

Министерство культуры Республики Крым
Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования Республики Крым
«Крымский университет культуры, искусств и туризма»

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 21 (2020)

ИЗДАТЕЛЬСТВО



АНТИКВА

Симферополь

2020

Рекомендовано к печати Учёным советом
ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол №3 от 26.03.2020 г.)

Редакционная коллегия:

Главный редактор — В. А. Горенкин, заслуженный работник культуры Республики Крым, кандидат политических наук, доцент, ректор ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Заместитель главного редактора — А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Члены редакционной коллегии:

В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
Л. И. Редькина, доктор педагогических наук, профессор
О. В. Романько, доктор исторических наук, профессор
О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор
Л. А. Штомпель, доктор философских наук, профессор
О. М. Штомпель, доктор философских наук, профессор
А. Д. Шоркин, доктор философских наук, профессор
Э. Э. Ибрагимов, доктор экономических наук, доцент
Н. Л. Кабачёк, кандидат искусствоведения, доцент
Е. В. Донская, кандидат культурологии, доцент
О. Б. Элькан, кандидат культурологии, доцент
О. И. Микитинец, кандидат философских наук, доцент
М. Р. Скоробогатова, кандидат педагогических наук, доцент
Н. Г. Попович, доктор политических наук, кандидат филологических наук, доцент
А. В. Норманская, кандидат культурологии
С. А. Стасюк, кандидат искусствоведения, доцент

Г. Н. Гржибовская – литературный редактор
В. И. Цирульник – консультант по английскому языку
А. Н. Жаворонков – ответственный секретарь

Таврические студии № 21 / ГБОУВОРК «Крымский университет культуры, искусств и туризма». — Симферополь : Из-во ООО «Антиква», 2020. — 84 с.

Журнал «Таврические студии» включён в национальную информационно-аналитическую систему РИНЦ.

За достоверность информации, содержание статей редакция ответственности не несёт. Мнения, высказанные авторами в статьях, могут не совпадать с точкой зрения редакционной коллегии.

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУВОРК «Крымский университет культуры,
искусств и туризма», 2020
© Оформление. ООО «Антиква», 2020

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ТУРИЗМА

И. А. Андрющенко, Е. Ю. Сервуля

Актуальные театральные практики: поиски коммуникации со зрителем

Статья посвящена анализу трансформации коммуникативных стратегий в актуальных театральные практики. На основе краткой характеристики новых (нетрадиционных) для российского театрального процесса форм выявляются коммуникативные доминанты, определяющие цели и формы взаимодействия со зрителем.

Ключевые слова: актуальные театральные практики, русский театр, формы и виды коммуникации, коммуникативная доминанта.

Введение. Художественный процесс последнего десятилетия в России развивается в русле общемировых тенденций: быстрые изменения в культурных практиках затрагивают и форму, и содержание; новые сценарии культурного потребления требуют новых идей и переосмысления старых; размывание границ между элитарной и массовой культурой; неочевидность ценности классики и, одновременно, рождение новой элитарности через формирование «современной классики». «Не исключением является и российский театр, который прошёл сложный путь трансформации художественной парадигмы от «театра как миссии» до «театра как товара», прошёл путь противоборства традиции и инновации, попыток их соединения и непримиримого взаимного отрицания» [5, с. 69-70].

Отечественный театр во многом определил свое положение в общем пространстве русской культуры. Однако поиски адекватного языка для диалога театра с современным зрителем остаются актуальными. В мире быстро меняющихся технологий и идей для привлечения внимания зрителя уже недостаточно интересной темы, хорошей актерской

игры и зрелищных декораций. Наше время характеризуется поисками новых коммуникативных возможностей, которые, по сути, есть не столько запрос на новизну, сколько запрос на понимание и принятие.

Объектом исследования являются актуальные театральные практики; **предметом** – коммуникативные доминанты, которые реализованы в различных формах современного театрального процесса.

Цель исследования – выявление новых форм коммуникации в актуальных театральные практики.

Специфика объекта и предмета исследования потребовала применения культурологического подхода. В основу данного подхода легли общенаучные методы (анализ эмпирического материала, обобщение) и специальные: историко-культурный, компаративного анализа.

В современной культуре значение понятия «театр» существенно трансформировалось. Это связано не только с изменениями художественного языка и появлением новых форм театрального искусства. Важным для театрального действия является то, насколько оно актуально и значимо для современного

общества, насколько режиссер может передать свое авторское видение текста, интерпретировать его так, чтобы диалог со зрителем состоялся. Со второй половины XX века в театральном искусстве сформировался устойчивый тренд на присутствие самостоятельной, индивидуальной, зрелой режиссерской позиции. Эта тенденция выразилась, например, в постановках классических литературных произведений, адаптированных к реалиям, повседневности, этическим проблемам современного общества. Так, «отрефлексирующая» по-новому классическая пьеса А. Н. Островского «Гроза» вдруг перестает быть хрестоматийной историей, а ставит совершенно иные, актуальные для современного человека проблемы – одиночества, поисков себя.

Другим очевидным трендом, определившим трансформацию театрального искусства, можно назвать эпатаж и провокацию как действенные приемы привлечения внимания зрителя, актуализации общественного диалога на тему ценностей, этических норм, роли искусства в обществе, права художника на свой, шокирующий или не воспринимаемый людьми, взгляд на мир, человека, творчество. Даже беглый обзор прессы даст возможность зафиксировать четко обозначившийся факт – присутствие в российских реалиях широкого общественного диалога о театральном искусстве, режиссерской мастерстве и все том же праве на индивидуальный творческий акт. Еще совсем недавно это казалось абсолютно забытой приметой советской культурной жизни. Но указанное не означает, конечно, что десять или двадцать лет назад в обществе не обсуждался театр. Однако активность вовлечения в процесс самых различных слоев общества, диапазон затрагиваемых проблем, «язык» диалога вышли на совершенно иной уровень. В современном российском обществе дискуссия о спектакле, которая ведется с экранов телевизора, легко переходит в социальные сети. Как результат – вовлеченными в процесс оказываются не только представители профессионального сообщества и по-

читатели театра, но и пользователи социальных сетей, для описания которых трудно обозначить конкретные социальные страты, поскольку коммуникация в сети чаще всего анонимна. Примеры общественных дискуссий, вызванных театральными постановками, проектами, личностями, многочисленны: спектакли К. Богомолова, К. Серебренникова, И. Вырыпаева и др.

Двумя названными трендами трансформация театрального процесса, конечно, не ограничивается. Они выделены нами из ряда других, поскольку наиболее тесно связаны с важнейшей функцией театра – коммуникативной. Очень актуально звучит утверждение известного польского театрального режиссера и теоретика театра Ежи Гротовского: «Театр может существовать без грима, без автономного костюма, без декораций, без электроосвещения, без музыкального сопровождения и т.д. Но он не может существовать, если нет взаимодействия актера со зрителем» [3, с. 13].

Современные исследования коммуникативной функции театра основываются на двух основных теоретических подходах – философском и семиотическом. Теоретической базой для анализа коммуникативной природы театра могут служить работы теоретиков театра и театральных деятелей (В. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, А. А. Архангельский), семиотиков (Ю. Кристева, Ю. М. Лотман, Г. Г. Почепцов и др.), исследователей публики как культурного феномена (Н. И. Игнатов, Л. Гуревич, Н. А. Хренов, И. Ф. Петровская и др.).

Особенный интерес для нашего исследования представляет понятие «коммуникативной доминанты». Термин «доминанта» пришел в гуманитарный дискурс из естественных наук. Так, в 20-30 годы XX века выдающийся русский мыслитель, ученый-физиолог А. А. Ухтомский, опираясь на работы Н. Е. Введенского, разработал теорию доминанты как общебиологического принципа, лежащего в основе активности всех живых систем [6]. Научные интересы А. А. Ухтомского были чрезвычайно широки:

теория доминанты позволяет изучать психологические и социальные процессы. В гуманитарном аспекте мыслитель рассматривал концепцию доминанты как учение о направленности сознания людей на поступки определенного рода.

Позже термин «доминанта» стал широко применяться в научном дискурсе многих дисциплин. Так, под «социологическими доминантами коммуникации» понимают социально обусловленную и доминирующую характеристику коммуникации, которую принято делить на четыре группы: стратификационную, ситуативную, оценочную и функциональную. В той или иной степени, в рамках нашего исследования может быть использован опыт социологического осмысления всех указанных характеристик. Однако в опыте анализа актуальных театральных практик наиболее важными представляются функциональные характеристики коммуникации.

Термин «доминанта» в вариантах «коммуникативная доминанта», «доминанты в коммуникации» также глубоко исследуются в рамках филологии: от русского формализма (Р. О. Якобсон) до современных теорий речевого акта (Дж. Остин, Дж. Сёрль, Дж. Лич и др.).

В контексте нашего исследования мы будем рассматривать коммуникативную доминанту как ключевую характеристику театральной коммуникации, выбор которой определяется не только целями искусства (немотивированными и мотивированными) и содержанием коммуникации, но и эстетическим измерением человеческого опыта. Возможно, дальнейшие исследования смогут привести к построению некоторой системы, в которой традиционные и новые театральные практики типологизированы с точки зрения как формальных признаков (принятые в театроведении классификации – например, по видам действий актера в процессе представления, по содержанию театрального действия, по формам, в которых мы воспринимаем образ, и т.д.), так и неформальных (к ним можно отнести классификации по форме, типу, месту и даже цели диалога со зрителем,

которые представлены в широком спектре современных театральных практик).

«Театр всегда был и остается нестандартным видом искусства, это происходит благодаря тому, что он является процессуальным явлением, практически не поддающимся фиксации» [4, с. 283]. Искусство создается в настоящий момент, поэтому оно актуальное и действенное. Коммуникативный процесс идет здесь и сейчас, происходит в момент соприкосновения человека с театром в самом широком смысле. Это означает, что коммуникация не ограничивается самим действием – три звонка в начале спектакля и закрывающийся занавес в конце не могут быть приравнены к началу и концу коммуникации. Зритель попадает в «поле притяжения» театра гораздо раньше (когда выбирает театр, спектакль, пьесу, жанр, актера, режиссера и т.д.) и покидает его совсем не тогда, когда опускается занавес (отметим, что современный театр во многом оборвал связь с театральными формальностями, которые на протяжении последних двухсот лет были атрибутами театра). Особенностью культурного потребления является слабо фиксируемый формальными методами, не всегда очевидный и пролонгированный результат: трудно измерить полученные в театре эмоции, их глубину и окраску, невозможно подсчитать время, которое, возможно, тратит человек на поиски ответов на заданные в театральном действии вопросы. Спектакль окончен, но коммуникация продолжается: диалог с другими зрителями, настоящими и потенциальными, внутренний монолог как ответ на «театральный текст», диалог через письменный текст – первоисточник, рецензию, критику.

Мысль о том, что различные по форме театральные практики в стремлении воздействовать на зрителя актуализируют разные каналы коммуникации, не нова. Обновленными можно назвать, скорее, «инструментарий» как совокупность приемов, используемых в рамках театрального действия для достижения поставленной цели, а также сами цели, которые могут быть не так очевидны,

как кажется на первый взгляд. Таким образом, в рамках данной работы мы стремимся не столько описать особенности современных театральных практик, сколько зафиксировать связь между формами коммуникации, реализуемыми отдельными театральными практиками, и целями коммуникации.

Относительно новым явлением в российском театральном пространстве является визуальный театр. Характеризуя визуальный театр, театральный критик Дина Годер пишет: «Постановки строятся по закону ассоциативных, а не сюжетных связей, часто из обрывочных эпизодов-вспышек, логическая связь между которыми осуществляется скорее в сознании зрителей, чем на сцене» [2, с. 157]. В рамках поставленной в статье цели, отметим, что коммуникативной доминантой данной театральной практики является визуализация сценических образов, которые, по замыслу режиссера, должны вызывать у зрителя определенные ассоциативные связи. В этом смысле становится очевидным, что содержание спектакля (литературная основа, пьеса, текст) перестает быть фокусом театрального действия. На первый план выходит интерпретация – режиссера, актера, художника, сценографа. Визуальный театр «говорит» со зрителем на другом поле – слово уступает место визуальному образу. Оставляем за рамками нашей работы сложные и, безусловно, связанные с темой вопросы единства или многообразия интерпретаций, их предсказуемости (или глубже – конструируемости), индивидуальности зрительского восприятия, требующие отдельного рассмотрения.

Одной из наиболее важных для нашего анализа формой актуального театрального процесса является иммерсивный театр, центральная идея – погружение зрителя в сам творческий процесс, в действие, настроение, «картину мира», создаваемую в спектакле. Зачастую это достигается путем использования определенного местоположения, позволяющего аудитории общаться с актерами и взаимодействовать с окружающей средой, тем самым разрушая четвертую

стену. Аудитория получает возможность участвовать в изменении повествования во время представления. Иммерсивный театр может принимать различные формы в зависимости от степени вовлеченности аудитории, начиная от открытого признания присутствия аудитории и заканчивая полной свободой выбора аудитории при определении повествования. Примером такого спектакля в России является «Потеря равновесия» Андрея Гогуня. Данный спектакль вошел в программу Первого фестиваля спектаклей в нетеатральных пространствах «Точка доступа: Театр в городе». В нем повествовалось о морях-подводниках, которые выживали в экстремальных условиях. По замыслу режиссера, действие происходило в бассейне заброшенного завода, зрители вовлекались в тематику спектакля уже самой локацией. Иммерсивный театр, как было сказано выше, использует множество различных приемов, которые объединены единой целью – погрузить зрителя в действие, чтобы добиться максимальной эмоциональной отдачи. Таким образом, коммуникативной доминантой в данном случае выступают эмоции участников спектакля – актеров и зрителей, вовлеченных в действие. Отметим, что эмоциональный отклик является атрибутом любой театральной коммуникации. Однако в данном случае речь идет о другом уровне «эмоциональной коммуникации»: иммерсивный театр строит своего рода «силовое поле», в котором действуют иные законы. Если в классической театральной постановке актер транслирует эмоции персонажа (безусловно, нельзя не учитывать и градус эмоциональности исполнителя, актера), то в этом театре зритель утрачивает роль наблюдателя, но приобретает статус актера, непосредственного участника действия, становится таким же «персонажем», как и профессиональные актеры. Наслоение внутренних переживаний актера и личности, которые соединяются в ограниченное время «спектакля», являются особенностью коммуникативной доминанты иммерсивного театра.

Иной подход можно найти в нескольких новых для российского театрального процесса практиках. Партиципаторный театр – это форма театра, в которой зрители взаимодействуют с исполнителями или ведущими, тем самым влияя на дальнейшее построение сюжета. Такого рода театральные постановки часто создаются для очень молодой аудитории, позволяя младенцам и малышам присоединиться к действию. Особенностью этой театральной формы можно назвать не только ситуативно трансформируемый сюжет, но и непредсказуемость эмоциональных реакций зрителей. Коммуникация в данном случае может включать несколько способов. Так, с одной стороны, очевидна близость в способах коммуникации с иммерсивным театром: в обоих случаях зритель, утрачивая статус наблюдателя и становясь частью действия, многократно увеличивает эмоциональную вовлеченность в действие. Также объединяющим моментом можно считать тот факт, что партиципаторный театр, как и иммерсивный, в значительной степени связан с немотивированными целями искусства (поиски внутренней и внешней гармонии, свободное проявление воображения, обращение к зрителю без временных, языковых, пространственных и прочих ограничений, удовлетворение потребности людей в ритуализации и символизации их жизненного пространства). Однако партиципаторный театр, в отличие от иммерсивного, совершенно по-иному взаимодействует с мотивированными целями искусства (реализация идеи, политической, религиозной, эстетической программы автора, выражение протеста и т.д.), поскольку зритель до определенной степени свободен в трансформации сюжета, его интерпретации. Как уже было отмечено, в российском театральном пространстве партиципаторный театр представлен, чаще всего, спектаклями для детей. Но потенциально театральные события данного типа для взрослых – это вхождение в поле неопределенности: каждая идея автора, его посыл, авторская интерпретация может

быть оспорена зрителем путем выбора альтернативной траектории развития сюжета.

Спектакль – променада. В таком спектакле аудитория перемещается между локациями, следуя действиям от сцены к сцене. Одним из самых значительных проектов указанного направления стал «Мобильный художественный театр» Михаила Зыгаря. Это мобильное приложение, с помощью которого зритель превращается в участника действия и в любое время может прогуляться по заданному маршруту, получая поданную в художественной форме информацию об объектах, людях, времени, социокультурных реалиях, связанных одной темой. Коммуникация в данном виде театральной практики строится по модели «прогулка с...» (другом, экспертом, выдающимся человеком, иным заинтересованным лицом) и, в зависимости от выбора «сопровождающего лица», может актуализировать различные формы воздействия на зрителя – слово, музыкальный фрагмент, даже пауза. Важно отметить, что существенной частью коммуникации в данном случае выступает также визуальное сопровождение, которое планируется авторами спектакля-променады, но фактически исполняется самим «зрителем». Именно он определяет скорость движения, варьирует траекторию, реализует смысловые или эмоциональные паузы и т.д.

Представленными нами театральными практиками их актуальный репертуар далеко не исчерпан. Еще одной важной тенденцией современного театрального процесса является непрерывный синтез форм. На наш взгляд, новые синтетические формы театрального действия обусловлены, прежде всего, поиском новых коммуникативных возможностей театра, расширением их границ. Театр, как и другие виды искусства, «обречен» на постоянную трансформацию диалога, на смещение и смену коммуникативных доминант.

Таким образом, современный театр превращается во многомерное пространство смыслов, которое может транслиро-

ваться с помощью различных коммуникативных «инструментов». Театральное действие постепенно утрачивает традиционные черты – не только атрибуты классического театра: сцена, занавес, отделенность актеров и зрителей друг от друга, «прописанность» и предопределенность их ролей в театральном процес-

се – но и менее формальные, например, локация, акцент на синтезе вербального и визуального, обмен актерами и зрителями статусами (адресат – адресант), множественность коммуникативных форматов, которые позволяют синтезировать различные виды искусств.

1. Бобровская М. А. Новые информационные технологии в современной сценографии // Гуманитарная информатика. – 2013. – №7. – С. 93-105.
2. Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра / Д. Годер. – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 240 с.
3. Гротовский Е. К бедному театру / Е. Гротовский. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. – 298 с.
4. Ершов П. М. Искусство толкования / П.М. Ершов. – М.: Феникс, 2014. – 352 с.
5. Загребин С. С. Массовая культура и современный театральный процесс // Вопросы культурологии. – 2008. – № 7. – С. 67-70.
6. Ухтомский А. А. Доминанта. – СПб.: Питер, 2002. – 448 с.

The article is devoted to the analysis of the transformation of communicative strategies in the current theater practices.

Based on a brief description of the new (unconventional) forms for the Russian theater process, communicative dominants which determine the goals and forms of interaction with the audience are identified.

Keywords: topical theater practices, Russian theater, forms and types of communication, communicative dominant.

С. В. Белкина

Культурное наследие как объект междисциплинарного исследования

В статье анализируются различные научные подходы к изучению культурного наследия (культурологический, правовой, экономический, информационно-временной, феноменологический, аксиологический, системный, функциональный). Объединение данных подходов позволяет иначе взглянуть на понятие культурного наследия. В связи с этим сформулировано определение культурного наследия с позиции междисциплинарного подхода.

Ключевые слова: культура, культурное наследие, междисциплинарный подход, ресурс развития.

Актуальность исследования обусловлена тем, что в настоящее время культурное наследие все чаще рассматривается как ресурс развития региона. В связи с этим характерным явлением современности в сфере наследия является его коммерциализация, которая приводит к таким проблемам, как утрата идентичности объекта, отрицательное влияние на окружающую среду и историко-культурный ландшафт, нарушение локальных культур, деградация местных культур из-за туризма и др. Для решения данных проблем необходимо рассмотрение культурного наследия с позиции междисциплинарного подхода, который позволит выйти за рамки узко культурологического взгляда на поставленную задачу и привлечь исследования смежных наук не только для изучения и выработки стратегий сохранения и трансляции материального и нематериального культурного наследия, но и сформировать оптимальные пути привлечения культурного наследия к социально-экономическому развитию региона.

Анализ последних исследований и публикаций свидетельствует о том, что

существует большое количество подходов к пониманию культурного наследия, в связи с чем проблема определения понятия культурного наследия с позиции междисциплинарного подхода является актуальной в современных условиях. Исследования культурного наследия содержат работы зарубежных авторов, таких как Д. Тросби, Р. Чепайтене, а также отражены в отечественной литературе в трудах Д. С. Лихачёва, Ю. А. Веденина, А. И. Ельчанинова, Е. Л. Ивановой, Е. Н. Селезневой, Н. В. Кумсковой, Г. В. Драча, А. Я. Флиера, Л. В. Баевой, Ю. Н. Гладкого, С. П. Калита, О. В. Галковой, А. Я. Рубинштейна, Д. Н. Замятина, А. И. Кравченко и др.

Целью исследования является определение культурного наследия с позиции междисциплинарного подхода.

Объектом исследования – культурное наследие.

В качестве **предмета исследования** рассматривается культурное наследие как объект междисциплинарного исследования.

На сегодняшний день выделяют различные подходы к пониманию культур-

ного наследия, основанные на междисциплинарности вышеозначенной проблемы. Так, в статье 1 Декларации прав культуры, разработанной Д. С. Лихачёвым, культурное наследие рассматривается с точки зрения информационно-временного подхода как «форма закрепления и передачи совокупного духовного опыта человечества» [13]. По мнению автора, к культурному наследию можно отнести все то, что обладает исторической и культурной ценностью (традиции, обычаи, книги, произведения искусства, уникальные ландшафтные зоны и местности археологического, исторического и научного значения и т. п.).

Исследователь Е. Л. Иванова отмечает, что существуют два подхода к трактовке понятия культурного наследия. С точки зрения первого подхода, наследие рассматривается как ресурс или уникальный товар, который продается и способствует развитию культурной индустрии. Второй подход связан с экологией культуры, в которой «...наследование понимается как процесс преемственности (право- и смыслопреемственности), опирающийся на общественные инициативы и использующий наследие как ресурс гуманитарного и регионального развития» [6, с.14]. Эти два подхода имеют общее основание – культурное наследие является ресурсом развития. Исключением является только то, что в первом подходе наследие рассматривается как ресурс развития культурной индустрии, а во втором – как ресурс гуманитарного и регионального развития.

Аксиологический подход к пониманию культурного наследия упоминает Е. Н. Селезнёва, определяя его «как культурно-ценностное пространство, составленное из объектов прошлого, упорядоченных в соответствии с выделенными социокультурными критериями» [16]. Автор выделяет следующие оценочные критерии наследия: утилитарные (сохранение наследия рассматривается с точки зрения полезности), прагматические (связаны с происходящей коммерциализацией культуры) и эстетические (сохранение и наследование эстетических объектов,

идентичных своей эпохе). Помимо этого, Е. Н. Селезнёва рассматривает культурное наследие как феноменологическую категорию, «...которая фиксирует результаты передачи и наследования в социуме определенных объектов прошлого» [16]. С данной точки зрения реализуется информационно-временной поход к пониманию наследия, представленный Д. С. Лихачёвым, который упоминает в своём исследовании Н. В. Кумскова, полагая, что культурное наследие является источником информации о человеческой цивилизации, изменяющейся во времени и пространстве и представляющей собой социально-культурную систему, взаимодействующую с внешней средой и временем. Именно в наследии «заложена “память” культуры, ее информационные коды» [12, с. 115]. Но при этом, с такой точки зрения, применяется еще и системный подход, поскольку наследие представит в виде социально-культурной системы.

Как часть социального и исторического опыта культурное наследие рассматривает советский и российский культуролог А. Я. Флиер, представляя его в виде так называемой совокупности текстов культуры прошлого (вербальных и невербальных), «...свидетельствующих о неизменности или высокой степени преемственности в базовых ценностных установках данного конкретно-исторического общества» [20, с. 86-87].

По мнению Г. В. Драча, культурное наследие представляет собой культурные достижения и опыт человеческого общества в историческом развитии, обладает ценностью вне временных рамок и включает различные культурные элементы, передающиеся из поколения в поколение [11, с. 158].

По словам Л. В. Баевой: «Культурное наследие во многом определяется как воплощение традиции, передача которой способствует наделению смыслом прошлого и настоящего» [2, с. 109]. Данным автором представлена модель культурного наследия и определены основные его функции. Модель культурного наследия включает следующие элементы: объект культурного наследия, субъект культур-

ного наследия, механизмы сохранения культурного наследия, формы сохранения культурного наследия, функции культурного наследия, границы и уровни культурного наследия. Культурное наследие выполняет следующие функции: репродуктивную, которая связана с воспроизводством культуры; креативную, способствующую развитию культуры; аксиологическую, связанную с ценностным содержанием культуры; экзистенциальную, которая наполняет смыслом бытие человека в культуре; этическую и другие [2, с. 114].

Наследие человечества с социальным кодом сравнивает Ю. Н. Гладкий, полагая, что с его помощью «...память включается в современные процессы жизнедеятельности людей» [15, с. 44]. Носителями данных о прошлом являются объекты культурного и природного наследия.

По мнению С. П. Калита, культурное наследие подразделяется на материальное и нематериальное (духовное) [7, с. 15]. Этой же позиции придерживается А. И. Кравченко, считая культурное наследие частью материальной и нематериальной культуры, которая создана «прошлыми поколениями, выдержавшая испытание временем и передающаяся следующим поколениям как нечто ценное и почитаемое» [10, с. 24].

Существует также экономический подход к пониманию культурного наследия. Так, О. В. Галкова применяет теорию коммодификации или товаризации к наследию, рассматривая его как продукт, который можно реализовать на рынке [3, с. 45]. Д. Тросби считает наследие культурным капиталом, существующим в материальной и нематериальной формах и создающим экономическую и культурную ценность [18, с. 34-35].

В системе статистики ЮНЕСКО культурное наследия является не только экономической ценностью, но и общественным благом, включающим ценности эстетического, исторического, социального, духовного и образовательного характера [17, с. 25]. Этой же позиции придерживается А. Я. Рубинштейн считая, что культурное наследие является

категорией общественных благ, обладающих потребительскими свойствами неисключаемости (любой человек может стать потребителем данных благ) и несоперничества (доступность блага для многих потребителей) [1, с. 15]. При этом, по мнению А. Я. Рубинштейна, культурное наследие привлекает инвесторов, которые вкладывают денежные средства, способствующие развитию регионов и городов. В сложившихся современных условиях наследие становится отдельной индустрией, которая направлена на создание культурного продукта для удовлетворения культурных потребностей людей с учетом имеющихся ресурсов определенной территории, другими словами, наследие рассматривается как ресурс развития. Характерным явлением современности в сфере наследия является его коммерциализация, имеющая как преимущества, так и недостатки. К преимуществам можно отнести: придание новой ценности объектам, популярность объектов наследия; привлечение новых источников финансирования (негосударственные источники); имеет дополнительное экономическое значение (создаются рабочие места, прибыль от туризма и т. д.); учитываются всевозможные запросы потребителей в результате чего растет конкуренция наследия на рынке индустрии развлечений; лучшее усвоение информации об объекте наследия. Но данное явление, несмотря на многочисленные преимущества, имеет и ряд недостатков: проблема аутентичности; желание угодить вкусу потребителя; негативное влияние на экологическую ситуацию; нарушение локальных культур; деградация местных культур из-за туризма и др. [21, с. 179-180].

Нельзя не согласиться с мнением Д. Н. Замятина, который сравнивает наследие с «кожей» культуры, необходимой для её существования и развития. Наследие является важной частью культуры, развитие культуры способствует развитию наследия. Анализируя образ наследия в культуре, Д. Н. Замятин использует образ «дерева-культуры», где «кора» – это и есть та самая «кожа» культуры; «образ наследия в культуре наращивается

самой культурой, как годовые древесные кольца» [5, с. 122-123]. Это дерево растет во времени и пространстве и выполняет защитную функцию культуры. При этом, исследователь рассматривает наследие как символический капитал, а также считает, что наследие связывает различные культуры с помощью культурной памяти [5, с. 122-123].

Правовой подход к пониманию культурного наследия основан на исследовании различных международных и отечественных правовых актов. Так, в Конвенции об охране Всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО, принятой 16 ноября 1972 года, объекты культурного наследия для включения их в Список Всемирного наследия должны обладать выдающейся универсальной ценностью, аутентичностью и целостностью [8, с. 2]. В данной конвенции используется комплексный подход, отражающий взаимосвязь природного и культурного наследия. В соответствии с законом Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации», принятым 24 мая 2002 года, в основе сохранения культурного наследия лежит его ценность [19, с. 3]. Особое внимание в настоящее время уделяют объектам нематериального (духовного) культурного наследия. В конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия», принятой 17 октября 2003 года Генеральной конференцией Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, под нематериальным культурным наследием понимаются «обычай, формы представления и выражения, знания и навыки, а также связанные с ними инструменты, предметы, артефакты и культурные пространства, признанные сообществами, группами и, в некоторых случаях, отдельными лицами в качестве части их культурного наследия» [9]. Значимость нематериального культурного наследия связана с богатством знаний, умений, мастерством определенного народа, передающихся будущим поколениям. Благодаря появлению данной конвен-

ции, внимание стало уделяться не только сохранению материального культурного наследия, но и нематериального. По мнению Р. Чепайтене, духовное культурное наследие наполняет смыслом материальное [21, с. 156]. Нематериальное культурное наследие – живое выражение культуры народа.

В 1992 г. был создан Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия им. Д. С. Лихачёва для реализации Конвенции ЮНЕСКО «Об охране Всемирного культурного и природного наследия». Институт разработал новые подходы к пониманию культурного наследия. Деятельность института началась с создания стратегии, направленной на сохранение и использование наследия, в основу которой были положены три концепции, связанные с именами выдающихся российских ученых – В. И. Вернадского и Д. С. Лихачёва: ноосферная, экологии культуры и культурного ландшафта [3, с. 113]. Институт наследия принимал активное участие в работе над Национальным атласом России, состоящим из 4-х томов: «Общая характеристика территории», «Природа. Экология», «Население. Экономика» и «История. Культура». Четвёртый том включает два раздела: «История» и «Культура» [14]. В разделе под названием «Культурное и природное наследие России» отражены основные функции наследия:

- наследие как историческая память (носителями информации о прошлом являются объекты природного и культурного наследия);

- наследие как основа устойчивого развития (используется для определения стратегии развития с учетом объектов природного и культурного наследия как материального, так и нематериального характера); сохранение наследия способствует благополучию и повышению качества жизни общества, является не только основой, а своеобразным стимулом устойчивого развития;

- наследие как основа сохранения культурного и природного разнообразия (разнообразие будет существовать только

в том случае, если будут сохраняться все слои культурного и природного наследия и возникать новые формы культуры: материальная и духовная) [4, с. 54-55].

Во многих исследованиях, как отмечает Р. Чепайтене, культурное наследие часто подразделяется на природное (природные памятники, природные ландшафты) и культурное (городские ландшафты, архитектурные памятники, артефакты, деятельность человека), но, при этом, например, в Австралии, отдельно выделяется смешанное наследие, к которому относятся культурные ландшафты, ассоциативные места и люди [21, с. 24]. Автор акцентирует внимание на двух понятиях культурного наследия: классическом и современном, постмодернистском. Классическое понятие культурного наследия как культурных ценностей ограничивает возможности использования наследия и связано с передачей аутентичных культурных ценностей будущим поколениям. Современное постмодернистское понятие культурного наследия как культурного ресурса предполагает активное использование культурных ценностей, и при этом «культурные ценности воспринимаются как культурные ресурсы» [21, с. 27-28].

Выводы. Таким образом, в исследовании проанализированы работы учёных различных направлений, на основании которых можно определить культурное наследие с позиции междисциплинарного подхода, базирующегося на синтезе культурологического, экономического, правового, аксиологического, информационно-временного, функционального и системного подходов к пониманию наследия. На основании проведенного исследования в современных условиях культурное наследие необходимо рассматривать как *сложную систему*, включающую материальные и духовные объекты культуры, взаимодействующие с природной средой, которые несут в себе изменяющуюся во времени и пространстве информацию и обладают ценностью (культурной и экономической), целостностью и аутентичностью; как источник исторической памяти, созданной прошлыми поколениями, являющейся общественным благом и культурным капиталом; как основу устойчивого развития, сохранения культурного и природного разнообразия.

11. Культурология: учебное пособие / под ред. проф. Г. В. Драча. – М.: Альфа-М, 2003. – 432 с.
12. Кумскова Н. В. Культурное наследие и процессы глобализации / Н. В. Кумскова // Вестник Кыргызско-Российского Славянского университета. – 2011. – №6. – С. 115-118.
13. Лихачев Д. С. Декларация прав культуры (проект) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lihachev.ru/lihachev/deklaratsiya/123/> (дата обращения: 15.01.2020).
14. Национальный атлас России [Электронный ресурс]. – URL: <http://xn--80aaaa1bhnccllcl5c4ep.xn--p1ai/cd4/about.html> (дата обращения: 28.01.2020).
15. Природное и культурное наследие: междисциплинарные исследования, сохранение и развитие. Коллективная монография по материалам VI Международной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, РГПУ им. А. И. Герцена, 25-26 октября 2017 года / Отв. ред. В. П. Соломин, Н. О. Верещагина, А. Н. Паранина. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. – 570 с.
16. Селезнёва Е. Н. Теоретико-методологические проблемы актуализации культурного наследия / Е. Н. Селезнёва // Культурологический журнал. – 2013. – №2 (12) [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=20523158> (дата обращения: 31.01.2020).
17. Система статистики культуры ЮНЕСКО-2009 [Электронный ресурс]. – URL: <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/unesco-framework-for-cultural-statistics-2009-ru.pdf> (дата обращения: 27.01.2020).
18. Тросби Д. Экономика и культура / пер. с англ. И. Кушнаревой. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013. – 256 с.
19. Федеральный закон Российской Федерации «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» [Электронный ресурс]. – URL: http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_37318 (дата обращения: 24.01.2020).
20. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учебное пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии / А. Я. Флиер. – М.: Академический Проект, 2000. – 496 с.
21. Чепайтене Р. Культурное наследие в глобальном мире / Чепайтене Р. – Вильнюс: ЕГУ, 2010. – 298 с.

The article analyzes the various scientific approaches to the study of the cultural heritage (cultural, legal, economic, time-information, phenomenological, axiological, systemic, functional). Combining of these approaches allows us to take a different look at the concept of the cultural heritage. In this regard, it was formulated the definition of the cultural heritage from the perspective of an interdisciplinary approach.

Keywords: culture, the cultural heritage, the interdisciplinary approach, the development resource.

1. Актуальные проблемы экономики культурного наследия / под ред. А. Я. Рубинштейна. – М.: Государственный институт искусствознания, 2016. – 108 с.
2. Баева Л. В. Сохранение культурного наследия как воплощение традиции / Л. В. Баева // Философия и общество. – 2012. – №1. – С. 109-118.
3. Галкова О. В. Теоретические основы культурного наследия / О. В. Галкова // Logos et Praxis. – 2011. – №3 [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teoreticheskie-osnovy-kulturnogo-naslediya> (дата обращения: 10.01.2020).
4. Ельчанинов А. И. Ю. А. Веденин и картографирование культурного и природного наследия России / А. И. Ельчанинов // В фокусе наследия: сборник статей, посвященных 80-летию Ю. А. Веденина и 25-летию создания Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва. – М.: Институт географии РАН, 2017. – С. 48-66.
5. Замятин Д. Н. Образ наследия в культуре: методологические подходы к изучению понятия «наследие» / Д. Н. Замятин // Этнографическое обозрение. – 2008. – №8. – С. 121-130.
6. Иванова Е. Л. Обсуждение вопросов культурного наследия на III форуме в Казани (2003) / Е. Л. Иванова // Этнометодология: проблемы, подходы, концепции. – 2007. – №12. – С. 10-15.
7. Калита С. П. Культурное наследие: трансляция и интерпретация / С. П. Калита // Вестник РУДН. – 2007. – №4. – С. 14-20.
8. Конвенция об охране Всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО [Электронный ресурс]. – URL: <http://whc.unesco.org/archive/convention-ru.pdf> (дата обращения: 08.01.2020).
9. Конвенции ЮНЕСКО «Об охране нематериального культурного наследия» [Электронный ресурс]. – URL: https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/cultural_heritage_conv.shtml (дата обращения: 08.01.2020).
10. Кравченко А. И. Культурология: учебник / А. И. Кравченко. – М.: Проспект, 2017. – 288 с.

Д. В. Власов

Теоретико-методологические подходы к исследованию синтеза спорта и искусства в культуре

В рамках статьи обосновывается, что ученые-теоретики в процессе сравнительного анализа спорта и искусства, наряду с существенными различиями, обнаружили у них много общего, сходного. Указанные обстоятельства побуждают поставить вопрос о том, возможно ли каким-то образом интегрировать, синтезировать эти социальные явления – элементы культуры, и использовать данные интеграцию и синтез для их дальнейшего развития, взаимообогащения, более активного приобщения людей к миру спорта и искусства.

Ключевые слова: синтез искусства и спорта, культура, теория, подход.

Цель статьи. Синтез представляет собой создание нового путем соединения существовавших ранее компонентов. История искусства и спорта свидетельствует о факте перманентности объединения этих двух культурных феноменов. Так, известные нам наскальные изображения доисторических метателей копий в мамонтов можно считать первыми подобными попытками, и с тех пор человечеством создан огромный пласт на тему «спорт в искусстве». Наиболее показателен в этом воображаемом музее раздел «античное искусство». Очевидно, что не просто популярность, а, точнее, важность спорта для жизни в Древней Греции была столь высока, что одной из главных тем в изобразительном искусстве стал спорт. Многие поэты того времени, в том числе великий Гомер, отражали в своих произведениях данное обстоятельство и тот факт, что из примерно 20 000 аттических ваз, дошедших до нашего времени, 19 000 связаны именно со спортивной тематикой.

Художники Эллады талантливо воплощали тренды своего времени – любовь к спорту, красивому атлетическому телу и вкус к высокому искусству, и поэтому хранящиеся в музеях античные вазы с фигурами борцов, бегунов, скульптуры атлетов сегодня не только считаются бесценными, но и безукоризненными эстетическими объектами. Считать ли эти артефакты синтезом спорта и искусства? В рамках данной статьи осуществляется попытка ответить на этот вопрос.

В культурологическом аспекте, который является ракурсом данного исследования, на этот вопрос можно ответить – «да», ведь одно из известнейших в мире произведений искусства – работа античного скульптора Мирона «Дискобол» (V век до н.э.) – стала символом современного олимпийского движения, т.е. спорта. С другой стороны, в этой скульптуре именно сочетание спортивного движения и пластики здорового тела, дают новое целое, которое можно на-

звать античным идеалом красоты. Мы сознательно в нашей оценке не переходим на искусствоведческий ракурс, где нашли бы большое количество других дефиниций, и далее будем стараться не выходить за рамки явлений культуры.

Размышляя далее отметим, что если в античности доминировала эстетическая категория спортивной тематики в искусстве, то в другие эпохи изображение спортивных сцен решало иные задачи. Так, Питер Брейгель, изображая обычное катание на коньках по замерзшей реке семейных компаний, транслирует впечатление уютной, налаженной жизни жителей бюргерского местечка, ощущение мира и лада обыденной жизни. По сути, художник «пропагандировал» целый набор житейских ценностей. И образ массового, домашнего, спорта в Европе в XVI веке, занял прочное место в общечеловеческом культурном пространстве не без участия данного произведения.

Иначе выглядит спорт в советском изобразительном искусстве 20-30-х годов XX века. Время технического и все покоряющего энтузиазма вдохновило многих художников на написание картин с изображениями планеристов, парашютистов, потому как надо было решать задачи освоения пространства и времени. Полотна советских художников, мозаики в московском метро А. Дейнеки были откровенно прикладными в культурном значении понятия, так как эти образы были направлены на воспитание человека новой формации, этапу научно-технического развития общества.

Еще одну культурную идею – раскрепощение женщины, движение к равноправию – воплощали картины советских художников. И следует отметить, что созданный ими образ физического и морального женского здоровья, многими ценителями и специалистами и сегодня считается непревзойденным. Эту же идею демонстрировали многочисленные парковые «девушки с веслом». К сожалению, невысокий уровень исполнения тиражных копий свел данный жанр, аги-

тирующий за спорт, а по сути, уходящий корнями к античному идеалу искусства, к анекдоту.

Итак, приведенные примеры говорят об уходящем в глубины времени феномене соединения двух весомых для общества областей культуры. О спорте, как о головной части физической культуры, построенной на соревновательном принципе отношений, и об искусстве, как о творческом воплощении действительности посредством фантастических образов.

Необходимо отметить, что в последнюю четверть прошедшего века целый ряд исследователей декларировал наличие данного синтеза или движение к нему, приводя то одни, то другие примеры. Как правило, это были примеры из мира спорта, деятели же искусства проявляли меньшую активность, хотя именно у них имеются профессионалы, называемые искусствоведами, призванные следить за всеми нюансами изменений исследуемой области.

Обратимся к культурологам. Многие из них, согласно известной доктрине, не называют искусство спортом, но спорт причисляют к искусству. Известный ученый из США Лоу Б., посвятивший данной теме немало книг и статей, в одном из своих трудов рассуждает об определенном единстве спорта и искусства. Сравнивая спортсмена и художника, он замечает, что оба само выражаются, но при помощи разных средств – последний использует краски и холст, а первый – свое тело. В целом же, и то и другое есть художественная деятельность [3].

К подобному же заключению пришел и другой известный ученый, исследователь спорта, Фернан Ландри (Канада), который отметил, что высокий спорт может считаться искусством, особенно в тех своих видах, где ведущую роль играет художественный образ, создаваемый спортсменом (спортивные танцы, фигурное катание, гимнастика, синхронное плавание).

Германский ученый Э. Фриденберг называет спорт одним из видов при-

кладного искусства и утверждает, что ближайший его «родственник» – балет, где также главное художественное средство – тело человека [9].

Отечественный ученый Д. В. Никишин писал о смысловой целостности спортивного соревнования (на примере футбольного состязания), сравнивая эту особенность с произведением искусства: «...это аналогично восприятию художественного произведения, которое есть целостное, замкнутое на себя художественное образование, где каждый фрагмент указывает на целое, несет в себе идею этого целого, конкретизирует его» [5].

Важно в рассматриваемом ракурсе спорта как явления, родственного искусству, и наблюдение, что спортивное состязание зритель воспринимает как «случай символической репрезентации жизни, и любое переживание в равной степени приближает к этому случаю» [2]. Точно такие же зрительские переживания происходят во время театрального представления, просмотра фильма.

Эстетика, красота нередко присутствуют в оценке произведения искусства, стоит представить, скажем, малахитовую вазу в Эрмитаже. Но разве полет лыжника с трамплина, бег спортсмена по дорожке стадиона, или прыжок в высоту не оценивается по тем же канонам красоты и не вызывает в сознании зрителя схожей радости от совершенства пластики? Френсис Бэкон говорил, что «в деле красоты отдают предпочтение красивым формам ... и красивым движениям лица и всего тела...» [1].

Но, как в искусстве есть понятие абсурда, так и в спорте, как оказалось, идея Бэкона может быть доведена до абсурдного результата. Бодибилдинг, строительство тела с гипертрофированными мускулами, а бодибилдеры, кто эти люди – спортсмены или своеобразные скульпторы? Ведь они так же, как и великий Роден, который говорил: «Я беру кусок мрамора и отсекаю все лишнее», убирают из своего тела жир, воду, добавляют мышечную массу, чтобы получить именно те формы, которые они сами

себе задали. Выступая на конкурсах эти живые скульптуры вызывают восхищение зрителей богатырским сложением, и только специалисты знают, какой ущерб нанесли эти люди своему здоровью. Но ведь и актерам нередко, чтобы соответствовать роли, приходится нелегко худеть. И здесь есть, хотя и не позитивная, но параллель со спортом.

Рассмотрим еще один вид контакта искусства и спорта -искусство «тату». Изначально люди первобытного мира наносили татуировки на различные части тела с целью сообщения другим членам общества информации о себе – принадлежности к тому или иному племени, социальном статусе и т.п. В более близкие к нам времена татуировка стала знаком для субкультурных общностей – моряков, заключенных. В нынешнем, XXI веке, этот «жанр искусства» стал модным у молодежи. Не остались в стороне и спортсмены – во время спортивных соревнований на мускулистых телах атлетов можно увидеть различные рисунки, подчас выполненные настоящими художниками. Такое своеобразное соединение спорта с изобразительным искусством можно называть «прямым контактом».

Пример совершенно другого сочетания двух великих сфер. Как, например, увидеть границу между спортом и искусством, рассматривая интересный для нашей темы пример – документальный фильм «Мир тишины» Жака-Ива Кусто – спортсмена, путешественника, режиссера? Фильм, посвященный подводному миру океана, получил немало призов за художественный уровень и является бесспорным произведением искусства. В то же время талантливая лента стала для тысяч людей стимулом для занятий дайвингом, подводным плаванием. Искусство, показывая красоту подводного мира и, в то же время, эстетику движений спортсменов-пловцов, породило целое спортивное движение дайверов.

Еще одна общая эстетическая категория – чувство возвышенного – реквием Моцарта в концертном зале и пережи-

вания зрителей на стадионе во время исполнения гимна страны при награждении спортсмена. В указанном случае можно утверждать о сходном эстетическом впечатлении от обоих объектов нашего научного интереса.

Рассматривая другие аналогии, обнаруживается факт, что спорт и сегодня занимает в культурном пространстве важное место. Так, в одном из документов ЮНЕСКО заявлено: «... спорт стал одной из основ современной культуры [6]<...> спорт все более утверждается как существенный элемент культуры» [4].

Спорт как образец культуры тела, как источник для творчества модельеров, как бесконечная тема вдохновения для художников и скульпторов, как увлекательное зрелище на стадионах и по ТВ для миллионов жителей Земли, наконец, как культурный способ соперничества между странами и индивидуумами – можно сказать, что этот феномен буквально пронизывает большинство сфер жизни современного общества.

Но ведь и искусство присутствует не только в музеях и выставочных залах, но и в жилищах, одежде, досуге, предметном мире. В то же время оба феномена живут в мире культуры, причем в разном соотношении и автономно, и соприкасаясь, взаимопроникая друг в друга.

Как могут быть соединены сферы с достаточно разнородными понятийными характеристиками¹ ?

Искусство	Спорт
- форма творчества	- вид физической деятельности
- создание художественных образов	- игровая деятельность
- духовное самовыражение	- соревновательность
- высказывание о мире	- самовыражение
- культурная деятельность	- физическое самоутверждение

¹ Набор этих характеристик может быть произвольно увеличен.

Обратимся к наиболее близким к искусству видам спорта – фигурному катанию на льду, спортивным танцам, синхронному плаванию, художественной гимнастике. Со стороны искусства в них присутствуют музыка, ритмичные движения, пластичные и эстетичные движения и позы, и, наконец, то главное, без чего немислимо произведение – художественный образ. По крайней мере, у спортсменов высокого уровня мы часто видим попытки создать тот или иной яркий, выразительный образ, который говорит со зрителями языком искусства, то есть чувствами. Не происходит ли в такие моменты трансформация спортивного выступления в форму некоего искусства? Не происходит ли тот самый синтез?

Чтобы найти общее, необходимо уточнить частности. В искусстве художественный образ – специфическое, личностное, оригинальное отображение действительности, воздвигаемое творческим видением художника, или же его фантазия, далеко, а то и совсем уходящая от реальности. Цель образа, созданного художником, воздействовать на чувства зрителя. У спортсменов высокого уровня мы часто видим попытки сформировать тот или иной яркий, выразительный образ, который говорит со зрителями языком искусства, то есть чувствами. Не происходит ли в такие моменты трансформация спортивного выступления в форму некоего искусства? Не происходит ли тот самый, искомый нами синтез?

Первое движение мысли – обычно утвердительное, мало того, есть авторы книг о спорте и искусстве, которые поддерживают и такую точку зрения. Но рассмотрим внимательнее. Первое – у самих спортсменов и их тренеров, то есть тех людей, которые задают целевые установки в перечисленных «художественных видах спорта, отсутствует такая задача, как «создание художественного образа», а речь идет только об «эстетическом совершенстве движений». Второе – именно этот критерий лежит и в оценке выступлений спортивными судьями [7].

Понятие же «эстетическое совершенство» может быть вообще не связано с искусством. Так, Дж. Столнитц пишет, что за границами области искусства пребывает немалое количество действий, которые причисляют к эстетическим [11]. Например, составление букетов, садово-парковый дизайн, сооружение прически парикмахером. Собственно, речь идет о целом классе направленных, конструктивных действий по созданию эстетических объектов или приданию предмету, индивиду эстетических качеств.

Однако в каждой из таких ситуаций речь не идет о создании художественного образа или о появлении произведения искусства. То же можно сказать и о вышеперечисленных видах спорта. Да, они ближе к искусству, чем многие другие виды, но дистанция остается. Даже если фигурист, гимнастка, спортивный танцор создадут художественный образ в своем выступлении на соревновании, оцениваться он будет по техническим параметрам, а яркость образа будет только учитываться как эстетический элемент, а это далеко не главный критерий.

Видение данной ситуации как не слияние спорта с искусством, станет еще более выпуклым, если представить, скажем, спортсменов, художественных гимнастов, которых пригласили для выступления на сцене в театрализованной постановке. В этом случае, когда по замыслу режиссера они будут решать на сцене художественную задачу, мы и встретимся с искусством, но не тогда, когда они выступают на соревнованиях.

Иногда бывает полезно, уйдя от крупного плана, перейти на общий, с тем, чтобы затем сфокусировать взгляд по-иному. Интересно, например, посмотреть на проблему, исследуя свойство зрелищности нашего объекта. Отечественный культуролог В. И. Столяров называет зрелищность одним из принципиальных свойств как спорта, так и искусства [7]. Автор считает, что именно в зрелищности возникает и разрешается диалектическое противоречие между стороной

спортивной, результативной и эстетической, тяготеющей к художественному началу. Разворачивая концепцию, он замечает, что «...несмотря на условность и ограниченность, свободное творчество присуще спортивному состязанию» [7]. Собственно, именно творчество спортсмена на глазах зрителей и делает спорт зрелищным. Для тех, кто сидит на трибунах, незнание следующего движения соревнующихся создает интригу, ощущение спектакля с неизвестным концом. Конечно, такое творчество доступно только спортсменам высокого уровня, обладающим тем особым интеллектом, который приобретается с обширным опытом. Но ведь, собственно, то же самое происходит и в театре, когда нас поражает игра большого актера.

Еще один из важных выводов Столярова состоит в том, что спортивные зрелища обязательно включают в себя компонент искусства. При этом имеется в виду не та, по сути, оформительская роль искусства, которая обычно присутствует на крупных состязаниях – музыка, песни, проекции, а внутренняя, имманентная спорту, компонента творчества.

Казалось бы, пишет В. И. Столяров, весь спорт основан на достижениях, результатах, очках, баллах, а оценка спортивного выступления ограничивается количественными показателями. Однако это не так. Существует важное качество, определяющее социокультурную роль спорта в социуме. Это динамичная, творческая ипостась, которая, с одной стороны, демонстрирует свободу духа человека, способного не только на труд, удовлетворение непосредственных потребностей, но и на вольную игру, в которой он творит себя как *homo ludens* – человек играющий, творческий, и, с другой стороны, в этом действии созидает художественный образ свободного от притяжения приземленных нужд человека. Как раз в таком акте и кроется волнующая эстетика спорта, привлекающая художников, скульпторов, режиссеров.

Искусство, как известно, область само рефлексии. Спортсмен участвует

в игре, состязании не в качестве некоего робота, механического исполнителя сложного движения или разрывающего финишную ленточку в установленное время. Напротив, именно в это время он играет в одной из бесчисленных сцен великого театра в пьесе о соревнующемся, играющем, борющемся человеке. И это, бесспорно, и есть художественный образ [7].

Так можем ли мы заявить, что по некоторым позициям (но не по всем!) спорт и искусство совпадают? Приведенные примеры говорят об этом. И если посмотреть на явление, которое названо выше «зрелищностью», можно ответить утвердительно. Некоторые боевые искусства, такие как украинский гопак и бразильская капойра, называют танцами как раз за их дуализм, где трудно провести грань между понятиями «спорт-искусство».

В этой области есть и более тонкие переплетения. Заглянем в сложно устроенный мир боевых искусств, который уже своим названием акцентирует нашу тему. В нем соединяются физическая сила, гибкие движения, философское мышление, негибкая сила духа. Суть современного боевого искусства состоит в постижении гармонии с собой и с окружающим миром, в духовном совершенстве бойца – чем совершеннее его «Я», тем выше боевое искусство. То есть речь идет о внутренней красоте человека, что, кстати, является целью многих религиозных и эзотерических учений. Считается, что этой цели служит и искусство как таковое.

Таким образом, и здесь, в неожиданном месте, пути обоих культурных феноменов пересекаются. К этому фрагменту общей позитивной картины еще одного случая единения спорта и искусства добавим эпизод, который имеет и воспитательное значение. В одном из штатов США судья направляет преступников, осужденных за агрессивные проявления, на занятия боевыми искусствами, и это дает положительные результаты – люди перевоспитываются.

Возвращаясь к началу статьи, ко временам Древней Греции, с которых мы начали тему, заметим, что со временем культура и искусство станут такой же привычной и полноправной частью будущих олимпиад, как и спорт. Так было в античные времена в Греции, когда на олимпийском стадионе собирались не только атлеты, но и поэты, музыканты, художники, певцы. Звучала музыка, читались громко стихи, тут же шла бойкая торговля сувенирами – впрочем, как и сейчас. Тогда болельщики, они же и зрители, аплодировали не только борцам и дискоболам, конникам и гонщикам на колесницах, но и флейтистам, и танцорам, внимали перипетиям трагедий, разыгрываемых актерами, ликовали при увенчании лаврами победителей в состязаниях, т.е. в целом, происходило то, что в наше время назвали бы праздником спорта и искусства. Основатель современного олимпийского движения барон Пьер де Кубертэн мечтал о возрождении этой прекрасной традиции и говорил, что придуманный им лозунг Олимпиад – «*Citius, altius, fortius*» («Быстрее, выше, сильнее») и есть то самое стремление к совершенству, которое свойственно искусству.

Пьер де Кубертэн посвятил значительную часть своей жизни идее интеграции спорта с искусством. Во многочисленных статьях великий общественный деятель пропагандировал мысль о возрождении синкретизма первых олимпиад и призывал к комплексности подхода в организации крупных спортивных соревнований, рекомендовал включать в программы спортивных праздников выступления деятелей искусств, продумывать специальную архитектуру стадионов и оформление трибун, и даже музыкальное сопровождение соревнований.

Большое внимание Пьер де Кубертэн уделял учению об эвритмии – особом художественном движении, сочетающем танец и пантомиму, поэтическую рецитацию и музыкальный ритм, то есть именно тому действу, где спорт и

искусство, в буквальном смысле, шагают вместе. По мысли ученого, это был бы образ смелого и сильного движения человечества к обществу будущего. В настоящее же время его девиз «Спорт – это ключ к искусству» еще ждет своего воплощения, а богатое идеологическое наследие – научных исследований и работ.

Кроме многообещающих перспектив развития кубертеновских идей в будущем, есть интересные идеи интеграции спорта с искусством и в современной России. Уже упоминаемый нами видный культуролог профессор В. И. Столяров не только разработал проект практической интеграции под названием «СпАрт» но и принял участие в его осуществлении. Проект имеет научную базу и работает на реализацию гармоничного сочетания духовного и физического развития человека. Программа этого новаторского движения выглядит следующим образом:

1. Спорт и искусство – важнейшие составляющие общей культуры человека.
2. Их интеграция способствует гармоничному развитию индивида.
3. Интеграция основана не на искусственном преобразовании спорта в искусство, что невозможно, а на дополнении одного другим.
4. Каждый участник «СпАрт» должен развиваться в выбранных им видах спорта и искусства.

Главная часть программы «Спартакские Игры», та, в которой в одно и то же время проходят соревнования и в спорте, и в искусстве. При этом, скрупулезно подбираются виды спорта с максимальным эстетическим содержанием и продумываются особые художественные конкурсы с приемами, заимствованными у спорта. Очень важный момент, по сути, сердцевина проекта – каждый участник должен соревноваться в обоих видах состязаний, тем самым демонстрируя как физическое, так и своё духовное развитие.

Другая, менее видимая, но, возможно, гораздо более важная часть проекта заключается в том, что в Играх нельзя участвовать без солидной предварительной подготовки. Это и есть острейшая идея, состоящая в максимальном гармоничном развитии человека. Поэтому потенциальные участники соревнований в спартакских школах должны заниматься как спортом, так и различными искусствами под руководством тренеров и преподавателей.

Проект «СпАрт» уже апробирован во многих городах РФ, где были проведены многочисленные Спартакские игры. В них участвовали школьники, студенты, служащие разных возрастов. В настоящее время происходит движение за развитие проекта в более широком масштабе [8].

Можно предположить, что в вечном диалоге «спорт-искусство» их интеграция, а в перспективе и синтез, станут необходимостью. Помимо неожиданных сочетаний традиционных форм появятся новые технологии, которые выведут на небывалые пересечения двух магистральных направлений человеческой культуры. Ведь, скажем, до появления фототехники, способной выполнить серийную фотосъемку быстро движущихся объектов, было трудно поймать самый выразительный, красивый момент прыжка, гола, броска. Теперь спортивная фотография демонстрирует удивительные по красоте моменты напряжения человеческих сил, нюансов мимики, выражений лица, которым может позавидовать театр.

Обобщая вышесказанное, отметим глобальность этих двух феноменов – спорта и искусства, которые мощно и плодотворно живут и развиваются с незапамятных времен в человеческом обществе, при этом очевидно, что каждый из них самодостаточен. В то же время возможность синтеза, соединения двух этих сфер активно рассматривается современной культурологией как перспективная тенденция формирования новых видов жизнедеятельности.

1. Бэкон Фрэнсис, Новый Органон. – М.: Рипол Классик, 2018. Landry Fernand, 1986, Sport – Art and Olimpism/ pp 295-298.
2. Гадамер Г.Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. С. 114-115. Гадамер Г.Г. Истина и метод. – М.: Прогресс, 1988. – С. 114-115.
3. Лоу Б. Красота спорта: Междисциплинарное исследование / Пер. с англ. под общей редакцией В.И.Столярова, М.: Радуга, 1984.
4. Манифест о спорте (подготовленный СИЕПС в сотрудничестве с ЮНЕСКО). – М., 1971. – С. 35.
5. Никишин Д.В. Эстетика спортивного зрелища (на примере футбола)// Рукописный журнал общества ревнителей русской философии. – София. – 2002. Вып. 4.
6. Посьелло К. Спорт как всеобъемлющее социальное явление // Отечественные записки. – 2006. – №33(6). Спортивный комплекс. – С. 54 -66.
7. Столяров В.И. Философия спорта и телесности // ЛитРес, 2017.
8. Столяров В.И. Проект СпАрт. – М., 1991.
9. Фриденберг Е. Человек, бытие, спорт// Slusher. 1967.
10. Landry Fernand, 1986, Sport – Art and Olimpism/ pp 295-298.
11. Stolnitz J. The Artistic Values in Aesthetics Experience// journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1973. – Vol. 32, №1.

The article substantiates that theoretical scientists found many similarities in the process of the comparative analysis of sports and art, along with significant differences between them. These circumstances prompt us to ask whether it is possible to somehow integrate and synthesize these social phenomena and cultural elements, and use this integration and synthesis for their further development, mutual enrichment, and more active involvement of people in the world of sports and art.

Keywords: synthesis of art and sport, culture, theory, approach.

Н. С. Норманский

Геймификация в современной массовой культуре (на примере коллекционных карточных игр)

Настоящая статья посвящена отдельным аспектам геймификации, влияющим на массовую культуру, на примере жанра коллекционных карточных игр. Автор отмечает несколько элементов игры, которые оказывают позитивное влияние на рост популярности культуры разнообразных народов, населяющих Российскую Федерацию, а также появление и успех становления жанра коллекционных карточных игр, его основные представители.

Ключевые слова: коллекционные карточные игры, ККИ, MTG, Magic, Hearthstone, лор, фэнтези, геймификация.

На сегодняшний момент элементы геймификации (адаптация игровых методов к неигровым процессам) активно используют крупные компании и фирмы, в первую очередь в маркетинговых и образовательных целях. В качестве составных элементов они могут применять такие механики, как задания, за успешное выполнение которых можно начислять дополнительные баллы или очки; уровни, выполнение которых предполагает дальнейшее продвижение по принципу «от простого к более сложному» и т.д. Все эти механики присущи компьютерным играм, к которым в современном обществе сформировалось весьма неоднозначное отношение.

Американский философ Джордан Шапиро связывает это, в первую очередь, с тем, «... что мы живём в культуре героизма и прогресса, которая рассматривает любые инновации как революции. Вместо того чтобы праздновать преобразование и рост, мы продолжаем делить мир на две категории: передовую и устаревшую. Мы всегда боимся, что новая

школа полностью вытеснит старую школу, от которой мы не готовы отказаться» [3]. На самом деле, особой новизны на 2020 г. геймификация не представляет. Компьютерные и настольные игры в целом, и отдельные составляющие геймификации, уже давно влияют на культуру нашего мира. В качестве примера хотелось бы привести один из самых увлекательных игровых жанров – коллекционные карточные игры (далее – ККИ), которые на сегодняшний день довольно неожиданно, но в тот же самый момент крепко, внедрились в игровую культуру, повлияв на игровой рынок, разработчиков и игроков.

Согласно развиваемому нами подходу, коллекционные карточные игры являются обязательной составной частью геймификации и универсальным продуктом, влияющим на множество факторов развития современной массовой культуры.

Объектом исследования является современная массовая культура. **Предмет исследования** – коллекционные карточные игры как отражение процесса

геймификации современной массовой культуры.

Цель – раскрыть феномен коллекционных карточных игр и выявить их влияние на развитие современной массовой культуры.

Актуальность данного исследования обусловлена тем, что на сегодняшний день карточные игры являются очень востребованным продуктом игровой индустрии. Так, в октябре 2019 года американская компания Riot Games, известная благодаря своему крупному MOBA-проекту (Multiplayer Online Battle Arena – один из самых популярных жанров компьютерных игр. – *Авт.*) League of Legends анонсировала создание коллекционной карточной игры Legends of Runeterra, которую достаточно тепло встретили критики и обычные игроки [5]. Данная ККИ создана по вселенной League of Legends с целью привлечения многомиллионной аудитории (по состоянию на 2016 год ежемесячная аудитория игры составляет более 100 миллионов игроков по всему миру), и уже сейчас её начинают сравнивать с другими ККИ, которые также споявились на основе той или иной игры. Речь идет о новинках последнего десятилетия – за последние 5 лет разработчиками разных фирм были выпущены такие игры, как The Elder Scrolls Legends (основанная на серии RPG (прим. Role-playing game) игр The Elder Scrolls), Artifact (основанная на MOBA Dota 2), Gwent (трилогия RPG Witcher) и т.д. Отдельно выделим игру Hearthstone от создателей популярной вселенной World of Warcraft – фирмы Blizzard Entertainment. На сегодняшний момент успех Hearthstone, которая в 2018 году вошла в десятку самых прибыльных игр на ПК, не смогла повторить ни одна из ранее перечисленных карточных игр. Популярность данной игры подтверждают и количество просмотров на видеостриминговом сервисе Twitch (50 тысяч зрителей и более), а также аудитория игроков, продолжающих ежедневно играть в карты [7].

Успех Hearthstone доказывает, что ККИ – это не только бизнес, не только развлечение или его «запущенная» фор-

ма, перетекающая в психологическую зависимость, но отдельно сформировавшаяся субкультура, имеющая непосредственное отношение к гик-культуре (англ. Geek – человек, чрезвычайно увлеченный чем-либо, фанат предпочитающий интеллектуальные развлечения цифровой эпохи), жанру фэнтези, а также к коллекционированию, которое является элитарным искусством. Можно с уверенностью сказать, что играть в коллекционные карточные игры стало престижно в современном обществе.

Стоит отметить, что между коллекционными карточками и обычными игральными картами, или картами таро, существуют большие различия. В отличие от своих, более «старших», предшественников, коллекционные карты появились только в начале XX в. История появления первой такой игры не имеет четкой хронологии – известно только, что её выпустила американская фирма «Allegheny Card Company» в 1904 году на фоне успеха традиционного для американцев хобби коллекционирования бейсбольных карточек. Отличие в обычном коллекционировании и выпущенной в те годы игрой заключалось в наличии правил и особенностях каждой карты, которые были обозначены на их «рубашках» (задней стороне карты) [1]. Не вдаваясь в игровые детали, отметим, что сама игра оказалось непопулярной из-за её неординарности и сложности, и последующие девяносто лет жанра ККИ, как такового, не существовало.

В 1993 году выпускник Пенсильванского университета, математик и дизайнер Ричард Гарфилд представил публике легендарную ККИ Magic: The Gathering (далее – MTG, Magic), которая на сегодняшний момент получила статус культовой. MTG не является игровым набором, как некоторые настольные игры, а использует бустеры – наборы, в которых запакованы случайные карты из заранее известного количества. Из этих карт игрок составляет игровую колоду, которой в дальнейшем играет против своих соперников.

За 1993 год небольшая компания «Wizards of the Coast», выпустившая

игру, обогатилась за счёт продажи бустеров на 200 тысяч долларов, а в начале 2000-х уже более 7 миллионов человек по всему миру играли в Magic [10]. Быстро осознав успешность данной формулы обогащения, многие игровые компании стали выпускать свои коллекционные карточные игры на различные тематику. При этом тематика лора (англ. Lore – знания. *Авт.*) – совокупность основной информации о мире того или иного художественного произведения – таких карт была достаточно разнообразной – от «Властелина колец» до «Звездных воинов». Но игровая механика всегда оставалась примерно похожей: игрок составляет колоду, согласно правилам игры, и играет против другого игрока (реже – игроков), также составившего себе колоду. Тем самым Ричард Гарфилд и его игра создали целый жанр ККИ, который и существует на сегодняшний день.

Чуть выше в статье уже упоминался феномен успеха Hearthstone. За основу этой игры также была взята Magic, некоторые механики которой упрощены до минимума для привлечения аудитории, которая до этого вообще никогда не играла в игры такого типа. Hearthstone кажется довольно «приветливой» для новичков и действительно может втягивать в игровую процесс. В отличие от большинства ККИ, где присутствует необходимость покупки стартового набора, в Hearthstone дается определенное количество игровых карт для конструирования колоды, тем самым ликвидируется препятствие между игроком и игрой. Кроме того, в игре появилась система квестов (англ. Quest – задание в ролевых играх, которое необходимо выполнить игроку для достижения определенной цели), за выполнение которых дается игровая валюта в виде золота, позволяющая обходить схему «Pay-to-win» (данная схема буквально обозначает «Плати и побеждай» и позволяет игроку добиться существенного прогресса в игре за реальную валюту).

Ежегодно число людей, увлеченных коллекционными карточными играми, растет, и Российская Федерация не является исключением. Серия Magic стала

заполнять прилавки магазинов Москвы и Санкт-Петербурга в конце 1990-х годов, и сейчас в стране ежегодно проводится множество турниров по данной игре, имеющих статус как местных, так и всероссийских. Русскому игроку пришлось по душе и Hearthstone – на сегодняшний момент россияне одержали верх в крупных международных турнирах, посвященных данной игре (например, Hearthstone World Championship) [4]. При этом стоит отметить, что свои карьеры российские киберспортсмены по ККИ начинали намного позже своих западных коллег (преобладающее большинство с 2015-2016 годов).

Говоря о российской коллекционной карточной продукции, нельзя не упомянуть игру «Берсерк», которая была создана как попытка адаптировать Magic под русских. Выпускаемая с 2003 года игра на сегодняшний момент имеет 23 тематических сетов и три компьютерные игры. Стоит отметить, что лор игры является фэнтезийным, с героями русских сказок, так и существ из фэнтези-миров других авторов (К. Льюис, Дж. Толкин и т.д.) [6].

Коллекционные карточные игры – это уникальный продукт культуры, который, с одной стороны, имеет связь с предыдущими поколениями, сохраняя основные идеи, разработанные предшественниками, но в то же время совершенствуется накопленным опытом и приносит инновации, свойственные современному техническому прогрессу. Такое развитие жанра влияет и на личность человека.

MTG и ККИ, в целом, стали неотъемлемой частью гик-культуры, которая к XXI веку начала ассоциироваться с настольными играми. Феномен успеха сложился благодаря тому, что гикам свойственны любовь к фантастике и фэнтези (лор в Magic непосредственно фэнтезийный), коллекционированию в целом, а также к первоисточнику Magic – настольной игре Dungeons & Dragons, вдохновлявшей Р. Гарфилда при создании своей собственной игры. MTG имеет свойство сблизить людей, и делать это не только во время игрового процесса. Так, для сбора конкурентоспособной колоды недостаточ-

но покупать бустеры – некоторые карты являются настолько редкими, что игроки во всем мире обмениваются ими или выставляют на продажу. Стоимость некоторых карт превышает 10 000 \$ [8]. Игроки постоянно общаются друг с другом в процессе обмена, используя при этом на собственный слэнг, который не всегда понятен даже геймерам с большим стажем.

Любители настольных игр нашли ККИ качественной и хорошо проработанной, отмечая вариативность, позволяющую составить множество комбинаций и ходов для достижения победы. Ещё задолго до проведения первых киберспортивных мероприятий уже проходили первые международные турниры по MTG, собиравшие тысячи профессиональных игроков из разных уголков планеты. На сегодняшний день в Magic или Hearthstone есть свои кумиры, звезды, и даже легенды, а начинающие игроки вдохновляются перспективой защищать цвета флага своей страны на одном из будущих чемпионатов мира по ККИ. Для достижения поставленных перед собой целей игроку предстоит освоить карточную игру в совершенстве, а поскольку карточным играм свойственно обновляться, до конца это сделать невозможно. ККИ учат человека применять свои знания в стандартных и нестандартных обстоятельствах, развивая свой интеллект. Доказано, что из-за наличия множества деталей, которые необходимо запомнить, компьютерные игры стимулируют и развивают память, но коллекционные карточные игры развивают еще эффективнее. В картах необходимо комбинировать, продумывать на несколько ходов вперед, предугадывать ходы соперника, что, несомненно, позволяет улучшить свои аналитические способности и навыки принятия решений. Игрок приобретает навыки совершенно новых элементов, обогащая свой опыт.

ККИ также оказали большое влияние на коллекционирование в России, придя на замену коллекционированию марок, монет и, в первую очередь, значков. Коллекционирование значков в СССР являлось особой культурой, а фалеристы

(коллекционеры значков) своим поведением напоминали поведение современных коллекционеров карт: встречались по выходным на самостоятельно организованных мини-выставках, обменивались своими экспонатами, выкупали желаемые экземпляры. Проводя параллели между фалеристами и современными коллекционерами карточек, стоит также отметить сходство в выпуске – новые значки выпускались на территории Советского Союза ежегодно, как и новые наборы карт; значки также делились на разные уровни по редкости: находящиеся в свободной продаже, и наградные, которые найти было не так легко. Но если в случае со значками главной целью было собрать их все, то коллекционеры карточных игр, ставят целью собрать, в первую очередь, сильнейшую колоду для победы, и коллекционирование часто отходит на второй план. Особенно это прослеживается после появления ККИ Hearthstone, где игрок может «уничтожить» любую из карт в своей коллекции и взамен создать ту карту, которой у него нет (часто новую или более сильную).

Коллекционные карточные игры, как правило, содержат кроме основной информации (очков атаки, защиты, описания способности) и дополнительную – о персонаже или событии, изображенном на карте. Как правило, такая информация располагается на задней стороне карты или в специальном окне электронной версии. Благодаря этой информации игрок, который далек от лора того или иного мира, может представить какой персонаж, оружие, событие изображены на карте в целях расширения своего кругозора. Несмотря на то, что фольклор универсален, и сюжеты, возникающие в одной стране, с таким же успехом могут повторяться в другой – по нашему усмотрению – ККИ от российского производителя могут быть непосредственно более лояльными к российскому фольклору. И сейчас мы говорим не только об Иване Дураке, Змее Горыныче или Садко – персонажах столь знакомых, но и о Шурале, Бисура, Анкы-келе, и т.д. Благодаря карточкам, которые содержат информацию

о фольклоре и культуре других народов Российской Федерации, игрок культурно развивается в процессе игры.

В качестве примера можно привести серию игр и книг «Ведьмак» Анжея Сапковского. «Ведьмак» представляет собой славянское фэнтези с такими фольклорными персонажами, как Кикимора, Кашей, Баба-Яга и др. Изначально эти книги были известны только в пределах Восточной Европы, однако после выхода серии одноименных компьютерных игр, к восточноевропейской культуре проявили интерес игроки всего мира. На фоне такого успеха книжная серия «Ведьмак» была экранизирована крупнейшим американским поставщиком сериалов и фильмов – компанией «Netflix», которую только за первые 4 недели после релиза посмотрели более 76 млн. человек по всему миру [2]. Стоит отметить, что во «Вселенной» 6 присутствовал гвинт – карточная игра, в которую очень любили играть книжные персонажи. Впоследствии игровая механика гвинта стала самостоятельной онлайн-игрой, как и вышеупомянутые Hearthstone или Magic, сохранив и расширив тот самый славянский фольклорный оттенок.

Уже на протяжении нескольких лет россиянам категорически не хватает собственного фольклора, но не из-за отсутствия такового вообще (как раз фольклора в России достаточно). Проблема заключается в том, что современный потребитель не имеет возможности полностью удовлетворить запросы, связанные с культурным воспитанием, зачастую получает низкокачественный продукт или ищет его западный аналог. За последние годы в стране заметны такие тенденции, как создание фольклорных фильмов: «Книга мастеров», «Реальная сказка», «Последний богатырь»; серии «Волкодав» М.В. Семеновой, циклы романов «Князь леса» Е.А. Дворецкой и «Тайный город» В.Ю. Панова; серии компьютерных игр «Князь», «Златогорье» и т.д.

Коллекционные карточные игры способствуют популяризации культуры на-

родов России. Создание таких карт может быть разделено на несколько бустеров, например, сказки и мифы «Южного федерального округа», или региональные – «Сказки и мифы Поволжья». Карты с такими изображениями и информацией не только знакомят с фольклором разных регионов, но и способствуют объединению и общению игроков со всей России.

Выводы. Сегодня коллекционные карточные игры стали популярным развлечением во всём мире и имеют многомиллионную аудиторию. По нашему мнению, ККИ не только могут помочь интересно провести время, но также влияют на такие факторы, как развитие традиций, воспитание и интеллект.

1. Карточные игры, благодаря своим правилам, способствуют развитию интеллекта, памяти, аналитического мышления и скорости принятия решений.

2. Коллекционные карточные игры, благодаря сезонным и рейтинговым турнирам, формируют лидерские качества личности: желание побеждать, быть первыми. Многие игроки ставят перед собой цель: принять участие в международном турнире и представлять цвета своего государственного флага.

3. Благодаря тому, что карты стали повсеместным увлечением, игроки поддерживают связь друг с другом по всему миру, находят новых друзей. Как правило, игры сближают людей, позволяют заводить новые знакомства, изучать другие культуры и языки.

4. ККИ – это не «чужеродное тело» далекое от наших традиций или культуры. Проведя небольшой исторический экскурс, можно прийти к выводу, что коллекционирование значков в Советском Союзе очень похоже на современное коллекционирование карт, которые является популярным увлечением среди части россиян.

5. Коллекционные карточные игры имеют тесную связь с фольклором благодаря своей фэнтезийной составляющей и содержат познавательную информацию из истории и культуры других стран.

1. Архив старых карточных игр на сайте oldcardboard. Allegheny Card Game. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.oldcardboard.com/wg/allegheny/allegheny.asp?cardsetID=1175> (дата обращения: 20.11.2019)

2. «Ведьмак» стал одним из самых популярных сериалов Netflix». Новостной портал dtf.ru. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/95536-vedmak-stal-odnim-iz-samyh-populyarnyh-serialov-netflix-po-novoy-sisteme-podscheta-prosmotrov> (дата обращения: 29.01.2020)

3. Дж. Шапиро. «Преимущества геймификации: о чём говорят исследования» По материалам: MindShift. Ред. Е.Тулина. [Электронный ресурс] / Дж. Шапиро // – Режим доступа: <https://newtonew.com/tech/preimushchestva-gejmifikacii-o-chem-govorjat-issledovaniya> (дата обращения: 09.02.2020)

4. «Лучшие российские игроки в Hearthstone». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.redbull.com/ru-ru/best-russian-players-in-hearthstone> (дата обращения: 20.11.2019)

5. Малезич М. «Riot анонсировала ККИ Legends of Runeterra. Первая демоверсия будет доступна уже сегодня». [Электронный ресурс] / М. Малезич // cyber.sports.ru – Режим доступа: <https://cyber.sports.ru/games/1079164678.html> (дата обращения: 20.11.2019)

6. Полная информация о коллекционной карточной игре «Берсерк». Официальный сайт. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://berserk.ru/ob-igre> (дата обращения: 24.12.2019)

7. Статистика игры Hearthstone на видеостриминговой платформе Twitch. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://twitchtracker.com/games/138585> (дата обращения: 20.11.2019)

8. ТОП 10 самых дорогих карт MTG. Видеохостинг YouTube. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=nSiszHiV4qg> (дата обращения: 23.11.2019)

9. WIZARDS OF THE COAST: 1990-PRESENT [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20060824022118/http://www.rpg.net/columns/briefhistory/briefhistory1.phtml> (дата обращения: 10.12.2019)

The article is devoted to the certain aspects of gamification that affect mass culture, using the example of the collectible card game genre. The Author notes a few elements of the game that have a positive impact on the growing popularity of the culture of various nations inhabiting the Russian Federation. The author also considers the emergence and success of the formation of the genre of the collectible card games, introduces its main representatives.

Keywords: the collectible card game, CCG, MTG, Magic, Hearthstone, the lore, fantasy, gamification.

С. В. Чимириц

Рекреационная составляющая в системе гуманизации труда

Рекреационная составляющая в системе гуманизации труда является важнейшим фактором повышения качества трудовых функций и оказывает стимулирующее воздействие на рост производительных возможностей работников и повышение качества функционирования всех секторов экономики, обеспечивает поддержание здорового психологического климата в коллективе.

Ключевые слова: рекреация, гуманизация труда, принципы гуманизации труда, рекреационная составляющая.

Актуальность. Важнейшей составляющей социально-экономического развития регионов Российской Федерации является обеспечение устойчивого экономического роста и повышение уровня жизни населения. Решение этих проблем зависит от производительных возможностей работников, основанных на их здоровье, физическом и психологическом состоянии, что соответствует требованиям гуманизации труда во всех отраслях экономики. Кроме того, в решении вопросов повышения качества трудовых функций важную роль играет сфера туризма и рекреации, которая оказывает стимулирующее воздействие на работников и функционирование всех секторов экономики. Развитие рекреационно-туристического комплекса, в свою очередь, обеспечивает создание дополнительных рабочих мест в регионе, расширение объектов инвестирования, активизацию предпринимательской деятельности.

Постановка проблемы. Проблема гуманизации труда в настоящее время является важнейшим фактором совер-

шенствования организационно-технологического и социально-экономического содержания трудового процесса, который непосредственно связан с необходимостью восстановления здоровья, физических и духовных сил, влияющих на трудоспособность работников.

Анализ последних исследований и публикаций. Исследованию проблем рекреации и особенностей гуманизации труда посвящены научные труды таких отечественных ученых: Н. И. Долишний, С. М. Злупко, П. А. Игнатовский, Е. Г. Мамытова, Т. А. Самойлюк, Н. А. Титова, О. С. Шаптала и других.

Выделение нерешенной проблемы. Главной особенностью предоставления рекреационно-туристических услуг является их социальная значимость. В соответствии с Конституцией, Российская Федерация – социальное государство, политика которого направлена на создание условий, обеспечивающих достойную жизнь и свободное развитие человека [1]. Поэтому государством гражданину предоставляются социальные гарантии, которые представляют

собой совокупность материальных и юридических средств, обеспечивающих реализацию конституционных социально-экономических и социально-политических прав граждан (право на труд, отдых, образование, медицинскую помощь и т.п.). При этом, особенностью социально-ориентированной экономики являются факторы психофизического характера гуманизации труда.

Объект и предмет исследования. Объектом исследования выступает концепция гуманизации труда, а предметом – его принципы и содержательные элементы.

Цель статьи. Цель данной статьи заключается в определении места рекреационных мероприятий в системе гуманизации труда.

Изложение основного материала. Основой любой организации и главным её богатством являются люди. Хотя во многих сферах хозяйствования машины стали полновластными хозяевами технологических и управленческих процессов, вытеснили человека почти полностью или полностью из отдельных подразделений, всё же роль и значение человека в организации не только не снизились, но и значительно возросли, имея ввиду необходимость приложения значительных физических и психологических усилий.

Соответственно, в определенной мере, в современных условиях, повышается роль человеческого труда в жизни общества, в экономическом и соци-

альном прогрессе. Происходит развитие новых коллективных форм труда не только в организации, но и различных формах хозяйствования, через которые удается привлекать работников к управлению, повышать их творческую и трудовую активность, в том числе и в туристской сфере деятельности.

В настоящее время много говорят о социально-ориентированной экономике, одним из направлений которой является развитие человека в процессе труда. Это означает превращение труда в сферу развития человека, постепенный переход к содержательному труду в комфортных условиях, изменение отношений в коллективе и прочее.

Одной чертой социально-ориентированной экономики является процесс гуманизации труда, что означает приспособление (адаптацию) той или иной стороны трудовой жизни к человеку, предполагающего создание наиболее благоприятных условий и организации труда для максимальной реализации трудового потенциала работника. Направления гуманизации включают в себя: трудовой процесс и технологию, оздоровление окружающей среды, эстетику оформления места работника, мотивацию самоохраны труда.

Основное назначение гуманизации труда – снижение риска от трудовой деятельности, повышение комфортабельности условий труда и удовлетворенности ими работников.



Рисунок 1. Принципы гуманизации труда в социально-ориентированной экономике по Н. Геррику и М. Маккоби

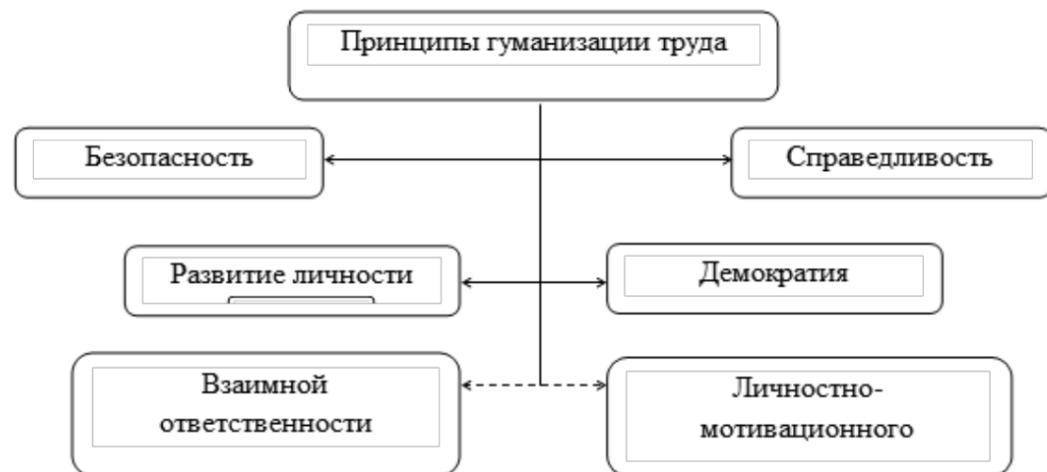


Рисунок 2. Принципы гуманизации труда в социально-ориентированной экономике, дополненные Т. А. Самойлюк

Концепция предусматривает соблюдение соответствующих принципов (рис. 1), которые изложены Н. Герриком и М. Маккоби [2]:

1. Принцип безопасности означает, что индивид на рабочем месте должен ощущать отсутствие угрозы для своего здоровья, соответствующего уровня дохода, стабильности в обеспеченности работой в будущем и т.д.

2. Принцип справедливости состоит в долевым выражении участия в доходе в соответствии с долей вклада в достижение целей организации, фирмы, учреждения.

3. Принцип развития личности – это соответствующая организация труда, при которой труд должен быть организован таким образом, чтобы соответствовать наиболее полному развитию неповторимых личностных качеств каждого работника.

4. Принцип демократии предусматривает отмену жесткой иерархии административного аппарата, самоуправление автономных групп работников, выборность руководства организации, коллективное демократическое решение таких вопросов, как распределение доходов, инвестиционная политика.

В работе Т. А. Самойлюк указанные принципы [3] были дополнены принци-

пами взаимной ответственности и личностно-мотивационного восприятия. Автор указывает, что соблюдение прав и обязанностей всех участников фирмы следует рассматривать как принцип взаимной ответственности, а готовность работников принимать меры по гуманизации труда, наличие для этого определенных личностных и профессиональных качеств соответствуют принципу личностно-мотивационного восприятия (рисунок 2).

В то же время, внедрение современных форм организации труда и совершенствование управления трудовой деятельностью, снижение его монотонности и обогащение, повышение эффективности использования производительных резервов рабочей силы и создание необходимых условий для развития персонала (непрерывное обучение, планирование карьеры и т.д.), обеспечение безопасных и комфортных условий труда, демократизация трудовой жизни и справедливое вознаграждение за труд являются содержательной стороной системы факторов гуманизации труда.

Однако достижение всех этих составляющих невозможно без осуществления мероприятий, направленных на восстановление и укрепление физических

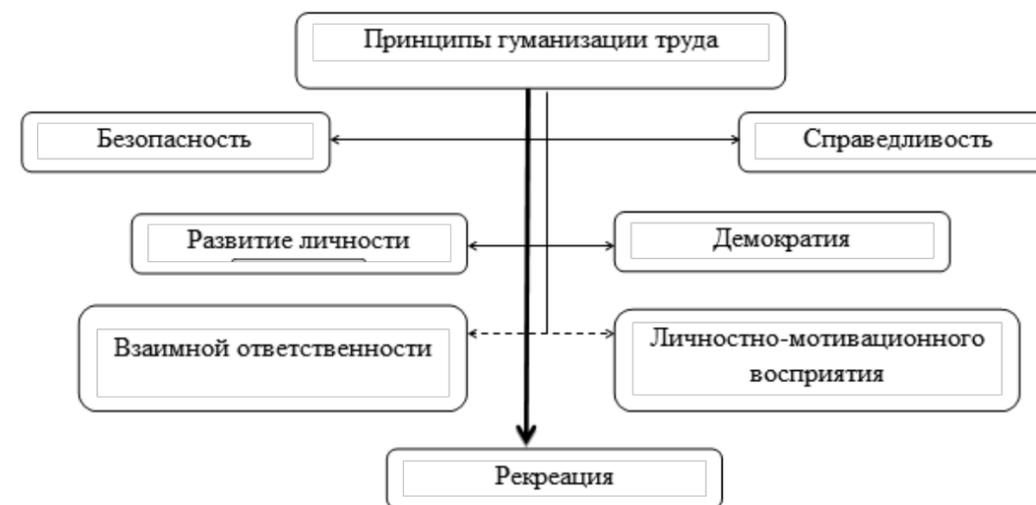


Рисунок 3. Принципы гуманизации труда в социально-ориентированной экономике, дополненные автором

и духовных сил работника. Активный отдых и перемена видов деятельности способствуют быстрому восстановлению организма после утомления. Это особенно важно в тех профессиях, в которых люди значительное время находятся без движения (работники умственного труда и др.) либо выполняют однообразные, монотонные движения (на конвейерах, ткацких станках и т.п.).

Соответственно, одним из принципов гуманизации труда является принцип рекреации (рисунок 3).

Соблюдение принципа рекреации вызвано реалиями сложившихся современных социально-экономических систем, в основе которых заложены психофизические факторы интенсификации трудовой деятельности, такие как степень занятости работника в течение рабочего дня, темп труда, количество обслуживаемых объектов, насыщенность рабочего дня общением и контактами, высокая степень самоотдачи и контроля, вынужденное подавление негативных и отрицательных эмоций, отсутствие возможности эмоциональной разрядки, физическая динамическая нагрузка, характер рабочей позы, величина статической нагрузки, перемещение в пространстве и др.

Интенсификация труда практически всех сфер трудовой деятельности требует от работника все больших затрат физической, умственной и нервной энергии. Стоит также отметить, что улучшение качества работы определяется совокупностью социальных и психофизических параметров, а также зависит от условий по обеспечению восстановления и укрепления здоровья, физических и духовных сил, трудоспособности.

Возрастающее значение рекреационных мероприятий в современном обществе диктует для всех участников трудовых отношений изменения подходов к организации труда и осуществлению процесса восстановления сил и здоровья.

В целях достижения оптимального соответствия человека выполняемой работе и повышения трудового потенциала работника возникает необходимость в использовании рекреационного потенциала в современной системе гуманизации труда для восстановления и развития физических и психических сил человека, его физического, интеллектуального и духовного совершенствования.

Выводы. Современные тенденции развития туризма и рекреации свидетельствуют о возрастающей потребности общества в услугах туристско-рекреационного характера, что подтверждает факт, что это направление хозяйствования, при соответствующих условиях, может стать катализатором оздоровления экономики как страны в целом, так и конкретных регионов.

При этом важность рекреации как элемента гуманизации труда заложена в системе подходов к повышению качества трудовой жизни. Рекреационный потенциал в системе гуманизации труда может быть эффективно реализован только в том случае, когда учитываются все интересы общества.

1. Конституция Российской Федерации [Электронный ресурс]: (с учетом поправок, внесенных Законами РФ о поправках к Конституции РФ от 30.12.2008 N 6-ФКЗ, от 30.12.2008 N 7-ФКЗ, от 05.02.2014 N 2-ФКЗ) // КонсультантПлюс: справ. прав. система. – Режим доступа: [www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399\\$](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_28399$).

2. Мамытов Е.Г. Социально-трудовые отношения в условиях рынка. – М.: МАКС Пресс, 2008. – 284 с.

3. Самойлюк Т.А. Гуманизация труда – основное направление повышения качества трудовой жизни // Креативная экономика. – 2014. – Том 8. – № 5. – С. 40-46.

4. Туризм и рекреация на пути устойчивого развития: отечественные и зарубежные исследования [Электронный ресурс]: монография/ Е.С. Агеева [и др.]. – Электрон. текстовые данные. – М.: Советский спорт, 2008. – 430 с. – Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/40792.html>. – ЭБС «IPRbooks»

The recreational component in the system of humanization of the labor is the most important factor improving the quality of the performance of the labor functions and has a stimulating effect on employees, increasing productive opportunities and improving the quality of functioning of all sectors of the economy, ensuring the maintenance of the healthy climate and the psychological condition of the team.

Keywords: recreation, humanization of labor, principles of humanization of labor, the recreational component.

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА СО- ВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

С. А. Денежная, М. А. Сова

Развивающая технология формирования художественного мировоззрения личности

В статье обосновывается актуальность исследования проблемы использования развивающей технологии для формирования художественного мировоззрения личности. Раскрываются сущность понятий «мировоззрение», «художественное мировоззрение», «развивающая технология». Характеризуются этапы развивающей технологии формирования художественного мировоззрения. Разрабатывается алгоритм мыслительных действий при моделировании художественных картин мира. Рассматривается действие психологического механизма рефлексии, применение которого способствует достижению эффективности развивающей технологии.

Ключевые слова: мировоззрение, художественное мировоззрение, моделирование художественной картины мира, развивающая технология, рефлексия.

Актуальность проблемы. В условиях социально-культурной трансформаций происходит переосмысление духовных ценностей и ценностных ориентиров, на основе которых создаётся художественный образ мира и формируется мировоззрение личности.

Следует отметить, что организация и управление процессом создания образа мира в сознании личности обуславливает необходимость исследования проблемы разработки новых технологий, благодаря которым устанавливаются новые взаимоотношения между человеком и миром, проявляется сущностный признак мировоззрения – человеческая универсальность, выраженная в художественной культуре.

Как известно, определение мировоззренческой позиции личности, развитие её интеллектуального потенциала, а, следовательно, и расширение эпистемологической сферы образовательного пространства осуществляется при воспроизведении духовных ценностей ми-

ровой художественной культуры. Поэтому исследование проблемы разработки и использования развивающей технологии для формирования художественного мировоззрения личности становится всё более актуальным.

Постановка проблемы. В создании технологии развивающего обучения перспективным направлением выступает определение мировоззренческой позиции в процессе интеллектуальной рефлексии. В связи с этим особую значимость приобретает субъективный фактор познания художественного образа мира, ориентированный на формирование субъективного отношения к окружающей действительности, осмысление личностью своего сознания и деятельности под воздействием духовных ценностей и художественных образов в универсуме культуры.

Однако в практике высшей школы не всегда учитываются индивидуальные особенности мировосприятия, специфика личностного постижения художественного образа мира, развитие твор-

ческой самостоятельности при создании художественного образа и картины мира.

Вместе с тем, в научной литературе акцентируется внимание исследователей на раскрытии индивидуально-личностных особенностей художественного искусства мировосприятия и субъективного переживания образов и ценностей.

Актуализация глубинных проявлений самосознания и эмоционально-чувственной сферы личности способствует индивидуально-личностному пониманию художественных образов мира, созданию творческой атмосферы в процессе освоения художественного образа мира. В связи с чем активизируются поиски решения проблемы разработки развивающей технологии для формирования художественного мировоззрения личности, а также её внедрения в практику высшей школы.

Анализ исследований и публикаций, в которых раскрываются способы решения рассматриваемой проблемы и обобщаются результаты научных поисков по созданию современных технологий формирования художественного мировоззрения, позволяет отметить значимость моделирования художественных образов и картин мира. В этом аспекте интерес представляют работы Н. Ю. Ермиловой и И. Э. Рахимбаевой по подготовке студентов к моделированию и художественно-педагогическому проектированию [5; 7].

В публикации О.В. Артюховой отмечается значение исследования проблемы формирования художественного мировоззрения личности как процесса развития творческого мышления, воссоздания духовных ценностей культуры, расширения кругозора и эрудиции [1].

В научных работах внимание исследователей концентрируется на функциональном анализе и методических аспектах процесса формирования художественного мировоззрения – определяется роль искусства как формы общественного сознания отражения действительности в художественных образах и эстетического познания мира, в процессе которого формируется мировоззренческая позиция личности [2; 3; 4; 6].

Поэтому научный интерес представляет организация процесса моделирования художественного образа и картины мира как способа познания окружающей действительности и самоопределения в мире. В исследовании К. В. Васильковской раскрывается такой аспект этого процесса, как установление взаимосвязи между художественным универсумом культуры и мировоззрением. Эта взаимосвязь основывается на общности данных феноменов и проявляется в таких действиях, как:

- раскрытие универсальности указанных форм общественного сознания;
- применении этих исторически сложившихся форм общественного сознания и их функционировании как духовно-практических образований;
- создание ценностей культуры и использование аксиологического подхода к развитию личности в окружающем мире;
- выборе способов освоения действительности [3].

В научной литературе недостаточно разработаны развивающие технологии формирования художественного мировоззрения как проявления самосознания личности в осмыслении отношения к окружающей действительности и самоопределению в современном мире. Поэтому логичными представляются поиски форм и способов активизации рефлексивной деятельности в процессе формирования художественного мировоззрения личности с использованием развивающих технологий. Их применение предполагает осмысление опыта сознания и перцепцию художественного мировосприятия личности, а, следовательно, определяет сущностный смысл культурологического знания.

Актуальность проблемы исследования обусловлена необходимостью разработки развивающих технологий формирования художественного мировоззрения, направленных на активизацию рефлексивной деятельности личности, развитие теоретического мышления и целостное освоение художественного пространства культуры.

Объект исследования – процесс формирования художественного мировоззрения.

Предмет исследования – развивающая технология формирования художественного мировоззрения.

Цель работы состоит в теоретическом обосновании и разработке развивающей технологии формирования художественного мировоззрения личности в процессе культурологической подготовки.

Задачи работы:

1. Раскрыть сущность понятий «художественное мировоззрение» и «развивающая технология».

2. Разработать развивающую технологию формирования художественного мировоззрения.

3. Выработать алгоритм мыслительных действий при моделировании художественной картины мира.

Изложение основного материала. Для реализации поставленной цели следует, прежде всего, раскрыть сущность понятий «художественное мировоззрение» и «развивающая технология».

Феномен мировоззрения фундаментально исследовался учеными различных отраслей науки на протяжении почти всей истории человечества. Обобщение взглядов философских мыслителей позволяет привести несколько интерпретаций этого понятия.

Мировоззрение объясняется как:

- система убеждений, идеалов, принципов, исходящих ценностей, установок и представлений человека о мире, выступающая основой ориентации человека в жизни и практической деятельности;

- специфическая форма отражения действительности как результат познания окружающего мира;

- форма и средства духовного освоения окружающей действительности;

- присущий сознанию человека способ «видения», который является инструментом для познания вещей и решения различных проблем, в частности, роли сознания человека в мире;

- основа и особая организация сознания и самосознания человека, согласно которым он воспринимает, осмысливает и оценивает окружающий мир, определяет свое место в нём.

В словарной литературе понятие «мировоззрение» трактуется как совокупность убеждений, оценок, взглядов и принципов, которые определяют общее видение, понимание мира и место личности в нем, а также её жизненные позиции, программы поведения и деятельности [4]. Мировоззрение человека обусловлено особенностями общественного бытия и социальными условиями.

С культурологической точки зрения, согласно которой мировоззрение является высшей формой самосознания личности, данный феномен выступает как целостная система представлений человека о мире, как самоопределение человека в мире духовно-культурных координат [2].

Согласно позиции бельгийского философа Апостеля, структура мировоззрения включает семь элементов, а именно: 1) онтологию – описательную модель мира; 2) объяснение мира; 3) футурологию, которая должна дать ответ на вопрос: «Куда мы идем?»; 4) ценности, выступающие ориентирами в поиске ответов на этические вопросы; 5) праксеологию (методологию и теорию действия), указывающую на достижение цели; 6) эпистемологию (теория знаний), которая выясняет, что является правдой, а что нет; 7) этиологию, объясняющую происхождение и структуру мировоззрения.

Классификация мировоззрения позволяет выделить следующие его типы:

- мифологический – для взглядов которого характерен синкретизм, тотемизм, фетишизм, магия;

- религиозный — особая форма осознания мира, основу которой составляет не обоснование и доказательства, а откровенность;

- философский – форма познания мира, изучающая общие существенные характеристики и фундаментальные принципы реальности и познания бытия человека, отношений между человеком и миром;

- научный – осознание мира через получение истинных знаний, открытие объективных законов мира и предвидения тенденции его развития;

- художественный – форма общественного сознания, отражающая действитель-

ность в конкретно-чувственных образах согласно определенным эстетическим идеалам.

Выражение специфического отношения к окружающей действительности содержится в определениях понятия «художественное мировоззрение», что раскрывается как:

- специфическая форма эмоционально-ценностного отношения к окружающей действительности, которая фокусирует смысло-жизненные установки и ориентиры человека, выраженные в произведениях искусства [8];

- попытки на основе универсальных достижений художников создать собственное видение мира путем приведения их к одной системе [1];

- система художественных знаний, художественных ценностей и художественно-педагогических принципов [3];

- эмоционально-образная форма духовно-практического постижения действительности, которая проявляется через совокупность художественно-эстетических взглядов, убеждений, представлений, эмоционально-ценностного отношения к искусству и окружающего мира [9].

В педагогической науке исследования Е. Н. Васильковской, М. А. Печенко по проблеме художественного мировоззрения имеют практико-ориентированную направленность, предполагают разработку методических систем его формирования в условиях образовательного процесса [3; 6].

Внимание исследователей сосредоточено на практической реализации ориентационной и регулятивной функций мировоззрения, что способствует формированию направленности личности, оптимизации познавательной деятельности и само регуляции поведения.

При определении оптимальных педагогических условий формирования мировоззрения М. В. Стасюк обосновывает значение эмоционально-ценностного восприятия мира и эстетического отношения к нему, которые формируются в процессе духовного постижения образцов культуры и художественно-творческой деятельности личности [9].

В контексте самоопределения личности в художественной культуре мировоззрение выступает как «зеркало», в котором личность воспринимает себя в мировом «интерьере». Такое «отражение» действительности является процессом индивидуальным, поскольку «зеркало» находится не во вне индивидуального пространства личности, а внутри её духовного мира.

Как известно, каждая личность в жизни формирует как свою систему ценностных ориентаций, так и своё мировоззрение и, соответственно, составляет личностную картину мира с присущей ей системой ценностей. Мировоззренческие ориентации, способы эстетического отношения к миру, которые в значительной степени определяют культурные традиции, отражают различные формы творческого отношения к действительности и, тем самым, помогают личности самостоятельно осуществлять свой мировоззренческий выбор. Отсюда в практике высшей школы значимость приобретает развитие рефлексии как механизма формирования художественного мировоззрения.

Следует отметить, что в процессе формирования художественного мировоззрения основное место принадлежит моделированию художественных образов и картин мира. Так, разработка модели культурного универсума осуществляется путем создания художественных образов и картин мира и рефлексивного осмысления своего отношения к миру. Моделирование предполагает активизацию эстетической проективной деятельности, мобилизацию усилий к самостоятельному поиску по созданию моделей образов мира, нахождение между ними существенных связей и отношений и, соответственно, рефлексии индивидуальной траектории интеллектуальной деятельности. Моделирование художественного образа и картины мира предусматривает присутствие «я»-субъекта познания: открытие собственной сущности через присвоение бытия в смысловом поле пространства культуры.

Развивающая технология формирования художественного мировоззрения

реализует рефлексивно-инновационный подход, который основывается на принципах: а) проблемности и преодоления трудностей в процессе познавательной деятельности; б) теоретизации знаний; в) рефлексивности; г) индивидуализации познания.

Практическая реализация указанных принципов обуславливает направленность процесса познания на формирование познавательной самостоятельности личности, развитие теоретического мышления, активизацию интеллектуального потенциала, мобилизацию волевых усилий на решение поставленных задач.

С этих позиций познавательная деятельность строится по теоретико-дедуктивному типу (в отличие от эмпирически-индуктивного типа) мыслительных действий. Развитие теоретического мышления осуществляется благодаря специально организованной познавательной деятельности, а именно: особым построением содержания и процесса усвоения субъектом содержательных обобщений, что предполагает нахождение генетически исходных, теоретически существенных свойств и отношений объектов, условий их происхождения и преобразования.

Иначе говоря, познание выступает как рефлексивная деятельность по воссозданию содержания и метода научного (теоретического) познания. Логика и

последовательность этапов развивающей технологии представлены на рисунке 1.

Преимущества развивающей технологии состоят в интенсификации процесса познания, направленного на актуализацию творческих способностей личности, развитие логического мышления, в процессе интеллектуальной, межперсональной и личностной рефлексии.

Конкретизируя особенности проективной деятельности субъекта познания по моделированию художественных образов и картин мира, следует выделить следующие мыслительные действия:

- 1) выделение существенных признаков культуры;
- 2) раскрытие комплексных проблем;
- 3) выбор способов решения проблем представителями определенной эпохи;
- 4) создание «архитектоники» системы художественных образов;
- 5) определение элементов художественной системы по характеру отношений между ними;
- 6) определение места человека в мире, что выражается в искусстве;
- 7) локализация духовных ценностей культуры;
- 8) углублённое «погружение» в художественный мир, наполненный человеческими смыслами;
- 9) формирование оценочного отношения к миру;

10) рефлексивный анализ разработанной модели.

Моделирование художественной картины мира в соответствии с разработанным выше алгоритмом составляет процессуальный аспект познавательной деятельности из таких мыслительных действий: а) ценностно-ориентационных; б) содержательно-операциональных; в) эстетически-оценочных; г) рефлексивных.

Создание моделей художественных картин мира основывается на обобщении характерных особенностей культуры, структурировании системы образов, духовных ценностей определенной эпохи. В этом процессе следует уделять внимание рефлексивному постижению доминант культуры, на которых образуется новая модель образа мира с новыми темами, формами, стилями, дискурсивными диспозициями и семиотическими преимуществами. Так разрабатываются модели античной, религиозной, рациональной, субъективной художественных картин мира, которые выступают результатом самостоятельного поиска структурных основ мировой художественной культуры.

Высокая степень обобщения и целостности знаний способствует полноте освоения и глубине понимания феноменов культуры, формированию образных представлений, обоснованию оценочных суждений, установлению взаимосвязей между культурными явлениями в процессе поиска мировоззренческих ориентиров и ценностного смысла жизни. Таким образом, развивающая технология выступает в форме создания художественной картины мира в процессе рефлексивной деятельности.

Выводы. Обобщение изложенных теоретических положений позволяет сформулировать следующие выводы:

1. Организацию процесса формирования художественного мировоззрения личности целесообразно осуществлять с использованием развивающей технологии, которая имеет проблемно-поисковую направленность.

2. Логика и последовательность развивающей технологии включает четыре этапа педагогической работы:

- ознакомление с проблемной ситуацией или задачей;
- овладение образцом, в котором проявляются существенные отношения, выступающие основой решения задачи;
- фиксация выявленных отношений в форме предметной или знаковой модели;
- выявление существенных свойств выделенного отношения, благодаря которым можно определить условия и способы решения исходной задачи.

3. Моделирование художественной картины мира предполагает упорядочение духовных ценностей, культурных явлений, процессов и других структурных элементов исторической эпохи в целостную систему, а также определение особенностей эволюционных процессов в стилях мышления, формах, языках, средствах художественной выразительности. Разработка «архитектоники» культурной монады даёт возможность представить в конструктивной форме «мозаику» мировых художественных культур.

4. Процессуальный аспект моделирования раскрывается на основе алгоритмизированного подхода и включает мыслительные действия по созданию художественных образов и картин мира в процессе с рефлексивной деятельности.

5. Моделирование художественных образов позволяет осуществить рефлексии над культурной целостностью и достичь локализации ценностей в художественной картине мира. Рефлексивное отражение в сознании художественных моделей образов и картин мира обеспечивает формирование художественного мировоззрения личности.

Перспективы дальнейших исследований в рассмотренном выше направлении авторы видят в создании новых технологий формирования мировоззрения с использованием современных технических, электронных и компьютерных средств мировой художественной культуры.

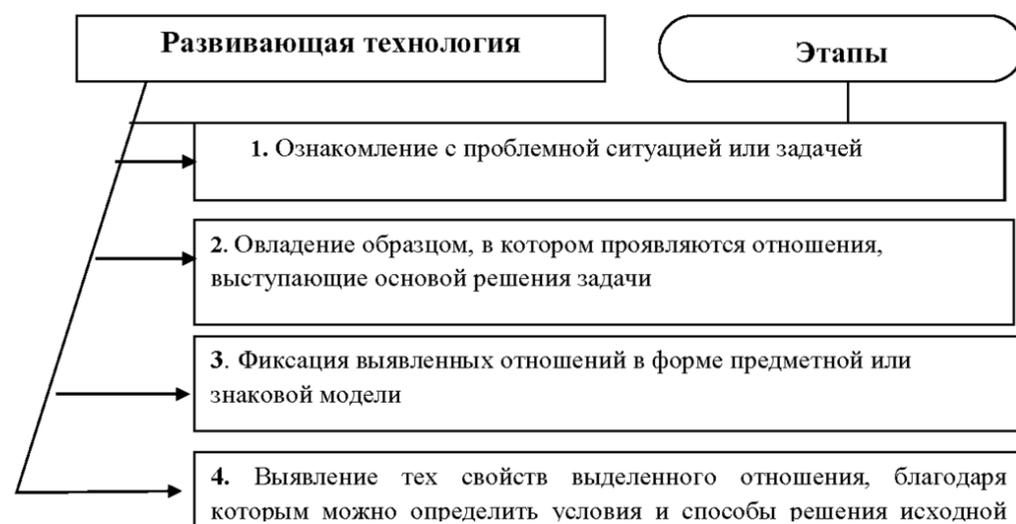


Рис. 1. Этапы развивающей технологии

1. Артюхова О. В. Формирование художественного мировоззрения личности как педагогическая проблема / О. В. Артюхова // Матер. Всеукр. науч.-практ. конф. – Николаев: МДУ, 2003. – С.107-113.

2. Библер В. С. На гранях логики культуры / В. С. Библер. / Книга изб. статей. – М.: Изд-во политической литературы, 1997. – 440 с.

3. Васильковская Е. Н. Формирование художественного мировоззрения будущего учителя музыки в процессе изучения музыкально-исторических дисциплин: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения музыке» / Е. Н. Васильковская // НПУ имени М. П. Драгоманова. – К., 2006. – 19 с.

4. Диденко В. И. Философский энциклопедический словарь / В. И. Диденко, В. А. Табачковский, В. И. Шинкарук (гл. редактор). Л. В. Озадовская, И. П. Полищук (научные редакторы). – К.: Абрис, 2002. – 742с.

5. Ермилова Н. Ю. Моделирование ситуаций профессиональной деятельности как фактор формирования творческой самостоятельности будущего специалиста: автореф. дис. ... канд. пед. наук / Н. Ю. Ермилова. – Волгоград, 2000. – 18 с.

6. Печенко М. А. Методические аспекты формирования основ художественного мировоззрения учащихся. – Режим доступа: [znprr_2011_8_62](#)

7. Рахимбаева И. Э. Художественно-педагогическое проектирование: Проблемы подготовки учителя. / И. Э. Рахимбаева, Л. В. Горина. – Саратов: Слово, 2002. – 144 с.

8. Сидоренко Т. Формирование художественного мировоззрения школьников средствами музыкального импрессионизма / Т. В. Сидоренко // Учёные записки. – Сер. Педагогические науки, 2016. – Вып. 147. – С. 33-38. – Режим доступа: [Users / USER /Downloads / Nz_p_2016_147_33](#).

9. Стасюк М. В. Формирование художественного мировоззрения учащихся в процессе хоровой деятельности // М. В. Стасюк / автореф. дис. на соискание учёной степен канд. пед. наук: специальность –13.00.02 «Теория и методика обучения музыке» // НПУ им. М. П. Драгоманова. К., 2010. – 22 с.

The article substantiates the relevance of the research on the use of developing technology for the formation of the artistic worldview of the individual. The essence of the concepts «the worldview», «the artistic worldview», «the developing technology» is revealed. The stages of the developing technology of forming an artistic worldview are characterized. The algorithm of mental actions in modeling artistic pictures of the world is developed. The article considers the effect of the psychological mechanism of reflection, the use of which contributes to the effectiveness of the developing technology.

Keywords: *worldview, the artistic worldview, modeling of the artistic picture of the world, the developing technology, reflection.*

УДК 37.013.43

И. А. Курьянова, М. Ю. Сапрыкина

Театральное образование в Крыму: от теории к практике

В статье рассматриваются современные проблемы театрального образования в Крыму. Проведен анализ опыта театральной педагогики в регионе после вхождения Крыма в состав Российской Федерации, изучена практика применения дуального образования на кафедре театрального искусства «Крымского университета культуры, искусств и туризма» как фундаментальной основы формирования творческой личности театрального деятеля XXI века. Определены пути создания структуры региональной модели «Университет-Театр» и дальнейшего совершенствования подготовки специалистов в области театрально-сценической деятельности в крымском регионе.

Ключевые слова: *театральное искусство, театральное образование, театральная педагогика, дуальное образование, театрально-сценическая деятельность.*

Русская театральная школа уникальна и известна во всем мире. Молодые актеры и режиссеры разных стран сегодня признают и изучают знаменитую систему Станиславского и предпочитают постигать драматическое искусство в России, на родине великих режиссеров и драматургов. Успех режиссера или актера зависит от возможностей личности, ибо в этих профессиях творить человеку приходится буквально «из себя», создавая художественные образы, исходя из потенциала своей души и знаний. А потому появление значимой творческой личности в искусстве театра всегда связано со школой, в широком смысле этого слова (вузом, мастерской, Учителем), где получают основы мастерства и образование.

Споры о бездуховности современного театра, интеллектуальной слабости экспериментальной новой драмы **актуализируют** проблему профессиональной подготовки студентов театральных

вузов. Глубокие знания с опорой на классическую театральную традицию, знакомство с высокохудожественным репертуаром, творческие практики дают возможность сформировать будущего театрального деятеля как личность, имеющую высокий вкус, художественное чутье, широкий взгляд на мир и собственную позицию, которая не позволит опускаться до уровня ремесла.

Цель данного исследования обусловлена пониманием того, что гуманитарная и профессиональная подготовка в театральном образовании неделима и состоит в адаптации технологии профессионального дуального образования к театральной педагогике. **Метод** исследования – разработка региональной структурно-функциональной модели «Вуз – Театр» в Крымском университете культуры, искусств и туризма, для чего были проанализированы особенности, принципы и технологии профессионального дуального образования.

Задача статьи – обоснование необходимости внедрения процесса дуального образования в творческом театральном образовании «Вуз – Театр» на основе принципов дуального образования как базы для профессиональной подготовки специалистов на кафедре театрального искусства в университете.

Новизна работы заключается в создании и обосновании инновационного формата театрального образования в РК.

В Послании Федеральному Собранию в декабре 2014 года Президент РФ В. Путин поставил задачу внедрения эффективных моделей образования для подготовки высококвалифицированных кадров и указал на систему дуального образования [1], которая уже многие годы применяется в Европе, в частности, в Германии [2]. Президент особо отметил необходимость возродить традицию ученичества, когда опытный мастер передает свои знания ученику непосредственно на рабочем месте. И хотя речь шла о внедрении дуального образования в производственной сфере, безусловно, это актуально и для творческих вузов.

С момента возвращения Республики Крым в состав Российской Федерации образовательный процесс в высшей школе претерпел кардинальные изменения. Это напрямую коснулось и театрального образования. В Крыму с 2004 года работает единственный государственный творческий вуз – «Крымский университет культуры, искусств и туризма», история которого начинается в 1948 году с культурно-просветительной школы, впоследствии – училища культуры. Вхождение в 2014 году Крыма в состав Российской Федерации, несомненно, дало новый толчок развитию системы высшего театрального образования на полуострове. Но вместе с тем, были выявлены и некоторые системные проблемы, такие как низкая профессионализация образовательного процесса, неэффективное взаимодействие образования и практики, проблемы интеграции образовательных и профессиональных стандартов, что привело к поиску

эффективных образовательных технологий: концентрированного обучения, технологии проектирования, модульной технологии и др.

Свою роль в успехе вуза по воспитанию и обучению новых кадров для учреждений культуры и театров Крыма, несомненно, сыграло внедрение в образовательный процесс элементов дуального обучения. Смысл этого подхода состоит в том, что обучающиеся имеют возможность получать не только глубокие теоретические знания на базе университета, но и уже на ранних этапах обучения включаются в профессиональную и творческую атмосферу театров, что способствует мотивации к профессиональному образованию и обеспечивает возможность полноценной подготовки специалистов. Кроме того, такая система сотрудничества вуза с будущим работодателем, предусматривает подготовку кадров «под заказ», т. е. в соответствии с потребностями региона и конкретного театра. Студенты, проходя учебную актерскую практику и практику по получению первичных навыков и умений, принимают активное участие в театрально-сценической деятельности театра, формируя профессиональную компетентность.

Установление договорных отношений между администрацией двух академических симферопольских театров (драматического и музыкального) и руководством Крымского университета культуры, искусств и туризма позволило принять решение о создании региональной структурно-функциональной модели «Вуз – Театр», цель которой – адаптировать образовательный процесс к требованиям Федеральных государственных образовательных стандартов Российской Федерации по направлению подготовки специалистов в области театрального искусства и ввести дуальность в театральное образование. Спецификой данной модели является интеграция научно-образовательного пространства и крымских театров, направленная на оптимизацию профессиональных аспектов подготов-

ки специалистов в творческом вузе. В основу модели «Вуз – Театр» заложена идея равной ответственности университета и театров за качество подготовки специалистов. *Модель включает в себя следующие компоненты:* 1) студенты вуза – одновременно стажеры в театре – получают возможность совмещать теоретические знания с практикой; 2) преподаватели, прошедшие дуально-ориентированную подготовку на единых методологических основаниях организуют взаимодействие теории и практики в учебном процессе для реализации требований ФГОС и работодателей; 3) работодатели, которые создают условия и механизмы мотивации для студентов.

Были разработаны основные этапы внедрения системы дуального образования: разработка нормативно-правовой документации; актуализация образовательных программ обучения; установление договорных отношений с учреждениями культуры (театрами); обеспечение кадрового потенциала; организация процесса обучения в контексте дуального образования; разработка критериев эффективности дуального образования в учебном заведении (повышение уровня профессиональной мобильности студента, совершенствование технологии образования и т.д.); определение возможных рисков реализации программы (понижение уровня заинтересованности учреждений культуры, ограниченное количество мест в учреждениях культуры и т.д.). Практически все педагоги кафедры прошли курсы повышения квалификации в ведущих театральных вузах Москвы и Санкт-Петербурга, организован кафедральный методический семинар по методике дуального образования и подготовке преподавателей к преподаванию в новых условиях.

Внедрение дуального обучения позволило поднять образовательный процесс на новую высоту – учебное заведение и потенциальные работо-

датели совместно разработали новую модульную программу подготовки по специальностям «Режиссура театра» и «Режиссура театрализованных представлений и праздников», основанную на компетентностном подходе, был увеличен объем и значительно расширен список баз производственных практик, что повысило профессиональную мобильность студентов, сделан акцент на индивидуализации практических занятий. Театры теперь являются базами практик, а главные режиссеры – руководителями образовательных программ и принимают активное участие в формировании концепции регионального театрального образования, разработке и корректировке учебных планов и рабочих программ в сторону практической ориентированности, являются руководителями программ практик и, в соответствии с требованиями федеральных образовательных стандартов, входят в состав комиссий государственной итоговой аттестации. Таким образом, работодатели получили возможность наблюдать за творческим ростом обучающихся и готовить необходимые кадры для своих театров, а студентам такая система помогает трудоустроиться по специальности после окончания вуза.

Безусловно, процесс интеграции университета и театров был и остается невероятно сложным. Актуальным остается создание условий для функционирования практико-ориентированной модели «Вуз – Театр»: это и система кадровых прогнозов, и работа по профессиональной ориентации, и разработка критериев оценивания профессиональной подготовки специалистов, и многое другое. Но при всех сложностях инновационного для крымского вуза процесса внедрения дуального образования, интеграция учебных занятий и профессиональной театрально-сценической деятельности многократно усиливает мотивацию студента к получению базовых знаний и приобретению навыков профессиональной деятельности.

Вывод: идея модернизации учебного процесса и внедрения дуального образования в театральном вузе приобрела вполне реальные формы и заняла своё место в подготовке кадров для театрально-сценической сферы в регионе. Создание структурно-функциональной модели «Вуз – Театр» стало успешной системой профессионального театрального образования в Крыму.

1. Сидакова, Л. В. Сущность и основные признаки дуальной модели обучения / Л. В. Сидакова // Образование и воспитание. – 2016. – №2. – С. 62-64. – Режим доступа: <https://moluch.ru/th/4/archive/29/803/>

2. Опыт дуального обучения в Германии, Казахстане, России // Аккредитация в образовании [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.akvobr.ru/opyt_dualnogo_obuchenia.html

3. Современная театральная педагогика: от теории к практике. Сборник научно-методических материалов, посв. 5-летию «Высшей школы сценических искусств». / Сост.-ред. О. С. Руднева [Текст] / – М. : ВШСИ. – 2017. – 210 стр.

The article deals with modern problems of the theater education in the Crimea. The article analyzes the experience of the theater pedagogy in the region after the Crimea became the part of the Russian Federation and examines the practice of applying the dual education at the Department of theater arts of the Crimean University of culture, arts and tourism as a fundamental basis for the formation of a creative personality of a theater figure of the XXI century. The ways of creating the structure of the regional model «The University-Theater» and further improving the training of specialists in the field of theater and the stage activities in the Crimean region are defined.

Keywords: *theatrical arts, performing arts, theatrical education, performing arts education, theatrical pedagogy, dual education, theatrical and scenic activities.*

УДК 372.881.1

Д. А. Никонова

Актуальные проблемы изучения языкового варьирования в Германии

В настоящей статье представлены основные виды языковой вариативности: стратификация, обусловленная существованием языка в различных временных пластах (диахроническая) в разных регионах (региональная, территориальная), в различных социальных группах (социальная) и языковых ситуациях (ситуативная), в разных сферах использования языка (функциональная).

Ключевые слова: *языковая вариативность, языковая норма, произносительная норма, диалектные различия.*

Изучение языковой вариативности на материале различных языков в последнее время становится всё более актуальным. Это обусловлено рядом причин. Во-первых, сам язык как объект исследования находится в процессе постоянного изменения и развития, сопровождающегося появлением вариантов. Во-вторых, очевидно, что изменения в языке вызваны и во многом определяются не только внутрилингвистическими, но и экстралингвистическими факторами. Необходимость выявления экстралингвистических факторов и механизма их влияния на языковые изменения, в том числе и на языковую вариативность, способствовала появлению новых наук, таких как социолингвистика, психолингвистика, лингво-культурология, этнолингвистика, когнитивная лингвистика и других, возникших на стыке лингвистики, с одной стороны, и социологии, психологии, культурологии, этнографии, когнитологии и т.д., с другой стороны. Для новых наук были характерны и свои современные методы исследования.

Цель настоящей статьи – выявить и проанализировать основные направле-

ния в изучении варьирования в немецком языке на современном этапе.

Задачи:

- актуализировать понятия языковой нормы, произносительной нормы;
- описать особенности территориального варьирования немецкого языка;
- проанализировать особенности стратификации немецкой устной речи в ситуативном и социальном аспектах.

Объект исследования – немецкий язык, предмет – языковое варьирование.

Постановка проблемы: дефицит отечественных работ, специально посвященных изучению языковой вариативности современной Германии, обусловил необходимость настоящего исследования в части актуализации понятий языковой и произносительной норм, особенностей территориального варьирования немецкого языка, стратификации немецкой устной речи в ситуативном и социальном аспектах.

Анализ публикаций по теме исследования. Многие современные языковеды подчёркивают историческую взаимосвязь языковой нормы и социальной

дифференциации языка. Взаимодействие этих явлений рассматривается в работах В. М. Бухарова, В. Г. Гака, А. Д. Петренко, В. Н. Ярцевой и др. Первые попытки дать определение понятия языковой нормы с учётом её социальной обусловленности осуществил в своих трудах Е. Косериу. Опираясь на дихотомию Ф. де Соссюра *langue – parole*, Е. Косериу предлагает трихотомию: *система (langue II) – норма (langue I) – речь (parole)*. Понятие нормы, полагает Косериу, индивидуальное, то есть социально обусловлено и является первой ступенью абстракций конкретных языковых высказываний [2, с. 143]. Норма, по его мнению, характеризует язык как социальное явление. Система же (*langue II*) – это определённая схема, включающая идеальные формы реализации языка, а речь – конкретное говорение, конкретные высказывания.

Ознакомившись с результатами исследований советских, российских, украинских и зарубежных лингвистов, мы приходим к выводу, что на данном этапе развития научной мысли нет единого определения понятия норма.

Социолингвистам же свойственно понимание языковой нормы как языковой реальности, которая содержит в себе широкие возможности речевого поведения (О. С. Ахманова, Р. А. Будагов, В. М. Бухаров, В. Гавранек, Э. Косериу, Г. Майнгольд, Л. В. Щерба). Именно такой взгляд на данную проблему отражает взаимосвязь нормы и социальной дифференциации языка и представляется нам наиболее обоснованным.

По мнению И. Г. Торсуевой, говорящий не всегда имеет осознанное представление о норме и о возможных допустимых различиях в реализации фонологических оппозиций. Подобные различия бывают результатом региональной или диалектной принадлежности носителя языка, его культурного уровня, принадлежности к определённой социальной или профессиональной сфере, а также к определённому поколению или полу. Наиболее явно проступают диалектные различия, в меньшей степени – возрастные, профессиональные и культурно-социальные [5].

Следует отметить, что языковая норма как совокупность языковых средств, характерных для речи коллектива носителей языка, различающихся своим территориальным происхождением и социальным положением, возрастом, полом, характеризуется вариативностью, обусловлена лингвистическими и экстралингвистическими факторами. Социальная оценка регулирует употребление той или иной языковой нормы членами языкового коллектива в определённой коммуникативной ситуации.

Таким образом, произносительная норма имеет социальную природу, она варьируется в рамках одного языкового сообщества, изменяется во времени. Произносительная норма претерпевает демократизацию и либерализацию, то есть нормативными становятся некоторые разговорные и регионально окрашенные варианты.

Актуальные проблемы изучения языкового варьирования

Проблема варьирования как одной из особенностей языка рассматривается в различных аспектах – историко-сравнительном, структурном, диалектологическом.

Вариативность – это одна из особенностей языка, которая проявляется на всех уровнях языкового общения – от использования говорящим единиц разных языков (или подсистем одного языка) до вариантов единиц родного языка. Придерживаясь мнения о двоякой природе языковых изменений в диахронии (зависимость от окружающей среды, с одной стороны, и от своего внутреннего механизма и устройства, с другой (см. работы Е. Г. Туманян, Т. М. Николаевой, А. Д. Петренко), можно в качестве важнейших признаков, вызывающих языковую вариативность в синхронии, также назвать лингвистические и нелингвистические.

Формы существования немецкого языка, выполняя в процессе коммуникации разные функции, находятся в его функциональной системе в отношении взаимного дополнения.

Территориальное варьирование. В силу многовековой феодальной раздро-

бленности Германии, сохранявшейся в значительной мере вплоть до последней трети XIX века, немецкие диалекты обнаруживают, с одной стороны, крайнюю пестроту, с другой – порою кардинальные расхождения.

Учитывая рамки поставленных задач, мы опишем лишь самые существенные диалектные различия. Основная граница, отделяющая верхненемецкие диалекты от нижненемецких (северная граница распространения «второго передвижения согласных») проходит по так называемой линии Бенрата. Верхненемецкие диалекты подразделяют на средненемецкую и нижненемецкую группы. Граница между ними пролегает примерно по линии Страсбург – южная Тюрингия – Плауэн; критерием является перебой $p > pf$ (в средненемецких диалектах после краткого гласного или m сохраняется p , а в начале слова на западе представлено p , на востоке – f).

Наиболее характерная примета группы южно-немецких диалектов, помимо полного осуществления «второго перебора» (в ряде говоров с дальнейшим развитием аффрикаты в щелевой, например, $kx > x$), – сохранение старых дифтонгов, сравним:

Южно-немецкие диалекты	Литературный немецкий	Средне-верхне-немецкий
[miəd]	müde – усталый	müede
[guəd]	gut – хороший	Guot

Для нижненемецких диалектов, помимо отсутствия «второго передвижения согласных», характерен ряд других признаков, прежде всего отсутствие дифтонгизации /i:/, /u:/

Tiet	лит.нем. Zeit	время
Huus	лит.нем. Haus	дом
Lüüd	лит.нем. Leute	люди

Существенные отличия нижненемецких диалектов от верхненемецких объясняются тем, что они (за исключением

нижнефранкского) восходят к племенным языкам ингвеонской группы древних германцев.

На протяжении последних десятилетий диалекты постепенно утрачивают некоторые наиболее характерные признаки, т.е. образуются так называемые «полу диалекты», вытесняющие местные диалекты старого типа.

Проблемы устной речи и её дифференциации в ситуативном и социальном аспектах

Социолингвистические характеристики любого языка уникальны. Поэтому всякая социолингвистическая классификация является некоторым огрублением реального положения.

В настоящий момент не существует общепринятой социологической классификации общества (*gesellschaftliche Schichtung*). В современном обществе социальный статус индивида складывается из совокупности следующих четырёх критериев:

- образование
- профессия
- доход
- потребности и расходы на жильё, одежду, отпуск, место жительства и т.д.

Все четыре критерия тесно связаны друг с другом. Имеющий лучшее образование располагает большими шансами получить хорошее рабочее место, а следовательно, иметь высокий доход и широкие возможности для удовлетворения своих потребностей.

Любое социолингвистическое исследование опирается на экстралингвистические факторы, существующие параллельно с социальной структурой общества и внутри каждого из её слоёв. Комплекс факторов базируется на трёх принципиальных отличиях между людьми:

- 1) биологических (например, возраст, пол);
- 2) индивидуальных (жизненный путь, опыт);
- 3) социальных (например, семейное положение, конфессиональная принадлежность).

Так, языковая конкретизация молодёжного языка выражается в употре-

блении слов (например, использование усилительных частиц для передачи эмоций – echt, total; для обозначения людей – Softi, Macho, Fischkopf, Biene, Bulle) при языковом оформлении коммуникативных ситуаций (приветствие, шутливая форма речи) в инвентаре метафорических оборотов, формальных фраз и высказываний-нонсенсов, в тонких нюансах при произнесении англицизмов.

Форма речевого поведения говорящего, которая обусловлена влиянием возрастного фактора, определена А. Д. Петренко как «аннолект» [3, с. 45], и разработка этой темы остаётся в настоящее время чрезвычайно актуальной.

Начиная с 1970-х годов, социолингвистами окончательно признаётся тот факт, что принадлежность говорящих к определённому полу также влияет на их речь и должна трактоваться не только как биологический, но и как социальный фактор.

На протяжении XX века исследования речевого поведения женщин и мужчин проводили О. Йеспersen, Р. Лакофф, Г. Видмарк и К. Теландер, В. В. Потапов, А. Д. Петренко.

В речевом поведении женщин и мужчин наблюдаются следующие различия:

- в тембре голоса, произношении звуков, интонации;
- в выборе слов, лексиконе, обусловленном разными сферами жизнедеятельности и опытом мужчин и женщин;
- в построении предложений;
- в характере речевого поведения в процессе общения.

Ещё в 1920 году Отто Йеспersen впервые указал на различия в речевом поведении обоих полов в отдельной главе «The Woman» своей работы «Language: Its Nature Development and Origin» [7]. Активные дискуссии по поводу влияния факторов половой принадлежности на речь говорящего начались в социолингвистике в середине 1980-х годов, на сегодня число исследований в этой сфере по-прежнему не велико.

При исследовании характера особенностей языка мужчин и женщин ясно определились три вопроса, на которые лингвистам ещё предстоит найти ответы:

1) существуют ли дифференциальные признаки мужского и женского сексолета на разных уровнях языковой системы?

2) какова природа этих особенностей, когда и при каких условиях они проявляются?

3) каковы параметры их оценки?

В женской речи проявляются более стабильные тенденции к стандартному произношению, женщины говорят тише, их речь имеет характерную мягкую «дамскую» интонационную кривую, женский вокабуляр характеризуется большей рафинированностью, женщины избегают «сочных» и «крепких» выражений, предпочитают вербальный строй предложения, делая акцент на более короткие высказывания, их письменная речь обладает синтаксической спецификой разговорного стиля. В диалогах женщины реже мужчин формулируют в начале тему беседы, они избирают более краткие фразы и предпочитают формы от первого лица (Ich-Aussagen), например: «Ich finde ... ; könnten wir nicht wieder einmal...». Мужчины в свою очередь стремятся к более обобщённым выражениям: «Das ist halt so ...»; «Mann muss dringend mal wieder ...». Женщины используют так называемые «Tag-questions», типа «nicht wahr; find ich halt; irgendwie; oder nicht; was meinst du ...» и т.д. [8].

Наконец, понимание того, что фактор пола должен рассматриваться не только с биологической, но прежде всего с социальной точки зрения, привело к появлению новой сферы научных исследований, предметом которых стали проблемы равноправия мужчин и женщин. Попытка обозначить некоторые различия в речевом поведении носителей языка, связанные с изменением ситуации общения, впервые была предпринята в «Большом словаре немецкого произношения» [6].

Социальный статус носителя языка тесно связан с понятием «стиля произношения», который невозможно установить без подробной характеристики социального «лица» говорящего. «Произносительный стиль» называется различными лингвистами «стиль произношения», «фоностиль», «контекстуальный стиль»,

«тональность», «тип произнесения». Современный этап развития фоностилистики и социофонетики характеризуется наличием двух типов дифференциации в произношении – по социальной и стилистической осям.

Таким образом, речевая ситуация влияет на выбор лексических, грамматических и просодических средств языка, которые, в свою очередь, обуславливают реализацию сегментного состава, его вариантов.

Выводы. Количественные и качественные социологические исследования языковой вариативности вносят суще-

ственный вклад в развитие лингвистики и позволяют представить процесс развития языка в тесной связи с развитием культуры, общества и личности, выявить внешние факторы, влияющие на выбор того или иного варианта.

Перспективы дальнейших исследований. Социолингвистическая вариативность немецкого языка на современном этапе изучена недостаточно. Особенно это касается исследований вариативности таких языковых единиц, как текст и дискурс. Таким образом, открываются широкие возможности для дальнейших научных изысканий в указанном направлении.

1. Гайдучик, С. М. Фонетика немецкого языка [Текст] / Экспериментальный анализ устных и письменных текстов / С.М. Гайдучик // Минск, 1981. – С. 25–34.

2. Косериу, Э. Синхрония, диахрония и история (Проблема языкового изменения) [Текст] / Э. Косериу // Новое в лингвистике. – М., 1963. – Вып. 3. – С. 125-343.

3. Петренко, А. Д. Социолингвистические проблемы вариативности языка как целостной структуры [Текст] / А. Д. Петренко, М. В. Ласкова., В. А. Лазарев, К. А. Мележик и др. Коллективная монография. Москва, Издательство «Перо», 2015. – 491 с.

4. Петренко, А. Д. Социофонетические аспекты языковой вариативности / А. Д. Петренко, Д. А. Петренко [Текст] // Научный журнал Известия Южного федерального университета. – №4. – Ростов на Дону: ЮФУ, 2014. – С. 5-15.

5. Торсуева, И. Г. Интонация и смысл высказывания [Текст] / И. Г. Торсуева. – Изд. 2, испр. URSS. – М., 2009. – 112 с.

6. Großes Wörterbuch der deutschen Aussprache. – VEB Bibliographisches Institut, Leipzig, 1982. – 600 S.

7. Jespersen, O. Language: Its Nature Development and Origin / O. Jespersen. – G. Allen and Unwin, 1922. – 448 p.

8. Studienbuch Linguistik // Angelika Linke, Markus Nussbaumer and Paul R. Portmann. – Reihe Germanistische Linguistik. Kollegbuch. Tübingen: Max Niemeyer, 1991. – 422 S.

This article presents the main types of the linguistic variability: the stratification due to the existence of a language in different time layers (diachronic), in different regions (regional), in different social groups (social) and language situations (situational), in different areas of the language use (functional).

Keywords: linguistic variability, the linguistic norm, the pronunciation norm, dialect differences.

УДК 792.9

Н. Н. Крыгин

Реконструкция мелодекламации поэмы А. С. Пушкина «Клеопатра» в спектакле А. Я. Таирова «Египетские ночи»

В статье анализируется работа режиссёра А. Я. Таирова и композитора С. С. Прокофьева над выразительностью речи на материале партитуры к спектаклю «Египетские ночи» Московского Камерного театра и документальных свидетельств авторов постановки; реконструируется фрагмент спектакля, связанный с поэмой А. С. Пушкина «Клеопатра».

Ключевые слова: театральная реконструкция, история режиссуры, Александр Таиров, искусство декламации.

В декабре 1934 г. в Московском Камерном театре был показан спектакль «Египетские ночи» в постановке режиссёра А. Я. Таирова с участием А. Г. Коонен в роли Клеопатры. Спектакль представлял собой сценическую композицию Таирова, состоящую из фрагментов пьес «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу и «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира и незаконченной поэмы А. С. Пушкина «Клеопатра». Критика отмечала выдающуюся игру Коонен, помпезность постановки и неоднозначность в отношении самой композиционной структуры. Спектакль занял важное место в истории Московского Камерного театра и советского театра в целом. При этом творчество Таирова по-прежнему остаётся менее изученным по сравнению с деятельностью других крупных режиссёров первой половины XX в., таких как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, Вс. Э. Мейерхольд. Творческие методы Таирова, описанные теоретически в трудах самого режиссёра, в материалах исследователей его творчества, таких как Ю. А. Головащенко и С. Г. Сбоевой, практически мало

осмыслены. Цель статьи – реконструировать фрагмент спектакля «Египетские ночи» и тем самым восстановить элементы метода режиссёрской работы Таирова.

В контексте работы над выразительностью речи этот спектакль интересен сотворчеством Таирова с композитором С. С. Прокофьевым. По замыслу авторов спектакля, музыка должна была занимать скромное место, звучать только там, где действительно необходима. Сам Прокофьев так писал об этом: «Если присутствие музыки в данной сцене увеличивает силу её драматизма, или лиризма, то музыка здесь на месте, то есть она такова, какой должна быть. Если же данная сцена, освобождённая от музыки и разыгранная драматически, производит не менее сильное впечатление, то эта музыка неудачна или эта сцена вовсе не нуждается в музыке» [3, с. 125]. Прокофьев, для которого это была первая работа в драматическом театре, постоянно присутствовал на репетициях. По воспоминаниям Коонен, не было «...ни одной репетиции, на которой Сергей Сергеевич не сидел бы в зале с нотной бумагой в руках» [1, с. 369].

Часть музыкальных номеров (всего в партитуре их – сорок четыре) составляют пантомимы, часть – рифмованная декламация, сопровождаемая музыкой. Одна из ключевых сцен спектакля – интермедия с поэмой Пушкина, связывающая тексты Шоу и Шекспира (в партитуре – №17) [2, с. 52-80]. В нотной записи можно проследить ритмический рисунок речи, паузы, как речевые, так и музыкальные, раскрытие в музыке Прокофьева действий и характеров персонажей. Разбор партитуры и реконструкция декламации поэмы в спектакле Таирова «Египетские ночи» произведены на основе метода анализа музыкальной драматургии, разработанного проф. Е. А. Акуловым (1905 – 1996) в периоды его работы с В. И. Немировичем-Данченко и преподавательской деятельностью в ГИТИСе.

Включение поэмы Пушкина в спектакль оправдано Таириным необходимостью закрыть семилетний пробел в действии между первыми частями трагедий. «Клеопатра уже женщина, созревшая для любви, полная ожидания встречи с Антонием. Но встречается она с ним много позднее, только через семь лет. Об этих годах ее жизни и рассказывает в спектакле интермедия», – писала Коонен [1, с. 364]. Поэму читали двое: актёр – от лица бродячего певца-импровизатора в сицилийской гавани и женский голос в кулисе – от имени невидимой царицы (в студийной аудиозаписи 1965 г. монолог читает Коонен, дирижёр – Г. Рождественский). В момент начала музыки сцена затемнялась, и импровизатор оставался освещённый одним лучом прожектора.

С резкого акцента на первую долю, требующего внимания, под затухающее с *F* до *PP* тремоло струнных в формальной системе до мажора как с чистого листа начинается свой рассказ об александрийских пирах Клеопатры импровизатор (первые десять строк поэмы от знаменитого «*Чертог сиял*» до слов «*Хор молчит*» – со второго такта, продолжаясь на долгой паузе оркестра (*lunga*), в котором слышится напряжённый интерес, с каким слушают певца римские воины в портовом кабаке). В новой тональности (ля-бемоль мажор),

спокойно (*tranquillo*) вступают первые и вторые скрипки тремоло, в воображении слушателей возникает образ прекрасной царицы Египта. Шестнадцатыми длительностями, показывающими очнувшуюся от дум Клеопатру, выписаны строки певца «*Но вновь она чело подьмлет / И с видом ясным говорит*». В первых и вторых скрипках в октаву очень тихо и очень нежно (*PP* и *dolcissimo*) начинает звучать тема Клеопатры, вступают остальные струнные, флейта и два кларнета, арфа и фортепиано с пульсирующим в четверть большим барабаном; очень тихо, размеренно, преимущественно восьмыми длительностями, Клеопатра начинает говорить: «*В моей любви для вас блаженство?*» – короткая, четверть с точкой, пауза-цезура – «*Блаженство можно вам купить...*» – такая же короткая цезура; «*Внемлите же, могу равенство / Меж нами я восстановит*» – с цезурами в восьмую после запятой и между строкам, но фактически это одна смысловая фраза. На словах «*Кто к торгу страстному приступит?*» тема у первых скрипок, на предыдущей большой фразе оставшаяся в пределах второй октавы, на *crescendo* поднимается в третью: для царицы Клеопатры непросто озвучить свой замысел, на оркестровом *F* она с вызовом (*poco espressivo*) к окружающим мужчинам продолжает: «*Свою любовь я продаю*». Короткий (четвертная пауза) вдох Клеопатры, а на одном выдохе, нежно, вновь на *PP*, только с одной межстрочной цезурой она продолжает: «*Скажите: кто меж вами купит / Ценной жизни ночь мою?*» Возникает речевая пауза в пять тактов, развитие мелодии останавливается, замолкает контрабасовая группа струнных, затем на *pizzicato* виолончельная и группа вторых скрипок, и с ними кларнеты, на диминуэндо затухают флейты, альтовая и группа первых скрипок. Из полной тишины на долгой оркестровой паузе вновь возникает голос рассказчика.

В своей книге воспоминаний «Страницы жизни» Коонен говорит о впечатлении, которое произвел рассказ импровизатора на римских солдат. Со слов

«*Рекла — и ужас всех объемлет*» идёт декламация без музыки — импровизатор повествует о смятении пирующих, о презрительном ликовании царицы. Эта интермедия в композиции спектакля Таирова сюжетно и философски связывала две принципиально разных части трагедии. Если во второй части (по трагедии Шекспира) Клеопатра представляла главным образом царицей, озабоченной судьбой своей страны, то в первой (по пьесе Шоу) она была в первую очередь женщиной, в которой страсть и ревность переплетались с хитростью и притворством. Ведущими чертами характера Клеопатры Таириным называл «тоску и постоянную неудовлетворённость <...> сродни Дон Жуану» [4, с. 375]. Это внутреннее беспокойство заставило её играть в «простую наложницу», ожидая, что её призыв смутит гостей, но «*вдруг из толпы один выходит, / Вослед за ним и два других*». В этом событии, в готовности ради неё отдать жизнь, просматривается первый большой шаг от юной Клеопатры, которая вынуждена была отдаться пятидесятидвухлетнему Юлию Цезарю, к зрелой женщине, любящей Антония любовью «на жизнь и смерть» [4, с. 375].

На последний слог фразы «*И ложе смерти их зовёт*» стремительно вступает оркестр — с *PP* и нюанса очень тяжело (*pesantissimo*) до *FF*, с низкого звучания валторн, тромбоннов, гобоев и фаготов к оркестру тугги и теме Клеопатры у флейт, кларнетов и скрипок: порыв царицы навстречу трём поклонникам. Тема звучит ниже, чем в первом проведении, тональность си мажор открывает в порыве Клеопатры предощущение фатальности и почтительного принятия их жертвы. Также стремительно, как она возникла, тема исчезает в соло фаготов: декламация без музыки (в партитуре цифра 4) четверостишия «*Благословенные жрецами...*» описывает игру жребия.

В целом, анализируя изложение Прокофьевым музыкальных тем, можно сделать вывод, что импровизатор симпатизирует Клеопатре, он смотрит на историю её глазами. Основания к этому также есть в самой поэме: речь у Пушкина ведётся

или от лица автора, или от первого лица – Клеопатры, больше никому не дано права высказываться. От цифры 6 в партитуре начинается новый музыкальный эпизод. Тональность ля-бемоль мажор вновь возвращает нас в атмосферу сцены торговли. Первым жребий выводит Флавия. О его принадлежности римской армии говорит маршевый размер 4/4, характерное ритмическое остинато. У Прокофьева на цифре 6 стоит пометка: «Ритмическая декламация на музыке. Тема Флавия» [2, с. 170]. Дважды повторяются две музыкальные фигуры, первая из которых — призыв трубы. Труба традиционно ассоциируется с армией, но здесь она звучит неуверенно (на V и III ступенях) и нежно (*dolce*). Первое проведение фигуры предшествует реплике «*В дружинах римских поседельный*», второе – большой фразе «*Он принял вызов наслажденья, / Как принимал во дни войны / Он вызов ярого сраженья*». Вторая фигура — кларнетовые шаги восьмыми, заканчивающаяся стремительным, но внутренне сдержанным (*P senza crescendo*) пассажем кларнета и флейты вверх от фа первой октавы к ля-бемоллю третьей. Расхожем выражением «нежная война» можно охарактеризовать выход Флавия.

От цифры 7 начинается тема эпикурейца Критона (стихи «*За ним Критон, молодой мудрец*»). Принципиально меняется тембровое звучание оркестра: вместо преобладания холодных тонов деревянных духовых возникает изысканное сочетание спокойных (*tranquillo*) арфы и фортепиано с очень спокойно (*tranquillissimo*) дублирующими их солирующими флейтами со скрипками и альтами. Ритмическая остинатная от виолончелей и контрабасов переходит к литаврам, басовые струнные же остаются на пульсации четвертями *pizzicato*. Для Критона не страшна такая смерть: сиюминутные радость жизни, любовное влечение лучше грядущих страданий. И если декламация чтеца, когда он рассказывал о Флавии, строилась на восьмых длительностях, то речь о Критоне более протяжная, успокоенная, восьмые здесь чередуются четвертями.

Импровизатор начинает повествование о третьем персонаже (стихи «*Любезный сердцу и очам, / Как веешний цвет едва развитый, / Последний имени векам / Не передал*»). Музыкальный материал (от цифры 8) повторяет тему Флавия, но в тональности си мажор, которая повторяет эпизод душевного порыва Клеопатры. Музыкальный материал звучит здесь выше, чем в первом изложении, терцовый ход трубы переходит к корнет-а-пистону, звучащему также нежно и на *PP*. Известный юноша, как и Флавий, – воин, но Флавий — ветеран, ему, как и Критону (но по иным причинам), не страшна смерть. Клеопатра не может оставаться хладнокровной, какой принимала вызовы Флавия и Критона. Со слов «*Не передал*» музыкальную тему Флавия и Неизвестного сменяет тема Клеопатры, в которой ритмически декламируются стихи «*Его ланиты / Пух первый нежно отенял; / Восторг в очах его сиял; / Страстей неопытная сила / Кипела в сердце молодом*», фразы звучат законченно: Клеопатра любит юношей, он волнует её. Перед игрой жребия тема Клеопатры исчезала в фаготах, сейчас она растворилась в спокойном звучении флейт. Стихи «*И грустный взор остановила / Царица гордая на нём*» декламируются в свободном ритме без музыки на долгой паузе. Это момент оценки события и принятия решения: Клеопатра-женщина готова отказаться от приговора, но Клеопатра-царица – нет.

Возвращается тональность ля-бемоль мажор, царица овладевает собой, её тема звучит в дуэте валторны и тенор-саксофона, фактура оркестра обретает глубину звучания за счет возникновения большого числа второстепенных мелодических линий в деревянных духовых, струнных, фортепиано и арфе и более широкому, более сдержанному темпу. Впервые за всю сцену речь чтеца на музыке строится на принципе свободной, не ритмической декламации. Стихи «*Клянусь, о мать наслаждения, / Тебе неслыханно служу*» и далее звучат тихо, на *PP* оркестра, раскрываясь на *тР* к стихам «*Клянусь – до утренней зари / Моих властителей желанья / Я сладострастно утолю*» (в этом

месте основная тематическая мелодия на *F espressivo* проходит у виолончелей) и на стихах «*И всеми тайнами лобзанья / И дивной негой утолю*» возвращается на *PP*. Отголосок мелодии, исполняемой на засурдиненной нижней струне скрипок, подводит рассказ к новому эпизоду, к новой мысли.

Три *sforzando* у тромбонов и тремолирующих на *P* струнных, как три удара мечом, – и приговором в свободной декламации на оркестровой паузе звучат слова Клеопатры среди замолкших от ужаса пирующих гостей: «*Но только утренней порфирой / Аврора вечная блеснёт, / Клянусь — под смертной секирой / Глава счастливых отпадёт*».

Музыкальная картина от цифры 13 повторяет музыку из вступления к спектаклю (№1 партитуры, в удвоенном баркарольном размере (12/8), тональность до мажор), введившей зрителя в атмосферу тихой, таинственной египетской ночи во дворце Клеопатры со звуками отдалённой флейты. Картина ночи у Прокофьева по инструментовке (солирующая флейта в сопровождении струнной группы) близка к вступлению к III акту оперы Верди «Аида». Картину дополняет свободная декламация импровизатора («*И вот уже сокрылся день...*»). Суэта и волнения прошедшего пира уступили место мистическому ритуалу («*Фонтаны бьют, горят лампы, / Курится лёгкий фимиам, / И сладострастные прохлады / земным готовятся богам*»).

Остаётся та же тональность, но меняется размер на 3/4, меняется инструментальный характер: духовые (флейта, затем валторны и саксофоны) сменяются арфой и фортепиано, меняется фактура в струнных. Так подготавливается выход в покои Клеопатры. Очень нежно, в первых и вторых скрипках, с подголоском валторны на *PPP*, вновь возникает тема Клеопатры. Импровизатор в свободной декламации на музыке продолжает своё повествование: «*В роскошном сумрачном покое, / Среди обольстительных чудес, / Под сенью пурпурных завес / Блистает ложе золотое...*»

Поэма Пушкиным не была закончена. Для завершения сцены Таиров на последних словах поэта-импровизатора вводит на сцену двух римских воинов, Галла и Энобарба. Знакомый другим посетителям кабака, Энобарб переключает внимание на свою историю о Клеопатре, уже встретившую Антония (фрагмент пьесы Шекспира, действие II, сцена 1); действие до конца спектакля развивается в пространстве трагедии Шекспира.

Одним из новаторских решений Таирова в области театрального искусства была свободная работа с драматургией, в том числе, как в спектакле «Египетские ночи», композиционное смешение в одном спектакле текстов трёх взаимоисключающих авторов. Другим творческим кредо Таирова, также определившим

пути развития театра, была подробная работа с музыкой и композитором. В его работе с С. С. Прокофьевым над «Египетскими ночами» утверждались место, значение музыки в театральной системе Камерного театра, требовавшей от актёров особой музыкальности и в выразительности тела, и в речевой выразительности. На примере сцены в сицилийском кабаке можно проследить, как Таировым и Прокофьевым выстраивалась и раскрывалась драматургия поэмы Пушкина: в чередовании пауз и музыки, ритмической и свободной декламации, в динамике развития музыкального материала. Документальные свидетельства создателей спектакля (Таирова, Коонен, Прокофьева) дают ключи к целостному пониманию композиции сцены.

1. Коонен А. Г. Страницы жизни / А. Г. Коонен. – М.: Искусство, 1975. – 455 с.: ил.

2. Прокофьев С. С. Египетские ночи: музыка к сценической композиции А. Таирова по произведениям Пушкина, Шекспира и Шоу / С. С. Прокофьев. – М.: Сов. композитор, 1963. – 180 с.

3. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варунц. – М.: Сов. композитор, 1991. – 285 с.: ил.

4. Таиров А. Я. О театре / А. Я. Таиров. – М.: ВТО, :1970. – 604 с.: ил.

The article analyzes the work of the stage director A. Tairov and the composer S. Prokofiev on the expressiveness of the speech on the material of the score for the performance "Egyptian Nights" of the Moscow Chamber Theater and the documentary evidence of the authors of the production; the fragment of the performance associated with the poem "Cleopatra" by A. Pushkin has been reconstructed.

Keywords: theatre reconstruction, the history of the stage directing, Alexander Tairov, art of recitation.

И. Г. Матросова

Авторская кукла как феномен культуры постмодернизма

В статье исследуется сущность авторской художественной куклы как феномена культуры постмодернизма. Рассматриваются основные художественные методы постмодернизма и их использование в процессе создания авторской куклы на примере творчества некоторых художников. Автор констатирует, что искусство авторской художественной куклы представляет собой синтез декоративно-прикладного искусства и арт-дизайна, использующего принципы и методы формообразования дизайна, смелые технологические эксперименты с использованием различных материалов и художественно-образное отражение современного мира.

Ключевые слова: авторская художественная кукла, методы постмодернизма, декоративно-прикладное искусство, арт-дизайн.

В декоративно-прикладном искусстве, являющимся частью мирового культурного наследия, куклы сегодня по праву относят к произведениям искусства. Этому уникальному искусству, по меньшей мере, 25 000 лет. Переродившись из культовых, игрушечных и театральных, они стали художественными куклами и занимают достойное место среди других видов искусств. Творения известных мастеров можно найти не только в частных коллекциях, в том числе у президентов и королей, но и в лучших музеях мира.

Термин «авторская кукла» получил широкое распространение, но всё ещё не имеет четкого научного определения. Конец XX века ознаменовался всплеском интереса к авторской кукле во всём мире как к одному из видов искусства. Если рассматривать историю кукол, то первая была именно авторской, то есть у неё был конкретный мастер-исполнитель. Изготавливались куклы из различных подручных материалов. Археологи

находят древних кукол, изготовленных из кости мамонта, дерева, глины, ткани, воска и других материалов. Как считают ученые, они имели ритуальную и обереговую функции, а игровая появилась гораздо позже. Е. С. Маевская, Л. В. Ершова утверждают, что история авторской куклы начинается с XVIII века, с появления фарфоровой куклы [8].

Ю. М. Лотман утверждал: для того чтобы понять «тайну куклы», необходимо отграничивать исходное представление – «кукла как игрушка» от культурно-исторического – «кукла как модель» [7]. Он объяснял это двойственным характером куклы: её принадлежностью миру детства, игре и миру, созданному воображением человека и машинной цивилизацией. Т. Г. Мальцева определяет куклу как образ-символ, в этой роли «... она фокусирует время, историю культуры, историю страны и народа, отражая их движение и развитие в поле визуальной культуры» [9, с. 113]. Исследователь

рассматривает куклу как «аргумент визуальной культуры», который, несомненно, обладая художественной ценностью, прекрасно взаимодействует со средой, предлагая свою тему и свой сценарий этого взаимодействия [там же, с. 116].

Попытки классифицировать всё многообразие авторских кукол предприняла Е. В. Лопаткина в диссертации «Авторская кукла конца XX–начала XXI века в России: история, типология, изобразительная специфика» [6]. «Мультимедийную» природу куклы отмечает Н. В. Романова, перечисляя всё многообразие бытования куклы в современном культурном пространстве: куклы-прототипы, куклы-маски, куклы-симулякры, куклы-интермедиарии и т.д. [13]. Современные художники кукол используют все возможные доступные им художественно-образные, декоративные и технологические средства для отображения явлений внешнего мира в системе ценностей человеческого «я».

Второй термин, который часто употребляют вместе с термином авторская кукла, – художественная кукла. Это понятие сразу же предполагает принадлежность данного артефакта к категории предметов искусства. Действительно, искусство авторской художественной куклы сейчас интересует многих: зрителей, коллекционеров, самих мастеров и искусствоведов. Периодическое проведение выставок авторской художественной куклы как международных, так и региональных, открытие музеев кукол (Санкт-Петербургский музей игрушки, музей «Кукольный дом» и «Музей уникальных кукол» в Москве, зарубежные музеи кукол в Германии, Италии, Франции, Японии и др.) способствуют не только актуализации феномена куклы, но и осмыслению его роли в культурном контексте.

То, что авторская художественная кукла является видом декоративно-прикладного искусства, уже не вызывает сомнений. Она представляет собой довольно сложное изделие, при изготовлении которого используются различные материалы, технологии, декоративные техники, художественно-изобразительные сред-

ства, способствующие созданию выразительного образа авторской куклы.

Стилистика изобразительных средств, используемых при создании художественной авторской куклы, весьма разнообразна – от гиперреализма таких мастеров, как Михаил Зайков и Рон Мьюик до этно-фэнтези кукол семьи Намдаковых.

Как уже было сказано выше, интерес к искусству куклы проявляют не только любители, мастера и коллекционеры, но и ученые. Он постоянно возрастает в последнее десятилетие. В этом контексте можно упомянуть докторскую диссертацию И. А. Морозова [11], в которой проведен подробный комплексный кросс-культурный анализ феномена куклы в традиционной и современной культуре, статью Л. В. Корниковой [3], посвященную феномену авторской куклы и её выставочной активности, кандидатскую диссертацию Е. В. Лопаткиной [6] с предложенным функциональным подходом к типологизации кукол и основных этапов их развития. М. А. Лейдекер [5] доказывает принадлежность авторской куклы к сфере художественного благодаря воплощению в ней уникального художественного образа, Н. В. Романова [13] исследует куклу как эстетический текст культуры и особенности его функционирования в системе «адресант – адресат». Однако, причина, по которой кукла в эпоху постмодернизма заняла такое важное место в искусстве, пока остается неизвестной.

Цель данной статьи — выявить художественные методы постмодернизма в искусстве авторской художественной куклы.

Для того, чтобы определить причины, способствующие эволюции авторской художественной куклы и её особого места, занимаемого в искусстве постмодернизма, необходимо проанализировать основные характерные признаки, присущие искусству постмодернизма. На эту тему существует много исследований, как отечественных, так и зарубежных учёных, поскольку постмодернизм заявил первоначально о себе именно в сфере искусства. В этой связи можно вспомнить воззрения на искусство современных философов и

их понимание сферы художественного в контексте постмодернистской ситуации: Умберто Эко, Жана-Франсуа Лиотара, Жана Бодрийара, Жилия Делёза, Ихаба Хассана, Жака Деррида и других [12].

Современные художники кукол активно используют методы постмодернизма: эклектизм, коллаж, цитирование, пародирование, гротеск, ироническую стилизацию, винтаж, морфинг, что позволяет создавать многообразие художественных образов, отражающих действительность во всём её многообразии. С другой стороны, представители кукольного искусства пользуются и методами дизайн-проектирования, такими как метод комбинаторики, трансформации, гиперболы. Вопрос о том, к какой области отнести авторскую художественную куклу – к арт-дизайну или декоративно-прикладному искусству, ещё не решен, тем более, что арт-дизайн является также порождением постмодернизма и не имеет обоснованного научного статуса.

Как утверждает Е. В. Лопаткина, авторская кукла в современном художественном пространстве выступает, прежде всего, как объект тематической презентации. Можно было бы дополнить это утверждение тем, что авторская художественная кукла выступает и как арт-объект в средовом пространстве, лишенный всякой утилитарности и функциональности, но имеющий явную художественную значимость. Мы согласны с характеристикой арт-объекта, которую

предлагают Л. И. Абакумов и Г. И. Дергач [1], что отличительными признаками арт-объекта является интегративность, вписанность в конкретную среду; самодостаточность, разнообразная стилевая принадлежность и отсутствие функциональности. К этому хотелось бы добавить художественно-образную или знаковую презентативность. В качестве иллюстрации данных утверждений проанализируем творчество некоторых известных художников кукол.

Знаковая презентативность явно проявляется в работах Н. Б. Бельтюковой, отличающихся минимализмом и гротескностью, оригинальностью и выразительностью. Изготовлены куклы в основном из папье-маше и представляют собой женские фигуры с нарочито нарушенными пропорциями: маленькие изящные головки с длинной шеей, пышные бёдра, маленькие ступни ног. Костюм часто не детализирован, подчеркивает общий силуэт, иногда лишь слегка намечен орнаментом, лица также даны намёком (рис.1).

Фигурки кукол чётко обозначены в пространстве: они отображают противоречие женской природы — принадлежность к материальному миру и стремление к духовному совершенству.

Куклы другого художника – Ю. В. Лучкиной – отличаются разнообразием использованных материалов и декоративных техник: пластика, текстиль, перья, бумага, необычная декоративная роспись. Фигуры стилизованы, необык-

новенно пластичны, они словно исполняют какой-то танец под неслышимую мелодию, мелодию его души (рис. 2).

Коллажность и внутренняя динамика образов этих кукольных скульптур предоставляет возможность множественной интерпретации их зрителем.

Выставочная репрезентация авторской художественной куклы как предмета искусства является подтверждением того, что этот феномен принадлежит культуре постмодерна, нивелирующего каноны и разрушающего традиционные представления об искусстве. В искусстве куклы мы находим все черты, присущие культурному континууму постмодерна, предложенные американским литературоведом Ихабом Хассаном [15]: неопределённость или диалогизм, возможность многовариантной интерпретации, фрагментарность или коллажность (иногда сочетание несочетаемого), перформенс, ирония, пародия, карнавали-



Рис. 2 Кукольная скульптура «Пусть течёт река» Ю.В. Лучкиной

зация и мистификация. Это далеко не полный перечень, его можно было бы продолжить.

Многие исследователи постмодернистского искусства подчеркивают его интерактивность. В качестве иллюстрации явления можно привести инсталля-



Рис.1 Куклы Н.Б. Бельтюковой



Рис. 3 Инсталляция Яны Соловьевой «История одного мишки»

цию по теме Холокоста «История одного мишки...» Яны Соловьевой, представленной в «Салоне кукол» (г. Москва, 2016 год). На крутящейся сцене представлено несколько эпизодов из жизни и смерти еврейской семьи в годы Второй мировой войны. Всего лишь четыре сцены... и пронзительная и не оставляющая никого равнодушным история (рис. 3).

Красный мишка — это не просто связующее звено всей композиции, это любовь и память, которая не позволит забыть страшную правду концлагерей. Автор не торопит зрителя, он словно вступает с ним в диалог, вызывая сильные эмоции и тяжелые размышления.

Конечно, в рамках данной статьи невозможно исследовать творчество всех художников-кукольников. Но наиболее, с нашей точки зрения, отвечающими целям статьи являются проекты Экспериментальной творческой мастерской «DollArt.ru» Российской Академии Художеств и творческого Союза художников России (<https://dollart.ru/>).

Яркой иллюстрацией метафоричности языка кукольного искусства периода постмодерна является творчество таких художников, как Андрей Дроздов и Эвелина Райтаровская.

Их персонажи фантазмагоричны, антропоморфны, ироничны. Техника исполнения довольно сложная, она имитирует различные материалы. Куклы А. Дроздова выполнены в стилистике стимпанка из металлической сетки и папье-маше, позволяющих создать впечатление металлической поверхности. Э. Райтаровская использует для работы различные материалы: папье-маше, паперклей, пластики, стекло, металл, текстиль. Пластические образы, созданные художником неоднозначны, символичны, дина-

мичны — по мере приближения зрителя к персонажу они видоизменяются, один образ «перетекает» в другой, предлагая многовариантную трактовку.

Рассматривая куклу как символическое изображение человека, становится очевидным, что она представляет собой предметно-символическое отражение любых социально-культурных трансформаций, или, по утверждению И. А. Морозова, «...отражение процесса персонально-личностных трансформаций в ходе социально-исторических преобразований, приводящих к существенному изменению «пространства личности» [11, с. 283]. Кукла не только отражает особенности современного мира, его разрушительные и созидательные тенденции, многовариативность и манипулятивность, но и репрезентативность самого человека в этом мире. Вариативность социальных самоидентификаций человека находят свое выражение в символических образах кукол.

Выводы. Итак, авторская художественная кукла в современном пространстве постмодерна представляет собой своеобразный символический микс, «виртуальный двойник» человека, его метафору. Она не просто организует пространство, в котором представлена, она ведет диалог со зрителем, вызывая сильные эмоции, смещая акценты и предлагая неоднозначную трактовку повседневного бытия человека. Это самостоятельный вид искусства, представляющий собой синтез декоративно-прикладного искусства и арт-дизайна, использующего принципы и методы формообразования дизайна, смелые технологические эксперименты с использованием различных материалов и художественно-образное отражение современного мира.

1. Абакумов Л.И. Арт-объекты в современном средовом дизайне [Электронный ресурс] / Л. И. Абакумов, Г.И. Дергач // Арт-объекты в современном средовом дизайне // Царскосельские чтения. — 2015. — №XIX. — С. 88-91. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/art-obekty-v-sovremennom-sredovom-dizayne>.

2. Ануфриева А.В. Проявление коллажного мышления в изобразительном искусстве: от модернизма к постмодернизму / А. В. Ануфриева // Вестник Бурятского государственного университета. — 2012. — №14. — С. 169-174.

3. Корникова Л. В. Феномен авторской художественной куклы в контексте современного искусства. Арт-кукла на выставочных площадках государственного художественного му-

зея Алтайского края (2007-2014) / Л. В. Корникова // Вестник АлтГТУ им. И.И. Ползунова. — 2015. — №1-2. — С. 91-96.

4. Костюк А.А. К проблеме симулятивности творчества / А.А. Костюк // Вестник РУДН. Серия: Философия. — 2018. — Т. 22. — №3. — С. 377-385.

5. Лейдекер М. А. Сущностная характеристика авторской куклы и вопросы художественности в контексте современной эстетики / М. А. Лейдекер // Вестник Челябинского государственного университета: Филология. Искусствоведение. — 2015. — Вып. 96. — № 15 (370). — С. 142-148.

6. Лопаткина Е. В. Авторская кукла конца XX — начала XXI века в России: история, типология, изобразительная специфика: автореф. дис. ... канд. искусств.: 17.00.09, кандидат искусствоведения / Екатерина Владимировна Лопаткина. — Санкт-Петербург, 2013. — 22 с.

7. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры / Ю. М. Лотман. [Электронный ресурс] — Режим доступа: <http://ec-dejavu.ru/d/Doll.html>.

8. Маевская Е.С. Авторская художественная кукла как объект познания / Е. С. Маевская, Л. В. Ершова // Материалы IX Международной студенческой научной конференции «Студенческий научный форум». [Электронный ресурс] — Режим доступа: [href=https://scienceforum.ru/2017/article/2017033221](https://scienceforum.ru/2017/article/2017033221).

9. Мальцева Т. Г. Кукла как образно-символическая форма в современной визуальной культуре / Т. Г. Мальцева // Гуманитарные и социальные науки. — 2011. — № 6. — С. 113-121.

10. Мир куклы в истории культуры: Материалы Международной научно-практической конференции (г. Нижневартовск, 22 декабря 2010 года) / Отв. ред. М.М.Новикова. — Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2011. — 170 с.

11. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре (Кросскультурное исследование идеологии антропоморфизма) / И. А. Морозов. — М.: Индрик, 2011. — 352 с.

12. Радугин А. А. Основные характеристики эпохи постмодерна / А. А. Радугин, Е. М. Гурина // Омский научный вестник. — 2014. — № 5 (132). — С. 88-91.

13. Романова Н. В. Кукла как эстетический текст культуры: специфика языка / Н. В. Романова // Вестник МГУКИ. — 2011. — 4 (42) июль-август. — С. 75-81.

14. Романова Н. В. Кукла в культуре постмодернизма: сущность эстетической эволюции / Н. В. Романова // Преподаватель XXI век. — 2010. — №4. — С. 236-243.

15. Hassan I. The Postmodern Turn: Essays In Postmodern Theory And Culture [Electronic resource] / Ihab Hassan. — Columbus: Ohio State University Press, 1987. — P. 586-593. — Access mode: <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/HassanPoMo.pdf> /

The article explores the essence of the author's art doll as a phenomenon of postmodernism culture. The basic artistic methods of postmodernism and their use in the process of creating an author's doll on the example of the work of some artists are examined. The author states that the art of the author's artistic doll is a synthesis of decorative and applied art and art design, using the principles and methods of shaping design, bold technological experiments using various materials and the artistic-shaped reflection of the modern world.

Keywords: author's art doll, methods of postmodernism, arts and crafts, art design.

Е. Л. Яновская

Трансформация выразительных средств танца эпохи модерн

В статье рассматриваются исторический период, который получил название «модерн», попытка осмысления его влияния на культуру танца. Анализируются мысли, взгляды, научные открытия или распад идеалов, оказавших влияние на появление нового, современного танца.

Перед хореографами того времени стояли совершенно новые задачи. Танец из развлекательного зрелища, транслирующего идеалы монархического образа мышления и жизни, превратился в инструмент формирования нового человека, в способ отражения реальных политических проблем и стал центром внимания человека к самому себе и своему внутреннему миру.

Ключевые слова: *современный танец, танец модерн, хореограф, русские сезоны, семиотика, выразительные средства, балетмейстер, тело, хореография, трансформация, вес тела, гравитация, сжатие-растяжение, внутренний мир.*

Актуальность данной работы заключается в том, что современный танец в России из-за отсутствия достаточного количества литературы по-прежнему остается не до конца понятным и изученным. В данный период наметился прогресс в этом направлении, все больше исследователей танца берутся за переводы и изучение иностранных источников, свидетелей процессов развития танца. XX век для хореографического искусства можно условно разделить на три периода: модерн, постмодерн и contemporary dance. Для того чтобы систематизировать, можно сказать, оптимизировать огромное разнообразие стилей, техник, форм подачи спектаклей, смену музыкальной парадигмы и сформировать свою систему взглядов на современный танец, нам необходимо обратиться к истокам и проследить сам путь изменения мировоззренческой парадигмы. Выразительные средства являются маркерами, благодаря которым

зритель формирует свое отношение и получает телесный или эмоциональный опыт от увиденного. Поэтому важно увидеть переход от классического балета к современному танцу через процесс трансформации выразительных средств.

Объектом данного исследования является танец модерн. В качестве предмета выступает трансформация выразительных средств эпохи модерн.

Цель исследования: определить, в каком направлении произошла трансформация выразительных средств эпохи модерн.

Начало XX века условно можно считать становлением новой эпохи в культуре, получившей название «модерн», что переводят как «современный». Когда происходит формирование новой культуры по Лотману, она вбирает в себя все предшествующие периоды, становится им в противоречие и отрицает все «старое». Человек, погруженный в культурное пространство, создает

вокруг себя «организованную пространственную сферу», которая одновременно является и семиотической моделью, идейными представлениями, и, в то же время, воссоздает деятельность человека. Мы, таким образом, «находимся внутри семиотической системы, но и она вся находится внутри нас» [5].

Появляется иная система знаков, описывающая происходящие вокруг процессы. Культура той поры воспринимается сейчас как высшей степени плодотворный период взлета, изысканий, становления невиданных художественных систем и теорий. Но современниками это время ощущалось как декаданс (упадок), этот термин определяет самоидентификацию культуры и всего жизненного уклада, включая нравы и общественный вкус [2]. Резкое расхождение прошлого и настоящего стало характерными признаками эпохи модерн. Философские изыскания привели к обращению взора человека внутрь себя и концентрации на эмоциях и чувствах, которые проявлялись в творчестве. Этому способствовал самый «танцующий» из философов – Ф. Ницше, который использовал танец как метафору своего ощущения мироздания и роли человека в нем. Реальный мир в искусстве сменил иллюзорный и зачастую абстрактный внутренний мир художника, но при этом не произошло создания абсолютно новой формы, скорее произошла трансформация прошлого накопленного опыта.

Погружаясь в пространство танцевального искусства стоит отметить, что к концу XIX в. существовал исключительно классический балет, основой которого являлся классический танец. Согласно определению С. Н. Худекова, «...танец – это ряд механических телодвижений, сопровождаемых жестами, выражающими душевное настроение человека, жестами, в которых, несомненно, заключается осмысленное мимическое начало» [6]. Танец заключен в природе самого человека, и в зависимости от становления культурных процессов происходит сегрегация танцевального искусства от его бытовых форм

воспроизведения – социальных танцев. Наличие художественного пространства, а именно сцены, является одним из условий восприятия хореографии как вида искусства. Галина Лебедева дает нам следующее представление о сцене: «Сценическое пространство – это преломление пространства реального, но, в то же время, оно абсолютно иррационально – не действительность, а иллюзия» [4]. Для этого художественного пространства действуют законы драматургии, требуются создание художественного образа и заполнение его визуальными объектами (декорациями, реквизитом).

Также, с точки зрения выразительности, большое значение имеют ракурс и язык танца, или лексика, под который мы понимаем систему поз и движений, сформированную определенным образом, характерную не только для танцевального направления, но и опираясь на мировоззрение и культурное пространство, которое сформировало балетмейстера, эту систему разработавшего. Классическая школа представляет собой четкую, строго выверенную кристаллическую структуру с жесткими канонами. Артист и хореограф для передачи своего замысла обязаны пользоваться предложенным набором па, так же имеется определенная последовательность выходов и иерархия внутри труппы. Постановка балетного спектакля происходит по формуле, с использованием математического подхода.

Для представителей современного танца данная условность казалась немислимой, и именно в противопоставлении этим процессам и появлялся танец модерн.

Важно отметить, что первые изменения в танцевальной культуре в сторону ее модернизации произошли на базе классического танца, и связаны они с работой С. Дягилева и его «Русских сезонов». Антрепренёр обладал невероятным талантом чувствовать время и создавать работы, которые могли не приниматься публикой, но всегда имели своим источником самые передовые

находки и взгляды, отражавшие эпоху. Старая система исчерпала себя, так как изменилось представление о мире и его ценностях. Единая система, стремящаяся к гармонии, и представление, что человек лишь часть чего-то глобального и более значимого, сменила парадигма личностного и внутреннего. Благодаря А. Дункан, показавшей, что двигаться можно совсем иначе, чем было условлено, артисты балета стали больше внимания уделять внутреннему миру своего героя и реальности его существования. Дункан, помимо прочего, отказалась от всего театрального (декорации, костюма, сюжета и нарратива), демонстрируя, что новый танец замыслился его создателями как экзистенциальный комментарий к человеческому существованию. На сцене остались только тело и музыка; разыгрывалась драма: не столько психологическая – драма чувств, сколько физическая – драма телесного присутствия [6]. В результате хореографы стали отрицать академические принципы: выворотность, позиции корпуса, виртуозные вращения, и стали применять обычные бег и ходьбу без театральной напыщенности. М. Фокин сломал прямую линию, сопровождавшую технику классического танца, отдавая предпочтение изогнутым и плавным формам. В его постановках появились метафоричность и поэтичность жизни, которая понимается как иллюзия, зачастую, с вполне реальным исходом.

В. Нижинский пошел еще дальше в трансформации танца, модернизировав привычные па. Его движения стали более дискретными и угловатыми, он старался придать смысл каждому действию и жесту; неподвижность, как новое средство выразительности появляется в его работах. Он совсем по-другому работает с музыкой, создает свой ритм, исходя из внутренних ощущений, разрешая паузы и различные вариации ритма. Его лексика получалась противоположной классическим канонам и носила скорее «уродливый» характер, что воздействовало на зрителя как нечто, отражающее время. А. В. Луначарский в двух своих

статьях подробно разобрал положительные и отрицательные стороны постановок. Указав, что в танцах, поставленных Нижинским в «Весне священной», чувствовалось «декадентское ухищрение, присущее неопрIMITивизму, ребячливости дряхлеющей культуры», но создатели спектакля были правы, «давши художественное современное произведение, имеющее своей целью воссоздать младенческую красоту, которая в необработанном виде не может не показаться нам уродством» [1]. Это вклад, который внесли российские хореографы в развитие и эволюцию танца в начале столетия. Дальше эти процессы продолжают в своих работах Л. Мясин и Дж. Баланчин.

Но настоящих пионеров танца модерн, которые старались придумать совершенно новую систему и обучить ей других людей, можно условно разделить на две группы: американского модерна и европейского экспрессивного танца. Для них танец был способом создания «нового человека», их подход носил также научный характер, в рамках актуальных исследований в области психологии и медицины.

Представителем последнего был Р. Лабан, для него первой задачей танцора, как и актера, было «умение чувствовать», что не сводилось лишь к «биологическим факторам жизни». Совершенствование восприятия должно погружать танцора в ритмические потоки современной жизни, ее вибрации. Лифт, кино, и фотография, американские горки, технологии индустриальной эры порождают небывалый опыт восприятия [7]. В представлениях Р. Лабана смешиваются эволюционистские теории и эзотерика. Он углубляется в изучение вибрации – пульсирующей способности движения, которая способствует пробуждению «непроизвольной памяти». Именно благодаря его теоретическим трудам искусство танца получило инструмент для развития – импровизацию. Он показал, что в самом теле заложены истоки танца, и все, что необходимо позволить этому движению

произойти, развиваться и войти в пространство окружающей нас действительности. Доведенная до предельных следствий импровизация начинается с того, что нарушается ощущение целостности тела, наступает кинестетическое опьянение, в котором теряются ориентиры и оживляются спящие моторные способности [3]. В этот период вопрос «памяти тела» активно обсуждался в области экспериментальной психологии.

Восточные практики, такие как йога, цыгун, тай-чи, становятся доступны для европейцев и американцев. Многие хореографы модернисты активно используют тысячелетний опыт практик тела и состояний присутствия-отсутствия.

Поэтому наблюдение за физическими ритмами с самого начала играет первостепенную роль в танце модерн. Тишина и неподвижность – первые условия внимания к «ропоту бытия» [3]. М. Вигман, прислушиваясь к стуку своего сердца и журчанию крови, первой создает свои работы без музыки, которая ранее считалась неотъемлемым спутником танца, без которой он становится невыразительным и неритмичным.

В это же время в США М. Грем замечает, что чередование вдоха и выдоха задает танцорам основной принцип напряжения-расслабления, что позволяет телу найти иную пластичность по сравнению с существующими канонами.

Во многом благодаря научным изысканиям процессы дыхания связывают с волновыми колебаниями как проявлением непроизвольного движения. Это занимает А. Дункан, которая, отмечая такие процессы в природе, старается добиться естественности, подражает отливу-приливу, дуновению ветра и пр. Тед Шоун и его супруга Рут Сен-Дени, открывшие первую школу танца модерн в Америке, занимаются вопросами разработки возможностей спины, стремясь к подвижности каждого позвонка, благодаря чему позвоночник играет роль

пружины. В. Нижинский, чьи прыжки всегда производили впечатление, признавался, что «прыгал с помощью спины».

Работа с законами гравитации и весом тела становится одной из важнейших задач для представителей танца модерн. Согласно Р. Лабану, это сложное управление вертикальностью, а значит и отношение к силе тяжести, зависят от «внутреннего положения (сознательного и бессознательного)», определяющего динамические качества движения. Одним из проявлений крайней искусственности балета Дункан считала то, что движения в нем дробны, изолированы, не вытекают друг из друга, не связаны друг с другом и «противоестественны, ибо стремятся создать иллюзию, будто бы для них законы тяготения не существуют» [6].

Выводы. Таким образом, эпоха модерн позволила искусству танца выйти на первый план. Отказавшись или трансформировав средства выразительности балетного спектакля, все внимание приковывалось к возможностям тела и тому, что скрыто внутри художника: его мир образов, телесная память (М. Грем называла это «память крови»), взгляд на реальность с ее проблемами и радостями и возможность через танец говорить об этом. Интеллектуальная составляющая танца всегда имела важное значение, но в период модерна произошел прорыв в этом направлении, танец вбирал в себя все новое, интересное и необычное, становясь неотъемлемой частью современного искусства, которое формирует культуру. Не произошло разрыва и со «старым» содержанием танцевальной культуры. Как мечтали идеологи, танец модерн вобрал в себя все достижения танцевального искусства, трансформировав его под задачи современности. Так состоялось появление современного танца.

1. Бахрушин, Ю.А. История русского балета / Ю.А. Бахрушин. – СПб.: Лань Планета музыки, 2009. – 352 с.
2. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2003. – 480 с.
3. История тела. Том III. Перемена взгляда: XX век. / сост. Ж. Вигарелло и др. – М.: Новое литературное обозрение, 2016 г. – 464 с.
4. Лебедева, Г.Д. Балет: семантика и архитектоника / Г.Д. Лебедева. – СПб.: Лань, 2007. – 160 с.
5. Лотман, Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2004. – 708 с.
6. Сироткина, И. Что такое современный танец / И. Сироткина. – URL: <https://arzamas.academy/materials/1434>.
7. Худеков, С.Н. Всеобщая история танца / С.Н. Худеков. – М.: Эксмо, 2010. – 608 с.

This article discusses the historical period, which was called modern. An attempt is made to comprehend its influence on the culture of dance, it is analyzed what thoughts, views, scientific discoveries or the breakdown of ideals influenced on the emergence of a new, modern dance.

The choreographers of that time faced on completely new challenges; the dance turned from an entertainment spectacle that translates the ideals of the monarchical way of thinking and life into a tool for the formation of a new person, a way of reflecting real political problems, and became the center of a person's attention to himself and his inner world.

Keywords: *contemporary dance, modern dance, choreographer, Russian seasons, semiotics, expressive means, body, choreography, transformation, body weight, gravity, compression-tension, inner world.*

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

УДК: 908

С. Б. Скоробогатов

Семеро из тысячи. Об участии женщин-летчиц в освобождении Крыма в 1943-1944 годах

В статье освещен период боевых действий за Крымский полуостров. Показан вклад женщин – летчиц и воздушных стрелков – в победу над врагом. Уделено внимание проблемам увековечивания памяти героев, которые сражались за освобождение своей Родины и являющихся примером для потомков в настоящее время.

Ключевые слова: летчица, воздушный стрелок, освобождение Крыма, бомбардировщик, штурмовик.

Введение. Самые знаменитые женщины – летчицы и штурманы, участницы Великой Отечественной войны – служили в 46-м Гвардейском ночном легкобомбардировочном авиационном полку и летали на самолетах У-2. Этот полк в составе 4-й воздушной армии участвовал в поддержке Керченско-Эльтигенского десанта, а затем в Крымской стратегической наступательной операции [3, с.4]. 23 летчицы полка являются Героями Советского Союза, 2 – Героями Российской Федерации и 1 – Героем Казахстана. О судьбе этих летчиц уже многое известно, и их память заслуженно чтят потомки.

В то же время немало женщин, сражавшихся в небе над Крымом, по-прежнему малоизвестны, что, как образцов высшей степени мужества и самопожертвования.

Целью данной статьи является освещение роли женщин в Великой Отечественной войне. **Объектом** – боевые действия в Крыму в период Великой От-

ечественной войны. **Предмет** исследования – боевые заслуги женщин-лётчиц Красной Армии.

Изложение основного материала. Кроме ночных бомбардировщиков У-2, в составе женского экипажа на самолете Ил-2 над Крымом воевала одна из трех представительниц штурмовой авиации Анна Александровна Егорова.

А. А. Егорова (23.09.1916-29.10.2009 гг.) родилась в деревне Володово, Тверской области. Переехав в Москву, работала на строительстве метро на Метрострое, занималась в аэроклубе. После окончания школы лётчиков ОСОВИАХИМа работала лётчиком-инструктором аэроклуба. Вступила в ряды Красной Армии в августе 1941 года. В составе 130-й отдельной эскадрильи связи Южного фронта пилотировала самолет У-2, с января 1943 г. переучилась на пилота штурмовика Ил-2.

В составе 805-го ШАП из 230-й ШАД 4-й воздушной армии неоднократно вы-

полняла боевые задания над Крымом. Например, 4 октября 1943 г. дважды участвовала в налете на ж.д. станцию Салын на Керченском полуострове. В акватории Керчи потопила вражескую баржу. За эти подвиги была награждена медалью «За отвагу».

7 ноября участвовала в воздушной операции по снабжению участников Эльтигенского десанта. Самолеты Ил-2 несли не бомбовый груз, а контейнеры с боеприпасами, продовольствием, медикаментами. Штормовая погода и наличие вражеских кораблей не позволяли катерам Черноморского флота подойти к крымскому берегу, и задачей летчиков было сбросить груз точно на плацдарм. И им это удалось с большими трудностями выполнить [6, с. 122].

В одном из вылетов Анна Александровна была ведущей шестерки штурмовиков в район Баксы, севернее горы Митридат. Пилотам нужно было пролететь вдоль линии фронта, самим найти объект для удара и атаковать всей группой. В этом вылете она была сбита над Керчью, но дотянула свой Ил-2 до аэродрома.

После освобождения Крыма экипаж в составе полка был переведен на 1-й Белорусский фронт и включен в 197-ю штурмовую авиационную дивизию 16-й Воздушной Армии. К концу августа 1944 года штурман 805-го штурмового авиационного полка, старший лейтенант А. А. Егорова произвела 243 успешных боевых вылетов на Ил-2.

20 августа 1944 года в воздушном бою над деревней Студзянки (Польша) сбита зенитной артиллерией. В полку её посчитали погибшей. Анна же попала в плен, прошла несколько фашистских концлагерей. В январе 1945 года была освобождена советскими танкистами.

После медкомиссии, не допустившей её к лётной работе, вернулась в Москву, работала на Метрострое. В 1965 году ей присвоили звание Героя Советского Союза, к которому она уже дважды представлялась во время войны.

А. А. Егорова (после замужества Тимофеева) стала членом Совета по взаимодействию с общественными объе-

динениями ветеранов, офицеров запаса в отставке при Президенте РФ. В мае 2006 года была удостоена почётного общественного титула «Национальный герой» и награждена орденом «За честь и доблесть», всероссийской премией «Российский Национальный Олимп». Награждена «Орденом Ленина», двумя «Орденами Красного Знамени», двумя «Орденами Отечественной войны» 1 степени, польским «Серебряным Крестом» и более чем 20 медалями [5, с. 127].

С декабря 1943 года, во время боев над Крымом, Анна Александровна летала с воздушным стрелком Дусей Назаркиной. Это был первый женский экипаж в штурмовой авиации.

Евдокия Алексеевна Назаркина (1920-20.08.1944 гг.), уроженка Рязанской области. В 805-м ШАП 4-й ВА служила техником по вооружению. Награждена медалью «За боевые заслуги» и «За оборону Кавказа». Желая лично мстить за погибших товарищей подала рапорт на перевод в воздушные стрелки. Евдокия Алексеевна в звании младшего сержанта погибла в Польше, в сбитом самолете Ил-2 [5, с. 124].

Емельяненко Варвара Ильинична (1924-07.05.1944 гг.) родилась в кубанской станице Сиверская. Прибыла в состав 103-го ШАП в июне 1942 г. после окончания школы младших авиаспециалистов на должность вооруженца-техника. В ходе службы неоднократно получала благодарности командования и 30 апреля 1943 г. была награждена медалью «За боевые заслуги». В 1944 г. написала рапорт с просьбой разрешить ей переучиться на воздушного стрелка. После окончания курсов воздушных стрелков в первом же вылете 07.05 1944 г. её Ил-2 был сбит над Сапун-горой. Летчик мл. лейтенант Иван Григорьевич Чайченко и воздушный стрелок мл. сержант Варвара Емельяненко погибли.

Золотарева Нина Александровна (1922-25.06.1944 гг.) родилась в Пятигорске. После прорыва обороны противника на Перекопе и освобождения части Крыма в конце апреля 1944 г. 103 ШАП перебазировался с Кубани на аэродром Чон-

грав (севернее Симферополя). С этого аэродрома полк вел активную боевую работу, нанося удары по войскам противника на Сапун-горе и в Севастополе. Свой первый боевой вылет Нина Александровна совершила в район Севастополя 5 мая 1944 г. [2, с. 121].

После освобождения Крыма Золотарева Н. А. участвовала в освобождении Белоруссии. Штурмовик Ил-2, воздушным стрелком в котором была мл. сержант Золотарева, был сбит зенитной артиллерией 25 июня 1944 г. в районе станции Дары, Могилевской области. Гитлеровцы не разрешали местным жителям похоронить погибших. Нина лежала на солнцепеке на железнодорожной насыпи, а пилот, Петр Лапов, недалеко от разбитого самолета. Только спустя трое суток, когда подошли советские войска, летчиков похоронили с воинскими почестями [2, с. 186].

Женщины были воздушными стрелками и на тяжелых двухмоторных бомбардировщиках. Например, А. И. Путрова и М. И. Равичева.

Путрова Александра Ивановна (1921-12.01.44 гг.) родилась в деревне Кузнецово, Смоленской области. Служила в экипаже бомбардировщика Бостон А-20-Ж из 244-го БАП 4-й воздушной армии. В период декабрь 1943 – январь 1944 гг. полк базировался в Краснодарском крае. В экипаже она защищала хвост самолета от атак вражеских истребителей и выполнила несколько боевых вылетов в район Керчи. При возвращении из боевого задания самолет потерпел катастрофу в районе Краснодарского ипподрома. Погибли летчик мл. лейтенант Н. А. Александров, штурман ст. лейтенант И. В. Горин, воздушный стрелок сержант А. И. Путрова. Все они похоронены г. Краснодар, на офицерском участке Всесвятского войскового кладбища. Награждена медалью «За оборону Кавказа» посмертно [4, с. 485].

Кулюкина Мария Ивановна (1922-1985 гг.) родилась в Волгоградской области. В апреле 1942 года добровольно ушла в ряды Советской Армии. В октябре 1942 г. была отправлена в 244-й бомбардировочный авиационный полк мастером по вооружению самолётов. В полку

добровольно переучилась на должность воздушного стрелка (пулемётчика), где и была им до конца пребывания в армии. Участвовала в 118 боевых вылетах на самолёте Бостон А-20-Б на Закавказском фронте, в отдельной Приморской армии, на 4-м Украинском фронте и 1-м Белорусском фронте [1, с. 80]. Освобождала Крым и Севастополь. Награждена Орденом Отечественной войны II степени, медалями «За боевые заслуги», «За оборону Кавказа», «За победу над Германией».

Демобилизовавшись из армии в конце 1944 г. Кулюкина М.И. поселилась в городе Чаплыгин Липецкой области, где и создалась её семья с Борисом Алексеевичем Равичевым, служившим ранее в том же полку авиамехаником.

После войны, Мария Ивановна работала агрономом, а позже начальником государственной семенной инспекции Чаплыгинского района. За время работы она была награждена многими почётными грамотами за хорошую работу, а также медалями «За трудовое отличие» и «Ветеран труда».

Очень редко женщинам доверяли право самим управлять двухмоторными бомбардировщиками. Одной из таких самоотверженных летчиц была Е. Д. Безменова.

Безменова Евдокия Дмитриевна (15.01.1921- нет данных) родилась в Омской области. В 1937 году она окончила 7 классов и поступила в индустриальный химико-технологический техникум города Армавира, где без отрыва от производства закончила пилотскую программу в аэроклубе. А с августа 1940 года стала летчиком-инструктором У-2 при этом же аэроклубе.

В октябре 1942 г. в составе группы лётчиков направлена на обучение на новые типы самолётов. Программу переучивания закончила успешно и стала первой женщиной – командиром боевого экипажа бомбардировщика в 244 БАП. Евдокия Безменова совершила семь боевых вылетов на А-20-Б Бостон, два из них над Крымом.

В полёте 28 сентября 1943 года над Керченским проливом экипаж Евдокии Безменовой в составе звена бомбил

плавсредства противника. Советские самолёты были атакованы истребителями противника. Самолёт Евдокии Дмитриевны был сбит, но его удалось посадить на аэродроме города Краснодара. Впоследствии она попала в госпиталь, где пролежала почти четыре месяца, а затем вернулась в свою часть и летала на самолёте связи У-2. Евдокия Безменова (после замужества Мамаева) прослужила до августа месяца 1944 года и была демобилизована по состоянию здоровья в звании младшего лейтенанта. После войны Евдокия Дмитриевна с мужем Василием Мамаевым жила в городе Запорожье. Окончила курсы экономистов, занималась воспитанием сына и дочери. Награждена орденами Отечественной войны 2 степени и Красной Звезды, а также медалями.

Выводы. Почти треть всех женщин-героев Советского Союза и Российской Федерации, получивших свои высокие награды за участие в боевых действиях в годы Великой Отечественной войны, активно участвовали в обороне или освобождении Крымского полуострова от немецко-фашистских захватчиков. Молодые героини разных национальностей – лётчицы, санинструкторы, снайперы, пулеметчицы и разведчицы – самоотверженно сражались с врагом на крымской земле. Не все участницы боев получили звание Героев, но все они достойны этого звания и являются примером для потомков. Память о героических женщинах-летчицах жива в Крыму, а значит и герои живы.

1. Алексеевич С.А. У войны не женское лицо. – М.: Время, 2017. – 352 с.
2. Белоконь К.Ф. В пылающем небе. – Х.: Прапор, 1983. – 263 с.
3. Гогунская Т.А. Женщины-герои Крыма: военный подвиг, память и бессмертие // Наука. Общество. Оборона. 2019. – №2 (19). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhenshiny-geroiki-kryma-voennyy-podvig-pamyat-i-bessmertie> (дата обращения: 27.02.2020).
4. Женщины Великой Отечественной войны, Авт.-сост. Н. К. Петрова. – М.: Вече, 2018. – 696 с.
5. Симонов А.А., Чудинова С. В. Женщины-герои. – М.: Музей техники Вадима Задорожного: Фонд «Русские Витязи», 2017. – 352 с.
6. Тимофеева-Егорова А.А. Держись, сестренка! – М.: Воениздат, 1983, 176 с.

The article covers the period of fighting for the Crimean Peninsula. It shows the contribution of women pilots and air shooters to the achieving a common victory over the enemy. The choice of perpetuating the memory of heroes who fought for the liberation of their homeland and serve as an example for descendants at the present time is justified.

Keywords: woman pilot, air gunner, the liberation of Crimea, bomber, attack aircraft.

РЕЦЕНЗИИ

А. Ю. Микитинец

**Лазарев Ф. В. Истина и структура реальности.
Основы интервальной методологии /
Ф. В. Лазарев. – Симферополь:
ИТ «АРИАЛ», 2019. – 456 с.**

В конце 2019 года в свет вышло исследование «Истина и структура реальности. Основы интервальной методологии», подготовленное крымским философом, профессором Ф. В. Лазаревым. Рецензию на данную книгу хотелось бы начать с одного воспоминания, которое появилось ходе её прочтения. Почти два десятка лет назад, в начале «двухтысячных», я был студентом философского факультета, и на одной из лекций курса «философская пропедевтика» Феликс Васильевич поделился творческой технологией, используя которую можно «стать философом». Её суть заключается в том, что за основу объяснения окружающего мира необходимо взять определенную категорию, через призму которой следует разворачивать свою философскую концепцию. Разумеется, что самым сложным в этой технологии является как раз поиск данного базового понятия, являющегося результатом, казалось бы, различных интеллектуальных процедур: «осознания собственного незнания» (Сократ), «удивления» (Аристотель), «сомнения» (Декарт) и т.п. При этом следует признать, что все они так или иначе являются различными вариациями процесса, называемого профессиональными философами «рефлексией» (с ударением

на втором слоге). История философии знает немало версий данного исходного понятия: начиная с проблемы древнегреческого «архэ» (первоначала), которым первый из известных нам философов Фалес из Милета назвал воду, до «монады» (Г. В. Лейбниц), «воли к жизни» (А. Шопенгауэр), «воли к власти» (Ф. Ницше) и даже «абсурда» (А. Камю). Однако следует сделать важную оговорку: философствование не заключается в «механическом» или даже «формально-логическом» выводе и объяснении всего существующего из некоторой исходной категории. Как раз наоборот. Философом человек становится тогда, когда он замечает нечто важное и основополагающее, то что все «остальные» люди не просто игнорируют, но вообще *не видят*. Обращение мыслителя к окружающим, как правило, успеха не приносит: традиционно и консервативно мыслящее общество закономерно отторгает «непонятные» и «ненормальные» (в значении – «не норма») философские взгляды и идеи. Это побуждает философа своё видение (ударение на первом слоге) устройства мира («точку зрения») изложить в своих трудах (в нашем случае – в книге). В данном контексте можно сказать, что *философия – это деятельность по производству и популяризации*

качественно новых мировоззрений. Феликс Лазарев в качестве такой фундаментальной категории избрал (усмотрел, заметил...) понятие «интервал». Как отмечает сам автор: «Следует признать как фундаментальный факт, что философское познание по самой своей сути предполагает не только свою зависимость от культурно-исторического контекста, но и способно к трансгрессии, способно вставать «лицом к вещам». Без этой составляющей философия не смогла бы выполнить свою функцию рефлексии над культурой и не могла бы быть методологическим инструментом в науке и человеческой практике» (с. 278). И далее добавляет: «Однако трансгрессия в любом конкретном поиске всегда на чем-то заканчивается. Так, Демокрит сконструировал свою модель миростроя на фундаменте категории атома. Платоновская метафизика упирается в идею блага, Спиноза в основу своей системы положил категорию «субстанции», материалисты за первичное принимают «материю». Философские системы сменяют друг друга, выдвигая все новые и новые категориальные основы. Таким образом, фундаментальная рефлексия перерастает в категориальную» (с. 288).

Хотелось бы отметить, что данная книга является определенным итогом полувековой работы, в которой автор обобщил и комплексно изложил суть интервальной методологии, рассматривая её как в культурно-историческом контексте (масштабе эпохи), так и в сугубо «профессиональной» философской плоскости: онтологии, гносеологии, диалектики и т.п. Вызывает отдельное уважение к автору то, что он не поддавался тенденции угодить искушенной читательской публике и предложить изысканные размышления, приправленные новомодными словами и туманными рассуждениям, учитывая, что: «Чем четче понятие, тем легче оно поддается опровержению» (с. 417). Он остался верен философской традиции создания классического трактата, в котором автор шаг за шагом, медленно, но уверенно, выражаясь словами В. Маяковского, изводит «...

единого слова ради, тысячи тонн словесной руды». И пусть сказанное выше будет всего лишь красивой метафорой, но заметим, что чтение серьезной философской литературы имеет мало общего со знакомством с каким-либо сборником красивых афоризмов и крылатых фраз. В действительности оно является крайне утомительным занятием, конечно же не лишенным определённого интеллектуального удовлетворения.

Учитывая формат журнала «Таврические студии», отмечу, что в нашем случае крайне любопытными являются главы, которая посвящены *культуре и возможностям её изучения и постижения*. Речь идет о четвёртой главе «Интервальная эпистемология: культурно-исторические предпосылки, основания и ключевые понятия», главе седьмой «Понятие истины в естественнонаучном и социально-гуманитарном познании», главе восьмой «Метарефлексивная аналитика» (посвященной, в том числе, и культурно-аналитической рефлексии), а также главе десятой «Диалектика как традиция философствования», в которой значительное внимание уделено *культуре диалога* – важнейшей проблеме современной культурологии. Именно в осуществлении реального диалога философские и культурологические построения теоретического характера начинают опредмечиваться и наполняться «практическим смыслом». В конечном счете, среди многочисленных определений культуры далеко не на последнем месте находится следующее: *культура – это умение жить, не мешая другим*. А вот обретение такого «умения» напрямую связано со способностью и желанием человека находить общий язык с себе подобными. Как отмечает в данной связи автор монографии: «...диалог между народами и культурами не только возможен, но и продуктивен в силу существования общечеловеческих, инвариантных смыслов, ценностей и норм, которые вырабатывались человечеством в течение сотен и тысяч лет и которые лежат в основе любой локальной культуры. Но если принять данное допущение, то отсюда

следует, что всем, кто отвечает за судьбы людей в общепланетарном масштабе, было бы весьма полезно освоить культуру многомерного мышления, принципы продуктивного диалога» (с. 37-38). Особо выделю еще одну интересную мысль автора, обратившего также внимание на то, что «именно инварианты культуры являются необходимым условием самой возможности продуктивного диалога между различными народами, странами, этносами и т. п., поэтому их выявление и теоретическое осмысление представляют собой *важнейшую задачу* культурологии (выделено мной. – А. М.). (С. 349).

В заключение попробую ответить на вопрос: а для кого написана эта книга? На первый взгляд, данная монография является классическим примером (и по форме, и по содержанию) философского трактата, в котором детально и скрупулезно разбираются ключевые «понятия»,

«антиномии», «предпосылки», «основания» и «тенденции» интересующей автора проблематики. Более внимательное прочтение раскрывает «сложную простоту»: за поверхностью философских категорий и концептуальных построений обнаруживается кристально четкая, продуманная и понятная любому мыслящему человеку точка зрения. С ней можно соглашаться или дискутировать; непринужденно следить за «перипатетической» беседой «студентов» с «профессором» среди развалин древнего Херсонеса или пристально вчитываться в параграф, посвященный «конвергенции естественных и социально-гуманитарных наук». Но одно можно уверенно констатировать – эта книга никого не оставит равнодушным, а это значит, что автор-философ справился со своей «сверхзадачей».

Сведения об авторах

Андрющенко Ирина Александровна, кандидат культурологии, доцент, заведующая кафедрой культурологии Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Белкина Светлана Валентиновна, аспирант 3-го года обучения кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Власов Денис Владимирович, аспирант 3-го года обучения кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Денежная Светлана Александровна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры музыкального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Крыгин Никита Николаевич, старший преподаватель кафедры театрального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Курьянова Ирина Александровна, кандидат философских наук, доцент, доцент театрального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Матросова Инэга Григорьевна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры дизайна ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Микитинец Александр Юрьевич, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Никонова Дарья Александровна, старший преподаватель кафедры иностранных языков и межъязыковых коммуникаций ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Норманский Никита Сергеевич, аспирант 1-го года обучения кафедры философии, культурологии и гуманитарных дисциплин, ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Сапрыкина Марина Юрьевна, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой театрального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Сервуля Елена Юрьевна, студент 2-го курса магистратуры кафедры культурологии Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Скоробогатов Сергей Борисович, аспирант 3-го года обучения кафедры истории России Таврической академии (структурное подразделение) ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В.И. Вернадского»

Сова Маргарита Александровна, доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры музыкального искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Чимирис Станислав Васильевич, кандидат экономических наук, доцент кафедры туризма ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Яновская Елена Леонидовна, студент 3-го курса магистратуры кафедры хореографического искусства ГБОУВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Authors

Andryushchenko Irina Aleksandrovna, Candidate of Cultural Studies, Associate Professor, Head of the Department of Cultural Studies Tavrida Academy of the Crimean National University named after V. I. Vernadsky

Belkina Svetlana Valentinovna, Post-graduate student of the 3-d course. The Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Chimiris Stanislav Vasilyevich, Candidate of Economic Sciences, associate professor Department of Tourism, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Denezhnaya Svetlana Aleksandrovna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musical Art, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Krygin Nikita Nikolaevich, senior lecturer, the Department of Theatre Art, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Kurianova Irina Alexandrovna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor of Performing Arts, the Crimean University of Culture, Arts, and Tourism

Matrosova Ineta Grigoryevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Design Department, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Mikitinets Alexander Yuryevich, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Pro-rector for Research, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Nikonova Daria Alexandrovna, Senior Lecturer of the Department of Foreign Languages and Cross-cultural Communication, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Normansky Nikita Sergeevich, Post-graduate student of the 1-st course. The Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Saprykina Marina Yurievna, Candidate of Pedagogic Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Performing Arts, the Crimean University of Culture, Arts, and Tourism

Servulya Elena Yuryevna, 2nd year student of the Department of Cultural Studies, Tavrida Academy of the Crimean National University named after V. I. Vernadsky

Skorobogatov Sergey Borisivich, Post-graduate student of the 3-d course of the Department of Russian history, Tavrida Academy of the Crimean National University named after V. I. Vernadsky (structural division)

Sova Margarita Alexandrovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Department of Musical Art, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Vlasov Denis Vladimirovich, Post-graduate student of the 3-d course. The Department of Philosophy, Cultural Studies and Humanities, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

Yanovskaya Elena Leonidovna, 3rd year master's student, the Choreographic Art Department, the Crimean University of Culture, Arts and Tourism

СОДЕРЖАНИЕ

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРОЛОГИИ И ТУРИЗМА

И. А. Андрющенко, Е. Ю. Сервуля
Актуальные театральные практики:
поиски коммуникации со зрителем4

С. В. Белкина
Культурное наследие как объект
междисциплинарного исследования 10

Д. В. Власов
Теоретико-методологические подходы
к исследованию синтезаспорта и искусства в культуре 16

Н. С. Норманский
Геймификация в современной массовой культуре
(на примере коллекционных карточных игр)24

С. В. Чимирис
Рекреационная составляющая
в системе гуманизации труда30

ПЕДАГОГИКА И ПСИХОЛОГИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ КУЛЬТУРНОГО ПОТЕНЦИАЛА СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

С. А. Денежная, М. А. Сова
Развивающая технология формирования
художественного мировоззрения личности36

И. А. Курьянова, М. Ю. Сапрыкина
Театральное образование в Крыму:
от теории к практике43

Д. А. Никонова
Актуальные проблемы
изучения языкового варьирования в Германии47

Н. Н. Крыгин
Реконструкция мелодекламации
поэмы А. С. Пушкина «Клеопатра»
в спектакле А. Я. Таирова «Египетские ночи»53

И. Г. Матросова
Авторская кукла
как феномен культуры постмодернизма58

Е. Л. Яновская
Трансформация выразительных средств
танца эпохи модерн64

ИСТОРИЧЕСКИЕ НАУКИ

С. Б. Скоробогатов
Семеро из тысячи. Об участии женщин-летчиц
в освобождении Крыма в 1943-1944 годах70

РЕЦЕНЗИИ

А. Ю. Микитинец
Лазарев Ф. В. Истина и структура реальности.
Основы интервальной методологии /
Ф. В. Лазарев. – Симферополь:
ИТ «АРИАЛ», 2019. – 456 с.75

Сведения об авторах78

Authors80

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 21 (2020)

Технический и художественный
редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *В. А. Бибик*

Подписано к печати 26.03.2020
Формат 189х283, Усл. печ. л. 9,5
Гарнитура Times New Roman
Тираж 50 экз.

Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая 6, оф. 3,
тел. : +79788913701 e-mail: antikva07@mail.ru

Типография ИП Гальцовой Н. А.
Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908