гармоничного развития личности. Исследования показывают, что физическая активность помогает эффективно регулировать эмоции и способствует поддержанию эмоциональной устойчивости.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ихсанов, И. С. Эмоционально-психологическое состояниестудентов при занятиях физической культурой / И. С. Ихсанов, Н. П. Герасимов // Проблемы современного педагогического образования. – 2024. – № 83-1. – С. 203–206.
2. Киселева, И. В. Физическая культура в профилактике эмоционального выгорания у студентов / И. В. Киселева, И. А. Будникова, И. В. Фомичева // Вопросы психологии экстремальных ситуаций. – 2023. – № 3. – С. 28–33.
3. Олейник, А. А. Влияние физической нагрузки на когнитивные функции студентов / А. А. Олейник, В. А. Остапенко // Здоровье населения: научные исследования и общественное здравоохранение. – 2025. – С. 30–32.
4. Таможникова, И. С. Вариабельность сердечного ритма как показатель адаптации организма студентов-спортсменов к физической нагрузке / И. С. Таможникова, М. М. Богомолова, Н. А. Куропаткина // Теория и практика физической культуры. – 2021. – № 3. – С. 67–69.

Войтулевич Я. П., студент 415 группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Климович Л.Г.,
доцент

АКТЕР В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ

В 1970-е годы белорусский театр захлестнула волна перемен. На смену привычному бытовому театру пришла эпоха режиссеров-демиургов, мыслящих дерзкими метафорами и агрессивными визуальными образами. Однако в такой режиссуре актер оказался второстепенным. Он стал лишь элементом общей картинки. Нарастающее напряжение между «зрелищем» и «человеком» вылилось в знаменитую дискуссию 1986 года - «В центре внимания - актер» [2, с.33-36]. Журнал «Мастацтва Беларусі» стал площадкой для честного разговора о том, не потерял ли театр свою душу в погоне за эффектным кадром.

Одной из центральных тем дискуссии стал вопрос о субъектности актера. Критик В. Науменко обозначил главную опасность времени - исчезновение со сцены «актера-личности», «властителя дум». Оспорив тезис А. Гончарова о дилетантизме, Науменко провел параллель между техническим оснащением современных актеров и корифеев прошлого (В. Крылович, Б. Платонов, Г. Глебов). Его вывод фундаментален: технический уровень современных артистов не ниже, чем у «великих стариков», однако условно-формальный театр превращает актера в «марионетку», полностью подвластную воле постановщика. Таким образом, дело не в недостатке актерских умений, а в самой системе театра, где режиссер решает все, а личность актера теряется. Эта проблема актуальна и теперь. Мы рассмотрим роль актера на примере современного белорусского театра, взяв за основу постановки Евгения Корняга и Татьяны Самбук.

Сегодняшний театр находится в бурном поиске новых способов говорить со зрителем. Все чаще на первый план выходят эффектная визуализация и техническое оснащение, отодвигая на второй план глубокий смысл. Эта тема важна, так как необходимо понять, как это влияет на роль актера. Ведь раньше, в эпоху Станиславского, главным было внутреннее переживание, «жизнь духа» [3, с.446]. А теперь сцена все больше становится «театром зрелища», где важнее внешняя эффектность, чем внутренняя глубина. Из-за этого актер рискует стать

просто частью общего красивого оформления. Главное для него теперь – его внешний вид и технические навыки, а не умение глубоко вжиться в образ и передать сложные чувства. Для более глубокого понимания обозначенной проблематики и наглядной иллюстрации ее проявлений, далее мы обратимся к анализу конкретных примеров.

Спектакль «Мроіва» – результат творческого тандема Евгения Корняга, художника-постановщика Татьяны Нерсисян и композитора Екатерины Аверковой в Белорусском государственном театре кукол. В его основе лежит осмысление феномена исчезнувшей белорусской деревни, ее «призрачного» существования, где каждая хата символизирует отдельный человеческий мир. Документальные зарисовки из жизни сельчан, их воспоминания и фотографии переплетаются с классическими произведениями белорусской литературы – «Адвечнай песняй» Янки Купалы и «Песней пра зубра» Миколы Гусовского. «Мроіва» – это квинтэссенция визуального театра Евгения Корняга, где основной акцент сделан не на текстовой составляющей, а на образах, метафорах и их сценографическом воплощении [1]. Цель такого режиссерского решения – придать истории универсальность, позволяя зрителю свободно интерпретировать ее и находить личные смыслы в образах. Сценография вызывает неподдельный восторг: миниатюрные фигурки животных, кукольные домики-хаты, островки мха – все это создает удивительный, детализированный мир. Большую роль играет оператор, который следует за актерами, транслируя крупным планом видеоизображение на огромный экран за сценой. Таким образом, зритель воспринимает спектакль не напрямую, а через призму камеры. Это смещает фокус с живого, непосредственного контакта с актером на визуальный образ, транслируемый на экране. Актер становится объектом съемки, его игра, мимика и пластика существуют в двух измерениях: на сцене и на экране. Роли актеров также приобретают символический, аллегорический характер. Актрисы не просто воплощают образы деревенских женщин, но и

представляют времена года, что является отсылкой к Купале. Их задача – не столько глубокая психологическая проработка характера в традиционном смысле, сколько создание визуального, пластического и эмоционального образа, который органично вписывается в общую режиссерскую концепцию. Использование документальных аудиозаписей (например, воспоминаний бабушки одной из актрис) также подчеркивает приоритет режиссерского высказывания и использование неактерских средств выразительности для усиления эмоционального воздействия. Таким образом, «Мроіва» Евгения Корняга является яркой иллюстрацией перехода к «театру зрелища». Иными словами, даже самый искусный актер в такой постановке рискует стать просто частью общей, сложной визуальной картины, а не центральной фигурой.

Спектакль Татьяны Самбук «Княжна Мэри» в Театре юного зрителя, поставленный по одноименной главе романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, представляет собой уникальный пример осмысления классики в контексте современного театра. В спектакле принимают участие заслуженная артистка Республики Беларусь Вера Полякова, Юрий Баранов, Яна Ходанович, Дмитрий Климович, Маргарита Киселите, Елена Дубровская, Антон Жуков. В основе постановки лежит стремление режиссера сохранить «вечные ценности и проблемы», о которых писал Лермонтов, но при этом добавить «много современного». Цель такого подхода – сделать тему актуальной и близкой современному зрителю. В таком контексте сценическое воплощение неизбежно отходит от классических канонов. Роль актера в «Княжне Мэри» значительно трансформируется. Он перестает быть только носителем слова и психологии персонажа в традиционном понимании. Актер фактически становится одним из инструментов в сложной и многослойной художественной партитуре. Где живая музыка оркестра, современная пластика и визуальные решения играют не менее важную роль, чем сам драматический текст. Его задача – не только глубокая психологическая проработка характера Печорина, Мэри или Веры, но и

органичное встраивание в эту общую концепцию. Актер должен быть синтетическим исполнителем: мастерски владеть не только драмой, но и вокалом, хореографией, быть частью динамичной сценической композиции, где его мимика, пластика и энергия должны резонировать с живым звуком оркестра и современными визуальными решениями. Таким образом, его игра существует не столько как автономное высказывание, сколько как интегрированная часть общего замысла. В конечном итоге, «Княжна Мэри» Татьяны Самбук является яркой иллюстрацией того, как современный театр, используя классический материал, переходит к «театру зрелища». Иными словами, даже самый искусный актер в такой постановке, при всем его таланте и стремлении донести лермонтовские глубины, рискует быть воспринятым как элемент сложной визуально-музыкальной партитуры, а не как единоличный центр повествования.

Спектакль «Пачупкі» Евгения Корняга, представляющий собой часть его фольклорной трилогии, задает принципиально иную форму существования для актера в современном театре. На смену доминирующей визуальности приходит преобладание звука и работа зрительского воображения. В этом «черном пространстве на черном фоне», артист перестает быть традиционным объектом наблюдения. Его голос, дыхание и ритмика движений становятся главными инструментами, транслирующими атмосферу «нерождения» и безвременья. Поскольку постановка опирается на язык народного, ритуального театра, актер здесь выступает не как индивидуальный психологический персонаж, а как носитель архаического, коллективного кода, воплощая архетипические образы через специфическую пластику и вокал. В условиях, когда «почти ничего не видно», актерская игра перемещается из плоскости внешнего эффекта в область внушения зрителю образов. Артист провоцирует фантазию зрителя, заставляя его самостоятельно достраивать смыслы в темноте сцены. Иными словами, главная задача актера - стать проводником в мир зрительских ассоциаций, а не оставаться центральной, доминирующей фигурой классического театрального

действия. Таким образом, мы видим, как индивидуальность актера отступает на второй план, превращая его в своего рода инструмент, который полностью подчинен общей идеи режиссера.

Подводя итог положения актера в современном театре, невозможно обойти стороной острый дискурс о «смерти» классического актерского главенства. Мы становимся свидетелями эпохи, когда режиссер окончательно утверждает себя как доминирующую силу, превращая спектакль в тотальное авторское высказывание. Хорошо это или плохо? Ответ на этот вопрос не может быть однозначным, так как он затрагивает саму суть театральной природы. В конечном счете, театр всегда остается искусством живого присутствия. Актер остается единственным живым элементом в этой сложной системе. Истинная опасность кроется не в главенстве режиссуры, а в том, что за технологиями и концепциями может исчезнуть человек. Использование актера как «инструмента» ради поиска универсальных смыслов, а не ради подавления его личности, открывает театру путь к обновлению. В этом случае искусство сцены становится более масштабным, современным и глубоким. Хорошо это или плохо - решит зритель, который в конечном итоге ищет в театре либо узнаваемое человеческое лицо, либо грандиозное потрясение, в котором он сможет раствориться.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Материалы критических обзоров: Рецензии на спектакль «Мроіва» (Е. Корняг) в белорусских СМИ («Мастацтва», «Культура») за 2023–2024 гг.

2. Сабалеўскі,А. В. У цэнтры ўвагі – акцёр / А. В. Сабалеўскі // Мастацтва Беларусі. – 1986.- № 8. – С. 33–36.

3. Станиславский, К. С. Работа актера над собой в творческом процессе воплощения / К. С. Станиславский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 446 с.

Воробей Е.С., студент 401А группы
очной формы получения образования
Научный руководитель – Белокурская Ж.Е.,
кандидат филологических наук, доцент

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ СОВРЕМЕННЫХ РЕКЛАМНЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ПРОДВИЖЕНИИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧРЕЖДЕНИЯ КУЛЬТУРЫ

В большинстве научных источников понятие «рекламные технологии» определяется как совокупность методов, инструментов и алгоритмов, используемых для планирования, создания, размещения и оценки эффективности рекламных сообщений, обеспечивающих взаимодействие между рекламодателем и целевой аудиторией в различных медиасредах. Российский ученый в сфере рекламы и маркетинга А.Ю. Зотова предлагает рассматривать понятие рекламной технологии в трех аспектах: «как область знаний о средствах и методах действия, как алгоритм по проведению рекламных мероприятий, как практический процесс реализации рекламной идеи» [3, с.125].

Такое понимание рекламных технологий, на наш взгляд, напрямую связано с продвижением деятельности учреждений культуры. В условиях цифровой трансформации они вынуждены искать наиболее релевантные коммуникационные технологии, чтобы эффективно взаимодействовать с аудиторией. По мнению российского профессора М.Р. Душкиной,