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры, 2012. - С. 82-87

### **Красуцкий Тихон**

Студент 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актёрское искусство»,  
направление специальности «Актёр драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актёра и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

## **СРАВНЕНИЕ «СИСТЕМЫ К. С. СТАНИСЛАВСКОГО» И «СИСТЕМЫ М. А. ЧЕХОВА» В АКТЁРСКОМ ИСКУССТВЕ. БИОМЕХАНИКА**

*Аннотация. Статья посвящена сравнительному анализу актёрских систем Константина Сергеевича Станиславского и Михаила Александровича Чехова, а также рассмотрению биомеханики как самостоятельного направления театральной педагогики. В работе исследуются основные принципы психологического и физического подходов к актёрскому мастерству, выявляются сходства и различия между системами, анализируется их влияние на современное театральное искусство. Особое внимание уделяется вопросу взаимодействия внутреннего переживания актёра и внешнего сценического действия. Наиболее ценным в исследовании представляется выявление того, что все три подхода, несмотря на различия, направлены на достижение органичности сценического существования актёра и могут взаимно дополнять друг друга в современной театральной практике.*

Введение. Развитие театрального искусства XX века связано с поиском новых методов актёрской выразительности. Одними из наиболее значимых театральных систем стали система К. С. Станиславского, система М. А. Чехова и биомеханика В. Э. Мейерхольда. Эти направления оказали огромное влияние не только на русский театр, но и на мировое сценическое искусство.

Система Станиславского рассматривается большинством исследователей как основа психологического театра. Её анализ представлен в трудах самого К. С. Станиславского, а также в исследованиях театроведов и педагогов. Многие авторы отмечают, что система ориентирована на глубокое переживание роли и создание правдивого сценического образа.

Система Михаила Чехова, напротив, часто рассматривается как развитие и одновременно переосмысление идей Станиславского. Исследователи подчёркивают значение воображения, психологического жеста и атмосферы в работе актёра. Некоторые критики указывали, что система Чехова менее реалистична, однако современные театральные практики доказывают её высокую эффективность.

Биомеханика Мейерхольда представляет собой отдельное направление, в котором основное внимание уделяется физической выразительности актёра. Часть исследователей считала биомеханику противоположностью психологическому театру Станиславского, однако современные театроведы отмечают, что физическое действие и психологическое переживание могут существовать в единстве.

Для написания статьи и объективного сравнения систем были использованы фундаментальные труды авторов методов актёрской игры: «Работа актёра над ролью», «Работа актёра над собой в творческом процессе переживания» К. С. Станиславского, «О технике актёра» М. А. Чехова и другие. Таким образом, проблема соотношения внутреннего переживания и внешнего действия в актёрском искусстве остаётся актуальной. Исследование данных систем позволяет лучше понять развитие театральной педагогики и современные методы подготовки актёра.

Объект исследования: Актёрское искусство XX века.

Предмет исследования: Особенности системы К. С. Станиславского, системы М. А. Чехова и биомеханики В. Э. Мейерхольда, их сходства, различия и влияние на развитие театрального искусства.

Цель исследования: Сравнить основные принципы системы Станиславского, системы Чехова и биомеханики Мейерхольда, а также определить их значение в развитии актёрского искусства.

Задачи: Рассмотреть основные положения и особенности методов актёрской игры и выявить сходства и различия между данными направлениями.

Театральное искусство XX века стало временем глубокого переосмысления природы актёрского творчества. Именно в этот период появились крупнейшие театральные системы, оказавшие влияние на мировую сцену: система Константин Сергеевич Станиславский, система Михаил Александрович Чехов и биомеханика Всеволод Эмильевич Мейерхольд. Каждое из этих направлений предлагало собственное понимание того, каким должен быть актёр и каким образом создаётся сценический образ. Несмотря на существенные различия, все три системы были направлены на поиск подлинности и выразительности в театре.

Система Станиславского стала настоящей революцией в актёрском искусстве. До её появления в театре господствовала условная манера игры, основанная на театральных штампах, эффектной декламации и внешней выразительности. Станиславский стремился разрушить искусственность сцены и приблизить театр к реальной человеческой жизни. Основной задачей актёра он считал создание правдивого внутреннего существования персонажа.

У актрисы театра и кино, Фаины Георгиевны Раневской есть одна фраза, ставшая позже одним из её главных творческих девизов: «Я не признаю слова "играть". Играть можно в карты, на скачках, в шашки. На сцене житьнужно». Эту фразу можно назвать главным принципом всей системы Станиславского. Актёр, по мнению Константина Сергеевича, должен не изображать чувства внешне, а действительно переживать их в предлагаемых обстоятельствах роли. Для этого режиссёр разработал целую систему подготовки актёра, включавшую такие важнейшие аспекты как эмоциональную память, внимание, воображение, сверхзадачу, сквозное действие.

Станиславский считал, что только через внутреннюю правду возможно создание живого сценического характера. Он также подчёркивал необходимость дисциплины и постоянного творческого развития. «Любите искусство в себе, а не себя в искусстве».

Наиболее ярко система Станиславского проявилась в деятельности Московского Художественного театра. Постановки «Чайки», «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада» по пьесам Антона Павловича Чехова стали ярчайшими образцами психологического театра. В этих спектаклях актёры существовали на сцене крайне естественно, а главное внимание уделялось внутренним переживаниям героев. Особую роль играл подтекст – скрытое эмоциональное содержание реплик. В «Трёх сёстрах» трагедия героев раскрывалась не через внешние эффекты, а через внутреннее ощущение утраченной жизни и несбывшихся надежд. Система Станиславского оказала огромное влияние не только на театр, но и на мировой кинематограф. На её основе в США сформировался знаменитый «Method acting». Его представители стремились к полному психологическому погружению в образ. Такие актёры как Марлон Брандо, Аль Пачино, Роберт Де Ниро использовали методы глубокой внутренней подготовки к ролям. Например, готовясь к фильму «Таксист», Роберт Де Ниро несколько недель работал настоящим таксистом в Нью-Йорке, чтобы понять образ своего героя. Это стало примером полного погружения актёра в предлагаемые обстоятельства роли. Марлон Брандо в фильме «Трамвай «Желание», в котором исполнил роль Стэнли Ковальски, вместо традиционной театральной манеры игры актёр создавал ощущение абсолютно живого человека. Он использовал естественную речь, спонтанные эмоциональные реакции, бытовую пластику и внутреннее проживание чувств персонажа. Зрители впервые увидели героя, который не выглядел «сыгранным», а воспринимался как реальный человек.

Однако уже в начале XX века некоторые театральные деятели начали критиковать систему Станиславского за чрезмерную сосредоточенность на психологическом реализме. Одним из тех, кто предложил иной взгляд на природу актёрского творчества, стал Михаил Чехов. Хотя Чехов был учеником Станиславского, он считал, что актёр не должен ограничиваться только личным эмоциональным опытом. Если Станиславский шёл от внутреннего переживания к внешнему

действию, то Чехов стремился пробудить чувство через художественный образ, движение и атмосферу. Центральным понятием его системы стал психологический жест. Психологический жест представляет собой выразительное движение, которое раскрывает внутреннюю сущность персонажа. Например, движение захвата может выражать стремление к власти, а движение отталкивания – внутренний протест или страх. Через такой жест актёр приходит к эмоциональному состоянию героя. В отличие от системы Станиславского, ориентированной на бытовую достоверность, система Чехова стремилась к большей художественной выразительности и символичности. Именно поэтому метод Чехова получил широкое распространение в западном театре и кино.

Система Чехова также оказала влияние на многих голливудских актёров. Метод Чехова очень ценила Мэрилин Монро, именно он во-многом помог актрисе начать свою карьеру. Известно, что Клинт Иствуд для создания своих культовых образов пользовался методом Чехова. Опирался на этот метод и Энтони Хопкинс при работе над ролью Ганнибала Лектера в фильме «Молчание ягнят», и Джек Николсон в фильме «Пролетая над гнездом кукушки». Их актёрская манера сочетала психологическую глубину с пластической выразительностью и внутренней атмосферой образа.

Однако, на фоне двух уже общепризнанных методов актёрской игры, появился третий, совершенно новаторский на тот момент метод, называемый биомеханикой В. Э. Мейерхольда. Если Станиславский и Чехов уделяли значительное внимание внутреннему миру актёра, то биомеханика Мейерхольда строилась прежде всего на физической выразительности. Мейерхольд считал, что тело актёра является главным инструментом театра.

Биомеханика возникла как противопоставление психологическому реализму. Мейерхольд полагал, что эмоция рождается из движения, а не наоборот. Поэтому основой подготовки актёра становились упражнения на координацию, ритм, пластику и точность движений. Актёр должен был полностью владеть своим телом, подобно спортсмену или акробату.

На биомеханику сильное влияние оказали цирк, пантомима, комедия дель арте и восточный театр. В спектаклях Мейерхольда актёры часто двигались как единый механизм, а пластическая организация сцены имела огромное значение. Особенно ярко принципы биомеханики проявились в постановках «Ревизор» и «Великодушный рогоносец». В этих спектаклях важнейшую роль играли ритм, конструктивность мизансцен и выразительность движения. Многие современники критиковали Мейерхольда за отказ от психологической глубины персонажа. Однако со временем стало очевидно, что биомеханика всё же расширила возможности актёрского искусства.

Несмотря на серьёзные различия, системы Станиславского, Чехова и Мейерхольда имеют общую цель – создание убедительного сценического образа. Станиславский стремился к психологической правде, Чехов – к свободе воображения и художественной выразительности, а Мейерхольд – к максимальной пластической организованности актёра. Однако современный театр всё чаще объединяет данные методы. Актёр использует психологический анализ роли по Станиславскому, работает с атмосферой и психологическим жестом по Чехову и одновременно развивает пластическую выразительность через упражнения биомеханики. Исследование показало, что данные системы не исключают друг друга, а, напротив, могут эффективно сочетаться.

Главный вывод исследования заключается в том, что развитие актёрского искусства невозможно при использовании только одного метода. Полноценный современный актёр должен уметь соединять внутреннее переживание, силу воображения и физическую выразительность. Именно синтез психологических и пластических техник позволяет создать глубокий, живой и художественно выразительный сценический образ. При работе над ролью актёр может пользоваться различными методами, экспериментировать. Это умение позволяет актёру быть гораздо более гибким в профессии. В современное время, когда существует бесчисленное множество актёрских практик, тренингов и методов, актёр обязан пробовать новое и искать пути для дальнейшего профессионального развития в творчестве.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Работа актёра над ролью / К. С. Станиславский. –Москва: Искусство, 1957.
2. Работа актёра над собой в творческом процессе переживания / К. С. Станиславский. –Москва: Искусство, 1989.

3. О технике актёра / М. А. Чехов.
4. Статьи. Письма. Речи. Беседы / В. Э. Мейерхольд. –Москва: Искусство, 1968.

### **Криваль Евгения**

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Графический дизайн»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
общеобразовательных дисциплин Нечаева С. М.

## **ART AS A MIRROR OF THE SOUL: THE THERAPEUTIC POTENTIAL OF VISUAL SELF-EXPRESSION**

### ***Abstract***

This article examines the role of artistic activity in the process of emotional regulation and self-awareness. Based on practical observations, it demonstrates how the visualization of inner states allows group participants to recognize hidden conflicts, express suppressed emotions, and receive support from the community. Emphasis is placed on the healing power of creativity, which helps overcome identity crises and professional burnout, transforming art into a tool for psychological relief and personal harmony.

### ***Аннотация***

В статье рассматривается роль художественной деятельности в процессе эмоциональной регуляции и самопознания. На основе практических наблюдений демонстрируется, как визуализация внутренних состояний позволяет участникам группы осознать скрытые конфликты, выразить подавленные эмоции и получить поддержку от сообщества. Акцент делается на исцеляющей силе творчества, которая помогает преодолеть кризисы идентичности и профессионального выгорания, превращая искусство в инструмент психологической разгрузки и гармонизации личности.

**Introduction.** In today's social and information environment, the problem of emotional tension, anxiety, and psychological exhaustion is becoming increasingly relevant. People are more frequently seeking ways to restore their inner balance. Traditional methods of communication do not always allow for the expression of complex, multifaceted experiences. Art – visual creativity in particular – serves as a bridge between the subconscious and the conscious mind. It allows one to bypass the psyche's defense mechanisms, conveying what is difficult to put into words. This work explores the phenomenon of art therapy not as a clinical tool, but as a natural human need to make sense of one's experience through creativity.

**Main Part.** Researchers note that artistic activity helps reduce levels of anxiety, emotional tension, and stress, and aids individuals in recognizing and expressing experiences that are difficult to communicate verbally [1].

Creativity can serve as an alternative means of communication and processing inner experience, allowing a person to express emotional states through visual images and symbols [5].

Despite ongoing debate about the difficulty of evaluating the effectiveness of artistic practices, interest in art therapy continues to grow. This is linked to its accessibility, universality, and applicability across different age and social groups. This article examines the specific ways in which creativity influences the inner states of participants in events organized by the Belarusian public association "Positive Movement." The aim of the study is to observe emotional and behavioral changes in participants during artistic activity and to analyze the findings.

### **The History and Development of Art Therapy**

**Art therapy** is a branch of psychotherapeutic and psycho-educational practice based on the use of artistic activity as a means of expressing, recognizing, and processing a person's inner experience [1].

Creativity can help people overcome difficulties such as: severe stress, traumatic events, mental health problems, low self-esteem, various forms of addiction and co-dependency, high anxiety, conflicts and social disconnection, personal crises, and depression.

The term "art therapy" was coined in 1938 and is associated with the work of British artist Adrian Hill. In the late 1930s and early 1940s, he worked on drawing with tuberculosis patients and observed that artistic creativity was an effective means of reducing anxiety, distracting from illness, and activating the individual's inner resources. This became the starting point for the further development of the field.

In subsequent decades, art therapy began to take shape as both a practice and a theoretical discipline, developing in parallel in Great Britain and the United States. By the 1960s, it had fully established itself as a professional field: specialized associations were founded, educational programs were developed, and professional training standards were introduced.

### **The Effects of Art Therapy on Psychological Well-Being: Theory and Research**

In the context of art therapy, drawing functions as a special form of nonverbal communication, enabling individuals to express complex emotional states in cases where direct verbal expression is difficult or impossible [1].

According to research, artistic activity serves the function of projection – the transfer of inner psycho-emotional content into external symbolic forms [1]. This process operates through several interconnected mechanisms.

First, there is the visualization of emotions: a person expresses their experiences through color, line, composition, and other artistic means. Second, a process of awareness and reflection is activated – through creative activity, the individual gains the opportunity to structure and make sense of their own emotional experience. Third, conditions for safe emotional expression are created: the artistic form reduces internal censorship and the fear of social judgment, which is especially important when working with suppressed or socially unacceptable emotions [3].

Each of us has a part of ourselves that we may silence or fail to hear. Drawing allows to work with unconscious material. It is presumed that repressed or insufficiently processed experiences find symbolic expression in artistic images, making them available for subsequent interpretation and integration into consciousness [2].

Through drawing, one can not only uncover new feelings and emotions, but also move away from unwanted ones. A significant aspect of art therapy's impact is its ability to reduce stress and anxiety. Experimental data indicate that even brief artistic activity can have a noticeable psychophysiological effect. For example, a 2016 study by G. Kaimal demonstrated that a 45-minute drawing session led to a statistically significant reduction in cortisol – the primary stress hormone – among participants [3].

This effect is partly explained by an attention-shifting mechanism: during drawing, attention is focused on sensorimotor and creative tasks (choosing colors, building forms, composing), which reduces the intensity of intrusive and anxious thoughts. Additionally, the state of "flow" – characterized by full immersion in an activity – plays an important role.

### **Practical Observations of Art Therapy. Outcomes and Their Analysis**

The choice of this research topic is motivated not only by my theoretical interest, but also by practical experience. Together with colleagues, I organized art practices as part of events held for the Belarusian public association "Positive Movement."

The creative sessions were facilitated by myself, a drawing instructor, and a psychologist. My role included creating promotional materials, helping to choose the topic and plan the art therapy sessions, and assisting participants during the events themselves.

Observations in the course of this work revealed a number of distinctive effects of art therapy on participants' emotional states and interpersonal interactions.

The art therapy sessions were dedicated to various themes related to developing emotional awareness, self-knowledge, sensitivity, mindfulness, and reducing anxiety. Participants came from a range of age and social groups: children, adolescents, and adults; men and women; both those with artistic experience and those with no particular drawing skills. Sessions were held primarily in group format, with participants working on both individual pieces and collective artistic compositions.

During the sessions, I had the opportunity to observe participants' behavior throughout the creative process, as well as their emotional responses after the sessions concluded.

One of the most noticeable effects of art therapy was participants' temporary disengagement from everyday problems and full immersion in the creative process. For many participants, drawing was an

unfamiliar activity, which helped shift their attention and reduce anxiety. In some individuals, a marked increase in interest and engagement was observed: they began experimenting with materials and techniques, showed initiative, and sought deeper involvement in the practice.

Positive emotions played a substantial role in reducing anxiety. This was most evident during the creation of collective works, when active interaction and communication took place among participants. Collaborative creative activity helped foster a positive emotional atmosphere and strengthen interpersonal bonds within the group. This effect can be considered one of the most consistent and universal outcomes of art therapy practice, as it was observed in virtually all participants.

Particular attention should be given to art therapy's ability to create conditions for the expression and processing of personal experiences. Some participants openly reflected emotions, inner conflicts, and life aspirations in their works, and then shared their interpretations with the group. In return, they often received emotional support and feedback. Such forms of interaction are especially meaningful in contemporary society, where social isolation, loneliness, and emotional withdrawal are pressing concerns. The opportunity to be heard and accepted contributes to reduced anxiety, a lessening of intrusive thoughts, and improved self-esteem.

A telling example is the case of one participant – a girl studying graphic design at college. In one of her works, she depicted three circles in the primary colors – blue, yellow, and red – enclosed within a black triangle. (All figures included in this article are published with participants' consent and are anonymous.) The participant later interpreted this composition as a reflection of her own creative burnout. In her words, the primary colors symbolized the foundational elements of her artistic education, while the black outline represented the constraints and boundaries of formal composition. This state is common among many students in creative fields who face the challenge of balancing creativity with strict professional requirements.

It should be noted that not all emotional experiences are consciously recognized or can be expressed verbally. In some cases, artistic activity can reveal hidden or suppressed emotions that the participant is not always able to identify on their own. Such observations were made during a session focused on the visualization of emotional states. Participants were asked to depict emotions such as anxiety, joy, and calm. One participant – a young man who was neither employed nor studying at the time – was observed using a uniform monochromatic palette and aggressive geometry to depict different emotions, which revealed much about his inner state. This may have simply reflected a bad mood at the time, or a generally dark worldview. In a more concerning scenario, it could even be indicative of concealed depression.

Thus, art therapy can serve as an effective supplementary tool for identifying emotional difficulties and creating the conditions for further work with them.

### **Conclusion**

The study found that participation in art therapy practices helps participants shift their attention from everyday stressors to the creative process, promoting emotional relief and a reduction in inner tension. Moreover, the group format creates conditions for emotional support, a sense of acceptance, and a reduction in social isolation. Of particular importance is art therapy's capacity to serve as a means of nonverbal expression – including for experiences that an individual finds difficult to recognize or communicate in words.

The practical observations conducted in the context of events for the Belarusian public association "Positive Movement" broadly align with findings from contemporary research in the field of art therapy and affirm its significance as an accessible and universal method of psychological support. So, art is a tool for psychological relief and personal harmony.

### **LIST OF REFERENCES:**

Песчаный А.В. Арт-терапия как средство коррекции эмоциональной тревожности/ Песчаный А.В.// Столыпинский вестник – 2022 – №10.

Назарова Н.Р. Арт-терапия в работе с эмоциональными состояниями/ Назарова Н.Р.// Психологическая газета – 2016 – конкурс «Золотая Психея».

Reduction of cortisol levels and participants' responses following art making. *Art Therapy: Journal of the American Art Therapy Association*, 33(2), 74–80.

Stuckey, H. L., & Nobel, J. (2010). The connection between art, healing, and public health: A review of current literature. *American Journal of Public Health*, 100(2), 254–263.

**Кулешова Алёна**

Студент 2 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн предметно-пространственной  
среды (эксподизайн)»

Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишнева Т.А.

**ПЕРСПЕКТИВЫ 3D-ПЕЧАТИ КАМЕННОЙ КРОШКОЙ ДЛЯ СОЗДАНИЯ  
ЭЛЕМЕНТОВ СРЕДЫ**

*Аннотация.* В работе рассматривается технология 3D-печати с использованием каменной крошки как перспективный метод создания элементов архитектурной и ландшафтной среды. В отличие от традиционного литья или фрезеровки, аддитивное производство позволяет формировать сложные геометрические формы без дорогостоящей оснастки. Особое внимание уделяется связующим составам, позволяющим сохранить текстуру и фактуру натурального камня, а также пост-обработке для достижения атмосферостойкости. Анализируются преимущества метода: экологичность за счёт утилизации отходов камнеобработки, снижение трудоёмкости и расширение дизайнерских возможностей при создании малых архитектурных форм, декоративных панелей и объектов городской мебели.

*Введение.*

Представьте себе садовую скамейку, которая будто выросла из скалы, или вазу, фактуру которой невозможно отличить от натурального известняка. Раньше, чтобы получить такие элементы из камня, нужны были тонны отходов, сложная резка и долгие месяцы работы. А что, если я скажу, что мы можем "выращивать" их слой за слоем, используя настоящую каменную крошку? Рассмотрим технологию 3D-печати, которая превращает отходы камнеобработки в изящные элементы городской и природной среды.

*Основная часть.*

Основной подход: D-Shape (Binder Jetting)

Наиболее развитая технология 3D-печати каменной крошкой – D-Shape, разработанная итальянским инженером Энрико Дини в 2004 году. Это крупномасштабная аддитивная технология, использующая принцип binder jetting (струйного нанесения связующего):

- Процесс: послойное нанесение гранулированного материала (песок, каменная крошка, мраморная пудра) с последующим точечным нанесением неорганического связующего
- Связующее: изначально эпоксидная смола, затем переработанная на магниевую основу (оксид магния + хлорид магния), образующую микрокристаллическую структуру типа цемента Сореля
- Разрешение: 5–10 мм толщина слоя, точность 10–20 мм
- Скорость: 1–2 м<sup>3</sup> твердого материала в час
- Прочность: до 80 МПа на сжатие – выше, чем у обычного портландцемента (30–50 МПа)

**Альтернативные технологии**

Технология	Принцип	Материалы	Применение
D-Shape	Binder jetting	Песок, гранитная/ мраморная крошка неорганическое	Крупная архитектура, элементы + ландшафта

		связующее	
CONCR3DE	Binder jetting	Переработанный мрамор, известняк, гранит	Малые архитектурные формы, реставрация, дизайн
3D Marble-Eco	Гибридная экструзия	Мраморная пыль + полимерная матрица	Декоративные элементы,
Композитная печать	FDM/экструзия	PLA с мраморной крошкой	Мелкие декоративные

### Применение для элементов среды

#### 1. Ландшафтные элементы

- Арт-объекты и скульптуры: павильон Radiolaria (3×3×3 м) – первое в мире 3D-напечатанное архитектурное сооружение;
- Садовая мебель: вазы, урны, скамейки с органическими формами, невозможными при традиционном производстве;
- Декоративные элементы: фонтаны, бордюры, подпорные стенки. В ЖК «Римский» (Подмосковье, 2025) напечатан фонтан 12 м высотой из цветного бетона с каменной крошкой весом 20 тонн.

#### 2. Архитектурные детали

- Фасадные панели: сложные геометрии без опалубки, имитация природного камня;
- Колонны и опоры: свободные формы, оптимизированные по прочности;
- Лестницы и перила: цельнонапечатанные конструкции.

#### 3. Интерьерные элементы

- Мебель: столы, стеллажи, декоративные перегородки;
- Светильники и аксессуары: уникальные текстуры натурального камня;
- Стеновые панели: кастомизированные рельефы и узоры.

#### 4. Городская среда

- Искусственные рифы: проекты в Монако, Гонконге, Сардинии для восстановления морской экосистемы;
- Берегоукрепления: модули защиты побережья, совмещающие функцию и эстетику;
- Павильоны и беседки: быстровозводимые общественные пространства Перспективы развития (2025–2030).

### Технологические тренды

1. Масштабирование: разработка принтеров формата 12×12×12 м для печати целых зданий «одним куском»;
2. Автоматизация: интеграция роботизированных систем, снижение ручного труда при удалении незакрепленного порошка;
3. Новые материалы:
  - Геополимерные связующие (снижение CO<sub>2</sub> на 90%);
  - Лунный реголит –ESA тестирует печать баз на Луне;
  - Переработанные отходы: шины, растительная масса, строительный мусор;
4. Экологическая направленность: проект Nereid (2025) с Zaha Hadid Architects –3D-печать pH-нейтральных модулей для восстановления коралловых рифов в Гонконге.

### Рыночные прогнозы

- Объем рынка промышленной 3D-печати: \$3,56 млрд (2024) → прогноз \$24 млрд к 2034 году (CAGR 21%);
- Российский рынок: 15 млрд рублей (2023) → 46 млрд рублей (2027) при благоприятных

условиях;

- Около 40% литейной промышленности перейдет на аддитивные методы к 2030 году
- Сравнительный анализ технологий 3D-печати.

Параметр	Каменная крошка (D-Shape)	Бетон/цемент	Пластик (FDM)
Технология	Binder jetting	Экструзия (Concrete Printing/CC)	Fused Deposition Modeling
Материал	Песок, гранит, мрамор неорганическое связующее	Цемент, песок, фибра, пластификаторы	PLA, ABS, PETG, композиты
Прочность на сжатие	До 80 МПа	B25–B40 (25–40 МПа)	30–60 МПа (для композитов)
Прочность на растяжение	~25 МПа	3–8 МПа (требуется армирование)	20–50 МПа
Разрешение	5–10 мм	4–6 мм (Concrete Printing)	0,1–0,5 мм
Скорость печати	1–2 м <sup>3</sup> /час	Высокая (зависит от насоса)	Низкая (0,1–1 кг/час)
Максимальный размер	До 6×6×6 м (модульно расширяется)	До 200 м <sup>2</sup> площади, 7 м высоты	Ограничен рабочей камерой (обычно до 1 м)
Стоимость материалов	Низкая (местный песок, отходы карьеров)	На 10–20% выше обычного бетона	Средняя (PLA ~\$20–40/кг)
Экологичность	Высокая (переработка отходов), низкий	Средняя (высокий углеродный след цемента)	Низкая–средняя (пластиковые отходы)
Применение	Крупная архитектура, ландшафт,	Жилые здания, инфраструктура	Мелкие детали, прототипы, декор
Ограничения	Грубая поверхность (требуется шлифовки), удаление порошка	Требует арматуры, анизотропия слоев	Низкая термостойкость, деградация на солнце

### Ключевые различия

Каменная крошка vs Бетон:

- Каменная крошка обеспечивает более высокую прочность (80 vs 25–40 МПа) за счет плотной кристаллической структуры связующего;
- Бетонная печать проще в масштабировании для жилых зданий, но требует решения проблемы армирования;
- Каменная крошка позволяет использовать местные материалы и отходы, снижая транспортные издержки и углеродный след.

Каменная крошка vs Пластик:

- Каменные материалы негорючие, УФ-стойкие, долговечные критично для наружного

применения;

- Пластик ограничен малыми формами и интерьером, но дает высокую детализацию и гладкую поверхность;
- Стоимость пластиковой печати растет пропорционально объему, тогда как каменная крошка экономически выгодна для крупных объектов.

#### *Заключение.*

3D-печать каменной крошкой (технология D-Shape и аналоги) представляет собой перспективное направление для создания элементов среды благодаря уникальному сочетанию:

1. Экологичности: использование отходов карьеров, переработанного мрамора/гранита, низкоуглеродных связующих;
2. Экономичности: дешевое сырье, отсутствие опалубки, минимальные отходы
3. Дизайнерской свободы: сложные органические формы, невозможные при традиционном производстве;
4. Долговечности: материал со свойствами натурального камня, устойчивый к атмосферным воздействиям.

Основные барьеры: необходимость постобработки поверхности, сложность удаления незакрепленного порошка, ограниченная скорость печати по сравнению с бетонной экструзией.

Технология наиболее перспективна для ландшафтной архитектуры, реставрации, морских инженерных сооружений и создания уникальных архитектурных объектов, где ценятся эстетика натурального камня и сложная геометрия.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. «Additive Manufacturing Technologies: 3D Printing, Rapid Prototyping, and Direct Digital Manufacturing», 2010-2015  
Ian Gibson, David Rosen, Brent Stucker, Mahyar Khorasani (последнее издание –Springer).  
2-е издание 2015 г. –стр. 387–390.
2. «3D Printing and Additive Manufacturing: Principles and Applications», 2014 Chee Kai Chua, Kah Fai Leong (World Scientific).  
5-е издание –стр. 280–300
3. «Additive Manufacturing Technologies» (Ian Gibson и др., Springer) 2014 3-е издание (2021) – Глава 8 «Materials for Additive Manufacturing»:  
Раздел о полимерах (термопласты для экструзии) – стр. 215–245 Таблица с PLA, ABS, PETG, нейлоном, PC – стр. 222–228  
2-е издание (2015) – аналогичный раздел: стр. 176–200
4. «3D Printing and Additive Manufacturing: Principles and Applications» (Chee Kai Chua, Kah Fai Leong, World Scientific), 2015  
5-е издание (2017) – Глава 2 «Materials»:  
Характеристики PLA, ABS, PVA, HIPS, поликарбоната – стр. 45–72 Сравнение механических свойств – стр. 60–65

#### **Лойко Вероника**

Студентка 1 курса художественного факультета,  
специальность «Искусствоведение»

Руководитель – профессор кафедры истории и теории искусств,  
кандидат искусствоведения Борозна М.Г.

#### **АГЛЯД РОСПІСУ ГАЎРЫІЛА ВАШЧАНКІ “АСВЕТНІКІ” У КАНТЭКСЦЕ МАСТАЦТВА БССР 70-Х ГАДОЎ**

**Анатацыя:** У дакладзе прадстаўлены агляд манументальнага роспісу «Асветнікі» (1970 – 1976, энкаўстыка) народнага мастака Беларусі Гаўрыілы Вашчанкі, створанага для Рэспубліканскага Дома настаўнікаў у Мінску. Разглядаецца гістарычны і ідэйны кантэкст

беларускага мастацтва 1970-х гадоў, які характарызуецца ўвагай да нацыянальнай спадчыны і асветніцкай тэматыкі. Аналізуецца кампазіцыйная структура, іканаграфія персанажаў (Ф. Скарына, С. Будны, Я. Купала, Я. Колас, П. Клімук і інш.) і сімвалічныя пласты твора. Асабліва ўвага нададзена тэхніцы энкаўстыкі, яе нераспаўсюджанасці ў манументальным мастацтве БССР і ролі ў дасягненні вобразнай выразнасці. Вызначаецца сувязь роспісу з архітэктурна-прасторавым асяроддзем будынка. Роспіс разглядаецца як помнік беларускага манументальнага мастацтва другой паловы XX стагоддзя.

*Уводзіны:* Роспіс «Асветнікі» (1970 – 1976 г.) Г. Вашчанкі з’яўляецца выбітным прыкладам манументальна-дэкаратыўнага мастацтва БССР. Ён вылучаецца выкарыстаннем рэдкай тэхнікі жывапісу – энкаўстыкі. Звяртаючыся да вобразаў асветнікаў і пісьменнікаў, мастак стварае шматпланавую кампазіцыю, у якой спалучаюцца гістарычныя і сучасныя матывы. Крынічную базу гэтага артыкула склаў комплекс савецкіх і беларускіх мастацтвазнаўчых работ і каталогаў. Для дэталёвага аналізу тэхніка-стылістычных характарыстык роспісу “Асветнікі” ключавое значэнне мела манаграфія Н. Шаранговіч “Гаўрыіл Вашчанка. Народжаны Палессем” [3]. Дадзеная работа дазволіла выявіць асабістасці кампазіцыйнай структуры і раскрыць уплыў каляровага рашэння на агульнае ўспрыманне размалёўкі глядачамі. Шырокі кантэкст развіцця манументальнага жывапісу і тэндэнцый адраджэння нацыянальных традыцый у савецкі перыяд беларускага мастацтва дае “Гісторыя Беларускага мастацтва ў 6 т. Т. 6: 1960 – сярэдзіна 1980-х гг.” пад рэд. В. І. Марціновіча [1], які з’яўляецца адным з найбольш поўных выданняў па беларускім мастацтве. “Збор помнікаў” гал.рэд. С. В. Марцэлеў дае інфармацыю пра праект У. Гальдштайна і прасторавае рашэнне Дома настаўніка, што важна для разумення ўзаемадзеяння роспісу з інтэр’ерам [2]. Аднак у наяўных крыніцах недастаткова нададзена ўвагі комплекснаму аналізу менавіта гэтага твора, яго іканаграфічных асаблівасцей, ролі энкаўстыкі ў фарміраванні візуальнай выразнасці, а таксама месцу роспісу ў развіцці манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларусі. Гэта вызначае навуковую актуальнасць дадзенага артыкула. Мэтамі даследвання з’яўляюцца: аналіз кампазіцыйнай структуры роспісу, вызначэнне гістарычнага кантэкста яго стварэння, ацэнка ролі энкаўстыкі ў фарміраванні каляровай выразнасці твора.

*Асноўная частка:* Для мастацтва Беларусі 1970-х гадоў было характэрна паглыбленае вывучэнне нацыянальных традыцый і зварот да фальклорнай тэматыкі. Вызначаецца тэндэнцыя адыхода ад “суровага стылю”, мастакі пачынаюць грунтоўна цікавіцца гісторыяй свайго народа і народнымі традыцыямі, якія падказваюць ім не толькі новыя тэмы, але і новыя прыёмы формаўтварэння. Гэта тлумачыцца тым, што адзначаны перыяд развіцця мастацтва супаў са шматлікімі юбілямі знамянальнымі датамі ў гонар выдатных дзеячаў беларускай літаратуры і мастацтва [1, с. 289]. Значнымі з’явамі 1970-х гадоў сталі рэспубліканскія выстаўкі: да 90-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа (1972), 2-я рэспубліканская выстаўка плаката (1973), усесаюзная і 4-я рэспубліканская выстаўкі акварэлі (1975), «Вобраз жанчыны ў савецкім выяўленчым мастацтве» (1975), «Маладосць краіны» (1976), да 100-годдзя з дня нараджэння Цёткі (А. Пашкевіч; 1976), 2-я рэспубліканская выстаўка кніжнай графікі (1978). Ідэя нацыянальнай асветы аб’ядноўвала вялікую колькасць мастакоў, якія імкнуліся ў сваіх працах паказаць і даць сваё вобразнае бачанне забытых падзей беларускай гісторыі. З’яўляецца тэндэнцыя стварэння помнікаў-манументаў дзеячам нацыянальнай культуры. У 1974 г. у Полацку скульптарамі А. Глебавым, А. Заспіцкім, І. Глебавым і архітэктарам В. Марокіным быў усталяваны помнік Ф. Скарыне. Да 90-годдзя з дня нараджэння Янкі Купалы ў парку Мінска быў усталяваны помнік песняру (скульптары А. Анікейчык, А. Заспіцкі, Л. Гумілеўскі, 1972). Ствараюцца помнікі С. Буднаму ў Нясвіжы і М. Багдановічу ў Мінску. Усё гэта стымулява мастакоў прасачыць глыбінныя вытокі гісторыі свайго народа і пераасэнсаваць вопыт мінуўшых дзесяцігоддзяў. Пошукі новай стылістыкі твораў, іх вобразна-пластычнага вырашэння, паглыбленае вывучэнне і адраджэнне нацыянальных традыцый характэрна і для манументальнага жывапісу. У сваіх творах аўтары стараюцца пазбегнуць прамаленейнасці і павярхоўнасці, яны імкнуцца завязаць “дыялог” з глядачом, паказаць унутраную значнасць вобразаў, прасачыць глыбінныя вытокі гісторыі свайго народа і звязаць з днём сённяшнім. Важнай падзеяй становіцца адкрыццё ў 1972 г. кафедры МДМ на базе тэатральна-мастацкага інстытута, якую ўзначаліў Г. Вашчанка. У гэты час у рамках традыцыйных формаў мастакі імкнуцца знайсці новыя пластычныя сродкі адлюстравання. Усё часцей яны звяртаюцца да аднаўлення забытых матэрыялаў беларускага манументальнага мастацтва і новых прыёмаў іх апрацоўкі. Прыкладамі такіх твораў з’яўляюцца размалёўкі Ю.

Багушэвіча “Песня пра Беларусь” (1976) у фале Палаца культуры тарфянікаў (п. Праўдзінск Пухавіцкага р-на); В. Барабанцава, І. Кліменкі, А. Ксяндзова “Мой край – Беларусь” (1979) у чытальнай зале бібліятэкі Інстытута народнай гаспадаркі імя В. Куйбышава (Мінск); падглазурныя роспісы на шамоце Я. Кузнецова “Сенакос” (1975) у сталовай Мінскага аўтазавода і “Асакаўшчына” (1976) у санаторыі “Асакаўшчына”; вітражныя кампазіцыі У. Ткачова і В. Нямцова “Песні Беларусі” (1978) ў Тэатры юнага глядача (Мінск). Кожнай рабоце ўласціва непартоўнасць інтанацыі, разнастайнасць жывапісна-пластычных сродкаў і кампазіцыйнага вырашэння [1, с. 235]. Індывідуальнае бачанне Беларусі мастакамі складваецца ў адзіную тэндэнцыю.

Маштабнасцю задумы вылучаецца роспіс “Асветнікі” (1976 г., энкаўстыка): вертыкальны памер кампазіцыі складае 4 метры, тады як гарызантальны дасягае 32 метраў. Ён быў выкананы Г. Вашчанкай для Рэспубліканскага Дому настаўніка ў Мінску (зараз Ліцэй БДУ імя Ф. Э. Дзяржынскага, вул. Ульянаўская 8). Твор адлюстроўвае гісторыю развіцця культуры і асветніцкай думкі на тэрыторыі Беларусі. Сам будынак быў створаны па праекце архітэктара У. Гальдштайна ў 1976 г. і ўвасабляе дух свайго часу. Жалезабетонныя сцены занатавалі у сябе эпоху савецкага мадэрнізму: лаканічнасць і прастата геаметрычных форм, а таксама адсутнасць лішняга дэкору утварае знешні вобраз будынка. Галоўны фасад адзначаны сіметрычна-восевай кампазіцыяй, рытм якой задаюць вертыкальныя панелі-лапаткі на 2-м і 3-м паверхх, у той час як першы паверх вырашаны суцэльным зашкленнем. Унутраная прастора арганізавана вакол фале, падзяленага шэрагамі паліраваных калон [2, с. 205]. Менавіта тут глядача сустракае манументальны роспіс народнага мастака Беларусі (Мал. 1). Гарызантальнае разгортванне кампазіцыі балансуе вертыкальны рытм архітэктуры, а цёплая каляровая гама ажыўляе манахромную халоднасць унутраных сцен. Сэнсавая канцэпцыя твора выцякае з функцыянальнага прызначэння будынка. Рэспубліканскі Дом настаўніка быў прафесійным цэнтрам педагогаў БССР – людзей, чыя місія складаецца ў перадачы ведаў і фарміраванні светапогляду падростаючага пакалення. Роспіс уступае ў дыялог з глядачамі, якія сузіраючы выявы дзеячаў беларускай культуры, асацыююць сябе з працягам магутнай асветніцкай традыцыі.



Малюнак 1 – Роспіс Гаўрыіла Вашчанкі “Асветнікі”. 1976. Энкаўстыка. Мінск. Ліцэй БДУ імя Ф. Э. Дзяржынскага

Творца будзе фрыз як шматпланавую кампазіцыю, аб’яднаную агульнай гістарычнай тэмай. Цэнтрам кампазіцыі з’яўляецца кола святла, у якім вылучаюцца постаці настаўніцы і хлопчыка. Жанчына робіць упэўнены крок, у якім адчуваецца непахіснасць і гатоўнасць ісці наперад. Яна пракладае шлях і вядзе за сабой вучня – сімвала новага пакалення. Чырвонае полымя, якое ззяе за фігурамі падкрэслівае імкненне да ведаў.

Твор выкананы ў тэхніцы энкаўстыкі – адной з самых унікальных тэхнік жывапісу. Яна бярэ пачатак у Старажытнай Грэцыі V стагоддзя да н.э, аднак сапраўднага росквіту яна дасягнула ў рымскім Егіпце – менавіта ў тэхніцы энкаўстыкі выкананы знакамітыя фаюмскія партрэты I–III стагоддзяў, якія дзіўна рэалістычна перадаюць рысы твараў і захоўваюць жывасць фарбаў нават праз дзве тысячы гадоў. Тэхніка патрабуе неверагоднай хуткасці – кожны мазок трэба зрабіць за лічаныя секунды, пакуль фарба гарачая, што нараджае той самы непаўторны жывы малюнак.

Вашчанка ў роспісу “Асветнікі” дзякуючы спалучэнню энкаўстыкі з лаканічным каларытам дасягае асаблівай выразнасці. Белы фон галоўнай часткі надае роспісу спакой і міралюбства, а цёплы, залацісты “васкавы” колер узмацняе метафару настаўніка як “носьбіта свету”. Галоўная ўнікальнасць тэхнікі ў тым, што пігмент не цьмянее і не блякне з часам, захоўваючы першапачатковую яркасць і насычанасць колераў. Роспіс нясе святло не толькі ў метафарычным сэнсе, але і літаральна – праз стагоддзі, захоўваючы жывое, цёплае святло.

Па абодвух баках ад галоўных герояў мастак адлюстраванні выбітных беларускіх асветнікаў і пісьменнікаў: Ф. Скарыну – аднаго з буйнейшых беларускіх гуманістаў, філосафа, С. Буднага – актыўнага дзеяча беларускай рэфармацыі, В. Цяпінскага – арганізатара асветніцкай дзейнасці на Беларусі, С. Полацкага – паэта, публіцыста, драматурга і таксама педагога. М. Багдановіча – паэта і мовазнаўцу, Я. Карскага – заснавальніка беларускай філалогіі, паэтэсы А. Пашкевіч, народных паэтаў Беларусі – Я. Купалы і Я. Коласа і інш. Іх вобразы абагульнены, але пры гэтым мастак дадае ўласцівыя кожнаму герою індывідуальныя рысы. Асабіста вылучаецца постаць першадрукара: ён застыў у хадзе, з разгорнутай кнігай у руках, быццам антычная скульптура. На яе старонках замацаваны словы: “Не толькі дзеля сябе нараджаемся мы на свет, але найбольш для служэння агульнай справе” [3, с. 140]. Не проста так Г. Вашчанка вылучае яго постаць, бо менавіта кнігадрукарскі станок дазволіў распаўсюджаць веды па свеце і зрабіў навучанне больш даступным.

Левы край твора увасабляе сабой сімвал памяці ахвярам Вялікай Айчыннай вайны. У чырвона-аранжавым полімі застылі постаці маці і сына, якія увасабляць боль і гора усяго народа. Мастак нагадвае, што менавіта дзякуючы гераічнаму подзвігу нашых суайчыннікаў, мы маем магчымасць на развіцце уласнай нацыянальнай спадчыны.

Тэма распаўсюджвання адукацыі выяўлена ў вобразах старой жанчыны і маладой пары, якія чытаюць кнігі. А таксама ў сімвалічнай групе юнакоў, падтрымліваючых нахіленую калону. Такім чынам Г. Вашчанка падкрэслівае важнасць не толькі гістарычных асоб, але і простых людзей, якія штодня праз навучанне дзяцей і захаванне памяці падтрымліваюць калону ведаў, не даючы ёй упасці.

Выява савецкага касманаўта, уражэнца Беларусі П. Клімука нібыта пачынае новую кампазіцыйную частку і прымушае задумацца пра развіцце асветніцкай думкі. Сучасны эпізод у гістарычным кантэксце роспісу надае твору большую глыбіню. Мастак сцвярджае наш час як новую ступень чалавечага памкнення да спазнання рэчаіснасці.

Вывад: Роспіс «Асветнікі» займае выключнае месца ў гісторыі манументальна-дэкаратыўнага мастацтва Беларусі. Гэта адзін з нямногіх у беларускім савецкім мастацтве прыкладаў буйнамаштабнага манументальнага палатна, выкананага ў тэхніцы энкаўстыкі. Пераважная большасць манументальных роспісаў 1960-1980-х гадоў у Беларусі стваралася тэмперай ці алейнымі фарбамі - тэхнікамі, якія дазвалялі працаваць больш павольна і не патрабавалі такога экстрэмальнага тэмпературнага рэжыму. Энкаўстыка, з яе патрабаваннем хуткасці і дакладнасці, сёння з’яўляецца рарытэтай нават у станковым жывапісе, а ў манументальным - асабліва. Г. Вашчанка стварае ўнікальную кампазіцыю, аб’яднаючы ў адным пано герояў эпохі Рэнэсансу, дзеячаў нацыянальнага адраджэння, савецкіх сучаснікаў і сімвалічныя вобразы, фарміруючы такім чынам цэласны летапіс развіцця асветніцкай і навуковай думкі на тэрыторыі Беларусі. Твор выконвае не толькі дэкаратыўную, але і выхаваўчую функцыю, захоўваючы нацыянальную памяць.

## СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. Т. 6: 1960-я - сярэдзіна 1980-х гг. / рэд. В. І. Марціновіч; – Мінск: Навука і тэхніка, 1994. – 384с.
2. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі / АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; рэд. кал.: С. В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш. – Мінск : БелСЭ, 1988. – 333 с.
3. Шаранговіч, Н. В. Гаўрыіл Вашчанка. Народжаны Палессем/ – Мінск: Мастацкая літаратура, 2008. – 255с.

**Матюшкова Анна**

Студентка 5 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»  
направление специальности «Режиссура драматического театра»  
Руководитель – заместитель декана по учебной работе  
факультета кино, театра и телевидения Семикова Е.В.

## **ЭТЮДНЫЙ МЕТОД КАК ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЕРА В ПОСТАНОВКЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ**

*Аннотация. В докладе исследуется этюдный метод как один из ключевых практических инструментов современного режиссера в работе над драматическим спектаклем. Анализируется система К.С. Станиславского для раскрытия функциональной роли этюда на этапах анализа пьесы, классифицируются типы режиссерских этюдов, предлагается технологический алгоритм работы над этюдом.*

*Введение.* Этюдный метод является ключевым практическим инструментом современного режиссера, позволяющим перевести литературный текст пьесы на язык живого сценического действия через управляемую импровизацию актера. Однако, необходимо отметить, что в современных постановках просматривается утрата импровизационного актерского приема при переходе от литературного текста к сценическому воплощению. Традиционная «застольная» работа над пьесой, основанная на рациональном разборе логики персонажей, нередко приводит к появлению «нарисованных» образов, лишенных психофизической достоверности. Поэтому, детальный анализ методологии, классификация и практическое применение этюдного метода в постановке драматического спектакля сохраняет фундаментальное значение для психологического театра, где органическое присвоение актером роли, построение мизансцены становятся результатом личного психофизического опыта.

*Основная часть.* Цель данной работы – комплексный теоретический и практический анализ этюдного метода (метода действенного анализа) как базовой режиссерской технологии, выявление алгоритмов его эффективного применения в процессе создания современного драматического спектакля.

Таким образом, задачами исследования являются:

1. Изучить теоретический фундамент и историческую эволюцию метода в контексте наследия К. С. Станиславского, М. О. Кнебель;
2. Систематизировать ключевые функции этюдного метода;
3. Классифицировать типы режиссерских этюдов (разведывательные, биографические, в измененных обстоятельствах) и определить специфику их применения в репетиционном процессе;
4. Сформулировать пошаговый алгоритм перевода литературного текста пьесы в живое сценическое действие через управляемую актерскую импровизацию;
5. Выявить и дифференцировать риски и преимущества использования этюдного метода в современной постановочной практике, а также предложить способы преодоления актерских штампов и сопротивления труппы.

Этюдный метод берет начало в так называемом «методе физических действий» К.С. Станиславского. Разочаровавшись в ранней «психологической» копании в себе, режиссер предложил идти к чувству через простейшее физическое действие, выполняемое «здесь и сейчас». Этюд рассматривался как короткая сценическая проба, в которой актер, не заучивая текст, должен был решить заданную событийную задачу [1]. Позднее М.О. Кнебель оформила этот подход в стройную систему «действенного анализа»: пьеса сначала проживается в этюдах без текста, и затем актеры открывают авторские реплики.

В постановке драматического спектакля этюдный метод выполняет три ключевые функции:

*Аналитическая функция.* Этюд становится инструментом проверки драматургии на жизнеспособность. Режиссер предлагает актерам сыграть конфликтную ситуацию сцены, не зная точного текста. Если в этюде возникает пустота, логический провал – значит, авторская логика событий уязвима, либо режиссерская трактовка ошибочна. Таким образом, этюд выступает как «лакмусовая бумажка» драматургической ткани.

*Мизансценическая функция.* В отличие от рассудочного построения мизансцен (когда режиссер на схеме расставляет актеров), этюд рождает мизансцену из потребности действия. Актер ищет физическое взаимодействие с партнером, точку напряжения, предметную среду. Рождающийся в этюде рисунок, как правило, оказывается более живым, нестандартным и органичным. Режиссер здесь выступает как «координатор», фиксирующий и оттачивающий найденное.

*Тренинговая функция.* Этюдный метод на ранних этапах работы снимает мышечные зажимы и штампы. Серия предлагаемых обстоятельств (допустим, «вы поссорились на необитаемом острове», «вы застряли в лифте вдвоем») вынуждает актера мобилизовать фантазию и импульс, минуя рациональный контроль. [2]

В режиссуре драматического театра этюдный метод выступает не как монолитная техника, а как система разнородных по задачам упражнений. Этюды различаются по целям: одни направлены на «разведку» событийного ряда, другие – на углубление психологии персонажа, третьи – на проверку устойчивости действия в неожиданных условиях. Отсутствие четкой типологии приводит к тому, что начинающие режиссеры используют этюды хаотично, снижая их эффективность.

*Разведывательные этюды.* Этюды, в которых актеры, не зная текста и точных предлагаемых обстоятельств пьесы, пробуют выявить событийную структуру сцены через спонтанное физическое действие. Цель – не сыграть персонажа, а обнаружить скрытый конфликт и логику поступков.

*Биографические этюды.* Этюды, направленные на создание и проигрывание событий, которые произошли с персонажем до начала пьесы или находятся за рамками сценического действия. Задача – сделать роль психологически объемной.

*Этюды в измененных обстоятельствах.* Этюды, в которых известная сцена из пьесы проигрывается при радикально измененных предлагаемых обстоятельствах, таких как: времени, месте, социальном контексте, физическом состоянии персонажей. Цель – выявить инвариантную структуру действия, то, что остается неизменным при любых условиях [3].

Технологический алгоритм работы над этюдом и его включение в репетиционный процесс требует от режиссера жесткого структурирования, вопреки ложному представлению об этюде как о хаотичной импровизации. Технологическая цепочка состоит из четырех последовательных шагов:

1. Выявление действенного факта: Режиссер совместно с труппой проводит экспресс-анализ: какое событие происходит в сцене, кто является инициатором борьбы, и чьи интересы сталкиваются;
2. Задание жестких предлагаемых обстоятельств: четко фиксируются пространственно-временные маркеры (например: «Вы заперты в тесной комнате, за дверью шаги, у вас есть ровно три минуты, чтобы договориться»);
3. Импровизационная проба своими словами: Актеры действуют в заданных рамках, используя собственный лексический запас. Режиссер на этом этапе отслеживает не точность формулировок, а непрерывность линии физических действий и точность «пристроек» партнеров друг к другу;
4. Интеграция авторского текста: На найденную, органическую психофизическую сетку накладываются точные реплики драматурга. Текст начинает звучать как неизбежное, единственно возможное словесное действие.

Важнейшая роль режиссера на всех этапах – умение остановить этюд ровно в момент нахождения верного зерна, чтобы избежать переигрывания [4].

Применение этюдного метода в практике современного режиссера влечет за собой как очевидные художественные приобретения, так и специфические профессиональные уязвимости.

Рассмотрим риски и преимущества использования этюдного метода в современной постановочной практике.

Преимущества метода	Риски и деструктивные факторы
Органическое присвоение роли: Текст и мизансцена становятся результатом личного психофизического	Размывание и потеря формы: Избыточная, неконтролируемая импровизация способна увести труппу

опыта актера, а не навязанной формой.	далеко от жанра, стиля и архитектоники пьесы.
Ликвидация актерских штампов: Необходимость мгновенно реагировать на спонтанные действия партнера заставляет отсекаать готовые клише.	Психологическое сопротивление: Метод требует от артиста высокой степени обнаженности и подвижности; не все актеры готовы к такой работе.
Обнаружение глубокого подтекста: В процессе физического взаимодействия вскрываются неочевидные, скрытые мотивы героев.	Высокие временные затраты: Этюдный поиск требует долгого времени и терпения, что усложняет выпуск спектакля

Этюдный метод следует рассматривать как ресурс, требующий дозированного и фазового включения в репетиционный процесс с обязательной последующей фиксацией и режиссерской обработкой найденного материала. Только при соблюдении этого условия преимущества метода реализуются в полной мере, а риски минимизируются.

*Заключение.* Этюдный метод как инструмент современного режиссера драматического театра – это не просто наследие психологической школы, а гибкая, постоянно эволюционирующая технология. Он позволяет преодолеть главную опасность театра – мертвую, механическую фиксацию формы. Спектакли, созданные на основе действенного анализа и этюдов, сохраняют непредсказуемость живой жизни и обеспечивают подлинное человеческое присутствие на сцене, что является главным конкурентным преимуществом театра в цифровую эпоху. Режиссерское мастерство заключается в умении виртуозно сопрягать абсолютную свободу импровизационного поиска актера со сверхзадачей своего авторского замысла. Таким образом этюдный метод является базовой режиссерской технологией, эффективно применяющейся в процессе создания современного драматического спектакля.

Список источников:

1. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – Москва : АСТ, 2022. –512 с.
2. Эфрос, А. В. Профессия: режиссер / А. В. Эфрос. – Москва : Искусство, 1979. –372 с.
3. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли / М. О. Кнебель. –М.: Искусство, 1982. – 118 с.
4. Станиславский, К. С. Режиссерский план «Отелло» / К. С. Станиславский. –М.: Искусство, 1945. –394 с.

### **Мицкевич Даниэла**

Студентка 2 курса факультета дизайнера и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,

направление специальности «Дизайн изделий бытового потребления»

Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишневская Т.А.

## **РЕДКИЕ И ПОЛУДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ В ПРЕДМЕТАХ БЫТА И ИНТЕРЬЕРЕ**

*Аннотация.* Доклад анализирует растущий интерес к полудрагоценным и драгоценным камням в промышленном дизайне и интерьере в 2026 году, рассматривая исторический контекст камнерезного искусства, примеры использования различных камней, а также ведущие бренды в данной отрасли.

*Введение.* В 2026 году наблюдается общественный рост интереса к натуральным материалам в промышленном дизайне и дизайне интерьеров. Полудрагоценные и драгоценные камни перестают быть только частью ювелирных украшений, становясь важным элементом функционального декора. Дизайнеры все чаще используют камни в качестве акцентных элементов в мебели, освещении и отделке, что придает интерьерам уникальность и характер. Кроме того,

натуральные минералы, становятся символом роскоши, подчеркивая связь человека с природой и его стремление к гармонии в пространстве.

### **История:**

Камнерезное искусство имеет глубокие корни, восходящие к древним цивилизациям, где драгоценные и полудрагоценные камни использовались для создания амулетов и украшений. В Древнем Египте и Месопотамии мастера обрабатывали камни, придавая им форму, которая подчеркивала их природную красоту. В Средние века в Европе искусство обработки камней стало важной частью ювелирного дела, а также церковной атрибутики. На Урале в XIX веке камнерезное искусство достигло своего расцвета, когда местные мастера начали создавать уникальные изделия из уральских самоцветов [4]. Камнерезное искусство на Урале имеет глубокие корни, уходящие в XVIII век, когда началось активное освоение месторождений полудрагоценных камней. В этот период мастера начали создавать простые изделия, такие как бусы и амулеты. С развитием технологий и увеличением спроса на каменные изделия, ремесло стало приобретать всё большую популярность. В XIX веке Урал стал центром камнерезного искусства, где появились специализированные мастерские и фабрики. Мастера начали экспериментировать с различными техниками обработки, создавая сложные и художественные изделия. В XX веке камнерезное искусство на Урале продолжало развиваться, привлекая внимание художников и дизайнеров [5]. В наши дни уральские камнерезы создают уникальные произведения искусства, которые ценятся как в России, так и за её пределами. Таким образом, уральское камнерезное искусство стало важной частью культурного наследия региона. Современные мастера продолжают традиции предков, сочетая старинные техники с инновационными подходами к обработке камней. Изделия из натурального камня можно отнести к роскоши, созданной самой природой. Они способны придать уникальность помещению, освежить интерьер и создать атмосферу. Веками из натурального камня выполняли облицовку стен, колонн и лестниц, использовали его для создания малых архитектурных форм, картин и мебели. Кроме того, камнерезное искусство продолжает вдохновлять современных дизайнеров, которые находят новые способы интеграции этих материалов в повседневную жизнь. Таким образом, оно не только сохраняет традиции, но и активно развивается в контексте современных художественных течений. Мастера стремятся к созданию не только функциональных предметов, но и настоящих произведений искусства, которые могут стать центром внимания в любом интерьере. Это делает камнерезное искусство важным элементом не только культурного наследия, но и современного дизайна.

**Цель:** рассмотреть мировой рынок производителей изделий и интерьеров из драгоценных и полудрагоценных камней, ознакомиться с историей создания изделий из минералов, а также уметь разделять драгоценные от полудрагоценных камней.

К полудрагоценным камням принято относить аметист, цитрин, горный хрусталь, дымчатый кварц, аквамарин,摩根ит, гелиодор, турмалины: (минералы самых разных оттенков (розовый рубеллит, зеленый верделит, синий индиголит), гранаты: не только темно-красные (пироп, альмандин), но и зеленые (демантоид, тсаворит), топазы: наиболее известны голубые, винно-желтые и розовые оттенки.

К редким драгоценным камням принято относить красный бриллиант (считается самым редким и дорогим), пейнит, мусгравит, тааффеит и красный берилл, еремеевит, маджорит, бенитоит [7].

Внешне отличить драгоценный камень от полудрагоценного бывает сложно даже профессионалу. Главный критерий – чистота, твердость и блеск. Все камни оцениваются по их редкости и оптическим свойствам [6].

Предметы интерьера из полудрагоценных камней используются как для создания акцентов, так и в виде функциональных аксессуаров. Материал ценят за уникальный природный рисунок, долговечность и способность пропускать свет. Изделия, которые создают из драгоценных и полудрагоценных камней:

- Подсвечники (аметист), лампы (кварц) и создают красивую игру света и тени;
- Столешницы, барные стойки (оникс, агат, кварцит, лабрадорит, яшма, а также иногда используют вставки из янтаря или малахита);
- Подставки под стаканы (из срезов агата), чаши из цельного куска камня;
- Ванны (оникс, малахит, яшма, аметист и речной камен);

- Фигурки и кристаллы: Необработанные друзы аметиста, вырезанные статуэтки (яшма и нефрит).

#### **Анализ брендов:**

В мировом рынке представлено множество брендов, создающих предметы быта и интерьеры с использованием драгоценных и полудрагоценных камней. Эти компании не только предлагают высококачественные изделия, но и активно внедряют инновационные технологии обработки камней, что позволяет им создавать уникальные и стильные предметы. В последние годы наблюдается растущий интерес к таким изделиям, что связано с желанием потребителей окружить себя природной красотой и эксклюзивностью. Знаменитые бренды по выпуску данной продукции: «Maer Charm», «Antolini», «Baldi».

Одной из ведущих фирм по производству эксклюзивных интерьеров и мебели из полудрагоценных камней является «Maer Charm». Фабрика была основана в Румынии в 1993 году. Она известна своей ручной работой с такими материалами, как агат, кварц, аметист и окаменелое дерево. Мастера используют только дорогие породы камня и выполняют из них изделия и интерьеры любой сложности. Так, на фото представлены раковина и декоративная настенная панель из окаменелого дерева, а также пример оформления ванной комнаты. Для данной фирмы нет сложности в оформлении стен, барных стоек, потолков натуральными полудрагоценными камнями. [1]

Самой известной компанией и мировым лидером в области добычи, обработки и продажи натурального камня является итальянский бренд «Antolini». Большинство дизайнеров и архитекторов с мировым именем приобретают камень для своих интерьеров у итальянского производителя. «Antolini» основан в 1950 году и считается одним из крупнейших изготовителей натурального камня в Европе. У фабрики в собственности множество филиалов во многих странах мира, в том числе заводы в Бразилии и на Мадагаскаре. Ассортимент «Antolini» состоит из более чем 800 видов натурального камня, где можно найти даже мрамор с включениями окаменелых рыб и моллюсков, редкие виды агата и множество других пород камней. Это одна из первых фабрик, которая начала продавать полудрагоценные камни листами (плитами) [2].

Каждый год на интерьерных выставках по всему миру производители представляют новые разработки и показывают способы использования натурального камня самыми нестандартными способами. Одним из примеров является декорирование полудрагоценных камней стразами Swarovski [3].

Не менее известным итальянским брендом по производству элитной мебели, сантехники и предметов декора из **натурального камня** является «Baldi». Он основан в 1867 году во Флоренции. «Baldi» считается одним из крупнейших изготовителей натурального камня в Европе. Бренд использует премиальное сырье: горный хрусталь, малахит, лазурит, аметист, яшму, тигровый глаз и редкие виды мрамора. Фабрика доказала возможность создавать впечатляющие своими масштабами изделия бытового потребления. Один из ярких примеров – ванна из 100000 килограммовой плиты горного хрусталя, добытого в лесах Амазонки. Итальянская компания не боится создавать сложные изделия с использованием полудрагоценного камня: фабрика смогла выполнить обшивку малахитом на старинном пианино Bechstein, не повлияв при этом на его звуковые характеристики. Также компания занимается оформлением интерьеров натуральным камнем и реставрацией старинных замков и мебели в них.

#### **Заключение:**

Использование полудрагоценных камней в быту и интерьерах сегодня – это синтез традиционного камнерезного искусства и высоких технологий обработки. Камень превращает функциональный предмет в произведение искусства, созданное самой природой, обеспечивая его долговечность, эстетичность и уникальность. Современные технологии позволяют не только обрабатывать полудрагоценные камни с высокой точностью, но и создавать сложные дизайнерские решения, которые ранее были невозможны. В результате, предметы интерьера и сам интерьер, украшенные такими камнями, становятся не просто элементами декора, а настоящими акцентами, способными преобразить пространство и придать ему индивидуальность.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. О компании [сайт]. – URL: <https://www.maercharme.com/ru/--9163>

2. Antolini: драгоценные камни, винтаж и эклектика [сайт]. – URL: <https://www.interior.ru/design/427-antolini-dragotsennye-kamni-vintazh-i-eklektika.html>
3. История большого дела [сайт]. – URL: <https://www.antolini.com/ru/istoriya>
4. Уральское камнерезное искусство [сайт]. – URL: <https://uralcult.ru/uralskoe-kamnereznoe-iskusstvo-101202>
5. Камнерезное искусство Урала [сайт]. – URL: история с продолжением <http://stonecarving.ru/kamnereznoe-iskusstvo-urala-istoriya-s-prodoljeniem.html>
6. Виды, названия и классификации драгоценных и "полудрагоценных" камней [сайт]. – URL: <https://gemlovers.ru/blog/vidy-nazvaniya-dragotsennykh-poludragotsennykh-kamnej/>
7. Какие камни полудрагоценные [сайт]. – URL: <https://miuz.ru/guide/stones/jewelrystones/>

### **Пилюгин Алексей**

Студент 1 курса художественного факультета,  
специальность «Искусствоведение»  
Руководитель – доцент кафедры истории и теории искусств,  
кандидат искусствоведения Гаврилова А.Н.

## **ФРЕСКА «САПФО»: ОТ АНТИЧНОГО ИДЕАЛА К СОВРЕМЕННЫМ ЦЕННОСТЯМ**

**Аннотация.** В статье исследуется фреска «Сапфо» (I в. н.э.) как выдающийся памятник римской настенной живописи Четвертого стиля и репрезентативный источник эпохи Античности. Анализируются технико-стилистические особенности фрески «Сапфо» и выявляется ее символическое наполнение через призму римской концепции *humanitas*. В статье обосновывается, что атрибуты грамотности в руках изображенной на фреске женщины служат ключевым маркером ее высокого социального и интеллектуального статуса. Особое внимание уделено актуализации античного идеала образованной женщины в контексте современных ценностей, что приобретает особое символическое значение в Год белорусской женщины.

*Введение.* Фреска «Сапфо» (I в. н.э.) по праву признана одним из наиболее утонченных шедевров древнеримской настенной живописи, в котором эстетическое совершенство Четвертого помпейского стиля соединилось с глубоким символическим содержанием. Источниковедческую базу данной статьи составил комплекс современных зарубежных исследовательских трудов, каталогов, а также памятники античной литературы. Для детального анализа технико-стилистических характеристик фрески «Сапфо» ключевое значение имела монография Р.Линга «Римская живопись» [1]. Данная работа позволила определить специфику Четвертого помпейского стиля, выявить особенности композиционного построения произведения, а также раскрыть семантическое значение формата тондо (круглого медальона) в пространстве римского интерьера.

Археологический контекст, точные топографические сведения, детальное описание физического состояния памятника и технологии его исполнения (буон фреска) были верифицированы по фундаментальному каталогу В.Сампаоло «Помпейская живопись» [2], который является одним из наиболее авторитетных профильных изданий в области исследования помпейского наследия.

Изучение социального статуса женщины в эпоху ранней Римской империи, процессов её эмансипации и изменения роли в общественной жизни базировалось на материалах сборника научных статей «Женщины в античном мире: документы Аретузы» [3]. Представленные в нем концептуальные наработки послужили теоретической основой для деконструкции и интерпретации образа «ученой/образованной девушки» как важнейшего культурного феномена исследуемой эпохи.

Литературным источником, позволившим воссоздать ментальный и духовный климат античности, послужили сочинения Публия Овидия Назона «Скорбные элегии», «Письма с Понта» [4]. В представленных поэтических свидетельствах Овидия представлен необходимый

исторический контекст. Запечатленный на фреске визуальный образ сопоставляется с реальной картиной быта, нравов и ценностных ориентиров римского общества на рубеже эпох.

Цель статьи – охарактеризовать фреску «Сапфо» в контексте античного идеала и современных ценностей.

*Основная часть.* Фреска «Сапфо», известная как «Портрет молодой женщины со стилусом», датируется I в. н.э. и имеет форму тондо (37x38). Данная работы выполнена неизвестным мастером в технике buon fresco (живопись по сырой штукатурке) с использованием дорогих и качественных пигментов, таких как киноварь и малахит, что позволяет сохранять яркость красок по сегодняшний день.

В 79 г. н.э. на юге современной Италии началось извержение вулкана Везувия. Пепел и пемза законсервировали город Помпеи, создав уникальную капсулу времени, которая сохранила детали римской жизни до наших дней. Раскопки начались в середине XVIII в. по приказу неаполитанского короля Карла VII Бурбона [2, с. 14]. В ходе раскопок были обнаружены предметы быта, статуи и настенная живопись. Фрески в домах Помпеи создавались не только для украшения, но и для демонстрации благополучия и образованности владельца [1, с. 135; 2, с. 90].

«Портрет молодой женщины со стилусом» (рис. 1) был обнаружен 17 мая 1760 года в престижном жилом квартале, на территории принадлежавшей семье Куомо. На фреске изображена молодая женщина из высшего общества, лицо которой обращено к зрителю. В левой руке она держит набор из четырех восковых табличек, связанных между собой веревками. А в правой – стилус, который она задумчиво прижимает к губам [2, с. 91]. Для девушек из благополучных семей умение писать и считать было обязательным, поскольку они должны были управлять домашним хозяйством и рассчитывать расходы [3, с. 241].

Высокий статус женщины подтверждают ее украшения и одежда. На голове видна тонкая золотистая сетка, в ушах она носит крупные золотые серьги, а на безымянном пальце – кольцо [2, с. 91]. Женщина облачена в зеленую тунику и пурпурную мантию. В римском обществе пурпурный цвет был символом богатства и высокого статуса [4, с. 238].



Рисунок 1 – Портрет молодой женщины со стилусом (Сапфо)

Стилистически фреска принадлежит к Четвертому стилю римской настенной живописи, господствовавшему в Помпеях в последние десятилетия перед извержением Везувия (ок. 60–79 гг. н.э.). Для Четвертого стиля характерны отход от строгой архитектурной логики предыдущих периодов, декоративная пышность и одновременно, появление глубоких, психологических камерных портретов, вписанных в медальоны. Фреска также сочетает глубину Второго стиля и декоративную утонченность Третьего. Тондо в подобных композициях являлись особыми акцентами. Их вставляли в центр больших монохромных панно или размещали в верхней части стен, возвышая образ человека [1, с. 158]. Использование формата тондо отсылает к традиции портрета на щите, который в общественной жизни использовался для почитания выдающихся предков или божеств [1, с. 158; 2, с. 94].

Техника исполнения рассматриваемого произведения – буон фреска (живопись по сырой штукатурке), требует от мастера высочайшей скорости и точности работы. Неизвестный художник использует контрастный, глубокий золотисто-желтый фон, который эффектно оттеняет фигуру девушки, создавая иллюзию внутреннего свечения. Лицо моделировано мягкой светотенью (сфумато), что придает чертам объем и мягкость. Тончайшая прорисовка деталей – ячеек золотой сетки для волос, крупных дисковидных серег и складок зеленовато-голубой туники – свидетельствует о зрелости римского искусства и высоком уровне мастерства художника.

Важен и жест героини, которая в левой руке держит четырехстворчатые восковые таблички, а правую руку с зажатым в ней стилем (палочкой для письма) поднесла к губам. Этот жест традиционен для античной иконографии и символизирует момент интеллектуального поиска, задумчивости, предшествующей акту творчества или фиксации мысли.

Письменные принадлежности в руках женщины являются важнейшим маркером ее высокого статуса. В контексте римской культуры I в. н.э. этот атрибут имеет колоссальное значение. Именно в эпоху ранней Империи в среде патрициев происходила постепенная эмансипация женщины. Традиционный республиканский идеал «добродетельной матроны, прядущей шерсть» уступал место новому идеалу – концепции образованности, утонченности, причастности к искусствам. Таким образом, исследуемая работа транслирует мысль о том, что образованная женщина способна вести философские беседы.

В XIX в. за фреской закрепилось имя великой греческой поэтессы Сапфо, так как изображенная женщина держит в руках письменные принадлежности и обладает утонченной, «поэтической» внешностью. Однако данное романтизированное отождествление было опровергнуто современными исследованиями. Сейчас изображенную на фреске женщину отождествляют с идеализированным образом «ученой девушки» [2, с. 91; 3, с. 241], который был очень популярен в римской элегической поэзии. Как писал Овидий: «застанешь ее ... сидящей меж книг... Все ли стихам предана...» [4, с. 43].

Изучение фрески «Сапфо», хранящейся в Национальном археологическом музее Неаполя, выходит за рамки чистого академического интереса и приобретает особую актуальность сегодня. Поиск параллелей между античным идеалом и современными социокультурными процессами позволяет увидеть непрерывность гуманистической традиции. В Год белорусской женщины образ образованной, духовно богатой и интеллектуально развитой женщины приобретает важнейшее государственное и общественное значение. Как в античном Риме периода расцвета, так и в современной Беларуси женщина выступает не только хранительницей домашнего очага, но и активным субъектом культурной, научной и общественной жизни. Образованность, культ знаний, стремление к самореализации и творческая мысль являются теми фундаментальными ценностями, которые определяют облик современной белорусской женщины.

*Заключение.* Анализ фрески «Сапфо» в контексте античного идеала и современных ценностей выявил, что ценностные ориентиры белорусского общества – уважение к женскому интеллекту, поддержка женского творчества и признание их вклада в развитие общества – восходят к глубокой общеевропейской культурной традиции. Протянув ментальную нить от римской «Сапфо» к современной белорусской женщине, мы можем констатировать, что истинная красота и статус женщины во все времена определялись силой ее ума, образованностью и способностью к созиданию.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ling, R. Roman Painting / R.Ling. – Cambridge : Cambridge University Press, 1991. – 227 p.
2. Sampaolo, V. La pittura pompeiana / V.Sampaolo. – Milano : Electa, 2009. – 560 p.
3. Women in the Ancient World: The Arethusa Papers / ed. by J.Peradotto, J.P.Sullivan. – Albany : State University of New York Press, 1984. – 377 p.
4. Овидий Назон, П. Скорбные элегии. Письма с Понта / П.Овидий Назон ; изд. подгот. М.Л.Гаспаров, С.А.Ошеров. – М. : Наука, 1978. – 272 с.

Студентка 3 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн средств производства и транспорта»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишневская Т.А.

## АЭРОГЕЛИ – МАТЕРИАЛ БУДУЩЕГО

*Аннотация.* В работе рассматриваются свойства и история развития аэрогелей – пористых материалов, обладающих уникальными физическими и химическими характеристиками. В работе подчеркнута их роль как перспективных инновационных материалов будущего.

*Введение.* Аэрогели – это гидрогели или полимеры с пористой структурой, которые насыщаются кислородом и активно используют в медицине, промышленности и экологии [2]. В основном, это материалы, способные к поглощению и высвобождению кислорода, что делает их перспективными в области доставки лекарств, регенерации тканей и очистки. Кварцевые аэрогели полупрозрачны. За счёт рассеяния света на древовидных структурах они выглядят голубоватыми в отражённом свете и светло-жёлтыми в проходящем. Сходными оптическими свойствами обладают аэрогели на основе оксидов алюминия ( $Al_2O_3$ ), циркония ( $ZrO_2$ ) и титана ( $TiO_2$ ). Аэрогели из других оксидов металлов могут иметь различный цвет и прозрачность. На ощупь они напоминают легкую, но твёрдую пену, похожую на пенопласт. При сильной нагрузке аэрогель трескается, но в целом это весьма прочный материал – он способен выдержать нагрузку в 2000 раз больше собственного веса. Аэрогели, в особенности кварцевые, – хорошие теплоизоляторы. Они также очень гигроскопичны (поглощает водные пары из воздуха).

**Цель данной работы:** выявить современное состояние и перспективы использования аэрогелей как инновационного материала будущего, определить их основные свойства и преимущества для применения в различных отраслях промышленности и науки.

*Основная часть.*

### **История:**

**Доктор Сэмюэль Стивенс Кистлер** (1900 – 1975) – учёный-химик, получивший первый аэрогель и проведший большую часть XX века в изучении его свойств и в поисках практического применения для своего изобретения, и буквально чуть-чуть не дожившим до признания и начала широкого его использования на благо человечества. Впервые аэрогель был получен между 1929 и 1930 годами, толчком к его созданию послужило **пари**, заключённое между Сэмюэлем Стивенсом Кистлером и неким Чарльзом Лёрнедом. Поводом для пари явился спор о том, кому из них первому удастся заместить жидкость в «желе» газом без «усадки» (потери объёма) исходного вещества. В результате, в 1931 году Доктором Кистлером была **опубликована статья** в научном журнале Nature с результатами его экспериментов. Кистлер заменял жидкость в геле на метанол, а потом нагревал гель под давлением до достижения критической температуры метанола (240). Он уходил из геля, не уменьшаясь в объёме. Соответственно, и гель «высыхал», почти не сжимаясь.

Первые версии Аэрогеля были настолько хрупкими и дорогими в производстве, что он на несколько десятков лет оставался не более, чем лабораторным экспериментом. И лишь около 20 лет назад, в конце 1990-х **НАСА** проявила интерес к необычному веществу и начала финансировать работы по его практическому применению. В 1999 году Космическое Агентство отправило космический зонд Стардаст с «рукавицей», набитой Аэрогелем, чтобы улавливать пыль из хвоста кометы. В 2006 году зонд вернулся с богатым уловом уникальных образцов. В 2002 году компания Aspen Aerogel, созданная при поддержке НАСА, выпустила более **прочную и гибкую версию аэрогеля**. В настоящее время он проходит испытания для создания взрывобезопасного корпуса и брони для **военной техники**. Так, в лаборатории металлическая пластина, покрытая 6 мм аэрогеля, была оставлена почти невредимой при прямом воздействии взрывом 1 кг динамита.

### **Физические свойства:**

- **Плотность:** в среднем около  $0.1 \text{ г/см}^3$ , что примерно в 3 раза легче воды. Это делает аэрогель одним из самых легких твердых веществ на планете.
- **Пористость:** до 99% объема аэрогеля занимает поры, заполненные газом. В нанометровом масштабе они предстают очень мелкими.

- Теплоизоляция: благодаря высокой пористости и низкому теплопроводству, аэрогель отлично удерживает тепло. Для сравнения, его теплоизоляционные свойства лучше, чем у обычного пенопласта.

- Прозрачность: в случае силикагеля, основного вида аэрогелей, они прозрачны или полупрозрачны, что дает хорошие возможности для использования в оптических аппаратах или солнечных панелях.

- Механическая прочность: в целом аэрогель очень ломкий, хрупкий, легко крошится под давлением. Его обычно используют в виде панелей или пленок.

**Химические свойства:** состоит в основном из силика (диоксид кремния), который образует стабилизационную структуру. Также могут содержать алюминий, углерод или другие элементы, что позволяет изменять свойства материала. Стойкость к высоким температурам и химическая стабильность – высокая, в частности у силикагеля. Варианты с биосовместимыми и огнеустойчивыми добавками активно разрабатываются.

#### **Виды аэрогелей:**

##### **Кварцевые аэрогели (на основе диоксида кремния, SiO<sub>2</sub>):**

Наиболее распространённый тип аэрогелей. Их минимальная плотность составляет 1 кг/м<sup>3</sup> (в вакууме), что в 1000 раз меньше плотности воды и даже в 1,2 раза меньше плотности воздуха (без учёта массы воздуха внутри структуры, поэтому аэрогели не плавают в атмосфере). Они способны пропускать свет, а их теплопроводность ниже, чем у воздуха, что делает их отличными теплоизоляторами. Также кварцевые аэрогели термостойки, выдерживают нагрев до 1200 °С, что позволяет им использоваться в строительстве, аэрокосмической отрасли, а также в оптических системах.

##### **Аэрографиты:**

Материал чёрного цвета, может принимать различную форму, объёмом обычно в несколько кубических сантиметров. Он выдерживает значительную упругую деформацию. Образец размером 3 мм восстанавливает исходную форму даже после сжатия до 0,1 мм. Аэрографит обладает свойством сверхгидрофобности, а также достаточно восприимчив к электростатическим эффектам – кусочки материала притягиваются к заряженным предметам. Аэрографитовые электроды были опробованы при производстве ионисторов. Материал хорошо переносит механические воздействия, связанные с циклами зарядки-разрядки

##### **Глинозёмные аэрогели:**

Материал характеризуется высокой стоимостью производства [1]. Исследователи полагают, что некоторые версии аэрогеля, изготовленные из платины, могут быть использованы для ускорения производства водорода. В результате, аэрогель может быть использован, чтобы получать водородное топливо. Аэрогель на основе оксида железа с алюминиевыми наночастицами может служить взрывчаткой (разработка Ливерморской национальной лаборатории им. Э. Лоуренса, США).

##### **Реальные проекты применения:**

Аэрогель способен впитывать за очень короткое время до 68 граммов нерастворимых в воде веществ на грамм материала. Это делает его одним из самых эффективных фильтрующих веществ для очистки загрязнённой воды, особенно в условиях экологических катастроф или в регионах с высоким уровнем промышленных выбросов. Благодаря своей высокой пористости и низкой плотности, аэрогель можно использовать в различных сферах – от фильтрации тяжелых металлов, таких как ртуть и свинец, до защиты окружающей среды и даже в космических технологиях.

**Меркьюри Канаидис**, создавший вид Аэрогеля, предназначенный для очистки воды от ртути и свинца сказал:

*“это удивительный материал. Он имеет самую низкую плотность из всех веществ, известных человеку, но в то же время он может сделать так много. Он может быть использован для всего, от фильтрации загрязненной воды до изоляции от экстремальных температур, и, даже для ювелирных изделий.”*

##### **Ракетка:**

Компания **Dunlop**, известная своим инновационным подходом к производству спортивного оборудования, разработала серию ракеток для сквоша и тенниса с использованием передовых технологий, в том числе и усиление конструкций с помощью аэрогеля. В ракетках Dunlop аэрогель

используется в каркасе или вставках, что значительно уменьшает их вес, одновременно повышая жесткость и сопротивляемость ударным нагрузкам. Такие ракетки обеспечивают спортсменам увеличенную мощность удара благодаря тому, что аэрогель помогает передавать энергию более эффективно, а также снижает усталость рук за счет легкости инструмента. Кроме того, усиление конструкции аэрогелем позволяет уменьшить вибрацию и повысить управляемость, что особенно важно для точных и мощных ударов.

По словам представителей Dunlop, использование аэрогеля в ракетках – это шаг к созданию более энергоэффективного и комфортного оборудования, которое поможет как профессионалам, так и любителям достигать новых результатов. Поэтому они уверены, что такие инновационные ракетки, совмещающие легкость и мощность, найдут отклик среди широкого круга спортсменов и любителей, стремящихся улучшить свою игру. Сейчас ведутся активные исследования по внедрению аэрогелей в другие виды спортивного оборудования, и Dunlop продолжает лидировать в этой области инноваций.

#### **Мода:**

Несмотря на многообещающие свойства аэрогеля, его внедрение в сферу моды столкнулось с определенными трудностями. Например, компания Hugo Boss попыталась создать линию зимних курток из этого инновационного материала, рассчитывая на его превосходную теплоизоляцию и легкость. Однако результаты оказались неожиданными: многие покупатели жаловались, что эти куртки были слишком “жаркими” и неудобными для обычных условий, особенно в умеренно холодной погоде. В результате, такие куртки не пользовались популярностью, а компания была вынуждена снять их с продажи.

Для создания модели Air Swire использовался аэрогель: он образует оболочку сумки, в то время как внутри находится воздух. Бренд Sorerni сотрудничал с греческим исследователем Иоаннисом Михалудисом и представил новинку на показе в рамках Парижской недели моды. Air Swire весит всего 35 граммов и изготавливается с применением формы из нержавеющей стали – твердость финального изделия достигается в процессе сушки под воздействием температуры и определенной степени давления. Михалудис отмечает, что, несмотря на внешнюю хрупкость, материал отличается особой прочностью и устойчивостью: именно поэтому астронавты NASA используют его для сбора высокоскоростных космических объектов. Исследователь также добавил, что новое творение Sorerni представляет собой «промежуточное пространство» между наукой и искусством.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Иванов С.И., Цыганков П.Ю., Худеев И.И., Меньшутина Н.В. Получение гидрофобных аэрогелей: текст научной статьи по специальности «Химические науки» / С.И. Иванов, П.Ю. Цыганков, И.И. Худеев, Н.В. Меньшутина. – Москва: Российский химико технологический университет им. Д.И. Менделеева, 2015. – 1 с.

2. Мочалова М.С., Сидорок О.В., Прокофьева Е.В., Ловская Д.Д., Меньшутина Н.В. Получение биополимерных аэрогелей для использования в фармацевтике и медицине: текст научной статьи по специальности «Нанотехнологии» / М.С. Мочалова, О.В. Сидорок, Е.В. Прокофьева, Д.Д. Ловская, Н.В. Меньшутина – Москва: Российский химико технологический университет им. Д.И. Менделеева, 2017. – 27 с.

3. Рыбакова О.А., Лысенко А.В., Алмаметов В.Б. Прочная невесомость или аэрогель: текст научной статьи по специальности «Нанотехнологии» / О.А. Рыбакова, А.В. Лысенко, В.Б. Алмаметов. – Москва: журнал Труды Международного симпозиума «Надежность и качество», 2008. – 1, [2] с.

4. Фаустова А.К., Платонов Д.И., Худеев И.И., Лебедев А.Е. Получение гибридных аэрогелей на основе оксидов алюминия и цинка: текст научной статьи по специальности «Химические науки» / А.К. Фаустова, Д.И. Платонов, И.И. Худеев, А.Е. Лебедев – Москва: Российский химико технологический университет им. Д.И. Менделеева, 2021. – 129 [1] с.

**Полежай Владимир**

Студент 3 курса факультета кино, театра и телевидения,

## СПОСОБЫ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕХНОЛОГИЙ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ИСКУССТВЕ

**Аннотация.** В данной работе рассмотрена тема развития Искусственного интеллекта (далее «ИИ») в Искусстве.

**Введение.** В современном мире технологии ИИ с молниеносной скоростью и невероятными темпами проникают буквально в каждую сферу нашей повседневной человеческой жизни. Если изначально, в самое далёкое время зарождения и становления этих удивительных технологий, возможности ИИ были ограничены достаточно узким кругом задач, сводившихся исключительно к работе в текстовых редакторах и поиске необходимой информации в огромных объёмах данных с последующим её отбором и конструированием, то сегодня ситуация кардинальным образом изменилась. На данный же момент возможности данного технологического явления и прогрессивно развивающейся технологии искусственного интеллекта увеличились буквально в несколько раз и продолжают стремительно расти.

Современные системы ИИ научились не только генерировать осмысленные тексты, но и создавать полноценные музыкальные композиции, писать оригинальные тексты для песен, а в некоторых случаях даже исполнять их с поразительным реализмом. Не меньших успехов достигли алгоритмы в сфере создания видео материалов высокой чёткости и качества, генерации живописных картин, реалистичных фотографий и изображений самых разнообразных тематик. Масштабы развития искусственного интеллекта трудно, практически совершенно невозможно, себе даже представить, не говоря уже о том, чтобы вообразить весь потенциал этих стремительно развивающихся технологий. С каждым прошедшим годом, с каждым наступившим днём его способности становятся всё более обширными, его возможности всё более впечатляющими и многогранными.

Хотя его работа, безусловно, не является идеальной и безупречной, и во всех вышеперечисленных направлениях, безусловно, имеются определённые проблемы и недостатки, многие эксперты и обычные люди склонны думать и полагать, что искусственный интеллект постепенно, но неотвратимо, начнёт заменять человека во многих профессиях и сферах деятельности. Действительно, если взять, например, современный банковский сектор, то можно наглядно наблюдать, как крупнейшие финансовые учреждения быстро, практически молниеносно сокращают количество своих физических отделений в городах и населённых пунктах по всему миру. Наибольшей популярностью среди пользователей активно пользуются те банки, которые готовы предложить своим клиентам полностью дистанционное обслуживание без необходимости личного посещения офиса.

Среди банковских сотрудников, работающих в этих учреждениях, активные сокращения штата могут ожидать, в первую очередь, кредитных экспертов и специалистов по анализу заявок, так как современные алгоритмы машинного обучения способны максимально точно и беспристрастно проанализировать все финансовые возможности потенциального заемщика, рассчитать вероятность невозврата выданной ссуды, оценить множество других факторов и факторов, на основе которых в дальнейшем принимается решение о выдаче кредита человеку. Получается, что человеческий труд в этой сфере становится менее востребованным.

Но сможет ли искусственный интеллект заменить человека в искусстве? Вряд ли, если говорить о творческой составляющей и душе произведения. Тем не менее, он способен сосуществовать с подлинным творческим искусством, став одним из инструментов для работы в нём, но при этом не заменяя роль человека как подлинного творца и автора произведения. Остановимся и рассмотрим более тщательно и детально на примерах самых распространённых и популярных видов искусства, чтобы понять, как именно ИИ влияет на творческие процессы и что нас ждёт в будущем.

Для начала стоит подробно и обстоятельно объяснить, почему в сфере искусства, творчества и эстетического самовыражения искусственный интеллект не способен, по крайней мере на данном этапе своего развития, полностью заменить человека. Первое и самое основное,

фундаментальное, что необходимо учитывать и брать во внимание при размышлении над этим вопросом – это неизбежный человеческий фактор, человеческая душа, эмоции, переживания и уникальный жизненный опыт, который невозможно воссоздать с помощью алгоритмов и математических моделей. При развитии технологий фотографии и последующего возникновения киноиндустрии, которые действительно произвели революцию в восприятии визуального искусства и изменили общественное сознание, картины, полотна, натюрморты и портреты, нарисованные талантливыми художниками, от импрессионистов до современных живописцев, не обесценились и не потеряли своей актуальности, ценность и значимость, или театральные постановки, которые продолжают жить и развиваться, приносить радость и вдохновение зрителям. Конечно, стоит учитывать и понимать, что за всеми этими видами искусства, всеми этими направлениями творческой деятельности стоит живой, мыслящий человек, творец, художник, режиссёр, актёр, которые в конечном итоге остаются главными творцами, создателями, авторами произведения, вкладывают в него частичку своей души, своего личного опыта и мировосприятия.

Вся суть и ценность искусства заключается именно в этом человеческом факторе, в уникальности каждого творения, в способности художника передать через свои произведения свои чувства, переживания, мысли, которые основаны на личном жизненном опыте, трагедиях, радостях, встречах, путешествиях и наблюдениях за окружающим миром. Искусственный интеллект, даже самые совершенные и продвинутые его модели, работают на основе статистических вероятностей, алгоритмов обучения, анализа данных и паттернов, которые выявляются в огромных массивах информации, но они не обладают сознанием, не имеют субъективного опыта, не испытывают эмоций, страстей, душевных переживаний, которые являются основой настоящего искусства и творческого процесса. Когда человек создаёт произведение искусства, будь то картина, музыкальная композиция, спектакль или литературное произведение, он вкладывает в него не только свои технические навыки и знания, но и всю глубину своей личности, свою индивидуальность, которую невозможно полностью воспроизвести или симитировать с помощью искусственного интеллекта.

Даже если искусственный интеллект сможет когда-нибудь создать произведение, которое будет технически совершенным и неотличимым от созданного человеком, в нём не будет подлинной искры творчества, той самой «души», которую вложил бы в это произведение сам человек, с его уникальным мировосприятием и личными переживаниями. Человеческое искусство – это диалог между художником и зрителем, между творцом и обществом, между эпохами и культурами, и этот диалог не может существовать без живого участника, без человека, который может не только создавать, но и понимать, оценивать и сопереживать, что является неотъемлемой частью художественного процесса. Поэтому, несмотря на стремительное развитие технологий и расширение возможностей искусственного интеллекта, человеческий фактор остаётся неуязвимым и незаменимым в сфере искусства, где творчество – это прежде всего проявление человеческой души, а не просто техническая задача.

С этим вопросом мы разобрались, и теперь можно плавно перейти к той важной части, которая касается того, каким образом искусственный интеллект действительно может стать одним из главных, наиболее мощных и эффективных инструментов в руках любого современного творца, будь то художник, музыкант, писатель, режиссёр или дизайнер. При грамотном, профессиональном и осмысленном использовании искусственный интеллект способен не заменять человека, а, наоборот, усиливать, дополнять и раскрывать его творческий потенциал, открывая перед ним принципиально новые горизонты и возможности.

При грамотном, взвешенном и продуманном использовании человеческого компонента создаётся уникальный симбиоз, гармоничное объединение технических возможностей современных алгоритмов и человеческого творчества, где искусственный интеллект становится не конкурентом, а верным помощником, ассистентом, вдохновителем и катализатором творческого процесса.

### 1) Театр

В сфере театра, этого живого, дышащего искусства, где каждое представление – уникальное событие, где актёры взаимодействуют со зрителями в реальном времени, где живая энергия сцены и зала создаёт неповторимую атмосферу, искусственный интеллект может стать незаменимым помощником на всех этапах постановочного процесса, значительно расширив

границы возможного и дав режиссёрам, сценографам и исполнителям инструменты, ранее казавшиеся недостижимыми.

Искусственный интеллект активно используется на этапе проектирования костюмов, где нейросети анализируют сценарий, персонажей, исторический контекст и предлагают дизайнерам множество эскизов, соответствующих замыслу постановки. Алгоритмы могут просчитывать, как та или иная ткань будет двигаться на сцене, как будет работать освещение на материале, какие цвета лучше всего передают характер персонажа.

В гриме и makeup-дизайне ИИ помогает создавать сложные эффекты, которые было бы трудно или невозможно воспроизвести вручную, а также моделировать возраст персонажа, создавая цифровые прототипы для актёров всех возрастов.

Так же для иностранного театра или постановок на иностранных языках ИИ в реальном времени может предоставлять субтитры или переводы, которые синхронизированы с действием на сцене, позволяя зрителям понимать каждое слово.

Умные системы освещения на базе искусственного интеллекта способны автоматически настраивать световые решения спектакля, создавая нужную атмосферу, акцентируя внимание на важных элементах сцены и обеспечивая плавные переходы между сценами. Алгоритмы могут анализировать действие на сцене и мгновенно регулировать интенсивность, цвет и направление световых лучей, создавая живую, дышащую световую партитуру.

Можно таким образом прежде всего говорить о технической помощи ИИ. Хоть заменить живых людей у него не получится, но по технической части ИИ может стать незаменимым помощником.

## **2) Музыка**

Системы искусственного интеллекта научились с огромной точностью создавать полноценные музыкальные произведения в самых разнообразных стилях – от классических симфоний и барочных фуг до современных поп-хитов и электронных жанров. Нейросети анализируют миллионы уже существующих композиций, выявляя закономерности в гармонии, ритме, структуре и тембре, а затем создают совершенно новые мелодии и аранжировки.

Такие системы позволяют музыкантам создавать музыку, задавая параметры настроения, темпа, инструментовки и длительности. Результатом становится уникальная композиция, готовая для использования в фильмах, видео, рекламы или даже как основа для дальнейшего творчества.

В звукорежиссуре Алгоритмы автоматического мастеринга, анализируют аудиозапись и вносят корректировки для достижения коммерческого качества звучания, соответствующего мировым стандартам. Они автоматически выравнивают частотный спектр, регулируют динамику, добавляют пространственные эффекты и оптимизируют громкость для различных платформ стриминга.

Цифровые музыкальные инструменты с ИИ становятся всё более популярными помогают музыкантам изучать новые композиции, автоматически выделяют партии инструментов из готовых треков, подсказывают аккорды и тональность.

Образовательные платформы используют ИИ для персонализированного обучения музыке – алгоритмы анализируют игру ученика, выявляют ошибки и предлагают индивидуальные упражнения для исправления.

Несмотря на впечатляющие достижения, использование ИИ в музыке сталкивается с рядом проблем. Ключевой вопрос – авторское право на музыку, созданную нейросетью. Кроме того, вопросы диверсификации и сохранения человеческого фактора в творчестве остаются открытыми. Многие музыканты опасаются, что массовое использование ИИ приведёт к обесцениванию человеческого искусства и сокращению рабочих мест в индустрии.

Тем не менее, многие эксперты сходятся во мнении, что искусственный интеллект в музыке – это не замена человека, а мощнейший инструмент для расширения творческих возможностей, открывающий дорогу к совершенно новым формам самовыражения и сотрудничества между человеком и машиной.

## **3) Живопись**

Сфера применения искусственного интеллекта в живописи и изобразительном искусстве сегодня наиболее видима и разнообразна. Нейросети произвели настоящую революцию в том, как создаются изображения, открывая новые пути для творчества и взаимодействия художника с технологиями.

Современные ИИ-модели способны создавать потрясающие по качеству изображения на основе текстовых описаний. Художник может задать параметры: "масляная живопись в стиле Ван Гога с вихревым небом и звёздами, теплые оранжевые и синие тона, импрессионистическая текстура" – и получить уникальное произведение, которое становится основой для дальнейшего творчества.

Эти системы обучены на огромных массивах данных с миллионами картин, фотографий и иллюстраций, что позволяет им понимать стили, техники, композиционные приемы и цветовые решения разных эпох и художников.

**Заключение.** Во всех рассмотренных областях искусственный интеллект не заменяет человека, а становится его мощным помощником. Как фотография не убила живопись, а кино не убило театр, так и ИИ не уничтожит человеческое творчество, а трансформирует его. Самое важное качество искусства – человеческая составляющая: эмоции, опыт, душа, субъективное восприятие мира – остаётся уникальной привилегией человека. ИИ не обладает сознанием, не чувствует и не переживает, поэтому не может заменить художника, музыканта или актёра в подлинном смысле этого слова. Наибольшая ценность возникает в симбиозе человека с этим феноменом. Когда человек остаётся режиссёром, дирижёром и главным творцом, а ИИ выступает как инструмент для реализации замыслов, возникает искусство нового качества – с человеческой душой, но с технологическим совершенством.

удущее искусства не в противостоянии человека и машины, а в сотрудничестве. То есть, кто научится грамотно использовать ИИ как инструмент для своего творчества, получат беспрецедентные возможности для самовыражения, экспериментов и создания работ, которые будут влиять на культуру и общество.

Искусственный интеллект – это не угроза творчеству, а шанс. Вопрос не в том, заменит ли ИИ художников, а в том, как художники смогут использовать эти технологии для создания более глубокого, значимого искусства. Человеческая душа останется незаменимой в творчестве, но теперь у неё появились мощные союзники в лице передовых технологий.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Кастельс М. "Галактика Интернет: Размышления об Интернете, бизнесе и обществе". – Екатеринбург: У-Фактория, 2004.
2. Леонтьев А.Н. "Деятельность. Сознание. Личность". –Москва: Политиздат, 2008.
3. Маклюэн М. "Понимать медиа: Предварительные заметки к исследованиям человека". – Москва: Гнозис, 2014.

#### **Пушкина Ксения**

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура театра кукол»  
Руководитель – доцент кафедры  
мастерства актёра и режиссуры Толстик Т. А.

#### **ВНЕДРЕНИЕ ИНТЕРАКТИВНЫХ ФОРМ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ СО ЗРИТЕЛЕМ В СПЕКТАКЛЯХ ДЛЯ ДЕТЕЙ ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА**

*Аннотация.* В статье рассматривается проблема подмены театрального действия интерактивными формами взаимодействия, что приводит к утрате художественной целостности спектакля.

**Введение.** Спектакли для детей дошкольного возраста представляют собой особую область театрального искусства. Зрители этого возраста обладают ярко выраженной способностью к одушевлению неживого, развитым воображением и устойчивым интересом к познанию окружающего мира. Однако особенности детского восприятия не предполагают упрощения художественной формы спектакля или снижения требований к его содержанию. Напротив,

создание спектаклей для данной аудитории требует особой точности, продуманности и художественной выразительности. В связи с этим на создателях таких спектаклей лежит высокая ответственность за сохранение театральной формы и качества художественного высказывания.

Объект исследования – спектакли для детей дошкольного возраста.

Предмет исследования – инструменты взаимодействия со зрителем дошкольного возраста

Цель – проанализировать инструменты взаимодействия со зрителем дошкольного возраста и определить условия их использования, при которых сохраняется театрально-художественная целостность спектакля.

Задачи:

1. Изучить особенности восприятия зрителя дошкольного возраста.
2. Проанализировать основные формы интерактивного взаимодействия в спектаклях для детей.
3. Определить условия использования интерактивных приемов без утраты театрально-художественной формы

Говоря о детях дошкольного возраста, в рамках этой работы рассматривается возрастная группа от 3 до 7 лет. Для создания спектаклей, ориентированных на данную аудиторию, необходимо сформировать представление об особенностях восприятия у зрителя этого возраста. Часто к проблемам в построении спектакля приводит упрощенное представление о том, что дети не способны воспринимать полноценную театральную форму, вследствие чего действенная линия спектакля нередко подменяется внешней стимуляцией – использованием зрелищных решений, гиперболизированной выразительности и усиленных визуальных эффектов.

Брянцев А.А. писал: «Игра для детей – это отнюдь не “сокращенная” игра для взрослых, отнюдь не снисходительная подача “более понятных” для ребенка кусков, отрезанных от недоступного его пониманию “настоящего театра”. Наоборот, театр для детей – это расширенный театр для взрослых, более заостренный, усиленный до той степени своего воздействия, чтобы быть привлекательным не только для обычного взрослого зрителя, но и для зрителя более требовательного, зрителя-ребенка, не подчиненного обывательской привычке обязывать себя к принятию того, что уже принято другими» [1, с. 7–8]. Из этого утверждения вытекает то, что подмена театральной формы интерактивными и внешне выразительными приемами не может быть обоснована особенностями детского восприятия и требует дальнейшего рассмотрения с точки зрения психологии развития.

Л. С. Выготский отмечал: “Как показали А. Гомбургер и его ученики, понятие серьезная игра гораздо ближе подходит к тому, что наблюдается в раннем детстве: мы имеем там дело с игрой, в которой еще не дифференцируется игровая ситуация в сознании ребенка от ситуации реальной. Когда дошкольники играют в отца и мать, в поезд, то они отчетливо умеют себя вести в плане игровой ситуации, т. е. все время ведут себя сообразно с логикой той ситуации, которая развертывается.” [2, с. 146] То есть анализ игровой деятельности ребенка дошкольного возраста показывает, что в условно заданной ситуации ребенок способен выстраивать свое поведение в соответствии с внутренней логикой происходящего и последовательно ее удерживать. Таким образом, его восприятие не является фрагментарным и хаотичным, а подчинено логическому развитию ситуации.

Театральная форма предполагает организацию сценического действия, включающего событийный ряд, конфликт, сквозное действие и сверхзадачу. Данные элементы обеспечивают развитие и внутреннюю логику спектакля. В детском спектакле, лишенном этих элементов, возникает тяготение к чрезмерной ориентации на интерактивные формы взаимодействия и внешним приемам, в связи с необходимостью поиска дополнительных способов удержания внимания. Это приводит к тому, что спектакль принимает более развлекательно-игровой, а не смысловой характер.

Однако важно сохранить театрально-художественную форму, ведь именно в данном возрасте у ребенка начинает зарождаться понимание внутренних этических правил, появляются зачатки мировоззрения, закладывается общее представление о мире, о природе, об обществе, о самом себе. Ребенок начинает задаваться важными вопросами, как показывают исследования, он сам строит теории, пытается объяснить целый ряд зависимостей и отношений. И поскольку задачей театра является художественное воспитание ребенка в связи с его общим развитием, театру также важно отвечать этим внутренним поискам и исследованиям своего юного зрителя.

Поэтому становится понятно, что для того чтобы завоевать внимание ребенка, в основе спектакля должен лежать смысл.

Интересы ребенка начинают определяться смыслом, который представляет для него данная ситуация, и не только сама ситуация, но то значение, которое ребенок вкладывает в эту ситуацию. Поэтому театр должен вызывать у ребенка чувство “сопричастности”. Спектакль, основанный на внешних эффектах, может вызывать сильную кратковременную внешнюю реакцию на эти эффекты (смех, двигательная активность, непосредственная вовлеченность), но не приводит к осмысленному восприятию, в то время как простроенное действие обеспечивает вовлечение и восприятие происходящего с точки зрения нового жизненного опыта. То есть более значимым является способность спектакля удерживать внимание ребенка через развитие действия, вызывая состояние сосредоточенности и внутреннего включения. Задача театра заключается не в стимуляции реакции, а в организации сценического действия, способного затрагивать внутренний мир зрителя.

Таким образом, зритель дошкольного возраста обладает способностью воспринимать и удерживать логически организованное действие, что делает необоснованной редукцию театральную форму и позволяет рассматривать действенную линию как основу построения спектакля, в отличие от ориентации на внешнюю стимуляцию и интерактивные приемы.

В условиях преобладания быстро сменяющегося визуального контента проблема удержания внимания ребенка становится особенно актуальной. Поэтому театру особенно важно сохранять способность к организации театрального действия, которое естественным образом управляет вниманием зрителя.

Однако театр не должен стремиться к конкуренции с медиа используя для этого характерные свойства медиа-платформ (ускоренный темп, насыщенность, зрелищность, “клиповость” и др.), а, напротив, должен сохранять собственную природу – событийность, действенность, логику и последовательность, живое присутствие, ощущение совместного переживания происходящего и внутреннюю включенность зрителя в разворачивающееся действие. Ребенок, как и взрослый зритель, способен принять условия предложенной сценической ситуации, если она обладает внутренней логикой и смысловой направленностью. Поскольку театральная форма принципиально отличается от потребления медийного контента, задача театра состоит не в подражании механизмам цифрового контента, а в создании условий для сосредоточенного включения ребенка в развитие действия.

Безусловно, интерактив как часть сценического действия является важной частью спектаклей для детей дошкольного возраста, поскольку способствует возникновению ощущения сопричастности и усиливает вовлеченность зрителя в происходящее действие. В спектаклях для данной аудитории часто используются различные формы взаимодействия со зрительным залом: игровые элементы, обращение персонажей к зрителю, песни, танцы, внешние сценические эффекты (полеты, превращения и т. п.), а также особая манера речевого взаимодействия с ребенком.

Однако проблема заключается не в самом использовании данных средств, а в способе их включения в структуру спектакля. Нередко интерактивные элементы начинают существовать обособленно от сценического действия и используются преимущественно как способ активизации внимания зрителя. В результате действие останавливается, а спектакль начинает строиться по принципу чередования внешних стимулов и реакций аудитории.

В связи с этим возникает необходимость определить условия использования интерактивных и выразительных средств, при которых они не разрушают театральную художественную целостность спектакля. Интерактивный элемент становится частью театрального действия только в том случае, если он мотивирован происходящими событиями пьесы, влияет на развитие действия спектакля и существует внутри логики сценической ситуации. В противном случае взаимодействие со зрителем приобретает формальный характер и перестает быть частью художественной и смысловой структуры театрального действия.

В спектаклях для детей дошкольного возраста нередко используется особая форма речевого и эмоционального взаимодействия со зрителем, предполагающая усиленную выразительность, упрощенную интонацию и подчеркнута эмоциональную подачу материала. Само по себе использование таких средств не разрушает театральную форму, однако проблема возникает в том случае, когда они начинают подменять сценическое действие. Тогда актер перестает существовать

в предлагаемых обстоятельствах и начинает обслуживать непосредственную реакцию зала. Обращение к ребенку должно быть точным и мотивированным сценической ситуацией. Только в этом случае выразительность актера сохраняет художественную достоверность и становится частью действия, а не способом внешнего заигрывания со зрителем.

Интерактив в спектакле для детей дошкольного возраста должен быть не внешним приемом вовлечения, а частью сценического действия. Проблема возникает тогда, когда взаимодействие со зрительным залом лишь обозначается, но не доводится до логического завершения. В таком случае интерактив приобретает формальный характер и разрушает правду сценического существования.

Будь то интерактив, игра, песня или танец, процесс взаимодействия со зрителем должен быть мотивирован ситуацией, иметь внутреннюю логику и получать завершение в ходе действия. Момент формальности и незавершенности интерактива является одним из самых распространенных упущений театра. Если актер вступает в контакт с залом, он должен действительно слышать ответ зрительного зала, реагировать на него и включать его в развитие сценической ситуации. Только при этом условии интерактив становится не способом внешнего возбуждения внимания, а полноценным элементом театрального действия.

Важной особенностью художественного воздействия спектакля является его способность не только вызывать эмоциональную реакцию, но и пробуждать внутреннюю творческую активность зрителя. Ребенок стремится повторять увиденное, воспроизводить интонации, движения, игровые ситуации, продолжать действие за пределами спектакля. В этом случае театр становится не объектом пассивного потребления, а пространством сотворчества и художественного переживания.

В заключение, хочу привести слова С. Я. Маршака "Феерия производит на ребенка сильное впечатление. Но какого рода впечатление? Приближает ли она ребенка к пониманию искусства, развивает ли она художественный вкус, а главное, вызывает ли она в ребенке желание повторить, воспроизвести собственными средствами то, что он видел или слышал на сцене?" [3, с. 458].

Спектакль для детей дошкольного возраста не должен строиться исключительно на внешней стимуляции внимания и стремлении к постоянной зрелищности. Сохранение театрально-художественной формы предполагает подчинение всех выразительных средств развитию сценического действия и внутренней логике спектакля.

Ребенок способен воспринимать театральную условность, следить за развитием действия и внутренне включаться в происходящее. Именно поэтому задача театра заключается не в упрощении художественной формы, а в создании полноценного спектакля, обладающего логикой и последовательностью действия, способного вызывать у зрителя чувство сопричастности, внутреннюю творческую активность и потребность в дальнейшем осмыслении увиденного как части собственного жизненного опыта.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Брянцев А. А. Театр юных зрителей, Пять лет. Сборник «Театр юных зрителей» / А. А. Брянцев. –Л., 1927, стр. 8.
2. Выготский Л. С. В 92 Психология развития ребенка / Л. С. Выготский –М.: Изд-во Смысл, Изд-во Эксмо, 2005. –512 с. –(Библиотека всемирной психологии)
3. Жизнь и творчество С. Маршака. Сборник. Оформл. Е. Ганнушкина. М., «Дет. лит.», 1975. –495 с.

#### **Савицкая Екатерина**

Студентка 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актёрское искусство»,  
направление специальности «Актёр драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актёра и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

#### **РАБОТА АКТЕРА В ИММЕРСИВНОМ СПЕКТАКЛЕ**

*Аннотация. В данной работе рассматриваются особенности иммерсивного шоу, его отличия от других видов театральных представлений. Также будут рассмотрены особенности актерского существования в постановках данной формы работы.*

**Основная часть.** Традиционный театр строится на принципе «четвёртой стены»: зритель – наблюдатель, актёр – объект наблюдения. В иммерсивном театре публика становится частью представления, что означает смену парадигмы для исполнителя: он перестаёт быть «образом на пьедестале», превращаясь в посредника между миром спектакля и аудиторией.

#### **Понятие иммерсивного спектакля и его ключевые особенности:**

Иммерсивный спектакль (от англ. immersion – погружение) – это интерактивный формат театра, в котором зритель становится активным участником действия. Публика может свободно перемещаться в пространстве, взаимодействовать с героями, влиять на сюжет.

#### Особенности иммерсивного представления:

- **Отсутствие сцены:** действие происходит вокруг зрителей, часто в специально оборудованных особняках, промзонах или по всему городу;
- **Вовлеченность:** зрители не просто наблюдают, а взаимодействуют с актёрами, могут получать роли или влиять на финал;
- **Органы чувств:** активно задействуются тактильные ощущения, свет и звук;
- **Уникальный опыт:** в зависимости от концепта спектакля, зритель может увидеть свой вариант истории.

#### **Способы погружения зрителя в действие:**

Погружение зрителя в разворачивающееся действие достигается за счёт использования полихронического повествования. При таком типе повествования участник не играет главной роли, но при этом ему в заранее определённые режиссером моменты предоставляется возможность выполнить какие-либо действия – передвигаться, разговаривать. В широком смысле подобные моменты на историю не влияют, но сказываются на восприятии зрителя. Другой из распространённых способов «подключения» зрителя – использование обращения на «ты». Такой приём позволяет связать публику с назначенной ролью в спектакле.

Главная особенность иммерсивного спектакля заключается в том, что абсолютно любую площадку можно адаптировать под представления. Подвалы, балконы, внутренние дворики, коридоры и прочие подобные помещения, через которые будут проходить зрители, помогут добиться полного погружения в действие и атмосферу спектакля

#### **Особенности актёрского существования в иммерсивном спектакле:**

Так как главным принципом в иммерсивном представлении является отсутствие, так называемой «четвёртой стены», то для актёра возникает ряд сложностей, при работе в данном жанре.

Четвёртая стена – это условная, невидимая граница между актёрами на сцене и зрителями в зале. В обычном спектакле актёр полностью погружается в предлагаемые обстоятельства, полностью абстрагируясь от происходящего в зрительном зале.

В иммерсивных спектаклях зритель находится внутри декорации, и актёры знают о его присутствии. Актёр не говорит со зрителем (если это не прописано в сюжете и пьесе), но физически обязан учитывать его в своих перемещениях.

Часто случается, что зритель может настолько погрузиться в происходящее что начинает задавать актёру вопросы, или пытаться как-либо с ним взаимодействовать. Здесь актёру важно уметь хорошо импровизировать и помнить, что он все ещё находится в роли, и отвечать зрителю только от лица своего персонажа, не теряя характер и ведя нить повествования.

Так же одним из важных аспектов в работе с иммерсивными проектами является внимание. Удержать внимание зрителя в таком спектакле – задача принципиально иная, чем в традиционном театре. Там зритель зафиксирован в кресле и лишён выбора. Здесь он может в любой момент, переключиться на другого актёра или просто заскучать и выпасть из «погружения».

Для этого актёрами используются техники, которые позволяют удерживать зрителя.

Принцип незавершённого действия: человек не может оторваться от того, что выглядит как процесс, идущий к кульминации. Если актер медленно расшнуровывает ботинок, зритель ждёт,

когда тот его снимет. Если замирает с занесённой рукой – зритель не уйдёт, пока рука не опустится. Но если персонаж замер, его глаза, кончики пальцев, едва заметное напряжение спины должны «звенеть». Статичный актёр в иммерсиве исчезает из восприятия через 15 секунд. Всё тело актёра должно указывать на то, что сейчас важно. Даже дыхание – ключевой инструмент: громкий вдох перед действием приковывает внимание.

Работа с дистанцией: нарушение безопасной зоны: внезапное приближение актёра к зрителю вызывает физиологический всплеск дофамина и адреналина. Зритель не может отвести взгляд – срабатывает защитный механизм «отслеживания угрозы».

Если же актёр, наоборот, долго был очень близко, а потом резко отходит в другой угол комнаты – зритель, скорее всего, последует за ним. Сработает эффект «брошенного якоря».

Иногда актёр использует одного зрителя как «укрытие» – встаёт за его спиной, выглядывает из-за плеча. Остальные невольно подходят ближе, чтобы восстановить обзор.

Зрительный контакт: в иммерсиве прямой взгляд в глаза зрителю – самый мощный инструмент фиксации. Но использовать его нужно дозированно.

«Точечный» взгляд: актер смотрит ровно на одного конкретного зрителя 2–3 секунды, потом переводит на другого. Те, на кого посмотрели, чувствуют себя «избранными» и не уходят минимум несколько минут.

Взгляд сквозь: если актёр смотрит как бы в затылок стоящему сзади зрителю, этот зритель физически ощущает взгляд спиной и оборачивается. Это держит его в напряжении.

«Голодный» взгляд: актёр смотрит на предмет или точку за спиной зрителя с сильным желанием. Зритель автоматически поворачивается посмотреть, что там. Актёр тем самым управляет траекторией внимания.

Главное отличие от традиционного театра в том, что в обычном театре актёр удерживает внимание силой голоса и позицией на сцене. В иммерсиве – постоянной сменой «портала восприятия»: то он близко, то далеко; то громко, то тихо; то статичен, то бежит. Зритель не может привыкнуть – и потому остаётся сосредоточен на действии

В ходе работы было установлено, что иммерсивный театр отменяет главное правило классической сцены: зритель перестаёт быть сторонним наблюдателем и оказывается внутри действия. Для актёра это означает радикальную смену методов существования. У него больше, нет кулис, нет четвёртой стены. Он работает в условиях тотальной открытости – физической и эмоциональной.

Иммерсивный актёр сталкивается с этическими и психологическими рисками: провокации зрителей, риск выгорания от долгого нахождения в интенсивной роли без антракта. Ему нужны не только профессиональные навыки, но и внутренняя опора, навыки импровизации, умение жёстко, но в образе пресекать нарушения.

Именно этот жанр сегодня может оказаться одним из самых востребованных. Потому что он возвращает театру его древнюю, почти ритуальную силу реального соприсутствия. Когда гаснет свет и стираются границы между «теми, кто действует» и «теми, кто смотрит», остаётся только живая история. Актёр в иммерсиве проводник в этом общем переживании. И, возможно, в этом и заключается будущее театра: не бояться потерять четвёртую стену, потому что взамен обретается доверие.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Антон Уткин, Ната Покровская: Отличия иммерсивного театра от традиционного.
2. Ханс-Тис Леман: «Постдраматический театр».
3. В.В. Медведенко, Г.А. Тумашова, М.А. Тумашов: «Иммерсивное театральное искусство как технология социально-культурной деятельности»

**Симаненко Алина**

Студентка 4 курса факультета кино, театра и телевидения  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры сценической речи,

## СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ОРФОЭПИЧЕСКИХ НОРМ РУССКОГО И БЕЛОРУССКОГО ЛИТЕРАТУРНЫХ ЯЗЫКОВ

**Аннотация.** В данной статье рассматриваются орфоэпические различия белорусского и русского языков, приводятся некоторые статистические данные, а также примеры произношения тех или иных слов как в русском, так и в белорусском языках.

Целью данной статьи является выявление орфоэпических норм и их различий в русском и белорусском языках, а также доказательство необходимости изучения орфоэпических норм этих языков студентами творческих учреждений образования и представителями творческих профессий.

Задачи статьи:

1. Охарактеризовать правила белорусской орфоэпии,
2. Провести сравнительный анализ между нормами русского и белорусского языков.

В Республике Беларусь два государственных языка – русский и белорусский, оба своими корнями уходят в старославянский. Так сложилось по различным историческим причинам: существование огромной русской диаспоры (около 785 тыс. человек) на территории современной Беларуси, притеснение белорусского языка в западной части Беларуси после Рижского договора, гибель в годы ВОВ каждого третьего белоруса и послевоенное восстановление страны всеми советскими республиками, общавшимися между собой на русском языке, а также русификация населения БССР в советский период. Все эти обстоятельства в результате повлияли на то, что большая часть населения современной Беларуси говорит на русском языке. Для СНГ это самое большое несоответствие между этнической (русские – 7,5-8%) и языковой (русскоязычные – до 70%+) идентичностью.

Делопроизводство в большинстве организаций ведется на русском. Уже много лет в школах учебных часов, посвященных изучению белорусского языка и литературы, значительно меньше, чем занятий по русскому языку. В неформальной обстановке как среди детей, так и взрослых тоже превалирует русский язык. Тем не менее, в последние годы все чаще можно услышать белорусскую речь среди молодежи, все больше белорусских молодых музыкантов, писателей, поэтов обращаются в своем творчестве к этому языку. На телевидении есть такие телепередачи, как «Навіны эканомікі», «Панарама», «Добрай раніцы, Беларусь!» и т.д.), также издаются белорусскоязычные газеты и журналы – «Звезда», «Беларуская думка», «Мастацтва» и т.д., на некоторых радиостанциях вещание также происходит на белорусском языке. То, от чего в восторге лично я, так это современная белорусская литература для детей, а также мультипликация «Беларусьфильма» (короткометражные мультфильмы по мотивам белорусских сказок). Безусловно не отстают и театры: в каждом театре есть как русскоязычный, так и белорусскоязычный репертуар. В некоторых коллективах, как например Республиканский театр белорусской драматургии, Национальный академический театр им. Я. Купалы, Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа, 80-100% спектаклей идут на именно на «мове».

Рассмотренная ситуация свидетельствует о том, что изучать белорусский язык необходимо, а студентам творческих специальностей особенно необходимо прекрасно владеть в равной степени русским и белорусским литературными языками. Все это невозможно без понимания разницы между этими языками.

Выделим некоторые особенности белорусской фонетической системы:

1) Полногласие.

- Как правило, в белорусском языке за согласным следует гласный, а за гласным – согласный. Часто избегается сочетания одинаковых, рядом стоящих согласных звуков. Например: нагорода – награда, полымя – пламя, вораг – враг.

2) Ударение.

- Неударные произносятся четко, что обуславливает неспешный, напевный темп речи. В некоторых случаях в белорусском слове слышится не силовое, а мелодическое ударение.

Особенно ярко это проявляется в кратких вопросах: «Ты чуў?» [ты чу-у-ў?] Здесь звук [у] тянется, за счёт чего в слове чуў слышится ещё один гласный [у], на который ударение плавно переходит.

• В отличие от русского, в белорусском языке ударение никогда не падает на предлог. К примеру: за гОрад – зА город, на нагУ – нА ногу, за рУкі – зА руки, за поўнач – зА полночь.

### 3) Аканье и яканье.

• Гласные О, Э могут быть только под ударением. Если при изменении слова ударение смещается, то гласные О, Э переходят в А – это называется аканьем (аканьем). Например: малакО – малОчны, марОз – маразЫ. Соответственно, когда безударные гласные Е, Ё переходят в Я – это называется яканьем (яканьем): вЕзьці – вязУ, нЕсьці – нясУ.

• В словах с ударными слогами -РО-, -ЛО-, -РЭ- вместо аканья сохраняется историческое чередование букв О, Э с буквой Ы: бРОвы –бРЫво, гРОм –гРЫмець.

### 4) Отверделые звуки.

• Всегда твердо произносятся звуки [ж], [дж], [ш], [р], [ч]: жывот, шчотка, рамень, чысты, хаджу.

• При этом в русском языке звук [ч] всегда мягкий: [ч']айник, [ч']асы, [ч']истый.

### 5) Дзеканье и цеканье.

• Когда буквы Д и Т оказываются перед Я, Е, Ё, Ю, І, Ъ или перед мягкой В, переходят соответственно в ДЗ и Ц: дзядзька, дзэвесьце, цяпліня, цэвёрды. Это явление называется дзеканьем и цеканьем.

• Сочетания букв Д+Ж и Д+З произносятся вместе и передают один звук: нараджэньне, дзень, адзін, гадзіна. Отдельно сочетания букв ДЖ и ДЗ произносятся только на стыке приставки и корня: ад-знака, над-звычайны, ад-жыць (в этом случае сочетания ДЖ и ДЗ обозначают два разных звука: [д][ж] и [д][з] соответственно).

• В словах иностранного происхождения вместо мягких [дж] и [ц] употребляются твердые [д] и [т]: дынастыя, дэпутат, тэлевізар. Но перед некоторыми суффиксами могут сохраняться мягкие [дж] и [ц]: лідзіраваць, цір, камандзіроўка.

### 6) Употребление «Ў» – У укороченного.

• Это один из главных признаков белорусской орфоэпии.

После гласных буква У всегда переходит в Ў: хлеб Увесь – з'елі Ўвесь; улез У сад – увайшли Ў хату. Буква Ў может находиться в начале, в середине и в конце слова: праЎда, доЎга, ішоЎ, быЎ.

• Звук [ў] произносится также вместо звука [в] после гласных перед согласными: галаВа – галоЎка. В определенных случаях в звук [ў] переходит звук [л]: казаЛа – казаЎ.

### 7) Приставные гласные.

• Приставные гласные А, І произносятся и пишутся в начале слова перед согласными Р, Л, М, Ў: аўторак, ільготы, імгла, аржаны.

• Перед начальным І почти всегда при произношении возникает приставной Й: іскры – [йіскры], іржа – [йіржа].

• Приставные гласные исчезают, если предшествующее слово заканчивается на гласный звук: новыЯ \_льготы.

### 8) Приставные согласные.

• Приставная согласная В произносится и пишется перед ударными О, У в начале слова: вОчы, вУшы, вУзкі, вОсень.

• Независимо от ударения приставное В появляется в середине слова: наВука, ніВодзін, уВосень.

• В словах иностранного происхождения приставная В отсутствует: універсітэт.

• Приставная согласная Г перед гласными употребляется в исконно белорусских словах: Гэты, Гэй, Го!, Гэтулькі, даГэтуль.

• Приставной согласный г также встречается в начале слов иностранного происхождения: Гісторыя, Ганна, Гармата.

### 9) Произношение буквы І в начале слов.

Правила для союза І.

- После слов, заканчивающихся на гласный, произносится как [й]: дачка і сын – [дачка й сын].
- После слов на согласный произносится как [ы]: сын і бацька – [сын ы бацька].
- В остальных случаях и после слов на г, к, х произносится как [і]: луг і поле – [лухь і поле].

#### 10) Ассимиляция.

- По глухости: сад – [сат], казка – [каска]. Так, звонкие согласные в конце и в середине слова перед глухими оглушаются.
- По звонкости: просьба – [прозьба], пяцьдзясят – [пядзьдзясят] – глухие согласные перед звонкими произносятся звонко.
- По мягкости: сьвята – [сьвята], радасьць – [радасьць], песня – [песьня], езьдзіць – [езьдзіць].
- Перед мягкими согласными полностью смягчаются [дз], [ц], [з], [с]. Данную особенность белорусского языка также нельзя не учитывать. Приведем примеры: [дзь]веры, разво[дзь]дзе, [ць]вік, [сь]цяна, [зь]верху.
- Согласные [д], [т], [з], [с] перед шипящими уподобляются им, произносятся как один удлинённый шипящий: СШытак – [ШШытак], лёТЧык – [лёЧЧык].
- Сочетания букв СШ, СШЧ, ЗЧ произносятся как звук [шч]: раскаЗЧык – [раскаШЧык].
- Перед глухими согласными и перед паузой фрикативный [г] оглушается: пароГ – [пароХ], твароГ – [твароХ], луГ – [луХ], лёГка – [лёХка], маГчы – [маХчы].

#### 11) Удвоение согласных.

- В белорусском языке, в отличие от русского, удвоение согласных возникает в конце слова в положении между гласными. Если буквы З, С, Н, М, ДЗ, Ц, Ж, Ш, Ч стоят между гласными, то произносятся удлинённо: жы[цц]ё, пыта[нн]е, вясе[лль]е.
- При этом существует разница в произношении этих удлинённых согласных.
- Удвоенные буквы Л, Н, С, Ц, З, ДЗ произносятся мягко: вясе[лль]е, здарэ[нн]е, Пале[сьс]е, ма[зьз]ю, памя[цц]ю.
- Удвоенные Ж, Ш, Ч всегда произносятся твердо: аблі[чч]а, заму[жж]а, узвы[шш]а.
- Никогда не удваиваются [б], [п], [м] и [р]. Они сохраняют твёрдость. В этих случаях на письме ставится апостроф: бязрыБ'е, сям'я, надвоР'е.
- Нет удвоения и в словах иностранного происхождения, именах людей: тоНа, каСір, АЛа, ІНа. Однако исключение составляют некоторые давно освоенные слова: маННа, паННа, мадоННа, ГаННа.

12) Прилагательные мужского рода, единственного числа, в именительном падеже имеют усечённые окончания – Ы, – І: малады, добры, летні, такі.

- В русском языке соответственно: молодОЙ, добрЫЙ, летНИЙ, такОЙ.

#### 13) Звук [щ] в русском языке – это двойной мягкий [ш'ш'].

- В белорусском [щ] это сочетания [ш] и [ч] – всегда твёрдый. В письме буква Щ отсутствует: гуШЧа – гуЩа, плоШЧа – плоЩаць, пуШЧа – пуЩа.

В бытовой речи допускаются отклонения от литературных норм, что во многом связано с близостью двух рассмотренных языков, в том числе в их историческом контексте. На территории Беларуси существует смешанная русско-белорусская речь, называемая «трасянка», в которой нарушаются принятые нормы. Важно, что в белорусский литературный язык проникают русизмы. Так, в данный момент уже встретить лексему «вадзіцель», несмотря на то, что в белорусском языке есть «кіроўца».

Делая вывод, можно сказать, что при определенной родственности и близости русского и белорусского языков, в них масса различий, в том числе и орфоэпических, которые в повседневной речи далеко не всегда учитываются. Однако важно понимать: то, что может быть допустимо в быту, недопустимо на сцене/радио/телевидении, если только это не предусмотрено автором произведения. Потому студентам творческих специальностей, в том числе и будущим

актерам, обучающимся в БГАИ, так важно четко понимать разницу в орфоэпических нормах этих двух родных нам языков. Ведь на сцене белорусский язык должен быть литературным белорусским, а русский – литературным русским с полным соблюдением его правил и норм произношения. Именно тогда можно будет с уверенностью говорить, что артист владеет речью.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Печатные СМИ/Информационное пространство/Беларусь/Главная/Белорусская энциклопедия [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <https://belarusenc.by/belarus/detail-article.php?ID=4386#h1> - Дата доступа: 08.02.2026
2. Асаблівці беларускага літаратурнага вымаўлення/ Произношение/Базавы курс беларускай мовы [Электронный ресурс]. –2000-2003 С.Александров, Г.Мыцык - Режим доступа: [https://knihi.com/storage/padrucnik/vymaulennie\\_ru.htm](https://knihi.com/storage/padrucnik/vymaulennie_ru.htm)- Дата доступа: 10.02.2026.
3. Тихомирова, Е. А. Орфоэпические и акцентологические нормы современного русского литературного языка: учебное издание, канд. филол. наук, доцент/ Е. А. Тихомирова. – Минск, 2003. – 20 л.

#### Сипач Анастасия

Студентка 5 курса художественного факультета,  
специальность «Скульптура»,  
Руководитель – декан художественного факультета,  
кандидат искусствоведения Лаврецкий Г.А.

#### ПАМЯТНЫЙ ЗНАК ГЕРОЯМ МИНСКОГО ПОДПОЛЬЯ – ДАТЬ ПАМЯТИ ВЕЛИКОМУ ПОДВИГУ СОВЕТСКОГО НАРОДА

**Аннотация.** Статья посвящена художественному анализу монументального памятного знака, посвященного участникам минского подполья времен Великой Отечественной войны. Выдающееся пластическое произведение стало примером глубокого понимания законов синтеза искусств в организации общественного пространства. Работа над композицией стала неоценимым опытом творческого взаимодействия и передачи богатых традиций белорусской школы скульптуры. Актуальность темы обусловлена необходимостью продемонстрировать глубокое поклонение героям, отдавшим жизнь за Великую Победу. Особое внимание в статье уделено роли руководителя творческого коллектива – С.А. Логвину.

*Введение.* Тема Великой Отечественной войны в монументальной пластике всегда была очень важной и ответственной в творчестве как советских, так и современных ваятелей. Важное место подвиг советского народа занимает в тематике курсовых и дипломных работ студентов Белорусской государственной академии искусств. Особенно ярко это проявилось в год празднования Великой Победы. Это не только дань уважения и поклонения мужеству, боли и стойкости, выраженная в камне и бронзе. Величественные мемориалы возводятся как на места сражений, так и в городском пространстве. Монумент Победы на площади Победы в г. Минске стал одним из первых и наиболее ярких примеров мемориалов, воздвигнутый в память не только о советских воинах и партизанах, но и подпольщиках.

Деятельность Минского подполья под руководством Минского подпольного обкома КП(б) Б и Минского подпольного горкома КП(б)Б в оккупированном немецко-фашистскими захватчиками Минске стала беспримерным подвигом патриотов [1; 4.]. Минское подполье объединяло более 9 тыс. представителей 25 национальностей СССР, антифашистов 9 зарубежных стран. Патриоты вели политическую работу среди населения, спасали от фашистского плена воинов Красной армии, организовывали саботаж, диверсии, создавали вооружённые группы, доставали оружие [3].

Актуальность темы статьи обусловлена необходимостью продемонстрировать глубокое поклонение героям, отдавшим жизнь за Великую Победу. Цель данной работы – показать путь создания монументального произведения и выявить факторы, влияющие на композиционное и

образное решение памятника, как примера синтеза скульптуры и архитектурно-планировочного решения.

*Основная часть.* В столице установлено множество мемориальных знаков в честь конкретных руководителей и участников антифашистского подполья. Это и мемориальный знак в Александровском (Центральном) сквере Минска на месте казни участников Минского партийного подполья, и памятный знак на месте дома, где в годы Великой Отечественной войны печаталась подпольная газета «Звезда», и мемориальная доска в честь подпольщиков типографии Дома печати в Минске, которые втайне от оккупантов печатали здесь листовки и набрали первый номер подпольной газеты «Звезда», и еще множество других монументальных произведений, посвященных отдельным героям подполья (Герою Советского Союза Е. В. Клумову на здании 3-й клинической больницы; члену Минского подпольного горкома КП(б)Б В. С. Жудро на одном из домов улицы в Минске, названной в его честь; М. Л. Гебелеву, руководителю партийного подполья в Минском еврейском гетто; первому редактору подпольной газеты «Звезда», Герою Советского Союза В. С. Омелянюку, и многим другим героям).

В 2025 году управление культуры Мингорисполкома провело конкурс эскизных проектов памятного знака, посвященного участникам минского подполья в годы Великой Отечественной войны. Особая и значительная роль в создании монумента принадлежит Сергею Анатольевичу Логвину. Как творческая личность, он сформировался под влиянием таких выдающихся мастеров и преподавателей, как А. Артимович, Г. Муромцев, А. Аникеичик. На всем протяжении существования Белорусской государственной академии искусств большое внимание уделялось гражданской тематике, и, в первую очередь, подвигу советского народа в Великой отечественной войне. И уже в дипломной работе, монументальном памятнике, посвященном военнопленному, расстрелянному во время Великой Отечественной войны, проявилось стремление мастера к высокой гражданской тематике.

Работая в жанрах монументальной, станковой и мемориальной скульптуры, скульптор глубоко понял особенности материала, выработал умение использовать возможности гранита и бронзы. Станковая пластика С.А. Логвина продолжает как реалистическую традицию великих предшественников, так и представляет новое видение формы и образа. Эти искания и размышления художника приводят к философскому содержанию, своеобразному диалогу со зрителем. Тема героизма советского народа в годы Великой Отечественной войны всегда волновала и вдохновляла мастера. Среди работ С.А. Логвина, посвященных подвигу народа памятник подпольщикам, памятники на массовых захоронениях в городских поселениях Ганцавичи и Аранчицы в Брестская обл.

Работа над памятным знаком героям минского подполья состояла из нескольких этапов. На первоначальном этапе разработки эскиза Сергей Анатольевич Логвин, выдвинул концепцию использования архитектуры развалин. В результате дальнейших поисков возникла идея фигуративной скульптуры. Была изготовлена первая модель из пластилина.

Второй этап – работа авторского коллектива под руководством городского монументального совета. Благодаря ценным советам специалистов в процессе работы над эскизом сформировалась окончательная концепция будущего монумента.

Третий, очень важный этап – архивно-библиографические исследования. Образы подпольщиков были разработаны на основе материалов Белорусского государственного архива кинофотодокументов, уникального хранилища ценных документов, иллюстрирующих историю Белоруссии с XIX века по настоящее время. По убеждению С.А. Логвина, скульптор в своей работе должен учитывать не только портрет, но и фигуры, а они у героинь разные [3]. Было важно проникнуться героями. Воспроизводились не просто портреты, а состояние человека, его образ. Нужен был знак, который трогает людей. Чтобы те, кто на него смотрит, могли что-то почувствовать. Авторы испытали сильный эмоциональный порыв, чтобы создать то, что сегодня мы видим. Авторский коллектив изучал биографию каждой из трех женщин – Елены Мазаник, Надежды Троян и Марии Осиповой. И каждая история произвела впечатление. Трудно представить, что переживала Мазаник в тот момент, когда шла подкладывать мину. Одна ошибка – и ты подвел всех. Подверг опасности и себя, и тех, с кем ты сотрудничал в тот момент [2].

Следующий этап работы – масштабирование. Модель увеличили в размерах. Окончательный вариант был выполнен из мягкого материала на специально сваренном каркасе. **Была** проведена формовка готовой глиняной модели и подготовка для дальнейшей отливки.

Параллельно производился инженерный расчет. Монументы имеют значительный вес и подвергаются ветровым нагрузкам.

Заключительный этап – производственный (отливка, сборка и обработка). Огромную помощь в работе на этом этапе оказали коллеги-скульпторы, студенты и сотрудники скульптурный комбинат Белорусского союза художников.

В завершенном виде памятный знак представляет собой стелу из бетона, изображающую развалины Минска. Все элементы - бетонная стела, обветшалые стены, обвисшие провода, наклонившиеся столбы - это архитектурная часть. На лицевой стороне надпись: «Минскому подполью посвящается». На стеле размещаются бронзовые изображения трех фигур, символизирующих подпольщиц - Елену Мазаник, Надежду Троян и Марию Осипову. Требовалось изобразить фигуры, часы, которые показывают время взрыва в спальне гауляйтера Вильгельма Кубе, некоторые элементы. На шее Елены Мазаник развевается платочек - символ того самого, которым она усыпила бдительность охраны, пояснив, что несет подарок жене Кубе (Рисунок 1). Примечательно, что в Год белорусской женщины персонажами памятного знака стали именно женщины – героини минского подполья.



Рисунок 1. Общий вид памятного знака

С.А. Логвин отмечал, что, приступая к работе, предполагались более длительные сроки. Однако поступило задание сдать проект гораздо быстрее. Работа в натуральную величину, фигуры женщин заняли 12 дней. Это невероятно быстро.

Большой объем пластических элементов привел автора к мысли пригласить поучаствовать в проекте студентов Белорусской государственной академии искусств. Здесь талант С.А. Логвина проявился и в опыте наставничества. Работа на разных кафедрах Академии искусств научила Сергея Анатольевича понимать душу студента, направлять молодые силы на тот путь, где наиболее ярко проявятся идеи и устремления учащихся. Как пример глубокого доверия и поиска новой формы контакта с учеником стало предложение С.А. Логвина совместной работы с А. Сипач.

В церемонии открытия памятного знака героям минского подполья приняли участие председатель Совета Республики, уполномоченный представитель Главы государства в городе Минске Наталья Кочанова, председатель Мингорисполкома Владимир Кухарев, помощник Президента – инспектор по городу Минску Юрий Фролов, председатель Мингорсовета Артём Цуран. Александр Лукьянов, начальник главного управления идеологической работы и по делам молодежи Мингорисполкома сказал: Мы находимся на открытии памятника нашим героям-подпольщикам. Это собирательный образ всех тех людей, которые перенесли ужасные испытания и муки для того, чтобы, конечно, наша страна была такой, какая она есть сейчас. В то время, как в некоторых странах ведется борьба с историей, в Беларуси продолжается работа по

увековечиванию памяти героев. Памятник минским подпольщикам – это собирательный образ всех тех людей, которые отдали жизнь, перенесли ужасные испытания и муки, чтобы наша страна была мирной, свободной и независимой. Мы помним, мы гордимся, и, конечно, мы будем дальше передавать эту память поколениям. [2].

*Заключение.* Новый мемориальный памятник в Минск станет важным местом проведения образовательных и памятных акций. Уникальный опыт работы над композицией памятного знака имеет важное значение в нескольких аспектах.

1. Дань памяти подвигу белорусских героев-подпольщиков.
2. Яркий пример синтеза скульптуры и архитектурно-планировочного решения.
3. Передача традиций мастерства белорусской школы скульптуры, воспринятых В.А. Логвиным от выдающихся ваятелей, его наставников.
4. Гармония в сотворчестве учителя и ученика.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Беларусь в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 / Редкол.: А. А. Коваленя [и др.]. – Минск: БЕЛТА, 2005.
2. В сквере 80-летия Победы открыли памятный знак в честь участников Минского подполья – URL: <https://ctv.by/news/obshestvo/v-skvere-80-letiya-pobedy-otkryli-pamyatnik-v-chest-uchastnikov-minskogo-podpolya> (дата обращения: 15.05.2026).
3. Минское партийное подполье – URL: <https://belarusenc.by/temy/belarusinsecwar/1238/> (дата обращения: 15.05.2026).
4. Подпольные партийные органы Компартии Белоруссии в годы Великой Отечественной войны (1941–1944): краткие сведения об организации, структуре и составе / ред.: В. Н. Султанов, А. П. Костелецкая. – Минск: Издательство «Беларусь», 1975.

#### Слика Вера

Студентка 4 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн изделий бытового потребления»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Фоменко А. А.

### ФЕНОМЕН ЭМОЦИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНА И ЕГО ВАЖНОСТЬ В ОБЪЕКТАХ ПРОМЫШЛЕННОГО ДИЗАЙНА

#### *Аннотация*

*В данной статье автор рассматривает феномен эмоционального дизайна и его значение в проектировании объектов промышленного дизайна. На основе теории трёх уровней Д. Нормана (висцеральный, поведенческий, рефлексивный) раскрыта структура эмоционального дизайна, определена его роль в формировании пользовательского опыта и ценности изделия, а также выявлены механизмы влияния на потребительские свойства. Результаты обосновывают, что эмоциональный дизайн является системообразующим фактором промышленного проектирования.*

#### *Введение*

Актуальность работы обусловлена тем, что в современном промышленном дизайне функциональные характеристики всё чаще перестают быть единственным конкурентным преимуществом, уступая место способности продукта вызывать эмоциональный отклик. Процесс проектирования долгое время базировался на принципах эргономики и удобства, однако успех продукта на рынке сегодня напрямую зависит от эмоциональной связи между пользователем и вещью. Проблема интеграции эмоциональной составляющей в логику промышленного дизайна остаётся недостаточно осмысленной в теоретическом плане, что и определяет актуальность данного исследования.

Новизна исследования заключается в систематизации трёхуровневой модели Д. Нормана применительно именно к объектам промышленного дизайна. В работе акцент сделан на

механизмах формирования пользовательского опыта и потребительской ценности, что позволяет перейти от разрозненных иллюстраций к целостному пониманию того, как висцеральные реакции, поведенческие автоматизмы и рефлексивные смыслы работают в реальных проектных практиках.

Степень изученности проблемы опирается на труды зарубежных исследователей, последовательно расширявших понимание человеческих потребностей в дизайне. В работе использованы концепция «удовольствия от продукта» П. Джордана, разграничение прагматических и гедонистических качеств М. Хасенцаля, когнитивная теория эмоций П. Десмета, а также идеи эмоционально устойчивого дизайна Дж. Чепмена. Кроме того, ключевыми источниками для данного исследования послужили работы самого Д. Нормана – „Эмоциональный дизайн“ и „Дизайн привычных вещей“, в которых представлена трёхуровневая модель обработки информации и описаны механизмы влияния эмоций на пользовательский опыт. Это позволило автору обосновать важность изучения феномена эмоционального дизайна и его значимость для создания успешных объектов промышленного дизайна.

#### *Основная часть*

Объект исследования: Феномен эмоционального дизайна.

Предмет исследования: важность эмоционального дизайна в процессе проектирования объектов промышленного дизайна.

Цель исследования: Раскрыть феномен эмоционального дизайна и определить его важность в объектах промышленного дизайна.

Задачи исследования:

1. Охарактеризовать содержательную структуру феномена эмоционального дизайна, исходя из его обусловленности поведенческими особенностями человека, в контексте проектирования объектов промышленного дизайна.
2. Определить роль эмоционального дизайна как фактора проектирования, влияющего на пользовательский опыт и ценность изделия.
3. Раскрыть механизмы влияния эмоционального дизайна на потребительские свойства промышленных изделий.

Процесс проектирования объектов промышленного дизайна традиционно основывался на принципах функциональности, эргономики и удобства использования. Однако ещё до выхода знаковой работы Дона Нормана «Emotional Design» (2004) в научном сообществе сформировалось понимание, что взаимодействие человека с продуктом не может быть сведено исключительно к рациональным аспектам. Исследователи различных школ, применяя методы анализа и синтеза, последовательно расширяли границы понимания человеческих потребностей, что в конечном итоге привело к формированию самостоятельной области – эмоционального дизайна.

Первым значимый шаг в этом направлении сделал Патрик Джордан, который в 2000 году предложил концепцию «удовольствия от продукта» (Pleasure-based design), выделив четыре типа удовольствия: физическое, социальное, психологическое и идеологическое [1]. Если Джордан лишь обозначил важность положительных эмоций, то Марк Хасенцаль пошёл дальше и в рамках своей модели пользовательского опыта разграничил прагматические качества продукта (удобство использования) и гедонистические (способность вызывать стимуляцию и выражать идентичность владельца) [2]. Фактически, Хасенцаль заложил основу для понимания того, почему люди выбирают один продукт вместо другого при одинаковой функциональности – потому, что один из них удовлетворяет не только практические, но и эмоциональные потребности.

Параллельно с этим Питер Десмет подошёл к проблеме с более системной стороны: он применил когнитивную теорию эмоций к анализу дизайн-процессов и разработал не только словарь из 25 типов эмоций, но и выявил 13 фундаментальных человеческих потребностей, лежащих в их основе [3]. Если Хасенцаль сосредоточился на классификации качеств продукта, то Десмет сфокусировался на самом человеке – на том, какие именно глубинные потребности запускают эмоциональный отклик.

Наконец, Джонатан Чепмен предложил прикладное применение этих идей, введя концепцию эмоционально устойчивого дизайна, который призван укреплять долгосрочную связь между человеком и вещь, чтобы бороться с потребительским отношением и запланированным устареванием [4]. В отличие от Джордана и Хасенцаля, которые описывали, какие эмоции могут возникать, Чепмен указал, как именно дизайн может использовать эмоции для создания более устойчивых и долговечных отношений между пользователем и продуктом.

Таким образом, к моменту выхода книги Нормана в научной среде уже сложилась целостная картина: Джордан задал вектор (удовольствие как цель), Хасенцаль и Десмет создали аналитический аппарат (различение качеств продукта и анализ потребностей пользователя), а Чепмен показал практическое применение этих идей для решения глобальных задач. Каждый из этих исследователей внёс вклад в формирование той области знания, которую впоследствии систематизировал и популяризировал Дон Норман в своей работе «Эмоциональный дизайн».

**Эмоциональный дизайн** – это способность нового продукта, выведенного на рынок, вызывать у взаимодействующих с ним пользователей эмоциональную реакцию, обусловленную внешним видом, функциональностью, формой, удобством использования и опытом использования [5].

Дональд Норман – американский психолог, специалист в области когнитивистики и дизайна – в своей книге “Дизайн привычных вещей” (2023) предлагает три разных уровня обработки информации человеком, которые и лежат в основе принципов эмоционального дизайна [6]:

### 1. Висцеральный уровень:

Первый уровень обработки информации, является частью базового защитного механизма аффективной системы человека, позволяют ему делать быстрые суждения об окружающей среде: хорошо или плохо, безопасно или опасно. Висцеральные реакции быстрые, автоматические и бессознательные. Они отвечают за такое генетически запрограммированное поведение, как боязнь высоты, нелюбовь к темноте или очень шумному окружению и так далее. Это не эмоции, а предшественники эмоций. Висцеральное состояние человека можно считывать по напряжённости его тела: напряжённость означает негативное состояние, расслабленность – позитивное. Для дизайнеров висцеральная реакция означает непосредственное восприятие: яркий, насыщенный цвет или блеклый; гармоничный звук или резкий, неприятный. Именно здесь играет роль первое впечатление от объекта: внешний вид, звук, прикосновение к объекту запускают висцеральную реакцию. Этот уровень восприятия не связан с тем, насколько объект лёгок или понятен в использовании. Напротив, он говорит только о привлекательности или отторжении. Это интуитивная реакция.

Примерами эмоционального дизайна висцерального уровня могут служить Audi TT или Volkswagen New Beetle [рис. 1, 2]. В конце 1990-х годов эти автомобили стали очень популярными несмотря на то, что не были самыми мощными или самыми практичными. Дело было в их облике — плавные, округлые линии, «дружелюбный» внешний вид. Так работал их висцеральный дизайн. [7, стр. 68].

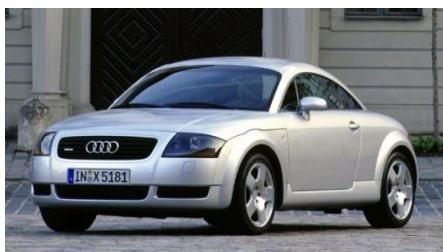


Рис.1



Рис.2

### 2. Поведенческий уровень:

Этот уровень отвечает за наши повседневные привычки и автоматизмы. Они приобретенные, и доведенные до автоматизма, в отличие от врожденных висцеральных реакций. Примерами таких автоматизмов могут служить завязывание шнурков, печать на клавиатуре вслепую, езда на велосипеде и так далее. Действия и анализ на этом уровне в значительной степени бессознательны. Для проектирования и дизайна самый важный аспект поведенческого уровня заключается в том, что человек ожидает какой-либо обратной связи (фидбека) от каждого действия.

Поведенческие состояния хорошо изучены. Они вызывают ощущение контроля, когда мы хорошо понимаем и знаем результаты, и они же порождают раздражение и злость, когда все идет не так, как планировалось, особенно когда неизвестна ни причина сбоя, ни способ все исправить. Фидбэк дает нам уверенность, даже когда он показывает отрицательный результат. Если фидбэка нет, у нас появляется ощущение, что мы не контролируем ситуацию, и это может вызывать тревогу. Фидбэк играет основную роль в управлении ожиданиями, и хороший дизайн обеспечивает фидбек. Фидбек – знание результатов – это способ регулировать ожидания, и он крайне важен в процессе обучения и формирования навыков [6].

Примером фидбека в дизайне может служить сигнал электрочайника, когда он закипает; звуковой сигнал, когда лифт прибывает на ваш этаж и так далее. У фена различные режимы работы часто сопровождаются небольшими изменениями в тональности звука, благодаря чему мы не только понимаем – прибор работает, но и можем определить, с какой интенсивностью. Как фидбек могут использоваться искусственные световые сигналы, но они, как правило, свидетельствуют лишь о простых двоичных состояниях: включено устройство или нет, работает оно или сломалось, подключено к сети или нет. Фидбек информирует о происходящем, позволяя определить, что надо делать. Без него вы не можете совершить даже элементарное действие, например подняться на лифте. От продуманного фидбека зависит, будет ли система эффективной и удобной или только запутает и расстроит вас.

### 3. Аналитический уровень

Аналитический уровень отвечает за осознанное познание. Здесь происходит глубинное понимание, рассуждение и осознанное принятие решений. В отличие от быстрых и бессознательных висцерального и поведенческого уровней, рефлексивный уровень работает медленно и часто включается после того, как событие уже произошло.

Самые верхние, сложные эмоции рождаются именно на аналитическом уровне. Когда мы осознаём причины событий, у нас возникают:

- Вина или гордость (если причина в нас)
- Обвинение или похвала (если причина в других)

Более того, мы можем испытывать сильные эмоции (от невероятной злости до удовольствия) по поводу будущих событий, которые являются всего лишь плодом нашего воображения. Эмоции и познавательные способности тесно переплетены [6].

Рефлексивный дизайн охватывает огромную территорию. Он связан с посланием, культурой и значением продукта или его использования.

С одной стороны – это личный смысл: личные воспоминания, которые вещь вызывает. С другой стороны – самооценка и послание другим: какой образ мы представляем окружающим и самим себе. Даже когда мы выбираем самую удобную и практичную вещь, мы всё равно заявляем о том, что для нас важно.

В дизайне это иллюстрирует пример часов Time by Design, которые вызывают рефлексивное удовольствие от обладания необычной вещью, которую нужно объяснять. Неудобства на поведенческом уровне (уровне использования объекта с помощью выработанного автоматизма) компенсируются гордостью и возможностью рассказать о часах [7, стр. 84].

Тогда как часы Casio – это противоположный пример: только поведенческий дизайн. Но даже у них есть рефлексивная ценность – гордость от того, что используешь утилитарную вещь. [7, стр. 85].

Таким образом, в работе раскрыта структура эмоционального дизайна через три уровня Нормана: висцеральный (первое впечатление), поведенческий (фидбек и автоматизмы), рефлексивный (смысл и самооценка). На основе изложенных материалов можно сделать вывод, что эмоциональный дизайн в значительной степени влияет на пользовательский опыт, ценность и потребительские свойства промышленных изделий. Эмоциональная составляющая дизайна не менее важна, чем функциональность. Дальнейшими шагами в исследовании может стать разработка критериев оценки эмоционального отклика на ранних этапах проектирования.

### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Jordan, P. W. Designing Pleasurable Products: An Introduction to the New Human Factors / P. W. Jordan. – London : Taylor & Francis, 2000. – 224 p.

2. Hassenzahl M. Experience Design: Technology for All the Right Reasons. –San Rafael, Calif.: Morgan & Claypool Publishers, 2010. –85 p.
3. Desmet, P. M. A. Designing Emotions : doctoral dissertation / P. M. A. Desmet. – Delft : Delft University of Technology, 2002. – 231 p.
4. Chapman. J. Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy / J. Chapman. – London : Earthscan, 2005. – 211 p.
5. Latini M. Emotional design in physical and digital products : how emotions influence user experience and design practices : диссертация ... магистра (Master's Thesis) / M. Latini. [Электронный ресурс] –Politecnico di Milano, 2025. –Режим доступа: <https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/247202> (дата доступа: 18.05.2026).
6. Норман Д. Дизайн привычных вещей / Д. Норман; пер. с англ. А. Семиной. –6-е изд., обновл. и доп. –Москва: Манн, Иванов и Фербер, 2022. –380 с.
7. Norman D. A. Emotional design: why we love (or hate) everyday things / D. A. Norman. – New York: Basic Books, 2004. – х, 257 p. – ISBN 0-465-05135-9.

### **Сплендер Ксения**

Студентка 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актера и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

### **МЕТОДЫ РАСКРЕПОЩЕНИЯ АКТЕРА ЧЕРЕЗ СИСТЕМУ ЕЖИ ГРОТОВСКОГО**

*Аннотация. Статья посвящена проблеме достижения сценической свободы, а также методам достижения полного раскрепощения актера. В центре внимания находится разработанная Гротовским концепция «бедного театра», в рамках которой телесная выразительность актера становится единственным и самодостаточным средством художественного воздействия, замещающим декорации, костюмы, световые эффекты и прочие элементы традиционной сценической машинерии.*

Объект исследования: психофизический тренинг Ежи Гротовского.

Предмет исследования: конкретные методы телесного раскрепощения: пластические упражнения, корпоральные упражнения, техника *via negativa*, работа с дыханием и голосом, а также принципы физической памяти и эмоционального обнажения.

Цель исследования: изучение механизмов телесного раскрепощения в системе Ежи Гротовского и возможность применения этих методов в преодолении проблемы телесных зажимов на сцене.

Задачи: изучить систему Ежи Гротовского, выявить методы телесного раскрепощения актера, исследовать применимость методов для достижения сценической свободы актера.

Теоретическую основу исследования составляют работы самого Ежи Гротовского, прежде всего его тексты, посвященные концепции «бедного театра», а также описания практических тренингов и лабораторных экспериментов.

Проблема телесной свободы актера остается одной из ключевых в современном театральном образовании и практике, поскольку напрямую связана с качеством сценического существования, органичностью поведения и выразительностью исполнителя.

Сценическая свобода имеет две стороны – внешнюю (физическую) и внутреннюю (психическую). Телесная и духовная свобода в своем взаимодействии составляет необходимое условие истинного творчества на сцене.

Рассмотрим сначала физическую сторону творческой свободы актера. Мускульная свобода –это такое состояние организма, при котором на каждое движение и на каждое положение тела в пространстве затрачивается столько мускульной энергии, сколько это движение или положение тела требуют, – ни больше и ни меньше. Способность целесообразно распределять мускульную

энергию по мышцам – это основное условие пластичности человеческого тела. Как в жизни, так и на сцене *внешняя свобода* – результат *свободы внутренней*.

Внутренняя свобода – это уверенность, это отсутствие колебаний, это полная убежденность в необходимости поступить именно так, а не иначе.

Актер до конца свободен только тогда, когда он хорошо знает все, что касается его роли, когда он до конца убежден в необходимости *этих* слов, *этих* поступков, *этих* объектов внимания. У него и тени сомнения не должно быть в том, что он ведет себя на сцене так, как нужно. *Абсолютная внутренняя убежденность* – вот истинный источник внутренней, а, следовательно, и внешней свободы актера.

Согласно принципу компенсации, деятельность, вызывающая усиленное расходование мускульной энергии, влечет за собой ослабление деятельности, требующей большого расходования нервной энергии. Чтобы убедиться в сказанном, попробуйте сильно напрячь мышцы своего тела и, сохраняя это напряжение, прочитайте по книге несколько страниц или решить какую-нибудь математическую задачу. Вы увидите, что ваша умственная работа в этих условиях окажется весьма непродуктивной. Причина этого будет заключаться в том, что большая часть энергии вашего организма будет поглощена деятельностью ваших мышц и на обслуживание интеллектуального процесса энергии останется очень мало.

Вот почему мы вправе утверждать, что, если актер в процессе игры расходует большое количество физической энергии, это значит, что его психические способности (его мысли и чувства) участвуют в творческом процессе в ничтожной степени. *«Раз актер потеет на сцене, долой со сцены!»* – любил повторять К.С. Станиславский.

Теперь нетрудно понять ту взаимозависимость, которая существует между мускульной свободой и вниманием. Чем сосредоточеннее человек внутренне, тем меньше напряжены его мышцы, и, наоборот, чем больше у человека напряжены мышцы, тем слабее активность его внимания. Поэтому, если актеру удалось сосредоточить свое внимание на заданном объекте, чрезмерное мускульное напряжение исчезает, само собой.

Но не так-то легко добиться настоящей сосредоточенности, когда тело находится в чрезмерно напряженном состоянии. Не так-то легко переключить энергию из одной области в другую. Для этого существует психофизический тренинг – система упражнений, направленных на синхронизацию психических процессов и физического действия. Его ключевая задача заключается в устранении разрыва между внутренним намерением актера и его внешним телесным выражением, который в практике часто проявляется в форме мышечных зажимов, скованности движений и нарушенной координации сценического поведения.

В этом контексте особую значимость приобретает концепция «бедного театра» и система психофизического тренинга Ежи Гротовского, в рамках которых телесное освобождение актера рассматривается не как вспомогательный элемент подготовки, а как центральное условие сценического существования. Гротовский исходил из идеи, что актер должен достичь состояния максимальной психофизической открытости. Разработанный им подход к психофизическому тренингу, предлагают радикальную модель освобождения актера от внешних и внутренних ограничений, делая тело основным носителем художественного содержания.

Таким образом, психофизический тренинг в системе Гротовского приобретает не только техническое, но и экзистенциальное значение, поскольку направлен на формирование нового типа актерского существования, основанного на полном снятии телесных зажимов и достижении предельной сценической органики.

Центральным теоретическим конструктом системы Гротовского является концепция «бедного театра», сформулированная в одноименной программной статье и последовательно реализованная в практике Театра-Лаборатории в Ополе и Вроцлаве.

«Бедность» понимается Гротовским диалектически: это не ущербность, а сознательное очищение театра от всего лишнего – костюмов, декораций, грима, сложного света, музыки. В пределе остается только актер и его тело, голос, дыхание. Как писал сам Гротовский: *«Театр может существовать без грима, без автономного сценического костюма, без декораций, без отдельной площадки для игры (сцены), без световых и звуковых эффектов и т. д. Но он не может существовать без актера и зрителя, точнее – без актера и зрителя, находящихся в живом, непосредственном контакте».*

Принципиально важным является то, что «бедный театр» – не эстетическая декларация и не стилистический манифест, а методологический принцип. Очищение театра от внешних средств выразительности вынуждает актера обратиться внутрь себя и найти ресурс выразительности в собственном организме. Именно здесь возникает ключевая для нашего исследования связка: «бедный театр» как теоретическая рамка и телесное раскрепощение как практическая необходимость.

Пластические упражнения, или *plastiques*, представляют собой одну из наиболее оригинальных разработок Гротовского. В отличие от традиционных пластических тренингов, ориентированных на освоение фиксированных поз и движений (классический танец, пантомима), *plastiques* Гротовского строятся на принципе спонтанного, непредзаданного течения движения. Методика выполнения: актер начинает движение от конкретного сустава (например, лучезапястного) и позволяет импульсу распространяться по телу, захватывая соседние сегменты – предплечье, локоть, плечо, позвоночник, таз, ноги. Траектория движения не планируется заранее; каждый следующий импульс рождается из предыдущего, подобно тому, как одна волна порождает другую. Гротовский называл этот процесс «потокотом жизни тела».

Ключевая задача *plastiques* – не обучение актера «красиво двигаться», а разрушение стереотипных двигательных паттернов, освобождение тела от привычных клише. По замечанию исследователя С. Волински, *«plastiques – это не танец и не гимнастика, а метод исследования собственной телесности; актер каждый раз заново открывает, как его тело может двигаться, и это открытие всякий раз уникально»*.

В практике Театра-Лаборатории пластические упражнения выполнялись ежедневно и занимали от 45 до 90 минут. Важным элементом являлась установка на полную включенность сознания при отсутствии сознательного контроля: актер должен был одновременно быть «внутри» движения и наблюдать его со стороны, фиксируя возникающие ассоциации и образы.

Вторая группа – корпоральные упражнения (*corporels*). Если *plastiques* направлены на спонтанность и освобождение, то *corporels* – на дисциплину, точность и выносливость.

Содержательно корпоральные упражнения включают элементы акробатики, динамической йоги, боевых искусств и ритмической гимнастики. Гротовский и его ассистенты (прежде всего Ришард Чесляк) разработали комплекс движений, требующих высокой координации: кувырки через плечо с переходом в стойку на голове, «мостики», «колесо», сложные вращательные движения корпуса, синхронизированные с дыхательными циклами. Принципиальное отличие *corporels* от спортивных упражнений – установка не на внешний результат (быстрее, выше, дальше), а на качество процесса. Каждое движение должно выполняться с полным осознанием: актер отслеживает, какие мышцы работают, как распределяется вес, где возникает избыточное напряжение. Постепенно это приводит к состоянию, которое Гротовский называл «бдительностью»: тело становится одновременно расслабленным и готовым к мгновенному действию – состоянию, близкому к тому, что в восточных единоборствах описывается как «расслабленная готовность».

Термин *via negativa* (лат. «путь отрицания») заимствован Гротовским из христианской апофатической теологии, но переосмыслен им в контексте актерского тренинга. У Гротовского *via negativa* – это метод устранения психофизических блоков, препятствующих свободному течению творческого импульса.

Речь идет о последовательном снятии мышечных зажимов, психических барьеров, социальных масок и стереотипов поведения. Конечная цель *via negativa* – достижение состояния, которое Гротовский описывает как «тотальный акт»: момент, когда актер отбрасывает все защитные механизмы, «маски повседневности» и обнажает подлинное психофизическое ядро своей личности.

Гротовский рассматривал голос не как отдельный инструмент, а как продолжение телесной выразительности. Его подход к работе с голосом может быть назван соматическим: голос «извлекается» не из горла, а из всего тела целиком. Для этого использовались специальные дыхательные упражнения, направленные на активацию нижних резонаторов (грудного и брюшного) и снятие зажимов в области гортани и челюсти.

Методика включала: длительные серии вдохов и выдохов в различных ритмах; вокализацию на выдохе с постепенным удлинением фразы; «сбрасывание» голоса из различных точек тела –

стоп, таза, живота, груди; имитацию природных звуков (ветер, журчание воды, пение птиц, звериный рык) как способ открытия нетрадиционных режимов звукоизвлечения.

Важно, что голосовые упражнения всегда выполнялись в движении: актер не стоял на месте, а перемещался в пространстве, совершая наклоны, вращения, прыжки. Это позволяло разрушить привычную связку «статичное тело – контролируемый голос» и добиться спонтанного, органичного звучания.

Особое место в системе Гротовского занимают упражнения на физическую (телесную) память. Актеру предлагается вспомнить конкретную ситуацию из прошлого – не мысленно, а телесно: восстановить положение тела в пространстве, мышечные напряжения, температуру воздуха на коже, запахи, ритм дыхания.

Этот метод генетически восходит к Станиславской «эмоциональной памяти», но Гротовский смещает акцент: если у Станиславского тело служит ключом к эмоции, то у Гротовского телесное воспоминание самоценно – оно разблокирует целые пласты психофизического опыта без необходимости «вспоминать чувства». Гротовский называл это «памятью тела» и считал её более надежной, чем память сознания, поскольку тело не лжет и не поддается самоцензуре.

Отдельного упоминания заслуживают партнерские упражнения, в частности техника «скульптурирования». Один актер принимает роль пассивного «материала» (глины), другой – скульптора, который, не прибегая к вербальным указаниям, физически формирует из тела партнера определенную форму. Затем следует «оживление» скульптуры: актер исследует полученную позу изнутри, позволяя ей пробудить ассоциации, эмоции, импульсы к движению. Это упражнение работает одновременно в нескольких регистрах: оно развивает тактильную чувствительность, разрушает границы личного пространства, учит «слушать» тело партнера и – в фазе оживления – предоставляет материал для импровизации, идущей не от головы, а от телесной конфигурации.

Проверка методов телесного раскрепощения осуществлялись Гротовским непосредственно в репетиционном процессе и сценической практике Театра-Лаборатории. Ключевыми спектаклями, в которых телесная выразительность актеров достигала максимальной интенсивности, стали «Акрополь» (1962) по Выспяньскому, «Трагическая история доктора Фауста» (1963) по Марло, «Стойкий принц» (1965) по Кальдерону-Словацкому и «Apocalypse cum figuris» (1969). Наиболее показательным примером является роль Фернандо в «Стойком принце» в исполнении Ришарда Чесляка, которую исследователи единодушно признают вершиной актерской работы в рамках «бедного театра». Чесляк, прошедший полный цикл тренинга, демонстрировал на сцене экстраординарный уровень телесного контроля при видимом отсутствии какого бы то ни было контроля: его тело одновременно напоминало тело подвергаемого пыткам мученика и тело атлета – каждое движение было наполнено предельным напряжением, но при этом сохраняло текучесть и органичность. По воспоминаниям очевидцев, в кульминационные моменты спектакля зрители испытывали физиологический шок, что подтверждает тезис Гротовского о способности освобожденного тела актера непосредственно, минуя интеллектуальные фильтры, воздействовать на нервную систему зрителя.

Проведенное исследование позволяет сформулировать вывод, касающийся методов телесного раскрепощения актера в системе Ежи Гротовского, их теоретического фундамента, практической реализации и перспектив дальнейшего изучения.

Методы телесного раскрепощения Гротовского образуют не эклектичный набор упражнений, а внутренне согласованную систему, в которой все элементы –пластические упражнения (*plastiques*), корпоральные упражнения (*corporels*), дыхательно-голосовые техники, работа с физической памятью и партнерское взаимодействие –подчинены единой цели: устранению психофизических блоков и достижению «тотального акта». Данная система базируется на принципе *via negativa* – негативном пути, предполагающем не накопление навыков, а последовательное снятие препятствий к свободному творческому выражению.

Проведенное исследование выявило вопрос, остающийся дискуссионным. Проблема воспроизводимости: методы Гротовского создавались в специфических условиях лабораторной работы с исключительно мотивированными актерами, и их перенос в стандартную театральную педагогику сопряжен с риском соотношения «технического» и «духовного»: можно ли использовать его упражнения как чисто технический инструментарий, игнорируя этико-метафизическое измерение, или метод теряет при этом свою сущность?

Система телесного раскрепощения Ежи Гротовского представляет собой уникальное явление в истории театра XX века: глубоко укорененная в европейской театральной традиции, она одновременно выходит за её пределы, превращаясь в антропологический проект исследования человеческой телесности.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Grotowski J. Towards a Poor Theatre / Ed. by E. Barba. –Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 1968. –262 p. (Рус. пер.: Гротовский Е. К бедному театру / Пер. с польск. –М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. –304 с.)
2. Бурзинский Т. Актерский тренинг в Театре-Лаборатории Ежи Гротовского // Актерское искусство: теория и практика. –М.: ГИТИС, 2017. –С. 41–62.
3. Захава Б. Е. «Мастерство актера и режиссера» Изд. 3-е, испр. и доп. Учеб. пособие для институтов культуры, театральных, и культ. -просвет. Училищ.Москва, «Просвещение», 1973 г.

#### **Сташевская Полина**

Студентка 1 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Звукорежиссура»,  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
общественных дисциплин Нечаева С. М.

#### **MUSICALS – LAST CENTURY OR NOT**

We can trace the chronology of the genre's development from its inception to its peak. Then we will analyze the box office revenue charts of search queries and draw conclusions about the current state and popularity of the genre. We will also consider the opinions

##### Abstract

The work is devoted to the exploring of the evolution of the musical genre: from its origins in the 18th century to its current state. The author analyzes the reasons for the genre's former popularity and the factors contributing to its current decline, supported by statistical data on box office receipts in search queries. Special attention is given to the psychological aspects of audience perception of musicals and the prospects for the genre's development.

##### Аннотация

Работа посвящена изучению эволюции мюзикла как жанра: от его зарождения в XVIII веке до нашего времени. Автор анализирует причины былой популярности жанра и факторы, способствовавшие его нынешнему упадку, опираясь на статистические данные о кассовых сборах в поисковых запросах. Особое внимание уделяется психологическим аспектам восприятия мюзиклов зрителями и перспективам развития жанра.

##### Introduction

of real users to identify the reasons for the decline and possible ways to promote musicals.

##### Main part

Musical is a genre that once captivated the whole world with its spectacle, catchy songs and easy storytelling. However, in our time he has lost his former glory, and it's not uncommon to encounter people who view it negatively. Let's explore how musicals once captivated millions of hearts and why people might dislike them.

A musical is a cross between theater, dance, and song. Sometimes a musical is compared to opera, but this genre is closer to estrade. An orchestra blends with rock and pop music, and the songs are complemented by cast lines. The entire plot and the characters' experiences are also woven into the songs. For example, excerpts from "The Phantom of the Opera" or "Notre Dame de Paris" are featured.

The main characteristics of a musical are a combination of classical and pop art and large-scale dance numbers. For example, in Beetlejuice

##### **History**

At the beginning of the 18th century, the United States was nothing more than a British colony, so the theater was underdeveloped, but pantomime gained popularity in America. It was short productions

where gestures, facial expressions and clown makeup appeared instead of words. Ballad operas also emerged, which differed from their European counterparts in their more satirical approach.

The first full-fledged musical performance in the United States was "Flora, or The Birth of Flowers" in 1735. It was an American-style adaptation of Italian opera. In 1750, the British Beggar's Opera appeared. New York warmly welcomed this production, and its run coincided with the opening of Broadway –the future legendary theater of musicals.

The first productions labeled "musical" were The Elves in 1857 and The Seven Sisters in 1860. None of the projects lasted long due to the outbreak of the Civil War. The most famous musical of the war period, "The Black Crook," grossed over a million dollars at the box office. Its success fueled the musical's popularity. Since the beginning of the 20th century, theaters have been flooded with a bunch of "trending" performances, such as "Florodora", "Chinese Honeymoon", "The Wizard of Oz", "Little Johnny Jones", "45 Minutes from Broadway" and others.

In 1927, the film "The Jazz Singer" was released. It was the beginning of the era of sound cinema and gave rise to the "Golden Age" of musicals. The most popular musicals of that time were: "Sunny Day", "Rosalia", "No, no, Nanette", "The Tramp King", "The Most expensive Enemy". Broadway staged 50 musicals in one season, and in 1924 the ASCAP Composers Union was formed. The Gershwin brothers contributed to the development of the genre by writing music for the plays "Oh, Kay!", "Funny Face" and "Strike Up the Band". During this time, productions began to incorporate song and dance.

Musicals developed not only in America but also in Great Britain. For example, composer Noel Coward wrote a huge number of works, such as: "The Light Blues", "On with the Dance", "This Year of Grace", "Bitter Sweet", "London Calling!", "Dance little Lady"

The 1930s, 1940s, and 1950s are known as the "American Musical Revival." 30s, 40s and 50s centuries have been called the "renaissance of the American musical." Despite the Great Depression and the crisis, truly iconic productions like Oklahoma! (1943), Carousel (1945), South Pacific (1949), Brigadoon (1947) and My Fair Lady (1956) were born.

In the 60s, only "Funny Girl" and "Fiddler on the Roof" were popular productions due to declining interest in country culture. Broadway has returned with a new hero, a rocker of the 1967 musical "Hair" with a difficult fate, who hangs out with hippies. The rock show shocked the whole world with its songs "Aquarius" and "Let the Sunshine In". And the fun fact: the song "I got life" was used as a remix in Nina Simone's song "Ain't Got No, I Got Life", which became an anthem for the freedom of black people. And even later, this song was used in the TV series "Kitchen". The musicals "Your Own Thing" and "Oh, Calcutta!" were based on a similar theme to "Hair." And John Lennon took part in the production of one of them. Great Britain lost heavily to overseas competitors in the 60s, until Andrew Lloyd Webber joined the musical. [3.]

### **1970-2000: New Trends in Musicals**

Andrew Lloyd Webber has become synonymous with the word "musical". Few are familiar with older American productions, and they are very difficult to find. However, many people are familiar with "The Phantom of the Opera", "Cats" or "Jesus Christ is a Superstar".

Webber published his first full-length work at the age of 9. At the age of 20, Andrew became the author of the soundtrack to the school play "Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat" and at 23 he successfully conquered Broadway. "Jesus Christ Superstar" became an all-time hit. The combination of religious themes with heavy metal music was a bold move, and the risks paid off. Critics dubbed the production a "rock opera" that spawned a new genre. Webber's musicals are still in demand all over the world, and the number of films based on them is off the charts. Another of the most popular revolutionary musicals is "Hamilton" by Lin-Manuel Miranda, which tells the story of the life of the Founding Father of the United States, Alexander Hamilton. The plot retells the history of America through a unique fusion of hip-hop, rap, R&B and jazz.

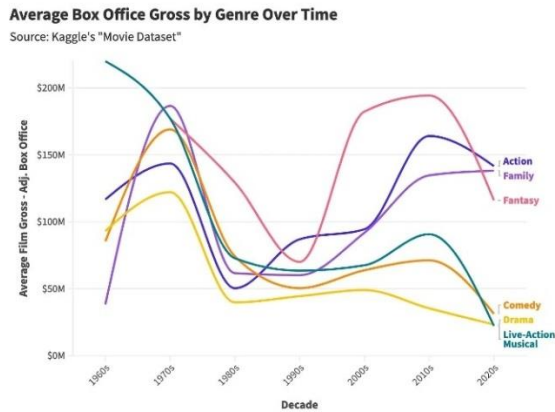
The musical "Notre Dame de Paris" was released in 1998 and became one of the most successful in the world and got into the Guinness Book of Records. The song Belle in the Russian translation made a splash in the country.

### **The Problem of Our Time**

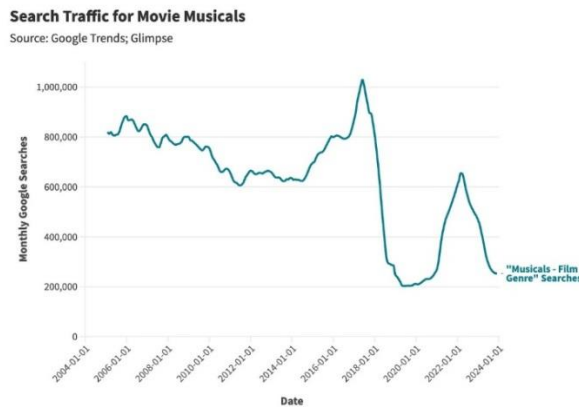
Now let's look at the box office chart for the past 60 years (pic. 1), which clearly shows the decline of musicals in our time, while fantasy, action and family movies are only gaining momentum.

Musicals are caught in a vicious cycle: studios are afraid to produce them due to the financial risk, so there are no big-budget projects, and the genre's popularity is declining. To confirm this, I suggest

comparing box office charts and Google search queries (pic. 2) and see a natural rise in the 2010s, more specifically in 2016, 2017, when it was released "Hamilton" and "La La Land" and a slight increase in 2021 driven by Steven Spielberg's West Side Story. [4.]



Picture 1: Average box office gross by genre over time



Picture 2: Search traffic for movie musicals

Now we have come to a strange situation where companies avoid adding the word musical to the names of their films. Marc Weinstock, president of global marketing and distribution at Paramount, told that “to start off saying musical, musical, musical, you have the potential to turn off audiences.” “We didn’t want to run out and say it’s a musical because people tend to treat musicals differently,” he said. “This movie is a broad comedy with music. Yes, it could be considered a musical but it appeals to a larger audience. You can see in [trailers for] Wonka and The Color Purple, they don’t say musical either. We have a musical note on the title, so there are hints to it without being overbearing.” [5.]

### Specific Reasons

This is a global perspective on the problem, and now we can look at more specific reasons why people dislike this genre. To do this, let's visit forums and read reviews from real users. Genuinely curious why some people don't like musicals

“For me it's really just that the singing parts in musicals typically pull me out of the narrative. People don't just start singing in the real world. It feels cheesy I think?”

“I just don’t get it. When the songs start it is just a HUGE annoying pause button for me. I simply want to leave”

“Musicals take me completely out of the story when people start randomly breaking into song. That doesn't happen in real life - let alone the choreographed dances that often happen in musicals”

“There are so many reasons. Basically musicals take aspects of other genres combine them and make them terrible. So its like a play or but with less interesting storyline, like Opera, but with less interesting music, and like a film, but with weird singing instead of acting, again not as good”

“The lack of realism. Now that’s not to say I don’t appreciate fiction or alternative constructs of reality such as science fiction. However, musicals commit a fatal blunder that science fiction doesn’t: while science fiction asks us to suspend our pre-existing beliefs to engage with a new conception of reality, musicals constantly flip-flop between two conceptions. One where it is normal for people to spontaneously break out into dance and another where we’re asked to suspend that belief to take seriously whatever kind of drama or plot is unfolding. It becomes inherently uncomfortable being ripped from the narrative any time you start to become invested only to watch some jarring choreography take you out of it”

“The premise of the story in so many musicals is quite banal. Girl meets bad boy, shit happens, they end up together. The settings are childish, there’s no real conflict, no world building, no character development beyond the romance” [2.]

So we can say that the genre is very specific and obviously not for everyone. For some, he has spectacular shows with songs stuck in a head, at the same time it is called boring, knocking out the plot and not realistic. Some people find a simple plot relaxing, some banal, childish, and obvious.

### **Conclusion**

How can we make musicals popular again?

To make it appealing to the mass audience, I believe it is necessary to expand the theme beyond "banal" romantic stories. Instead, we should explore more complex, relevant, and socially significant topics. Additionally, using modern musical genres (pop, rock, hip-hop, R&B, and electronic music) can be beneficial for promoting musicals among the younger generation. For example, today there is great interest in historical musicals such as «Evita» by Andrew Lloyd Webber and Tim Rice, «The Greatest Showman» directed by Michael Gracey, «Hamilton» by Lin-Manuel Miranda who reimagined history through hip-hop. [1.]

I would also like to mention the modern indie musicals «Epic: The Musical» by Jorge Rivera-Herrans и «Хипхопера: Орфей & Эвридика» by Noize mc, which are adaptations of Homer's epic poem "The Odyssey" and the ancient Greek myth of Orpheus and Eurydice in the context of the entertainment industry. Both of these musicals are popular among young audiences and, in my opinion, demonstrate how musicals can keep up with the latest trends. They feature songs in the pop-rock and hip-hop genres, which appeal to a generation that grew up with them.

This suggests that musicals are not a relic of the past, but rather a transitional genre that still has room for growth in the 21st century. Musical shows are constantly adapting to social and cultural changes. Although the popularity of musicals is currently declining, it does not mean that they will disappear. An analysis of audience opinions and statistical data reveals that modern audiences often perceive musicals as unrealistic and repetitive. At the same time, successful contemporary productions prove that this genre can still attract a wide audience if it addresses relevant topics and combines modern musical styles.

Thus, the future of musicals largely depends on the ability of creators to experiment with new formats, themes, and technologies while maintaining the emotional and musical intensity that is a hallmark of this genre. While musicals may no longer dominate popular culture as they once did, they remain an important part of the entertainment landscape.

### **LIST OF REFERENCES**

1. 10 Best Musicals Based On Historical Events [Electronic resource]: <https://www.broadway.com/buzz/197170/10-best-musicals-based-on-historical-events/>. – Date of access: 13.05.2026.
2. Genuinely curious why some people don't like musicals [Electronic resource]: [https://www.reddit.com/r/movies/comments/8nvvgl/genuinely\\_curious\\_why\\_some\\_people\\_dont\\_like/](https://www.reddit.com/r/movies/comments/8nvvgl/genuinely_curious_why_some_people_dont_like/). – Date of access: 07.05.2026.
3. Musical | Britannica [Electronic resource]: <https://www.britannica.com/art/musical>. – Date of access: 25.04.2026.
4. The Rise and Fall of Movie Musicals [Electronic resource]: <https://www.statsignificant.com/p/the-rise-and-fall-of-movie-musicals>. – Date of access: 05.05.2026.

5. Why Is Hollywood Pretending Musicals Don't Exist Until They Win the Box Office? [Electronic resource]: <https://observer.com/2024/01/why-is-hollywood-pretending-musicals-dont-exist-until-they-win-the-box-office/>. – Date of access: 05.05.2026.

**Тарасевич Анастасия**

Студентка 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Звукорежиссура»  
Руководитель – заведующая кафедрой  
мастерства актёра и режиссуры Столярова О. Ю.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНЫХ  
ПОСТАНОВОК В XX–XXI ВВ.**

*Аннотация. Статья посвящена эволюции музыки и звука в театре XX–XXI веков: от прикладной функции до важного элемента режиссерского высказывания. В работе рассматривается переход от идеи о слиянии музыки с драмой, проповедуемой Станиславским, Мейерхольдом и Таировым, к практике звукозаписи и саунд-дизайну. На примере современного театра показано, как звуковая партитура становится драматургическим стержнем спектакля.*

Введение. Звуки сопровождают нас на протяжении всей истории - от ритуальных ударов в бубен в далекие времена до фонового сопровождения людей в будничной суете в наши дни. Музыка является одним из важных элементов театрального искусства. Однако долгое время ее роль была сугубо прикладной, пока на рубеже XIX–XX столетий с появлением режиссерского театра её роль изменилась. Неудовлетворенность старой театральной эстетикой высказал К. С. Станиславский, отказавшись от иллюстративной функции, «номеров» и увертюры, звучавших «помимо драмы», он начал добиваться неразрывного слияния мелодии с действием. Его стремления разделили современники – В. Э. Мейерхольд и А. Я. Таиров [4] и другие деятели прошлого столетия. В XXI веке звуковая партитура стала неотъемлемым элементом режиссерского высказывания.

Цель данной работы – выявить своеобразие музыкального оформления театральных постановок в XX–XXI вв.

В соответствии с целью поставлены следующие задачи:

1. Раскрыть роль звука и музыкального оформления для восприятия зрителем спектакля.
2. Выявить ключевые этапы технологического прогресса в музыкальном оформлении спектаклей XX-го века.
3. Выявить инновационные процессы эволюции в музыкальном решении театральных постановок XXI-го века.

Основная часть. Музыка и театр были неразрывно связаны на протяжении всей истории существования сценического искусства, однако она выполняла разные функции. Если в Античный период она была основным инструментом достижения катарсиса, то в последующие периоды ее роль свелась к прикладной: музыка сопровождала спектакль, но не становилась частью его драматургии. Впервые недостатки этой эстетики ощутились на рубеже XIX–XX веков вместе с появлением режиссерского театра [3, 4].

Первым, кто осознал исчерпанность старых принципов, стал Константин Сергеевич Станиславский. Уже во время подготовки к первой постановке МХТ – «Царь Федор Иоаннович» – режиссера не удовлетворила заказанная к спектаклю увертюра: «Вышла прекрасная симфония», но она «звучит помимо драмы, не входя в нее» [4]. Это и стало отправной точкой к «новому звучанию» театральных постановок. Станиславский начал поиски музыки, «рожденной сценой, внутренне связанной с развивающейся на подмостках драмой», отказавшись от формальных «номеров» [4]. Практическими воплощениями нового подхода режиссера можно выделить в постановке «Чайки» Чехова в 1898 году, где Станиславский улавливает «сквозной, ни на минуту не пересекающийся музыкальный рисунок» – от «пошлого трактирного вальса» до «печального вальса Шопена» [4]. Оркестр при этом впервые исчезает с поля зрения зрителя за кулисы. Так режиссером утверждается новый принцип: «музыка не «гастролирует» в драме, а живет в ней»,

что будет прослеживаться во многих режиссерских партитурах Станиславского [4]. Идеи Константина Сергеевича были подхвачены и творчески развиты его современниками. Всеволод Эмильевич Мейерхольд, еще будучи актером МХТ, оценил способность музыки «лицедействовать» на сцене, о чем он еще с восторгом писал А. П. Чехову после премьеры его «Снегурочки» в 1900 году: «Есть в музыке места, когда публика вдруг раздражается гомерическим хохотом. И заметьте, такое впечатление на публику производят не слова, а только музыка» [4]. Позднее он и сам уподобил «Вишневый сад» Антона Павловича симфонии, утверждая, что режиссер должен уловить пьесу «слухом прежде всего» [4]. Именно Мейерхольд открыл театральному миру гений Ильи Саца, с которым они впервые трактовали музыку не как фон, а как «отдельного, со своей точки зрения, персонажа, вступающего в действие и вносящего в него «особую ноту»» [4]. Эта идея после подхватывается в МХТ, куда Сац был приглашен Станиславским. Параллельно с этими процессами проходят эксперименты Александра Яковлевича Таирова. В 1908 году он ставит «Чайку», пронизывая ее непрерывной музыкой, что можно оценить, как «особое, таировское подтверждение общей тенденции» [4]. Так был заложен фундамент новой эстетики, где музыкальное сопровождение перестает быть прикладным средством, превращаясь в один из главных выразительных средств режиссёра.

В XX веке отношение к музыке пересматривается. Режиссер начинает стремиться к объединению всех составляющих элементов сценического действия таких, как слово, пластика, свет, сценография и звук - для того, чтобы они способствовали раскрытию сути литературного материала и помощи актёрам в существовании на сцене. Работа с музыкой перестает быть чисто технической задачей по оформлению, становясь для режиссера важной творческой проблемой [4]. Вместе с тем новая эстетика требовала не только внимания со стороны постановщика, но и новых технических возможностей для создания полноценной музыкально-звуковой атмосферы постановки.

Более двух тысяч лет музыкальное сопровождение и звуковые эффекты в театре создавались оркестром и «шумовиками». Однако с 1930-х годов стала происходить технологическая трансформация: индустрия звукозаписи начала активно распространяться по всему миру. Появились виниловые библиотеки звуков, что позволило создавать атмосферу в спектаклях и антрактах. Этот способ был несовершенен, ибо для воспроизведения нужного звука требовалось точное попадание иглы звукоснимателя в нужную канавку на пластинке, что человеку не всегда удавалось сделать мгновенно. В 1950-х высокочастотные магнитофоны решили эту проблему, обеспечив мгновенное воспроизведение, качественный звук; благодаря монтажу стало возможно редактировать партитуру под конкретный спектакль. Впервые в истории звук становится пластичным. Кроме того, это способствовало централизации управления звуком с единого пульта, что привело к сокращению штата «шумовиков» и появлению профессии театрального звукорежиссёра.

Следующим этапом стала эволюция систем усиления речи: стационарные микрофоны до 1980-х сковывали актёра и создавали помехи, пока им на смену не пришли миниатюрные беспроводные устройства, повысившие качество передачи голоса и свободу движения. Сначала они были внедрены в мюзиклы, затем распространились повсеместно, позволив модулировать громкость голоса и экспериментировать с фоновой музыкой и эффектами подобно кино. Наконец, цифровая революция 1980–1990-х дала высочайшую точность сигнала. На сцене появляется звуковой дизайнер – человек, отвечающий за многоступенчатый процесс, начинающийся от анализа сценария и поиска атмосфер, переходящий к монтажу и корректировке единого цифрового шоу-файла в живом спектакле.

Цифровая революция не только расширила технические возможности звука в театре, но и произвела фундаментальный сдвиг – теперь воспроизведение качественного сигнала перестало быть конечной целью, а превратилось в инструмент для более сложной, творческой задачи. Так, технический специалист, управляющий пультом, окончательно становится самостоятельной творческой единицей – звуковым дизайнером (в англоязычной традиции Sound Designer), чью роль можно сопоставить с ролью сценографа или художника по свету. Важно отметить, что эта трансформация не была бы возможна без идей Станиславского, Мейерхольда и Таирова о неразрывности звука и действия, которая была закреплена режиссёрами XX века [2].

На рубеже XX—XXI столетий, как отмечает Х.-Т. Леман, театр становится «местом встречи различных искусств», где слово, жест и звук существуют в неразрывном единстве [5]. Звуковая

партитура вступает в диалог с актерским словом, а в отдельных случаях, как, например, в «саунд-драме» российского режиссёра Владимира Панкова, сама становится структурообразующим стержнем спектакля [5]. Расширилась и палитра выразительных средств. Граница между музыкой и шумом становится достаточно условной, а театральная фонограмма может позволить себе «быть... не совсем музыкой» [1]. Звуковой дизайнер начинает оперировать единой звуковой материей, где индустриальный гул и обработанная фонограмма несут не меньшую смысловую нагрузку, чем симфонический фрагмент. Его работу можно разделить на три параметра:

1. Контекстуальное соответствие – от точного исторического отражения до намеренного анахронизма.

2. Психоэмоциональное соответствие – иллюстративное (усиление эмоций сцены) и контрапунктное (создание иной реальности), это прямое наследие режиссерского театра рубежа XIX—XX столетий.

3. Регулятивное соответствие – деление звука на внутрикадровый и закадровый, допуская их взаимную трансформацию как выразительный прием [1].

Из вышеизложенного очевидно, что музыкальное оформление и звук в театре в целом перерос свою прикладную функцию, став полноценным участником действия.

Заключение. Преодолев многовековую тенденцию, когда музыка выполняла сугубо прикладную или декоративную функцию, театр XX столетия существенно трансформировался. Идейная основа, заложенная в режиссерских партитурах Станиславского, Мейерхольда, Таирова дала толчок к становлению музыки в одно из главных выразительных средств театра.

Технологическая эволюция, начавшаяся в XX веке, не просто расширила инструментарий, но и изменила природу творческого процесса. Звук перестал быть статичным элементом оформления, обрел пластичность и позволил создавать более сложные, многомерные звуковые полотна. Следствием этих процессов стало появление новой фигуры в театральной иерархии - звукового дизайнера, чья роль стала незаменимой при создании атмосферы спектакля.

В новейшей истории театра, на рубеже XX–XXI веков, звуковая партитура все чаще принимает на себя роль функции структурообразующего элемента спектакля, а в отдельных случаях – как в «саунд-драме» В. Панкова – становится его драматургическим стержнем. Расширившаяся палитра выразительных средств и размывание границ между музыкой и шумами превратили звуковое полотно в мощный инструмент режиссерского высказывания, способного управлять восприятием зрителя.

Таким образом, эволюция музыкального оформления в рассмотренный период – это путь от украшения к самостоятельному персонажу. В современном спектакле звук перестал просто сопровождать историю, он стал ее неотъемлемым звеном, одним из ключевых носителей художественного смысла, определяющим уникальное звучание постановки.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Вербицкая, Е. А. Особенности музыкального оформления современного драматического спектакля // Человек и культура, 2025. №6. –196—203 с.
2. Круз, У. Сценическое мастерство –звуковое оформление, акустика, усиление / Britannica // Encyclopaedia Britannica. – Режим доступа: URL. – <https://www.britannica.com/art/sound-design-theatre> –Дата доступа: 13.05.2026.
3. Минаев, Е. А. Музыка в контексте сценического действия // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2012. №19-2. –124—130 с.
4. Таршис, Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. –сб. ст. –СПб: Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2010. –163 с.
5. Шевченко, Е. Н. «Постдраматический театр» в современном немецком и российском культурном пространстве // Вестник ЮУрГГПУ, 2015. №1. –312—318 с.

**Тихинский Владислав**

Студент 2 курса факультета кино, театра и телевидения,

Специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры сценической речи,  
Вокала и пластических дисциплин Краснодарская Н.И.

## БЕЛОРУССКИЙ ЯЗЫК В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

*Аннотация. В работе рассматривается проблема использования белорусского языка в театрах Беларуси. Анализируются исторические предпосылки сложившейся языковой ситуации, современное состояние белорусско язычного театра и причины доминирования русского языка на сцене. Особое внимание уделяется культурным последствиям этого процесса и возможным путям сохранения и развития белорусского языка в театральном искусстве.*

### Введение

Белорусский язык является важнейшим элементом национальной идентичности и неотъемлемой частью культурного наследия Республики Беларусь. Несмотря на его официальный статус, в реальной общественной и культурной жизни он сталкивается с рядом серьёзных трудностей, особенно в сфере театрального искусства.

Театр традиционно воспринимается как пространство сохранения, развития и живого звучания языка. Однако в современной Беларуси наблюдается устойчивая тенденция доминирования русского языка на сцене.

Данная работа посвящена анализу причин сложившейся ситуации, её культурных и социальных последствий, а также поиску возможных путей решения этой проблемы.

### 1. Историческое развитие белорусского языка в театре

Первыми носителями элементов театрального искусства на белорусских землях принято считать скоморохов – странствующих исполнителей, выступавших в городах и местечках. Их называли блазны, гудцы, плясцы, бахары. Они давали представления как для простого народа на ярмарках, так и для магнатов в их дворцах. Однако эти формы всё же нельзя в полной мере назвать театром в его классическом понимании –[1].

К середине XVIII века, следуя европейским культурным тенденциям, белорусские магнаты начали создавать при своих резиденциях придворные театры. Первое специализированное театральное помещение было построено в Несвиже, в имении князей Радзивиллов. Уже в 1740 году там существовала актёрская труппа, поставившая спектакль «Пример справедливости».

Особого расцвета театр достиг при княгине Франциске Урсуле Радзивилл – супруге Михаила Казимира Радзивилла. Спектакли в «Несвижском театре Радзивиллов» ставились преимущественно на четырех языках: Польский, Немецкий, Итальянский, Французский[2]. Следовательно, театр не нёс белорусский язык в массы. Шляхта говорила в основном на польском языке, а белорусский язык считался крестьянским.

Театральная жизнь развивалась и за пределами дворцовых залов: представления проходили в парке «Альба», на театральной поляне и в театральном манеже «Камедихаус» в Слуцке.

К середине XIX века культурная жизнь на белорусских землях заметно оживилась. Началось активное развитие национальной литературы и драматургии. В стремлении пробудить национальное самосознание, возродить культуру и вывести белорусский язык на сцену, в 1846 году Винцент Дунин-Марцинкевич создал пьесу «Крестьянка», (Селянка), («Идиллия»), на белорусском языке, ставшую одной из ключевых в истории национального театра.

В этот период язык становится инструментом формирования культурной самобытности. Первые профессиональные театры активно использовали белорусский язык, способствуя его распространению и укреплению среди широких слоёв населения.

В 1852 году, в творческом содружестве с композитором Станиславом Монюшко, комическая опера «Крестьянка» была поставлена силами актёров-любителей под руководством Дунина-Марцинкевича на белорусском языке.

Спектакль состоялся в Минском городском театре, располагавшемся в бывшем доме Соломонова на нынешней площади Свободы.

После пожара было принято решение о строительстве нового театрального здания в Александровском сквере. В 1890 году состоялось открытие городского театра в Минске – сегодня это здание Национального академического театра имени Янки Купалы.

До начала Великой Отечественной войны, большое влияние на расцвет белорусской драматургии оказали писатели, несущие язык в массы:

Францишек Богушевич: Хотя известен больше как поэт, его творчество заложило фундамент национального самосознания.

Карусь Каганец: Один из зачинателей белорусской драматургии начала XX века, автор пьесы «Модны шляхцок».

Янка Купала: Автор классических пьес «Паўлінка», «Раскіданае гняздо», «Прымакі», которые стали основой репертуара белорусского театра.

Якуб Колас: Писал драматические произведения, отражающие жизнь народа.

Михась Климкович: Драматург, автор либретто первой белорусской оперы, поэт.

Тимка Гартны: Писатель и драматург, активно работавший в 1920-е годы.

В годы Великой Отечественной войны 1941-1945. Территория Беларуси была полностью оккупирована немецкими войсками с 22 июня 1941 года по 28 июля 1944 года. Оккупация длилась 3 года 1 месяц и 6 дней, сопровождаясь жестоким «новым порядком» и масштабным партизанским сопротивлением. Погибло около трёх миллионов белорусов – [3]. Погиб каждый третий белорус. После окончания войны для восстановления разгромленной страны была организована всесоюзная помощь: Специалисты, рабочие и инженеры прибывали из РСФСР (Российской Федерации) и других союзных республик для восстановления заводов, инфраструктуры и городов, таких как Минск. Поскольку люди были из разных союзных государств, нужен был один общий язык для того чтобы люди могли общаться между собой и заполнять документы и им стал русский язык.

Русский язык постепенно занял доминирующее положение в образовании, средствах массовой информации, культуре и повседневной жизни. Это не могло не отразиться и на театральной сфере: всё больше постановок стало осуществляться на русском языке, что обеспечивало более широкую аудиторию – [4].

Не смотря на все трудности, белорусский язык и драматургия продолжали развиваться, хоть уже и не так интенсивно. Во второй половине 20-го века началось развитие жанров исторической, психологической драмы и военной тематики. Великие писатели того времени:

Владимир Короткевич – автор исторических драм, таких как «Кастусь Каліноўскі», «Званы Віцебска».

Андрей Макаёнок – мастер белорусской комедии и сатиры («Таблетку пад язык», «Зацюканы апостал»).

Иван Шамякин – известен своей прозой, но также работал в жанре драматургии.

Пётр Глебка – поэт и драматург.

2. Современное состояние белорусского языка в театрах

В рамках подготовки данной статьи, я посетил ряд спектаклей на белорусском языке:

«А зоры тут ціхія»

«Калека з вострава інішман»

«Паўлінка»

«Прымакі»

«Хутар»

«Камедыя»

«Песняр»

На основе личных наблюдений могу утверждать, что современная сценическая белорусская речь насыщена русизмами, особенно в исполнении молодых актёров. Порой это является отражением исходного сценарного материала, а может быть и результатом недостаточно глубокого владения белорусским языком и отсутствия устойчивой речевой практики у молодых исполнителей.

На сегодняшний день в стране существует ряд театров, продолжающих активно работать на белорусском языке (тэатр лялек, РТБД, ТЮЗ, Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы, НДТ) – [5, 6, 7, 8]. Тем не менее, значительная часть репертуара государственных театров представлена на русском языке.

Это объясняется рядом факторов:

- Коммерческая целесообразность. Русскоязычные постановки привлекают более широкую аудиторию, включая туристов и русскоязычных зрителей.

- Языковая привычка аудитории. Большинство населения ежедневно использует русский язык, более 70% граждан Беларуси используют русский язык в повседневном общении, что делает восприятие спектаклей на нём более комфортным и привычным –[9].

- Кадровая проблема. Не все актёры и режиссёры владеют белорусским языком на уровне, необходимом для полноценной сценической речи, что во многом связано с преобладанием русского языка в системе образования.

### 3. Культурные и социальные последствия

Театр выполняет не только развлекательную, но и просветительскую функцию, формируя мировоззрение и культурные ориентиры зрителя, являясь важным каналом знакомства с живой, выразительной речью. Язык театра напрямую влияет на эстетическое восприятие культуры. Белорусский язык обладает уникальной фонетикой, ритмикой и выразительными средствами, которые неизбежно теряются при его замене русским языком. Это приводит к обеднению культурного пространства и снижению его разнообразия –[10].

#### Заключение

Проблема использования белорусского языка в театрах Беларуси отражает общее состояние языковой и культурной среды современного общества. Несмотря на официальный статус белорусского языка, его положение в театральном искусстве остаётся противоречивым: с одной стороны, существуют коллективы, сохраняющие и развивающие национальную сценическую традицию, с другой – русский язык продолжает занимать доминирующее положение в большинстве театральных пространств страны. Между тем, именно театр способен стать одним из важнейших инструментов сохранения национального языка, поскольку сценическая речь не только передаёт художественный образ, но и формирует культурное самосознание зрителя. Белорусский язык обладает богатой интонационной, фонетической и эмоциональной выразительностью, которая является неотъемлемой частью национальной культуры.

Сохранение и развитие белорусско язычного театра требует системной поддержки со стороны государства, профессионального сообщества и общества в целом. Необходимы образовательные инициативы, поддержка национальных постановок, популяризация белорусской сценической речи среди молодёжи и создание условий, при которых белорусский язык будет восприниматься как естественная часть современной культурной жизни.

В итоге сохранение белорусского языка в театре является не только культурной задачей, но и важным условием сохранения национальной идентичности и исторической памяти народа. От того, какое место белорусский язык будет занимать на сцене сегодня, во многом зависит культурное будущее Беларуси.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. <https://1prof.by/news/stil-zhizni/ot-skomorohov-do-baletnyh-trupp-iz-istorii-teatra-v-belarusi/?amp>
2. <https://www.sb.by/articles/pad-akhovay-melpameny.html?amp=1>
3. <https://artinfo.netlify.app/articles/72/>
4. [https://belarusenc.by/bitrix/templates/empty/mpdf/make-pdf.php?get\\_pdf=1644&lang=ru](https://belarusenc.by/bitrix/templates/empty/mpdf/make-pdf.php?get_pdf=1644&lang=ru)
5. <https://www.nlb.by>
6. <https://rtbd.by/afisha/>
7. <https://kupalauski.by/afisha/>
8. <https://newtheatre.by>
9. <https://ria.ru/20251016/mironchik-2048701132.html>
10. <https://president.gov.by/ru/belar>

**Тихомирова Анна**

Студентка 3 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,

направление специальности «Экспозиционный дизайн»

Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишневецкая Т.А.

## МИЦЕЛИЙ И ВОДОРОСЛИ КАК МАТЕРИАЛЫ БУДУЩЕГО В ДИЗАЙНЕ ИНТЕРЬЕРА

**Аннотация.** В современном мире каждый год появляются новые научные открытия, и одни из них – это новые биоматериалы или «материалы будущего». В докладе поднимается важность открытия новых материалов, их использование и замена существующих, какое значение они имеют не только в науке, но и в дизайне.

**Введение.** В последние годы в сфере дизайна интерьеров и архитектуры наблюдается стремительный переход к экологичным и возобновляемым материалам: ресурсы планеты истощаются, а традиционные производства – металлургия, химическая переработка нефти, текстильная промышленность – создают до 8% мировых выбросов CO<sub>2</sub> и тонны отходов, которые не разлагаются. Вместе с тем меняются и эстетические, технологические представления о том, каким может быть современный интерьер. Традиционные материалы – пластик, кожанам, синтетические ткани – оказываются всё менее востребованными из-за их высокой токсичности, сложности переработки и значительного углеродного следа. На этом фоне особый интерес вызывают биоматериалы, которые можно выращивать, а не производить. Потому новые материалы являются не просто модой, а решением многих глобальных проблем в разных сферах:

1. экология – снижение углеродного следа и переход к возобновляемому сырью;
2. экономика – отказ от сырья, зависимого от импорта, и его замена выращиваемыми биоматериалами;
3. функциональность – создание продуктов с уникальными свойствами (лёгкость, биоразлагаемость, антибактериальность).

Сейчас одними из наиболее перспективных природных ресурсов становятся мицелий грибов и водоросли. Эти организмы быстро развиваются, требуют минимальных ресурсов, поглощают CO<sub>2</sub> и способны формировать материалы с характеристиками, которые сопоставимыми или превосходят свои синтетические аналоги. В дизайне интерьера мицелий уже называют «новым бархатом и бетоном», а водоросли – «тканью, которая дышит». Несмотря на растущий интерес этой темы, аспекты применения биоматериалов остаются недостаточно изученными: каковы эксплуатационные свойства изделий из мицелия и водорослей, долговечность этих материалов, технологические ограничения при выращивании и обработке?

Цель исследования – определить свойства мицелия и водорослей, технологии их получения и потенциал применения данных материалов в дизайне интерьера.

**Основной текст.** Мицелий, или грибница – это вегетативное тело грибов, представляющее собой разветвлённую сеть тончайших нитей, называемых гифами. По сути, это «подземная» часть гриба, которая в природе выполняет роль естественного переработчика органики. Современные биотехнологи научились направлять рост грибницы для создания конструкционных материалов: мицелий помещают в стерильный субстрат из отходов сельского хозяйства. В течение нескольких дней гифы активно прорастают сквозь субстрат, оплетая его в плотный монолит. После того, как форма заполнена, рост останавливают термической обработкой: материал обезвоживают, убивая гриб и превращая его в инертный, безопасный композит, пригодный для использования в любых помещениях. Термообработанный мицелий не вызывает аллергии, и работа с ним, в отличие от минеральной ваты, не требует защитных масок.

Преимущества мицелия как инженерного и отделочного материала впечатляют:

- **Полная биоразлагаемость.** В отличие от пластика, разлагающегося столетиями, мицелиевый компост разлагается в почве всего за несколько недель или месяцев без выделения токсичных веществ;
- **Оставляет минимальный углеродный след.** Производство мицелиевых материалов требует гораздо меньше энергии и ресурсов, чем синтез полимеров. Напротив, сам мицелий в процессе роста поглощает из атмосферы огромные объёмы CO<sub>2</sub>, превращая его в кислород;
- **Пожаро- и влагостойкость.** Мицелий огнеупорен по своей природе: при воздействии огня он обугливается, образуя самозатухающий защитный слой. Кроме того, существуют разработки водоотталкивающих покрытий на основе мицелия, способных конкурировать с синтетическими аналогами.

- *Отличные изоляционные свойства.* Мицелий обладает теплоизоляционными свойствами, превосходящими стекловолокно, а его пористая структура обеспечивает высокое звукопоглощение.

*Лёгкость и относительно высокая прочность при изгибе.*

- «Биокожа» из мицелия получается мягкой, упругой, похожей на замшу. С эстетической точки зрения, мицелий – это материал-хамелеон: в твёрдом состоянии он напоминает тёплый камень с бархатистой поверхностью и хаотичным природным рисунком.

Однако важно отметить те особенности мицелия, которые ограничивают его возможности. Так, согласно научным обзорам, композиты на основе мицелия имеют недостаточную прочность для несущих конструкций, высокую гидрофильность и неизученную долгосрочную надёжность. Иными словами, он пока применим исключительно для интерьера, но не для строительства многоэтажных конструкций. Мицелий становится полноценной альтернативой кожзаму и пластику для создания аксессуаров, а также предметов интерьера, мебели. В истории дизайна зафиксированы диваны, кресла, настенные панели и абажуры, сделанные из рассматриваемого материала. Также наблюдается тенденция использования мицелия в качестве связующего для других материалов. Так, нидерландский проект MYTERIA занимается производством лёгких интерьерных панелей из мицелия и сельскохозяйственных отходов, а датская компания Rebound вырастила первую в мире межкомнатную дверь с сердцевиной из мицелия для экопроекта в Дании (2026 г.). Автомобильные бренды, такие как BMW и Mercedes уже с 2022 года тестируют грибную кожу для отделки сидений, рулей и дверных вставок. В современном мире можно выделить и такое явление, как «архитектура из мицелия». Один из самых впечатляющих примеров – 12-метровая башня Hi-Fi от команды The Living, где были выращены «биокирпичи» из мицелия, пеньки и кукурузных отходов. Этот проект доказал, что мицелий может использоваться не только в интерьере, но и в архитектуре.

К «материалам будущего» в дизайне интерьера относятся и водоросли – одни из самых быстрорастущих организмов на Земле. Подобно мицелию, они обладают уникальной способностью к утилизации CO<sub>2</sub>. Технологи научились превращать водоросли биопластик и текстильное волокно. Процесс производства ткани из водорослей выглядит следующим образом: их измельчают, смешивая с целлюлозой из древесины эвкалипта или бука, а затем организмы проходят мокрое прядение (прядется в пряжу или нетканое полотно), пропитываются экологичными составами для прочности и окрашивание натуральными пигментами (например, хлорофиллом).

Водоросли активно применяются для создания материалов, использующихся в дизайне интерьера:

- *Текстиля.* Из водорослей научились производить лёгкие полупрозрачные перегородки, обивочные ткани и ковры. Полученный материал тактильно напоминает хлопок или лён, но превосходит их по эластичности.

- *Биопластика и покрытия,* с помощью которых создаются декоративные перегородки, светильники, облицовочные панели.

- *Инновационных красок.* Так, микроводоросли превращают в источник экологичных пигментов. Благодаря своему составу, такие краски могут быть использованы для создания безопасных и выразительных интерьеров.

Для тканей из водорослей характерны следующие качества:

- Поры волокна пропускают воздух, из-за чего ткань не запотевают.
- Антибактериальность – натуральные компоненты предотвращают рост бактерий.
- Гипоаллергенность – не вызывает аллергии и раздражений.
- Терморегуляция – сохранения прохлады летом и тепла зимой.
- Экологичность – при производстве не выделяется CO<sub>2</sub>, а материал разлагается в почве за 3-6 месяцев.

Однако при всех достоинствах подобных экологичных материалов, для них характерны и недостатки. Так, текстиль из водорослей требует деликатного ухода, его стирают при низкой температуре, как шерсть или шелк. Также имеет высокую стоимость, поэтому его производство не распространено.

*Вывод.* «Материалы будущего», используемые в дизайне интерьера, доказывают: можно производить, не разрушая. Помимо этого, инновация не всегда требует сверхсложных технологий.

Важно, что мицелий и водоросли – это не просто научный эксперимент, а реальная, стремительно развивающаяся альтернатива традиционным пластикам и строительным материалам. Хотя их широкое промышленное внедрение требует дальнейших исследований по стандартизации и масштабированию производства, уже сейчас очевидно, что будущее дизайна и архитектуры «стоит» за выращенными, а не сделанными материалами, использование которых поможет снизить нагрузку на планету и продлить ее жизнь.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ученые создали биоразлагаемую альтернативу пластику  
<https://www.sciencealert.com/scientists-create-biodegradable-plastic-alternative-thats-literally-alive>
2. Грибной мицелий как строительный материал  
<https://www.sostav.ru/blogs/260771/40838>
3. Выращено, а не сделано <https://topdesignmag.ru/design/vyrashheno-a-ne-sdelano-pochemu-budushhee-vashego-interera-za-gribami-i-vodoroslyami/>

#### Тодоренко Лина

Студентка 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура театра кукол»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства  
актера и режиссуры Толстик Т. А.

#### АНТИЧНЫЕ МИФЫ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

**Аннотация.** В данной работе анализируется актуальность использования различных античных мифов в репертуаре современного театра. Подчеркивается ценность мифов как целостных драм с сюжетными перипетиями, архетипами, ритмом, которые могут быть актуальными и понятными для сегодняшнего зрителя.

**Введение.** На данный момент в театральном искусстве Беларуси наблюдается дефицит постановок, в основе которых лежат античные мифы, представляющие собой не просто древнегреческую легенду, а внутренне связанный, целостный сюжет, выстраивающийся через действия и страдания героя. Однако вопреки этому, мифы до сих пор служат «крепко» основой для театральных постановок, что подчеркивал Аристотель в своем фундаментальном труде «Поэтика»: именно сюжет «ведёт» за собой перипетию, узнавание и катарсис [1, с. 25]. На примере мифов разных народов и стран можно раскрыть особенности культуры, закономерности самой жизни, что достигается благодаря структуре, архетипичным персонажам и ритуальному ритму, которые можно перенести в любой исторический контекст. Чтобы сценические произведения на основе мифов были по-настоящему понятны и актуальны, необходимо осуществлять их правильный отбор, а также искать наиболее удачные способы их интерпретации.

«Миф – форма, наделённая определённым смыслом», – так считал исследователь мифов Ролан Барт. [2, с. 28] Эту форму нужно изменять под современные реалии, делать историю актуальной. Таким образом, прежде всего необходимо строить миф-сказание как ядро действия, а не как иллюстрацию сюжета «про богов и героев». Тем не менее, любой герой мифов может стать хорошим прообразом для современных персонажей, боги – символ власти, судьбы или рока. Потому в подобных постановках лучше всего использовать метафоры и визуальные ассоциации. Особенно выразительно на сцене звучат античные мифы с чёткой драматургической структурой, яркими конфликтами и логично развивающимся действием. Мифы сами по себе разнообразны и многие из них охватывают интересные и актуальные темы: феминизм, религия, отцы и дети, психологические аспекты личности, судьба и многое другое.

Говоря о сценической интерпретации мифов, именно древнегреческие оказываются наиболее популярными. При этом египетские мифы, например, имеют более цельный и

структурированный сюжет. А скандинавское мифологическое наследие хоть и более разрозненное, абсурдное, но выделяется занимательными сюжетами. Библейские мотивы звучат в шумерских мифах – одних из самых древних. Самым древним месопотамским мифом считается «Эпос о Гильгамеше», в котором раскрываются «бессмертные», вечно актуальные темы: любовь, дружба, поиск себя, самолюбие, личностный рост, переживание потери близкого и многое другое. И, конечно, сценическим потенциалом обладает славянская мифология, с помощью которой зрителей можно приобщать к культуре славянских народов. Таким образом, мифы самых разных народов обладают качествами, необходимыми для театральной сцены, однако к ним еще только предстоит найти подход, в отличие от древнегреческих. В качестве почвы для исследования возьмем спектакли по античным мифам Минских театров – «Эдип» Национального академического драматического театра имени М. Горького и «Прекрасная Елена» Белорусского государственного академического музыкального театра.



Рис.1 Фрагмент из спектакля «Эдип»

В основе трагедии Софокла «Эдип» лежит история царя, который стремится спасти Фивы от мора, расследуя убийство Лая, и в итоге раскрывает собственную причастность к трагедии. Данный сюжет закладывает основу для создания драмы о человеке, который сам становится для себя и судьёй, и жертвой. В процессе работы режиссер Борис Луценко стремился не к буквальному воспроизведению трагедии, а к более широкому, «вселенскому» осмыслению мифа. Такой подход переводит историю Эдипа из частной семейной катастрофы в философскую притчу о месте человека в мироздании. Изначально постановка создавалась как спектакль малой формы, и в этой номинации также когда-то была отмечена на фестивале «Белая вежа». Позже спектакль был перенесен на большую сцену, что говорит о его пластичности, сценической силе, «плотной» актёрской игре, внутреннем напряжении.

Спектакль «Прекрасная Елена» Михаила Ковальчика представляет собой яркую опереточную интерпретацию античного мифа, в которой действие подчинено принципам сатиры и музыкальной лёгкости. Главная особенность спектакля заключается в том, что режиссёр рассматривает античный сюжет не как героическую легенду, а как повод для театрального разоблачения человеческих слабостей, условностей и масок. Сценическое решение опирается на яркую визуальность, внешнюю праздничность и подчеркнутую театральность. Массовые сцены, костюмы, движения и мизансцены создают ощущение карнавала, где древнегреческий мир воспринимается не как историческая реальность, а как условная игровая площадка. Отдельные эпизоды и мизансцены читаются как театральные жесты, а не как строгая линия действия. Это усиливает комический и обезличивающий эффект – люди-массы становятся фоном для «героев» и «героинь», чьи страсти ведут к войне, но не к личным трагедиям.

Рассматривая звучание древних мифов в современном театре, важно анализировать постановки из других стран, такой подход позволит исследованию быть более обстоятельным и «широким». Так, удачным примером переосмысления мифа на театральной сцене является мюзикл «Царство мёртвых», вышедший в 2019 году. Данная постановка – бродвейская переработка

мифа об Орфее и Эвридике. Две параллельные истории здесь сливаются в единый мюзикл-аллегорию.

Мюзикл представляет собой двухсюжетный цикл, переплетающий линию Орфея и Эвридики и линию Аида и Персефоны. В данном произведении поднимаются самые разные темы: что готов человек отдать за безопасность; что такое любовь и может ли она победить страх и отчаянье; сила искусства и надежды. Драматургический центр – антагонизм между двумя логиками существования:

– любовь / вера / искусство (Орфей как поэт, музыка как «силовое поле», способное возвращать мир к гармонии);

– страх / бедность / капиталистическая система (Хэдестаун как тоталитарный завод-ад, где «страх» становится основным экономико-политическим инструментом Аида).

В постановке создается переплетение тем, которое углубляет историю, делает ее более масштабной. Соединяя две сюжетные линии, авторы мюзикла словно показывают две стороны медали: что кроется за красивой стороной любви, искусства и других фундаментальных понятий. Постановка «Царство мёртвых» является подтверждением того, что мифы по своей природе «бессмертны», необходимо лишь найти к ним правильный ключ.

Вывод. Таким образом, античные мифы по сей день являются актуальным материалом для создания сценического произведения. В афишах белорусских театров подобные произведения встречаются не очень часто. Однако проанализированные в данной работе спектакли «Эдип» Национального академического драматического театра имени Максима Горького и «Прекрасная Елена» Белорусского государственного академического музыкального театра уже раскрывают всё многообразие, глубину и актуальность мифов как потенциального материала для спектакля. Если не бояться экспериментировать, всегда искать интересный материал, креативно мыслить и понимать, что хочется и нужно поставить, то любая основа станет интересной задумкой для спектакля.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Поэтика: трактат/Аристотель; пер. с древнегреч. Н. И. Новосадского и Н. В. Брагинской. – Минск: Мастацкая літаратура, 1988. – Глава 6, ст. 1449.
2. Барт Р. Мифологии/Р. Барт. пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – ст. 287
3. Hadestown: script/transcribed by C. E. Martinez; music, lyrics & book by Anais Mitchell. – URL: <https://www.allmusicals.com/lyrics/hadestown/script.htm> (дата обращения: 01.05.2026).

#### Филимонова Надежда

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Графический дизайн и мультимедиа дизайн»,  
направление специальности «Графический дизайн»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
общеобразовательных дисциплин Нечаева С.М.

#### ATTITUDES TOWARDS MINIMALISM IN AN ERA OF WARS AND GLOBAL INSTABILITY

**Annotation:** This article examines attitudes towards minimalism in the context of global instability, including economic crises and armed conflicts. It analyses the influence of socio-psychological factors on the formation of preferences in interior design and the perception of space. It traces the development of minimalism from its philosophical origins in Japanese culture to its rational interpretation in European modernism, and also examines maximalism as an alternative approach to the organisation of the environment. Particular attention is paid to contemporary trends and their psychological underpinnings. It is demonstrated that, in conditions of uncertainty, the interior takes on the significance of a tool for self-representation and the regulation of one's inner state, whilst minimalism transforms, adapting to changing cultural and emotional demands.

**Аннотация.** В данной статье рассматривается отношение к минимализму в условиях глобальной нестабильности, включая экономические кризисы и вооруженные конфликты. Анализируется влияние социально-психологических факторов на формирование предпочтений в дизайне интерьера и восприятие пространства. В нем прослеживается развитие минимализма от его философских истоков в японской культуре до его рациональной интерпретации в европейском модернизме, а также рассматривается максимализм как альтернативный подход к организации окружающей среды. Особое внимание уделяется современным тенденциям и их психологической основе. Показано, что в условиях неопределенности интерьер приобретает значение инструмента самопрезентации и регуляции внутреннего состояния человека, в то время как минимализм трансформируется, приспосабливаясь к меняющимся культурным и эмоциональным требованиям.

**Introduction.** The problem of economic instability and global conflicts has reached its peak: today it is increasingly being discussed in the media, which is quite natural, since people have always sought stability, while uncertainty increases anxiety and panic. In an attempt to restore inner balance and adapt to a rapidly changing world, people begin to rethink and structure the space around them. The interior ceases to be just a functional environment, it becomes a reflection of the inner state of a person, his aspirations and unmet needs. With the help of space organization, people effectively solve the question of what is currently missing in their lives – peace, stability, or, conversely, brightness and saturation.

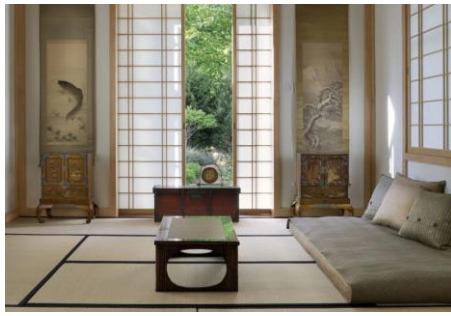
At first glance, it is possible to expect that in such conditions people will return to sterile minimalism in search of stability. However, observations point to a more complicated situation. Despite the fatigue of excess and visual overload, there is no complete abandonment of decor. Instead of turning to strict minimalism, people are looking for more complex, hybrid solutions.

This contradiction raises a key question: which approaches are currently more in demand – saturated maximalism or restrained minimalism? It was this question that became the starting point for this work.

**The History of Minimalism.** Minimalism is often perceived as a rejection of frills, but its essence is much deeper and is connected not only with form, but also with a special way of thinking. Its roots go back to Japanese culture, where the perception of space was shaped by philosophy, religion, and everyday practices. The traditional Japanese space is organized with lightweight paper or glass partitions that create a sense of fluidity and flexibility. Emptiness plays a crucial role and is perceived not as absence, but as an integral element of the composition (Fig. 1). This fundamentally distinguishes Japanese minimalism from its Western counterpart: space is not filled, but constructed using a balance between accessibility and absence. This approach is closely related to Buddhist philosophy, in particular with the ideas of impermanence, moderation and detachment from material possessions. One of the key manifestations of this worldview is the aesthetics of wabi-sabi –the understanding of beauty in imperfection, naturalness and simplicity. Within this concept, the value lies not in perfection, but in authenticity: traces of time, irregularities and textures. In this philosophical context, minimalism is not just a visual style, but also a means of reducing excessive external stimuli and simplifying interaction with reality.

Minimalism appeared in the European tradition much later – in the middle of the 20th century - as a result of the evolution of the Bauhaus, Modernism and De Style styles. Here, the emphasis shifts from philosophy to rationality: form follows function, and decorative elements are considered superfluous. Despite the differences in origin, European minimalism strives for order, clarity, and reduction of visual clutter, which has contributed to its widespread adoption and acceptance.

The "Japandi" style later emerged as a synthesis of Japanese and Scandinavian aesthetics. It combines restraint, natural materials, a soft color palette and an emphasis on tactility. Within the framework of this style, minimalism becomes more humane – less strict and warm.



(Fig. 1) Traditional Japanese space

### **Maximalism.**

The origins of maximalism can be traced back to earlier historical periods, long before the term itself appeared. Unlike minimalism, which emerged as a reaction to excess, maximalism has no single point of origin, as its principles can be identified across various eras. It is associated with cultures in which interiors served a representational function, acting as a means of expressing status, taste, and cultural sophistication. This is particularly evident in the Baroque and Rococo styles (fig. 2), where space is насыщен decorative elements, intricate forms, ornamentation, textiles, and works of art. Interiors functioned as a distinct visual language in which expressiveness, rather than restraint, was paramount.



(Fig. 3) The Rococo Pilgrimage Church in Steingaden, Germany

With the development of Modernism and its emphasis on simplification, interest in such aesthetics declined in the 20th century. Functionality, simplicity, and the rejection of excessive ornamentation became dominant. However, in the second half of the century, with the emergence of Postmodernism, these principles were reassessed. Interest in complex forms, bold colours, and stylistic diversity returned. Contemporary maximalism took shape at the turn of the 21st century as a response to the prolonged dominance of minimalism. It offers an alternative approach to spatial organisation: richness, layering, diversity of materials, and active use of decorative elements. At the same time, individuality becomes central, and space serves as a means of self-expression.

**Current Trends: What Captures Consumer Attention.** Maximalism is attracting increasing attention across different contexts. Even in Europe, where minimalism has long been the dominant norm, noticeable shifts are occurring.

*“Search trends reflect this change. Queries such as “African boho-style living room” and “Afro-chic home décor” are gaining popularity, indicating growing interest in vibrant aesthetics, including colourful Nigerian textiles, Ethiopian-style wall art, handmade baskets, and natural-fibre rugs.”*

At the same time, styles such as Neo Deco (Is the Designer-Approved Trend of 2026 By Kelsey Clark, [4]) and FunHaus are gaining momentum. These directions are characterised by bold accents, expressive furniture, unconventional colour combinations, and formal diversity.

These shifts have psychological foundations. In the article *Consumption Psychology During Economic Crises*, Yanshina I.V. [2] examines how economic conditions influence consumer behaviour, noting that during crises individuals tend to polarise: some focus on saving, while others increase their consumption.

In conditions of instability, the desire to control one's immediate environment intensifies. Interior space becomes one of the few areas where individuals can make autonomous decisions. In this context, maximalism performs a compensatory function: the density of space, abundance of details, and visual richness create a sense of fullness and certainty.

Despite the growing popularity of maximalism, minimalism remains a foundational element of global design practice. Rather than rejecting it, people increasingly seek balance and new forms that exist between these two poles.

### **Contemporary Manifestations of Minimalism.**

Despite the changes in the direction of increasing complexity of the visual environment, minimalism is not losing its relevance, but is being transformed. Its modern manifestations are becoming less strict and more focused on tactility and naturalness.

According to Architectural Digest [3], modern design demonstrates a resurgence of interest in primitive forms: the human desire to reconnect with the earth persists, not as a necessity for survival, but as an aesthetic instinct. The concept of aesthetics of the "Stone Age" (fig. 4 & fig. 5) is furniture and decor in neutral tones, reminiscent of shapes carved from stone or clay, primitive motifs can be traced in furniture and decor.

There is also a continuing interest in the aesthetics of wabi-sabi, which is becoming particularly relevant in the context of changing values. More and more attention is being paid to conscious consumption, quality of materials and durability. At the same time, strict, "pure" minimalism is gradually gaining more flexible interpretations. It becomes less dogmatic and more adaptable to individual needs.



(Fig.5) The interior of a cozy beach house in Florida designed by Charlap



(Fig. 6) The house in Los Angeles, Hyman & Herrero, the introduction of minimalistic solutions to maximalism

### **Conclusion.**

The analysis shows that in the context of global instability, there is a noticeable shift in interest in maximalism. While minimalism retains its strong position, more expressive and concise interior solutions are increasingly attracting the attention of consumers.

The growing popularity of maximalism can be explained not only by changes in aesthetic preferences, but also by psychological factors. In conditions of uncertainty and increased anxiety, people tend to regain a sense of control, at least within their personal space. A rich and detailed environment facilitates this process. Minimalism, with its restraint and emptiness, is perceived as insufficiency, while maximalism creates a sense of completeness, completeness and visual saturation.

In addition, the accumulated effect of the long-term dominance of minimalism plays an important role. Its rigor, versatility and repeatability gradually lead to a decrease in emotional response, which naturally causes the need for more complex, expressive and individual solutions. In this context, maximalism becomes not just the opposite, but a logical step in changing visual preferences.

The self-expression factor should also be taken into account. In the context of global instability, the need to form one's own identity is increasing, and the interior is becoming one of the tools for its manifestation. Maximalism provides much more opportunities for this due to the variety of shapes, colors and elements.

Currently, maximalism demonstrates a more pronounced spread dynamics [1], acting as a psychological and cultural reaction to instability. At the same time, minimalism does not disappear, but transforms, maintaining its position in softer and more flexible forms.

## LIST OF REFERENCES

1. 2026 Interior Design Trends... – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.businesswire.com/news/home/20251117050937/en/2026-Interior-Design-Trends-1stDibs-Survey-Identifies-Maximalism-Chocolate-Brown-and-Vintage-Antiques-as-Top-Designer-Choices?> Date of access: 04.05.2026.
2. Consumption psychology during economic crises – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://scipress.ru/pedagogy/articles/psikhologicheskie-osobennosti-potrebleniya-v-period-ekonomicheskikh-krizisov.html>. Date of access: 04.05.2026.
3. Design’s Newest Obsession Goes Back—Way Back – [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.architecturaldigest.com/story/caveman-core-design-trend>. Date of access: 04.05.2026.
4. If Mick Jagger Moved to Birmingham, Alabama, He’d Live In This Boho House – [Electronic resource]. – Mode of access: [https://www.architecturaldigest.com/story/if-mick-jagger-moved-to-birmingham-alabama-hed-live-in-this-boho-house#intcid=\\_architectural-digest-article-bottom-recirc-bkt\\_a\\_1476b3b9-11bb-476b-bce0-ec021108b44c\\_closr](https://www.architecturaldigest.com/story/if-mick-jagger-moved-to-birmingham-alabama-hed-live-in-this-boho-house#intcid=_architectural-digest-article-bottom-recirc-bkt_a_1476b3b9-11bb-476b-bce0-ec021108b44c_closr). Date of access: 04.05.2026.

### Холодинская Дарья

Студентка 1 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Дизайн костюма»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
декоративно-прикладного искусства и костюма Филиппенко Н. А.

### ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ КУЛАТТЫ ЛОШАДИ В ПРОИЗВОДСТВЕ СУМОК БЕЛОРУССКИХ БРЕНДОВ

**Аннотация.** В статье исследуется актуальность и рентабельность конской кулатты для производства сумок на территории Беларуси. Эта тема рассматривается с экологической стороны как акт снижения избыточного потребления, а также с экономической, как возможная ниша для открытия кожаного бизнеса. Автор обращает внимание и на опыт брендов из разных стран, работающих с конской кулаттой.

*Введение.* 2010 – 2020-е годы – эпоха ультрабыстрой моды. Если раньше для десятилетия была характерна совокупность определённых трендов, то сейчас модные веяния сменяются за месяцы или даже недели. Это привело к тому, что модная индустрия занимает второе место в мире по загрязнению пресной воды из-за перепроизводства и микропластика, который выделяется при стирке синтетических волокон. В связи с данной ситуацией, главным экологическим трендом 2024 – 2025 годов являлось долголетие. В качестве примера можно взять покупку сумки из дешёвого кожзама и сумки из кулатты, где первая развалится через год и отправится в утиль, а вторая будет служить десятилетиями. Из чего можно сделать вывод: купив качественную сумку, потребитель совершит экологический акт.

Кулатта – высококачественная кожей с благородным старением, «живой» текстурой, которая может быть окрашена как в природные оттенки, соответствующие «новой классике», так и в яркие цвета. В большинстве случаев это кожа растительного дубления, которая производится в регионе Тоскана. Каждая кулатта неповторима в своей неоднородности рисунка морщин, шрамов, что удовлетворяет потребность покупателей в уникальности.

Конскую кулатту в качестве полноценного материала изучал основатель бренда Mit Kater [1]. Работу кожаной фабрики Maryam Tannery исследовали Михаил Блискавка и Кристин О’Лири для Arno Shoes [2].

*Основная часть.* Объектом исследования является конская кулатта. Предметом исследования являются возможности использования кулатты в производстве сумок белорусских брендов.

Цель исследования – определение возможностей появления изделий из кулатты лошади в контексте белорусских брендов. На данный момент в Беларуси не занята ниша работы с рассматриваемым видом кожи, что открывает возможности для мастеров-кожевников в развитии либо своего бренда, либо в сотрудничестве с белорусскими кожгалантерейными брендами для открытия линейки премиум-сегмента сумок.

Задачи работы:

1. Раскрыть экологическую и экономическую стороны использования конской кулатты;
2. Описать опыт брендов, занимающихся изготовлением изделий из кулатты;
3. Определить рентабельность использования кожи кулатта в деятельности белорусских брендов.

Для осуществления исследования используются следующие методы: анализ и синтез, индукция и дедукция, сравнительный анализ.

Понятие «кулатта» можно рассматривать с нескольких сторон:

- Как тип раскроя шкуры высокого качества, в котором используется вся задняя часть, включающая чепрак, огузок, прилегающие полы. Этот тип раскроя используется для шкур КРС и лошади.
- В качестве уникального и дорогостоящего материала с комбинированной фактурой, идеальная гладкость сочетается с грубой, ворсистой структурой. Эта кожа толстая, прочная, но при этом гибкая.

Анатомически только у лошадей в задней части туловища имеется соединительная ткань панциря. Возможным является предположить получение кулатты от других представителей лошадиных, но встаёт вопрос о нецелесообразности их убийства. Лошадей для получения кожи не убивают, кожевенные заводы в этом плане больше похожи на предприятия по переработке. Это определяет использование шкур лошадей в кожевенном деле как безотходное производство, что поддерживает идею экологичности.

Шкуру лошади можно разделить на 6 слоёв, где каждый имеет свои свойства. Первый слой – натуральная кожа высшего качества. За ним идёт верхний. Далее – соединение между зернистой и кориумной частями кожи. Замша/сплит/кориумная кожа – следующий слой. Пятым является слой кулатты, последний слой – шёлл кордован. По сути, кулатта – кожа из всех слоёв [1].

Сырьё для производства кулатты по большей части получают в странах, где есть культура поедания конины. В Европе такими странами являются Франция, Испания и Польша. Крупнейшим регионом, связанным с получением кулатты, является Тоскана. Так как слово *culatta* итальянского происхождения, достаточно логичным является тот факт, что большая часть производимой в мире кулатты, оттуда. Этот регион является мировым центром высококачественной кожи, где сохраняются традиции растительного дубления. Главный район кожевенного ремесла тут – город Санта-Кроче-суль-Арно, расположенный между Флоренцией и Пизой.

Основным методом тосканского дубления является растительный, который, в отличие от хромового, занимает от нескольких месяцев для производства кулатты, что подразумевает высокую стоимость. Для растительного дубления используются натуральные танины, которые получают из коры деревьев: каштана, дуба, мимозы, квебрахо и т. д. Результатом становится плотная кожа, износостойкая и экологичная, которая со временем приобретает патину.

Для гарантии соблюдения старинных стандартов качества и подлинности продукции был основан консорциум настоящей итальянской кожи растительного дубления, который базируется в Сан-Миниато и объединяет более 20 специализированных фабрик в Тоскане. Для подтверждения соблюдения стандартов продукции у консорциума есть знак качества, который заключается в специальном сертификате подлинности с уникальным серийным номером и логотипом «*Pelle Conciata al Vegetale in Toscana*». Рассмотрим и сравним две знаменитые фабрики, входящие в этот консорциум: *Conceria Guidi Rosellini* и *Antica Conceria Maryam*.

*Conceria Guidi Rosellini* начала своё существование в 1896 году как кожевенный завод. В 1956 году Гюнтер Андерс теоретизирует «прометеев стыд», философия которого заключается в том, что между человеком и механическими продуктами отсутствует синхронизация. *Conceria Guidi Rosellini* позиционирует себя как проект, который в своей временной метаморфозе будет меняться вместе с владельцем.

Guidi является как кожевенной фабрикой, так и брендом премиальной обуви и сумок. Происхождение стран-поставщиков сырья стараются не афишировать, но опираясь на логические рассуждения можно предположить, что это Франция, Испания и Польша. Guidi контролируют весь процесс трансформации шкуры в кожу, используя различные виды дубления. Среди них: растительное, технология «Tinto in Caro», дубление на основе высокого содержания животных жиров, сохранения «дефектов», температурной обработки. Здесь с такими кожами, как конская кулатта, кордован, кожа кенгуру, осла, теленка, оленья.

Покупка кожи или продукции этого бренда несёт за собой приобретение нового сенсорного опыта: как уже было сказано, кожа кажется влажной на ощупь (в особенности продукция в красном и чёрном цветах), невероятно мягкой и податливой, несмотря на значительную толщину. Имеет глубокий «интоксикационный» аромат традиционного ямного дубления, запах «старой Италии».

В свою очередь, Antica Conceria Maryam была официально зарегистрирована в 2013 году, при этом позиционирует себя как наследницу традиций «старинного» кожевенного дела. Философия строится на сохранении наследия прошлого в дублении кожи, снижении воздействия на экосистему, выбирая продукты, являющиеся частью биологического цикла.

В отличие от Conceria Guidi Rosellini, Antica Conceria Maryam является только кожевенной фабрикой. Фабрика работает с сырьём из Франции, Испании и Польши. На 2026 год на всех артикулах кожи страной происхождения указана Польша. Занимаются только процессом дубления кожи «Wet blue» с рядом находящегося кожевенного завода. Из методов дубления используют растительное, бесметалльное и хромовое. В ассортименте можно увидеть кожу кордован, конскую кулатту, телячью кожу, оленью кожу и кожу кенгуру. Несколько лет назад перестали работать с кожей яка [2].

Сенсорный опыт с кожей Maryam Tannery другой: кожа плотнее и структурированнее в начале носки. Сохраняет более выраженный природный рельеф шкуры. В сравнении с кожей Guidi, имеет более классический аромат для растительного дубления, приятный, древесно-маслянистый, с нотками сливочного масла.

Рассмотрев кожевенные фабрики, перейдём к фирмам, в продукции которых есть позиции из конской кулатты. Так, например, российский бренд Tonowhere ориентирован на философию осознанного движения и ценность «пути здесь и сейчас». Специализируется на ручной работе и использовании качественных натуральных материалов. По своей стоимости продукция бренда соответствует премиальному сегменту, что обусловлено использованием редких материалов, ручной работой и индивидуальным пошивом. Сумки из конской кулатты в линейке одни из самых дорогих и статусных аксессуаров. Tonowhere выбирают этот материал из-за эстетики «несовершенства» и стремлении к долговечности. Один из вероятных партнёров – Antica Conceria Maryam.

Следующим на очереди является бренд из города Курск – Culatta. Это мастерская изделий из кожи, которая использует старинные технологии для сохранения духа старой Европы. Тут каждой вещи мастер индивидуально придаёт винтажный, «бывалый» вид с естественной патиной.

Третьим российским проектом, создающим кожаные изделия, является DESH. Это премиальный концептуальный бренд, специализирующийся на авангардной мужской одежде из кожи – куртки, обувь, аксессуары. Основатель DESH, Денис Шаркарян хотел воплотить свои мысли о бренде, вдохновлённом природой России, её чистотой и гармонией. Символом стали реки России, каждая куртка носит имя одной из них. Философия здесь строится на внутренней трансформации через внешнее. Ручная работа, редкие виды кожи (конская кулатта, кожа бизона и т. д.), фурнитура, которая шлифуется вручную – это DESH, стиль которого близок к направлению «dark fashion» и «artisanal leather».

Премиальный авангардный бренд Professor.E имеет тайваньское происхождение. Его сумки из кулатты входят в эксклюзивную линейку «Forgotten Materials» (FM). Эти изделия отличаются сырой, «первобытной» эстетикой.

Интерес представляет и Tagliovivo – итальянский бренд аксессуаров премиум-класса, основанный дизайнером Джордано Лапенья в 2012 году. Название в переводе с итальянского означает «грубый срез», что отражает концепцию бренда, которая заключается в первозданной природной красоте материалов с искусной ручной работой. Доподлинно известно, что бренд закупает кожу у дубильни Guidi. На изделиях умышленно оставляют все «несовершенства» кожи

как дань уважения к жизни животного. Для продукции используется фурнитура ручной работы, кованная из железа и латуни, что уже стало визитной карточкой бренда. Вместо подкладочной ткани – натуральный лён.

На территории Республики Беларусь существует бренд Baskanci, который работает с кулатом КРС. Это семейная мастерская из Минска, которую в 2014 – 2015-х годах основали супруги Виталий и Наталья. Философию своего бренда они выстраивают вокруг идеи «вечных вещей», уважения к традициям ручного ремесла. В своих изделиях авторы придерживаются трёх принципов: «живая» кожа, поддающаяся влиянию времени; функциональность модели в течение десятилетий; честность и персональный подход. Визитной карточкой Baskanci являются саквояжи на металлической рамке и портфели в стиле «старой школы». В нише изделий ручной работы и «heritage» аксессуаров бренд относится к среднему ценовому сегменту.

*Заключение.* Рассмотрев примеры брендов, работающих с кулаттой, и кожевенных заводов в регионе Тоскана, ясно, что кулатта – это сложный материал, требующий ручной работы опытного мастера-кожевника. Сложность материала состоит в комбинированной фактуре, которая имеет разную толщину, что требует особой внимательности мастера в подборе игл и нитей для работы. Получение кожи кулатты не распространено повсеместно как получение кожи КРС. Причиной этому являются культурные особенности стран, т. к. не везде распространено выращивание лошадей и использование их в пищу. Совокупность этих факторов определяет кулатту как кожу для изделий премиального сегмента.

Сумки из конской кулатты не про мягкость и утончённость, они про дикость, естественность, историю. У каждого из брендов, работающих с этим материалом, есть своя концепция, основанная либо на сохранении традиций «старой Европы», либо на философской мысли, которая может быть основана на осознании себя, замедлении, развитии. Руководствуясь этим, сужается аудитория, которой будет интересна подобная продукция. Это ограничивает, т. к. разработка коллекции сумок выходит не рентабельной из-за того, что платёжеспособная часть населения может остаться недовольной из-за тиражирования каждой из моделей в количестве 10–20 единиц, отдав предпочтение уникальному товару в единственном экземпляре, сделанном на заказ.

Больше возможностей открывается в развитии мастерской по работе с кожей кулатты, т. к. сумка из такой кожи является дорогостоящей и эксклюзивной вещью, но при этом существует вероятность того, что для окупаемости работы будет недостаточно ценителей данного вида кожи в Беларуси. Бренду придётся искать покупателей своей продукции в других странах.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. What is horse culatta leather? [Electronic resource] // Leathercraft mit kater –hand-stitched wallets and more. – Mode of access: <http://mitkater.com/blogs/news/what-is-horse-culatta-leather>. – Date of access: 17/04/2025.
2. A Visit to Maryam Tannery [Electronic resource] // Arno Shoes. – Mode of access: <http://www.arnoshoes.com/blogs/news/a-visit-to-maryam-tannery>. – Date of access: 22/03/2022.

#### **Хомочкина Мария**

Студентка 2 курса факультета дизайна и декоративно-прикладного искусства,  
специальность «Дизайн»,  
направление специальности «Экспозиционный дизайн»  
Руководитель – старший преподаватель кафедры  
промышленного дизайна и интерьера Вишневецкая Т.А.

#### **ВИЗУАЛЬНЫЙ ВЕС КАМНЯ В ИНТЕРЬЕРЕ. ЭФФЕКТ ПАРЕНИЯ И ЗАЗЕМЛЕНИЯ**

*Аннотация.* В работе рассматриваются факторы, формирующие субъектное ощущение массивности камня в интерьере – цвет, фактура, рисунок и свет. Анализируются приёмы управления визуальным весом: “заземление” (утяжеление) и “парение” (облегчение). Показано,

как технические решения (скрытый крепёж, подсветка) и выбор породы камня позволяет создавать различные эффекты.

*Введение.* В современном дизайне интерьера камень перестал быть просто «дорогой отделкой». Сегодня это инструмент работы с пространством.

Ключевое понятие – визуальный вес: субъективное ощущение массивности объекта, которое не всегда коррелирует с его реальной физической массой. На восприятие влияют три фактора: эволюционный (мозг помнит камень как укрытие), физика света (поглощение/отражение) и контекст (соседство со стеклом, металлом, деревом).

### **История:**

Использование камня для создания «тяжёлых» и «лёгких» образов имеет глубокие корни. Древние зодчие интуитивно применяли грубый камень в основании (цоколи, крепости) и полированный – в святилищах (римские мраморные форумы). В XX веке брутализм (Ле Корбюзье, монолитная фактура бетона и камня) сознательно утяжелял архитектуру. В конце 1990-х годов с развитием технологий скрытого крепления и светодиодной подсветки появилась возможность создавать «парящие» ступени и столешницы – камень стал пластичным материалом в руках дизайнера.

**Цель:** Исследовать физические и эстетические свойства камня, определяющие его визуальный вес, систематизировать приёмы «заземления» и «парения», а также выявить современные проекты, где эти эффекты реализованы.

*Основная часть.*

### **Определение визуального веса:**

Это субъективное ощущение массивности объекта, которое не всегда коррелирует с его реальной физической массой. На восприятие влияют три фактора:

1. **Эволюционный аспект.** Мозг человека тысячелетиями ассоциировал камень с укрытием, защитой, постоянством. Поэтому даже тонкая (20–30 мм) плита гранита воспринимается как «монолит», в отличие от аналогичной по толщине фанеры.

2. **Физика света.** То, как материал поглощает, рассеивает или отражает свет, напрямую определяет его визуальную массу. Грубая поверхность создаёт микротени – взгляд «спотыкается», объект кажется тяжелее. Полировка отражает окружение – границы размываются, вес снижается.

3. **Контекст.** Один и тот же кусок сланца рядом со стеклянной перегородкой выглядит массивным «валуном», а рядом с массивной дубовой балкой – почти невесомым.

### **Главная мысль:**

Мы не можем изменить плотность гранита, но мы можем управлять его визуальной массой, заставляя его либо «парить» в воздухе, либо «врастать» в землю.

### **Фактура поверхности (Рельеф и свет):**

#### **• Грубая фактура (Брутализм):**

Примеры: Пиленый травертин, рустованный доломит, сланец, «скала».

Механика восприятия: Неровности создают микро-тени. Чем больше теней, тем темнее кажется поверхность и тем сложнее взгляду «облететь» ее. Это создает эффект остановленного времени и максимальной тяжести.

#### **• Гладкая фактура (Полировка):**

Примеры: Мрамор Calacatta, полированный гранит, кварцевый агломерат.

Механика восприятия: Полировка работает как зеркало. Отражая окружающее пространство, камень как бы растворяет свою физическую границу. Взгляд проваливается вглубь отражения, снижая ощущение давления формы на зрителя.

### **Цвет и тон (Тепло-холодность):**

#### **• Темная гамма (Тяжесть):**

Породы: Габбро-диабаз, лабрадорит (темные сорта), сланец, базальт.

Эффект: Темные тона "съедают" пространство и зрительно приближают объект к зрителю.

Такой камень всегда доминирует.

#### **• Светлая гамма (Легкость):**

Породы: Белый мрамор, известняк, травертин светлых тонов.

Эффект: Светлые тона визуально отодвигают объект. Стена из светлого камня кажется легче стены из темного камня при той же физической толщине.

• **Термальность цвета:**

Теплый камень: (желтый, бежевый травертин) – вызывает ощущение земли, песка, уюта (заземление).

Холодный камень: (серый гранит, белый мрамор с серыми прожилками) – ассоциируется со льдом, структурой, создает дистанцию (облегчение).

**Рисунок и жилкование:**

• Хаотичный крупный рисунок: привлекает внимание, «утяжеляет» плоскость, делает её смысловым центром.

• Мелкий, спокойный, однородный рисунок: позволяет камню уйти на второй план, стать фоном, визуально облегчая конструкцию. Эффект "Заземления":

**Эффект Заземления**

Заземление – это возвращение формы к первооснове. Мы подчеркиваем гравитацию и происхождение камня

**Прием "Нижний мир":**

• Техника исполнения: Использование самых тяжелых визуально пород (темные, грубые) в нижней трети помещения.

Примеры реализации:

1. Пол: Монолитный пол из сланца или гранита. Отсутствие плитуса (камень заходит на стену бортиком) создает ощущение, что дом стоит на каменной плите.

2. Подиумы: Поднятие зоны отдыха или ванны на каменный подиум. Это отсекает зону от пола.

3. Каминная топка: Портал, сложенный из массивных блоков известняка, без изящных деталей – чистая геометрия и вес.

**Монументализация через формат**

• Крупномер: Использование слэбов (больших плит) 3000x1500 мм без швов. Отсутствие швов означает отсутствие "воздуха" между кусками материала – поверхность становится монолитной стеной или скалой.

**Эффект "Парения":**

Концепция: Создание разрыва между объектом и опорой, который мозг не может логически объяснить.

**Техника "Светового зазора":**

Чтобы объект казался парящим, нужно уничтожить тень под ним. В норме любой предмет отбрасывает тень на пол – это выдает его вес. Если подсветить предмет снизу, тень исчезает, и предмет "зависает".

Примеры реализации:

1. Парящие ступени: ступени из камня (толщина 30–40 мм) крепятся в стену на скрытые консоли (кронштейны, закладываемые в стену). В торец ступени (или в подступенник) монтируется LED-профиль с лентой 12В. Свет заливает пространство под ступенью – создается эффект левитации. Пример: лестница в частном доме в Минске (проект студии «33 дм²»).

2. Кухонные острова и столешницы: столешница из светлого полированного камня (мрамор, кварцевый агломерат) кладётся на скрытое крепление к каркасу, а по нижнему периметру столешницы делается световой зазор 20–30 мм с LED-лентой. Кажется, что столешница парит над шкафами, не касаясь их. Особенно эффектно на тёмном фоне фасадов.

3. Парящие тумбы, сиденья, консоли. Тот же принцип: консоль из камня без видимых кронштейнов, подсвеченная снизу, выглядит невесомой

**Техника "Прозрачного камня" (Оникс и свет):**

Материал: Оникс (агатовый, мраморный оникс).

Принцип: это единственный камень, который работает на просвет. Его структура пропускает свет, как матовое стекло.

Реализация: Установка панно из оникса на стену с подсветкой. Днём это просто красивый камень. Ночью (или при выключенном верхнем свете) стена превращается в огромный теплый светильник. Материал теряет вес и превращается в световую субстанцию.

Важно: для оникса используют светодиоды с правильной цветовой температурой (теплый свет 2700-3000К для медового оникса), чтобы не убить природный оттенок.

#### **Технические нюансы реализации:**

Необходимо использовать специальные анкерные системы, рассчитанные на вес камня (например, скрытые кронштейны для ступеней). Ошибка в расчетах ведет к разрушению иллюзии и реальности.

Камень – это пластичный материал в руках дизайнера, но его пластичность проявляется не в гибкости, а в управлении восприятием. «Заземление» достигается через темный цвет, грубую фактуру, крупный рисунок, массивный формат и отсутствие подсветки. «Парение» – через светлый или полупрозрачный камень, полировку, световой зазор, скрытый крепёж и мелкий спокойный рисунок.

Идеальный интерьер с камнем – это всегда **сочетание массы и пустоты, гравитации и левитации**. Где-то камень должен давить, создавая уют пещеры (заземление), а где-то – парить, даря ощущение легкости и технологичности (парение). Управляя этими эффектами, дизайнер получает не просто красивый материал, а мощный инструмент эмоционального воздействия.

Где-то камень должен давить, создавая уют пещеры, а где-то – парить, даря ощущение легкости и технологичности

#### **Типичные ошибки при работе с визуальным весом**

<b>Ошибка</b>	<b>Последствие</b>	<b>Как исправить</b>
Смешать в одной плоскости тяжёлый и лёгкий камень без границы	Визуальный дисбаланс, ощущение, что «всё падает»	Разделить чёткой линией или пустым пространством
Сделать парящую столешницу из тёмного грубого гранита	Эффект не работает – тёмный камень даже с подсветкой кажется тяжёлым, «парит с натугой»	Использовать светлый полированный камень или оникс
Забыть про тени на стыках	Световой зазор работает, но сверху от столешницы падает тень на шкафы – иллюзия рушится	Предусмотреть вторичную подсветку (сверху вниз или встроить ленту с трёх сторон)
Использовать мелкий формат плитки для «заземления» (например, 300×300 мм)	Бесконечные швы дробят плоскость, камень кажется лёгкой мозаикой, а не монолитом	Выбирать крупный формат (600×600 минимум, лучше слэб)
Не рассчитать реальный вес ступени и крепления	Провисание, треск, в худшем случае – обрушение	Пригласить инженера-конструктора, ставить крепления с запасом прочности x2

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. В.Н. Самохина. – М.: Прогресс, 1974. – 392 с. (Классический труд о психологии зрительного восприятия, включая понятие визуального веса).
2. Чин Ф.Д.К. Интерьерный дизайн. Иллюстрированное руководство / пер. с англ. Е.В. Гребенюк. – М.: АСТ: Астрель, 2008. – 320 с. (Раздел о композиции и зрительной массе материалов).
3. Курушин В.Д. Графический дизайн и реклама. – М.: Изд-во «ДМК Пресс», 2008. – 272 с. (Анализ визуального веса как средства привлечения внимания).
4. Соловьева Т.В., Харисова П.А. Материалы в дизайне интерьера: учебное пособие. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. – 156 с. (Раздел о визуальных свойствах камня и его влиянии на пространство).

5. Лисова Е.В., Чернышева Е.А. Психология восприятия архитектурной среды. – Минск: БНТУ, 2017. – 112 с. (Белорусское издание, рассматривает факторы зрительного веса в интерьере).
6. Девятова Ю. Визуальный вес предметов в интерьере: как создать баланс // Электронный журнал «Houzz Россия». – 2020. – Режим доступа: <https://www.houzz.ru/> (дата обращения: 15.05.2026).
7. Портнова Е.А. Свет и камень: эффект парения в современном дизайне // Сборник материалов Международной научно-практической конференции «Дизайн и архитектура: традиции и инновации». – Минск: БГАИ, 2022. – С. 85–90.

### Цзян Яруй

Студент магистратуры Белорусского государственного педагогического университета им. Максима Танка  
факультет социальных и образовательных технологий,  
специальность «Образовательный менеджмент»

## THE DILEMMAS AND SOLUTIONS OF CROSS-CULTURAL MANAGEMENT IN UNIVERSITIES UNDER INTERNATIONALIZATION BACKGROUND

### Abstract

In the context of globalization driving international higher education institutions toward a deeper integration of educational philosophies, cross-cultural management in universities faces challenges such as organizational identity, misalignment in institutional transplantation, and cultural communication. This paper analyzes the causes of these challenges based on Hofstede's Cultural Dimensions Theory and proposes solutions from three aspects: theory, mechanisms, and capabilities. It aims to provide references for the cross-cultural management practices of higher education institutions and facilitate their transition from passive conflict response to proactive resolution of challenges.

Keywords: Cross-Cultural Management, Cultural Differences, Management Dilemmas, Coping Strategies

### I. Introduction

As the process of globalization becomes increasingly intertwined, international cooperation among universities is becoming more frequent. The structure of higher education in China is undergoing a transformation from a singular to a diversified model, with collaboration between universities shifting from simple student and faculty mobility to a deeper integration of educational philosophies. However, due to differences in political and cultural contexts, issues such as organizational identity dilemmas, misalignment in institutional transplantation, and implicit cultural barriers have emerged. “How to identify key challenges amidst global changes, clarify constraining mechanisms, and establish a resilient and forward-looking internationalization system that better serves the construction of a strong education-based nation remains an urgent and significant issue that needs to be addressed.” [1] Therefore, this paper will analyze various cultural management dilemmas related to higher education culture, institutions, and communication and propose coping strategies for different dilemmas, thereby strengthening the normative management of universities, promoting communication and collaboration among institutions, and achieving the goals of cross-cultural educational management in higher education.

### II. Purpose

This article aims to analyze the dilemmas and causes of cross-cultural management in universities under the background of internationalization, and propose corresponding solutions to provide a reference for the practice of cross-cultural management in universities and improve their international governance capabilities, thereby contributing to the internationalization of higher education.

### III. Major Dilemmas of Cross-Cultural Management in Universities under Internationalization Background

#### 1. Organizational Identity Dilemma Caused by Cultural Dimension Differences

Cultural differences are not merely theoretical concepts; they manifest as tangible management

frictions. “An analysis through Hofstede’s Cultural Dimension Theory (which includes six dimensions: power distance, uncertainty avoidance, individualism versus collectivism, masculinity versus femininity, long-term versus short-term orientation, and indulgence versus restraint) ”[2]reveals that managers and students educated in cultures with high power distance generally find it easier to accept clear hierarchical directives. In contrast, individuals educated in cultures with low power distance tend to prefer egalitarian dialogue. When these differing expectations arise in the same context, conflicts in educational management become apparent. Specifically, foreign teachers often express confusion over excessive interference in teaching by schools, believing it disrupts students’ autonomous learning abilities; foreign students may question the dominance of Chinese teachers in classroom instruction. The differences in ideological perspectives stemming from diverse cultural backgrounds are, in fact, a concrete manifestation of cultural dimension differences in educational management.

## 2. Dilemma of Institutional Transplant and Displacement of Local Traditions

In the process of internationalization, Chinese higher education institutions often tend to directly adopt universally recognized management systems, ranging from academic frameworks to daily teaching management, and from faculty recruitment to teaching quality assessment, primarily referencing university systems from Western countries such as the United States and Europe. “The theory of institutional transplantation suggests that the local institutional environment of the recipient country influences the process of this transplantation. ”[3]When foreign cultures collide with local cultures, the phenomenon of "institutional hard landing" often occurs. For example, in student affairs management, foreign universities typically emphasize student autonomy and independence, leaning towards self-management in their administrative approaches. In contrast, Chinese universities generally adopt a more interventionist model, where the school organizes and participates in activities beyond just academics. When these two distinct management models clash in practical contexts, finding a balance and integration between them becomes a significant challenge for university administrators.

## 3. Dilemma of Implicit Cultural Bias and Communication Barriers

In addition to visible institutional conflicts, implicit cultural biases in university management cannot be overlooked. “There is an undeniable reality that, due to the limited shared understanding between different cultures, misunderstandings often arise in the cross-cultural communication among Chinese teachers, international student managers, and international students in China.”[4]

For instance, language barriers, while somewhat mitigated by the use of English as a common medium in international education, present significant challenges for both teachers and students whose native language is not English. These barriers extend beyond mere communication difficulties; they often result in a diminished sense of agency and voice within academic discussions. Additionally, varying cultural norms regarding etiquette, perceptions of time, and communication styles can inadvertently lead to misunderstandings.

The cumulative effect of these implicit barriers can create a precarious situation within the international community, characterized by “surface integration, but actual segregation.” This dynamic complicates the establishment of a genuine sense of community identity, making it difficult for diverse individuals to forge authentic connections and relationships within the academic environment.

## IV. Solutions to Cross-Cultural Management Dilemmas in Higher Education

### 1. Conceptual Reconstruction: Shifting from "Cross-Cultural Adaptation" to "Cross-Cultural Reciprocity"

To address the challenges of cross-cultural management, administrators must first undergo a transformation in their management philosophy. Historically, higher education institutions have assumed that international faculty and students need to conform to the host country's management models. This mindset not only increases the integration burden on international faculty and students but also inadvertently reinforces cultural inequalities. “Colleges and universities serve as the basic units for implementing internationalization strategies and the core carriers for achieving the goal of building a strong country through education”[1]Specifically, universities should not view cross-cultural management as a burden but rather as an opportunity for innovative cooperative systems. For instance, universities can establish a dual empowerment mechanism. On one hand, a bi-directional cultural mentoring system can help international faculty and students better adapt to local life. On the other hand, creating the position of cultural advisor can attract international faculty and students to participate in the development of management policies, making these policies more diverse and representative.

The formulation and implementation of such bi-directional policies not only ensures the

effectiveness of university management but also enhances the sense of participation among international faculty and students. By fostering an environment of mutual respect and collaboration, institutions can create a more inclusive and supportive atmosphere that benefits all members of their academic community.

## 2. Mechanism Innovation: Building a "Balanced and Flexible" Management System

At the institutional level, it is essential to "construct a multicultural integration and support mechanism to enhance the governance capacity of campus internationalization." [1] Administrators should abandon traditional one-size-fits-all thinking and develop a cooperative model that balances rigidity and flexibility. For example, in the area of academic integrity education, differentiated training programs should be developed for faculty and students from diverse cultural backgrounds, helping them to gain a deeper understanding of academic norms specific to various cultural contexts. In student affairs management, it is important to allow international faculty and students to retain cultural activities and self-management rules that reflect their national characteristics, as long as they comply with standard regulations.

By adopting this balanced approach, institutions can create a more inclusive environment that respects and acknowledges cultural differences while also maintaining essential academic and administrative standards. This flexibility not only fosters greater cooperation and understanding among diverse campus populations but also promotes a richer, more vibrant educational experience for all.

## 3. Capacity Building: Creating a Management Team with Cross-Cultural Competence

The effectiveness of any management system ultimately relies on the individuals who execute it, and the competencies of managers directly determine the success of cross-cultural management. "Universities should place importance on the key individuals involved in international exchange and cooperation." [5] In the context of current higher education management, while most administrators possess strong professional skills, they often lack systematic sensitivity to international collaboration. When faced with cultural conflicts, they tend to rely on experience, which can sometimes exacerbate tensions.

Therefore, universities need to integrate cross-cultural competence into the core competency framework for their management personnel. This capacity building can be reflected in three key areas:

1. Cognitive Level: Improve managers' abilities in cultural attribution analysis, helping them to understand and analyze the cultural factors that influence behaviors and interactions.

2. Attitudinal Level: Cultivate cultural humility in managers, fostering an awareness that avoids judging others solely by their own cultural standards. This shift in attitude encourages empathy and understanding of diverse perspectives.

3. Skill Level: Train managers in communication techniques and mediation skills for navigating cross-cultural conflicts through methods such as situational simulations and case studies. These practical training approaches equip them with the tools necessary to effectively manage and resolve cultural misunderstandings.

## V. Conclusion

Cross-cultural management in the context of internationalization is a long-term, complex, and challenging task. Therefore, "the internationalization of higher education in China must actively respond from various levels, including national top-level design, local regional coordination, and the reconstruction of university governance." [1] In light of this reality, this paper argues that higher education institutions should abandon the illusion of "eliminating differences" and instead pursue the capability building of "embracing differences." Universities should further explore the application of digital management platforms in cross-cultural communication, integrate the cultivation of cross-cultural competencies into general education curricula, and shift cross-cultural management from passive conflict response to proactive value creation, allowing diverse cultures to mutually nourish and thrive together in higher education institutions.

## LIST OF REFERENCES

1. 福涛, 全球秩序变化下中国高等教育国际化的挑战与战略应对[J]. 高等教育管理学报, 2025, 19(04): 1-10. DOI: 10.13316/j.cnki.jhem.20250606.001. =Fu, Tao. "Challenges and Strategic Responses to the Internationalization of Chinese Higher Education under the Changing Global Order." *Journal of Higher Education Management*, 2025, vol. 19, no. 04, pp. 1-10. DOI: 10.13316/j.cnki.jhem.20250606.001.

2. 陈林果.中外学校体育文化差异对我国体教融合的影响——基于霍夫斯泰德的文化维度理论[C]//中国体育科学学会学校体育分会.2024 年全国中青年学校体育工作者学术研讨会论文摘要汇编.2024:101-102.DOI:10.26914/c.cnkihy.2024.076920.=Chen, Lingguo. "The Impact of Differences in Sports Culture between Chinese and Foreign Schools on the Integration of Sports and Education in China –Based on Hofstede's Cultural Dimensions Theory." In Proceedings of the Abstracts of the National Academic Symposium for Young and Middle-aged School Sports Workers, 2024, pp. 101-102. [Publisher not specified], 2024. DOI: 10.26914/c.cnkihy.2024.076920.

3. Yilu X ,Congman R .The Exploration on Factors Influencing the Transplantation of Quality Assurance System in Cross-Border Higher Education Institutions[J].Education Science,2021,37(02):54-61.

4. Jiang-yi X .Thoughts on the Education Management of American Students in China Based on the Cross-cultural Misunderstanding[J].Research on Higher Education of Nationalities,2017,5(01):83-87.DOI:10.14045/j.cnki.rhen.2017.01.016.

5. 董伟伟,朱树伟.我国高校国际交流与合作的问题与优化策略[J].Policy Research&Exploration,2019,(03):73.DOI:10.16324/j.cnki.jcts.2019.03.045.=Dong, Weiwei, and Zhu, Shuwei. "Issues and Optimization Strategies of International Exchange and Cooperation in Chinese Higher Education Institutions." Policy Research & Exploration, 2019, no. 03, pp. 73. DOI: 10.16324/j.cnki.jcts.2019.03.045.

### Чурило Екатерина

Студентка 1 курса художественного факультета,  
специальность «Искусствоведение»

Руководитель – профессор кафедры истории и теории искусств,  
кандидат искусствоведения Борозна М.Г.

## СТАНАЎЛЕННЕ І РАЗВІЦЦЁ ЖАНОЧАЙ ПРАФЕСІЙНАЙ МАСТАЦКАЙ АДУКАЦЫІ НА ТЭРЫТОРЫІ БЕЛАРУСІ (СЯРЭДЗІНА ХІХ – ПАЧАТАК ХХІ СТАГОДДЗЯ)

**Анотацыя.** У дакладзе разглядаецца гісторыя прафесійнай мастацкай адукацыі жанчын на тэрыторыі Беларусі з сярэдзіны ХІХ стагоддзя да нашага часу. Парыж аналізуецца як адзін з ключавых еўрапейскіх цэнтраў, дзякуючы дзейнасці аб'яднання UFPS (Union des Femmes Peintres et Sculpteurs) жанчыны ў канцы ХІХ стагоддзя атрымалі сістэмны доступ да прафесійнага навучання. На аснове параўнальнага аналізу біяграфій і канкрэтных твораў характарызуецца творчасць Елены Скірмунт – першай прафесійнай мастачкі Беларусі. Аналізуецца творчасць беларускіх удзельніц Парыжскай школы (Надзеі Хадасевіч-Лежэ), прадстаўніц аб'яднання «Неміга-17» (Зоя Літвінавай) і сучасных мастачак (Елізаветы Пастушэнка). Робіцца выснова, што беларускія мастачкі прайшлі шлях ад індыўдуальнага навучання праз уплыў еўрапейскіх аб'яднанняў да дзяржаўнай сістэмы адукацыі.

**Ключавыя словы:** Елена Скірмунт, жаночая мастацкая адукацыя, UFPS, Парыжская школа, Надзея Хадасевіч-Лежэ, Пальміра Мрачкоўская, Зоя Літвінава, аб'яднанне «Неміга-17», Елізавета Пастушэнка, семантыка касцюма.

**Уводзіны.** 2026 год абвешчаны ў Беларусі годам беларускай жанчыны. Вывучэнне гісторыі жаночай мастацкай адукацыі дазваляе аднавіць забытыя імёны і зразумець, як фарміравалася нацыянальная мастацкая школа. Многія імёны мастачак застаюцца па-за ўвагай даследчыкаў, іх творы не трапляюць у пастаянныя музейныя экспазіцыі. Кароткі агляд літаратуры паказвае, што найбольш поўная крыніца звестак пра Елену Скірмунт – кніга Браніслава Залескага «З жыцця літвінкі» [1]. Гісторыя беларускіх мастачак Парыжскай школы ўводзіцца ў навуковы абарот праз выставачныя праекты апошняга дзесяцігоддзя [2; 3]. Аналіз сучаснага стану жаночага мастацтва грунтуецца на публікацыях у перыядычным друку [4].

Мэта работы – прасачыць эвалюцыю жаночага прафесійнага мастацтва ў Беларусі ад першых прыкладаў да сучаснасці. Сярод задач – ахарактарызаваць творчы шлях Елены Скірмунт,

правесці фармальны аналіз семантыкі жаночага касцюма ў яе графічных працах, паказаць уплыў французскага аб'яднання UFPS, разгледзець творчасць беларускіх мастачак Парыжскай школы і правесці параўнальны аналіз твораў сучасных беларускіх мастачак.

*Асноўная частка.* У гісторыі беларускага мастацтва ёсць імя, якое адкрывае тэму жаночай прафесійнай творчасці. Елена Скірмунт (1827–1874) – скульптар, якая не мела доступу да акадэмічнай адукацыі, але здолела стварыць творы, што высока ацэньваліся сучаснікамі [1]. Нарадзіўшыся ў маёнтку Калоднае Пінскага павета, яна з дзяцінства захаплялася маляваннем, але сістэмнай акадэмічнай адукацыі атрымаць не магла – доступ у мастацкія школы для жанчын быў зачынены. Таму яна вучылася ў прыватных майстроў – у Берліне, Дрэздэне, Вене, Рыме. Яе настаўнікамі былі медальер Йозеф Цэзар, скульптары П'етра Галі і Луіджы Амічы, а таксама віленскі жывапісец Вінцэнт Дмахоўскі, які знаёміў яе з сакральным мастацтвам [1]. Браніслаў Залескі пісаў: «Нарадзілася з такім незвычайным і моцным дарам выяўленчага мастацтва, што прысвяціць сябе яму і тварыць было для яе неабходнай, неадольнай патрэбай духу» [1, с. 12].

Асноўны творчы праект Скірмунт – унікальная ідэя «Гістарычных шахмат». У адрозненне ад традыцыйнага набору, дзе фігуры паўтараюцца, яна задумала 32 унікальныя статуэткі, кожная з якіх адлюстроўвала рэальную гістарычную асобу. Фігуры вышыняй 8–10 см былі выкананы з такой дэталёвасцю, што сучаснікі называлі іх «маленькімі шэдэўрамі» [1, с. 74].

Скірмунт абрала гістарычны сюжэт – бітву пад Венай 1683 года, у якой кароль Ян III Сабескі разграміў турэцкую армію. У адрозненне ад традыцыйных шахмат, дзе фігуры паўтараюцца, яна задумала зрабіць кожную фігуру унікальнай. Усяго павінна было быць 32 фігуры, кожная з якіх адлюстроўвала б рэальную гістарычную асобу. Замест звыклых каралёў і ферзяў – кароль Ян III Сабескі, гетман Станіслаў Яблоноўскі, султан Мехмед IV і вялікі візір Кара Мустафа [5].

У лісце да сяброўкі Ядвігі Кяневічоўны яна пісала пра гэтую працу: «...гэта, магчыма, найлепшае, што я калі-небудзь стварыла» [1]. І адразу дадавала з горыччу: яна не паспявае скончыць задуманае. Яна памерла 1 лютага 1874 года ў французскім горадзе Амелі-ле-Бен, так і не ўбачыўшы свой задум ажыццёўленым цалкам.

У 1873 годзе дваццаць фігур былі прадстаўлены на Сусветнай выставе ў Вене, дзе іх высока ацанілі. Большую частку спадчыны мы ведаем толькі па фатаграфіях – арыгіналы згарэлі падчас пажару ў Пінску ў 1901 годзе [1, с. 112].

Браніслаў Залескі пісаў пра яе працавітасць: «Малое, рысуе, ляпіць, разьбярыць, і гэтак многа, што два мужчыны не зрабілі б столькі, колькі гэта слабая, хворая жанчына» [1]. Скірмунт кінула выклік свайму часу – часу, калі жанчына-мастачка ўспрымалася з недаверам. Яна не толькі стварала, але і пакінула дзённікі і лісты, якія сёння з'яўляюцца каштоўнай крыніцай для даследчыкаў.

Сярод графічных лістоў Скірмунт вылучаецца малюнак «Жаночая галава ў намітцы», створаны ў 1850–1860-я гады. Выява выканана графітным алоўкам, галава мадэлі пададзена адначасова ў фас і профіль. З пункту гледжання фармальнага аналізу, Скірмунт дэманструе акуратны, тонкі, упэўнены лінейны малюнак: лінія перадае аб'ём, змяняючы сваю таўшчыню; штрыхоўка прысутнічае толькі на твары і галаўным уборах. Намітка – традыцыйны галаўны ўбор замужняй жанчыны – прапрацавана найбольш дэталёва: шматлікія складкі ствараюць складаную святлаценявую мадэліроўку. Аднак галоўная мастацкая каштоўнасць гэтага твора – не ў тэхнічным майстэрстве, а ў семантычным напоўненні. Скірмунт не проста малюе жаночы твар, яна фіксуе сацыяльны маркер, падкрэсліваючы статус жанчыны сталых гадоў праз дэталі касцюма. Гэта прыклад таго, як шляхцянка сярэзіны XIX стагоддзя свядома звяртаецца да народнай культуры і ператварае этнаграфічную дэталю ў носьбіта сацыяльнага сэнсу. У адрозненне ад тыповай салоннай графікі таго часу, дзе жаночы вобраз часта ідэалізаваны і адзелены ад рэальнасці, Скірмунт імкнецца да дакладнасці і дакументальнасці.

Аднак шлях Скірмунт быў магчымы толькі дзякуючы яе знатнаму паходжанню. Сістэмныя змены адбыліся з з'яўленнем у Францыі аб'яднання UFPS. У 1881 годзе скульптар Элен Берто заснавала Union des Femmes Peintres et Sculpteurs [5]. Жанчын не дапушчалі ў Школу вытанчаных мастацтваў, таму UFPS арганізоўваў штогадовы «Дамскі салон» і дамогся, каб у 1896 годзе жанчын дапусцілі да навучання нароўні з мужчынамі [5]. Дзякуючы гэтаму Парыж стаў адным з цэнтраў, дзе жанчыны атрымалі сістэмны доступ да прафесійнай адукацыі. Прыкладна трэцюю частку мастакоў, вядомых як «Парыжская школа», складалі ўрадженцы Беларусі [2].

Гэтай магчымасцю скарысталася Надзя Хадасевіч-Лежэ (1904–1982) – жывапісец, графік, мазаічыст. Яна нарадзілася ў вёсцы Асетішча Докшыцкага раёна, вучылася ў Смаленскіх свабодных майстэрнях, дзе засвоіла ідэі Казіміра Малевіча, а ў 1924 годзе пераехала ў Парыж і навучалася пад кіраўніцтвам Фернана Лежэ [2; 3]. Яе стыль – спалучэнне супрэматычнай геаметрыі і пурызму. У 1920–1930-х гады Хадасевіч-Лежэ працуе ў жорсткай, канструктыўнай манеры: дакладная, амаль інжынерная лінія, сціснутая да мінімуму форма, кампазіцыя, падпарадкаваная рытму геаметрычных аб’ёмаў. Яна свядома пазбягае традыцыйных «жаночых» тэм – нацюрмортаў з кветкамі, інтымных партрэтаў – аддаючы перавагу індустрыяльным матывам: трубам, бэлькам, механізмам, будаўнічым канструкцыям. Такая свядомая адмова ад «жаночага» ў мастацтве была стратэгіяй, якая дазволіла ёй увайсці ў свет мадэрнізму на роўных з мужчынамі. Пасля смерці мужа яна стварыла Музей Фернана Лежэ ў Б’ёце, стаўшы не толькі мастачкай, але і буйным музейным дзеячам.

Пальміра Мрачкоўская – яшчэ адна беларуская жывапісец, якая атрымала адукацыю ў Парыжы. Вярнуўшыся ў Мінск, яна адкрыла мастацкую майстэрню. Яе творы не захаваліся, але яе імя варта памятаць, як прыклад ў адукацыйным працэсе.

Елена Кабішчэр-Якерсон (1903–1990) – графік, вучаніца Марка Шагала і Роберта Фалька, прайшла школы УНОВІСа і УХУТЭМАСа [2; 4]. Яе раннія работы выкананы ў чорна-белай графіцы, пераважаюць гротэска-лірычныя вобразы яўрэйскага побыту. Яе тэмы – жыццё мястэчка, беднасць, надзея – перададзены праз вострую лінію і кантраст святлацені.

Праз некалькі дзесяцігоддзяў у Беларусі з’явілася аб’яднанне «Неміга-17», якое існавала з 1986 па 2006 год. Яно кінула выклік сацыялістычнаму рэалізму. Сярод удзельнікаў была Зоя Літвінава (нар. 1938) – жывапісец, манументаліст. Яна скончыла Мінскае мастацкае вучылішча і Беларускае тэатральна-мастацкае інстытут. У яе творчасці дамінуюць яркія, інтэнсіўныя колеры – чырвоны, сіні, жоўты. Тут варта правесці паралель з Хадасевіч-Лежэ: Літвінава таксама звяртаецца да канструктывісцкай трыяды асноўных колераў, але напаўняе яе іншым сэнсам. Калі для Хадасевіч-Лежэ гэта была мова індустрыяльнага свету, дысцыпліны і парадку, то для Літвінавай чырвоны, сіні і жоўты становяцца сімвалічным супрацьпастаўленнем шэрасці. Яна не баіцца смелых каляровых кантрастаў, форма часта спрошчана, але за гэтай спрошчанасцю стаіць вялікая эмацыйная напружанасць. Літвінава звяртаецца да тэм гісторыі, радзімы, духоўнасці. Яе работы захоўваюцца ў Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі, Траццякоўскай галерэі, Рускім музеі.

Сучасная беларуская мастачка Елізавета Пастушэнка (нар. 1982) працуе ў іншай вобразнай сістэме. Яна графік, член Беларускага саюза мастакоў. Яе тэхніка – сангіна, сепія, соус. У адрозненне ад яркай палітры Літвінавай, работы Пастушэнка монахромныя, пабудаваныя на тонкіх пераходах тону – ад самага светлага да глыбокага цёмнага. Як адзначае Я. Шыцька, «яна не імкнецца да знешняй падабенства, а перадае ўнутранае напружанне праз лінію і пляму» [4]. Фармальны аналіз яе графікі паказвае, што лінія ў Пастушэнка перастае быць контурам і становіцца самастойным носьбітам эмоцыі – то мяккай і перарывістай, то цвёрдай і ўпэўненай. У 2025 годзе ў Нацыянальным мастацкім музеі прайшла яе выстава «Лабірынты памяці», дзе было прадстаўлена больш за 30 твораў [4]. Пастушэнка ўвасабляе сабой сучасны этап развіцця жаночага мастацтва ў Беларусі – этап, дзе мастачка свабодна выбірае мову, тэхніку і тэмы без аглядак на гендэрныя абмежаванні.

Сучаснае жаночае мастацтва Беларусі не вычэрпваецца толькі гэтымі імёнамі. У розных тэхніках і жанрах працуюць Ангеліна Вашчанка, малады графік, якая эксперыментуе з формай і матэрыялам, Ала Пятрэнка, чые неакспрэсіўнісцкія вобразы вылучаюцца эмацыйнай напружанасцю, Таццяна Радзівілка, якая працуе ў тэхніцы літаграфіі, ствараючы экзістэнцыяльныя палотны на мяжы графікі і жывапісу, Вольга Федарэвіч, аўтар лірычных пейзажаў, якія захоўваюць традыцыі беларускай школы, Алеся Скорбагатая, Ганна Садоўская, чые панарамныя кампазіцыі адрозніваюцца гарманічным каларытам і духоўнасцю, Марыя Дорожко, якая ў тэхніцы лінагравюры стварае дынамічныя вобразы горад, Кацярына Ковзусь, нядаўняя выпускніца Акадэміі мастацтваў, якая ўжо заявіла пра сябе эксперыментамі з формай. Усе гэтыя мастачкі – розныя па тэхніцы, стылі і тэматыцы – дэманструюць шматгалоссе сучаснага беларускага жаночага мастацтва.

*Вывод.* Праведзенае даследаванне вылучае, што станаўленне і развіццё жаночай прафесійнай мастацкай адукацыі на тэрыторыі Беларусі прайшло ў чатыры этапы.

Першы этап (сярэдня XIX ст.) – індывідуальнае навучанне на прыкладзе Елены Скірмунт. Яно было магчымым дзякуючы выключным асабістым здольнасцям і знатнаму паходжанню, але не стварала сістэмы.

Другі этап (канец XIX – пачатак XX ст.) – уплыў еўрапейскага вопыту праз дзейнасць UFPS і Парыжскую школу. Менавіта там беларускія мастачкі (Хадасевіч-Лежэ і іншыя) упершыню атрымалі сістэмную мастацкую адукацыю нароўні з мужчынамі.

Трэці этап (савецкі час) – уключэнне жанчын у дзяржаўную сістэму адукацыі, што дазволіла ім стаць не толькі вучаніцамі, але і выкладчыцамі.

Чацвёрты, сучасны этап (з 1990-х гадоў) – поўная свабода выбару стылю, тэхнікі і тэматыкі, якую дэманструе творчасць Елізаветы Пастушэнка.

Такім чынам, беларускія мастачкі прайшлі доўгі шлях – ад адзінкавых выбліскаў таленту, якія пераадольвалі сістэмныя бар'еры, да сітуацыі, калі жаночая прысутнасць у прафесійным мастацтве становіцца нормай. Далейшыя даследаванні могуць быць скіраваны на пошук архіўных матэрыялаў пра забытых мастачак (напрыклад, Пальміру Мрачкоўскую), а таксама на колькасны і якасны аналіз рэпрэзентацыі жаночых імёнаў у пастаянных музейных экспазіцыях Беларусі.

#### СПІС ВЫКАРЫСТАНЫХ КРЫНІЦ

1. Залескі, Б. 3 жыцця літвінкі / Б. Залескі. – Мінск : Выдавецтва Беларускага Экзархата, 2009. – 338 с.
2. Мастакі Парыжскай школы з Беларусі : каталог выставы. – Мінск : Чатыры чвэрці, 2012. – 96 с.
3. Багданава, Е. Надзея Хадасевіч-Лежэ: штрыхі да партрэта / Е. Багданава // Беларуская дзяржаўная акадэмія мастацтваў : навуковы часопіс. – 2025. – № 1. – С. 38–42.
4. Шыцька, Я. «Лабірынты памяці» Лізаветы Пастушэнка [Электронны рэсурс] / Я. Шыцька // Звязда. – 2025. – 11 мая. – <https://viazda.by/news/labirynty-pamyatsi-lizavety-pastushenki>.
5. Garb, T. Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris / T. Garb. – New Haven : Yale University Press, 1994. – 208 p.

#### Чутков Александр

Студент 3 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Актерское искусство»,  
направление специальности «Актер драматического театра и кино»  
Руководитель – доцент кафедры мастерства актера и режиссуры,  
директор Нового драматического театра Башева-Иванова Н.О.

#### ТЕАТРАЛЬНЫЙ МЕНЕДЖМЕНТ И СОВРЕМЕННОСТЬ: СТРАТЕГИИ И ИННОВАЦИОННЫЕ ПОДХОДЫ В ОРГАНИЗАЦИИ БЕЛОРУССКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕССА

*Аннотация. В статье исследуются актуальные проблемы и векторы развития современного театрального менеджмента в Республике Беларусь. Автор анализирует специфику управленческих и маркетинговых процессов как в государственном секторе (на примере региональных театров), так и в сфере независимых театральных инициатив и альтернативных сценических пространств. Рассматриваются стратегии продвижения в эпоху социальных медиа (SMM, таргетинг, инфлюенс-маркетинг), феномен выживаемости независимых трупп в современных социокультурных условиях, а также специфика урбанистической адаптации нетеатральных пространств (лофтов, заводов, галерей) под новые перформативные площадки Минска.*

Объект исследования: современный театральный процесс в Республике Беларусь в его институциональных, организационных и пространственных формах.

Предмет исследования: управленческие, маркетинговые и коммуникационные стратегии театрального менеджмента, направленные на адаптацию театра к современным социокультурным и технологическим реалиям.

Цель исследования: выявить, теоретически обосновать и систематизировать наиболее эффективные модели современного театрального менеджмента в Беларуси, определяющие жизнеспособность, экономическую стабильность и творческую свободу театральных коллективов.

Задачи исследования: изучить и классифицировать инструменты продвижения государственных региональных театров Беларуси в среде социальных медиа. Проанализировать феномен существования независимых театров в контексте баланса между коммерческой выживаемостью и художественной идентичностью. Исследовать специфику и менеджерские аспекты ревитализации не предназначенных для театра пространств Минска под нужды современного сценического искусства.

Театральное искусство XXI века существует в условиях кардинальной смены социокультурных и коммуникационных парадигм. Современный театр перестал быть исключительно институтом эстетического воспитания с жестко регламентированной структурой; он вовлечен в глобальный рынок креативных индустрий, где вынужден конкурировать за внимание зрителя с кинематографом, индустрией видеогейм, цифровыми медиаплатформами и социальными сетями [2, с. 64]. В этих обстоятельствах ключевой фигурой театрального процесса становится менеджер – специалист, способный осуществить синтез художественного замысла и экономической целесообразности, выстроить гибкую систему коммуникации с аудиторией и найти адекватные формы репрезентации искусства в физическом и виртуальном пространствах.

Для белорусской театральной сферы данная проблематика приобретает особую остроту. С одной стороны, в стране функционирует развитая и традиционно устойчивая сеть государственных академических и региональных театров, обладающих серьезной материально-технической базой, но нередко сталкивающихся с инерцией управленческих подходов и необходимостью модернизации маркетинговой политики [1, с. 73]. С другой стороны, художественный контекст активно формируется (и трансформируется) за счет мобильных негосударственных инициатив, которые, не имея постоянного бюджетного финансирования, вынуждены вырабатывать уникальные, зачастую экстремальные стратегии выживания и искать новые, экспериментальные площадки.

Методологической базой данного исследования послужили современные концепции арт-маркетинга, труды по социологии культуры и театральному делу, а также опыт структурно-типологического анализа новейших явлений сценического искусства.

Настоящая работа призвана комплексно рассмотреть три ключевых измерения современного белорусского театрального менеджмента: цифровую коммуникацию (PR и SMM), организационную устойчивость (продюсирование независимых проектов) и пространственную гибкость (освоение нетеатральных локаций).

Традиционная модель продвижения театрального продукта, опиравшаяся на печатную рекламу (афиши, буклеты), классические СМИ и кассовые узлы, в современных условиях демонстрирует ограниченную эффективность. Потенциальный зритель сегодня перегружен информационными потоками, его внимание фрагментировано. Для привлечения аудитории, особенно молодежной, театральному менеджменту необходимо интегрироваться в среду социальных медиа (Instagram, TikTok, Telegram), которая из каналов информирования превратилась в пространства формирования комьюнити и лояльности к бренду.

Изучение SMM-стратегий данных коллективов показывает переход от сухой «информационной афиши» к концепции сторителлинга (storytelling). Театральный менеджер сегодня выступает в роли контент-мейкера, который приоткрывает для зрителя «закулисы» (backstage). В аккаунтах Могилевского драмтеатра в Instagram регулярными стали форматы коротких видео (Reels), демонстрирующие процесс создания декораций в цехах, репетиционные моменты, а также экспресс-интервью с артистами сразу после премьеры или репетиции. Такой подход очеловечивает бренд театра, превращает его из монументального государственного учреждения в живое, открытое пространство, что напрямую влияет на конверсию – глубину продаж билетов через электронные системы.

Тем не менее, в региональном театральном SMM сохраняется ряд проблем:

Кадровый дефицит. Зачастую ведение всех социальных сетей возлагается на одного штатного литературного редактора или администратора без профильного образования в сфере digital-маркетинга, что снижает регулярность и визуальное качество контента.

Отсутствие таргетированной рекламы. Ограниченность бюджетов и сложность согласования расходов на таргетинг в рамках государственных смет препятствуют точечной работе с целевыми аудиториями по геолокации и интересам.

Игнорирование интерактивных механик. Региональный менеджмент пока редко использует потенциал геймификации (конкурсы, квизы на знание репертуара, интерактивные маски), ограничиваясь односторонней трансляцией информации.

Для повышения эффективности продвижения государственным театрам необходимо внедрять элементы инфлюенс-маркетинга (сотрудничество с локальными лидерами мнений, блогерами), создавать эксклюзивный контент под каждую конкретную платформу (например, короткие трендовые видео в TikTok для вовлечения подростковой аудитории) и автоматизировать коммуникацию с помощью чат-ботов в Telegram для бронирования билетов и ответов на частые вопросы зрителей.

Феномен независимого (негосударственного) театра занимает особое место в новейшей истории белорусского искусства. Не имея постоянных дотаций со стороны государства, такие коллективы полностью зависят от собственной продюсерской эффективности, гибкости проектного менеджмента и способности точно попадать в запросы своей аудитории. В разные периоды яркими представителями этого сектора выступали такие проекты, как «Театр Ч», Центр визуальных и исполнительских искусств «АРТ Корпорейшн» (как продюсерская платформа), театр «ИнЖест» под руководством В. Иноземцева, независимый театр «Крылы халопа» (Брест) и др.

В отличие от классического государственного театра, где менеджмент обслуживает уже существующую стационарную структуру и труппу, в независимом театре менеджмент создает эту структуру под каждый конкретный проект (продюсерская модель).

Таблица 1 – Управленческая матрица независимого театрального проекта в Беларуси

<b>Этап проектного цикла</b>	<b>Ключевые менеджерские задачи и вызовы</b>	<b>Инструменты решения</b>
<b>1. Фандрайзинг и финансирование</b>	Отсутствие госбюджета, высокие риски самокупаемости.	Краудфандинг (платформы типа ulej.by в прошлые периоды), спонсорские пакеты, коллаборации с бизнесом.
<b>2. Формирование команды</b>	Отсутствие постоянной труппы на окладах.	Система краткосрочных контрактов (договоров подряда), привлечение актеров из гостеатров на проектную основу.
<b>3. Логистика и площадка</b>	Проблема отсутствия собственного здания, арендная плата.	Аренда альтернативных пространств, почасовой наем репетиционных баз.
<b>4. Дистрибуция продукта</b>	Высокая конкуренция в коммерческом секторе развлечений.	Прямые продажи через независимых билетных операторов, партизанский маркетинг (guerilla marketing).

Одной из наиболее ярких тенденций мирового и отечественного театрального менеджмента последних десятилетий является выход театра за пределы классической «сцены-коробки» с порталом, рампой, оркестровой ямой и ярусным зрительным залом, сформировавшимся еще в XVIII–XIX веках [4, с. 79]. Современный режиссер и продюсер ищут новые пространственные решения, способные разрушить четвертую стену и погрузить зрителя в аутентичную среду действия. В Минске этот процесс привел к активному освоению постпромышленных и альтернативных урбанистических локаций (лофты, заброшенные заводы, культурные хабы, галереи).

Адаптация нетеатрального пространства под нужды сценического искусства требует от театрального менеджера решения комплекса специфических инженерно-технических, юридических и художественных задач:

**Акустическая организация среды.** Промышленные ангары и бетонные лофты обладают избыточной реверберацией (эхом) и отсутствием звукопоглощения, свойственного классическим залам с бархатной обивкой и лепниной [4, с. 80]. Менеджеру необходимо привлекать специалистов-акустиков для зонирования пространства, использования мобильных звукопоглощающих панелей, кулис и ковровых покрытий, а также выстраивать сложную многоканальную систему звукоусиления и цифрового микширования для компенсации архитектурных недостатков [3, с. 65].

**Световое и сценографическое переоборудование.** Лофты, как правило, лишены штатных колосников, софитных подъемов и карманов сцены. Продюсер проекта должен закладывать в бюджет аренду и монтаж мобильных фермовых конструкций (тотемов), выносного светового оборудования и силовых линий высокого напряжения.

**Юридическое согласование и безопасность.** Эксплуатация цеха или галереи в качестве зрелищного объекта требует получения гастрольных удостоверений, согласования с органами МЧС по вопросам пожарной безопасности, организации путей эвакуации, что в неспециализированных зданиях сопряжено со значительными административными трудностями.

Исследование современного состояния и тенденций развития театрального менеджмента в Республике Беларусь позволяет сделать несколько ключевых выводов: во-первых, цифровая трансформация и развитие социальных медиа требуют от менеджмента государственных региональных театров решительного отхода от архаичных информационных моделей в пользу интерактивного маркетинга, создания вовлекающего видеоконтента и формирования лояльных виртуальных сообществ вокруг театральных брендов. Во-вторых, сектор независимого театра, несмотря на высокую экономическую уязвимость, выступает важнейшим драйвером инноваций в сфере продюсирования. Именно негосударственные проекты вырабатывают гибкие антикризисные модели управления, оптимизируют проектные циклы и демонстрируют высокую способность к коммерческому самообеспечению и привлечению альтернативных источников финансирования. В-третьих, процессы ревитализации и адаптации не предназначенных для театра пространств (лофтов, заводов, галерей) в Минске фиксируют рождение новой пространственно-управленческой парадигмы. Менеджмент таких площадок успешно решает сложнейшие задачи на стыке архитектурной акустики, сценографии и урбанистики, предлагая зрителю принципиально новый формат репрезентации искусства.

В конечном счете, будущее белорусского театра напрямую зависит от профессионализации управленческого звена. Современный театральный менеджмент в Беларуси должен развиваться по пути синергии: государственному сектору необходимо перенимать у независимых проектов мобильность, смелость в освоении альтернативных пространств и инновационные маркетинговые инструменты, в то время как негосударственным инициативам требуется выстраивание более устойчивых долгосрочных институциональных связей и систематизация бизнес-процессов.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Альтшулер, Ю. И. Организация театрального дела: Учебное пособие / Ю. И. Альтшулер. – Минск: БГАИ, 2015. – 210 с.
2. Андреев, А. Н. Культура как индустрия: театральный менеджмент в эпоху креативной экономики / А. Н. Андреев // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2 (38). – С. 61–68.

3. Иванов, В. Цифровые технологии звукоусиления в театральном пространстве / В. Иванов, К. Пигас // Материалы LVII Студенческой научно-творческой конференции БГАИ (25 мая 2023 г.). – Минск: БГАИ, 2023. – С. 64–66.

4. Коцня, А. Эволюция театральной архитектуры и проблемы современной сценической акустики / А. Коцня // Материалы LVII Студенческой научно-творческой конференции БГАИ (25 мая 2023 г.). – Минск: БГАИ, 2023. – С. 78–81.

### **Юлдашев Святослав Владимирович**

Студент 2 курса факультета кино, театра и телевидения,  
специальность «Режиссура театра»,  
направление специальности «Режиссура театра кукол»  
Руководитель – доцент кафедры  
мастерства актера и режиссуры Толстик Т.А.

## **ГЕЙМДИЗАЙН В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ**

**Аннотация.** В данной работе рассматривается проблема ограниченного количества интерактива в постановках белорусских театрах. Автор статьи предлагает решить данную проблему с помощью принципов геймдизайна, проанализировав несколько постановок иммерсивных театров.

Объект: современный театр.

Предмет: принципы геймдизайна в современном театре.

Цель: выявить способы применения принципов геймдизайна в современных постановках для расширения использования интерактива в белорусских театрах.

В классических театральных постановках зритель является наблюдателем действия. Его задача – погрузиться в атмосферу спектакля, следить за повествованием и понять идейную, философскую или социальную проблематику спектакля. Некоторые режиссёры в поиске новых сценических решений предлагают зрителю стать соучастником представления через интерактив с актёрами. В спектаклях белорусских театров интерактив зачастую рассматриваются сугубо как процесс общения актёра со зрителем. Однако в практике современных театров встречается множество постановок, где публика не просто вступает в диалог с исполнителями, но и влияет на повествование. Примеры таких работ будут рассмотрены в данной работе.

Работая над внедрением интерактива в постановку, режиссёры могут рассматривать его разные формы. Нередко в поле зрения постановщиков попадают квесты – игры, где участникам необходимо через решение проблем сквозь препятствия достичь финала и одержать победу. Квесты как отдельное явление строятся по принципам геймдизайна, применяющегося при создании компьютерных, настольных игр.

Таким образом, чтобы создавать интерактив в театральном представлении, важно обращать внимание на базу – принципы создания игр. В качестве источника теории геймдизайна будет рассмотрена книга американского геймдизайнера Джесси Шелла «Геймдизайн. Как создать игру, в которую будут играть все». Автор сравнивал игры с другими массовыми развлекательными сферами, в том числе и с театром: «...Происходит что-то волшебное, когда толпа одновременно фокусируется на определенной последовательности действий. Каким-то образом мы получаем что-то от других людей в зале. Порой мне кажется, что мы на подсознательном уровне можем чувствовать то, что другие люди думают о представлении, и это помогает нам лучше сосредоточиться на собственных ощущениях...» [1, с. 230]. Однако нужно разобраться, что необходимо для создания игр. Джесси Шелл в своей книге уделяет особое внимание так называемой концепции «фидбека» – обратной связи от игры [1, с. 62]. Когда мы делаем определенное действие, игра должна ответить нам. Фидбек строится по суждению (насколько это действие правильное) и награде (как игра ответит нам, исходя из суждения).

Также автор рассматривает вопрос свободы выбора. Он писал, что игроку нужно давать возможность решать задачи креативными способами. Однако это не значит, что ему можно позволить полную свободу действий. Если говорить проще, то Джесси Шелл поощряет и свободу

выбора, и иллюзию выбора. Но чтобы эта иллюзия выбора сработала, ее необходимо грамотно выстроить. Этого набора концепций уже хватает, чтобы сделать достойный интерактив в театре.

Ярким примером являются работы интерактивного театра «Розовая Зебра» – спектакли здесь как ожившая сказка, весёлый смех и яркие воспоминания для самых маленьких гостей. Здесь можно разговаривать, петь песни, танцевать и даже погрызть печенючку – быть полноправными участниками, создателями представления. Дети не просто зрители, а главные участники сказочных историй. Во время представления юные зрители могут сидеть на мягких подушках прямо на полу, свободно перемещаться и играть, не мешая другим. Спектакль включает в себя сценическое действие, интерактивную часть, волшебные спецэффекты, мастер-класс.



Рис. 1. «Поролонное шоу» в театре «Розовая зебра»

Так же рассмотрим пример российского иммерсивного театра «Москва 2048» [3]. Авторы спектакля упоминали, что вдохновлялись компьютерными играми и фильмами. Спектакль располагается на месте заброшенного завода, где всё внутреннее окружение было изменено в стилистике постапокалипсиса. Каждому участнику в начале спектакля выдается роль: предыстория, характер. Однако участник имеет право сам решать свою судьбу. Это не квест, потому что главной задачей проекта является не победа, а проживание определенного эмоционального опыта через вымышленного персонажа.

Рассмотрим пример спектакля, иммерсивного театра «Морфеус» [2], который был открыт в Санкт-Петербурге, позже в Минске был создан его филиал. Данный проект интересен тем, что зрители здесь выступают в качестве создателя представления. Аудиторию для такого спектакля выбирают небольшую – шесть-восемь человек. Каждый из участников должен надеть черную маску на глаза, чтобы ничего не видеть. В таком случае другие органы чувств обостряются, и публика начинает концентрироваться на самом себе и своих мыслях. Само проживание в подобных ситуациях создает театральную атмосферу, которую актеры поддерживают с помощью запахов, звуков и тактильных ощущений. Отклик здесь идет от самих игроков и их внутреннего состояния. Зрители заранее выбирают тематику перед бронированием билета. Это может быть романтическая комедия, мистическая история, воспоминание про детский лагерь и т.д.

В спектакле «Third Law» [4] авторы решили вопрос о создании зрителями спектакля следующим образом: с помощью проектора на сцене создаются подсвеченные круги, с расположенными на них цифрами, обозначающими количество людей, необходимых для совершения действия. Каждый круг ответственен за свет, музыку, актеров, сюжет. Как только в нужный круг встанет необходимо количество людей, то происходит изменение.



Рис. 2. Афиша иммерсивного театра «Морфеус»

За основу данной постановки взята библейская история о грехопадении Адама и Евы. В начале истории зрителям предлагается выбрать, кто из них осмелится стать главными героями. Когда на круг встанут два человека, начнется действие, и остальные участники будут вправе изменять его так, как сами захотят. «Герои» должны работать сообща, чтобы история продолжалась. Отклик здесь идет напрямую, ведь игрок является создателем пространства. Он захотел поставить другой свет – свет изменится. Захотел поменять музыку – включится другая и т.д. Участник становится творцом, что также дает определенный опыт переживаний.

Рассмотрев данные примеры, можно сделать следующий вывод: не нужно ограничивать себя в возможностях использования приемов интерактива. Он трансформирует зрителя из пассивного наблюдателя в активного соучастника, делая каждое представление уникальным. Основные преимущества подобного формата – глубокое погружение в сюжет, развитие сопереживания и преодоление психологических барьеров.

В зависимости от задумки режиссера, можно сделать любое игровое действие. Важно только понимать, по каким правилам должен проходить «квест». Их должен проработать сам режиссер: чем более «простроенной» окажется игра, тем интереснее она будет для зрителя-участника.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Джесси Шелл. Геймдизайн. Как сделать игру, в которую будут играть все; / Дж. Шелл, пер. с англ. – М.: Альпина Паблишер, 2019. – 640 с.
2. Морфеус. Филиал в Минске. [Электронный ресурс]/ сайт <https://morpheus-show.by>
3. Москва 2048. Главный сайт [Электронный ресурс]/сайт <https://msk2048.ru>
4. Статья «Third Law» на сайте авторов спектакля [Электронный ресурс]/ сайт <https://www.wwtns.org/3rdlaw.html>

**LX**  
**Студенческая научно-творческая конференция**  
**22 мая 2026 года**

Ответственный за выпуск – С.П. Винокурова

Компьютерная верстка – Е.А. Бачило  
Оператор множительной техники – Н.П. Пудовкин

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств».  
Свидетельство о Государственной регистрации издателя, производителя,  
распространителя печатных изданий № 1/430 от 03.10.2014 г.  
Проспект Независимости 81, Минск, 220012, Республика Беларусь

Отпечатано в учреждении образования  
«Белорусская государственная академия искусств».  
Проспект Независимости 81, Минск, 220012, Республика Беларусь