



ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 40 (2025)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТИПОГРАФИЯ



АНТИКВА

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

КУКИ и Т

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

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 40 (2025)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТИПОГРАФИЯ



АНТИКВА

Симферополь
2025

Рекомендовано к печати Ученым советом
ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»
(протокол № 2 от 27.02.2025)

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

Заместитель главного редактора – А. Ю. Микитинец, кандидат философских наук, доцент, проректор по научной работе и информационной политике ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма»

Члены редакционной коллегии

Б. П. Борисов, доктор философских наук, профессор
А. А. Горбачев, доктор педагогических наук, профессор
Э. Э. Ибрагимов, доктор экономических наук, доцент,
заслуженный работник образования Республики Крым
Н. И. Лубашова, доктор философских наук, профессор
В. И. Нилова, доктор искусствоведения, профессор
А. В. Норманская, кандидат культурологии, доцент,
заслуженный работник культуры Республики Крым
О. В. Резник, доктор филологических наук, профессор
О. В. Романько, доктор исторических наук, профессор
А. В. Севастьянов, кандидат исторических наук
М. Р. Скоробогатова, доктор педагогических наук, доцент
А. А. Хлезов, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор
А. В. Швецова, доктор философских наук, профессор,
заслуженный работник образования Республики Крым
А. Д. Шоркин, доктор философских наук, профессор
Л. А. Штомпель, доктор философских наук, профессор
О. М. Штомпель, доктор философских наук, профессор

Г. Н. Гржибовская, заслуженный работник культуры Автономной Республики Крым, – литературный редактор
И. В. Чепурина, кандидат филологических наук, доцент, – ответственный секретарь
О. П. Давыдова, кандидат филологических наук, доцент, – консультант по английскому языку

Таврические студии, № 40 / ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма». – Симферополь: ООО «Антиква», 2025. – 80 с.

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

Журнал включен в национальную информационно-аналитическую систему «Российский индекс научного цитирования» (РИНЦ).

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

ISSN 2307-8758 (print)

© ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма», 2025
© Оформление (оригинал-макет).
ООО «Антиква», 2025

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ
СОВРЕМЕННОГО ОБЩЕСТВА

УДК 65.01:470

В. В. Верна

Культура труда: вклад А. К. Гастева в развитие теории управленческой науки в России

В статье анализируется вклад российского ученого А. К. Гастева в теорию управленческой науки в России; обосновываются сущность, значение и место культуры труда в системе современного управления деятельностью предприятия (учреждения).

Ключевые слова: культура труда, научная организация труда, трудовые установки, управление.

Введение. Как известно, в процессе трудовой деятельности создаются не только материальные и нематериальные блага, которые удовлетворяют потребности людей, но и формируются личностные качества работника. Во время работы сотрудники приобретают новые навыки, раскрывают свои способности, пополняют собственные знания и постоянно совершенствуются. На основе этого у каждого работника вырабатывается и постоянно совершенствуется культура труда.

Культура труда – существенный аспект, определяющий успешность и качество работы человека в организации (учреждении), которая включает в себя ценности, нормы и привычки, на которых основывается отношение к работе и трудовым обязанностям. Организации (учреждения), которые ценят и развивают культуру труда, создают условия для

максимального проявления потенциала и достижения высоких результатов. Сотрудники, в свою очередь, стремятся к повышению качества и эффективности своей работы, так как чувствуют себя ценными и признанными. Понимание и развитие культуры труда является ключевым фактором для построения успешной и долгосрочной карьеры в любой сфере деятельности. Культура труда включает в себя такие аспекты, как трудовая дисциплина, уровень профессионализма, взаимодействие и поддержка между сотрудниками, эффективность работы, культура рабочего места, отношение к инновациям, к руководству и иерархической структуре.

Значение культуры труда проявляется в укреплении корпоративных ценностей, распределении ролей и ответственности, в поддержке развития сотрудников, создании благоприятной

рабочей среды и организации коммуникации. Она способствует повышению производительности, лояльности сотрудников, а также повышению имиджа организации (учреждения) в глазах клиентов и партнеров. Таким образом, направляя усилия в создание позитивной и здоровой культуры труда, работодатели могут привлечь и удержать талантливых сотрудников, повысить продуктивность и добиться ее устойчивого роста.

Постановка проблемы. В современных условиях динамических изменений среды функционирования отечественных организаций (учреждений), трансформаций рыночных и технологических условий их деятельности, организационная эффективность является ключевым показателем успешности. Она определяется способностью субъекта хозяйствования достигать поставленных целей, эффективно использовать ресурсы, обеспечивать высокие производительность и качество работы. Культура труда напрямую влияет на организационную эффективность. Благодаря культуре труда, сотрудники развивают лояльность и привязанность к компании, их уровень вовлеченности повышается, что способствует повышению производительности и эффективности работы. Культура труда формирует общие ценности и идентичность среди сотрудников, что облегчает достижение общих целей организации.

Предприятия, где существует положительная культура труда, обычно имеют высокую организационную эффективность. Скорость и точность выполнения работ возрастает, а риски ошибок и конфликтов сокращаются. В результате организации становятся более конкурентоспособными и успешными на рынке.

Исследованию общих вопросов культуры труда посвящены работы таких ученых и практиков, как Л. Я. Аверьянов, И. Ф. Байдюк, В. Н. Белкин, Н. А. Белкина, Б. М. Генкин, Г. Я. Гольдштейн, В. П. Горшенин, А. Н. Зайцева, Т. И. Заславская, Г. П. Иванов, А. Е. Кенжибаев, В. А. Киселева, Л. В. Лабун-

ский, И. В. Лаврентьева, П. П. Лутовинов, Б. Г. Мазманова, Е. А. Неживенко, Ю. М. Остапенко, А. А. Погорадзе, Ю. А. Помпеев, В. Н. Попов, Г. Г. Руденко, А. Сен, Ф. Тейлор, А. Файоль, Г. Форд, Э. Шейн, О. И. Шкартан, М. А. Шустров, Г. Эмерсон и др. Принято считать, что теория и практика управленческой науки и менеджмента уходят корнями к воззрениям западных ученых и управленцев. Несмотря на это, нельзя утверждать, что все стороны многогранной и весьма сложной проблемы уже достаточно исследованы. Становление отечественного менеджмента и научной организации труда в начале XX века в России началось с трудов А. К. Гастева. В начале 1920-х годов он занимался изучением проблем рационализации труда и инициировал создание Центрального института труда (далее ЦИТ), став его руководителем, в 1921 году издал книгу «Как надо работать» [2]. В этом труде А. К. Гастев рассматривает человеческий фактор, рассуждает об отсутствии культуры труда у многих граждан и утверждает, что эффективность организации начинается с личной плодотворной работы каждого человека, его самоотдачи на рабочем месте, а также результативного использования времени [2].

Как и сто лет назад, сегодня среди ученых отсутствует четкое теоретическое решение целого ряда важных методологических вопросов, связанных с изучением культуры организации труда в организациях (учреждениях). Научная и практическая актуальность, объективная необходимость дальнейшего углубления теоретических и прикладных исследований и обусловили выбор темы.

Целью исследования является определение содержания культуры труда и характеристика вклада А. К. Гастева в теорию управленческой науки в России. Объектом исследования выступает культура труда. Предмет исследования – вклад А. К. Гастева в теорию управленческой науки в России.

Методологической основой исследования являются философские принципы

познания; диалектический, логический и системный подходы к рассмотрению явлений и процессов, а также общенаучные методы: анализ и синтез для обоснования теоретических положений, обобщения, системного подхода и формальной логики для вывода содержания соответствующих понятий.

Изложение основного материала.

Алексей Капитонович Гастев – российский ученый, экономист, социолог и организатор производства, который в начале XX века разработал теорию и практику управления производством. Он считал, что управление должно иметь научную основу. Его идеи оказали значительное влияние на развитие основ российской управленческой науки [7].

Теория А. К. Гастева основывалась на том, что каждый работник должен быть обучен и организован для того, чтобы эффективно выполнять свою работу. Он разработал систему организации труда, которая включала обучение работников, рациональное использование времени и оборудования, а также контроль за качеством работы.

Гастев является автором свыше 200 монографий, брошюр, статей. Вот только некоторые из них: «Индустриальный мир» (1919); «Наши задачи» (1921); «Как надо работать» (1921); «Восстание культуры» (1923); «Профессиональные союзы и организация труда» (1924); «Трудовые установки» (1924); «Новая культурная установка» (1924); «Установка производства методом ЦИТа» (1927); «Нормирование и организация труда» (1929); «Методологические предпосылки разработки, обоснования и классификации стандартов» (1933); «Научная организация труда» (1935) и др.

Одним из ключевых элементов теории А.К. Гастева было понимание того, что время – это ценный ресурс, который нужно использовать максимально эффективно. Он предлагал различные методы управления временем, такие как планирование, делегирование задач и контроль за выполнением проек-

тов. Практическое применение теории А. К. Гастева привело к созданию новых методов управления производством. Например, он разработал систему управления качеством, которая позволяла контролировать качество продукции на всех этапах производства.

Актуальность трудов А. К. Гастева обусловлена прежде всего необходимостью обозначить различие между тэйлоризмом – американской школой менеджмента – и советской школой управленческой мысли, которая часто считается вторичной [8].

После Октябрьской революции 1917 года в хозяйственной системе и управлении Советской России наступили новые времена – в стране зарождалось новое общество, совершенно иной уклад экономики, идеологии, культурного строительства. Стране требовались новые подходы в управлении и организации труда, чтобы достигнуть грандиозных целей и построить передовое государство, реализовать программу индустриализации, преобразования сельского хозяйства, развития науки, искусства, творчества.

Концепция научной организации труда (НОТ) начала формироваться в Советской России сразу после революции 1917 года. В условиях необходимости быстрого восстановления экономики идеи повышения производительности труда приобрели особую актуальность. Одним из основателей НОТ в СССР стал А. К. Гастев. В 1920 году он основал Центральный институт труда (ЦИТ) в Москве, который стал ключевым центром разработки и внедрения методов научной организации труда. Гастев считал, что эффективность труда можно повысить путем тщательного изучения и оптимизации рабочих движений, а также правильной организации рабочего места [3].

В своих работах он развивал идею «трудовых установок» для совершенствования теории и практики организации труда. Основная задача концепции – перестроить производство таким образом, чтобы в его организационной

технике постоянно слышался призыв к непрерывному совершенствованию. Суть идеи заключается в создании «трудовой установки» – настрой, внутренней психологической концентрации, предшествующей труду, пронизывающей весь трудовой процесс. Это делает его максимально рациональным, а труд – наиболее эффективным. Эти идеи во многом перекликались с концепциями научного менеджмента Фредерика Тейлора, но имели свою специфику, учитывающую советские реалии [5; 8].

Чрезвычайно важно отметить, что свою концепцию трудовых установок А. К. Гастев распространял не только на производственные процессы. По его мнению, она призвана охватить общую культуру людей. Коллектив института изобрел остроумные способы внедрения методики установок. Первая опытная станция была создана при Центросоюзе. ЦИТ организовал курсы промышленных администраторов, курсы по обучению будущих инструкторов производства, которые должны были стать на предприятиях творцами новых, более совершенных установок и распространять их на всех рабочих [5].

Согласно концепции, трудовому типу личности должны быть присущи такие качества: наблюдательность, изобразительность (умение изображать, отображать и фиксировать в слове, в письме, в графике и фотографии); воля (готовность к действию, способность к переклочению); двигательная культура (культура тела, трудовых, спортивных, бытовых движений); владение режимом (времени, жизни, труда); искусство отдыха и восстановления сил; умения и культура организатора; политехнизм [5].

С началом индустриализации в конце 1920-х годов советские рабочие, движимые устремлениями к построению новой экономики и перспективами социальных гарантий, демонстрировали беспрецедентный трудовой энтузиазм, изобретательство и рационализаторство. Роль НОТ в советской экономике еще более возросла. Методы научной

организации труда активно внедрялись на новых промышленных предприятиях. Особое внимание уделялось нормированию труда, разработке производственных графиков, оптимизации рабочих процессов. А. К. Гастев, признавая важность правильной организации рабочего места каждого сотрудника, провозглашал идею, что любой верстак, станок или мастерская – это мини-завод, на котором хозяином является сам рабочий (принцип «узкой базы»). Его основная задача – организовать рабочее место так, чтобы его возможности использовались максимально и практически в автоматическом режиме. Движения рабочего должны быть выверенными, экономичными и даже эстетичными [1].

Несмотря на простоту предлагаемых правил «узкой базы», они сыграли свою роль в подготовке новой генерации рабочего класса, в формировании производственных навыков, привычек и культуры труда.

Понимание культуры труда по А. К. Гастеву заключается в определении ключевого фактора организации рабочего места – при правильном расположении инструментов работник выигрывает час в течение дня; у культурного человека «всегда все под рукой» [4]. НОТ у Гастева – это еще и культура рабочего места. Культура движений органически переходит в культуру поведения, личная культура – в коллективную. Взаимоотношения людей на производстве, согласно его концепции, требуют «культурной условности», которая смягчает наше общежитие. Проявлять тактичность в отношениях с другими, приветливость – обязанность и право каждого человека. Основное правило совместного труда – скрывать, а не выставлять свою индивидуальность, уметь на первое место ставить не собственное «я», а общие интересы. Научиться этому труднее, чем овладеть индивидуальным тренажером [4].

На вершине пирамиды культуры труда у А. К. Гастева находится культура рабочего класса. Приобретенные каждым работником индивидуальные на-

выки закрепляются четкой организацией совместной деятельности, которая пробуждает жажду творчества и стремление усовершенствовать свое орудие труда. Осознание того, что средства производства теперь являются собственностью класса, формирует в пролетариате принципиально новое, творческое отношение к труду. Рабочий становится творцом и распорядителем, он как бы сливается со всем заводским механизмом. К производству, в котором человек каждый день выковывает частицу своего «я», он будет относиться как к своему собственному делу. Так вопросы культуры труда выходили на проблему отношения к труду [7].

Свои основные идеи и взгляды на трудовое воспитание Гастев изложил в многочисленных книгах и статьях, и в частности «Памятке-правилах», где выделил следующие правила организации рабочего пространства сотрудников:

- 1) сначала продумай всю работу досконально;
- 2) приготовь весь инструмент и приспособления;
- 3) уберись с рабочего места все лишнее;
- 4) инструмент располагай в строгом порядке;
- 5) не берись за работу круто, входи в работу исподволь;
- 6) если надо сильно приналечь, то сначала приладься, испробуй вполсилы, а потом уже берись во всю;
- 7) работай ровно: работа приступами, сгоряча портит и работу, и характер;
- 8) посадка тела при работе должна быть такая, чтобы и удобно было работать, и в то же время не тратились бы силы на совершенно ненужное держание тела на ногах;
- 9) полезно в случае неудачи, работу прервать, навести порядок, прибрать рабочее место, облюбовать его и снова за работу;
- 10) при удачном выполнении работы не старайся ее показывать, хвалиться, лучше вытерпи;
- 11) в случае полной неудачи легче смотри на дело и попробуй сдержать нервы, и снова начни дело;
- 12) кончил работу, приберись все до последнего гвоздя, а рабочее место вычисти;
- 13) не работай до полной усталости. Делай равномерные перерывы;
- 14) во время работы не ешь, не пей, не кури. Делай это в рабочие перерывы;
- 15) не надо отрываться в работе для другого дела;
- 16) если работа не идет – не волнуйся, надо сделать перерыв, успокоиться и снова за работу [2].

Вторым важнейшим направлением работы А. К. Гастева и сотрудников ЦИТа стала подготовка кадров и управленческий консалтинг. Функцию центра подготовки кадров для многих отраслей народного хозяйства СССР взял на себя ЦИТ. Гастеву удалось создать консалтинговый и образовательный центр, который работал на хозрасчетной основе и имел свои представительства на местах.

В 1930-е годы развитие НОТ в СССР столкнулось с серьезными трудностями. Концепция НОТ подверглась критике, однако, несмотря на это, отдельные элементы НОТ продолжали использоваться в советской промышленности. Особенно это касалось методов нормирования труда и организации производственных процессов. Но комплексный, научный подход к организации труда был во многом утрачен.

После Великой Отечественной войны интерес к научной организации труда в СССР начал возрождаться, что было связано с необходимостью восстановления экономики и повышения эффективности производства. В 1955 году создается Всесоюзное общество изобретателей и рационализаторов (ВОИР), которое способствовало внедрению инновационных методов организации труда. В 1970–80-е годы в рамках НОТ все больше внимания стало уделяться вопросам личной эффективности и самоорганизации.

Научная организация труда в СССР оставила значительное наследие. Многие методики и подходы, разработанные в рамках НОТ, до сих пор используются в российской промышленности и менеджменте. Идеи рационального

использования времени, эффективной организации рабочего процесса, оптимизации трудовых движений остаются актуальными и сегодня. При этом важно советский подход к организации труда имел свою специфику. В отличие от западного тайм-менеджмента, ориентированного преимущественно на повышение индивидуальной эффективности, НОТ в СССР делала акцент на коллективных формах организации труда и повышении эффективности производства и культуры труда в целом.

Построение экономики на принципах бережливости в современной России традиционно связывают с теориями, пришедшими из Японии и США. Между тем значительная часть управленческих идей – это заимствования Запада из обширного наследия российских экономистов и специалистов в области научной организации труда начала – середины XX века. Выдающийся отечественный исследователь и практик А. К. Гастев подарил миру множество эффективных наработок по организации и культуре труда. Его научные выводы, сделанные в 1920–30-х годах прошлого столетия, лежат в основе современных принципов бережливого мышления, положенных в основу реализуемого нашей стране с 2019 года Национального проекта «Производительность труда».

Выводы. Культура труда – это совокупность норм, правил и традиций, которые определяют отношение человека к труду. Она проявляется во всех сферах общественного производства и затрагивает интересы как отдельного работника, так и всего трудового коллектива, и общества. Культура труда реализуется через его организацию и способствует

повышению эффективности и производительности труда, улучшению качества продукции и услуг.

История развития взглядов отечественной науки на организацию и культуру труда в СССР представляет собой уникальный опыт управления временем и трудовыми ресурсами в масштабах целого государства. Одним из основоположников отечественной управленческой науки является А. К. Гастев, основоположник Центрального института труда и автор концепции научной организации труда.

Сегодня, в эпоху цифровых технологий и глобальной конкуренции, многие идеи советской научной организации труда получают новое прочтение. Но опыт СССР в области организации труда и управления временем остается ценным предметом изучения для историков, экономистов и специалистов по менеджменту. Он напоминает о значимости системного подхода к организации труда и о необходимости учета не только технических, но и социальных аспектов трудового процесса.

Таким образом, теория и практика А. К. Гастева оказали значительное влияние на формирование основ современной управленческой науки. Его идеи продолжают использоваться в современном бизнесе и менеджменте, и их применение позволяет повысить эффективность работы и улучшить качество продукции. Для современной науки наследие Гастева – образец построения моделей организаций и ее звеньев, вплоть до деятельности отдельных субъектов труда; это вклад в теорию организаций и организационную психологию, психологию управления, в культуру труда.

6. Надехина Ю. П. А. К. Гастев: научная и литературно-публицистическая деятельность / Ю. П. Надехина // Вестник ГУУ. – 2014. – № 18. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/a-k-gastev-nauchnaya-i-literaturno-publitsisticheskaya-deyatelnost> (дата обращения: 14.02.2025).

7. Старикова Е. В. Поэзия «прозы труда»: научная организация труда А. К. Гастева и ее место в контексте современной теории управления / Е. В. Старикова, Г. М. Преображенский // Векторы благополучия: экономика и социум. – 2018. – № 3 (30). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/poeziya-prozy-truda-nauchnaya-organizatsiya-truda-a-k-gasteva-i-ee-mesto-v-kontekste-sovremennoy-teorii-upravleniya> (дата обращения: 14.02.2025).

8. Управление – это наука и искусство / А. Файоль, Г. Эмерсон, Ф. Тэйлор, Г. Форд. – Москва: Республика, 1992. – 351 с.

9. Хохлова Т. П. Наследие «русского Тейлора» в современном менеджменте: к 135-летию со дня рождения А. К. Гастева / Т. П. Хохлова, П. В. Назаретян // Менеджмент в России и за рубежом. – 2017. – № 4. – С. 102–111.

Labor culture: A. K. Gastev's contribution to the development of the theory of management science in Russia

The article analyzes the contribution of the Russian scientist A. K. Gastev to the theory of management science in Russia; substantiates the essence, significance and place of labor culture in the system of modern management of the activities of an enterprise (institution).

Keywords: labor culture, scientific organization of labor, labor attitudes, management.

1. Андреев А. И. Наследие Алексея Гастева / А. И. Андреев // Гудок. – 2012. – № 36. – 14 сентября. – С. 8.

2. Гастев А. К. Как надо работать: практическое введение в науку организации труда / А. К. Гастев. – 2-е изд. – Москва: Экономика, 1972. – 478 с.

3. Гастев А. К. Организационная и научная жизнь Института труда / А. К. Гастев // Организация труда. – 1924. – Кн. 2. – С. 159–174.

4. Гастев А. К. Поэзия рабочего удара / А. К. Гастев. – Москва: Художественная литература, 1971. – 301 с.

5. Гастев А. К. Трудовые установки / А. К. Гастев. – Москва: Экономика, 1973. – 344 с.

А. Н. Ковтунова

Гостеприимные города (на примере г. Шанхай, КНР)

В статье дано авторское определение понятия «гостеприимный город», выделены основные факторы, которые оказывают влияние на уровень гостеприимства, представлен анализ зарубежного опыта преобразования городской среды (на примере одного из крупнейших городов Китайской Народной Республики).

Ключевые слова: городская среда, гостеприимный город, гостеприимство, туризм, Шанхай.

Введение. Города не только являются яркими точками и территориями концентрации сервисов на большинстве туристических маршрутов, но зачастую выступают мощным драйвером при принятии путешественником решения о посещении региона. Захотел ли приехать в город турист, задержится ли? Внесет ли вклад в развитие экономики и городской среды, превратится ли в амбассадора, инвестора или даже жителя – это зависит от уровня гостеприимности города.

Понятие «гостеприимный город» на практике используется уже давно для создания рейтинга гостеприимных городов. Так, в 2014 году для города Сочи была разработана концепция и целевая программа «Сочи – гостеприимный город» при подготовке к проведению Олимпийских и Паралимпийских Игр [7]. В 2023-2024 годах ВЭБ РФ, Минэкономразвития и Школа управления СКОЛКОВО запустили образовательную программу для мэров городов в сфере туризма «Гостеприимные города – индустрия гостеприимства

как драйвер городского и регионального развития». В то же время теоретические и методологические подходы к обеспечению гостеприимства городов окончательно не определены.

Укрупненно существуют два основных подхода к определению понятия «гостеприимный город». Во-первых, гостеприимным называют город, экономическая специализация которого связана с приемом и обслуживанием гостей и в котором отрасль гостеприимства вносит весомый вклад в валовый городской продукт [1]. При такой трактовке, если в городе не очень широко представлены коллективные средства размещения, то город нельзя отнести к числу гостеприимных. И наоборот, не любой «туристический» город можно в реальности назвать гостеприимным.

Альтернативный подход, предложенный А. В. Шишкиным, М. А. Горевой, предполагает, что «гостеприимным является любой город, который создает благоприятную атмосферу пребывания гостя согласно его существующим потребностям» [8].

Придерживаясь аналогичного подхода, С. В. Заякин, делая акцент на особой роли горожан в развитии гостеприимства, определял городское гостеприимство как «готовность членов городских сообществ оказать прием прибывшим, отнестись к ним с пониманием, обеспечить им доступность инфраструктуры и разносторонний опыт пребывания в городе» [5].

Мы же, акцентируя внимание на роли, которую гостеприимность города играет для местных городских сообществ, сформулировали следующее определение: гостеприимный город – это город, в котором создана комфортная атмосфера пребывания гостя согласно его актуальным потребностям, но не в ущерб, а для повышения качества жизни местного населения, сохранению локальной культуры, традиций, а также природы территории.

Систематизировав подходы к структуризации факторов, определяющих гостеприимство городов, мы сделали вывод, что оно зависит:

- 1) от наличия турпотенциала (точек туринтереса, ярких событий) и его востребованности в виде устойчивого турпотока;
- 2) степени развития туристической инфраструктуры (мест проживания, питания, развлечений);
- 3) качества сервиса (квалификации и доброжелательности персонала, широты ассортимента предлагаемых услуг);
- 4) гостеприимности жителей;
- 5) качества городской среды, учитывающей потребности не только местных жителей, но и туристов.

В отечественных научных исследованиях представлены результаты изучения уровня гостеприимства городов (например, в исследованиях М. А. Горевой [4] содержится анализ городской среды Сочи). В то же время анализ опыта зарубежных городов по созданию гостеприимной среды в имеющейся литературе не был обнаружен.

Тем не менее городские власти и муниципальные турадминистрации во

всем мире целенаправленно работают над тем, чтобы сделать городскую среду более привлекательной, комфортной, дружелюбной, безопасной, доступной для гостей, с помощью архитектурно-пространственных решений стимулировать турпоток в город и помогать туристам познакомиться с местной культурой, традициями, бытом, жителями, согласовывать интересы и потребности горожан и туристов в городе. Особенно интересен в этой связи опыт передовых с точки зрения социально-экономического развития стран, в частности Китайской Народной Республики.

Этот аспект городской жизни и архитектурно-пространственного развития изучался в ходе образовательного модуля в городе Шанхай для участников программы «Архитекторы.рф», реализуемой Фондом «ДОМ.РФ» при поддержке Минстроя России. Объектом исследования, результаты которого представлены ниже, стала городская среда Шанхая, а предметом – развитие туристической инфраструктуры и сервисов в данном городе.

Изложение основного материала. Шанхай входит в топ наиболее посещаемых иностранными туристами городов мира. В допандемийные годы мегаполис посещали более 9 млн туристов из-за рубежа, сейчас турпоток постепенно восстанавливается. Несмотря на наличие целого ряда сложностей, возникающих в последнее время у туристов при посещении Китая, начиная с некоторых дополнительных формальностей в аэропорту (например, до сих пор необходимо заполнять паспорт здоровья, как и раньше – сдавать отпечатки пальцев, заполнять миграционные декларации и т. д.), заканчивая тем, что не работают многие привычные россиянину социальные сети, есть трудности с онлайн-платежами, например, по российским картам сложно общаться с местными жителями, так как немногие знают английский). Несмотря на все это, город



Рисунок 1, 2, 3 – Турмагниты Шанхая

неизменно пользуется популярностью благодаря своей уникальной архитектуре, многочисленным достопримечательностям, развитой транспортной системе, самобытной кухне и необычным развлечениям.

Люди едут в Шанхай за небоскребами – посмотреть на знаменитую «Открывашку» (шанхайский всемирный финансовый центр) и «Восточную жемчужину» (шанхайскую телебашню), погулять по Нанкинской улице (на которой расположены около 1000 магазинов и представлены бутики всех элитных торговых марок) и французскому кварталу, посетить шанхайский диснейленд и парк развлечений «Счастливая долина», шанхайский цирк, который считается одним из лучших в мире, шанхайский океанариум, в котором обитают водные жители, так или иначе все связанные с Китаем. В Шанхае десятки музеев, концертных залов, сотни развлекательных центров (рисунок 1, 2, 3).

Предлагаются экскурсии на любой вкус – от «Креативного Шанхая» до «гангстерских» туров, от водных экскурсий до гастрономических путешествий, от походов по еврейскому гетто до приключенческих маршрутов с «дегустацией» велосипедов.

В Шанхае хорошо развита гостиничная инфраструктура, есть отели самых разных форматов и ценовых категорий. Среди самых известных – Grand Hyatt

Shanghai, расположенный в 88-этажном здании-небоскребе, отель Wanda Reign, позиционирующий себя как семизвездочный, или отель Wonderland (рисунок 4), построенный в заброшенном карьере в 2018 году и имеющий 2 наземных этажа и 16 подземных, в том числе 2 под водой. Этот отель является городской достопримечательностью.

Отдельное внимание в Шанхае уделяется теме гостеприимства городской среды. Сами по себе городские пространства, конечно же, создаются прежде всего для жителей. Но однозначно очень влияют на восприятие туристов, на характер их впечатлений и воспоминаний.

Визуальная привлекательность городской среды

С точки зрения яркости, необычности визуального разнообразия городской среды для гостей Шанхаю нет равных. Городские достопримечательности, уникальная архитектура, сочетающая в себе элементы старой китайской культуры и современного мегаполиса, разнообразие подсветок, зеленые зоны, городские арт-объекты, многочисленные видовые площадки и т. д. превращают его в сплошную фотозону, декорации для съемок тревел-блогов и место для создания сторис.

Одной из ярких характеристик Шанхая является сочетание традиционных китайских кварталов, садов и старых



Рисунок 4 – Гостиница Wonderland (Шанхай)

жилых домов с современными небоскребами и огромными торговыми центрами. На узких улочках старых районов можно найти традиционные рынки, где продаются свежие продукты и ремесленные изделия, в то время как всего в нескольких километрах от них находятся огромные торговые комплексы с мировыми брендами (рисунок 5, 6).

Есть в шанхайском старом городе полностью традиционная китайская туристическая улица Наньши с особой

архитектурой, множеством антикварных магазинов и сувенирных лавок, которые передают атмосферу Китая тысячелетней давности (рисунок 7). Это яркий пример того, как можно работать на туристическом направлении, используя особенности идентичности.

Набережная Бунд представляет собой ряд старых зданий, которые впечатляют своей архитектурой, а напротив них находятся футуристичные небоскребы.

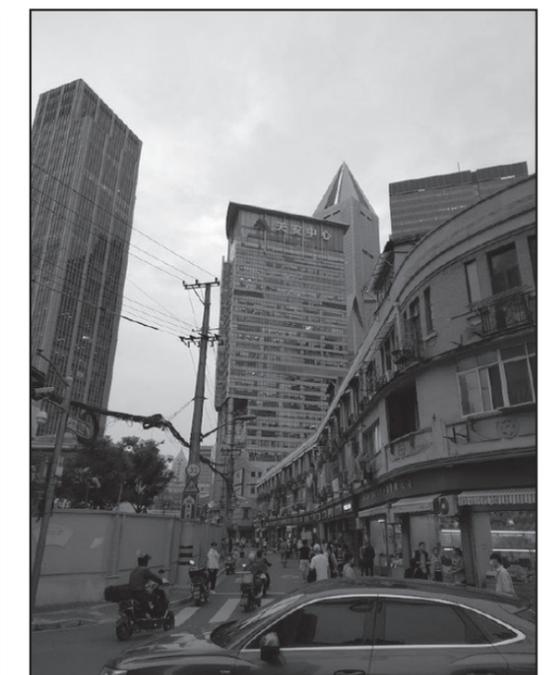
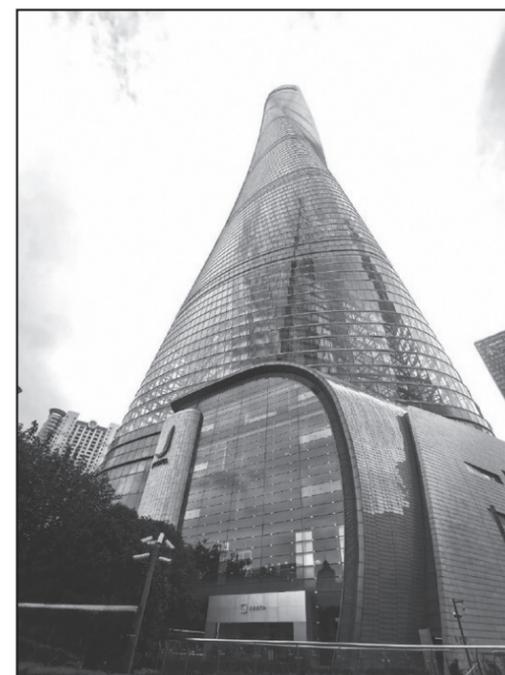


Рисунок 5, 6 – Современные небоскребы и старые жилые кварталы в Шанхае



Рисунок 7 – Улица Наньши (Шанхай)

Укан – историческая и культурная улица (рисунок 8, 9, 10). Здесь можно проследить этапы городского развития Шанхая. Историческая застройка гармонирует с современными зданиями и витринами, а также жителями и вездесущими блогерами. Навигационные элементы, таблички и вывески не конфликтуют с обликом улицы. Здесь же раскинулся особняк шанхайского модерна, где можно ощутить то ли бостонский, то ли чикагский вайб. Улица не законсервирована в статусе музея, а является полноценным элементом городской жизни.

Существенную роль в формировании архитектуры города играет широкое разнообразие малых архитектурных форм различного назначения (рисунок 11, 12). Городская скульптура, современные декоративные формы из металла, пластика, дерева, камня натурального и искусственного, стилизация растений, садовая мебель – широко используются в архитектурных площадях, скверов, общественных пространств [3].

«Селфибельность» городской среды можно оценить на 10 баллов из 10.

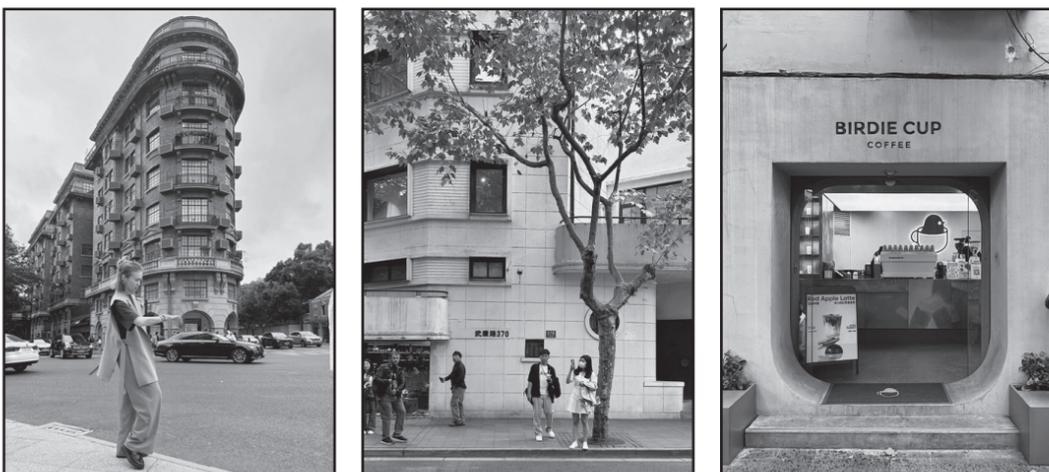


Рисунок 8, 9, 10 – Улица Укан (Шанхай)

Комфорт городской среды

Шанхай удивительно соразмерен и комфортен для человека. Играющая высотность домов, фактура фасадов, эксплуатируемые озелененные кровли, удивительная городская идентичность, соединенная с хайтеком, колониальным модерном и элементами традиционной архитектуры исключительно китайского опыта «проживания» пространства. Если пересекаются 4 нагруженные линии метро, то скорее всего площадь над ними «пользовательски» оборудована как ландшафтный парк с массивным озеленением, игрой рельефа, а сами входы в метрополитен вписаны в пространство как парковые гроты [2]. Потоки людей грамотно разведены, все интуитивно понятно, при этом нет давки и полное ощущение парка, а

не метро. На развязках – вертикальное озеленение. Зеленые зоны становятся не только местом отдыха, они наполняются новыми смыслами: исторический музей под открытым небом, галерея публич-арта, место ритейла.

В российской и европейской практике существует подход, когда туристические маршруты освобождают от большого количества зелени, которая мешает туристу рассматривать здания. Шанхай занял иную позицию, и здесь заботливо озеленены самые популярные туристические маршруты на исторических улицах, зелень рядом с уникальными зданиями и сооружениями – в непосредственной близости к исторической застройке. Туристы имеют возможность прогуливаться под тенью вековых платанов даже



Рисунок 11, 12 – Малые архитектурные формы в Шанхае

в полуденное время, рассматривать каждый сантиметр зданий, делать фотографии на фоне исторической архитектуры и зелени.

В шанхайских парках и скверах практически нет освещения. Оно присутствует ровно настолько, чтобы можно было едва рассмотреть путь. Это необходимо, чтобы убрать световое загрязнение для людей, растений, рыб, птиц, животных (рисунок 13).



Рисунок 13 – Карманный парк (Шанхай)



Рисунок 14 – China-кафе (Шанхай)

Избавляются китайцы и от шумового загрязнения – с помощью озеленения улиц, отказа от бензиновых двигателей на мопедах, ограничением передвижения автомобилей с двигателями внутреннего сгорания на центральных улицах, уменьшением скорости потоков автомобилей и т. д.

В Шанхае очень чисто. Каждое утро армия коммунальщиков выходит на уборку с использованием механических устройств, дороги и тротуары моются с азидной тщательностью.

Урны встречаются чрезвычайно редко, горожанам приходится уносить мусор домой, что вызывает бурную дискуссию в сетях. Так власти приучают население города к порядку. Некоторые одобряют данное решение, трактуя как главную меру антитеррористической безопасности.

В Шанхае очень развит общепит. Горожане в силу занятости предпочитают не готовить, а обедать и ужинать аутдор. Практически на каждой улице можно встретить кафе (рисунок 14), а на туристических улицах их по несколько в одном здании. Но существует несколько уникальных мест, которые стремятся посетить все путешественники. Например, Ultraviolet, где вместе с приемом пищи можно наслаждаться визуальным цифровым шоу и музыкой, или Robots, где блюда подают роботы.

Общественные туалеты бесплатные и чистые, их даже не сразу видно, так как они скрыты за

необычным для такого сооружения декором. Например, в районе Линган есть туалет, фасады которого состоят из стеклянных блоков, выполненных в советском стиле, а внутри этого помещения установлен зенитный фонарь.

На улицах Шанхая можно встретить знакомую нам из советского прошлого конструкцию – телефонную будку (рисунок 15). В разных городах к ним относятся по-разному: сносят, оставляют как рудимент, превращают в арт-объект, меняют функцию, либо адаптируют к новым реалиям. В Шанхае выбрали последний подход. У шанхайских телефонных будок сохранился внешний вид и функция – средство для связи, но реализуется связь через бесплатный городской вай-фай. В новых будках есть разъемы для USB-зарядки, городской телефоны и медиаэкраны с информацией для получения помощи. Но для подключения к вай-фаю нужен местный номер.

Понятность и доступность городской среды

Доступная туристу городская среда создается с помощью грамотной городской навигации, информационных стендов, экранов, вывесок и табличек, оборудованных тротуаров, пешеход-

ных переходов, дорожных ограждений, хороших дорог, отсутствием пробок, парковками (для личного транспорта, такси, туристических автобусов), интуитивно понятным метро, наличием чистого и комфортного общественного транспорта, остановок, инфраструктуры для средств индивидуальной мобильности.

В Шанхае кроме традиционной системы турнавигации (на коричневом фоне) большое количество всевозможных навигационных табличек (рисунок 16, 17, 18).

Здесь заботятся обо всех, включая маломобильные группы населения. На тротуарах – тактильные плиты, что позволяет даже маломобильным людям свободно передвигаться по городу. Эти плиты облегчают ориентацию и движение, делая пространство города более дружелюбным и удобным.

В городе существует развитая система общественного транспорта, обеспечивающая связь и очень востребованная индивидуальными путешественниками. В Шанхае современные и продуманные остановки общественного транспорта. Они выполнены в минималистичном индустриальном стиле и поэтому органично вписываются в среду любой части



Рисунок 15 – Телефонные будки Шанхая

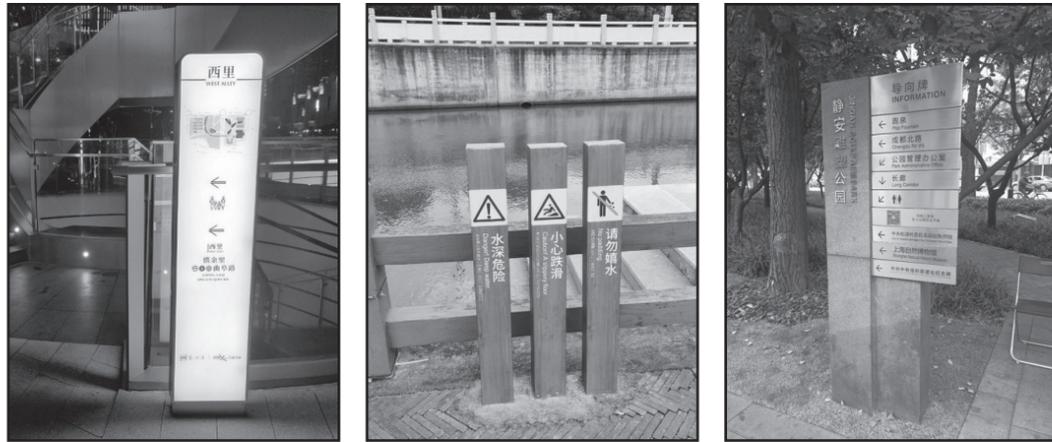


Рисунок 16, 17, 18 – Навигационные таблички (Шанхай)

города. В дизайне остановок не боятся применять медиаэкраны и большие рекламные конструкции (рисунок 19). Для большей заметности на углах кровли сверху расположены светящиеся круглые элементы. Скамейки встроенные, металлические, отдельных навигационных элементов нет. Остановочный павильон модульный, и в зависимости от загруженности остановки количество секций меняется от трех до шести, что упрощает производство. Из-за теплого климата нет не-

обходимости делать остановки закрытыми, отсутствуют и боковые стенки для ветровой защиты.

Шанхайское метро самое протяженное в мире – 457 станций, больше только в Нью-Йорке. На метро передвигаются более 7 млн человек ежедневно. Это одно из самых удобных метро по навигации, комфортабельности вагонов, организации пересадочных узлов (рисунок 20). Так, шанхайский поезд Маглев интегрирован в систему метрополитена, доезжает из Аэропорта в центр за 7 минут на скорости в пике 430 км/ч.

Такси в Шанхае исключительно на электромобилях (рисунок 21).

Безопасность городской среды

Безопасность – одно из важнейших условий, определяющих уровень гостеприимности города. Несмотря на высокую плотность населения, Шанхай славится низким уровнем преступности. Это город, в котором и горожане, и туристы чувствуют себя в полной безопасности, прогуливаясь глубокой ночью по узким улочкам неблагополучных, на первый взгляд, районов.



Рисунок 19 – Шанхайская остановка общественного транспорта



Рисунок 20 – Шанхайское метро

Безопасность обеспечивается современной системой видеонаблюдения (сложно найти место в городе, где нет камер), множеством модульных полицейских постов на улицах, подсветкой основных достопримечательностей и улиц, часто посещаемых туристами в ночное время суток (правда, только до 22.00), наличием множества теневого навесов, пергол и затененных зеленых мест на городских улицах, уличными санитайзерами и т. д. (рисунок 22, 23, 24).

В то же время хаотичный стиль вождения местных водителей автомобилей и скутеров не позволяют назвать уровень безопасности городской среды Шанхая для туристов стопроцентным.

Тротуары здесь предназначены не только для пешеходов, но и для некоторых видов мобильного транспорта, включая мопеды. Это может вызывать чувство хаоса и беспорядка, в особенности у туристов, которые не привыкли к таким правилам. Местные жители научились сосуществовать с этой особенностью, и байки стали главным средством пе-

редвижения для многих шанхайцев. В Шанхае есть и ограничения на движение транспорта по тротуарам. Каждый район может иметь свои правила и нормы, которые регулируют использование тротуаров. В одних районах применяются ограничения по скорости, в других вводят временные ограничения или полностью запрещают движение мопедов по тротуарам.

Нельзя не отметить открытость китайцев, их готовность помочь, подсказать, проводить [6]. В отелях и торговых точках достаточно высокий уровень сервиса.



Рисунок 21 – Шанхайские такси-электромобили



Рисунок 22, 23, 24 – Обеспечение безопасности в Шанхае

Уличная торговля

Отдельная тема – уличные торговцы, которыми заполнены исторические улицы. В новых районах уличных торговцев вытеснили магазины и торговые центры. В последнее десятилетие китайские города ужесточили контроль над уличной торговлей: считалось, что уличные ларьки (хаотичные и ветхие) противоречат современному городскому ландшафту. Шанхай не стал исключением, и количество ларьков в центральном городском районе сократилось с 47000 в 2007 году до 4700 в 2021 году. Однако с 2020 года ситуация стала меняться, в том числе и под влиянием последствий пандемии. Правительство Шанхая решило районным властям выделять общественные места под киоски, гарантируя при этом санитарную, транс-

портную безопасность и безопасность пищевых продуктов. Но для своей деятельности продавцы продуктов питания и уличные артисты должны получить необходимые разрешения.

Уличные торговцы – это городская память о традиционных и исчезающих звуках, запахах и особой энергии улиц Шанхая. Культура уличных продавцов поддерживает человеческие связи, благодаря которым каждый район шумного мегаполиса по-прежнему ощущается как пространство для людей.

Выводы. Городское пространство Шанхая является ярким положительным примером гостеприимства, отдельные элементы городских практик могут быть успешно использованы при разработке концепций развития городской среды в российских городах.

1. Браймер Р. А. Основы управления в индустрии гостеприимства / Р. А. Браймер; пер с англ. Е.Б. Цыганова. – Москва: Аспект Пресс, 2016. – 381 с.

2. Вэнь Цунжу. Европейские влияния в архитектурно-градостроительном развитии Шанхая: автореф. дис. ... канд. архитектуры: 05.23.20 / Вэнь Цунжу. – Санкт-Петербург, 2011. – 19 с.

3. Гетманченко О. В. Роль городского дизайна и малых архитектурных форм в развитии туристической инфраструктуры / О. В. Гетманченко, Б. М. Вяткина. – Текст: электронный // Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость. – 2014. – № 5 (10). – С. 103–112. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-gorodskogo-dizayna-i-malyh-arhitekturnyh-form-v-razviti-turisticheskoy-industrii> (дата обращения: 15.10.2024).

4. Горева М. А. Маркетинговая стратегия гостеприимного города / М. А. Горева – Текст: электронный // ГУ. – № 11'11. – С. 41–56. – URL: <http://emsu.ru/extra/pdf5s/um/2011/11/41.pdf> (дата обращения: 22.12.2024).

5. Заякин С. В. Гостеприимство как основа туристской привлекательности города / С. В. Заякин. – Текст: электронный // Современный город: социальность, культуры, жизнь людей. Материалы XVII Международной научно-практической конференции. – Екатеринбург,

2014. – С. 477–481. – URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_23943583_44577767.pdf (дата обращения: 22.12.2024).

6. Ковтунова А. Н. Сравнительный анализ деловой культуры России и Китая / А. Н. Ковтунова // V Ежегодное собрание Российско-китайской ассоциации экономических вузов и Международный форум экономического развития «Один пояс – один путь». – Цзинань, 2017. – С. 78–85.

7. Новая комплексная программа призвана сделать Сочи гостеприимным городом. – Текст: электронный. – URL: <https://otdih.nakubani.ru/novosti-turisticheskogo-biznesa-na-kubani/2009-01-14-novaya-kompleksnaya-programma-prizvana-sdelat-sochi-gostepriimnyim-gorodom/> (дата обращения: 22.12.2024).

8. Шишкин А. В. Гостеприимные города как новый тренд / А. В. Шишкин, М. А. Горева. – Текст: электронный // Региональная экономика: теория и практика. – 2011. – № 10. – С. 55–59. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gostepriimnye-goroda-kak-novyy-trend> (дата обращения: 22.12.2024).

Hospitable cities (using the example of Shanghai (China))

The author's definition of the concept of «hospitable city» is given in the article, main factors that influence the level of hospitality are highlighted, and an analysis of foreign experience in transforming the urban environment (using the example of one of the largest cities in the People's Republic of China) is provided.

Keywords: urban environment, hospitable city, hospitality, tourism, Shanghai.

А. Н. Левицкая

Дискурс досуговых, развлекательных, творческих практик в контексте реализации молодёжной «Я-идентичности»

В статье, с учетом качественной специфики молодёжи как социальной общности, исследуются особенности современного дискурса молодёжных развлекательных, досуговых практик, приобретающих сегодня смешанный, «синтетический» и креативно-творческий характер. Во-первых, формат, который становится «открытой трибуной», расширяет возможности для молодёжной самореализации и выражения Я-идентичности; во-вторых, данная модель времяпрепровождения создаёт благоприятные условия для погружения молодёжи и ее деятельностного соучастия («сотрудничества») в насыщенную проблематику «взрослой» реальности, формируя и оптимизируя чувство гражданской активности, тем самым расширяя смысл феномена творчества.

Ключевые слова: молодёжь, досуг, развлечения, творчество, практики, самореализация, «Я-идентичность», мировоззрение, идеалы, стереотипы, культура.

Введение. Актуальность исследования связана с тем, что среди многих рефлексивно-эстетических форм бытия культуры культурные практики по праву занимают своё особое место в системе духовного производства. Однако сегодня данная сфера молодёжного времяпрепровождения и проявления её социальности попадает в орбиту внутренних и внешних проблем. Одна из них, неоднозначно трактуемая исследователями, связана с вопросами возможности смешанного дискурса молодёжных практик в условиях современной культуры. Речь идёт о «синтезированности» досуговой, развлекательной и творческой сфер жизнедеятельности молодёжи, а также о выявлении сущности и креативного потенциала сетевых культурных практик «интернетизированного» поколения сегодняшней молодёжи,

горизонтов освоения ею новых, отчасти нестандартных практик и форм их трансляций в социум. Все эти аспекты нуждаются в дополнительном, и возможно критическом, осмыслении в культурологическом ракурсе, что повышает актуальность темы статьи.

Степень изученности проблемы связана с широким спектром исследовательского анализа проблем культуры и форм её репрезентации в обществе вообще и в молодёжной среде в частности. Одна из продуктивных попыток разработки герменевтики сферы культуры и искусства, а также роли творческого начала в человеке была предпринята Г. Г. Шпетом, оригинальным русским мыслителем, чётко обозначившим понимание главной миссии искусства: «польза из творчества красоты», преображение души человека, позволяющее ощутить радость

самоизменения [12, с. 220]. Кроме того, данная тематика связана с концептуальным её пониманием в философии культуры, чему посвящены труды выдающихся мыслителей (В. В. Виноградов, А. Ф. Лосев, А. Н. Островский, А. А. Потебня, Ю. Н. Тынянов, М. М. Бахтин, Г. О. Винокур, Ю. М. Лотман, И. Р. Гальперин, С. И. Гиндин, Х. Гадамер, Э. Гуссерль и др.).

Серьезный вклад в развитие методологии культуры и творчества внесли труды Г. И. Богина, видного российского культуролога В. М. Розина, отечественного методолога Г. П. Щедровицкого, А. А. Гвоздева («о воле к методу» как пути в сферу истинного знания), Г. Мейера и др. Аспекты аксиологии творчества, проблемы понимания духовной деятельности молодёжи, форм её досуга и реализации поднимаются в работах В. Ф. Асмуса, М. Н. Афасижева, М. Н. Барга, Ф. М. Березина, Н. Н. Болдырева, С. Н. Бухарина, Г. Н. Веслополовой, С. Н. Гришина, В. Н. Гуляева, Л. М. Дробичевой, В. М. Жирмунского, В. Г. Зинченко, В. Г. Зусмана, С. В. Ивановой, А. И. Ивницкого, Н. И. Иконниковой, З. И. Киринозе, С. Ю. Малкова, К. Муздыбова, А. П. Огурцова, Л. С. Пастуховой, И. А. Стекловой и др. В комплексе эти исследования позволяют целостно рассмотреть смысловой контекст работы.

Руководствуясь вышеизложенным, мы определяем объект исследования – индустрия досуга и развлечений и предмет исследования – дискурс молодёжных досуговых и развлекательных практик как реализация «Я-идентичности».

Цель исследования – выявить качественную специфику индустрии досуга и развлечений российской молодёжи в условиях современной культуры.

Основная новация исследования состоит в обосновании положения о том, что новые формы досуговой развлекательной индустрии носят не ситуативно-фрагментарный, а цельный дискурсивный характер, становятся актуальной частью сегмента неформального многопланового молодёжного творчества. Коррелируя с другими культурными

практиками, они формируют мировоззренческую, интеллектуальную и познавательную «картину мира» подрастающего поколения.

Базовым методологическим основанием выступает гуманитарная компаративистика, предполагающая сравнительный культурологический экскурс и историческую аналитику молодёжной социальности, исследование целевых ориентаций данной социальной группы не только в широком социокультурном контексте, но, что важно для нашей работы, с культурно-идеологической точки зрения. Применительно к российской молодёжи это позволяет сформировать целостное представление относительно динамики социальных идеалов, инверсии стереотипов, влияющих на культурно-историческое сознание, сферу материальных и морально-ценностных предпочтений российской молодёжи, и тем самым понять ключевые векторы и основной мейнстрим её досуговой занятости и развлекательной индустрии на современном этапе культурной динамики российского общества.

Изложение основного материала. Для понимания специфики склонностей и интересов российской молодёжи, представляется уместным с опорой на исследования отечественных специалистов выделить ключевые идентификаторы, подчёркивающие качественные характеристики молодёжного сегмента в целом и российской молодёжи в особенности. Так, согласно К. Муздыбеву, «...молодёжь размещает ценности главным образом в настоящем и предстоящем периодах жизни. По личностным характеристикам молодые люди более оптимистичны, у них выше чувство возможного (надежда), чем у респондентов из старших поколений. По своим личностным качествам они более интернальны, верят в справедливый мир и др.» [9, с. 175-176]. И, как уточняет И. К. Мудрик, «...переживают ситуацию «врастания» в социальную жизнь, социальное пространство, культуру» [10, с. 10].

Эти характеристики дополняются маркерами, присущими данной социальной группе:

– чётко сформулированным целеполаганием, сочетающимся со столь же высоким мотивационным компонентом в поведенческих, познавательных и творческих траекториях;

– высоким уровнем инициативности, креативного и инновационного компонента в реализации поставленных целей и наличием реальной установки на её достижение;

– способностью управлять жизненными «частными» и «общими», ситуативными обстоятельствами, в проекции видеть «на перспективу», а не только «в обозримом сегодня» (что характерно для большинства представителей старшего возраста);

– владением достаточным уровнем рационально-рефлексивной культуры, что позволяет ориентировать своё индивидуально-личностное «Я» на априори продуктивные формы поведения и синтезировать их в зависимости от поставленных задач, направленных на достижение конечного целевого результата;

– обладанием качествами «позитивной совместимости» (в терминологии Л. М. Дробизевой) [3, с. 214].

Молодые люди, подчеркивает С. Н. Бухарин, «... стараются открыто проявлять идентификационную активность, подчеркивая специфику групповой и индивидуальной субкультурной идентичности и транслируя свою «инаковость» через знаково-символическую систему» [1, с. 54].

Данный перечень не исчерпывает в полной мере типических черт, признаков, маркирующих эту социальную общность. Вместе с тем они вполне достаточны для ответа на вопрос относительно основных направлений как творчески ориентированных, так и досуговых, развлекательных «ниш» современной молодёжи в условиях собственно российского культурного дискурса. Очевидно, что во многом именно базовые отличительные признаки молодёжи от «других поколений» и иных

возрастных групп общества являются определяющими для понимания специфики её увлечений, жизненных, познавательно-творческих моделей. Равно как и для выбора тех или иных форм культурных и социальных практик, которые оказываются в ряду наиболее популярных, прежде всего (или только) в молодёжной среде. Заметим, что они же (названные базовые маркеры) в существенной степени легли в основание «поколенческого разрыва» как явления, свойственного многим культурно-цивилизационным системам современности, разорвавшим в хронотопе культуры свои «генетические связи» с традицией, или радикально отошедшие от неё. В частности, этому вопросу посвящен цикл работ Е. А. Гришиной, К. Б. Жогиной, О. Е. Егорова и др. [2; 4; 5].

С учетом сказанного приведем данные специалистов, согласно которым рейтинг молодёжных предпочтений радикально отличен от других социальных групп: так, молодёжь (18–35 лет) чаще всего в качестве хобби выбирает спорт (27% vs 13% среди остального населения), а также музыку и Интернет, социальные сети (по 18% vs. 8% среди остального населения) [11]. Кроме этого молодые люди чаще занимаются в свободное время живописью (8% vs. 2%) и увлекаются видеоиграми (6% vs. 1%). Музыка – особенно популярное хобби у 18–24-летних: 23% vs. 11% среди всех россиян. А дача – у граждан старше 60 лет: 28% vs. 16% среди всех россиян [11]. Кроме того, в возрасте после 35 лет предпочтения меняются, на первое место выходит огородничество, дача (20% vs. 2% среди молодёжи). На втором месте – спокойный творческий досуг: вязание, вышивание, шитьё, рукоделие (15% vs. 5% среди молодёжи). А вот чтение и книги одинаково популярны как у молодёжи, так и у людей постарше (по 10%) [11]. Можно сказать, что возрастные различия во многом определяют специфику хобби россиян. Молодёжь тяготеет к более активным, технологичным и творческим увлечениям, в то время как старшее поколение предпочитает более

спокойные, традиционные виды досуга. Универсальным и востребованным занятием вне зависимости от возраста остается чтение книг. Приведенная статистика позволяет обобщить, что основная тенденция в индустрии досуга и развлечений российской молодёжи лежит в области вовлеченности молодёжи в общение и сотворческую деятельность, связанную с хобби, что свидетельствует об устойчивой ориентированности молодёжи, во-первых, на социальное взаимодействие и, во-вторых, на совместную реализацию своих интересов и «Я-идентичности».

С нашей точки зрения, в эволюции культуры содержательность и смыслы индустрии развлечений и потребительских предпочтений определяются не только социально-культурными факторами, на фоне которых реализуется человеческая жизнедеятельность (это вполне очевидно), но в значительной степени: а) личностными культурными и духовными потребностями; б) уровнем воспитания; г) социальным положением и статусом в обществе; д) степенью морально-нравственной зрелости личности, неотъемлемой частью которой выступает фактор наличия рационально-рефлексивной культуры в её классическом понимании, равно как и способность субъекта к критическому мышлению, предполагающему моральную оценку своей мыследеятельности (мыслей и поступков). В качестве наглядности назовем молодёжное геймеровское движение, выросшее в игровую городскую субкультуру мирового, а не только собственно российского ареала. Следует согласиться с российскими учёными С. В. Ивановой, Л. С. Пастуховой в том, что «в информационном обществе стираются границы государств, культур, традиций, создавая новые возможности» [6, с. 3].

В конечном итоге названные и многие другие факторы оказывают решающее влияние на формирование личного выбора потребительских предпочтений в ассортименте развлечений и доминирующих векторов, направлений досу-

гового препровождения. Одновременно сохраняются детерминации между индустрией и технологиями развлечений с одной стороны и социальными запросами, потребностями и возможностями общества на развитие развлекательных и досуговых направлений, которые в диалектике своего исторического и культурного развития претерпевают внутренние и внешние трансформации и модификации, обладая свойствами «возродиться» и генерироваться, с другой стороны. Далее, транслируясь в социальную среду уже в новом своём качестве, они отвечают «духу» времени и интеллектуальному климату эпохи, вкусовым линиям коллективного сознания. Совершенно прав А. И. Ивницкий, отмечая: «...придерживаясь своих предпочтений молодые люди зачастую очень активно отстаивают свои «пристрастия» и готовы постоять за свой интерес и выбор» [7, с. 36], особенно проявляя себя в Интернет-сетях [8].

В одном из вариантов молодёжные приоритеты и предпочтения, как мы показываем, реализуются в сегменте досуговых практик, которые интерпретируются нами не однолинейно, а многоаспектно, синтезируя многие смыслы и коннотации – то есть не только в качестве комфортного пространства межличностной игровой досугово-развлекательной коммуникации или же формы/модели препровождения, посредством которой достигается переживание эмоционального «взрыва», чувство удовлетворения и др. рефлексивные ощущения, но и как одного из унаследованных у предков способов человеческой самореализации в границах самополагания конкретной личности с учётом возрастного, профессионального, «ролевого» статуса, места индивидуума в социальной группе, сообществе или движении и др.

В целом можно заключить, что в историческом контексте досугово-развлекательная индустрия обогащает целостное общенациональное культурное пространство, лаконично вписываясь в качестве подсистемного формообразования

в целостную систему базовой культуры. В сегменте потребительских предпочтений современной молодёжи с очевидностью обнаруживается взаимосвязь между субъективными вкусами, пристрастиями, склонностями молодёжи как непосредственного потребителя досуговой индустрии с одной стороны и жизненной матрицей, целевыми установками и морально-этическими принципами молодёжи, как наиболее активной частью граж-

данского общества, с другой [2, с. 122]. На наш взгляд, именно жизненная матрица российской молодёжи а) выступает сегодня базовым компонентом, который в конечном счете оказывает решающее воздействие на все ориентиры молодого человека и его «Я-идентичности»; б) определяет выбор его личностных материальных и духовных приоритетов в обществе и его культуре.

1. Бухарин С. Н. Эволюция элиты (материалы и исследования) / С. Н. Бухарин, С. Ю. Малков. – Москва: Академический проект, 2014. – 281 с.
2. Гришина Е. А. Российская молодёжь: проблемы гражданской идентичности / Е. А. Гришина; Ин-т молодёжи. Науч.-исслед. центр при Ин-те молодёжи. – Москва: Социум, 1999. – 133 с.
3. Дробижина Л. М. Национально-гражданская и этническая идентичность: проблемы позитивной совместимости / Л. М. Дробижина // Россия реформирующаяся; отв. ред. М. К. Горшков. – Москва: Ин-т социологии РАН, 2008. – Вып. 7. – С. 214–228.
4. Егоров О. Е. Гражданская идентичность и её развитие в России / О. Е. Егоров // Философия хозяйства. – 2012. – № 3. – С. 249–261.
5. Жогина К. Б. Изучение социокультурных потребностей молодёжи: методический аспект / К. Б. Жогина // Современное гуманитарное знание о проблемах социального развития. – Ставрополь. – 2004. – С. 205–207.
6. Иванова С. В. О понятии «гражданская идентичность» и путях её формирования у молодёжи / С. В. Иванова, Л. С. Пастухова // Философия образования. – 2018. – № 76. – Вып. 3. – С. 3–18.
7. Ивницкий А. И. Молодёжные субкультурные Интернет-сообщества / А. И. Ивницкий. – Белгород: БГИИК, 2023. – 145 с.
8. Ивницкий А. И. Реальность и условность в искусстве и жизненном мире / А. И. Ивницкий // Danish Scientific Journal. – № 36. – 2020. – С. 35–39.
9. Муздыбаев К. Жизненные стратегии современной молодёжи: межпоколенческий анализ / К. Муздыбаев // Журнал социологии и социальной антропологии. – 2004. – Т. 7. – № 1. – С. 175–189.
10. Мудрик А. В. Социализация человека: учебное пособие / А. В. Мудрик. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва: Издательство Московского психолого-социального института; Воронеж: НПО «Модэк», 2011. – 623 с.
11. Увлечения молодёжи–2024//ВЦИОМновости: официальный сайт.–URL:https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/uvlechenija-molodezhi-2024?ysclid=m7iudznzvf531526586 (дата обращения: 23.02.2025).
12. Шпет Г. Г. Психология социального бытия / Г. Г. Шпет; под ред. Т. Д. Марцинковской. – Москва: Институт практической психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1996. – 488 с.
13. Шпет Г. Г. Герменевтика и её проблемы / Г. Г. Шпет // Контекст. – Москва. – 1990. – С. 219–259.

The discourse of leisure, entertainment, and creative practices in the context of the realization of youth «self-identity»

Taking into account the qualitative specifics of youth as a social community, the article examines the features of the modern discourse of youth entertainment and leisure practices, which today are becoming noticeably mixed, «synthetic» and creatively original. It is proved, firstly, that such a format, which becomes an «open platform», expands opportunities for youth self-realization and expression of self-identity; secondly, this model of pastime creates favorable conditions for the process of immersing young people and their active participation («collaboration») in the pressing issues of today's «adult» reality, forming and optimizing a sense of civic engagement, thereby expanding the meaning of the phenomenon of creativity.

Keywords: youth, leisure, entertainment, creativity, practices, self-realization, «self-identity», worldview, ideals, stereotypes, culture.

УДК: 130.2+316.776+008

Э. Н. Налбандян

Визуальный поворот как фактор трансформации межкультурной коммуникации

В условиях современных процессов глобализации и цифровизации визуальный поворот становится одним из ключевых факторов трансформации межкультурной коммуникации. Визуальный поворот изменяет правила межкультурного взаимодействия, где традиционно доминировал вербальный способ передачи информации, и делает его более унифицированным. Однако, несмотря на кажущуюся универсальность, интерпретация визуальных образов остается культурно обусловленной, что вновь и вновь обращает нас к вопросу поиска оптимального алгоритма анализа передачи смыслов в культуре. Автор приходит к выводу, что для выработки такого алгоритма необходимо определить наиболее существенные изменения, происходящие в межкультурной коммуникации.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, визуальный поворот, визуальная культура, визуальный образ.

Введение. Современные процессы глобализации и цифровизации кардинально трансформируют способы создания, передачи и потребления информации. Эти изменения затрагивают все уровни коммуникации, начиная от межличностного взаимодействия и заканчивая взаимодействием на глобальном уровне, влияя как на содержательную, так и на технологическую сторону всей системы межкультурной коммуникации.

Важнейшей особенностью современных межкультурных коммуникаций становится визуальное представление всего, что наполняет культуру – идеи, ментальные конструкты, смыслы. По мнению Л. Ю. Салмина, можно говорить о том, что фактор визуальности в современном европейском цивилизационном укладе приобрел наивысший аксиологический статус», а визуальность

«стала первичным измерением культуры» [1]. Как отмечает С. М. Оводова, «смыслы в современной культуре генерируются не в текстовом, а в визуальном выражении» [2, с. 151].

Нельзя не отметить, что в современном мире практически не существует ни одного аспекта реальности, который не был бы представлен визуально: любое событие мгновенно получает интерпретацию через медиа, а любая идея или фраза легко превращается в графический формат, карикатуру или интернет-мем. Более того, тенденция к визуализации фиксирует переход от культуры достоверности к культуре конвенциональности. Если прежде основной ценностью информационного сообщения была его истинность, то сегодня на первый план выходит способность информации к собственной трансляции. В этой связи мощным инструментом воздействия

становятся медиа, которые выступают не только как инструментом опосредования, не только как канал коммуникации, но и как контекст восприятия. Они выполняют роль посредника и при этом становятся самостоятельным, а иногда и единственным источником получения информации.

Все эти тенденции позволяют говорить о развитии новой области научного знания, которую сегодня называют визуальной культурологией.

Цель настоящего исследования – выявить изменения, происходящие в межкультурной коммуникации, вызванные визуальным поворотом.

Изложение основного материала. Один из современных классиков в области визуальных исследований Николас Мирзоефф фиксирует следующие особенности визуальной культуры: она «связана с визуальными проявлениями, через которые потребитель с помощью интерфейса визуальных технологий получает информацию, смыслы или удовольствие», она «не является частью нашей повседневной жизни, но она есть сама повседневная жизнь» [3, р. 3]. Более того, Мирзоефф устанавливает прямую связь между визуальным кризисом культуры и переходом к постмодерну, когда «западная философия и науки начинают использовать иллюстративную, нежели текстовую, модель мира, отмечая значительные трудности в фиксации мира как письменного текста» [3, р. 5]. Другими словами, визуальная культура – это новая парадигма аналитического мышления, позволяющая через разнообразные технологии и методы визуальной репрезентации и фиксации выстраивать дополнительное измерение действительности. Объектом изучения становится все воспринимаемое глазами, а предметная область обращает исследователя к визуальным технологиям, коммуникациям.

Новый способ взаимодействия, где основой становятся визуальные образы, означает смену преобладающих культурных кодов, которые понимаются как комбинация символов,

презентующая бытие того или иного народа в его повседневной жизнедеятельности. Эти процессы связаны с трансформацией субъективности. По мнению М. Ямпольского, современный «кризис субъективности» приводит к тому, что «...субъект все в меньшей степени понимается как «человек мыслящий» и в большей степени как «человек наблюдающий». Это превращение субъекта в наблюдателя становится особенно очевидным в XX веке, требующем от наблюдателя безостановочного синтеза рваного потока визуальных образов» [4, с. 8].

Господство визуального образа как нового средства коммуникации меняет «существо восприятия, что в конечном итоге ведет к изменению понятия реальности» [5, с. 10]. Избыток окружающей нас визуальной продукции приводит к перестройке критериев оценки событий: мы чаще доверяем не слову, а визуальному образу.

Развитию феномена визуальности способствует резкое усиление темпа и ритма человеческой жизни, что влечет за собой поиск иного алгоритма анализа данных и формата передачи смыслов. Результатом такого процесса становится новое культурное пространство – визуальное пространство – которое, соединяя и разрушая национальные традиции, создают визуальную культуру.

Визуальная культура для Мирзоева – «это не часть повседневной жизни – это сама повседневная жизнь» [6, р. 28]. Таким образом, его внимание сосредоточено не на объектах, которые сами по себе имеют визуальную природу, но существуют в визуальном измерении. Автор говорит о возможности и необходимости «сделать визуальную культуру новым полем исследования в силу огромного богатства визуального опыта современной культуры» [7, с. 37]. Визуальная культура теперь – не просто часть нашей повседневной жизни, она и есть сама повседневность. В рамках данной культуры удалось визуализировать многое из того, что ранее мыслилось лишь как умопостижимое [8].

Началом философского интереса к визуальному можно считать известные слова Аристотеля о том, что больше всех ценятся «зрительные восприятия, ибо видение... мы предпочитаем всем остальным восприятиям, не только ради того чтобы действовать, но и тогда, когда мы не собираемся что-либо делать. И причина этого в том, что зрение больше всех других чувств содействует нашему познанию и обнаруживает много различий в вещах» [9, с. 65]. Средневековая культура также тяготеет к визуальности. Она раскрывает себя в образах-знаках, различного рода изображениях. «...Изображение тех или иных святых в церковной живописи различались не столько индивидуализирующими чертами лиц, сколько «навечно» закрепленными за этими персонажами атрибутами – позами, деталями одежды, предметами в руках и т. д.» [10].

И. Кант характеризовал символ как специфический вид изображения, который пытается обозначить то, что по определению невообразимо. Символ, по Канту, способен дать косвенное изображение понятия, представление о котором достигается с помощью рефлексии в виде перенесения путем аналогии определенных свойств на другой объект. По мнению Канта, символ – это изображение, а не обозначение.

Визуальный поворот, в рамках которого активно начали развиваться визуальные исследования, берет свое начало с 80-х – 90-х гг. XX века. Работы У. Дж. Т. Митчелла, Н. Мирзоева, Р. Рорт К. Мокси, Г. Бёме, Д. А. Колесниковой, И. Н. Инишева, О. Беззубовой, М. Крышталева, Ю. Белоусовой С. Сонтаг, Р. Барта. Н. Колодий и В. Колодий описывают «визуальный поворот» как поворот от гуманитарного знания к образному, от вербально-рационального к собственно визуальному, где визуальность рассматривается как продукт культурного и технологического освоения реальности. Согласно определению А. В. Дроздовой, «визуальность – это не просто дополнение к вербальным формам репрезентации мира, а это базовый

модус существования современной культуры, общий принцип структурирования ее форм» [11, с. 3].

По мнению Н. А. Колодий и В. В. Колодий феномен «визуального поворота» нельзя определить однозначно. В своей работе «Визуальный поворот и его влияние на социальное познание» авторы выделяют несколько существенных определений этого понятия. Во-первых, «визуальный поворот» – это поворот «иконический», то есть основывающийся на выдвигании иконических знаков. Во-вторых, «визуальный поворот» – это поворот «медиализированного» общества, «опосредующего социальные интеракции». В-третьих, феномен «визуального поворота» – это отражение состояния цивилизации, в которой образы выходят на первый план [12].

Само понятие «образ» имеет множественность подходов к трактовке. Образ понимается и как оптический феномен, чувственно воспринимаемый зрением, и как визуальная фантазия, возникающая в сознании, и как комплекс неформализованных мыслительных актов, которые могут быть и не связаны с чем-то зримым.

Действия визуальных образов мгновенно удовлетворяют желания человека, связанные с чувством гордости, обладания, социальным престижем, поисками ободрения, статуса, делают возможным наслаждение воображаемыми отношениями, с тем, чего недостает или что принципиально недоступно. Тем самым визуальная коммуникация способна больше, чем вербальная, воздействовать на свободные и изменчивые желания пользователя, превращая его в зрителя, который в целях своей самоидентификации заполняет «разрыв» между реальным и виртуальным.

Современный массовый пользователь не всегда интересуется содержанием событий, но его всегда привлекает визуальный ряд. Также визуальный способ означивания в современном мире является непосредственным, чувственным и конкретным способом производства впечатлений.

Т. Митчелл отмечает, что под образом мы понимаем слишком разные объекты, именно поэтому он предлагает рассмотреть так называемое семейство образов, для которого может быть применима и особая генеалогия. Образы, по Митчеллу, подразделяются на 5 типов: 1) графические – изображения, материальные объекты; 2) оптические – зримые эффекты, имеющие место в объективной реальности; 3) перцептуальные – чувственные данные, получаемые от зримых объектов; 4) ментальные – воспоминания, фантазии, сны; 5) вербальные – метафоры и описания [13].

Применение подобной генеалогии делает образы более измеримыми. Это обстоятельство порождает необходимость в формализации всей совокупности бесконечного потока образов.

Выводы. Формализация визуальных образов необходима для изучения межкультурных коммуникаций, которые на сегодняшний день претерпевают существенные изменения. К ним можно отнести:

– стирание границ между «своими» и «чужими» культурами, что обусловлено оторванностью визуальных образов от их физического контекста и возможностью субъективной интерпретации;

– снижение барьеров для участия в межкультурной коммуникации, что

связано с виртуальным характером коммуникации, где каждый желающий может повлиять на ход коммуникации и переструктурировать информационные потоки;

– гибридизацию культуры, которая происходит за счет смешения разных культур и ведет к утрате исторической аутентичности;

– повышение эмоциональности коммуникации, потому как визуальные образы, в отличие от текста, активируют мгновенные эмоциональные реакции, что перестраивает межкультурный диалог и делает его более интенсивным и насыщенным;

– усиление манипуляции, так как эксплуатация визуальных образов в публичном пространстве усиливает противостояние культур.

Все отмеченные тенденции, происходящие в межкультурной коммуникации, становятся важнейшей практикой современности. Они связаны с преобладанием визуальных образов и необходимостью их анализа. Изучение наиболее тиражируемых визуальных образов и способность их структурирования позволит дать ответы на вопрос о том, какие повседневные смыслы воспроизводятся и заполняют современный культурный контент.

11. Дроздова А. В. Визуализация повседневности в современной медиакультуре: дис. ... д-ра культурологии: 24.00.01 / А. В. Дроздова. – Бортаковский Т. В. Некрополь у Смоленской крепостной стены / Т. В. Бортаковский // Научно-популярный журнал о фортификационных сооружениях «Смоленская крепостная стена». – 2023. – № 5. – С. 18–27.

Перлин Б. Н. Смоленск глазами смолянина (Мой родной Смоленск) / Б. Н. Перлин; вступит. ст. И.Б. Мануиловой. – Смоленск, 2021. – 306 с.

Пиляк С. А. Культурное наследие: генезис, актуализация, ревалоризация. Смоленская крепость / С. А. Пиляк. – Смоленск: ООО «Свиток», 2022. – 176 с.

Пиляк С. А. Особенности интерпретации наследия фортификационной архитектуры / С. А. Пиляк // Образные характеристики городской среды как ресурс развития территории: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 1 октября 2020 г.). – Омск: Сибирский филиал Института Наследия, 2020. – 392 с.

Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством / Д. О. Швидковский. – Москва: Архитектура-С, 2016. – 512 с.

Visual turn as a factor in the transformation of intercultural communication

In the context of modern globalization and digitalization processes, the visual turn is becoming one of the key factors in the transformation of intercultural communication. The visual turn changes the rules of intercultural interaction, where the verbal method of transmitting information has traditionally dominated, and makes it more unified. However, despite the apparent universality, the interpretation of visual images remains culturally conditioned, which again and again turns us to the question of finding an optimal algorithm for analyzing the transmission of meanings in culture. The author comes to the conclusion that in order to develop such an algorithm it is necessary to identify the most significant changes occurring in intercultural communication.

Keywords: intercultural communication, visual turn, visual culture, visual image.

1. Салмин Л. Ю. Визуальные коммуникации. Новая реальность / Л. Ю. Салмин // Архитектон: известия вузов. – 2016. – № 4 (56). – URL: http://archvuz.ru/2016_4/5 (дата обращения: 21.01.2025).

2. Оводова С. Н. Слово и визуальный образ в современной культуре // Вестник Омского университета. – 2013. – № 1. – С. 151–153.

3. Mirzoeff N. An Introduction to Visual Culture / N. Mirzoeff. – New York: Routledge, 1999. – 274 p.

4. Ямпольский М. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Ямпольский. – Москва: Ad Marginem, 2000. – 287 с.

5. Савчук В. Философия фотографии / В. Савчук. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2005. – 256 с.

6. Mirzoeff N. What is Visual Culture? // The Visual Culture Reader. – London and New York: Routledge, 1998. – P. 27–49.

7. Реутов А. С. Визуальные исследования современной культуры: феноменологический аспект: дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.13/ А. С. Реутов. – Нижний Новгород, 2018. – 154 с.

8. Флоссер В. За философию фотографии / В. Флоссер; пер. с нем. Г. Хайдарова. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2008. – 146 с.

9. Маслов В. М. Философия визуального поворота: от теории к практике // Философская мысль. – 2019. – № 12. – С. 39–56.

10. Тэн И. Философия искусства / И. Тэн. – Москва: Республика, 1996. – 351 с.

С. А. Пиляк

Смоленский крепостной мемориал как феномен культуры

Статья посвящена уникальному объекту культурного наследия – Смоленской крепости, памятнику русского оборонительного зодчества, символу российской истории и государственности. Автор поэтапно прослеживает становление музея «Смоленская крепость» – от действующего фортификационного сооружения до исторического памятника.

В статье рассматривается история сохранения крепости, аргументируется исключительность данного мемориального объекта. Значительное внимание автор уделяет памятникам, посвященным событиям и участникам Великой Отечественной войны, которые играют ключевую роль в формировании мемориала.

Ключевые слова: Смоленская крепость, мемориализация, военная история, феномен культуры, коллективная память, культурное наследие.

Введение. Город-герой Смоленск является одним из наиболее прославленных мест, связанных с военной историей России. Этому способствовало стратегическое положение города, защищающего западное направление. Государственные деятели, понимая особое значение города, уделяли большое внимание укреплениям. На текущий момент известны десятки фортификационных сооружений, объединенных в фортификационные ансамбли, последовательно возводимые в городе с середины IX века [2–4].

Смоленская крепость представляет ансамбль кирпичных и земляных укреплений XVI–XVIII веков. Смоленск, впервые упоминаемый как укрепленный населенный пункт, то есть город, в 863 году, расположен на территории, обладающей выраженным рельефом. Перепады высот между берегом

Днепра и вершинами приречных холмов достигают 60 метров и более. Основной линией обороны города уже в период раннего Средневековья становится городская крепость. К 1134 году относится устройство не сохранившегося к нашему времени Ростиславова вала, укрепленного деревянной стеной. Позднее территорию Смоленска, ограниченную валом, именуют Большим старым городом. Городской пожар 1554 года вызвал необходимость создания новых укреплений – земляного вала высотой до 12 метров. Вал середины XVI века, в некоторых источниках датируемый XV веком, фрагментарно сохранился и является наиболее ранним сооружением в составе ансамбля Смоленской крепости.

Следующим этапом создания Смоленской крепости стало возведение на рубеже XVI–XVII веков обширной

кирпичной стены с башнями. Указ царя Фёдора Иоанновича о строительстве крепостной стены был издан 15 декабря 1595 года. Для разметки крепостной стены и проведения работы по подготовке строительных материалов в Смоленск были направлены главные государевы мастера. При строительстве крепостной стены использованы лучшие достижения Приказа каменных дел – государственного учреждения, осуществлявшего в России в XVI–XVII веках строительство крепостей и крупных каменных и кирпичных сооружений.

Для строительства стен и башен были вырыты глубокие котлованы, устроены фундаменты из дубовых свай. Затем до уровня земли возводилось основание из известняка и гранитных валунов на глиняном растворе. Верхнюю, видимую часть стен и башен выкладывали из кирпича. Общее количество использованных кирпичей превысило 100 000 000 единиц. Крепостная стена имела протяженность около 6,5 километров, была усилена 38 башнями. Кирпичные стены впервые в мире получили три яруса обороны, в башнях было устроено от 3 до 7 ярусов для размещения стрельцов и пушкарей. Общее количество амбразур, устроенных для стрельбы из пушек, пищалей и мушкетов, превышает 1500 единиц. После завершения строительства Смоленская крепостная стена стала самой совершенной крепостью Европы. Одной из важных особенностей крепости стало наличие двух одновременных рубежей обороны – кирпичной крепостной стены с башнями и более раннего земляного вала.

Строительство Смоленской крепостной стены приписывают государеву мастеру Федору Савельевичу Коню. К несомненным достоинствам крепостной стены стоит отнести техническое совершенство. В конструкции крепости успешно решены многие проблемы, с которыми сталкивались зодчие других фортификационных объектов. Мастер за несколько лет до работы в

Смоленске выстроил городскую крепость – Белый город в Москве. Смоленская крепость стала первым оборонительным сооружением Европы, обладающим выраженным и продуманным архитектурным декором. Все амбразуры стен и башен крепости украшены наличниками-эдикулами, выполненными в технике кирпичной лицевой кладки. Дополняет декор белокаменный цоколь из крупных блоков известняка и белокаменный полукруглый валик, охватывающий крепость по периметру. Особое оформление получили девять воротных башен крепости. Арки ворот обрамлены сложной композицией из белокаменных лопаток, перебитых раскрепованными профилированными карнизами. Тонкий профилированный архивольт завершает арку ворот сверху, придает целостность всей композиции. Аналогичные профилированные карнизы в технике лицевой кирпичной кладки использованы в оформлении углов воротных башен. Сохранившиеся восточные Авраамиевские ворота, обращенные в сторону Москвы, оформлены серией лопаток, придающих фасаду башни «готическую» стройность. Особой деталью декора воротных башен крепости являются ложные амбразуры, устроенные между третьим и вторым ярусами. Подобное решение имеют сохранившиеся Копытенские ворота. Аналогичным был и несохранившийся декор Молоховских и Днепровских ворот. Смоленская крепостная стена как произведение искусства зримо продолжило вектор русской архитектуры, заложенный создателями Московского кремля. Как известно, «...укрепления Кремля будут важны не только своими военными качествами, их черты превратятся в элементы архитектурного языка, передающего сакральный характер царской власти» [5, с. 110].

Во время ожесточенной обороны крепости в 1609–1611 годах Смоленск был взят войском короля Польского и великого князя Литовского Сигизмунда III. На месте одного из крупнейших взрывов крепостной стены была устро-

на Королевская крепость. Земляная крепость «голландской» системы представляет собой пять бастионов, соединённых куртинами. Королевская крепость выполняла роль укрепленного форта-цитадели, одновременно служащего для защиты крепости и для защиты польского гарнизона, расквартированного в оккупированном городе. Остальные башни и прясла крепостной стены, поврежденные взрывами и артиллерией, были отремонтированы и сохранили оригинальный облик.

Во время Смоленской войны 1632–1634 годов осаждавшие Смоленск русские воины под командованием воеводы Михаила Борисовича Шеина взорвали Грановитую башню. Атака была отбита польским гарнизоном, а на месте взрыва был устроен сохранившийся до нашего времени земляной пятигранный в плане бастион высотой около 12 метров, получивший название Владиславов (или Шейнов) бастион. В последующее время также был построен ряд земляных укреплений, не сохранившихся до нашего времени. Комплекс фортификационных сооружений включает несколько десятков разновременных объектов.

Однако со временем и развитием военных технологий оборонительные сооружения постепенно устаревали, и начинали, как и свойственно памятникам, играть мемориальную роль. В итоге в Смоленске появился редкий по масштабу и выразительности комплекс мемориальных сооружений, объединенных, наподобие единого композиционного стержня, единой лентой крепостной стены. Памятники событиям и участникам Великой Отечественной войны играют ключевую роль в формировании мемориала, протянувшегося вдоль Смоленской крепостной стены на несколько километров.

Изложение основного материала. Рассмотрим процесс формирования комплекса подробнее. События Отечественной войны 1812 года стали переломными для методики мемориализации военных событий в России. Первым памятником на Смоленщине стал неболь-

шой монумент, созданный у подножия крепостной стены на месте расстрела партизана, подполковника Павла Энгельгардта. Скромный памятник, установленный его вдовой, в 1835 году по приказу Николай I был заменен новым. Также в 1833 году император одобряет предложение воссоздания взорванных французами Молоховских ворот Смоленской крепости. Эффектный высокий объем воротной башни, сочетающий детали облика триумфальных ворот и надвратного храма, дополнил мемориальное пространство. Однако территория у крепостной стены оставалась неблагоустроенной. На оплывших склонах крепостного рва росли кустарники и деревья, состояние крепостной стены было далеко от эталонного.

В числе семи типовых чугунных памятников в 1841 году в Смоленске был установлен монумент, посвященный защитникам Смоленска 4-5 августа 1812 года. Памятник имеет вид многогранной пирамиды на круглом ступенчатом основании и подчеркивает композиционную ось земляной Королевской крепости и прилегавшей к ней плац-парадной площади.

Подготовка к 100-летию Отечественной войны 1812 года в Смоленске стала поводом для нового витка развития мемориального комплекса у подножия Смоленской крепостной стены. В январе 1911 года Смоленская городская Дума постановила устроить бульвар возле крепостной стены и наименовать бульвар в память 1812 года. На месте утраченной в 1812 году Кассандаловской башни было построено начальное городское училище в память 1812 года. Здание училища вольно интерпретирует формы оборонительной архитектуры. На бульваре появились памятник «Благодарная Россия – Героям 1812 года», бюст М. И. Кутузова и мемориальные доски, посвященные полкам, участвовавшим в событиях Отечественной войны 1812 года. Также в это время появился ряд памятников, созданных по инициативе наследников героев войны и военных подразделений. Памятник на

могиле генерала Антона Скалона, погибшего 5 августа 1812 года, установлен спустя 100 лет его внуками. Обелиск на кубическом основании расположен внутри земляной Королевской крепости. Верхнюю площадку центрального, обращенного на запад бастиона земляной Королевской крепости, украшает памятник Софийскому полку. Памятник установлен в 1912 году.

25 сентября 1943 года Смоленск был освобожден от немецко-фашистских захватчиков. Уже 18 октября 1943 года у подножия крепостной стены был похоронен начальник политотдела 21-й армии гвардии полковник Столяров Владимир Петрович (1908–1943), смертельно раненый во время артобстрела 16 октября 1943 года в районе деревни Вальково Краснинского района Смоленской области. Последним в 1975 году у крепостной стены был похоронен Знаменосец Победы Герой Советского Союза гвардии старший сержант смолянин Михаил Алексеевич Егоров (1923–1975) – разведчик 150-й Идрицкой стрелковой дивизии. Некрополь объединяет 41 захоронение [1].

Постепенно сквер у башни Донец трансформируется в пространство памяти героев двух Отечественных войн. В 1968 году, к 25-летию освобождения города Смоленска, проведена реконструкция сквера. В центре сквера был сооружен комплекс Вечного огня. Далее, в 1972–1973 годах сквер был расширен, а Вечный огонь перенесен к подножию крепостной башни Донец. 24 сентября 1973 года, накануне 30-летия освобождения Смоленска от немецко-фашистских захватчиков, в здании бывшего Городского начального училища был торжественно открыт музей «Смоленщина в годы Великой Отечественной войны 1941–1945 годов». Музей выступает информационно-эмоциональной доминантой пространства сквера.

Современный вид Сквер памяти Героев приобрел в 1975 году к 30-летию Победы. В дальнейшем мемориал был дополнен стелами и пилонами, раскры-

вающими особую роль города-героя Смоленска в истории России. К примеру, 15 июля 2015 года в сквере была открыта аллея Героев, объединяющая семь стел с указанием фамилий смолян, удостоенных звания Героев Советского Союза, Героев Российской Федерации и полных кавалеров ордена Славы. 8 мая 2019 года в сквере Памяти Героев появилась аллея Городов воинской славы России. В 2020 году в сквере было представлено мемориальное панно «Бессмертный полк». Тема Великой Отечественной войны также раскрывается несколькими монументами, созданными у подножия Смоленской крепостной стены, но за пределами Сквера памяти Героев.

Разрастание мемориального комплекса привело к формированию дополнительных тематических зон. В 1970-х годах близ башни Маховой был создан памятник пионерам-героям. Образы пионеров, в том числе участников Великой Отечественной войны, служили образцами морали для советских школьников. Монумент дал старт созданию локального мемориального комплекса, посвященного детям – жертвам Великой Отечественной войны. В 2005 году неподалеку был установлен памятник детям – узникам фашистских концентрационных лагерей «Опаленный цветок». В 2022 году формирование комплекса было продолжено открытием памятника смоленским партизанам – участникам операции «Дети».

С 1990-х годов начинается формирование локального мемориального комплекса у Никольских ворот Смоленской крепости. В 1972–2011 годах масштабное расположенное рядом здание современного Культурно-досугового центра «Губернский» являлось Домом офицеров. Логичным продолжением пространства стало создание мемориального комплекса «Памяти смолян, павших при исполнении служебного долга». В 1995 году в этом сквере был открыт мемориал, посвященный памяти смолян, погибших в Афганистане в 1978–1989 годах и других военных кон-

фликах XX века. В 2009 году в сквере была возведена мемориальная часовня. 28 мая 2018 года был открыт памятник воинам-пограничникам, 11 октября 2019 года – памятник «Росгвардия военнослужащим и сотрудникам, погибшим при исполнении служебного долга». Мемориальный комплекс сохраняет посвящение военным событиям рубежа XX–XXI веков.

Особая группа памятников мемориального комплекса посвящена деятелям культуры и искусства, духовным лидерам. 2 мая 1995 года состоялось открытие памятника Александру Твардовскому и Василию Теркину. Автор и его литературный персонаж представлены вместе. Памятник расположен примерно на линии скрытых городских укреплений. 30 мая 1976 года у крепостной стены был поставлен памятник Александру Пушкину. Примечательно, что бронзовый бюст некогда стал наградой за образцовую работу смоленского парка культуры и отдыха. 28 мая 1991 года в Смоленске был установлен и открыт памятник зодчему Фёдору Савельевичу Коню. Его авторами стали известный московский скульптор Олег Константинович Комов (1932–1994) и смоленский архитектор Александр Константинович Анипко (1949–2004). В документах Федор Конь называется «городовым мастером», «церковным и палатным мастером». Творения этого зодчего отличала высокая строительная техника, внимание ко всем элементам конструкции. А самым выдающимся его произведением, безусловно, стала Смоленская крепостная стена, строительство которой было завершено в 1602 году, – крупнейшее каменное укрепление Российского государства того времени. 30 августа

2015 года на набережной, у днепровских прясел крепостной стены, был открыт памятник князю Владимиру – Крестителю Руси. В этом случае лента Смоленской крепостной стены выступает в качестве единого духовного фундамента, подчеркивающего культурный суверенитет России.

Выводы. Таким образом, в Смоленске несколько столетий формировался один из крупнейших мемориальных комплексов в мире. Нами выявлена и аргументирована исключительность данного памятника, сложившегося исторически у подножия Смоленской крепостной стены. Так, на композиционную ось Смоленской крепостной стены оказались нанизаны несколько тематических мемориальных зон. Некоторые из них имеют буквальные четкие границы, некоторые – напротив, существенно переплетаются с другими пространствами. Однако смысловое единство, подчеркиваемое крепостной стеной, объединяет приведенные нами памятники в единый комплекс протяженностью более 4 километров.

Формирование кольцеобразного мемориального комплекса продолжается. В конце 2024 года на композиционной оси Сквера памяти Героев был создан памятник героям Специальной военной операции, размещенный буквально в нескольких метрах от расстрела Павла Энгельгардта и расположения первого памятника у крепостной стены. На текущий момент мемориальный комплекс еще не завершен, но уже является одним из крупнейших. Полное завершение кольцеобразной композиции является перспективной задачей, продуманной еще в начале XX века.

4. Пиляк С. А. Особенности интерпретации наследия фортификационной архитектуры / С. А. Пиляк // Образные характеристики городской среды как ресурс развития территории: материалы Всероссийской научно-практической конференции (Омск, 1 октября 2020 г.). – Омск: Сибирский филиал Института Наследия, 2020. – 392 с.

5. Швидковский Д. О. Исторический путь русской архитектуры и его связи с мировым зодчеством / Д. О. Швидковский. – Москва: Архитектура-С, 2016. – 512 с.

Smolensk Fortress Memorial as a cultural phenomenon

The article is devoted to a unique cultural heritage site – the Smolensk Fortress, a monument of Russian defensive architecture, a symbol of Russian history and statehood. The author traces the formation of the Smolensk Fortress Museum step by step, from an active fortification to a historical monument.

The article examines the history of the fortress's preservation and argues for the exclusivity of this memorial site. The author pays considerable attention to monuments dedicated to the events and participants of the Great Patriotic War, which play a key role in the formation of the memorial.

Keywords: Smolensk fortress, memorialization, military history, cultural phenomenon, collective memory, cultural heritage.

1. Бортаковский Т. В. Некрополь у Смоленской крепостной стены / Т. В. Бортаковский // Научно-популярный журнал о фортификационных сооружениях «Смоленская крепостная стена». – 2023. – № 5. – С. 18–27.

2. Перлин Б. Н. Смоленск глазами смолянина (Мой родной Смоленск) / Б. Н. Перлин; вступит. ст. И.Б. Мануиловой. – Смоленск, 2021. – 306 с.

3. Пиляк С. А. Культурное наследие: генезис, актуализация, ревалоризация. Смоленская крепость / С. А. Пиляк. – Смоленск: ООО «Свиток», 2022. – 176 с.

ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ СРЕДА В ОБЩЕКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

УДК 7.04 +371.3

А. А. Горбачев, В. А. Горбачева, Д. А. Горбачева

Современные проблемы и направления в подготовке специалистов-дизайнеров

В статье представлен аналитический обзор инновационных методов подготовки дизайнерских кадров в многоуровневой системе российско-казахстанского высшего образования по направлениям искусства и культуры. Исследование охватывает спектр образовательных этапов от бакалавриата до магистратуры, выявляя ключевые проблемы освоения современных подходов к обучению дизайнеров в ведущих вузах: Западно-Казахстанском университете им. М. Утемисова, Краснодарском государственном институте культуры, Рязанском филиале Московского государственного института культуры.

Ключевые слова: дизайн, технология дизайна, дизайнерская услуга, синтез искусства и технологий, образовательная программа, инновация.

Введение. Дизайн как результат синтеза искусства и технологий в современной России формируется под влиянием многих факторов, среди которых на первый план выдвигаются стремительно возрастающие и разнонаправленные эстетические запросы и социально-культурные предпочтения граждан, определяемые текущими изменениями в обществе.

Это обстоятельство порождает потребность в компетентных дизайнерах, обладающих не только креативным потенциалом, но и глубоким пониманием процесса формирования эстетических идеалов и потребительского поведения общества во время стремительных перемен. В результате задача повышения профессиональной подготовки преподавателей по дизайну «учить учителей» в качестве основополагающего вопроса

обеспечения высокого профессионального уровня образования в данной сфере приобретает ключевое значение.

Такая постановка проблемы обретает особую актуальность в силу её значимости для поддержания и развития сложившейся структуры дизайнерского образования, что гарантирует передачу будущим специалистам накопленного передового опыта, актуальных мировых трендов знаний и компетенций как в собственно дизайнерской индустрии, так и в сфере образования. С увеличением масштаба дизайн-проектов и появлением новых направлений дизайнерской деятельности отчетливо проявляется закономерность, указывающая на то, что по мере расширения дизайнерских концепций и технологий соответственно растёт уровень требований к необходимой подготовке специалистов.

Цель исследования – проанализировать значимость разнообразия инновационных подходов в системе многоуровневой подготовки дизайнеров в образовательных организациях высшего образования на примере ряда вузов. Подобный анализ позволит широкому кругу участников учебно-образовательного процесса (студентам, преподавателям, практикующим дизайнерам) повысить эстетическую значимость создающийся дизайн-среды.

Наши наблюдения включают выявление, описание и оценку наиболее значимого опыта инновационной деятельности вузов на разных этапах подготовки дизайнерских кадров, а также прогнозирование актуальных трендов развития образовательных инициатив.

Изложение основного материала. Во второй половине XX века в реестре советских творческих профессий концепция «художника-конструктора» уступила место описанию специальности, обозначающей новую профессию – «дизайнер». Это стало ярким маркером мировой тенденции эволюционного развития профессионального пространства [10] и было напрямую связано с желанием интегрировать три ключевые характеристики выпускаемых в СССР товаров: высокое качество и долговечность, полноценную функциональность и практическую ценность, а также привлекательную эстетику – продукция должна была не только служить, но и быть красивой.

Подготовка профессии дизайнера, согласно общероссийской системе классификации специальностей высшего образования (ОКСО), реализуется в рамках двух категорий образовательных программ, обладающих определенной спецификой. Это получение высшего образования в сферах: «Искусство и культура» с направлением бакалавриата «Дизайн», входящего в укрупненную группу «Изобразительное и прикладные виды искусств»; «Инженерное дело, технологии и технические науки» с направлением бакалавриата «Дизайн архитектурной среды», отнесенного к профильной группе «Архитектура».

В рамках магистерских программ, в отличие от бакалаврского уровня подготовки, акцент смещается на компетенции детального изучения научных аспектов дизайнерской практики и опыта. Основная цель состоит в формировании профессионалов, способных к глубокому анализу достижений и тенденций в области дизайна, с последующим выработкой стратегий поддержания и продвижения инновационных процессов, что предполагает не только овладение технологическими инструментами, но и создание методических пособий, разработку рекомендательных документов для развития отраслевого прогресса.

В 80-е годы защита диссертаций по направлению дизайна казалась недостижимой мечтой для многих художников: подобное явление было экзотикой. Сегодня же данная возможность стала реальностью в широком спектре научных исследований, особенно ярко проявившись в инженерном и IT-контексте, например «Техническая эстетика и дизайн», «Компьютерное моделирование и автоматизация проектирования», но не ограничиваясь ими.

В образовательной отрасли это направление получило свое развитие через такие научные специальности, как, например, «Образование и педагогические науки», «Методология и технология профессионального образования», «Теория и методика социально-культурной деятельности», «Культурология» и др. Исследования в сфере дизайна отличаются более прикладным, ориентированным на практику подходом. По сравнению с традиционными академическими изысканиями, наиболее продвинута проектировочная тематика, значительно слабее методическая. Как самостоятельная отрасль науки исследования в области дизайна находятся на начальном этапе своего развития. Этому способствовала предшествующая история усилий целого ряда советских ученых, давших нам образцы, на которые мы можем с уверенностью ориентироваться.

Важно отметить первооткрывателей ученых-педагогов-художников, чьи многогранные личности объединили научные достижения с мастерством художественного творчества, чьи учебники стали классическими, а имена олицетворяли сразу несколько талантливых граней личности. Среди этих имен: Владимир Сергеевич Кузин – художник, выдающийся педагог и ученый в области психологии художественного творчества [3; 4], подчеркивавший, что «наряду с дальнейшим развитием традиционных народных ремесел активно расширяется художественная промышленность, повышается роль дизайна в современном производстве» [3, с. 129]; Борис Васильевич Нешумов – искусствовед, организатор науки в области декоративно-прикладного искусства, специалист в области художественного проектирования изделий, отмечавший, что художественное проектирование – сравнительно молодая область творчества [8, с. 6, 9]; Александр Семенович Щипанов – выдающийся методист-практик, автор одной из первых советских монографий о дизайне [11], и многие другие известные мастера художественного конструирования, проектирования и моделирования промышленных изделий [1].

Сегодня сформировалось новое поколение дизайнеров, критически осмысливающих авторитеты прошлых лет. Тем не менее наследие корифеев, отраженное в научных публикациях, в учебной литературе и методических пособиях, продолжает быть для актуальных направлений современного прикладного искусства и дизайна эталонным руководством и высоким профессиональным ориентиром.

Вторая половина 90-х годов стала временем формирования новых направлений подготовки кадров по изобразительному искусству и дизайну в российских вузах культуры. В качестве основы, своеобразной символической системы и отправной точки развития именно для дизайнерских направлений эти вузы использовали бога-

тейшие наработки в области народного художественного творчества, изобразительного и декоративно-прикладного искусства. На стыке этих направлений формировался профессорско-преподавательский состав, создавались специализированные отделения, кафедры и факультеты, открывались профильные для дизайна и прикладного искусства специализации и специальности в Московском, Санкт-Петербургском, Кемеровском, Краснодарском и других университетах культуры и искусств (ныне действуют как институты культуры).

Сегодня дизайн-образование представляет собой динамично развивающийся процесс. Как его зеркальное отражение в современном обществе появились термины «дизайн-мышление», «социальный дизайн», «стратегия социальных проектов». Об этом можно узнать из ряда работ отечественных авторов, посвященных проблемам и особенностям развития дизайна, междисциплинарному подходу в решении этих проблем [7], а также структурным изменениям и дифференциации дизайна [6].

В отношении дизайна сложилась ситуация, суть и своеобразие которой заключается в эволюционной динамике процесса его развития. Современная дизайнерская деятельность по сравнению с классической ее трактовкой (как проектирование эстетических свойств промышленных изделий (художественное конструирование)) представляет собой более широкую сферу. Художественный облик дизайна преобразуется под воздействием инноваций в технической области, культурных тенденциях, экономических преобразованиях, политических трендах и в социальной динамике.

При этом мнения о роли и приоритетности отдельных элементов и направлений дизайна отличаются друг от друга и могут быть даже диаметрально противоположными. Это зависит от разных причин, к примеру от принадлежности к той или иной национальной или авторской школе, от приверженности к

определенной целевой потребительской аудитории, от способности вузов формировать образовательные программы, исходя из потребностей рынка, и т. д.

Основные вызовы в подготовке квалифицированных дизайнерских кадров заключаются в необходимости обеспечить гибкость образовательных подходов средствами и методами обучения, адаптировать будущих специалистов к текущим рыночным требованиям посредством расширения и углубления творческой компетенции в ходе освоения образовательной программы. Это предполагает инновационное использование цифровых технологий для создания передовых дизайн-проектов и поиск нетрадиционных решений актуальных задач в структурно сложной индустрии дизайна.

Исследование охватывает структуру комплексной художественной подготовки дизайнеров последнего десятилетия в ряде значимых образовательных учреждений – старейшем вузе Казахстана, Западно-Казахстанском университете им. М. Утемисова (г. Уральск, далее – ЗКУ), а также в ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (далее – КГИК) по специальностям дизайна и изобразительного искусства на основе анализа выпускных квалификационных работ бакалавров и магистерских диссертаций последних лет. Дополнительно были рассмотрены выпускные работы, научные публикации и отчеты о результатах подготовки дизайнеров в Рязанском филиале Московского государственного института культуры (РФ МГИК).

Нами изучены и сопоставлены свыше двухсот выпускных квалификационных работ по дизайну и смежным специальностям. Среди них более шестидесяти выпускных квалификационных работ КГИК, сорок проектов ЗКУ имени М. Утемисова и тридцать две дипломные и выпускные квалификационные работы дизайнеров – выпускников специалитета и бакалавриата в Рязанском филиале МГИК (средовой дизайн).

Анализ материалов комплекса подготовки дизайнеров в названных высших

учебных заведениях выявил мультидисциплинарный подход к реализации образовательных программ. Он предполагает охват множества сфер и видов деятельности, куда проникает искусство и технологии дизайна, способствуя формированию профессионального уровня компетенций, развития творческой индивидуальности и креативного мышления студентов.

Подчеркнем, что в еще недавнем прошлом доминировала строгая изоляция дизайнерского образования от других специальностей: технологии «соседних» дисциплин считались табуированными зонами, которые ревностно охраняли экспертные и педагогические сообщества. Однако современная тенденция кардинально изменилась.

В условиях расширяющегося синтеза искусств границы между направлениями обучения стираются в стремлении к эффекту синергии знаний и методов изобразительных и неизобразительных искусств, включая широкий спектр прикладного народного художественного творчества. Целью этого слияния является не просто расширение горизонтов дизайнерского образования, но и осознанное заимствование передовых технологий и методик обучения от смежных областей для обогащения творческих возможностей.

В Рязанском филиале МГИК сложилась уникальная образовательная модель, представляющая собой двухуровневую систему подготовки креативных специалистов в области дизайна.

Первый уровень – инновационная платформа обучения, где ключевой акцент делается на развитии творческой инициативы студентов. С этой позиции здесь реализуются подходы, направленные как на непосредственное участие в занятиях, так и на самостоятельное изучение дисциплин. Основным вектором является максимальное раскрытие креативного потенциала студента через инновационные методы обучения.

Второй уровень – комплексная система обеспечения качественного освоения дизайнерских технологий, вклю-

чающая в себя как традиционное, так и передовое инновационное знание. Этот блок ориентирован на формирование современных компетенций преподавания и соответствует актуальным требованиям профессионального рынка.

Применяемая стратегия дифференцированного развития способствовала созданию особой атмосферы в вузе – пространства, где студенты активно мотивированы к творчеству. Результатом стала высокая репутация филиала как центра притяжения для дизайнеров и молодых художников региона. Особенности требований учебного процесса включали:

- мастерство владения формообразованием, композицией, колористикой, технологиями и программами 3D-визуализации, видеомонтажа, создания VR- и AR-платформ и др.;

- пленэрные работы в рисунке, живописи и графике;

- глубокую связь учебных творческих заданий с природой, единство современных технологий и структур природных элементов;

- участие студентов в совместных мероприятиях с педагогами – от учебных проектов до публичных презентаций и выставок работ студентов, таких как «СтАрт», «Среди идей», «Геометрия поиска», «Поворот на 180 градусов»;

- сотрудничество с профессиональными сообществами дизайнеров, художников и архитекторов.

Была внедрена широкая география практик: от зарубежных стажировок в художественной галерее (А. Смолак, Словакия) до туристических маршрутов по Венгрии, Австрии и участия в международных выставках и мастер-классах.

Профессиональный рост студентов подкреплялся регулярным активным участием в престижных региональных, российских и зарубежных конкурсах, в их числе:

- Международный фестиваль «Арт пространство «Амур» (Благовещенск);

- Всероссийский конкурс дизайна объектов среды «Экология + дизайн» (Москва);

- Всероссийский конкурс «Столица Российского дизайна» (Курск);

- Международный конкурс предметного дизайна «PINWIN» и ряд других.

Особенно значимыми стали успехи на общероссийском уровне, где проекты студентов Рязанского филиала МГИК регулярно занимали призовые места. Так, в 2017 году все из 18 представленных на конкурс «DisigneLand Сочи 2017» студенческих дизайн-проектов были удостоены призовых мест, среди которых 7 первых мест [2, с. 346–355]. Этот опыт не только повышает художественное мастерство выпускников и преподавателей, но и способствует обмену опытом с другими дизайнерскими школами; развивает творческую инициативу студентов; укрепляет уверенность в выборе профессии дизайнера как значимой социальной миссии. Тем самым Рязанский филиал МГИК демонстрирует выдающиеся результаты и уникальный подход к дизайнерскому образованию.

Особенностью КГИК в подготовке бакалавров и магистров по различным дизайнерским специальностям является многолетнее партнерство с китайскими вузами и творческими структурами, достигшее пиковых показателей к 2024 году. Так, среди выпускников этого года доля студентов из КНР составила внушительные 42% для магистров (из них все 5 дипломов получили именно представители Китая) и около 40% для бакалавров дизайна.

Этот феномен демонстрирует успешное международное сотрудничество в образовательной сфере, где КГИК выделяется высоким уровнем подготовки специалистов. Вуз не только укрепляет научно-образовательный потенциал России, но и становится мостом между академической живописью и современным дизайном для китайских студентов. Примечателен дипломный проект студента Ли Юаня – художника-живописца, успешно соединившего в своем творчестве глубокие традиции китайской графики с западными академическими методами.

Для Китая обучение в КГИК привлекательно не только фундаментальностью программ и вовлечением магистрантов в научные исследования. Важную роль играет более доступная стоимость образования по сравнению с Западом.

Взаимодействие обогащает обе стороны: российские студенты знакомятся с глубинными аспектами китайской культуры и искусства, внося вклад в развитие дизайнерского мышления. В мире современного дизайна Китай занимает выдающееся место благодаря своей самобытности и инновациям. Китайский ландшафтный дизайн выделяется уникальным подходом – стремлением к гармонии с природой через символику, фен-шуй и философские принципы. В веб-дизайне китайская школа создает неповторимый визуальный язык, сочетая древние каллиграфические традиции (цзяньхуа) с современными трендами. Развитая инфраструктура – от учебных заведений до профессиональных выставок и изданий – способствует глобальному признанию китайского дизайна. В интерьерном направлении Китай представляет собой яркое этническое явление, где религиозные обряды (буддийские храмы), обычаи и ментальность народа переплетаются в единую философскую систему оформления пространства.

Таким образом, сотрудничество КГИК с Китаем не только расширяет горизонты образования для обеих стран, но и стимулирует взаимное обогащение культурных кодов через дизайн.

Эволюция дизайна в Казахстане обусловлена многообразием этнокультурных процессов, географическим расположением и природно-климатическими условиями. В художественном пространстве казахского дизайна заметен синтез восточных и западных культур, который особенно обозначился с 60-х годов XX века как самостоятельное явление современной культуры Казахстана. На заре развития преобладало влияние советской школы, но определя-

ющую роль заняли этномотивы в одежде и национальных художественных промыслах – визитная карточка казахского дизайна.

На текущий момент наблюдается значительное расширение направлений подготовки специалистов по дизайну в вузах Казахстана. В 2024 году 26 университетов предложили абитуриентам возможность обучения по 47 образовательным программам, охватывая арт-дизайн, графику, интерьерный и архитектурно-промышленные направления.

На этом фоне Западно-Казахстанский университет им. М. Утемисова выделяется подготовкой бакалавров и магистров как высококлассных дизайнеров с глубокими знаниями в проектировании среды, компьютерной графике и технологиях художественного творчества. Его концепция базируется на уважении к наследию казахской культуры, включая традиционные ремесла и орнаментальность композиций, что служит основой для современных дизайнерских решений. Здесь поощряется креативный подход с умением гармонично сочетать национальное своеобразие и инновации. В рамках этой стратегии активно внедряются передовые технологии: 3D-печать, VR/AR (виртуальная и дополненная реальность), что служит инструментом для реализации уникальных этнодизайнерских проектов.

Вместе с тем дизайнерское образование в Казахстане переживает этап модернизации: университеты активно решают вопросы оптимизации учебных процессов, преодолевая противоречия между фундаментальностью и практико-ориентированным подходом. ЗКУ им. М. Утемисова выступает в авангарде этих изменений, реформируя структуру обучения для повышения эффективности: интегрирует разрозненные художественные направления в единую систему управления, минимизируя дублирование материала и обеспечивая комплексное развитие будущих дизайнеров, приглашает ведущих ученых из Российской Федерации как к очному, так и онлайн-обучению.

Проводимые реформы учебных процессов включают серьезную модернизацию. Например, традиционные подробные учебные программы (силлабусы) заменены на упрощенный вариант, что сократило их объём от семидесяти-восьмидесяти страниц до пятнадцати. Принимаются решения о частичном сокращении лекционного материала и научных исследований в области искусства. С учетом уникальных характеристик казахстанского образования, менталитета студентов и ограниченных возможностей приобретения качественной художественной литературы из-за высокой стоимости подобные изменения в среднесрочной перспективе могут привести к дисбалансу между теоретическими знаниями и практической подготовкой. Для улучшения учебного процесса и содержания образования по новым направлениям подготовки специалистов проводится постоянный мониторинг потребностей рынка по дизайнерским услугам и предлагаются новые программы.

В результате анализа представлены авторские заключения и рекомендации по оптимизации концепций, структурных особенностей, методик обучения и технологических процессов в подготовке дизайнерских специалистов. Особое внимание уделяется актуальным вызовам для будущих бакалавров и магистров данной сферы. В рамках исследования рассматривались: 1) современные концепции формирования профессиональных компетенций; 2) развитие структуры образовательных программ, адаптированных под специфику дизайна в области искусства и культуры; 3) применение передовых методик преподавания с учетом особенностей региональной подготовки (Россия / Казахстан); 4) инновационные технологии обучения для повышения качества подготовки специалистов. Анализ проводился на основе изучения практического опыта и теоретических разработок, что позволило предложить стратегии улучшения образовательного процесса в ключевых вузовских центрах России и Казахстана.

Выводы. 1. Современный дизайн переживает радикальные изменения, обусловленные многими факторами влияния. Рынок выражает потребность в практико-ориентированном дизайне как особой образовательной задачей для системы высшего образования. Дизайн-проектирование объектов рассматривается как социокультурный процесс. Классические дисциплины (декоративно-прикладное искусство, живопись) активно трансформируются в цифровую среду через 3D-моделирование, видеомонтаж, создание VR- и AR-платформ, а тесная связь с IT-инновациями подчеркивает необходимость лидерства университетского дизайнерского образования на всех уровнях подготовки специалистов – от бакалавриата до аспирантуры. Дизайн становится мощным инструментом социального преобразования, что свидетельствует о востребованности и престижности профессии.

2. Дизайн, являясь зеркалом развития общественного вкуса и одновременно инструментом его трансформации, играет ведущую роль в формировании культурных оснований и эстетических ориентиров общества, а также конкретно влияет на отраслевые процессы. Для сферы образования это означает как фундаментальное, так и отраслевое значение дизайна, что обуславливает необходимость учета как минимум двух ключевых аспектов при реализации дизайнерской деятельности:

– формулирования ясного и всестороннего видения конечного дизайнерского продукта, что подразумевает полноценное понимание целей создания образовательных концепций и технологий дизайна в интересах подготовки нового поколения дизайнеров;

– воплощения задуманных эталонов посредством применения профильных образовательных стратегий, направленных на достижение и поддержание баланса между: развивающимися творческими, цифровыми и техническими технологиями, прикладными программами и традиционной фундаменталь-

ностью образовательных стратегий и программ; потребительскими интересами на рынке дизайнерских услуг; ключевыми компетенциями специалистов, привлекаемых к процессу обучения студентов; творческими и материально-техническими условиями осуществления образовательных программ на всех уровнях профессионального образования в сфере дизайна.

3. В процессе развития образовательной деятельности по направлению «Дизайн» и внедрения в практику вузов системы многоступенчатого образования в данной сфере появляются все новые цели, требования к реализации тех или иных направлений и программ обучения, а значит, и проблемы, тормозящие развитие теории и практики дизайна и, соответственно, снижающие качество подготовки кадров. К одним из основных, на наш взгляд, следует отнести слабую интеграцию российских и европейских образовательных систем в области дизайна, сужение круга межкультурных коммуникаций и взаимного общения носителей разных традиционных национальных школ дизайна.

4. Выпускники должны не только демонстрировать высокий уровень профессионального мастерства и решать разнообразные проекты в различных областях дизайна, но и быть открытыми к непрерывному самопознанию, погружению в многогранное взаимодействие с зарубежными тенденциями дизайнерского искусства. В данном контексте заслуживает внимания практика университетов Казахстана и России, активно внедряющих онлайн-образование на курсах повышения квалификации специалистов и при организации дополнительного об-

разования студентов, включая как полные программы, так и отдельные модули в рамках бакалавриата.

5. Все уровни подготовки в вузе, начиная с подготовительных курсов для абитуриентов, продолжаясь в процессе овладения специальными дизайнерскими технологиями в рамках бакалавриата и заканчивая магистерской подготовкой и научными исследованиями в рамках аспирантуры, должны работать на достижение единой задачи. Она заключается в подготовке конкурентоспособного дизайнера с высшим профессиональным образованием, обладающего качествами, востребованными в условиях рынка, способного ставить и достигать лично значимых целей по созданию нового оригинального дизайнерского продукта, способствующего адаптации окружающего пространства – как физического, так и цифрового – к морально-этическим и художественным стандартам современности в контексте соответствующей культурной среды, добиваясь при этом гармонии.

6. Дизайн является специфической сферой деятельности, формирующей новое экспертное сообщество, в составе которого не только, а, пожалуй, и не столько представители вузовских кафедр, сколько продвинутые творческие личности-практики. Они сумели превратить в уникальный собственный результат личного и профессионального развития широкие возможности высшей школы, сочетать освоение и творческую переработку предыдущего профессионального опыта, разнообразные услуги отраслевых организаций и предприятий, а также знания и опыт своих преподавателей и наставников.

1. Художественное конструирование. Проектирование и моделирование промышленных изделий / З. И. Быков, Г. В. Крюков, Г. В. Миневрин и др. – Москва: Высшая школа, 1986. – 239 с.

2. Калинин В. В. Двадцать лет Рязанского дизайна // Твердовские чтения: сборник материалов Международной научно-практической конференции (Краснодар, 17-18 марта 2022 г.). – Краснодар: МОО «МАДЮТК», 2023. – С. 346–355.

3. Кузин В. С. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальных классах / В. С. Кузин. – Москва: Просвещение, 1984. – 319 с.

4. Кузин В. С. Психология. Учебник / В. С. Кузин. – Москва: Высшая школа, 1974. – 280 с.

5. Львов И. А. Дизайн среды / Л. И. Львов. – Калуга: изд-во Калужского ЦНТИ, 2006. – 60 с.

6. Медведев В. Ю. Сущность дизайна / В. Ю. Медведев. – Санкт-Петербург, 2009. – 110 с.

7. Михеева М. М. Современные проблемы дизайна / М. М. Михеева. – Москва: МГТУ, 2015. – 104 с.

8. Художественное проектирование / Б. В. Нешумов, Е. Д. Щедрин, Г. Б. Минервин и др.; под ред. Б. В. Нешумова, Е. Д. Щедрина. – Москва: Просвещение, 1979. – 171 с.

9. Основы декоративного искусства в школе / под ред. Б. В. Нешумова, Е. Д. Щедрина. – Москва: Просвещение, 1981. – 175 с.

10. Филл Ш. История дизайна / Шарлота и Питер Филл; пер. с англ. С. Бавина. – Москва: КоЛибри: Азбука-Аттикус, 2020. – 512 с.: ил.

11. Щипанов А. С. Дизайн / А. С. Щипанов. – Москва: Просвещение, 1975. – 320 с.

Modern problems and trends in the training of design specialists

This article presents an analytical review of innovative methods of training design personnel in the multi-level system of Russian-Kazakh higher education in the fields of art and culture. The research covers a range of educational stages, from bachelor's to master's degrees, identifying the key problems of mastering modern approaches to teaching designers at leading universities: M. Utemisov West Kazakhstaniyan University and Krasnodar State Institute of Culture, as well as the Ryazan branch of Moscow State Institute of Culture.

Keywords: design, design technology, design service, synthesis of art and technology, educational program, innovation.

УДК 008 (075.8)+936/94+37.0/

А. А. Хлезов

Германо-скандинавское культурное наследие как педагогический ресурс

В статье рассматривается проблема использования археологических объектов, комплексов материальной культуры, декоративно-прикладного искусства, рунических артефактов и богатейшего литературного, мифологического, эпического, документального и фольклорного наследия древнегерманских народов и скандинавов раннего средневековья в процессе преподавания истории культуры, культурологии, искусствоведения и других смежных с ними педагогических дисциплин. Предпринята попытка определить перечень феноменов, которые в первую очередь нуждаются в использовании в педагогической практике.

Ключевые слова: древние германцы, Скандинавия, эпоха викингов, культурное наследие, история культуры, культуральные исследования, педагогическая практика.

Введение. Главной целью изучения культур прошедших эпох, без сомнения, является адекватная ориентация в мире современной культурной полифонии. Очевидно, что культура, являющаяся, по блистательному выражению Клайда Клакхона, «осадком истории» [7, с. 49], аккумулирует и сохраняет многочисленные паттерны и ценности давно прошедших эпох, не всегда внятно осознаваемые её наследниками, но оттого не становящиеся менее влиятельными. Учитывая глобализационные процессы современности, многие элементы национальных культур выходят далеко за рамки региона своего формирования и входят в пул непрерывно формирующейся глобальной культуры, носящей, по умолчанию, массовый характер. В качестве примеров можно привести итальянскую и паназиатскую кухни, японское аниме и ряд других, не менее по-

казательных кейсов, когда локальный культурный феномен становится массово востребованным, а иногда начинает жить своей собственной жизнью, порождая такие культурные курьёзы, как ролл «Калифорния», антисуши или морковь по-корейски, сохраняющие лишь формальную связь с первоисточником. Большую роль в этих процессах традиционно играет кинопродукция условного Голливуда, успешно и эффективно выполняющая функцию массового ретранслятора образцов культурного поведения для значительной части населения планеты. Классический кейс подобного рода – японская самурайская культура, проникшая в США после Второй мировой войны и обретшая благодаря кинематографу (не только Тарантино) и мировую популярность. Нечто подобное, кстати, ранее произошло с китайскими и корейскими единоборствами.

Постановка проблемы. Германоскандинавская культурная традиция занимает особое место в мировом культурном наследии. Формирование европейской средневековой и производной от неё североатлантической культуры нового времени представляет собой процесс слияния, адаптации и синкретизма трёх основных культурных потоков.

Одним из них было античное греко-римское наследие. Его значимость нельзя преуменьшать, однако очевидно, что европейская культура заимствовала из античности строго ограниченный набор компонентов – в первую очередь алфавиты, правовые нормы, церковную организацию, строительные и архитектурные традиции, а также ряд других. Говорить о прямом наследовании было бы категорически неверно. Европа не унаследовала, например, фундаментального паттерна античной цивилизации – невозможности примирить личную свободу и физический труд, особенно по найму.

Вторая составляющая европейской культуры – иудео-христианское наследие. Правда, не в аутентичном виде, но после его серьёзного переосмысления греческой и римской (каждой по-своему) культурами. Только согласовав свою догматику и свои практики с реалиями имперского Средиземноморья, христианство получило доступ к беспрепятственной интервенции в ментальное пространство позднеантичного и раннесредневекового мира.

Но третьей, и определяющей, составляющей этой формирующейся «косы» выступает именно германское культурное наследие. Его роль в формировании европейского культурного пространства в полной мере не осознаётся и не артикулируется, за редкими исключениями. Так, в фундаментальном исследовании процессов генезиса средневекового рыцарства этот сегмент детально был разобран Ф. Кардини [6]. Однако влияние древнегерманской традиции куда более глобально, затрагивая не только элитарный воинский сектор, но и всю европейскую культуру.

В Европе было множество территорий, куда не добралась греко-римская цивилизация, но не было ни клочка земли, не испытавшего воздействия германцев. Безусловно, не к ним одним сводилась эта преемственность – свой след оставили кельты, славяне, балты, финно-угры, тюрки и другие этнокультурные сообщества. Но влияние германцев было определяющим. Конгломерат варварских королевств, созданный ими на территориях прежней Западной Римской империи, несмотря на малочисленность носителей новой культуры, продемонстрировал принципиально новое качество зарождающейся культурной общности. Германцы же сформировали и культуру Каролингского Запада, которая впоследствии «отформатировала» не только западную, но и в целом европейскую цивилизационную модель. Что касается незатронутых античным влиянием регионов Европы, то там эта модель культуры отчётливо доминировала. Мы вполне можем говорить – применительно к вендельскому времени и эпохе викингов – о формировании эпицентра самобытного «культурного круга» [2, с. 111], оказавшего сильнейшее влияние на всю Северную Европу и имевшего в основе именно скандинавский компонент. Формирование «циркумбалтийской цивилизации», имевшей схожие формы материального и интеллектуального самовыражения, именно в этот период явственно ощущимо на пространстве от Британских островов до Предуралья [8, с. 132–134; 19, с. 125–130]. Не случайно Д. С. Лихачёв, отмечая этот северный вектор воздействия, назвал Древнюю Русь «Скандовизантией» [9, с. 5], предельно точно определив полюса, формировавшие древнерусскую культурную среду и идентичность. Таким образом, именно в отечественной традиции актуализация этого северного вектора выглядит особенно необходимой: на фоне избыточного интереса к византийскому наследию очевидно недостаточное внимание к альтернативным факторам формирования российского культур-

ного поля. Акцентировать внимание на этом в академическом пространстве удаётся лишь иногда [21].

Ещё важнее (для тех, кто ставит именно актуальность и сиюминутную отдачу от знания на первый план) то, что именно этот комплекс «североевропейской ментальности» стал основой мировоззренческих установок протестантской и капиталистической Северной Европы в период раннего нового времени, когда здесь – впервые в истории человечества – сложилась цивилизация совершенно нового типа, до настоящего времени являющаяся своеобразным драйвером мирового социально-экономического процесса. Без понимания её корней, как нетрудно понять, вряд ли можно рассчитывать как на взаимодействие с ней, так и на усвоение её исторического опыта.

Объектом исследования является материальное и интеллектуальное культурное наследие германоскандинавских народов, сформировавшееся в период от их этногенеза до конца раннего средневековья. Предмет исследования – потенциал и конкретные способы трансляции этого наследия в процессе преподавания истории мировой культуры.

Целью работы является определение и вербализация основных сегментов германоскандинавской традиции, необходимых для педагогического дискурса.

Изложение основного материала. Древнегерманские племена оставили исключительно ценное наследие с точки зрения археологии и нематериальных ценностей – произведения декоративно-прикладного искусства, руническую письменность, эпос, религиозные традиции и многое другое. В основном все эти достижения известны нам в более поздней, скандинавской версии. Скандинавы эпохи викингов оставили огромное количество письменных и материальных памятников. Кодифицированное в XII–XIV вв. фольклорное наследие Севера по своему объёму существенно больше всего того, что успела записать остальная христианская Европа. Что же касается содержания этого фонда, то он

предельно аутентичен и практически не разбавлен тиражированием библейского, евангельского и агиографического наследия, обычного на континенте, и представляет собой оригинальный комплекс интеллектуального наследия, сохранивший колоссальный пласт информации языческого периода, да и просто событийного толка. В сущности, вклад древних скандинавов в становление традиции позитивистского историописания до сих пор не вполне очевиден большинству наших современников – исключая собственно специалистов. Особую ценность при этом представляет сохранившаяся в многочисленных примерах идеология людей того времени, ставшая одной из основ европейской ментальности средневековья, нового времени и современности. Изучение этого культурного пласта осуществляется в отечественной традиции крайне фрагментарно, если вообще осуществляется – и, опять же, узкими специалистами. Задача состоит в том, чтобы транслировать ценности декоративно-прикладного искусства, идеологии, мировоззрения германоскандинавских племён современной аудитории, не допуская замещения их эрзац-образцами, предлагаемыми массовой культурой.

Исключительная актуальность этой тематики диктуется именно тем, что германоскандинавский этос, как и нарративы этой культуры, давно уже заняли достойное место в массовой культуре. Для зарубежной культуры это актуально как минимум с конца XIX в., на отечественную этот поток пролился с упразднением «железного занавеса». При этом вольное обращение с материалом не просто имеет место – именно эпоха викингов стала своеобразным рекордсменом по количеству «вольных интерпретаций», постмодернистской иронии, «авторских трактовок» и «новых прочтений». Не вдаваясь в подробности, можно привести пример печально знаменитого отечественного фильма «Викинг» (2016), дающего наглядный пример и подмены понятий, и заигрывания со стереотипами мас-

сового сознания в худшем смысле этого слова. Благодаря тиражированию в массовой культуре, нарративы «псевдокультуры» эпохи викингов оказываются чрезвычайно широко распространены и востребованы в сознании наиболее активной и ориентированной на интерес к культурному наследию части молодого поколения. Именно поэтому насущно необходима ревизия фундаментального понятия «классика» в рамках отечественного педагогического дискурса.

Исторически оформившееся понятие «классического» и «обязательного» с точки зрения изучения социальной и событийной истории, истории культуры, литературного и художественного наследия человечества числит в разряде обязательных триаду античность – средние века – новое время. Но акценты внутри неё расставляются в соответствии с устоявшейся с эпохи Возрождения парадигмой. Так, античное наследие обязательно к изучению, в то время как художественные ценности и традиции, например, так называемой Старой Европы, то есть неантичного языческого мира европейских культур вне зоны Средиземноморья, в частности кельтов и германцев, практически всегда игнорируются. Незнакомство с ними не является признаком «отсутствия культурного образования», не вызывает ни недоумения, ни порицания. То же самое, в ещё большей степени, свойственно периоду средневековья. Позднеантичная культура в традиционном дискурсе плавно переходит в романику, а та – в готику. Куда при этом исчезает богатейшее культурное наследие скандинавов, англосаксов, кельтов – вопрос риторический. Очевидно, что для встраивания его в педагогический процесс необходимо как минимум располагать педагогическими кадрами, разбирающимися в этом наследии и готовыми транслировать свои знания, однако говорить о сколько-нибудь массовом наличии таких кадров пока не приходится. Чего здесь больше – инертности сознания самих кадров или отсутствия социального запроса/установки «свер-

ху» – вопрос опять же риторический. Справедливости ради надо отметить, что попытки имплантации материала, связанного с германцами и скандинавами средневекового периода в педагогический дискурс, предпринимались. Среди таковых отметим учебник истории средних веков для средней школы А. Я. Гуревича и Д. Э. Харитоновича [5] и том «Искусство раннего средневековья» Ц. Г. Нессельштрауса в серии Новая история искусства [12], где сделана попытка выправить существующие перекосы в восприятии как исторического, так и художественного наследия. Однако малочисленность таких попыток и пресловутая отечественная «необязательность их исполнения» сводят по сути на нет все усилия переломить ситуацию на системном уровне.

Реальная и вполне осязаемая ценность этого наследия между тем вполне очевидна и доступна восприятию и трансляции в учебные курсы. Этическая традиция европейской цивилизации вполне прозрачно трактуется через изучение поведенческих стереотипов персонажей скандинавских саг. Отражённый в них комплекс ценностей «среднего класса» эпохи викингов, самостоятельных и самодостаточных крестьян-бондов вполне органично транслировался в мировоззренческие установки современных европейцев, в особенности относящихся к Северной Европе с её общепризнанными успехами в области социального и экономического развития. В отечественной традиции этот вопрос достаточно глубоко разработан [3; 13; 14; 15; 17; 18], речь идёт о трансляции в педагогическую практику.

К этому же вопросу примыкает и изучение богатейшего наследия германо-скандинавской мифологии. Помимо самого влияния на этику северных обществ она позволяет проследить контакты с другими этническими группами на уровне заимствования образов и идей, осмыслить степень эмоционального и образного воздействия «одиночного» мировоззрения на нашего со-

временника. Если учесть, что в этой системе некоторые составляющие, например, эсхатология, разработаны фактически на уровне мировых религий, мы имеем дело с очень ёмким и, как показывает практика, массово востребованным в современной культуре мировоззренческим комплексом. Здесь тоже есть, на что опираться [10; 4; 22; 20, с. 169–249]. Составной частью этого комплекса является история и практика рунического письма, неизменно вызывающего интерес как с чисто графологической точки зрения, так и в плане общекультурной и социально-идеологической функции рунических надписей и эволюции их роли в культуре [1; 11; 20, с. 273–330].

Самый очевидный и визуально осязаемый пласт – материальная художественная культура Севера, в первую очередь наследие декоративно-прикладного искусства, несущее в себе как связь с типологически близкими образцами (искусство индоевропейских обществ, «звериный стиль» и др.), так и мощный заряд идей, актуальных и в самом германо-скандинавском обществе, и в среде современных деятелей искусства. Фонд этого наследия огромен, достаточно хорошо изучен (не настолько, впрочем, чтобы не оставлять множества вопросов и вариантов интерпретаций), весьма полно опубликован и относительно доступен для изучения и педагогического использования. Наи-

большим потенциалом, на наш взгляд, обладают артефакты неолитического времени (культура боевых топоров), орнаментальное искусство и вещественный мир бронзового века Севера, произведения вендельской материальной культуры, в частности вооружение и украшения, а также весь комплекс материальной культуры эпохи викингов – от домостроительства и кораблестроения до малых ювелирных форм. Перечень авторов фактически не лимитирован, отметим лишь наиболее показательные образцы, такие как альбом камней-писаниц о Готланд Э. Ньюлена [23]. Но археологическая и искусствоведческая литература, посвящённая этим вопросам, весьма многочисленна.

Выводы. В качестве итога отметим, что педагогическая экстраполяция материального и интеллектуального наследия североевропейской цивилизации, в особенности периода раннего средневековья, является делом сколь востребованным, столь и доступным для реализации, поскольку мировая и отечественная наука накопила более чем достойный запас хорошо структурированной информации. Проблема заключается лишь в грамотной трансляции этого фонда, что недвусмысленно приводит нас к подвопросу о качестве подготовки кадров, способных адекватно реализовывать эту задачу.

1. Вебер Э. Руническое искусство / Э. Вебер; пер. с нем. Е. М. Скопинцевой. – Санкт-Петербург: Евразия, 2002. – 160 с.
2. Глухова Т. И. Диффузионизм как модель интерпретации феноменов культурного взаимодействия / Т. И. Глухова // Вестник УРАО. – 2014. – № 5. – С. 110–113.
3. Гуревич А. Я. История и сага / А. Я. Гуревич. – Москва: Наука, 1972. – 200 с.
4. Гуревич А. Я. Эдда и сага / А. Я. Гуревич. – Москва: Наука, 1979. – 192 с.
5. Гуревич А. Я. История средних веков. Учебник / А. Я. Гуревич, Д. Э. Харитонович. – Москва: Интерпракс, 1995. – 336 с.
6. Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства / Ф. Кардини. – Москва: Прогресс, 1987. – 384 с.
7. Клакхон Клайд Кен Мейбен. Зеркало для человека. Введение в антропологию / К. Клакхон; пер. с англ. под ред. А. А. Панченко. – Санкт-Петербург: Евразия, 1998. – 352 с.
8. Лебедев Г. С. Балтийская субконтинентальная цивилизация раннего средневековья / Г. С. Лебедев // X Всесоюзная конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка Скандинавских стран и Финляндии. Тезисы докладов. – Москва, 1986. – Ч. I. – С. 132–134.
9. Лихачёв Д. С. Древний Новгород как столица – предшественник Петербурга / Д. С. Лихачёв // Новгород в культуре Древней Руси: материалы чтений по древнерусской литературе (Новгород, 16–19 мая 1995 г.). – Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 1995. – С. 4–5.

10. Мелетинский Е. М. Скандинавская мифология как система / Е. М. Мелетинский // Труды по знаковым системам, VII. Памяти Петра Григорьевича Богатырева. Ученые записки Тартуского гос. ун-та. – Вып. 365. – Тарту, 1975. – С. 38–51.

11. Мельникова Е. А. Скандинавские рунические надписи: новые находки и интерпретации. Тексты, перевод, комментарий / Е. А. Мельникова. – Москва: Восточная литература, 2001. – 496 с.

12. Нессельштраус Ц. Г. Искусство раннего средневековья / Ц. Г. Нессельштраус. – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 384 с.

13. Смирницкая О. А. Стих и язык древнегерманской поэзии / О. А. Смирницкая; МГУ им. М. В. Ломоносова. Филологический ф-т. Филология. – Москва, 1994. – 481 с.

14. Смирницкая О. А. Древнегерманская поэзия. Каноны и толкования / О. А. Смирницкая. – Москва: Языки славянских культур, 2005. – 176 с.

15. Стеблин-Каменский М. И. Культура Исландии / М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград: Наука, 1967. – 184 с.

16. Стеблин-Каменский М. И. Миф / М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград: Наука, 1976. – 104 с.

17. Поэзия скальдов / сост. М. И. Стеблин-Каменский, С. В. Петров. – Ленинград: Наука (Ленинградское отделение), 1979. – 184 с.

18. Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Становление литературы / М. И. Стеблин-Каменский. – Ленинград: Наука (Ленинградское отделение), 1984. – 246 с.

19. Хлевов А. А. Балтийская цивилизация и европейское единство раннего средневековья / А. А. Хлевов // Дивинец Староладожский: междисциплинарные исследования / отв. ред. Г. С. Лебедев. – Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1997. – С. 125–130.

20. Хлевов А. А. Историко-культурный феномен Северной Европы I–VIII вв.: дис. ... д-ра филос. наук: 24.00.01 / А. А. Хлевов. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2002. – 468 с.

21. Хлевов А. А. Краткий курс истории средних веков / А. А. Хлевов. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА: Изд-во СПбГУ, 2006. – 366 с.

22. Larsen U. H. L. Vikingernes religion og livsansquelse / U. H. L. Larsen. – København, 1979. – 237 s.

23. Nylen E. Bildstenar / E. Nylen. – Stockholm, 1978. – 193 s.

Germanic-Scandinavian cultural heritage as a pedagogical resource

The article examines the problem of using archaeological objects, complexes of material culture, decorative and applied arts, runic artifacts and the richest literary, mythological, epic, documentary and folklore heritage of the ancient Germanic peoples and Scandinavians of the early Middle Ages in the process of teaching the history of culture, cultural studies, art history and the whole complex of related pedagogical disciplines. According to the author, the main problem is that Germanic-Scandinavian antiquities are still not considered as classical examples of culture and are not mandatory for study. An attempt has been made to make a list of phenomena that primarily need to be used in pedagogical practice.

Keywords: ancient Germans, Scandinavia, Viking Age, cultural heritage, history of culture, cultural studies, pedagogical practice.

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 785.7+008

Р. Н. Карсанов

История развития и характерные особенности жанров крымскотатарской народно-инструментальной музыки

В статье рассматриваются исторические предпосылки развития музыкального искусства крымских татар. Дана характеристика основным жанрам крымскотатарской народно-инструментальной и вокальной музыки. Раскрыты характерные черты музыкальных традиций.

Ключевые слова: жанры, крымскотатарская культура, народно-инструментальная музыка, исполнители, традиции.

Введение. В настоящее время остаются открытыми вопросы изучения истории развития жанров крымскотатарской народно-инструментальной музыки. Актуальность обращения к национальной музыке определяется её местом в современной жизни, связью с важнейшими тенденциями развития музыкального искусства. Этническая музыка выступает одновременно национальным художественно-ценностным маркером, актуальной формой сохранения, воплощения и переосмысления национальных музыкальных традиций, а также средством выстраивания межкультурного диалога в общемировом пространстве.

Цель работы – систематизировать знания о культурологических условиях развития крымскотатарских жанров для понимания его вклада в общую культуру. Объектом исследования выступают исторические особенности крымскотатарских жанров, а предметом – история развития и характерные особенности

жанров крымскотатарской народно-инструментальной музыки.

В отечественном музыкознании широкую известность получили исследования, направленные на рассмотрение инструментального жанра развития национальных композиторских школ, – Т. А. Головянц, Е. Р. Скурко, Е. Л. Хакимова.

В научных работах И. А. Заатова «Очерки истории крымскотатарской музыкальной культуры и сценического искусства (генезис, эволюция и современное состояние)», С. Э. Абдуллаевой «Музыкальная культура крымских татар: генезис и динамика» анализируются особенности происхождения и развития крымскотатарской музыкальной культуры как социокультурного феномена. Сведения о жизни и творчестве представителей крымскотатарского музыкального искусства представлены в книге Р. Юсуфа «Деятели крымскотатарского музыкального искусства».

Изложение основного материала. Музыкальная культура крымских татар

характеризуется разнообразием стилей и жанров: музыка степной части Крыма, как и словесный диалект, отличается от музыки горных и южнобережных татар. Даже перевод у слова «песня», несмотря на единое значение, в разных частях Крыма разный – «джыр-йыр» и «тюркю». Если песни степных крымских татар обычно просты по своему содержанию, то в предгорных и южных районах музыка орнаментальная и сложная. Поэтому в плане богатства жанров и мелодий музыка данного региона резко отличается от остальных: это «таксымы» и «пешрафы» – мелодии, исполняющиеся перед началом торжеств и гуляний, «тюркю» – песни. Из инструментальной музыки выделяют «агыр-ава» – медленный (размер 4/5) и «хайтарма» – быстрый (размер 7/8) крымскотатарский национальный танец. Песни обычно исполняются сольно, редко встречаются хоровые. Здесь же возникли и мане – быстрые и ритмичные импровизационные частушки, которые исполнялись в качестве аккомпанемента к групповым и индивидуальным танцам. В степной части Крыма такие частушки назывались «чинь» – короткие песни-эспромты преимущественно из девяти тактов, возникавшие во время песенных состязаний между молодежью. Их характеризовали небольшой вокальный диапазон, умеренный или медленный темп [4].

Музыкальное искусство крымских татар возникло в глубокой древности. Оттуда берут начало чалгыджылар (исполнители, играющие на музыкальных инструментах) и йырджылар (певцы). Множество песен, позже ставших народными, сочинили кедаи – бродячие певцы. Таковыми были Ашыкъ Умер и Мустафа Джевхерий. Известны также кедаи, оставившие свой след в музыкальной культуре крымских татар в довоенное время: Джангази Шерфеддин, Эш-Мырза, Исмаил Салет.

Со временем крымскотатарская музыка начала охватывать все сферы жизни. Её стали слушать и исполнять представители различных слоев общества, демонстрируя её универсальность и при-

тягательность. Несмотря на то что религиозная идеология ислама оказывала сопротивление развитию музыкальной культуры, крымскотатарская музыка заняла существенное место в повседневной жизни народа. Например, крымскотатарские песни и мелодии начали звучать на праздниках, свадьбах и других торжествах, становясь неотъемлемой частью культурных мероприятий. «Прозвела музыка и при Ханском дворце в Бахчисарае. Достоверно известно, что сам хан Гази II Гирай (1551–1607) был прекрасным музыкантом и славился в Османской империи одним из лучших сочинителей пешревов (форма крымскотатарской классической инструментальной музыки, являющаяся частью большой циклической формы классического вокально-инструментального произведения; исполняется в самом начале произведения). Существовал кавалерийский военный оркестр при дворце, ханский камерный ансамбль, в состав которого входили старинные крымскотатарские народные инструменты» [3, с. 114].

Интересно, что даже тексты Корана, которые произносятся муэдзинами, читаются нараспев. Это подтверждает, что музыка и ритмическое звучание занимают значительное место в исламской культуре, даже если традиционно они могут не ассоциироваться с «музыкальной культурой» в привычном понимании. Таким образом, крымскотатарская музыка, несмотря на некоторые ограничения, смогла утвердиться в различных аспектах жизни, оставаясь ключевым элементом культурной идентичности [2].

До нашего времени дошли примеры многих жанров: тюркю, дестан, иляи, чынъ, мане, бейит, макъам, долу; инструментальные жанры – хоран, агыр-ава, хайтарма и другие. Одним из самых известных является тюркю – народная песня на темы любви, природы и жизни в целом. Дестан – это эпическая поэма, рассказывающая о героических событиях и исторических личностях, что делает его значимой частью крымскотатарской культуры.

Жанр «иляи» включает духовные песни, которые исполняются в рамках обрядов и праздников. «Чынъ» – это традиционная песня, исполненная под аккомпанемент музыкальных инструментов. Мане и бейит – также короткие поэтические формы, обычно с философским или бытовым содержанием и характерным мелодическим оформлением [1].

Инструментальная музыка крымских татар имеет свои особенности. «Хоран» – это жанр, в котором используются специфические инструменты, создающие уникальное звучание. «Агыр-ава» отличается более медленным темпом и глубокими эмоциональными переживаниями, тогда как «хайтарма» – это ритмичная и быстрая музыка, часто исполняемая на праздниках и торжествах. Каждый из этих жанров играет свою роль в культурной жизни крымскотатарского народа, сохраняя историю и традиции на протяжении многих лет.

К инструментальным жанрам относятся нижеописанные произведения.

«Къоран» (хоран) – быстрый хороводный народный танец, обычно исполняется на крымскотатарских свадьбах. Начинается в медленном темпе, постепенно ускоряющемся к концу танца. Исполняется большой группой людей, преимущественно в конце торжества, и сопровождается полным составом инструментального ансамбля. Размер – 6/8.

«Агыр-ава» – медленный народный танец с размером преимущественно 5/4. «Агыр-ава» вместе с хайтармой составляют циклическую форму, где за медленным танцем следует быстрый. Без этих двух танцев не обходится ни одна традиционная крымскотатарская свадьба. Раньше «агыр-ава» танцевали только мужчины, однако позже его стали исполнять мужчины и женщины. Сопровождается танец полным составом инструментального ансамбля с редким солированием отдельных музыкальных инструментов.

Хайтарма – быстрый, самый популярный среди крымскотатарской молодежи танец, контрастный агыр-ава. Размер преимущественно 7/8. Подоб-

ные мелодии встречаются у разных народностей (болгар, румын, греков), но крымскотатарская отличается многообразием в интонациях, метроритмической структуре, развитой формой. Для музыканта, которому не присуща виртуозность, сыграть хайтарму будет сложно из-за непривычного ритма. Понимая это, собиравший крымскотатарские мелодии А. Спендиаров записывал хайтарму в размерах 3/4 или 3/8 для комфортного исполнения партии европейскими музыкантами, хотя это было неправильно. Обычно хайтарме давали название в зависимости от города, в котором её создали, – «Акьмесджит хайтармасы» (Симферопольская хайтарма), «Эски Кырым хайтармасы» (Старокрымская хайтарма) и так далее.

«Таксим» – инструментальное свадебное обрядовое произведение. Одна из частей цикла, своеобразная прелюдия, которая обычно исполняется на скрипке сольно. Имеет четкую мелодию, хотя изредка добавляется импровизация. Остальные инструменты аккомпанируют скрипке тоникой.

«Пешраф» – вторая часть цикла, контрастная первой. Если таксим исполняется сольно, то «пешраф» наоборот – полным составом ансамбля в умеренном или быстром темпе. Размер двухдольный.

Большая часть из этих мелодий в последнее время исполняется редко, поскольку некоторые свадебные обряды и традиции считаются устаревшими и больше не используются в организации современных крымскотатарских свадеб. Все они также исполнялись полным составом инструментального ансамбля.

Отдельно выделим «Тым-тым» – крымскотатарский народный танец, исполняющийся в сопровождении скрипки. Он абсолютно уникален, притягивает красотой и сложностью как в движениях танцовщицы, так и в скрипичной партии. Для его исполнения требуется перестройка некоторых струн инструмента, с помощью глиссандо, пиццикато и трелей имитируется пение птиц. До войны «Тым-тым» просто играли на скрипке,

изредка под него танцевали мужчины, а сегодня под неё исполняют танец в основном женщины.

Современная крымскотатарская народно-инструментальная музыка обладает уникальными чертами, которые выделяют её среди других музыкальных традиций. Среди этих черт выделим следующие:

– многообразие инструментов. Крымскотатарская музыка использует такие музыкальные инструменты, как комуз (струнный инструмент), дуда (духовой инструмент) и другие. Каждый инструмент вносит свою окраску и характер в звуковой ландшафт;

– мелодическая структура. Музыка обычно основывается на модальных системах, что создает особую мелодическую атмосферу. Мелодии часто имеют длинные линии с плавным переходом между нотами;

– ритмическая гибкость. В крымскотатарской инструментальной музыке наблюдается разнообразие ритмических структур, что позволяет музыкантам импровизировать и добавлять свои элементы в исполнение;

– связь с фольклором. Инструментальная музыка тесно связана с на-

родной поэзией и песнями. Многие произведения исполняются в сопровождении танцев или используются во время обрядов;

– эмоциональная выразительность. Инструментальная музыка часто пронизана глубокими эмоциональными переживаниями. Музыканты, в свою очередь, передают чувства слушателям через силу звука и мелодии, что делает музыку очень выразительной;

– передача традиций. Как и в вокальной музыке, инструментальная традиция передается из поколения в поколение устно, что позволяет сохранять богатство мелодий и стилей, даёт возможность каждой новой генерации вносить свои изменения и интерпретации [5].

Выводы. Крымскотатарская народно-инструментальная музыка представляет собой целый мир, наполненный традициями, эмоциями и культурными символами. Такие особенности, как разнообразие инструментов, мелодическая структура, художественная глубина текстов и импровизационный характер, делают её выразительным элементом культурной идентичности крымскотатарского народа и достойным примером музыкального наследия.

1. Абдуллаева С. Э. Музыкальная культура крымских татар: генезис и динамика / С. Э. Абдуллаевой // Мир науки, культуры, образования. – № 2. – 2019. – С. 497–500.

2. Крымскотатарская музыка / гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 2016. – 672 с.

3. Кончевский А. К. «Песни и музыка Крыма» / под общ. ред. И. М. Саркизова-Серазини. – Москва: Земля и Фабрика, 1925. – 416 с.

4. Мамбетова Г. Р. Структурный анализ крымскотатарских народных песен / Г. Р. Мамбетова // Вестник МГИМ имени А. Г. Шнитке. – 2023. – № 5 (25). – С. 50–57.

5. Юнусова В. Н. Музыкальная культура Крыма в контексте исламских традиций России: некоторые итоги и перспективы / В. Н. Юнусова // От религиозного реформаторства к европеизации культуры мусульман. К 155-летию со дня рождения Исмаила Гаспринского / ред. сост. З. А. Имамудинова. – Москва: ГИИ, 2016. – С. 163–178.

The history of the development and characteristic features of genres of Crimean Tatar folk instrumental music

The article examines the historical background of the development of the musical art of the Crimean Tatars. The characteristics of the main genres of Crimean Tatar folk instrumental and vocal music are given. The characteristic features of musical traditions are revealed.

Keywords: genres, Crimean Tatar culture, folk instrumental music, performers, traditions.

УДК 7.072.2+792:82-1

И. А. Курьянова, О. С. Баранцева

Театр поэзии как уникальный жанр театрального искусства

Статья посвящена изучению современной театральной культуры, возрастающей роли исповедального художественного слова в молодежной театральной среде, исследованию феномена современного театра поэзии. В работе разграничены жанры «поэтический театр» и «театр поэзии», рассмотрено своеобразие формы и содержания театра поэзии, определена его роль как уникального явления в современном театральном процессе и в современной молодежной культуре.

Ключевые слова: современная театральная культура, поэтический театр, театр поэзии, художественное слово.

Введение. Цель работы – исследование феномена театра поэзии в контексте современной театральной культуры. Актуальность данного исследования определяется возрастающей ролью театра поэзии в современной театральной культуре, что подтверждается появлением большого количества театральных студий, молодежных театров поэзии, поэтических квартирников, онлайн-концертов, вирусных страниц со стихами и авторскими песнями в Интернете. Все это указывает на рост интереса молодежи к современной поэзии, усиление внимания к исповедальному поэтическому слову, феномену поэтического театра.

Постановка проблемы: исследование феномена театра поэзии в современной театральной культуре требует разграничения понятий «поэтический театр» и «театр поэзии», определения характерных особенностей каждого из этих жанров, исследования феномена театра поэзии в современной театральной

культуре, что подтверждается возрастающей ролью театра поэзии в современной молодежной культуре и определяется необходимостью поддержки новаторских экспериментальных приемов в области современного театрального искусства.

Авторы опирались на работы и высказывания исследователей и деятелей театра, как современных, так и классиков: В. Немировича-Данченко, В. Мейерхольда, В. Яхонтова, В. Смехова, Д. Катъшевой, Н. Медведевой и других, посвященных проблемам влияния литературы на драматический театр, роли художественного слова в драматическом театре, методике работы над поэтическими представлениями, истории возникновения поэтического театра и театра поэзии в русской театральной культуре.

Исследование проводилось на основе историко-культурного анализа по определению места и роли театра поэзии в современном театральном процес-

се и искусствоведческого анализа феномена театра поэзии.

Изложение основного материала. Современный театр – явление неоднородное и синтетическое, спектакли часто включают в себя элементы разных видов искусств, и не только привычные нам хореографию, музыку, эстраду, цирк, балет, пантомиму, пластику, акробатику, но и многие из существующих ныне современных направлений в искусстве, таких, например, как поп-арт, нон-арт, перформанс, современные мультимедийные технологии. Однако, несмотря на современные тенденции отхода театра эпохи постдрамы от литературы и поиск новых выразительных «чисто театральных» форм, литературный театр, основой которого является художественное слово, продолжает существовать и на сегодняшний день активно развивается. Особенно интересен в данном контексте театр поэзии, который входит в обширную область поэтического театра, то есть театра художественного, условного, метафорического.

На данный момент в театроведении, искусствоведении и театральной критике не наблюдается чёткого разграничения понятий «театр поэзии», «поэтический театр» и «театр поэтического представления». Чаще всего эти понятия считают синонимичными. Опираясь на театроведческие работы Н. Медведевой, А. Гавриловой, В. Яхонтова, Д. Катышевой, В. Мейерхольда, попробуем доказать, что данные понятия не тождественны.

Нам близко определение, данное исследовательницей А. Рубб в работе «Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть»: «Поэтический театр» – понятие более широкое, включающее в себя и театр поэзии. Определение «поэтический» здесь соответствует слову «возвышенный», то есть всё, что стоит над повседневностью и обозначает некоторую метафоричность и метафизические аспекты бытия... Театр перенимает от поэзии приём метафоры и становится поэтическим» [8, с. 215].

Мы знаем, что в искусстве театра с момента его возникновения еще в Древней Греции поэтическое слово являлось основным средством выразительности. Внимание к слову – важнейшая черта и традиция эстетики русского драматического искусства, идущая от Д. Фонвизина, А. Пушкина, М. Лермонтова. Внимание к слову легло в основу театральной реформы двадцатого века К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. МХТ имени А. Чехова был не только первым режиссёрским театром, но и первым образцовым литературным театром. Важным являлся принцип верности сценического прочтения литературы, то есть наибольшей точности в передаче авторской мысли в рамках воплощаемого художественного образа. В «Беседах с молодежью» В. Немирович-Данченко утверждал: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач – и психологических, и пластических» [6, с. 121]. В. Мейерхольд, создатель условного поэтического театра, считал: «Новый Театр вырастает из литературы. Литература подсказывает театру» [5, с. 62]. По мнению режиссера, первые побуждения к обновлению театральных концепций приходят именно со стороны литературы.

Поэтический театр формировался довольно длительное время, однако приобрёл более конкретную форму в русской театральной культуре только к семидесятым годам XX века. Это в первую очередь связано с движением «шестьдесятников», вынесших поэтическое слово как знамя времени на площади, стадионы, в концертные залы.

Появление профессионального театра поэзии связано с именем знаменитого режиссёра этого периода, руководителя московского Театра на Таганке – Юрия Петровича Любимова. Именно его эксперименты со стихотворными текстами способствовали оживлению и развитию жанра [10, с. 16]. Первым поэтическим спектаклем в постановке Ю. Любимова стал спектакль «Антимиры», автором сценария

и поэтического текста в котором выступил поэт Андрей Вознесенский. Потом была поставлена всемирно известная рок-опера «Юнона и Авось» по поэме А. Вознесенского, «Павшие и живые», где зазвучали стихи малоизвестных поэтов-фронтовиков. Любимов работал со стихами Маяковского, над поэтической драмой «Пугачев» Есенина, поэмой А. Пушкина «Евгений Онегин».

Традиционно считается, что спектакль делает поэтическим либо его посвящение поэту, либо использование в нем стихотворных текстов, но поэтический театр Любимова был намного шире. В его случае «поэтический» указывает на особое строение спектакля. Любимов использовал характерные приемы, которые превращали любой текст как бы в стихотворение: свободная композиция, короткие эпизоды и строфы, важность ассоциаций и сопоставлений, монтаж различных элементов, многослойные метафоры. Присутствие этих приемов рождало смыслы, иногда даже не заложенные в оригинале. Как отмечают исследователи Н. Медведева и А. Гаврилова, Любимов переделывал и прозу, и поэзию, добавляя в нее свои смыслы [4, с. 22].

Таким образом, в поэтическом театре в основу спектакля может лечь и прозаический литературный материал, «способный» к поэтическому преобразованию – драматическому и сценическому. Имеется в виду возможность лиризации, обнажение духовной пульсации личности, выстраивание поэтических ассоциативных связей, симфонизация сценических действий и т. д. Все эти элементы способствуют повышению степени художественной обобщенности, образности, типичной для поэтического мышления, и делают театр поэтическим.

«Театр поэзии» – более узкое и конкретное понятие, которое входит в обширное понятие «поэтический театр» и является его неотъемлемой частью. Основу репертуара такого вида театра составляют непосредственно стихотворные произведения, будь то лирика или драма в стихах. Данный жанр характе-

ризуется более строгими рамками, он не восприимчив к прозаическим текстам. Здесь именно поэзия выступает основой, фундаментом, на котором строится всё здание театра поэзии или театра поэтического представления. Эти понятия синонимичны.

Важно подчеркнуть, что театр поэзии – это исключительно литературный театр, это особая форма театрального искусства, основой которого является именно художественное поэтическое слово. Здесь органично соединяются искусство чтеца и искусство актёра, включающее пластику, движение, сценическое пространство, но основу такого поэтического спектакля, все же составляет именно поэзия, в которой ярко выражено исповедальное начало, обнажающее личность поэта и его отношение к жизни. «Именно поэтический текст обуславливает форму и содержание представления, формирует его пространство, определяет действие и расставляет смысловые и эмоциональные акценты» [4, с. 23].

В поэтических представлениях со сцены обязательно будет звучать поэтическое слово как основа драматургии, основное средство выразительности, источник смысла и эмоциональной связи драматурга, режиссёра, актёров и зрителей, что способствует достижению катарсиса как основной цели театрального искусства.

Театр поэзии опирается в своем поиске на опыт поэтического театра. Не случайно современным театром поэзии взяты на вооружение принципы работы над поэтическим текстом, которыми руководствовался при создании поэтического представления сценарист и актёр театра «Современник», основатель жанра «театр одного актёра» – Владимир Яхонтов. «Я пришел к тому, что звучащее слово – это совершенное слово, его окончательное выражение...» – утверждал актер-мыслитель. На него самого огромное влияние оказало то, как читал свои стихи поэт-агитатор В. Маяковский. Но сам Яхонтов разграничивал понятия «авторское исполнение» и

«актерское». В. Яхонтов, ученик Вахтангова, «нёс театр в себе», стараясь выстроить «взаимоотношения художественного слова и сцены», уходя от избыточных жестов, перенося действие в голос, в звук, при очень сдержанном звучании на полутонах [3].

Определяя действенную природу слова, В. Яхонтов пишет: «В слове, которое я произношу, есть действие. Слово выразительно и динамично, если не скользит по его поверхности, но взорвать изнутри. Слово подсказывает актёрское состояние, трактовку. Не нужно надумывать поверх слова: всё лежит готовым, в глубине слова, в его природной, присущей ему мелодике, в его фонетике» [10, с. 367]. Не случайно другой известный чтец, Иракий Андронников, утверждал, что Яхонтов обогатил слово режиссурой. Независимо от того, какие композиции В. Яхонтов читал, все его работы прежде всего подчинялись сквозной мысли. Он всегда стремился «проникнуть в суть», считая, что каждый художник обязан думать, «писать свое время» [10, с. 218].

Театр поэтического представления наиболее эмоциональный из всех видов театрального искусства, он обнажает личность актёра, проверяя его на прочность не только в профессиональном, но и в человеческом аспекте. Регина Михайловна Гринберг, режиссёр Ивановского молодёжного музыкально-поэтического театра имени В. Высоцкого, справедливо утверждает: «В Театре поэтического представления... притвориться, прикрыться ролью – невозможно. Наоборот. Поэтический театр обнажен. Обнажает внутренний мир актёра, его психику, интеллект, человеческую природу. Он перед зрителем как на рентгене. Выходя на подмостки в триедином образе (автор, лирический герой и он сам – актер), он создает из этого сплава новое действующее лицо – героя спектакля поэтического представления. Лирический или публицистический монолог этого героя всегда исповедь и одновременно проповедь» [9].

Несмотря на явную литературоцентричность, в театре поэзии, как и в других видах театрального искусства, приветствуется использование разнообразных достижений современного театрального искусства, инновационных технологий. Однако всё же центральным аспектом остаётся слово в его первоначальном значении, служащее для передачи внутреннего мира лирического героя, идеи произведения.

Театр поэзии как одна из форм современного поэтического театра набирает всю большую популярность в современной театральной среде. Новые поэтические спектакли идут в театре «На Таганке», в «Современнике», в Мастерской Петра Фоменко, в театре «Практика». Обращение современного театра к поэтическому тексту связано прежде всего с необходимостью привести на сцену живое слово. В наше время активного развития интернета, медиа-технологий и визуального искусства человеку просто необходимо остановиться и обратить внимание на себя, внутрь себя, услышать другого. Здесь на помощь и приходит поэзия – особый вид литературного творчества, отражающий глубинные личностные переживания автора, слово, откликающееся в душе слушателя. В поэтическом спектакле от зрителя требуется напряженная работа мысли и духа, настрой на определённый лад поэтической речи и восприятие театральной (условной) действительности через поэтические образы, рождённые фантазией автора и донесённые актёрами при помощи немногочисленных выразительных средств, имеющихся в арсенале театра поэзии.

Следует отметить, что репертуар театра поэзии может состоять как из произведений классиков, так и из текстов современных авторов. Это во многом зависит от предпочтений самого режиссёра-постановщика. Марина Брусникина, известный режиссёр, актриса и педагог, чьё имя в театральной среде тесно связано с современной поэзией, в одном из своих интервью утверждает: «Я считаю, что интерес к современ-

ным текстам необходимо прививать. И особенно – молодому поколению. Я часто сталкиваюсь с жертвами последних десяти лет, когда в образовании происходили страшные вещи. Молодежь ещё худо-бедно знает Пушкина, но уже может ничего не слышать о Марине Цветаевой. Не говоря уже о Дмитрии Пригове... Но это не значит, что поэзия им неинтересна. Просто теперь для них её роль выполняет музыка...» [7].

Хочется возразить М. Брусникиной. Время меняется быстро и меняет людей. Сегодняшняя молодёжь тянется к поэзии, к исповедальному поэтическому слову. Об этом говорит появление большого количества молодёжных поэтических клубов, поэтических театров и театральных студий, модных сегодня поэтических «квартирников», поэтических вечеров. Например, в Симферополе, на базе детско-юношеской театральной студии «MODUSOPERANDI», при учебном центре «Маяк», создан театр поэзии. Свою миссию руководители студии определяют так: вернуть детям интерес к классической литературе и музыке. Одна из интереснейших постановок последнего времени – пользующийся неизменным успехом у зрителей мелодраматический спектакль «Высоцкий обо всём» режиссёра Марианны Владимирцевой. Стоит вспомнить и об очень популярных у крымской молодёжи вечерах поэзии в Крымской республиканской научной библиотеке, поэтических мероприятиях клуба «Вдохновение» при Медицинской академии имени С. И. Георгиевского, поэтических вечерах современной любительской поэзии «Настоящие» в Атриуме ТЦ «Южная галерея», проходящих на этой площадке регулярно уже несколько лет и основавших молодёжный литературный фестиваль «Прошу слова». В Крымской республиканской

библиотеке для молодёжи регулярно проходят разнообразные поэтические мероприятия: открытые микрофоны, баттлы, видеоконференции, телемосты, патриотические проекты, сольные творческие вечера современных авторов, ставятся поэтические спектакли.

Выводы. Разграничив понятия «поэтический театр» и «театр поэзии», определив характерные особенности театра поэзии как уникального жанра театрального искусства, основанного на звучащем художественном слове, мы определили роль театра поэзии в современном театральном процессе, в молодёжной культуре. Несмотря на последствия всеобщей глобализации, влияние интернета и агрессивного медиаконтента, искренний, сокровенный поэтический театр жив и развивается, поскольку это такое место, где действительно создаётся невероятный душевный контакт между зрителем и человеком на сцене.

Несмотря на явную сложность восприятия звучащего поэтического слова, поэтический театр востребован у современной молодёжи.

Поэты во все времена решали главную задачу – гармонизации жизни, задачу простую и невероятно сложную, но очень востребованную в наше турбулентное время. Молодому поколению важно выбрать «своего» поэта, строки которого будут наиболее точно отражать их внутренний мир. Театр поэзии, со сцены которого будут звучать как знаменитые произведения классиков русской литературы, так и современных талантливых авторов, предоставляет им такую возможность. Театр поэзии сегодня – это не просто диалог со зрителем, это погружение в культурную память поколений, обращение к константам и традициям, сложившимся в русской культуре, что особенно важно для молодёжи сегодня.

1. Евгений Вахтангов, 1883–1922: сборник / сост., ред., авт. коммент. Л. Д. Бенровская, Г. П. Каптерева. – Москва: Всероссийское театральное общество, 1984. – 583 с.
2. Катгышева Д. Н. Литературный театр: искусство звучащего слова / Д. Н. Катгышева // В помощь художественной самодеятельности. – 1982. – № 20. – С. 143.
3. Кузичева М. Законы поэзии спят в гортани... (В. Яхонтов и О. Мандельштам). – URL: <http://magazines.gorky.media>
4. Медведева Н. М. Поэтический театр в контексте современной культуры / Н. М. Медведева, А. В. Гаврилова // Наука. Искусство. Культура. – 2019. – № 3 (23). – С. 18–27.
5. Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 1. / В. Э. Мейерхольд. – Москва: Искусство, 1968. – 350 с.
6. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: Статьи. Речи. Беседы. Письма. В 2 т. Т. 1 / В. И. Немирович-Данченко. – Москва: Искусство, 1952–1954. – 640 с.
7. Поэты о современном театре // Литература: [сайт]. – URL: <https://litteratura.org/non-fiction/1657-poety-o-sovremenном-teatre.html> (дата обращения: 06.11.2024).
8. Рубб А. А. Размышления о Нетрадиционном театре, или Нетрадиционный театр как он есть. – Москва: ВК, 2004. – 604 с.
9. Самойлов Д. Что такое поэтический театр. Жизнь стиха на сцене / Д. Самойлов // Проектная лаборатория по изучению творчества Юрия Любимова и режиссерского театра XX–XXI вв.: [сайт]. – URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/pugachev_samoilov (дата обращения: 06.11.2024).
10. Смехов В. Б. Театр моей памяти / В. Б. Смехов. – Москва: Вагриус, 2002. – 441 с.
11. Яхонтов В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов. – Москва: Искусство, 1958. – 455 с.

Theatre of poetry as a unique genre of theatrical arts

The article focuses on the exploration of contemporary theatrical culture and the increasing importance of confessional artistic word within the youth theatre community. It investigates the phenomenon of modern theatre of poetry, distinguishing between the genres of «poetic theatre» and «theatre of poetry». The work examines the unique characteristics of both the form and content of poetry theatre and defines its role as a distinctive phenomenon in today's theatrical landscape and contemporary youth culture.

Keywords: *modern theatrical culture, poetic theater, theatre of poetry, artistic word.*

УДК 75.04:2

М. А. Пуздровская

Понятие религиозного образа в современном светском искусстве

Автор анализирует понятие религиозного образа в современном искусстве в контексте светской культуры, его трансформацию и влияние на современные культурные практики. Предлагается решение задачи по изучению способов, посредством которых религиозные образы интегрируются в современную светскую среду.

Ключевые слова: *религиозный образ, современное искусство, светская культура, художественное творчество, глобализация, искусство, постмодерн.*

Введение. В условиях быстро меняющегося социокультурного пространства, а также с возникновением новых форм и способов существования человека в культурном контексте исследование религиозных образов современного искусства в светской культуре приобретает особую актуальность. Религиозное многообразие в условиях глобализации потребовало выработки новых подходов и взглядов в культуре и искусстве, что отразилось в формировании нового направления – постмодерна. Этот процесс характеризовался появлением комплекса новых художественных стилей в искусстве. Данные явления повлияли в том числе на смыслы и способы репрезентации религиозных образов в современных культурных практиках.

Современные исследователи считают, что трансгрессивный выход за пределы возможного в религиозном и классическом искусстве повлиял на изменения в процессе репрезентации религиозных образов в современной культуре. Если ранее религиозные образы транслировались по строго заданным

канонам и правилам, то в постмодерне они сопровождаются появлением новых, зачастую шокирующих образов [12, с. 157–166]. Религиозные образы, традиционно воспринимаемые как часть сакрального пространства, переходят границы своих первоначальных контекстов, оказывая влияние на формирование светских культурных практик. Это явление отражает динамичное взаимодействие различных культурных систем и создает новые возможности для анализа не только религиозной, но и светской идентичности. Следуя траекториям общества потребления, многие из этих неклассических образов и нетрадиционных способов их выражения коммерциализировались, как, например, у Энди Уорхола и Дэмиена Хёрста. В то же время ретрансляция подобных образов для широкой аудитории, особенно верующих, была неприемлема. Хотя менее экстравагантная часть подобного искусства представляет собой относительно приемлемые для современного человека образы. Изображения святых, традиционные сюжеты, наподо-

бие Тайной вечери, выполненные в необычной для иконографии манере, сегодня нередко встречаются в храмах и монастырях, а также в коллекциях церковной живописи.

Современное искусство стало важной площадкой для диалога между различными культурами и религиями, что позволяет глубже понять межрелигиозное взаимодействие и уважение к культурному многообразию. Современные художники отражают актуальные общественные и политические проблемы, реагируя на мировые события, в том числе поднимая вопросы веры и идентичности через переосмысление традиционных религиозных символов.

Центральным моментом поднятых вопросов является непосредственно сам религиозный образ и то, как он понимается в современном искусстве, являющемся составляющей современной светской культуры. Рассматривая религиозные образы в современном светском искусстве, мы опирались на труды философов, культурологов и психологов.

Изложение основного материала. Цель исследования – опираясь на характеристики понятия образа в философии, психологии и культурологии, проанализировать значение понятия религиозного образа для современного искусства в контексте светской культуры, наметить пути его трансформации и влияния на современные культурные практики.

Религиозные образы в светской культуре, ранее выражавшие определенные религиозные смыслы и направленные на приобщение человека к божественному и религиозному, в условиях постмодерна в светской среде переживают трансформации. Эти трансформации происходят посредством переосмысления традиционных религиозных символов не только как священных, но и как культурных и политических знаков, что ярче всего представлено в современном светском искусстве.

Говоря о религиозном образе, необходимо охарактеризовать само понятие образа. Мы исходим из того, что образ является одним из главных средств ком-

муникации в художественной культуре, а значит, и в культуре в целом. Характеризуя понятие образа, обратимся прежде всего к философии, поскольку именно здесь содержатся первоначальные характеристики данного феномена.

Начнем с того, что для понимания образа необходимы как минимум два субъекта – того, кто создает и транслирует образ, и того, кто воспринимает и интерпретирует его. Поэтому воспользуемся гносеологической теорией образа. В ней образ рассматривается как результат воспроизведения в сознании субъекта воспринятого объекта. Образ является результатом отражения объекта в сознании человека [13]. В основе образа лежит чувственное познание, он рождается в ощущениях, восприятии и представлениях. Далее, выходя на уровень мышления, формируются понятия, суждения и умозаключения. Специфической формой образа является художественный образ. Его своеобразие заключается в освоении мира с позиций определенного идеала. И особое место в данной концепции занимает художественный образ, интересующий нас в первую очередь, поскольку именно он отражает специфику религиозных образов в искусстве.

В общем значении художественный образ, согласно Большой российской энциклопедии, есть «...способ существования произведения, взятого со стороны его выразительности, впечатляющей энергии и осмысленности» [14].

Теоретическое осмысление образа восходит к античности, к трудам Аристотеля [1; 2], Платона [10] и Сократа – первых, кто характеризовал понятие образа.

В учении о художественном образе у Аристотеля обнаруживаем размышления о «мимесисе», который он понимал как «подражание» художника жизни [2]. Художник, подражая жизни, способен, полагал Аристотель, производить некие особенные предметы, которые могут вызывать эстетическое наслаждение. Но собственно категория художественного образа появилась значительно позже.

Понятие образа разрабатывалось также в философии И. Канта [4; 5], в русле немецкой эстетики при осмыслении феномена искусства. Кант утверждал, что образы искусства несут в себе скрытый символизм: «символическое есть только вид интуитивного» [4, с. 373]. Философ отнес искусство к символическому познанию мира, отведя в этом процессе определенную роль образу.

Постепенно понятие образа заняло существенное место в теории познания. Так, в специальной статье В. Тьютина «Образ» из «Философской энциклопедии» дается следующее определение: «В специальном (философском) смысле образ – одно из основных понятий теории познания, характеризующее результат отражательной (познавательной) деятельности субъекта. В широком смысле (в научном обиходе) термин «образ» употребляется: по отношению к видам чувственного отображения (ощущениям, восприятиям и представлениям), не распространяясь на абстрактное мышление; как синоним терминов «копия», «отображение»» [11].

Значительный вклад в разработку теории образа, и в частности художественного, внесли отечественные психологи, подходившие к образу как с психофизиологических, так и социально-психологических позиций. Так, А. Н. Леонтьев предполагал, что работа зрительной системы зависит от строения глаза и потому начинается с сетчаточного образа. Он утверждал, что именно этот образ является чувственной тканью, необходимой для возникновения образа. Ученый писал, что чувствует и ощущает именно глаз, а уже воспринимает образ вся зрительная система. Из этого он выводит категориальность восприятия, показывая, как появляется категориальный образ: «...как то, что мы воспринимаем карандаш именно как карандаш, предмет со своими функциями и особенностями, нам знакомый, а не как простое изображение, не несущее для человека смысловой нагрузки, мы наделяем предмет значением» [6; 7].

В. П. Зинченко описывал образ как чувственное психическое явление, по своему содержанию способное быть как чувственным, так и рациональным [3].

Методология нашего анализа базируется также на трудах Ю. М. Лотмана, посвященных семиотике культуры и искусства, анализировавшего понятие образа и образности в контексте искусства и культуры [8]. Лотман рассматривал в своих трудах образ как сложно построенный смысл, многократно зашифрованное образование, в котором каждый элемент может оказаться значимым. При шифровании различных участков смыслов кодами они вступают в сложные игровые соотношения друг с другом и с аудиторией, каждый раз образуя новые смыслы.

Анализируя образ как объект изучения целого ряда уважаемых наук, таких как философия, культурология и психология, отметим, что для восприятия художественного образа важны категории более близкие к искусствоведению, такие как композиция, цвет, фон, форма.

Исходя из того что процесс создания произведения обычно эмоционально насыщен, художественный образ, обретая заданную форму, обогащается новыми свойствами.

Религиозный же образ в сравнении с образом с точки зрения наук, охарактеризованных нами выше, и повседневных практик имеет специфическое толкование. Оно включает совокупность личных впечатлений, опирающихся на пережитые когда-то ощущения и воспринятые явления, а также способ выражения чувств и мыслей через опредмечивание их в творчестве. Но самое главное – религиозные образы всегда насыщены религиозными смыслами, целями и тематикой.

Интерпретируя религиозные образы в современном искусстве, обратимся к творчеству трех его ярчайших представителей, которые были не просто равнодушны к религиозной тематике, а, можно сказать, очарованы ею, – Сальвадора Дали, Энди Уорхола и Дэмиена Хёрста.

Рассмотрим сюжет «Тайной вечери» Христа, который на протяжении веков использовали многие художники. Например, произведение испанского художника Сальвадора Дали «Тайная вечеря» (рисунок 1) написано маслом на холсте в 1955 году. Честер Дейл – американский банкир и коллекционер произведений искусства, заказавший данную картину, был очень доволен, несмотря на то что некоторые критики сочли её посредственным изображением часто используемого сюжета. Двенадцать пятиугольников и двенадцать апостолов. Как сказал Дали, «причастие должно быть симметричным» [16].

Как и на картине «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, одного из любимых художников Дали, его «Тайнство Тайной вечери» изображает Христа, сидящего в центре за столом, вокруг которого собрались ученики, а на заднем плане, в окнах, виднеется пейзаж (рисунок 1). В случае Дали – это залив недалеко от его дома в Порт-Льигате. Фигура Христа прозрачна, а над ним в небе видны руки и грудь мужчины – будто он возносится на небеса. Две половины хлеба и полстакана вина представляют священную трапезу.

Спорным моментом картины стало и то, что Христу были приданы черты Галы – супруги Сальвадора Дали. Художник уже писал Галу в образе Мадонны на нескольких более ранних картинах, а в 1958 году он изобразил её смотрящей на Христа, возносящегося на небеса, на картине «Вознесение Христа» [16]. Как и другие религиозные картины Дали, «Тайная вечеря» вызывает у зрителей очень разные реакции, что свидетельствует о неоднозначности восприятия религиозных образов в современном искусстве.

Обратимся к другому автору, создавшему серию работ из более ста вариантов «Тайной вечери», – американскому художнику Энди Уорхолу. Данная серия, создававшаяся с 1984 по 1986 год по мотивам знаменитой «Тайной вечери» Леонардо да Винчи, – это балансирование между верой и пародией.

«Тайная вечеря» Энди Уорхола, созданная в 1986 году, – это изображение одной из самых известных сцен в религиозном искусстве, относящееся к направлению поп-арт и классифицируемое как религиозная картина (рисунок 2). Перед нами – современная интерпретация культового изображения Леонардо да Винчи – Иисус Христос ужинает со своими учениками.

Чтобы воссоздать знаменитую сцену, Уорхол использует свою характерную эстетику поп-арта. Изображение представлено в дублированном формате: два идентичных варианта «Тайной вечери» расположены вертикально в пределах рамки. Цветовая палитра ограничена резкими контрастами, преимущественно яркими оранжевыми и чёрными тонами, что создаёт поразительный визуальный эффект. Композиция подчёркивает торжественные фигуры Иисуса и его учеников, запечатлевая момент с помощью современного стилизованного подхода, характерного для творчества Уорхола. Эта интерпретация отдаёт дань уважения оригиналу, но одновременно переосмысливает его через призму поп-культуры XX века [15].

Еще более полемичными стали работы английского художника Дэмиена Хёрста.

Выставка работ Хёрста «Новая Религия» (рисунок 3) впервые была проведена в галерее Пола Столпера в Лондоне в 2005 году. Сейчас эта коллекция принадлежит лондонской галерее и путешествует по миру. Представленные на ней работы повествуют о новой вере человека, его замыслах, зависимостях и притягивающих явлениях современной жизни. Центром композиции этой выставки стали три элемента: алтарь новой религии; ящик – символический склеп; новый крест, отражающий тот, на котором, возможно, распяли самого Христа. На алтаре 4 скульптуры, окружённые еще 44 принтами. Одна из скульптур алтаря называется «Распятие». Это крест из кедрового дерева, наполненный таблетками: лекарства для художника – предмет поклонения. Более того, автор возводит фармакологию



Рисунок 1 – Сальвадор Дали. Тайная вечеря. 1955

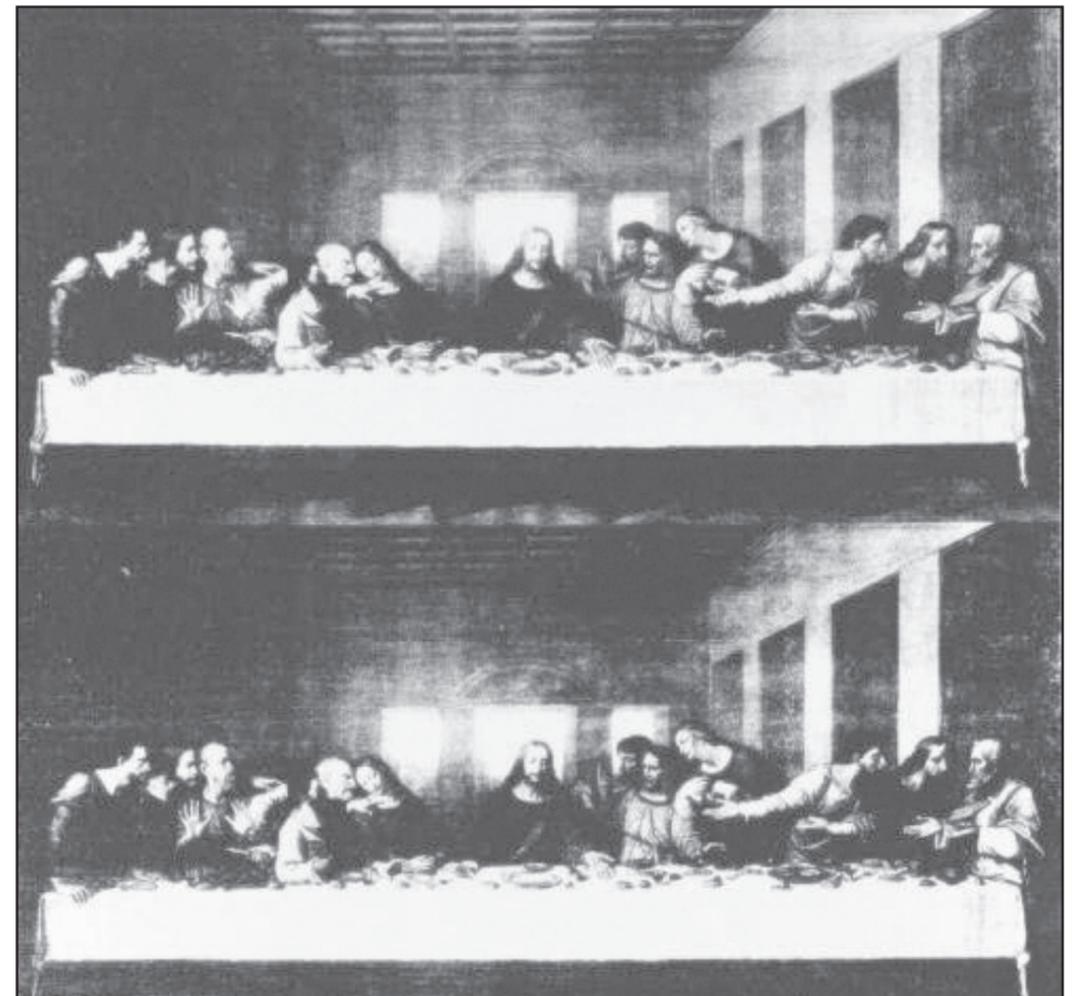


Рисунок 2 – Энди Уорхол. Тайная вечеря. 1986



Рисунок 3 – Дэмиен Хёрст. Новая Религия. 2005

в новую религию человека, подчеркивая его медикаментозную зависимость. Таким образом, традиционные религиозные смыслы, выраженные в кресте, смешиваются с новым видением религиозных образов художника. Сам Хёрст отмечал, что важными составляющими его жизни всегда были религия, наука, искусство и любовь [9]. Выставка организована по подобию часовни: как и в часовне, эпицентром становится алтарь, куда люди приходят молиться, говорить о своих проблемах и грехах.

Выводы. Религиозный образ имеет специфическое толкование. Оно опирается на совокупность личных впечатлений, опирающихся на пережитые когда-то ощущения и воспринятые явления, а также способ выражения чувств и мыслей через опредмечивание их в творчестве. Религиозные образы всегда насыщены религиозными смыслами, целями и тематикой, в том числе и те, которые не принадлежат религиозному (церковному) искусству, а относятся к сфере современного светского искусства, составляющего часть сегодняшней культуры.

Анализируя известные произведения современного искусства – «Тайная вечеря» Сальвадора Дали, «Новая религия»

(сюжет «Распятия») Дэмиена Хёрста и «Тайная вечеря» Энди Уорхола, обнаруживаем, что традиционные религиозные образы претерпевают значительные изменения. Художники переосмысливают их, придавая традиционным образам новые значения и освещая их с неожиданных ракурсов. Используя современные художественные техники, они создают нетрадиционные изображения, которые связывают прошлое и настоящее, вызывая у зрителей новые размышления о религии и её месте в современном мире. Поэтому в современной культуре – кинематографе, живописи, фотографии, видеоиграх, литературе и музыке – мы постоянно сталкиваемся с перекодированными религиозными образами. Это происходит в соответствии с законами антропологии, ведь человек не только физическое, но и духовное существо. Эта духовная составляющая стремится к поиску высших смыслов, помогая человеку восстанавливать физическую энергию и удовлетворять телесные желания, искать более глубокие смыслы своего существования. И религиозные образы в современном светском искусстве представляют собой своего рода интерпретированные ответы на духовные запросы современности.

1. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1. О душе / Аристотель. – Москва: Мысль, 1976. – 550 с.
2. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 4. Поэтика / Аристотель. – Москва: Мысль, 1983. – 830 с.
3. Величковский Б. М. Психология восприятия / Б. М. Величковский, В. П. Зинченко, А. Р. Лурия. – Москва: Изд-во МГУ, 1973. – 247 с.
4. Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 5. Критика способности суждения / И. Кант. – Москва: Мысль, 1966. – 564 с.
5. Кант И. Сочинения. В 6 т. Т. 6. Антропология с прагматической точки зрения / И. Кант. – Москва: Мысль, 1966. – 743 с.
6. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность / А. Н. Леонтьев. – Москва: Политиздат, 1975. – 304 с.
7. Леонтьев А. Н. Лекции по общей психологии. – Москва, 2000. – URL: <https://sdo.mgaps.ru/books/K7/M1/file/2.pdf> (дата обращения: 07.02.2025).
8. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 544 с.
9. Наука и надежда в «Новой религии» Дэмиена Хёрста. – URL: <https://vlast.kz/life/20349-nauka-i-nadezda-v-novoj-religii-demiiena-hersta.html> (дата обращения: 28.11.2024).
10. Платон. Сочинения. В 4 т. Т. 3. Государство / Платон. – Москва: Мысль, 1994. – 654 с.
11. Тютин В. Образ / В. Тютин // Философская энциклопедия. В 5 т. Т. 4. – Москва: Советская энциклопедия (1960–1970). – URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/articles/837/obraz.htm?ysclid=m6taxgz5cj448838523> (дата обращения: 14.01.2025).
12. Шлыкова С. П. Деконструкция христологического аспекта в искусстве постмодерна / С. П. Шлыкова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – № 6 (29). – С. 157–166.
13. Философская энциклопедия. – URL: <https://rus-philosophical-enc.slovaronline.com/6203-ОБРАЗ> (дата обращения: 27.11.2024).
14. Художественный образ. Большая российская энциклопедия. – URL: <https://bigenc.ru/c/khudozhestvennyi-obraz-79d7d7?ysclid=m4096m5oh9789516128> (дата обращения: 27.11.2024).
15. The Last Supper (1986) by Andy Warhol. – URL: <https://www.artchive.com/artwork/the-last-supper-andy-warhol-1986/> (дата обращения: 28.11.2024).
16. The Sacrament of the Last Supper, 1955 by Salvador Dali. – URL: <https://www.dalipaintings.com/the-sacrament-of-the-last-supper.jsp> (дата обращения: 28.11.2024).

The concept of religious image in contemporary secular art

The author analyzes the concept of religious image in contemporary art in the context of secular culture, its transformation and influence on contemporary cultural practices. A solution to the problem of studying the ways in which religious images are integrated into the contemporary secular environment is proposed.

Keywords: religious image, contemporary art, secular culture, artistic creativity, globalization, art, postmodernism.

Л. В. Шилова

От страниц к подмосткам: вызовы и возможности сценической интерпретации литературы

В статье исследуется роль индивидуальности в исполнительском искусстве, особенности ее восприятия аудиторией. Анализируется полифункциональность художественного слова в литературном тексте и ее связь с типом художественного сознания, тематикой произведения и повествовательной манерой чтеца. На убедительном фактическом материале автор доказывает, что мастерство чтеца заключается не только в технически точной передаче авторского замысла, но и в способности трансформировать закодированные в тексте смыслы в уникальную сценическую реальность.

Ключевые слова: текст, чтец, интерпретация, литературное произведение, символическое, семантическое пространство, художественное слово.

Введение. Проблемы интерпретаций литературных произведений на сцене сохраняют свою актуальность. Искренность и выразительность, заложенные в произведении, требуют адекватного исполнения и аналогичного восприятия. Включая слово в концептуально целостную систему литературного произведения, автор, а впоследствии и чтец реализует все его потенциальные ресурсы – номинативные, дефинитивные, изобразительные, выразительные, где одна художественная функция словесного ряда дополняет другую и они вместе нацелены на смысловое обогащение создаваемого мира произведения.

Многообразие смысловых функций художественного слова, его полифункциональность в литературном тексте, по утверждению исследователя С. А. Голубкова, обусловлена замыслом автора, принадлежностью к опреде-

ленному типу художественного сознания, тематикой произведения, связью с определенной стилевой тенденцией, с собственной повествовательной манерой чтеца [2, с. 11]. Такие исполнители советского периода, как В. Яхонтов, Д. Журавлёв, А. Грибов, Т. Доронина, М. Терехова, А. Фрейндлих, Р. Плятт, Е. Вестник, М. Ульянов, В. Гафт, Г. Тараторкин, И. Смоктуновский, В. Лановой, О. Табаков, М. Козаков и многие другие являются яркими выразителями изобразительных и познавательных возможностей художественного слова. Мастера, оставившие неизгладимый след, сегодня представляют классические образцы исполнительского искусства звучащей речи.

Почему одни убеждают нас, захватывают силой эмоционального потрясения и магией таланта, а другие оставляют равнодушными? Загадка, которая не

может быть разгадана полностью. Однако можно предположить, что это связано с несколькими факторами. Во-первых, с мастерством исполнителя, его способностью передать авторскую мысль и эмоцию. Во-вторых, с индивидуальностью исполнителя, его способностью создать свой собственный образ, то есть с интерпретацией смыслов, которые предлагает исполнитель.

Целью настоящего исследования является выявление вызовов и возможностей сценической интерпретации литературы, а также роли индивидуальности в исполнительском искусстве.

Новизна исследования состоит в осмыслении проблематики теоретического и практического определения основ современного художественного чтения с опорой на классические образцы исполнительского искусства, с учетом специфики искусства звучащего слова.

Изложение основного материала. Интерпретация – это не просто воспроизведение текста, а творческий акт, в ходе которого исполнитель-чтец создает новый художественный продукт. Этот процесс включает анализ текста, его смысловых пластов, выявление скрытых подтекстов, привнесение своего видения, своего жизненного опыта и своих чувств, установление эмоционального контакта с аудиторией.

С нашей точки зрения, интерпретацию в искусстве художественного слова следует рассматривать как следующий многоуровневый процесс:

1. Работа над текстом: анализ текста, работа с подтекстом, создание образа, взаимодействие с аудиторией.

2. Определение факторов, влияющих на интерпретацию: личности чтеца (манера исполнения, тембр голоса, использование пауз, интонаций, мимики, жестов), жанра произведения, цели выступления.

3. Этика интерпретации. Чтец должен стремиться: а) к бережному отношению к тексту: недопустимо искажение его смысла; б) к аудитории: необходимо учитывать возраст, культурные особенности слушателей, из-

бегать вульгарности, пошлости, манипуляции; в) к профессионализму: высокому уровню владения техникой речи, сценическим движением, умениям создавать атмосферу, удерживать внимание аудитории.

Обратим внимание на то, что задача мастера художественно слова несколько иная, чем у автора произведения, но сила эмоционального воздействия на зал не менее значительна. Мы преклоняемся перед произведениями поэтов-классиков, ценим каждое их слово, тщательно оберегаем их литературные произведения от возможных текстуальных и смысловых искажений при исполнении. На нас давит их многовековой авторитет, и это часто может сковывать исполнителя. Безусловно, необходима точность в передаче текста, но не менее важна точность передачи мыслей и ощущений, побудивших автора написать именно такие строки. В искусстве художественного слова есть постоянная необходимость донести смыслы, закодированные в поэтическом тексте, который неожиданно вызывает к жизни непредвиденную, невероятную сценическую реальность.

Так, стихи Маяковского требуют не только точного воспроизведения «лесенки», но и передачи бунтарского ритма. И в этой связи показательно прочтение строк В. Маяковского замечательным актером советского и российского театра Сергеем Юрским. Звучащие из его уст «Выньте, гулящие, руки из брюк – берите камень, нож или бомбу!» («Облако в штанах») повергали в трепетный ужас и восхищение весь зрительный зал, завораживали и обжигали. Артист превращает текст в перформанс: его резкие жесты и скандирующий голос материализуют революционный порыв, заложенный автором. Здесь форма (разрыв строк) и содержание (протест) сливаются в сценическом жесте и рожают новые смыслы, созвучные современности.

Словесный текст произведения – это ещё не весь текст, ещё не вместилище всего семантического и симво-

лического пространства. Оно может попытаться стать таковым только после прочтения, а значит, интерпретации. Сам С. Юрский об искусстве художественного чтения писал следующее: «...это не просто воспроизведение текста, а умение вдохнуть в слова жизнь, где каждая пауза – мост между смыслами, а интонация – ключ к эмоциям слушателя. Мастер чтеца подобен дирижеру: он расставляет акценты, замедляет время, чтобы подчеркнуть недосказанное, и ускоряет ритм, увлекая за собой. Только так текст становится театром, где слово обретает плоть и кровь» [6, с. 112–115]. Цитата отражает взгляд Юрского на художественное чтение как на синтез актерского мастерства и глубокого понимания текста.

Уникальное наследие в области литературных чтений оставил после себя Иннокентий Смоктуновский, народный артист, педагог, мастер художественного слова. Его исполнительский дар стихотворений А. С. Пушкина остается одним из самых вдохновляющих примеров русского художественного слова. Вспомним блестящее, завораживающее своей таинственностью, сакральностью, мистицизмом исполнение И. Смоктуновским стихотворения А. С. Пушкина «Не дай мне Бог сойти с ума...». Обращение к потустороннему и иррациональному артист передает без «наигрываний», филигранно. Его герой воспринимает безумие не как медицинское состояние, а как роковое вмешательство, возможно, демоническое или божественное испытание. Амбивалентность безумия (безумие – и проклятие, и искушение, что делает его таинственным и непостижимым) И. Смоктуновский передает с помощью интонаций. Для усиления художественного эффекта артист в своих выступлениях использовал музыку Сергея Прокофьева и скульптурные работы Леонида Баранова. Такое сочетание делало чтение стихов не просто литературным мероприятием, но настоящим спектаклем.

Своим пониманием шекспировского текста и слова делится известный

английский режиссер театра и кино Питер Брук: «Текст включает в себе некий шифр. Слова, написанные Шекспиром, – это письменное обозначение слов, которые он хотел бы слышать в виде звуков человеческого голоса определенной высоты, с определенными паузами, в определенном ритме, в сопровождении жестов, также несущих определенную смысловую нагрузку. Слово не начинается как слово – это конечный результат импульса, который возникает из нашего отношения к жизни, из нашего поведения, и, раз возникнув, требует выражения» [1, с. 16]. А Максимилиан Волошин, поэт Серебряного века, художник, переводчик, литературный критик, говорит о слове как «бессмертной части человека» [3, с. 47].

Сегодня стало модным читать стихи, точнее нежно шептать стихи, под лирическую музыку. В социальных сетях мы наблюдаем огромное количество роликов подобного толка. Мода есть мода, спорить и критиковать её не продуктивно и бесполезно, как, впрочем, во все времена. Но всё же задача звучащего слова несколько иная, чем ласкающий шёпот томно произносимых слов, являющих пустое обозначение происходящего.

Понятная, ясная речь – один из важнейших элементов творческой коммуникации. Обращенное к зрителю слово должно «цеплять», трогать, проникать. Слово нуждается во внутренней динамике, подлинной вере и страсти, художественной силе. Демонстрацию таких качеств являет собой прочтение стихов Татьяной Дорониной. Когда Т. Дорониная читает классику, ее интонации становятся мостом между эпохами, боль и страсть героев обретают плоть: в изгибах бровей, в дрожи рук, в паузах, которые говорят громче слов. Она мастерски играет с ритмом, ее артистизм – в деталях. Голос, глубокий и «преддыханный», словно соткан из оттенков времени. Т. Дорониная не просто доносит смысл стихов – она раскрывает их сердце, заставляя каждого в зале ус-

лышать в нем собственное эхо. Это не чтение, а исповедь, где артистка становится проводником между миром поэта и душой слушателя.

Закон точного видения тоже обязателен для чтеца. В стихах есть четко выстроенная конструкция. Неверный шаг может всё разрушить. Здесь необходима повышенная концентрация внимания. Сложная, философская, метафоричная концепция стихотворения Р. Рождественского «Чёрный камень» в исполнении народного артиста России Евгения Миронова потрясает слушателя. Е. Миронов, обладающий уникальным тембром голоса – сдержанным, но насыщенным внутренней силой, – прочел строки как исповедь, как обращение. Его интонации колебались между горечью, гневом и бессилием, отражая многогранность боли, которую несёт в себе война. Мощь, концентрация смыслов, философия войны, семантическое насыщение, при котором повторение фраз усиливает их воздействие на слушателя – всё это воплотилось в прочтении Евгения Миронова.

В области театрального искусства и искусства слова много лет не затихают споры на тему: что важнее в искусстве – *что* или *как*? И чаще мы склоняемся к пониманию, что в искусстве самое важное не что и не как, а *кто!* То есть искусством всегда движет личность, индивидуальность, собственный почерк, самобытность. И речь идёт не просто о высоком профессионализме, владении подлинной речевой техникой, мастерством, но также о широте взглядов самого исполнителя, его интересов, уровне мышления, интеллекта, мастерства, владения материалом, его духовности. Показательно в этом отношении утверждение психолога П. В. Симонова о том, что «духовность в произведении актёрского искусства есть следствие духовности в потребностях самого артиста, в его доминантах, как практической, так и доминанты жизни, побудившей его заниматься искусством и при этом вооружаться знаниями и умениями» [5, с. 293].

Мировоззрение, индивидуальные особенности исполнителя должны сыграть важную роль в вопросе своеобразия интерпретации смыслов. Так, народная артистка СССР Алиса Фрейндлих, выдающаяся театральная и киноактриса, подходит к стихотворному тексту как к драматическому монологу. Она умело выявляет подтексты, игру метафор, исторические или экзистенциальные аллюзии. Мировоззрение актрисы, её опытность, знания позволяют раскрывать темы одиночества, сопротивления, любви и памяти с особой пронзительностью. В её исполнении, например, стихотворение Ахматовой может обрести не только женственную хрупкость, но и стальную волю, а философская лирика Бродского – ироничную дистанцию, смягченную человечностью. Индивидуальность актрисы проявляется в умении балансировать между личным и глобальным, превращая каждое произведение в микрокосм, где звучат и голос автора, и её собственный жизненный опыт. Прожив эпоху социальных трансформаций, А. Фрейндлих вносит в чтение стихов оттенок ностальгии и мудрости утрат, что особенно резонирует в произведениях, затрагивающих тему времени, исчезновения эпох или личных драм.

Тексты, звучащие из уст исполнителя, могут быть известны публике, но, слушая талантливого артиста, мы открываем для себя что-то новое, неуловимо важное и нужное в этот час. Овладение залом рождает священную и трепетную тишину, которая появляется только при встрече с настоящим искусством. Такими остались в истории сценического искусства выступления народного артиста Дмитрия Журавлёва. Его голос, мягкий и глубокий, превращал стихи в драматические монологи. Так, чтение пушкинского «Пророка» или лермонтовского «Смерть поэта» Д. Журавлёв не просто декламировал – он переосмысливал каждую строку, создавая почти мистическую атмосферу. Паузы между строками были наполнены таким напряжением, что зал боялся

пошевельтаться. Современники вспоминали, как после его выступлений люди долго молчали, словно опасаясь разрушить завороживший их гипноз слова.

Народная артистка СССР Вера Марецкая, легендарная актриса, чьи поэтические чтения во время Великой Отечественной войны стали актом духовного сопротивления. В блокадном Ленинграде она читала волевые стихи, например «Мужество» Ахматовой. Её голос, дрожащий от холода и эмоций, звучал как присяга жизни перед лицом смерти. Зал замирал не только из-за смысла стихов, но и из-за того, что сама Марецкая, истощённая, стояла на сцене как воплощение стойкости. Это был диалог между поэзией и реальностью, где тишина становилась частью спектакля, частью созданной артисткой атмосферы.

Актёрская манера народной артистки РСФСР Аллы Демидовой при чтении поэзии обрела гипнотическую силу. Цветаевское «Моим стихам, написанным так рано...» в её исполнении звучало как пророчество, где каждое слово было отчеканено. Холодноватая, интеллектуальная Демидова не позволяла страстям захлестнуть текст, но именно эта сдержанность создавала напряжение. Зал замирал, пытаясь разгадать тайну, сокрытую за её интонациями.

«Театр не отображающее зеркало, а – увеличительное стекло», – отмечал В. Маяковский [4, с. 432], и каждая деталь текста становится линзой для проекции авторской вселенной, – добавим мы.

Выводы. При рассмотрении ключевых вызовов, с которыми сталкиваются исполнители, необходимо избегать как плоского, линейного понимания текста, так и чрезмерной самодостаточности

интерпретации. Решение этих противоречий открывает возможности для обновления традиционных прочтений поэтического слова, делая его актуальным в условиях меняющейся культурной парадигмы. Мастерство чтеца проявляется не только в технической точности передачи авторского замысла, но и в способности трансформировать закодированные в тексте смыслы в уникальную сценическую реальность. Именно на этом пересечении – между верностью первоисточнику и творческой интерпретацией – рождается магия исполнительского искусства, способная либо захватить зрителя, либо оставить его равнодушным.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что индивидуальность исполнителя играет ключевую роль в создании эмоционально насыщенного диалога между литературным текстом и аудиторией. Анализ полифункциональности художественного слова подтвердил, что его восприятие зависит от множества факторов: типа художественного сознания автора, тематики произведения, а также повествовательной манеры исполнителя.

Загадка воздействия исполнителя на аудиторию остается частично неразгаданной, однако ясно, что ее суть лежит в диалектике авторского слова и индивидуальности чтеца. Эмпирические данные подтверждают, что эффективность перформативного акта определяется не линейной передачей информации, а возникновением динамической системы «текст-интерпретатор-реципиент», чьи свойства требуют дальнейшего изучения в рамках когнитивных исследований.

4. Маяковский В. В. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. Статьи, заметки, выступления (1917–1924) / сост. В. А. Катанян; под общ. ред. Л. В. Маяковской. – Москва: Правда, 1968. – 463 с.

5. Симонов П. В. Происхождение духовности / П. В. Симонов, П. М. Ершов, Ю. П. Вяземский. – Москва: Наука, 1989. – С. 351.

6. Юрский С. Ю. Кто держит паузу / С. Ю. Юрский. – Москва: Искусство, 1997. – 319 с.

From pages to the stage: challenges and opportunities of stage interpretation of literature

The article explores the role of individuality in the performing art, the peculiarities of its perception by the audience. It analyzes the polyfunctionality of the artistic word in a literary text and its connection with the type of artistic consciousness, the theme of the work and the narrative manner of the reader. On the convincing factual material the author proves that the skill of the reader consists not only in technically accurate transfer of the author's idea, but also in the ability to transform the meanings encoded in the text into a unique stage reality.

Keywords: text, reader, interpretation, literary work, symbolic, semantic space, artistic word.

1. Брук П. Пустое пространство / П. Брук; пер. с англ. О. С. Родман, И.С. Цымбал. – Москва: Прогресс, 1976. – 103 с.

2. Голубков С. А. О полифункциональности художественного слова / С. А. Голубков // Поволжский педагогический вестник. – 2019. – Т. 7. – № 3 (24). – С. 11–17.

3. Волошин Максимилиан. Записные книжки / М. Волошин. – Москва: Вагриус, 2000. – 174 с.

Сведения об авторах

Баранцева Ольга Сергеевна, магистрант 2 курса направления подготовки «Театральное искусство» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Верна Вероника Валериевна, кандидат экономических наук, доцент, доцент кафедры туризма, менеджмента и социально-культурной деятельности ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Горбачев Александр Александрович, доктор педагогических наук, профессор, профессор ОП изобразительного искусства и дизайна Западно-Казахстанского университета им. М. Утемисова (г. Уральск); научный сотрудник ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Горбачева Валентина Алексеевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры филологии и библиотековедения Западно-Казахстанского университета им. М. Утемисова (г. Уральск).

Горбачева Диана Александровна, доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры социально-культурной деятельности ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» (г. Краснодар).

Карасанов Руслан Нюсретович, доцент, заведующий кафедрой музыкально-инструментального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Ковтунова Алла Николаевна, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры маркетинга и международного ФГБОУ ВО «Уральский государственный экономический университет» (г. Екатеринбург).

Курьянова Ирина Александровна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Левицкая Анастасия Николаевна, аспирант кафедры ЮНЕСКО ИГСУ РАНХиГС при Президенте РФ (г. Москва).

Налбандян Элен Нагапетовна, выпускница аспирантуры ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Пиляк Сергей Александрович, доктор философских наук, кандидат архитектуры, доцент, директор ФГБУК «Государственный музей «Смоленская крепость» (г. Смоленск).

Пуздровская Мария Александровна, аспирант 1 курса направления подготовки «Теория и история культуры, искусства» ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Хлевов Александр Алексеевич, доктор философских наук, кандидат исторических наук, профессор, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Института общественных наук и международных отношений ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет» (г. Севастополь).

Шилова Лилия Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры театрального искусства ГБОУ ВО РК «Крымский университет культуры, искусств и туризма» (г. Симферополь).

Authors

Barantseva Olga Sergeevna, 2nd year Master's student in the direction of training «Theatrical art» of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Gorbachev Alexander Alexandrovich, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Professor of the Fine Arts and Design Department of M. Utemisov West Kazakhstani-an University (Uralsk); Research Fellow of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Gorbacheva Diana Alexandrovna, Doctor of Pedagogical Sciences, Associate Pro-fessor, Professor of the Department of Socio-Cultural Activities of Krasnodar State Insti-tute of Culture (Krasnodar).

Gorbacheva Valentina Alekseevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Philology and Library Science of M. Utemisov Western Kazakhstani-an State University (Uralsk).

Karasanov Ruslan Nyusretovich, Associate Professor, Head of the Department of Musical and Instrumental Arts of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Khlevov Alexander Alekseevich, Doctor of Philosophical Sciences, Candidate of Historical Sciences, Professor, Professor of the Department of General History and World Culture of the Institute of Social Sciences and International Relations of Sevasto-pol State University (Sevastopol).

Kovtunova Alla Nikolaevna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Profes-sor of the Department of Marketing and International Management, Ural State Universi-ty of Economics (Yekaterinburg).

Kurianova Irina Alexandrovna, Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theatre Arts of the Crimean Univer-sity of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Levitskaya Anastasia Nikolaevna, Graduate student of the Department of UNES- CO of the Institute of Public Administration and Civil Service of the Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Moscow).

Nalbandyan Elen Nagapetovna, Postgraduate of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Pilyak Sergey Aleksandrovich, Doctor of Philosophical Sciences, Candidate of Architecture, Associate Professor, Director of the State Museum «Smolensk Fortress» (Smolensk).

Puzdrovskaya Maria Aleksandrovna, 1st year graduate student in the direction of training «Theory and History of Culture, Art» of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Shilova Liliya Vitalievna, Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Theatre Arts of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

Verna Veronika Valerievna, Candidate of Economic Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Tourism, Management and Socio-Cultural Ac-tivities of the Crimean University of Culture, Arts and Tourism (Simferopol).

СОДЕРЖАНИЕ

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Культурологические проблемы современного общества

В. В. Верна

Культура труда: вклад А. К. Гастева в развитие теории
управленческой науки в России..... 3

А. Н. Ковтунова

Гостеприимные города
(на примере г. Шанхай, КНР) 10

А. Н. Левицкая

Дискурс досуговых, развлекательных,
творческих практик в контексте реализации
молодёжной «Я-идентичности»..... 22

Э. Н. Налбандян

Визуальный поворот как фактор
трансформации межкультурной коммуникации..... 27

С. А. Пиляк

Смоленский крепостной мемориал
как феномен культуры..... 32

Образовательная среда в общекультурном пространстве

А. А. Горбачев, В. А. Горбачева, Д. А. Горбачева

Современные проблемы и направления
в подготовке специалистов-дизайнеров 38

А. А. Хлезов

Германо-скандинавское культурное наследие
как педагогический ресурс 47

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Р. Н. Карасанов

История развития и характерные особенности
жанров крымскотатарской
народно-инструментальной музыки..... 53

И. А. Курьянова, О. С. Баранцева

Театр поэзии как уникальный жанр
театрального искусства..... 57

М. А. Пуздровская

Понятие религиозного образа
в современном светском искусстве..... 63

Л. В. Шилова

От страниц к подмосткам: вызовы и возможности
сценической интерпретации литературы 70

Сведения об авторах 76

Authors..... 77

Научное издание

ТАВРИЧЕСКИЕ СТУДИИ

№ 40 (2025)

Технический редактор *Е. В. Мажарова*
Вёрстка *Е. С. Кутузова*

Подписано в печать: 06.03.2025
Формат 60x84 1/8. Усл.-печ. л. 9,3
Тираж 30 экз. Заказ № 30
Бесплатно
Дата выхода в свет 14.03.2025

Адрес редакции
295017, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, ул. Киевская, 39
Тел.: +7 (3652) 27-64-58
E-mail: nauka-kukiit@mail.ru

Адрес издательства
Издательство «Антиква»
295000, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пер. Героев Аджимушкая, 6, оф. 3,
тел.: +7 (978) 891-37-01, e-mail: antikva07@mail.ru

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в типографии ИП Гальцовой Н. А.

Адрес типографии
295492, Российская Федерация, Республика Крым,
г. Симферополь, пгт Аграрное, ул. Парковая, 7, кв. 908