

ISSN 3034-4077

Министерство культуры Российской Федерации  
Кемеровский государственный институт культуры

*Посвящается 80-й годовщине Победы  
в Великой Отечественной войне 1941–1945 годов*

## КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Материалы V (XIV) Международной  
научно-практической конференции  
«Культура и искусство: поиски и открытия»  
(15–16 мая 2025 г.)

ТОМ I

Кемерово 2025

УДК 008+70  
ББК 71+85  
К90

**Учредитель:** ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры»

**Редакционная коллегия:**

д-р филол. наук, доц., КемГИК **А. В. Шунков** (председатель);  
д-р пед. наук, проф., КемГИК **Н. В. Костюк** (отв. редактор);  
д-р культурологии, проф., КемГИК **О. Ю. Астахов** (том I, раздел 1);  
канд. филол. наук, доц., КемГИК **Е. Е. Рыбникова** (том I, раздел 2);  
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Н. Н. Григоренко** (том I, раздел 3);  
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. С. Попова** (том I, раздел 4);  
доц., КемГИК **Т. Ю. Казарина** (том I, раздел 5);  
д-р филос. наук, доц., КемГИК **А. А. Гук** (том I, раздел 6);  
канд. культурологии, доц., КемГИК **А. И. Бураченко** (том I, раздел 7);  
канд. культурологии, доц., КемГИК **В. В. Чепурина** (том I, раздел 8);  
канд. культурологии, доц., КемГИК **О. В. Кузьмина** (том I, раздел 9);  
д-р искусствоведения, доц., КемГИК **О. В. Синельникова** (том II, раздел 1);  
канд. искусствоведения, доц., КемГИК **Н. В. Поморцева** (том II, раздел 2);  
ст. преп., КемГИК **А. А. Давыдова** (том II, раздел 3);  
д-р пед. наук, доц., КемГИК **Л. Г. Тараненко** (том II, раздел 4);  
канд. филос. наук, доц., КемГИК **Д. Д. Родионова** (том II, раздел 5);  
канд. экон. наук, доц., КемГИК **С. А. Мухамедиева** (том II, разделы 6–7);  
канд. пед. наук, доц., КемГИК **А. С. Тельманова** (том II, раздел 6).

**Составитель:**

сотрудник научного управления КемГИК, доц. каф. теологии  
и религиоведения, канд. культурологии **Л. С. Алексева**

К90 Культура и искусство: поиски и открытия : материалы V (XIV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия» (15–16 мая 2025 г.) : в 2 т. / Кемеров. гос. ин-т культуры. – Кемерово : КемГИК, 2025. – Т. I. – 314 с. – Текст : непосредственный.

*Сборник научных статей посвящен актуальным вопросам изучения сферы культуры и искусств и является результатом коллективной рефлексии V (XIV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия», которая состоялась 15–16 мая 2025 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».*

УДК 008+70  
ББК 71+85

© Авторы статей, 2025  
© ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры», 2025

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сборник научных статей затрагивает актуальные вопросы в сфере культуры и искусств и является результатом коллективной рефлексии V (XIV) Международной научно-практической конференции «Культура и искусство: поиски и открытия», состоявшейся 15–16 мая 2025 года на базе ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры».

Основная задача конференции заключается в обмене исследовательским опытом между ведущими экспертами и молодыми учеными в области культуры и искусства. В 2025 году в научном форуме приняли участие более 350 человек из России, Беларуси, Казахстана. Россия представлена участниками из таких городов, как Барнаул, Воронеж, Ижевск, Кемерово, Красноярск, Москва, Омск, Орел, Санкт-Петербург, Саратов, Улан-Удэ, Хабаровск и Якутск.

В рамках конференции работали двадцать секций, охватывающих широкий спектр исследовательских тем: развитие музыкального искусства, социально-культурной деятельности; концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств; применение информационных, образовательных и социокультурных технологий в библиотечно-информационной сфере; актуальные проблемы исследований в области культурологии и искусствоведения; актуализация исторической памяти и т. д.

Результатом плодотворного диалога талантливой молодёжи, ведущих ученых, деятелей культуры и искусства из России и других стран стали два тома сборника научных статей «Культура и искусство: поиски и открытия».

Первый том сборника включает следующие разделы, соответствующие тематике секционных заседаний конференции:

- Актуальные проблемы культурологических исследований.
- Текст в пространстве межкультурной коммуникации.
- Педагогика художественного образования, психология искусства и творчества.
- Актуальные проблемы искусствоведческих исследований.
- Концептуальные и художественные аспекты визуальных искусств.
- Экранные искусства и фотография: актуальные тенденции.
- Зрелищные искусства: теория и практика.
- Сценическое искусство в современных условиях: проблемы и поиски решения.
- Феноменология праздничной культуры.

# Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Карманов Андрей Максимович, студент  
Двуреченская Анастасия Сергеевна, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

## КЛЮЧЕВЫЕ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

### KEY RESEARCH APPROACHES TO THE STUDY OF CULTURAL HERITAGE

**Аннотация:** В статье дается обзор основных исследовательских подходов к изучению культурного наследия, сравниваются известные определения. Внимание акцентируется на проблемах выявления содержательных характеристик в изучении культурного наследия.

**Ключевые слова:** культурное наследие, культурные ценности, исследовательские подходы, культурологический подход.

**Abstract:** The article compares known definitions of cultural heritage, emphasizes the problematic nature of its content, and provides an overview of the main research approaches to its study and preservation in modern society.

**Keywords:** cultural heritage, cultural values, research approaches, cultural approach.

В современном мире, характеризующемся стремительными глобальными изменениями, вопросам сохранения и осмысления культурного наследия уделяется все большее внимание. Культурное наследие, которое является не только неотъемлемой частью национальной идентичности, но и важнейшим ресурсом для устойчивого развития общества, представляет собой совокупность материальных и нематериальных ценностей, унаследованных от прошлых поколений. Важно уточнить, что понимается под данными ценностями, так как последние трактуются авторами не как абстрактные понятия, а как физические объекты (см. [1; 2; 3]). Актуальность данной темы обусловлена необходимостью систематизации исследова-

тельских подходов, применяемых в современной науке для изучения культурного наследия.

Цель данной работы – обзор основных исследовательских подходов к пониманию культурного наследия, выявление их достоинств и недостатков.

Термину «культурное наследие» в федеральном законе РФ дается следующее определение: «Культурное наследие – материальные и духовные ценности, созданные в прошлом, а также историко-культурные территории и объекты, значимые для сохранения и развития самобытности Российской Федерации и всех её народов, их вклада в мировую цивилизацию» (см. [7]). В этом определении под «культурным наследием» понимаются материальные и духовные ценности, созданные в прошлом и представляющие определённую историческую ценность для нас в настоящем времени. К материальным ценностям мы можем отнести памятники, наскальные надписи, здания и т. д., к нематериальным (духовным) ценностям – традиции и обычаи народов России и др.

Есть также и другая трактовка данного термина. Её определили на Генеральной конференции Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, собравшейся в Париже в 1972 году. Согласно Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО, термин «культурное наследие» включает:

– «памятники: произведения архитектуры, монументальной скульптуры и живописи, элементы или структуры археологического характера, надписи, пещеры и группы элементов, которые имеют выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, искусства или науки; ансамбли: группы изолированных или объединенных строений, архитектура, единство или связь с пейзажем которых представляют выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, искусства или науки;

– достопримечательные места: произведения человека или совместные творения человека и природы, а также зоны, включая археологические достопримечательные места, представляющие выдающуюся универсальную ценность с точки зрения истории, эстетики, этнологии или антропологии» (см. [4]).

Термин, сформулированный в Конвенции об охране всемирного культурного и природного наследия ЮНЕСКО, на первый взгляд, более многогранный, так как в нём приводятся абсолютно все объекты, которые так или иначе могут представлять определённую ценность для общества.

Но в нём не сказано о традициях. Вероятнее всего, это связано с тем, что охраной и защитой традиционных ценностей занимается каждое государство и невозможно дать им точное определение.

Многие российские исследователи ставят знак равенства между двумя терминами: «культурное наследие» и «культурные ценности». Так, Е. В. Медведев в статье «Культурные ценности как предмет государственно-правового регулирования» культурные ценности определяет как «особо охраняемые правом вещи или результаты интеллектуального труда, являющиеся уникальными произведениями творчества человека определенной исторической эпохи, отображающие его выдающиеся достижения в какой-либо сфере жизнедеятельности и имеющие общенациональное или общечеловеческое культурное значение» [5, с. 130].

В работе «Музей в нормативной системе (историко-культурологический анализ)» К. Е. Рыбак видит культурное наследие как совокупность материальных и духовных ценностей. «Культурное наследие, – пишет он, – это совокупность объектов материальной культуры и совместных творений человека и природы, вне зависимости от места их нахождения, а также объектов духовной культуры, значимых для сохранения и развития локальных культур, имеющих универсальную ценность для культуры (искусства, науки) и содействующих толерантности культурного разнообразия и творчеству человека» [6, с. 5].

Приведенные определения Е. В. Медведева и К. Е. Рыбака являются яркой иллюстрацией этой тенденции. Однако при более детальном рассмотрении становится очевидным, что между этими понятиями существуют тонкие, но важные различия, которые влияют на способы их осмысления и использования в практической деятельности, связанной с сохранением культурного наследия.

Определение Е. В. Медведева, несмотря на свою широту, акцентирует внимание на ценностном аспекте. Культурные ценности, по мнению автора, – это прежде всего уникальные произведения творчества, имеющие общенациональное или общечеловеческое культурное значение. В данном подходе акцент ставится на исключительности и значимости объекта, его выдающихся характеристиках, которые делают его достойным охраны и защиты со стороны государства. Этот подход тяготеет к пониманию культуры как набора шедевров, избранных образцов, что может привести к игнорированию менее заметных, но не менее важных элементов культурной жизни общества. Определение автора, ориентированное на государственно-правовое регулирование, закономерно выделяя-

ет именно объекты, представляющие особую ценность для государства и общества, часто имеющие формальный статус памятников.

Подход К. Е. Рыбака, напротив, представляется более системным. В определении ученого подчеркивается не только ценность для культуры, искусства или науки, но и важность содействия локальному культурному наследию. Оно выходит за рамки простого перечисления охраняемых объектов, акцентируя внимание на процессе передачи, воспроизводства и развития культурных традиций. Понимание культурного наследия как совокупности материальных и духовных ценностей, значимых для сохранения и развития локальных культур, позволяет рассматривать культурное наследие в более широком социальном и историческом контексте, понимая его роль в формировании национальной идентичности.

Основное различие между этими подходами заключается в акценте: Медведев фокусируется на оценке объектов с точки зрения их выдающейся значимости, Рыбак – на сохранении целостности культур, включая в них как выдающиеся, так и повседневные элементы. Следует отметить, что оба подхода к пониманию термина «культурное наследие» имеют право на существование и отражают различные аспекты сложного и многогранного феномена культуры. Определение первого автора полезно для разработки правовых норм и механизмов охраны наиболее ценных объектов, определение второго автора – для формирования комплексных стратегий сохранения культурного наследия, учитывающих его роль в развитии местных сообществ и поддержании культурного разнообразия общества.

Различия в подходах к определению культурного наследия отражают многоаспектность его изучения в рамках гуманитарных наук. Отправной точкой для дальнейшего анализа послужила работа И. И. Горловой и А. Л. Зорина «О трактовке понятия “культурное наследие” в современной гуманитаристике», в которой выделяются различные методологические парадигмы, применяемые в исследовании данного феномена [2]. Так, системный подход прослеживается в трудах Ю. М. Лотмана и А. Я. Флиера. Архитектонический подход ориентирован на изучение структуры и формы культурного наследия, а также на выявление его внутренних закономерностей. Этот подход разработан И. В. Кондаковым и предполагает анализ «внутренней формы» произведения искусства, раскрывающей его символическое содержание и отражающей мировоззрение эпохи. Экологический подход ориентирован на рассмотрение культурного наследия как части окружающей среды, и в нём подчеркивается необходимость со-

хранения наследия в контексте экологической устойчивости. Этот подход предполагает учет экологических факторов при разработке стратегий сохранения культурного наследия.

Социологический подход ориентирован на изучение социальных аспектов культурного наследия и его роли в формировании социальной идентичности. Философский подход связан с анализом философских оснований культурного наследия, прослеживается его связь с истиной, добром, красотой, справедливостью и другими фундаментальными ценностями. Культурологический подход к изучению культурного наследия представляет собой комплексный подход, объединяющий различные аспекты изучения культуры. В рамках этого подхода культурное наследие рассматривается как часть целостной культурной системы, отражающей историю, ценности и образ жизни определённой группы людей. Культурологический подход предполагает изучение культурного наследия в широком историческом и социальном контексте.

Мы сфокусируем своё внимание на системном и культурологическом подходах. Хотя оба подхода взаимосвязаны и взаимодополняют друг друга, они имеют принципиальные различия в методологических принципах и исследовательских задачах.

В рамках системного подхода культурное наследие рассматривается как подсистема более широкой социальной системы, влияющей на экономику, политику, образование и другие сферы жизни общества. Например, сохранение исторического центра города может рассматриваться не только как задача сохранения архитектурных памятников, но и как инструмент развития туризма, привлечения инвестиций и повышения качества жизни горожан. Каждый элемент культурного наследия выполняет определенные функции в системе, обеспечивая ее устойчивость и развитие. Изучение этих функций является важной задачей данного подхода. Основными принципами системного подхода являются: целостность, систематичность, иерархичность, функциональность и открытость.

Культурологический подход рассматривает культурное наследие как феномен культуры, основанный на социальном опыте предшествующих поколений. Основными его принципами являются: ценностно-смысловая ориентация, историзм, символизм и идентичность. В рамках данного подхода культурное наследие рассматривается как часть целостной культурной системы, включающей материальные и духовные ценности, традиции, обычаи, обряды и другие элементы культуры. Изучение этих элементов в их взаимосвязи позволяет сформировать целостное

представление о культуре определенной группы людей. Культурологический подход предполагает интерпретацию культурного наследия с учетом культурных кодов, символов и значений, которые оно несёт в себе. Например, изучение традиционного костюма может рассматриваться не только как описание его внешнего вида, но и как исследование его символического значения, его роли в социальной иерархии, его связи с обрядами и праздниками. Особое внимание уделяется изучению роли культурного наследия в формировании локальной и национальной идентичности. Культурное наследие рассматривается как источник культурной памяти, определяющий связь человека с прошлым и формирующий его представление о будущем.

В заключение необходимо подчеркнуть, что представленные подходы в исследованиях редко применяются отдельно друг от друга. Оптимальным представляется не противопоставление этих подходов, а их интеграция. Аналогичная тенденция прослеживается и в работах других исследователей. Данный факт подчёркивает, что границы между выделенными подходами очень размыты, а сами подходы плавно переходят из одного в другой, в зависимости от того, что является объектом культурного наследия и как оно понимается исследователями.

### Список литературы

1. Бородин А. В. Понятие «культурное наследие» [Электронный ресурс] // Закон и право. – 2024. – № 10. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-kulturnoe-nasledie> (дата обращения: 11.03.2025).
2. Горлова И. И., Зорин А. Л. О трактовке понятия «культурное наследие» в современной гуманитаристике: теоретико-методологические подходы [Электронный ресурс] // Культурное наследие России. – 2020. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-traktovke-ponyatiya-kulturnoe-nasledie-v-sovremennoy-gumanitaristike-teoretiko-metodologicheskie-podhody?ysclid=mbda8p628q383726900> (дата обращения: 11.03.2025).
3. Жукова О. А. Культурная идентичность, культурное наследие и культурная политика России [Электронный ресурс] // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-identichnost-kulturnoe-nasledie-i-kulturnaya-politika-rossii> (дата обращения: 11.03.2025).

4. Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия [Электронный ресурс]: прин. 16.11.1972 Генеральной конференцией ООН по вопросам образования, науки и культуры. – URL: [https://www.un.org/ru/documents/decl\\_conv/conventions/heritage.shtml?ysclid=mbd9ne8qs1365065841](https://www.un.org/ru/documents/decl_conv/conventions/heritage.shtml?ysclid=mbd9ne8qs1365065841) (дата обращения: 05.03.2025).
5. Медведев Е. В. Культурные ценности как предмет государственно-правового регулирования // Юридическая научная библиотека издательства «СПАРК». – Москва: СПАРК, 2004. – С. 128–139.
6. Рыбак К. Е. Музей в нормативной системе (историко-культурологический анализ): автореф. дис. ... д-ра культурологии. – СПб., 2006. – 36 с.
7. Основы законодательства Российской Федерации о культуре [Электронный ресурс]: Федеральный закон от 09.10.1992 № 3612-1. – URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_1870/068694c3b5a06683b5e5a2d480bb399b9a7e3dcc/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_1870/068694c3b5a06683b5e5a2d480bb399b9a7e3dcc/) (дата обращения: 06.03.2025).

*Богачева Юлия Валерьевна, студент  
Паничкина Елена Васильевна, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

**КУЛЬТУРНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ  
В ПРАКТИКАХ СОЦИОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ  
(НА ПРИМЕРЕ ГОРОДОВ КРАСНОЯРСКА И АБАКАНА)**

**THE CULTURAL POTENTIAL OF MODERN RUSSIA  
IN THE PRACTICE OF SOCIO-CULTURAL DESIGN  
(ON THE EXAMPLE OF THE CITIES  
OF KRASNOYARSK AND ABAKAN)**

*Аннотация:* В статье рассматриваются вопросы теории и практики социокультурного проектирования как способа актуализации культурного потенциала городов. Эффективная реализация программных мер по повышению культурного потенциала позволяет реализовать масштабные креативные проекты, направленные на формирование и популяризацию этнокультурной идентичности, а также туристической привлекательности регионов.

**Ключевые слова:** социокультурное проектирование, культурное наследие, Красноярск, Абакан, этнокультурная идентичность.

**Abstract:** The article discusses the theory and practice of socio-cultural design as a way to actualize the cultural potential of cities. The effective implementation of programmatic measures to increase cultural potential allows for the implementation of large-scale creative projects aimed at the formation and popularization of ethnic and cultural identity, as well as the tourist attractiveness of the regions.

**Keywords:** socio-cultural design, cultural heritage, Krasnoyarsk, Abakan, ethno-cultural identity.

Социокультурные проекты сегодня являются эффективной технологией, позволяющей не только решать актуальные задачи, но и развивать ресурсный потенциал территорий. Определение оптимальных стратегий в продвижении социокультурного продукта является необходимым условием формирования социокультурной среды, способной сочетать ценности, традиции, обычаи с использованием новейших технологий, открывающих новые возможности для выражения, коммуникации и сохранения культурного наследия. В современном мире социокультурное проектирование представляет собой перспективное направление, позволяющее применять теоретические знания для решения проблем в области культуры и социума. Анализ практик социокультурного проектирования в отдельных городах позволяет определить новые механизмы социокультурного проектирования, повышающие эффективность результатов, способствуя развитию культурной инфраструктуры и повышению качества жизни населения. Изучение культурного потенциала городов в контексте социокультурного проектирования даст возможность понять пути его рационального использования для укрепления гражданской идентичности и социальной сплочённости. Разнообразные социокультурные проекты направлены на сохранение и популяризацию культурного наследия, поддержку творческих инициатив, развитие культурной инфраструктуры.

С точки зрения исследователя Е. Г. Аветяна, сегодня формируется новый подход к пониманию технологии социокультурного проектирования, учитывающий культурные особенности регионов и способствующий вовлечению местных сообществ в культурную среду [1]. В рамках данного подхода проведен анализ практик социокультурного проектирования в Красноярске и Абакане для определения их эффективности и оценки опыта по сохранению, развитию и популяризации культурного потенциа-

ла страны, а также для выявления успешных практик и технологий, позволяющих их использовать на других территориях, создавая эффект масштабирования.

Столицы двух национальных субъектов имеют как общие черты (с 1930 по 1991 год Абакан был административным центром Хакасской автономной области, которая входила в состав Красноярского края), так и уникальные особенности.

Так, в Красноярске активно развиваются современные культурные практики через театры, музеи, галереи, фестивали и поддержку уличного и цифрового искусства [5]. Культурные объекты интегрируются в городское пространство через арт-пространства и парки. Арт-резиденция «Каменка» объединяет творческих людей и предпринимателей, предлагая арт-студии, парковую зону, коворкинг и галереи, является частью сети «Таврида.АРТ» и входит в топ-10 пространств России. Креативный кластер «Квадрат» представляет собой инновационное пространство для креативного предпринимательства с шоурумом, галереей, площадкой для мероприятий, ярмарками и резидентской базой для различных организаций.

Музейная деятельность в социокультурных проектах города связана с проведением фестивалей, выставок и образовательных программ, из которых наиболее эффективным является Красноярская музейная биеннале – проект, учитывающий особенности культуры данной территории с сочетанием креативных технологий и яркими пространственными решениями.

Направление межкультурного взаимодействия реализуется в организации фестивалей, например, таких как «МИР Сибири». Этот проект позволяет не только познакомиться с особенностями культур и традиций народов Сибири, но и осуществить новые инновационные способы поддержки национальных традиций.

Однако нельзя не отметить проблемы, снижающие эффективность реализации социокультурных проектов в Красноярске:

- неравномерное распределение культурных ресурсов;
- недостаточная вовлеченность социальных групп;
- вандализм в отношении арт-объектов.

Городу необходимо выработать механизмы, способствующие решению данных проблем, с учетом специфики социокультурной среды города, его истории и традиций.

Столица Республики Хакасии Абакан также активно развивает социокультурные практики, включая этнокультурный туризм и внедрение

современных технологий в культурную сферу [4]. Город стал инициатором множества проектов, показывающих национальный колорит культуры региона, а также позволяющих выстраивать межрегиональные и международные связи. Примером такого взаимодействия является международный эколого-этнический фестиваль театров кукол «Чир Чайаан». Цель этого масштабного мероприятия – популяризация искусства в контексте культурных традиций. Спектакли показываются в отдалённых населённых пунктах, сохраняя и популяризируя национальную культуру через театральное творчество. В рамках фестиваля электронной музыки «ХанБасс» реализуется музыкальное направление, предоставляющее возможность молодым талантам проявить себя. Большое внимание уделяется формированию социокультурной среды за счет организации культурных и образовательных мероприятий на улицах города. Например, проект «Бульвар выходного дня» включает концерты классической музыки и мероприятия по поддержанию здоровья в локальных пространствах Абакана.

Поддержка туристического направления осуществляется за счет проекта «Солнечная Хакасия», представляющего собой блог о путешествиях и туризме в Хакасии. Город активно популяризирует культурные достопримечательности и туристические маршруты, например, «Степное кольцо». Самобытность и уникальность культуры хакасов представлена в коллекциях древних изваяний, этнографических предметов и естественно-научных экспонатов Хакасского национального краеведческого музея.

Несмотря на высокий уровень популяризации национальной культуры, Абакан сталкивается с трудностями, ограничивающими возможности развития:

- ограниченность финансовых ресурсов;
- недостаток квалифицированных кадров;
- низкий уровень участия в федеральных проектах и программах по сохранению культурного наследия региона;
- недостаточный объем мер по сохранению культурного наследия в условиях урбанизации и влияния глобальной культуры.

В ближайшей перспективе городу необходимо выработать стратегию развития, определяющую долгосрочные планы по сохранению и популяризации хакасской культуры.

Сравнительный анализ реализации социокультурных проектов Красноярска и Абакана показывает, что оба города стремятся укрепить свою культурную идентичность, но делают это разными способами, исхо-

дя из имеющихся ресурсов и приоритетов. При этом Красноярск использует развитую инфраструктуру (музеи, театры, концертные залы) для проведения масштабных мероприятий, финансирует крупные культурные инициативы благодаря большому бюджету и инвестициям, ориентируется на широкую аудиторию, привлекая жителей и туристов, а также реализует разнообразные проекты, охватывающие классическое искусство и современные технологии [6].

Приоритетом развития Абакана является сохранение и популяризация этнокультурной идентичности хакасского народа. Город активно вовлекает местное сообщество в культурную жизнь и подчеркивает экологическую направленность проектов с учетом природного окружения и истории Хакасии [2].

Красноярск и Абакан, несмотря на различия в административно-территориальном статусе, представляют собой динамично развивающиеся и укрепляющие свою культурную идентичность городские образования. Оба города реализуют комплексные планы по формированию привлекательной культурной среды, ориентированные на удовлетворение потребностей местных жителей и туристов. В рамках этих программ осуществляется интеграция современных культурных практик в урбанистическое пространство.

Города проводят мероприятия, направленные на социокультурное развитие, сохранение историко-культурного наследия, привлечение инвестиций и развитие креативных индустрий. Однако их подходы и приоритеты различаются. Красноярск, обладая значительным бюджетным потенциалом, ориентирован на проведение крупномасштабных мероприятий и широкий охват целевой аудитории. В то же время Абакан акцентирует внимание на сохранении и популяризации уникальной хакасской культуры.

Таким образом, Красноярск и Абакан демонстрируют синергетическое взаимодействие, основанное на взаимодополнении их культурных стратегий и приоритетов.

В рамках исследования, направленного на сохранение и популяризацию городского культурного наследия, выработаны проектные предложения по интеграции современных форм искусства (стрит-арт, инсталляции, медиаарт) и креативных индустрий (дизайн, видеопродакшн, игровые технологии) в городскую среду. Данная интеграция создаёт новые точки притяжения для жителей и туристов, стимулируя интерес к истории.

Эффективность данного проекта позволит решить комплекс проблем.

– Предотвратить дальнейшее разрушение зданий, представляющих архитектурную и историческую ценность (бывший лесотехнический вуз в Абакане и ДК «КрасТЭЦ» в Красноярске).

– Стимулировать развитие креативных индустрий, создавая новые возможности для занятости в сфере творческих услуг.

– Повысить туристическую привлекательность городов, обеспечивая новые финансовые условия и количественные показатели посещаемости мероприятий.

Реализация данного проекта в Абакане возможна на площадке бывшего лесотехнического вуза, где могут быть размещены арт-резиденции, мастерские, выставочные залы. Возможно также включение тематических выставок, связанных с историей лесной промышленности.

Красноярск имеет сегодня множество площадок для реализации столь масштабного проекта, но самой эффективной из них является здание ДК «КрасТЭЦ». Формат площадки позволит создавать мультифункциональные пространства, сочетающие историю и современное искусство, включая интерактивные музеи, концертные площадки, медиаинсталляции.

Практическая реализация данного проекта даст возможность двум городам создавать интегрированные локальные пространства, позволяющие сохранять и популяризировать культуру коренных народов, проживающих на территории двух регионов.

Социокультурные проекты выступают в качестве ключевых факторов культурного развития для обоих городов, обеспечивая платформы для творческой деятельности, взаимодействия и интеграции разнообразных форм искусства и культурных традиций в повседневную жизнь. Они способствуют сохранению, популяризации и развитию культурного наследия, формированию привлекательного имиджа городов как для жителей, так и для туристов, а также стимулируют рост креативных индустрий. Социокультурные инициативы активно вовлекают различные социальные группы, что укрепляет общественную сплоченность и повышает качество жизни в городских пространствах.

Выделяя особенности и значимость социокультурных проектов, необходимо отметить, что Красноярск достаточно активно использует потенциал развитой инфраструктуры и обширных ресурсов города. Проекты позволяют организовывать масштабные, многоформатные мероприятия,

включая театральные биеннале, уличные и цифровые инициативы, охватывая широкую аудиторию и интегрируя культурные элементы в городское пространство через арт-резиденции и кластеры. Они выступают в качестве инструмента преодоления проблем неравномерного распределения культурных благ и недостаточной вовлеченности отдельных социальных групп.

Для Абакана социокультурные инициативы имеют важное значение как основной механизм реализации и сохранения уникального этнокультурного потенциала хакасского народа. В условиях ограниченных финансовых и кадровых ресурсов фестивали, этнографические музеи и локальные инициативы (как, например, «Бульвар выходного дня») становятся ключевыми каналами популяризации хакасской культуры, интеграции местного сообщества и привлечения внимания к региону. Эти проекты направлены на решение задач сохранения культурного наследия и компенсации недостатка федерального внимания.

### Список литературы

1. Аветян Е. Г. Потенциал культуры и точки роста для регионального развития [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/potentsial-kultury-i-tochki-rosta-dlya-regionalnogo-razvitiya> (дата обращения: 05.04.2025).
2. О состоянии местного самоуправления в Республике Хакасия по итогам 2023 года [Электронный ресурс]: доклад. – URL: <https://amo19.ru/upload/iblock/aba/v5l5bruu9v2j8u2haeguhzsl8z3q5vn5.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
3. Итоги работы в Абакане [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.asdg.ru/mo/materials/2023/sport2023/Abakan.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
4. Итоги работы в сфере культуры, молодежи и спорта за 2022 год в Абакане [Электронный ресурс]. – URL: <https://pulse19.ru/167578-v-abakane-podveli-itogi-raboty-v-sfere-kultury-molodezhi-i-sporta-za-2022-god/> (дата обращения: 10.03.2025).
5. Итоги реализации национальных проектов в Красноярском крае [Электронный ресурс]. – URL: <https://smotrim.ru/article/4344003> (дата обращения: 10.03.2025).

6. Красноярск. Экономическая политика [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.asdg.ru/mo/materials/2023/finekon2023/krasnojarsk.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
7. Лбова Л. В. Менеджмент культурного наследия: политика в области высшего образования в России (опыт НГУ) [Электронный ресурс]. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=26346912> (дата обращения: 18.05.2025).
8. Малкова И. Г. Основы междисциплинарного исследования социокультурного пространства города [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gramota.net/article/hss20122028/fulltext> (дата обращения: 16.04.2025).

*Мулинов Никита Геннадьевич, магистрант  
Астахов Олег Юрьевич, доктор культурологии, профессор,  
заведующий кафедрой культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ  
КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО СОДЕРЖАНИЯ  
В ВИДЕОИГРАХ (НА ПРИМЕРЕ ИГРЫ «СМУТА»)**

**THE CHALLENGES OF SHAPING CULTURAL  
AND HISTORICAL CONTENT IN VIDEO GAMES:  
A CASE STUDY OF THE GAME “SMUTA”**

**Аннотация:** В статье автор исследует проблемы создания культурно-исторического контента в видеоиграх на примере проекта «Смута». Анализируется роль компьютерных игр как культурного феномена и их потенциал в трансляции национальной идентичности. Рассматриваются критерии успешного создания культурно-исторического сеттинга и причины провала «Смуты», связанные с нарушением баланса между исторической достоверностью и игровыми механиками.

**Ключевые слова:** видеоигры, нарративный дизайн, культурно-исторический контент.

**Abstract:** The article explores the challenges of creating cultural and historical content in video games using the “Smuta” project as a case study.

It examines the role of computer games as a cultural phenomenon and their potential in conveying national identity. The paper discusses the criteria for successfully creating a historical setting and the reasons for “Smuta’s” failure, related to the imbalance between historical accuracy and game mechanics.

**Keywords:** videogames, narrative design, cultural and historical content.

Роль и место игры как базовой поведенческой потребности, влияющей в итоге на культурогенез, отрицать невозможно. Один из ведущих теоретиков первой половины XX века Йохан Хёйзинга в своей работе *Homo Ludens* исследовал игру как фундаментальный элемент человеческой культуры, утверждая, что именно игра стояла у истоков развития цивилизации [1, с. 7]. Игровые формы деятельности, по мнению Хёйзинги, привели к созданию базовых общественных институций, таких, например, как институт права или институт религии [1, с. 16].

Развитие общества и цифровых технологий привело к появлению и глобальной популярности компьютерных игр, рынок которых сейчас намного превосходит доходы, например, киноиндустрии. Компьютерные игры стали культурным феноменом, который в общем случае можно рассматривать на уровне культурной формы.

Действительно, компьютерные игры в целом можно отнести к культурному объекту, который обладает как утилитарными функциями (рекреационными, коммуникативными, обучающими, развлекательными), так и символическим значением, которое реализуется, если мир игры внутри себя предполагает интеракцию, соотносимую с системой социальных норм и ценностей. На символическом уровне игры могут воплощать культурные коды, мифы, отражать философские или этические концепции, в рамках которых перед игроком может ставиться серьезный морально-нравственный выбор и т. д. Таким образом, любая видеоигра – это продукт не только материального, но и духовного производства, который может быть определен как культурная форма. «Культурная форма – совокупность наблюдаемых признаков и черт всякого культурного объекта (явления), отражающих его утилитарные и символические функции, на основании которых производится его идентификация и атрибуция», – отмечал А. Я. Флиер [2, с. 190].

Каждая компьютерная игра – это инструментальный артефакт, специфически реализующий первичную культурную форму и генетически наследующий характеристики игры, связанные с неотъемлемым процес-

сом жизнестворчества. Сейчас компьютерная игра как культурная форма содержит и реализует идеи и знания на глобальной арене и вполне способна являться элементом «мягкой силы», давая реципиенту-игроку возможность буквально проживать свою игровую идентичность в различных культурно-исторических сеттингах, отражающих нормы и ценности различных культур на определенных исторических этапах своего пути. Но для того, чтобы быть успешным продуктом, игра должна удовлетворять ряду критериев. История видеоигр знает успешные примеры таких продуктов, они относятся к высокобюджетным западным проектам.

Среди отечественных разработок на роль культурно-исторического блокбастера претендовала игра «Смута», бюджет которой в 2022 году составлял 260 миллионов рублей. Финансирование было выделено Институтом развития интернета (ИРИ), автономной некоммерческой организацией, интересы которой лежат в области развития креативных индустрий в России. ИРИ участвует в формировании государственной политики в цифровой сфере, а с 2020 года занимается патриотическим контентом, связанным с тематикой сохранения культурной идентичности, традиций и суверенитета. Соответственно, в проект, являющийся, по сути, госзаказом, изначально закладывалась идея трансляции идеологием патриотизма и культурно-национальной идентичности. Исполнительный продюсер проекта отмечал в интервью: «Мне бы хотелось, чтобы следующее поколение геймеров не играло бы в шутер русско-украинского конфликта, который будет разработан по заказу той стороны, а это реальная ситуация. Нам сейчас нужно взять и наш рынок» [3].

Игра «Смута» была очень амбициозной и дорогой по отечественным меркам разработкой, поддержанной государством, которая должна была занять вакантную нишу отечественного высокобюджетного блокбастера и продемонстрировать готовность отечественной видеоигровой продукции к глобальной конкуренции в сфере креативных индустрий. Учитывая совокупный бюджет проекта, его можно условно отнести к средневысокому классу игр. Эти игры не должны являться нишевыми продуктами, они создаются на массовую аудиторию и требуют огромных продаж для окупаемости, как глобальный продукт, потребляемый во всем мире. Эти игры часто становятся культурными феноменами и формируют тренды в игровой индустрии. Если в них используется национальный культурно-исторический сеттинг (то есть окружение, мир, где происходит действие видеоигры), то такие игры действительно способны стать как

минимум культурными репрезентантами в глобальном масштабе, в идеале позволяя испытать игроку высококачественный опыт «игровой идентичности». Как пример, игра *Ghost of Tsushima* («Призрак Цусимы», ее в качестве референса упоминали сами разработчики «Смуты»), действие которой происходит в 1274 году, во время первого монгольского вторжения в Японию, когда остров Цусима был захвачен и разорён Монгольской империей; серию *Kingdom Come: Deliverance* о средневековой Чехии с реалистичным отображением быта и культуры, исторически достоверным оружием и доспехами и др.

К необходимым для сборки успешного культурно-исторического сеттинга критериям можно отнести:

- значимый временной период и событие (в случае со Смутой – период политической нестабильности перед воцарением Михаила Романа и события 1612 года);

- использование ключевых элементов культуры: это традиции и обычаи эпохи, языки и диалекты того времени, социальная структура общества, экономические отношения, религиозные верования и обряды, мифы и легенды эпохи;

- историческую детализацию игры: архитектуру и градостроительство, оружие и военное дело, одежду и предметы быта, культурные памятники и артефакты, известных исторических личностей и др.

Важно отметить, что качественный культурно-исторический сеттинг требует тщательного исторического исследования, консультаций с экспертами, внимания к деталям. Студия-разработчик пользовалась услугами исторических консультантов, но после того, как игра вышла, она получила разгромные отзывы. В первую очередь нарекания вызвали техническое состояние релиза и плохое озвучивание персонажей. Однако самая существенная проблема крылась в той сфере, которая отличает игру от других медиумов.

Разработчики «Смуты» не отработали баланс между исторической достоверностью и игровыми механиками, то есть тем, что делает игру игрой, ведь игра должна «играться», а не «читаться», «смотреться» или «слушаться». Нарушение такого баланса ведет к так называемому лудо-нарративному диссонансу, конфликту между сюжетом игры и ее содержанием, то есть игровыми механиками. Это очень важно, ведь игра является совокупностью действий, а не просто набором образов или историй. В играх надо что-то делать, эти действия называются игровыми механиками, они должны быть непротиворечиво связаны с другими элементами

игры (куда относится и сеттинг). Это достигается с помощью нарративного дизайна.

Как устроена «Смута» и как она реализует свой культурно-исторический план выражения? Сюжет игры имеет литературную первооснову – роман Михаила Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году». В игре фабула романа сохраняется, но в книге герой более психологически убедителен и достоверен. Достижение убедительности видеоигрового образа – это вопрос нарративного дизайна, эмоциональной привязанности к экранным персонажам, что достигается не только катсценами или диалогами (иначе это просто игрофильм или анимированный текст). Важнейшим элементом является процессуальная составляющая, реализующаяся через различные игровые механики. Западный исследователь Ян Богост называет эту процессуальность «процедурной риторикой» (см. [4, с. 154]). В «Смуте» есть очень удачный эпизод сражения главного героя в бредовых видениях со своим «злым двойником» (тёмной стороной себя), являющийся переломным моментом нравственного выбора и обретения себя подлинного. Это пример того, как история «рассказывается» через игровой процесс, что критически важно для хорошей видеоигры.

Но в целом набор игровых механик в «Смуте» примитивен. Есть только базовые «иди – дерись», но нет дополнительных, типа крафтинга, торговли, решения головоломок, романтических отношений. «Боевая» механика посредственна и неуклюжа, как и плохо реализованное передвижение персонажа в пространстве. Это серьезный промах, ведь передвигаться предстоит очень много. Одной из наград за выполнение однотипных заданий служат предметы, улучшающие характеристики героя. Эта возможность механики «ролевого отыгрыша» находится в самом зачатке и практически ни на что не влияет в мире игры.

Другая награда – достоверная историко-культурная информация, появляющаяся по мере выполнения квестов в виде внутриигровых «словарных статей». В них можно найти сведения об исторических деятелях, памятниках, быте эпохи. Но надо ли ради этого играть, когда можно открыть любую историческую энциклопедию? У игрока нет мотивации поддерживать игровую идентичность, потому что очень плох вовлекающий игровой опыт, состоящий из небольшого количества «плоских» механик.

Исторической детализации мира авторы уделили повышенное внимание. Костюмы, оружие, архитектура и планировки представляются как аутентичные, однако возникают спорные моменты. Так, например, Дмит-

риевский собор во Владимире, появившийся в локации Рубленого города видеоигрового Ярославля, не соответствует его реальному облику. Для сеттинга, претендующего на культурную достоверность, это большое упущение.

Таким образом, в проекте «Смута» наблюдается несовпадение исторической и игровой реальности. Возможно, игру стоило выпускать в рамках «эдьютейнмента», то есть продукта, объединяющего образование и развлечение, когда игровые механики, интерактивные технологии и развлекательные элементы используются в процессе получения знаний. Можно предположить, что игра «Смута» в конечном итоге представляет собой пример «энциклопедической игры». Этот термин был введен исследователем В. Кириченко в статье «“Энциклопедические игры” как способ исторической рефлексии». Он определяет энциклопедическую игру как наиболее полную и уникальную форму компьютерных игр, с помощью которой медиум способен говорить об истории, актуализируя все свои «мощности» (текст, звук, графику, геймплей и пр.) [5, с. 137]. В своей «энциклопедической» ипостаси игра «Смута», возможно, менее противоречива, чем непосредственно в видеоигровой. Возникающий отсюда лудо-нарративный диссонанс приводит к проблеме жанровой принадлежности игры, а культурно-историческое содержание начинает, по сути, существовать в формате малоинтерактивной репрезентативной практики.

### Список литературы

1. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Человек играющий. – СПб.: Азбука-Аттикус, 2001. – 400 с.
2. Флиер А. Я. Культурология для культурологов. – М.: Согласие, 2010. – 672 с.
3. Разработчики игры «Смута»: следующее поколение геймеров не должны играть в шутер русско-украинского конфликта [Электронный ресурс]. – URL: <https://runet.news/exclusive/44886> (дата обращения: 15.03.2025).
4. Миловидов С. В. Метод процедурной риторики для анализа трансмедийных произведений // Наука телевидения. – 2019. – № 15.3. – С. 147–168.
5. Кириченко В. В. «Энциклопедические игры» как способ исторической рефлексии // Галактика медиа: журнал медиаисследований. – 2019. – № 4. – С. 130–152.

*Букина Елизавета Константиновна, студент  
Яцевич Мария Юрьевна, кандидат философских наук,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **КОНЦЕПЦИЯ К. Г. ЮНГА ОБ АРХЕТИПАХ В АНАЛИЗЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

### **C. G. JUNG'S CONCEPT OF ARCHETYPES IN THE ANALYSIS OF F.M. DOSTOEVSKY'S WORKS**

**Аннотация:** Работа посвящена изучению архетипов К. Юнга в произведениях Ф. М. Достоевского с целью раскрытия их важности для осмысления внутреннего мира человека. В центре исследования – романы Ф. М. Достоевского, в которых анализируются архетипические персонажи сквозь призму юнгианского подхода.

**Ключевые слова:** аналитическая психология, литература, архетипы, коллективное бессознательное.

**Abstract:** The work is devoted to the study of Jungian archetypes in the works of F.M. Dostoevsky in order to reveal their importance for the comprehension of the human soul. The study focuses on Dostoevsky's novels, where archetypal characters are analyzed through the prism of Jungian approach.

**Keywords:** analytical psychology, literature, archetypes, collective unconscious.

В последнее десятилетие всё более популярными становятся труды в духе массовой психологии. Широкая популяризация психологических идей способствует, с одной стороны, углублению знаний и расширению горизонтов в области психологии, а с другой – возникновению недостоверных данных, что требует внимательного и осторожного изучения.

Цель работы – исследовать отражение юнгианских архетипов в творчестве Ф. М. Достоевского. Задачами исследования послужили, во-первых, анализ ключевых архетипов К. Г. Юнга; во-вторых, сравнение и анализ образов-архетипов, встречающихся в романах Ф. М. Достоевского.

Источники и литературу по данной проблеме следует разделить на два блока: 1) труды Карла Юнга (в частности, «Психология бессознательного» [9] и «Человек и его символы» [10]), обеспечившие исследование достаточной доказательной базой; 2) романы Федора Михайловича Дос-

товского («Идиот» [3], «Бесы» [1], «Преступление и наказание» [5], «Подросток» [4] и «Братья Карамазовы» [2]) для исследования архетипических образов среди персонажей.

Карл Густав Юнг – швейцарский ученый, занимавшийся вопросами психологии и психиатрии, а также преподаватель и основатель аналитической психологии. С 1907 по 1912 год Юнг тесно сотрудничал с Зигмундом Фрейдом. Основная цель аналитической психологии, разработанной Юнгом, заключалась в изучении и интерпретации архетипических образов, которые возникают в сознании людей во время терапии (см. рис. 1).



*Рисунок 1. Архетипы К. Г. Юнга*

«Архетипы – это древнейшие, изначальные типы, всеобщие образы, выраженные в виде мифов и сказок» [6, с. 311]. «Первая часть “архи” означает “начало, исток, причину, первоисточник и принцип”, но также обозначает позицию лидера, верховной власти и государства (другими словами, “доминанта”); вторая часть “тип” означает “удар, а также то, что удар порождает: отпечаток, форма, образ, копия, прототип, модель, порядок и норма”, в фигуральном, современном смысле паттерн, первоосновная, первобытная форма» [11, с. 31]. В целом Юнг считал, что архетипы являются ключевым элементом человеческой психики, их понимание необходимо для самопознания и развития личности.

Карл Юнг в работе «Архетипы и коллективное бессознательное» определил ряд архетипов, которые играют ключевую роль в формировании важных сторон личности человека [8]. К ним относятся такие события, как рождение, смерть и брак; такие фигуры, как мать, отец и ребёнок;

такие мотивы, как апокалипсис и потоп. Хотя количество архетипов безгранично, есть несколько особенно интересных, повторяющихся архетипических образов, главными из которых являются (согласно Юнгу) «персона и ее тень, мудрый старец, герой, ребёнок, отец, мать и ее двойник – дева и, наконец, анима в мужчине и анимус в женщине» [6] (см. рис. 2).



Рисунок 2. Архетипические образы

Изучим эти архетипы и отберем самые релевантные для данного исследования.

Во-первых, это Персона («маска», которую мы носим в обществе, социальная идентичность, которую мы демонстрируем окружающим) и Тень (тёмная сторона личности, которая содержит все неприемлемые и подавляемые импульсы. Тень может проявляться в виде агрессии, жадности, зависти). Во-вторых, Анима и Анимус (внутренние образы противоположного пола). Анима – женский образ в бессознательном мужчины, а Анимус – мужской образ в бессознательном женщины. Эти образы влияют на наши отношения с противоположным полом.

Мудрец – воплощение знаний, интеллектуальности и прозорливости. В фольклоре он нередко предстаёт как учитель или путешественник. Герой – олицетворение смелости, мощи и целеустремлённости. Он сражается против зла и оберегает тех, кто нуждается в защите. Мать – архетип заботы, питания и безусловной любви. Отец – архетип защиты, власти и дисциплины. Дева – архетип молодости, непорочности и потенциала. Ребёнок – архетип любознательности, бессознательных желаний, вседозволенности и открытого разума.

Самость – центральный архетип, представляющий собой целостность личности. Самость – это Бог в нас. Она стремится к объединению всех сторон личности (сознательных и бессознательных) в единое целое.

В романах Ф. М. Достоевского стойко прослеживается феномен двойничества: «В главных героях-идеологах Достоевского это “чёрт”, который “тащил” на преступление Раскольникова, “бес” Ставрогина, “двойник” Версилова, “чёрт” Ивана Карамазова». Так мы открываем в творчестве Достоевского архетип Тень [7, с. 99]. К примеру, «двойником» (или Тенью) Родиона Раскольникова – главного героя «Преступления и наказания» – традиционно считается Аркадий Свидригайлов. Именно он обнажает тёмные стороны характера Раскольникова, вызывая у него раздражение и разоблачая его истинную сущность, тем самым воплощая архетип Тень.

Архетип Мудрец можно рассмотреть на примере старца Зосимы – духовного наставника Алексея Карамазова из романа «Братья Карамазовы». Старец не только символизирует мудрость и прозорливость, но и содействует раскрытию образа Алёши для читателей. После кончины старца Зосимы младший Карамазов проявляет себя иначе, переосмысляя вопросы жизни и смерти и становясь более психологически развитым персонажем.

В романах Ф. М. Достоевского («Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1866), «Бесы» (1872), «Подросток» (1875), «Братья Карамазовы» (1880)) очень часто встречается архетип Ребёнок, например: А. Долгорукий («Подросток»), И. Терентьев («Идиот») и П. Верховенский («Бесы»). Они становятся олицетворением безграничной вседозволенности, простодушия и абсолютной внутренней независимости Ребёнка. Но самую ожесточённую борьбу внутри этого архетипа можно увидеть в союзе двух персонажей романа «Идиот» – князя Льва Мышкина и Парфёна Рогожина. Эти два героя – антиподы, они как бы подчёркивают двоякую природу Ребёнка: он добр, но излишне наивен; он свободолюбив и оттого не знает границ. Он просто ребёнок.

Интересно также, что, несмотря на присутствие множества материнских фигур в произведениях Достоевского, подлинным воплощением архетипа Мать становится именно Соня Мармеладова («Преступление и наказание»), проявляющая заботу к малым детям отца от другого брака, испытывающая почти что материнскую любовь к Родиону и преклоняющая колени в молитве, несмотря на то что «пошла по желтому билету» из-за нужды. В роли архетипа Дева предстают героини: А. Раскольникова

(«Преступление и наказание») и М. Лебядкина («Бесы»), отражая образец чистоты, искренности и великой женской силы.

На основании проведенного сравнительного анализа героев романов Ф. М. Достоевского с архетипами К. Г. Юнга можно сделать вывод о том, что архетипы представляют собой базовую структурную единицу для исследования как реальных человеческих личностей, так и вымышленных персонажей литературы. Они находят свое выражение в мифах, народных преданиях и вечных образах искусства, что значительно облегчает их понимание и анализ. Как отмечала Иоланда Якоби: «Архетипы образуют своего рода матрицы, на которых строятся индивидуальные психические процессы» [11, с. 32]. Это подчеркивает их универсальность и значимость в психологической науке и литературе.

### Список литературы

1. Достоевский Ф. М. Бесы [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/books/918/besy> (дата обращения: 15.03.2025).
2. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы. – URL: <https://www.culture.ru/books/253/bratya-karamazovy> (дата обращения: 15.03.2025).
3. Достоевский Ф. М. Идиот [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/books/117/idiot> (дата обращения: 15.03.2025).
4. Достоевский Ф. М. Подросток [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/books/869/podrostok> (дата обращения: 15.03.2025).
5. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.culture.ru/books/186/prestuplenie-i-nakazanie> (дата обращения: 15.03.2025).
6. Жуков В. Н. К. Г. Юнг: коллективное бессознательное, архетипы, культура [Электронный ресурс] // Образование и право. – 2022. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-g-yung-kollektivnoe-bessoznatelnoe-arhetipy-kultura> (дата обращения: 15.03.2025).
7. Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сборник второй / под ред. А. С. Долинина. – Л.; М.: Мысль, 1924. – С. 69–105.
8. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. – М.: АСТ, 2023. – 224 с.
9. Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М.: КАНОН, 1994 – 320 с.
10. Юнг К. Г. Человек и его символы. – СПб.: Б.С.К, 1996. – 454 с.
11. Якоби И. Комплекс. Архетип. Символ. – М.: Касталия, 2021. – 208 с.

*Ковезюк Мария Александровна, студент  
Марков Виктор Иванович, доктор культурологии,  
кандидат философских наук, профессор,  
профессор кафедры культурологии философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ПРОЯВЛЕНИЯ КОММЕРЦИАЛИЗАЦИИ В ДИЗАЙНЕ**

### **MANIFESTATION OF COMMERCIALISATION IN DESIGN**

**Аннотация:** Современный дизайн выступает во многом своеобразным показателем снижения качества общей массовой культуры, которая утрачивает чувство равновесия между красотой и пользой. Причем польза рассматривается преимущественно с точки зрения чисто экономических, рыночных показателей. Такая ситуация обуславливает актуальность данной работы как с теоретической, так и с практической стороны. В заключительной части вносятся предложения о возможностях исправления положения, защиты эстетических начал в практике дизайна.

**Ключевые слова:** дизайн, массовая культура, красота и польза, коммерциализация.

**Abstract:** Modern design is in many ways a kind of indicator of the decline in the quality of general popular culture, which loses its sense of balance between beauty and benefit. Moreover, the benefits are considered mainly from the point of view of purely economic, market indicators. This situation determines the relevance of this work. Both theoretically and practically. In the final part, suggestions are made about the possibilities of correcting the situation and protecting aesthetic principles in design practice.

**Keywords:** design, mass culture, beauty and benefit, commercialization.

Поскольку коммерциализация дизайна является лишь одним из проявлений массовой культуры, есть необходимость рассмотреть этот феномен подробнее. Существует множество исследований, в которых массовую культуру описывают как самостоятельный социальный феномен. Обычно ее рассматривают как неизбежный продукт массового общества в целом, как явление, возникающее в процессе урбанизации и индустриализации. Такой точки зрения придерживались Ортега-и-Гассет, Н. Бердяев, М. Вебер, Ф. Ницше, З. Фрейд, Э. Фромм, К. Юнг, Р. Хоггарт и др. [6].

Каждое, казалось бы, чисто современное явление на самом деле есть лишь звено в огромной цепи трансформаций неких культурных форм. Собственно, к этому и зовёт известный принцип историзма в социальном познании. Именно такой подход даёт глубину познавательного процесса, видение феноменов в их подлинной сущности, не сводящейся к «кажимо-сти» современных форм.

С этой точки зрения проблема соотношения дизайна (как одной из форм творчества прекрасного в самой жизни) и его коммерческого регулирования и применения имеет большую историю. Археологи утверждают, что ещё в каменном веке почти каждое утилитарное изделие носило следы эстетической его обработки. Причем руками самих насельников территории. То есть явным был синтез красоты и пользы. С появлением государств начался раскол. Появилось профессиональное искусство, обслуживавшее преимущественно богатых и власть имущих. Для народа делались только произведения, имевшие некое идеологическое значение (статуи, храмы и т. д.).

Но в последние два века начинается новый, уже совсем другой синтез красоты и пользы. Другой по форме и смыслу. Это связано с появлением массовой культуры. Фундаментом является классическая теория, впервые обоснованная в произведении Ортега-и-Гассета «Восстание масс» [5]. Его исследование получило широкий резонанс и впоследствии было дополнено целым рядом авторов. При этом можно выделить следующие основные факторы появления данного феномена.

Исходной точкой является постепенное завоевание массами избирательного права, элементов демократии. При этом у массового человека возникла иллюзия, что и в культуре каждый должен иметь такое же равное право голоса, как и у знатоков, у элиты. Это стало основой навязывания вкусов толпы. На это, естественно, отреагировал рынок, для которого «деньги не пахнут» (в любой сфере жизни). Ведь массовый потребитель всегда прав. От него прибыль больше, чем от одиночных богатых меценатов прошлого. Все это, конечно же, раздули возросшие в своём значении средства массовой информации. Итогом стало не развитие индивида и общества, как надеялись в эпоху Просвещения, а формирование массового общества и массового серого, стандартного, «одномерного» человека. Это уже позднейшая концепция Герберта Маркузе [3]. Кроме вышеуказанных основополагающих факторов существует множество дополнительных моментов, обусловивших появление массового общества как контрагента по отношению к эстетической стороне дизайна.

С развитием индустриального общества и миграцией сельского населения в городах образовался новый вид массовой культуры, которая в каких-то аспектах существовала уже в Древнем Риме, и не только в нём. В 1870–1890-х годах в Великобритании началась ликвидация безграмотности, что привело к распространению базового образования среди населения. Но познавать больше стремились немногие [6].

Новым горожанам необходимо было найти себя в условиях нового образа жизни, в том числе в проведении свободного времени. Оно появилось отчасти за счёт механизации производства и сокращения рабочего дня. Социальная борьба за это велась десятилетиями. Коллективизм, ценность семьи теряют актуальность из-за новых условий. Человек теряет изначальные ориентиры и ценности, из-за чего чувствует растерянность и испытывает тревогу, что значительно изматывает его.

Массовая культура заполняет неудовлетворённость жизнью посредством главных персонажей, транслируемых в своих продуктах, таких как кино, книги, ТВ-шоу. Черпая вдохновение из произведений массовой культуры, потребитель формирует убеждения и представления об образе жизни [4; 7].

В целом для масскультуры характерно:

- трансляция примитивных стандартов жизни и отношений между людьми;
- развлекательность, забавность, сентиментальность;
- культ сильной, успешной во всём личности;
- ориентирование на эмоции однородной аудитории, уход от реальности;
- быстрое восприятие, быстрое забывание;
- серийность предметов потребления, что особенно важно именно с точки зрения развития дизайна.

Стоит в целом заметить направленность массовой культуры именно к эмоциональной стороне человека. Эмоции используются как универсальный механизм коммуникации между людьми независимо от уровня образования и общей подготовленности зрителя. Именно совокупность вышеперечисленных факторов (новые условия жизни общества и обращенность к эмоциям) поспособствовала развитию индустрии развлечений. Это всё повлияло на многие черты и тенденции современного дизайна.

В рамках массовой культуры формируется «средний потребитель», у которого непритязательные запросы в сфере искусства. Этот потреби-

тель и является основным заказчиком и проводником влияния рынка на творца в дизайне. Когда маркетологи усмотрели в классических объектах искусства новую эстетику, они стали внедрять ее в массовый рынок и продавать посредством предметов быта. Но у такой популярности есть своя цена. Изначальные смыслы произведений искусства стали упрощаться. К настоящему времени производится масса низкопробной продукции, которая раскупается неразборчивым потребителем за счёт популярности темы и привлекательной эстетики.

Выделяют три уровня массовой культуры: кич-культуру, мид-культуру и арт-культуру [6]. В контексте данной статьи важно сделать акцент на мид-культуре и арт-культуре, которые являются одними из самых одухотворённых. Мид-культура подразумевает совмещение кича и арт-культуры, потребитель всё ещё неприхотлив, но стремится к чему-то большему. Арт-культура характеризуется более культурным потребителем и приближением массовой культуры к стандартам и нормам классического искусства. Именно благодаря повышению профессиональных планок в арт- и мид-культурах мы можем повысить культурный уровень масс и планку художественного уровня самого дизайна.

Дизайнерам приходится работать не только с клиентами из высококультурных слоёв общества, но и с заказчиками из кич-культуры. Последние убеждены в том, что они знают, как будет лучше. Всю ситуацию отражает принцип рыночного общества «заказчик всегда прав в вопросах вкуса». Если дизайнер сделает работу так, как он хочет, то её просто никто не купит. Дизайнер становится перед дилеммой между высоким заработком и воплощением своих идей и идеалов.

Таким образом, работа современного дизайнера низводится до простой «функции по выполнению воли заказчика». Эстетически и концептуально работа зависит от воли клиента. В современной индустрии дизайна приоритет отдаётся прибыльности, удобству и экономности производства, что ведёт к деградации не только общих смыслов и эстетики, но и функции продукта.

О данной проблеме говорят В. А. Цыганков, В. Е. Галдин в своей статье «Проблемы функционирования графического дизайна в современном мире» [7]. В ней они пишут, что отсутствие «истинных артефактов» снижает общий уровень массовой культуры, так как теряется основополагающая концепция человека-творца. Такая ситуация ставит под вопрос функционирование культуры как живой системы ценностей. Дизайн как и

искусство должен создавать такие объекты, с помощью которых возможно дальнейшее развитие потребителей и самого создателя.

Из всего вышесказанного можем вывести несколько вариантов развития графического дизайна в современных условиях.

Во-первых, необходимо сохранять и повышать планку качества в профессиональных кругах. Дизайнерам нужно вернуть собственный голос. Необходим индивидуальный, авторский, творческий подход к работе, благодаря чему повысится смысловая и художественная ценность проекта. Есть определенные принципы, которые помогают отличить хороший дизайн от плохого. Эти постулаты не новые, их сформулировал ещё Дитер Рамс в 1970-х годах. Перечислим их.

#### 1. Хороший дизайн – инновационный.

«Возможности для инноваций не исчерпаны» [2]. Хороший дизайн всегда взаимодействует с новейшими технологиями. С использованием инноваций продукты становятся более функциональными, практичными и удобными. Развитие дизайна всегда связано с развитием технологий.

#### 2. Хороший дизайн удобен в использовании.

«Продукт покупают для того, чтобы им пользоваться» [2]. Несмотря на функциональную значимость дизайна как основополагающую, продукт должен быть ещё и практичным, а также приятным глазу. Важно, чтобы продукт обладал психологическим и эстетическим критерием ради удовлетворительного опыта пользования.

#### 3. Хороший дизайн эстетичен.

«Эстетика – неотъемлемая часть продукта» [2]. Продукт влияет на личность людей, их благосостояние, так как он используется каждый день. По словам Дитера Рамса, именно хорошо спроектированные и хорошо выполненные предметы могут быть красивыми.

#### 4. Хороший дизайн делает продукт понятным для потребителя.

«Дизайн разъясняет структуру продукта» [2]. Продукт должен быть интуитивно понятен для наибольшего количества пользователей.

#### 5. Хороший дизайн ненавязчив.

«Продукт – это инструмент» [2]. Он не декоративный объект, он не призван украшать собой пространство, поэтому украшательство неуместно в дизайне. Важно помнить, что он не является декоративным объектом или объектом искусства. Поэтому его дизайн должен быть нейтральным и сдержанным.

#### 6. Хороший дизайн честен.

«Ничто не сделает продукт более инновационным, сильным и ценным, если он им не является» [2]. Не стоит обещать того, что вы не сможете выполнить. Самое ценное, что есть у дизайнера – доверие потребителя.

#### 7. Хороший дизайн актуален.

«Не гонитесь за трендами – модный дизайн быстро устаревает» [2]. В современном мире, в котором превалирует тренд на «быструю моду», важно создавать продукт, который будет актуален на несколько лет вперёд.

#### 8. Хороший дизайн продуман до каждой детали.

«Ничто не должно быть случайным или оставленным на волю случая». Дизайн – это то, как потребитель заметил этот продукт, как доставил его домой, как пользуется в повседневности. Продуманные детали проявляют уважение к потребителю и его опыту пользования продуктом.

#### 9. Хороший дизайн экологичен.

«Дизайн привносит важный вклад в защиту окружающей среды» [2]. Он должен затрачивать минимальное количество материала, который желательно перерабатывать. Продукт не должен загрязнять мир ни физически, ни визуально.

#### 10. Хороший дизайн – это как можно меньше дизайна.

«Меньше, но лучше». Концентрируйтесь на основополагающих идеях своего продукта. Не стоит его перегружать большим количеством дополнительных мелких функций.

Во-вторых, важно поддерживать творческие и профессиональные коллективы с оригинальной деятельностью. Возможно, это осуществимо с помощью грантов от меценатов или государства. Коллективная работа в дизайне очень важна, так как при помощи мозгового штурма рождаются новые, неожиданные идеи.

В-третьих, необходимо проводить профессиональные конкурсы, а после внедрять работы победителей в общественные пространства, чтобы люди их наблюдали и развивали собственное умение видеть прекрасное. Визуальная часть культуры владеет одним из самых ключевых рычагов давления на массового потребителя. Благодаря зрению мы воспринимаем наибольшую часть информации, поэтому изобразительная часть мира несёт в себе основополагающую роль. Стоит отметить эффект «окна Овертона», ведь самые дерзкие и нестандартные идеи в дизайне сначала воспринимаются в штыки. Онлайн-словарь [Sinonim.org](http://Sinonim.org) даёт сле-

дующее определение эффекта Овертона: «Эффект Овертона – это концепция, описывающая, как идеи, которые ранее считались неприемлемыми или радикальными, постепенно становятся допустимыми и даже популярными в обществе через изменение общественного восприятия и обсуждение» [8].

А. Беличенко выделяет 6 этапов общественного воздействия: «немыслимо», «радикально», «приемлемо», «разумно», «популярно», «государственная норма» [1]. Чем оригинальнее продукты будут больше, тем большая часть из них станет нормой. Поэтому чем больше разнообразия будет в массовой культуре, тем более развита будет её духовная и эстетическая составляющая, а предметы кич-культуры постепенно уйдут из повседневного обихода.

Таким образом, соотношение красоты и пользы, их необходимой связи как сущности дизайна сложно формировалось и проявлялось в истории человеческой культуры. Всё кардинально стало меняться с появлением массовой культуры, которая, следуя примитивным вкусам толпы, постепенно стала подавлять эстетику дизайна, превращая его в обычный рыночный ПРОДУКТ, равный всем другим продуктам индустрии развлечений и быта. Так подавлялось эстетическое начало в этой деятельности, вымывался самый привлекательный её элемент (творческое начало), снижалась требовательность в самом дизайнерском сообществе.

Тем не менее не всё потеряно. Можно выделить и некоторые позитивные перспективы.

Учитывая всю сложность сложившейся ситуации, необходимо найти из неё выходы. Дизайнеры, будучи работниками, напрямую влияющими на массовое сознание с помощью визуального языка, могут изменить положение к лучшему. Давая творцам возможность осознать масштаб проблемы, мы сможем призвать их к более осознанному труду, в котором бы отражалась не только воля заказчика, но и личное виденье творца, а также вершины художественного творчества в применении их к масштабам и нормам жизни, к культуре повседневности.

### **Список литературы**

1. Беличенко А. Что значит теория Окон Овертона – подробный разбор на примерах из жизни [Электронный ресурс]. – URL: <https://prostudio.ru/journal/windows-overton/?ysclid=mbceba51an648690033> (дата обращения: 13.05.2025).

2. Кипина Е. Принципы дизайна от несравненного Дитера Рамса [Электронный ресурс]. – URL: <https://losko.ru/design-rules-of-dieter/> (дата обращения: 11.05.2025).
3. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии развитого индустриального общества [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2016/02/64421> (дата обращения: 02.05.2025).
4. Мони́на Н. П. Массовая культура [Электронный ресурс]. – URL: [https://psyera.ru/massovaya-kultura\\_11647.htm?ysclid=mbccpvgqx6135288649](https://psyera.ru/massovaya-kultura_11647.htm?ysclid=mbccpvgqx6135288649) (дата обращения: 05.05.2025).
5. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. – 1989. – № 3. – С. 119–155.
6. Сошников А. Е. Массовая культура и ее характеристики [Электронный ресурс] // Современные научные исследования и инновации. – 2016. – № 2. – URL: <https://web.snauka.ru/issues/2016/02/64421> (дата обращения: 02.05.2025).
7. Цыганков В. А., Галдин Е. В. Проблемы функционирования графического дизайна в современном мире [Электронный ресурс] // Бизнес и дизайн ревю. – 2016. – Т. 1, № 2. – С. 11. – URL: [https://obe.ru/journal/2016\\_2/tsygankov-v-a-galdin-e-v-problemy-funktsionirovaniya-graficheskogo-dizajna-v-sovremennom-mire-biznes-i-dizajn-revyu-2016-t-1-2-s-11/?ysclid=m8of59c8wt427549758](https://obe.ru/journal/2016_2/tsygankov-v-a-galdin-e-v-problemy-funktsionirovaniya-graficheskogo-dizajna-v-sovremennom-mire-biznes-i-dizajn-revyu-2016-t-1-2-s-11/?ysclid=m8of59c8wt427549758) (дата обращения: 05.05.2025).
8. ЭФФЕКТ ОВЕРТОНА [Электронный ресурс]. – URL: <https://sinonim.org/t/эффект-овертона> (дата обращения: 11.05.2025).

## Раздел 2. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

*Яранская Анна Олеговна, студент  
Ходанен Людмила Алексеевна, доктор филологических наук,  
профессор, профессор кафедры литературы,  
русского и иностранных языков  
Кемеровский государственный институт культуры*

### ГОГОЛЕВСКИЕ ТРАДИЦИИ В ПЬЕСЕ М. А. БУЛГАКОВА «ЗОЙКИНА КВАРТИРА»

### GOGOL'S TRADITIONS IN THE PLAY BY M.A. BULGAKOV "ZOYA'S APARTMENT"

**Аннотация:** В статье рассматриваются гоголевские традиции в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира», отмечается переключка приемов драматургии, делается вывод о том, что традиции Гоголя творчески переработаны у Булгакова в связи с новой советской эпохой НЭП.

**Ключевые слова:** действие, традиции, драматургия, Гоголь, Булгаков.

**Abstract:** The article examines Gogol's traditions in M.A. Bulgakov's play "Zoya's Apartment", and notes the overlap of dramatic techniques. It is concluded that Gogol's traditions were creatively reworked by Bulgakov in connection with the new Soviet era of the NEP.

**Keywords:** action, traditions, drama, Gogol, Bulgakov.

Гоголевские традиции в творчестве М. Булгакова были отмечены в трудах Ю. В. Кондаковой, П. А. Горохова, П. Р. Южанинова, Е. А. Иваньшиной, Н. Л. Быстрова. В этих исследованиях подчеркиваются глубокие фольклорные истоки фантастики, наличие содержания, восходящего к мистико-религиозным идеям и образам, театральность поведения героев в таких произведениях, как «Собачье сердце», «Блаженство», «Багровый остров», «Мастер и Маргарита». Особое место в этом ряду занимает комедия-буфф «Зойкина квартира». В аспекте гоголевских традиций в ней были рассмотрены архетипы и фольклорные мотивы. Е. А. Иваньшина отмечает элементы обрядовой структуры, архаическую символику, особенности предметного мира, сравнивая в этом плане пьесу

Булгакова с рядом мотивов и образов в петербургских повестях Н. В. Гоголя. Ю. В. Кондакова фокусирует внимание на символике цвета в произведениях вышеупомянутых писателей, а также делает акцент на взаимосвязи символизма и биографии как Булгакова, так и Гоголя. Но роль гоголевской поэтики в драматургическом построении «Зойкиной квартиры» в статье Кондаковой не рассматривается.

Новизна нашего подхода состоит в сопоставительном анализе драматургических приёмов создания действия у Булгакова и Гоголя. Для дальнейшего изучения гоголевской традиции рассмотрим структурную организацию этой комедии и фантазмагорическую природу сквозного действия. Предмет исследования – пьеса М. А. Булгакова «Зойкина квартира» и привлечённые для сопоставления произведения Н. В. Гоголя «Вий», «Ревизор», «Заколдованное место». Актуальность заявленного подхода в изучении комедии М. А. Булгакова состоит в углублении представлений о творческой лаборатории автора, об органичности его связей с классической традицией.

Задачи исследования: 1) сравнить в сквозном действии пьесы «Зойкина квартира» традиции гоголевской завязки действия в комедии «Ревизор»; 2) рассмотреть двойную природу персонажей пьесы Булгакова в соотношении с гоголевской фантазмагорией; 3) проанализировать символику вещей, ее роль в создании фантазмагорического действия (фигуру и её превращения, одежду героев, парижские платья из шкафа, оживление манекенов, мёртвых предметов), функциональную значимость вещей, звуков музыки. Методы исследования: структурно-типологический, анализ жанровой типологии и поэтики, элементы рецептивной эстетики и культурно-исторического подхода.

Пьеса «Зойкина квартира» была создана на злобу дня и изначально определялась Булгаковым как «трагическая буффонада, в которой в форме масок показан ряд дельцов нэпманского пошиба в наши дни в Москве» [7, с. 201]. Драматургическая структура пьесы основывается на развитии сквозного действия, толчком к которому является желание героев (Зои, Аметистова, Аллы Вадимовны, Обольянинова, Херувима) уехать за границу. Это устремление заявлено Зоей Денисовной Пельц, главной героиней комедии. Преградой является отсутствие визы и денег; нужны связи с представителями власти, поэтому Зоя придумывает, как и с помощью кого возможно это осуществить. Булгаков достаточно стремительно, резко и активно вводит читателя в предлагаемые обстоятельства. Смена происшествий также происходит быстро и ярко. Например, в самом начале

пьесы Зоя Пельц стоит и радуется «счастливой бумажке», тут же вбегает её служанка Манюшка и сообщает о прибытии председателя домоуправления Аллилуйи. В первом диалоге происходит конфликтная перепалка владелицы квартиры и представителя советского домкома, который должен уплотнить жилплощадь.

У Гоголя завязка происходит с момента получения письма о приезде Ревизора, который грозит сменой обстановки и должности героев, а у Булгакова – с известия об официальном решении ЖЭКа, уничтожающем собственность героини. Сквозным действием пьесы «Ревизор» является желание «выйти сухими из воды», в соответствии с этим происходит борьба персонажей с «несчастьем» – Ревизором. Завязка действия начинается с первой фразы Городничего: «Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». То есть писатель вводит персонажей сразу в центр действия, где они открываются зрителю, и погружает читателя в вихрь событий. Далее, если проследим начало явлений (у Гоголя) и начало картин (у Булгакова), мы обратим внимание на то, что у обоих авторов толчок развитию явлений/картин дан с первых фраз. Но примечательно, что меняется и обстановка. В «Ревизоре» власти города меняют внешний вид домов, улиц в городе, больниц и т. д., чтобы представить деятельность Городничего в лучшем виде. В «Зойкиной квартире» тоже происходит изменение: квартира в дневное время преобразуется в мастерскую с парижскими туалетами, а ночью – в бордель с шоу, музыкальным сопровождением, напитками и шумом. Такая организация пространств связана с целями героев (обеих пьес): затуманить глаза врагу (Ревизору – у Гоголя, советской власти – у Булгакова). Однако у Городничего цель – изменение действительности, а для Зои ее ателье – мнимое преображение, которое поможет обустроить будущее, отъезд к парижским бульварам. Взятка у Гоголя – это новый этап основного сквозного действия. Это способ выживания, сохранения статуса, чина. Так, при встрече с Хлестаковым Городничий превращается в робкого подчинённого, трясётся, дрожит, подбирает нужные слова, старается угодить и в дальнейшем дает взятку.

В «Зойкиной квартире» персонажи пьесы тоже устраивают «спектакль» и дают взятку своему врагу – Аллилуйе. Зое Денисовне, в отличие от персонажей «Ревизора», нет необходимости сохранять чин – ей просто нужно, чтобы её никто не выдал, не поселил на лишнюю площадь другого человека, а что о ней подумают, её совершенно не волнует. И у Гоголя, и у Булгакова герои выбирают особые приемы вручения взятки: судья не-

взначай роняет деньги, Хлестаков сам выпрашивает деньги, и персонажи охотно отдают. Зоя Денисовна так же, как и Судья в «Ревизоре», даёт взятку не напрямую, а с намёками: случайно уронив деньги, просит Аллилуйю проверить на фальшивость червонец, который оказывается «ненастоящим», поэтому его, конечно же, желательно забрать. Другой тип своеобразной взятки – завоевание расположения начальства. Городничий возит Хлестакова по учреждениям, где его угощают. Герои Булгакова делают «шоу» не только для врагов, но и для своих друзей, например, отдельное представление перед Борисом Семеновичем Гусем (демонстрация платьев и моды) продлевается для того, чтобы расположить его к себе и он помог оформить визы. Театральность изображаемой действительности акцентируется музыкальными и звуковыми вставками («Рояль где-то отдалённо и бравурно играет Вторую рапсодию Листа»). Таким образом, Гоголь и Булгаков используют приём «театр в театре» для завязки и развития сквозного действия пьесы.

Многие произведения Гоголя наполнены образами, фантазиями, которые отображаются различными способами: через имена и фамилии, характер персонажей, их появление и т. п. Городничий, Шпекин, Ляпкин-Тяпкин, Хлестаков, Держиморда – имена, непосредственно связанные с оценочной характеристикой. Булгаков тоже следует этой традиции: Аметистов – аметист (камень). Одно из значений этого камня – дар ясновидения и предсказания. Аметистов в пьесе Булгакова очень расчётлив и заранее предугадывает происходящее, он мечтает об участии в большой игре, его глаза сверкают, как аметисты, при виде денег и возможностей развернуться в Париже. Херувим – чин ангела. Однако имя героя и поступки диаметрально противоположны: он лгун и убийца. Аллилуйя – молитвенный возглас, хвала Богу, а герой из ЖЭКа выступает разрушителем. Итак, эти имена и фамилии являются знаковыми в пьесе, потому что с помощью их семантики мы можем предугадать характер героев и отчасти историю пьесы. Эта двойственность персонажей имеет переклички с организацией художественно-временного пространства с добавлением мистики. Смена обстановки, безусловно, сказывается на поведении персонажей. Так, на примере Зои Денисовны мы видим следующее:

1. Начало действия: большая квартира, но без предметов роскоши буржуазии, и Зоя Пельц старается держать себя горделиво, помня себя прошлую (до советской власти).

2. Открытие мастерской (дневное время): Зоя Денисовна – женщина со своим бизнесом, вокруг кипит работа над парижскими туалетами, она мила и обходительна с посетителями.

3. Вечернее время квартиры: Зоя Денисовна – властная, развратно-деловая распорядительница ночного шабаша. Напитки льются рекой, устраивается представление для Бориса Семеновича Гуся.

В параллель с изменениями в облике героини её и пространство окружает мистика: это музыка влекущего танго и поющих голосов, неожиданное дублирование слов Обольянинова, шёпот желающих устроиться на работу в таинственное ателье. Также настоящими символами этой инфернальной фантасмагии становятся вещи, наполняющие пространство. Выделим некоторые из них.

1. «Манекены, похожие на дам, дамы, похожие на манекенов» (первая картина второго акта), разговоры Гуся с этими манекенами, монолог Мёртвого тела и его танец с неживыми «дамами».

2. Зеркальный шкаф – в нём Зоя Денисовна прячется от Аллилуйи (в первой картине первого акта). Открывает зеркальный шкаф – в нём ослепительная гамма туалетов. В этом шкафу находится «Париж», та жизнь, к которой стремится большинство персонажей пьесы (первая картина второго акта).

В «Ревизоре» пространственные образы имеют большое значение в раскрытии кругозора героев, их мечтаний и представлений. Парижская тема в монологе Хлестакова приобретает черты полёта пошлой фантазии героя о супе из Парижа с таким амбре, которого в этом мире никто никогда не вдыхал, а пространственный мир самого Городничего преобразается в надежде на должность в столице. Жена Городничего уже почти переселяется туда, становясь в пренебрежительную позу по отношению к городским дамам. Мистики в религиозно-фантастическом содержании нет, вместо неё появляется чертовщина соблазна, подчиняясь которому герои вырастают в своём самосознании до невообразимых в реальности форм существования в другом пространстве. В повестях «Вий» и «Заколдованное место» фантасмагии у Н. В. Гоголя проходят более масштабные превращения, используются иначе пространство и вещи. Художественное пространство, где происходят фантастические события, у Гоголя может быть сакральным, как в «Вие», которое потом превращается в место шабаша страшной нечистой силы, либо же оно является обычным, бытовым, «огородным» фольклорным полем существования нечистой силы, но вдруг обретает свою особую жизнь, раскрывается в своём самостоятельном, независимом от человека существовании, даже побеждая человека.

Итак, перечислим основные гоголевские традиции, которые мы обнаружили в ходе нашего исследования.

1. Организация художественно-временного пространства.
2. Оживление вещей и героев.
3. Говорящие фамилии и имена.
4. Приём «театр в театре».
5. Завязка действия – смещение к центру событий в начале произведения.

Сопоставляя способы существования и пространство, в котором живут персонажи М. А. Булгакова и Н. В. Гоголя, мы можем сделать вывод о том, что, перенимая гоголевские традиции, Михаил Афанасьевич Булгаков создаёт новый способ повествования о быте и проблемах социума, смешивая мистику и реализм, решая проблемы существования героев с помощью театра, фантастики, тонкого смысла имён и фамилий. Гоголь был любимым писателем Булгакова, и обращение к нему мы находим на протяжении всего творчества автора. Комедия-буфф «Зойкина квартира» – это яркий опыт синтеза социальной направленности гоголевской комедии и новых художественных открытий в творчестве Булгакова, обратившегося к созданию образа современной эпохи.

### Список литературы

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Художественная литература, 1989. – Т. 3. – С. 77–148.
2. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: в 14 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков; ред.: В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.), В. А. Десницкий, В. Я. Кирпотин, Н. Л. Мещеряков, Н. К. Пиксанов, Б. М. Эйхенбаум. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. – Т. 4: Ревизор.
3. Быстров Н. Л. Пространственно-временная структура театрального мира Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова: попытка сравнения // Границы искусства и территории культуры: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Гуманитарный ун-т, 2013. – С. 132–176.
4. Горохов П. А, Южанинова П. Р. Философия инфернального в творчестве Н. В. Гоголя и М. А. Булгакова // Вестник ОГУ. – 2008. – № 7 (89). – С. 19–24.
5. Иваньшина Е. А. Святочная семантика и гоголевский «след» в творчестве М. А. Булгакова («Зойкина квартира») [Электронный ресурс]. –

URL: <http://www.domgogolya.ru/science/researches/1214/> (дата обращения 01.03.2025).

6. Кондакова Ю. В. Гоголь и Булгаков: мистика творчества // Известия Уральского гос. ун-та. – 2002. – № 24. – С. 152–170.
7. Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988. – 492 с.

*Прокуденко Ева Алексеевна, студент  
Деева Наталья Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент,  
доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ОБРАЗ ТЕЛЕВЕДУЩЕГО ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОГО ТОК-ШОУ (НА ПРИМЕРЕ ВЕДУЩЕЙ ПРОГРАММЫ «ВРЕМЯ ПОКАЖЕТ» ОЛЕСИ ЛОСЕВОЙ)**

## **THE IMAGE OF A TV PRESENTER OF A SOCIAL AND POLITICAL TALK SHOW (BASED ON THE TALK SHOW “TIME WILL SHOW” AND ITS HOST OLESYA LOSEVA)**

**Аннотация:** Телеведущий является ключевой фигурой общественно-политического ток-шоу. Составляющие образа ведущего (внешний вид, способ самоподачи, речевое поведение и т. д.) не только влияют на восприятие представляемой информации зрителями, но и определяют успех программы в целом.

**Ключевые слова:** составляющие образа телеведущего, общественно-политическое ток-шоу.

**Abstract:** The TV presenter is the key figure of the social and political talk show. The components of the presenter's image (appearance, method of self-presentation, speech behavior, etc.) not only influence the perception of the information presented by the viewers, but also determine the success of the program as a whole.

**Keywords:** components of the image of a TV presenter, a social and political talk show.

Информационные программы, в том числе общественно-политические ток-шоу, являются визитной карточкой любого телеканала, опорными точками вещательного дня. Они удовлетворяют важнейшую потребность современного телезрителя – быть в курсе происходящих со-

бытий в стране и мире. Личность ведущего играет большую роль в программах такого типа. Его воспринимают как лидера мнения, истолкователя сложных проблем, человека, значительного в интеллектуальном и нравственном плане.

Целью данного исследования являлся анализ образа ведущего общественно-политического ток-шоу в аспекте влияния первого на восприятие информации телезрителями.

В качестве объекта исследования выступил не только имидж, но и поведение, в том числе речевое, Олеси Лосевой – ведущей информационного ток-шоу «Время покажет» на Первом канале. Всего было проанализировано 12 программ с ее участием.

Образ ведущего телепрограммы общественно-политической направленности складывается из следующих составляющих: внешнего вида, способа самоподачи, репрезентируемой социальной роли, особенностей как вербального, так и невербального поведения. Все названные характеристики формируют имидж телеведущего, то есть «целенаправленно сформированный образ» [2].

Отметим, что в специальной литературе существует точка зрения, согласно которой «роль женщины-диктора ограниченнее, чем роль мужчины. Голос, внешность и темперамент обычно не позволяют женщине выполнять наиболее трудные и ответственные обязанности: чтение новостей, проведение интервью, комментирование» [1, с. 26]. Однако успешное ведение женщинами информационных и общественно-политических программ на современном телевидении позволяет усомниться в корректности такой формулировки.

Внешний вид ведущего – это источник первых впечатлений телезрителей от программы. Олеся Лосева всегда выглядит стильно и профессионально. Ее гардероб сочетает элементы делового стиля с умеренной яркостью (например, блузы с акцентными деталями, лаконичные, но яркие жакеты и т. д.), что соответствует формату общественно-политического ток-шоу: создаёт баланс между авторитетностью программы и некоторой свободой.

Взгляд ведущей всегда прямой, уверенный, фиксирующий внимание на собеседнике или зрителе. Это подчеркивает ее готовность к диалогу и контроль над ситуацией. У Олеси Лосевой подчеркнута прямая осанка, плечи расправлены, что позволяет произвести должное впечатление на зрителя: телеведущая воспринимается как уверенный в себе человек.

Мимика ведущей сдержанная, но выразительная, например, можно отметить лёгкое приподнятое бровей при вопросах, адресованных гостям в студии, или при удивлении. Жесты умеренные, направленные на акцентирование ключевых тезисов (например, движение рукой вниз при переходе к следующей микротеме программы).

Олеся Лосева выбирает гибридный стиль самоподачи: профессионализм журналиста сочетается с лёгкой эмоциональностью, что оправдано в формате общественно-политического ток-шоу. Профессионализм проявляется в умении ведущей четко направлять дискуссию, соблюдать регламент. Умеренное использование иронии, улыбка в моменты, когда необходимо разрядить напряжённость, – всё это позволяет ведущей удерживать зрительский интерес, не теряя объективности. Для общественно-политического ток-шоу такой баланс особенно важен: телезритель ждет не сухого изложения фактов в рамках представления актуальных социальных и политических тем, а живого обсуждения.

В ходе ведения программы Олеся Лосева реализует роль модератора. Как отмечают специалисты в области телевизионной журналистики, собрав в студии сторонников разных, порой противоположных, мнений о предмете, модератор обязан быть нейтральным в телевизионных дискуссиях на любую тему [2]. Олеся Лосева хорошо с этим справляется, сохраняя официальный тон (обращение на «вы» к участникам программы, использование нейтральных формулировок), но иногда ведущая может допускать чрезмерно эмоциональные реплики в рамках обсуждений. Например: *«Андрей, Вы сейчас хотите сказать, что я обёртка от конфеты, а самой конфеты нет?»*; *«Не твоего ума дело, чем хотим дома, тем и занимаемся»*; *«Когда в Украине проводятся такие испытания, в них показывают взлет ракет, их полёт и попадание по цели. А Вы лишь показали, что у Вас что-то вылетело, а куда оно попало, никому неизвестно»*; *«Нам известно, куда попадают ваши ракеты. То в самолеты, то в дома. Всем интересно вспомнить, как украинская ракета в свое время поразила гражданский борт»*.

Можно сказать, что ведущая является центральной фигурой, управляющей динамикой ток-шоу. Она задает вопросы экспертам, приглашенным в студию, прерывает монологи участников программы для уточнений, переключает внимание между всеми участниками ток-шоу.

Ведущая использует особый характер воздействия, а именно: убеждение через вовлечение. Лосева не навязывает позицию телезрителям, но

подталкивает аудиторию к размышлению, используя риторические вопросы и отсылки к противоречивым точкам зрения: «*Вы действительно считаете, что это решение оправдано?*»; «*Но что, если мы посмотрим на ситуацию под другим углом?*»; «*Можно ли считать такой подход справедливым для всех сторон?*»; «*А как могла Россия остаться в стороне?*».

Для телезрителей голос и речь являются такой же неотъемлемой частью личности телеведущего, как и его внешность, поскольку через них познаётся его эмоциональное, умственное и физическое состояние [3]. Олесю Лосеву отличает чёткая дикция, поставленный голос. Ее интонация динамичная, с повышением тона речи в кульминационных моментах. Тембр голоса низкий, уверенный, что ассоциируется с компетентностью. Темп речи средний, с паузами перед важными вопросами или утверждениями, что позволяет дать телезрителю время на осмысление. Речь временами эмоционально окрашена, но без излишеств. Например, при обсуждении социальных проблем голос ведущей становится мягче, подчёркивая эмпатию.

Подводки, которые представляет Олеся Лосева в ходе ведения ток-шоу, лаконичны, но содержат интригу, например: «*Завтра встреча в Эр-Рияде. Мировая пресса замерла в ожидании... Но так ли все однозначно?*» Безусловно, логическая форма вопроса в конце фразы стимулирует интерес телезрителей.

Лосева редко выражает личное мнение, но через интонацию и лексику транслирует скрытые оценки. Например: «*“Никуда без Украины”, – так говорят некоторые эксперты. Но готовы ли к этому сами украинцы?*» Акцент на «некоторых экспертов» и риторический вопрос подталкивают аудиторию к сомнению в озвученном тезисе.

Не вызывает сомнения, что образ ведущей программы оказывает влияние на восприятие информации. Уверенность Лосевой, ее способность мгновенно реагировать на конфликтные моменты (например, споры между гостями) усиливают восприятие ток-шоу как авторитетного источника информации, вызывают доверие к нему. Сдержанная манера подачи информации ведущей позволяет зрителю сосредоточиться на содержании, а не на эмоциях, то есть можно говорить об эмоциональном балансе, который Олеся Лосева своим поведением и создаёт.

Отметим, что в ток-шоу личность ведущего – центральный элемент. Харизма Лосевой, ее умение гасить конфликты и направлять обсуждение в конструктивное русло делают программу динамичной. Без этого ток-шоу могло бы превратиться в хаотичный спор.

Таким образом, можно сделать следующий вывод: внешний вид Олеси Лосевой работает на создание авторитетности общественно-политического ток-шоу; ее стиль, невербальные составляющие поведения (осанка, жесты, мимика) подчёркивают роль ведущей как модератора. Самоподача сочетает строгость с умеренной эмоциональностью, что соответствует задачам телепередачи – не просто информировать, а воздействовать, постоянно удерживая при этом зрительское внимание. Социальная роль ведущей-модератора позволяет О. Лосевой балансировать между нейтральностью и ловким управлением гостями в студии, что делает программу не только структурированной, но и живой. Речевое поведение (темп речи, тембр, интонация, различные типы пауз) облегчает восприятие сложных вопросов, а модалные смыслы в подводках направляют интерпретацию информации телезрителями.

Образ Олеси Лосевой – ключевой элемент успеха программы «Время покажет». Ее способность совмещать профессионализм с человечностью превращает ток-шоу не только в площадку для обмена мнениями по актуальным вопросам, но и в пространство, в котором зритель чувствует себя вовлечённым в анализ ключевых тем и проблем.

Перспективой настоящего исследования может стать сопоставительный анализ образов ведущих общественно-политических ток-шоу на отечественном и зарубежном телевидении, который позволит выявить как их универсальные, так и национально-культурные особенности.

### **Список литературы**

1. Брус Л. Диктор телевидения [Электронный ресурс] / пер. с англ. В. Ткаченко. – М.: Искусство, 1973. – URL: [https://fileskachat.com/view/109651\\_be0467f3a46e5ed918b5dfeea514e5fa.html](https://fileskachat.com/view/109651_be0467f3a46e5ed918b5dfeea514e5fa.html) (дата обращения: 12.02.2025).
2. Игнашов А. В. Специфика работы телеведущего-модератора [Электронный ресурс] // Система ценностей современного общества. – 2010. – № 15. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-raboty-televeduschego-moderatora> (дата обращения: 09.02.2025).
3. Крикунова Ю. А. Телеведущий: личностные качества и профессиональные умения [Электронный ресурс] // Омский научный вестник. – 2009. – № 1 (75). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/televeduschiy-lichnostnye-kachestva-i-professionalnye-umeniya> (дата обращения: 09.02.2025).

*Анциферова Полина Алексеевна, студент,  
преподаватель Детской школы искусств № 46  
Библиева Оксана Владимировна, кандидат культурологии,  
доцент, доцент кафедры литературы, русского и иностранных языков  
Кемеровский государственный институт культуры*

**СЛОЖНОСТЬ ПЕРЕВОДА РУССКОЯЗЫЧНЫХ ДИАЛОГОВ  
НА НЕМЕЦКИЙ В МУЛЬТИПЛИКАЦИИ  
НА ПРИМЕРЕ РОССИЙСКОГО  
АНИМАЦИОННОГО СЕРИАЛА «СМЕШАРИКИ»**

**THE DIFFICULTY OF TRANSLATION RUSSIAN-LANGUAGE  
DIALOGUES INTO GERMAN IN ANIMATION USING THE  
EXAMPLE OF THE RUSSIAN ANIMATED SERIES “SMESHARIKI”**

*Аннотация:* Перевод детской мультипликации представляет собой особую проблему, так как требует не только лингвистической точности, но и сохранения стилистических, культурных и эмоциональных особенностей оригинала. Особенно это актуально при адаптации продукции с ярко выраженной национальной спецификой, как в случае со «Смешариками».

*Ключевые слова:* перевод, анимация, российский анимационный фильм, «Смешарики».

*Abstract:* Translation of children’s animation is a special problem, since it requires not only linguistic accuracy, but also the preservation of the stylistic, cultural and emotional originals. This is especially relevant when adapting productions with a clearly expressed national specificity, as in the case of the Russian animation Smeshariki.

*Keywords:* translation, animation, Russian animated film, “Smeshariki”.

В условиях всемирной глобализации и активного культурного обмена возрастает интерес к качественному переводу медиапродуктов.

На сегодняшний день мультипликация занимает особое место в медиапространстве, оказывая влияние на формирование мировоззрения и культурного багажа, особенно среди детской аудитории. Однако, когда поднимается вопрос о переводе мультфильмов на другой язык, появляется множество сложностей, например, передача уникальных устоявшихся вы-

ражений и каких-либо культурных нюансов. В данной статье рассматривается проблема перевода имен героев, а также русскоязычных диалогов на немецкий язык на примере анимационного сериала «Смешарики».

Мультсериал, созданный студией «Петербург», является ярким представителем отечественной анимации. Мультипликационная франшиза «Смешарики» была запущена в 2003 году. В узких кругах «Смешарики» – это эталон российской анимации, в котором поднимаются темы, интересные не только детской аудитории, но и взрослой. Как раз из-за этого мультсериал пользуется популярностью у разных возрастных групп.

Герои сериала – круглые животные, наделенные индивидуальным характером. Главных персонажей всего девять, каждый из них имеет определённый вид деятельности. Диалоги в мультфильме изобилуют игрой слов, метафорами, аллюзиями на русскую литературу и фольклор, что придаёт сериалу особый национальный колорит.

Рассмотрим, как переводчики адаптировали имена героев на немецкий язык. Варианты перевода представлены в таблице.

*Таблица 1*

#### **Адаптация имён в немецкой версии**

<b>Русская версия мультфильма</b>	<b>Перевод на немецкий язык</b>
Крош	Jumpy
Ёжик	Joshi
Нюша	Pinky
Бараш	Fluff
Совунья	Olga
Кар-Карыч	Bigbig
Пин	Pin
Копатыч	Berry
Лосяш	Eldoc

При адаптации имён возникают нюансы. Например, в немецкой версии перевода применён приём функциональной замены: использовано английское заимствование – глагол to jump, отражающий основную деятельность героя. Вероятнее всего, переводчики применили английский вариант, так как население Германии свободно владеет английским языком.

Проанализируем имя следующего персонажа – Ёжика. При переводе на немецкий язык использовалась транскрипция Joshi, что, на наш взгляд, не позволило передать заложенные в имени описательные и номинативные функции. В немецкой версии имя Ньюша передано с помощью функциональной замены, основанной на заимствовании из английского языка. Pinky указывает на цвет персонажа (от англ. Pink – розовый). Таким образом, переводчики подчеркнули одну из характерных черт персонажа. Следующий персонаж анимации – это Бараш. В немецкой адаптации его имя также передано с помощью функциональной замены – Fluff, что в переводе с английского означает «пух». Данное переводческое решение также позволяет понять характеристику внешности героя. На наш взгляд, обе версии перевода имени являются удачными, так как обеспечивают правильное восприятие персонажа реципиентом.

В русской версии имя Совунья, во-первых, указывает на видовую принадлежность персонажа, во-вторых, обозначает возрастные рамки. Звучание имени позволяет реципиенту определить примерный возраст персонажа. В переводах мультсериала на иностранные языки, используемые при анализе, персонажу присваивается имя Olga, что созвучно с английским словом owl – сова. Данное решение раскрывает только видовую принадлежность, опуская все остальные. Имя следующего персонажа в русской версии основано на звуке, который издает ворон (Кар-Карыч). При передаче имени на немецкий переводчики отталкивались от возраста героя (Bigbig). В данной версии передана особенность русского имени – двойной повтор единых звуковых сочетаний. На наш взгляд, немецкий вариант имени является более удачным, так как он точнее описывает персонажа.

Обратимся к анализу имени персонажа Пина. В русской версии мультсериала оно является сокращением от слова «пингвин», в немецком переводе использована транслитерация. На наш взгляд, данный способ передачи имени является удачным, так как полностью отражает характеристику персонажа, заложенную в русском имени. Имя следующего героя – Копатыча – отсылает к его роду деятельности, указывает на простоту его характера, а также на возраст; оно схоже по звучанию с русскоязычным отчеством. В немецком языке имя звучит как Berry, что отсылает к его роду деятельности – садоводству. Данная адаптация основана на английском слове bury – копать. Следующий персонаж мультсериала в русской версии назван именем, которое указывает на видовую принадлежность героя: Лосяш (лось). В немецком переводе Лосяш превращается

в Eldos. Данное имя складывается из немецкого слова Elch, которое означает «лось», и doc (как и в английском варианте) – доктор наук. Таким образом, имя Лосяш в немецкой адаптации ярче отражает героя, соответственно, и переводческое решение является более удачным.

Анализ структуры и особенностей диалогов выявил проблему не только языкового, но и культурного различия. При переводе диалогов из мультсериала «Смешарики» на немецкий язык возникают трудности, связанные с различиями в структурах двух языков и культурных контекстах. Русскоязычные каламбуры, шуточные рифмовки, аллегории и скрытые смыслы сложно передать без потери оригинальной задумки авторов. Для более наглядного понимания сложности перевода рассмотрим несколько примеров из серий «Смешариков» и их возможную адаптацию на немецкий язык.

#### Пример 1. Игра слов и каламбуры.

В одной из серий «Смешариков» Крош и Ёжик спорят о том, кто быстрее – Крош или его тень. Диалог звучит так:

Крош: «Я быстрее своей тени!»

Ёжик: «Тогда тень тебе не помеха!»

Крош: «Не помеха? Я и тень свою обгоняю!»

Этот диалог основан на игре слов, где Крош использует слово «тень» в буквальном смысле и для подчёркивания своей скорости. На немецком языке переводчику нужно сохранить юмор, но это не всегда возможно сделать дословно.

Немецкий перевод:

Крош: «Ich bin schneller als mein Schatten!»

Ёжик: «Dann ist dein Schatten ja kein Hindernis!»

Крош: «Kein Hindernis? Ich überhole sogar meinen Schatten!»

Хотя данная игра слов «обгонять тень» сохраняется, тональность и структуру предложения можно адаптировать под немецкий язык, чтобы шутка оставалась понятной. Это пример того, как переводчику приходится балансировать между дословным переводом и адаптацией для сохранения юмора.

#### Пример 2. Культурные различия и локализация.

В другой серии Крош и его друзья обсуждают зимние традиции. Например, в русском контексте упоминается, как они, отмечая Новый год, любят кататься на санках.

Крош: «В Новый год на санках кататься – это же здорово!»

Ёжик: «Особенно если снег настоящий!»

Крош: «Да, а то иногда просто катимся по льду, а снег для красоты!»

Для немецкой аудитории, где традиции зимнего отдыха и празднования Нового года могут отличаться от русских, переводчику нужно подумать, как адаптировать эту тему. Немецкие дети могут не так хорошо ассоциировать Новый год с катанием на санках по снегу.

Немецкий перевод:

Крош: «An Silvester Schlitten fahren – das ist der Hammer!»

Ёжик: «Vor allem, wenn der Schnee echt ist!»

Крош: «Ja, sonst rutschen wir nur über das Eis, und der Schnee ist nur zur Deko!»

В этом случае переводчик акцентировал внимание на зимнем веселье и катании на санках, но изменил контекст на немецкие реалии. Отсылка к традициям новогоднего праздника в России была заменена на более универсальное упоминание о зиме и праздниках.

Пример 3. Идиоматические выражения и локализация юмора.

В русском оригинале Ёжик говорит: «Ты как всегда! У тебя в голове – буря из мыслей!»

Крош: «Да, а ты не видишь, что в буре бывает и радость!»

Здесь используется метафора о буре, которая в русском языке выражает как нервозность, так и возможное эмоциональное состояние. Для немецкого перевода нужно найти аналогичную метафору, чтобы не потерять смысл.

Немецкий перевод:

Ёжик: «Du bist wie immer! In deinem Kopf herrscht ein Sturm!»

Крош: «Ja, aber auch in einem Sturm kann Freude sein!»

Здесь метафора сохраняется, но переводчик использует немецкие выражения, которые максимально близки к оригиналу по смыслу и звучанию. Тем не менее буря в немецком языке может ассоциироваться немного по-другому, и этот момент требует от переводчика способности сохранить эмоции и атмосферу, используя доступные культурные референции.

Пример 4. Фразеологизмы и локализованные выражения.

В одном из эпизодов, когда Крош пытается подбодрить друзей, он говорит:

Крош: «Не переживай, всё будет как в сказке!»

Ёжик: «А если не как в сказке?»

Крош: «Тогда сделаем, *как в жизни!*»

Немецкий перевод:

Крош: «Mach dir keine Sorgen, es wird wie im Märchen!»

Ёжик: «Und wenn nicht wie im Märchen?»

Крош: «Dann machen wir es wie im echten Leben!»

В данном случае использование выражения «как в сказке» – это фразеологизм, который указывает на что-то идеализированное, что всегда хорошо заканчивается. В немецком языке аналогичная фраза *wie im Märchen* сохраняет тот же смысл, но важно, чтобы она не звучала как прямой перевод, а передавала нужный контекст для немецкого зрителя.

Перевод русскоязычных диалогов на немецкий язык в мультипликации на примере «Смешариков» представляет собой сложный и многогранный процесс, требующий от переводчика не только знания языка, но и глубокого понимания культурных, лексических и стилистических особенностей языковых сред. Проблемы, связанные с сохранением комического эффекта, точностью передачи фразеологизмов, а также адаптацией шуток и каламбуров, являются основными вызовами при локализации мультсериала.

Кроме того, важным аспектом является учёт различий в воспитательном контексте и восприятии ценностей в разных странах, что требует от переводчиков особой деликатности и творческого подхода. Локализация элементов, характерных для русской культуры, в контексте немецкой аудитории должна сохранять баланс между точностью перевода и интересами зрителя.

Таким образом, успешный перевод мультсериала на другой язык – это не просто процесс замены слов, а адаптация контента с учётом особенностей восприятия и традиций целевой аудитории. В случае со «Смешариками» передача позитивной атмосферы, нравственных уроков и уникальных особенностей персонажей требует высокой степени мастерства и креативности со стороны переводчиков.

### Список литературы

1. Борисова И. В. Локализация иноязычного контента как средство повышения эффективности межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] // Российский социально-гуманитарный журнал. – 2023. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lokalizatsiya-inoazychnogo>

kontenta-kak-sredstvo-povysheniya-effektivnosti-mezhkulturnoy-kommu  
nikatsii.pdf (дата обращения: 01.05.2025).

2. Максименко О. И., Подлегаева Е. П. Проблема перевода названий мультисемиотических текстов (на примере переводов названий серий мультсериала «Смешарики» на английский язык) [Электронный ресурс] // Вопросы современной лингвистики. – 2019. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problema-perevoda-nazvaniy-multisemioticheskikh-tekstov-na-primere-perevodov-nazvaniy-seriy-multseriala-smeshariki-na-angliyskiy-yazyk.pdf> (дата обращения: 01.05.2025).
3. Трохова Е. А., Елагина Ю. С. Анализ перевода имен собственных на английский и немецкий языки на примере российского мультсериала «Смешарики» [Электронный ресурс] // Шаг в науку. – 2023. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/analiz-perevoda-imen-sobstvennyh-na-angliyskiy-i-nemetskiy-yazyki-na-primere-rossiyskogo-multseriala-smeshariki.pdf> (дата обращения: 01.05.2025).

### **Раздел 3. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА**

*Давыдова Анастасия Александровна, старший преподаватель  
кафедры народного танца  
Кемеровский государственный институт культуры*

#### **РЕАЛИЗАЦИЯ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ ФОРМИРОВАНИЯ ПРАКТИЧЕСКОЙ ГОТОВНОСТИ К ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ СТУДЕНТОВ-ХОРЕОГРАФОВ**

#### **IMPLEMENTATION OF PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF PRACTICAL READINESS FOR PEDAGOGICAL ACTIVITY OF CHOREOGRAPHER STUDENTS**

**Аннотация:** В статье представлен вариант решения проблемы неполного соответствия качества подготовки выпускников-хореографов требованиям федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования и профессионального стандарта с помощью реализации заданных педагогических условий.

**Ключевые слова:** педагогические условия, педагогическая деятельность, экспериментальная работа, студент-хореограф.

**Abstract:** The article presents a solution to the problem of incomplete compliance of the quality of training of choreographer graduates with the requirements of the Federal State Educational Standard for Higher Education and professional standards by implementing the specified pedagogical conditions.

**Keywords:** pedagogical conditions, pedagogical activity, experimental work, student choreographer.

В наши дни остро стоит вопрос об обеспечении надлежащего качества образования, получаемого в вузах Российской Федерации, в том числе – соответствия этого качества современным требованиям, которые зафиксированы в федеральных государственных образовательных стандартах высшего образования (далее – ФГОС ВО) по соответствующим

направлениям подготовки, а также в профессиональных стандартах. И так как для всех учебных заведений системы высшего образования нашей страны эта проблема является общей, то и ее решение требует комплексного подхода и мер по повышению качества образования. Для этого необходимо совершенствовать образовательный процесс, постепенно и последовательно улучшая подготовку студентов, интегрируя формирование компетенций ФГОС ВО и требований профессиональных стандартов в рамках профессиональной подготовки студентов в целом и студентов-хореографов в частности.

Конечным итогом процесса создания необходимых педагогических условий становится результативность образовательного процесса, где в качестве одного из его компонентов выступает эффективность педагогических отношений. Этот вопрос рассматривается в коллективной монографии [1, с. 61], где исследователи анализируют его в том числе и с точки зрения отношений, характерных для практической подготовки (по профессии, специальности) будущего педагога.

Основу проблемы недостаточного качества как профессиональной, так и педагогической подготовки студентов-хореографов составляют существующие сегодня в высших учебных заведениях организационно-педагогические условия. А. М. Меренюкова отмечает, что, несмотря на введённую педагогическую составляющую в специальные дисциплины при преподавании у студентов-хореографов, образовательный процесс на данный момент заключается в формировании у них прежде всего исполнительских качеств танцовщика. Педагоги стараются раскрыть творческую индивидуальность будущих хореографов, не имея возможности или не ставя цели уделять должное внимание педагогической составляющей их практической подготовки [2].

В организационном отношении для достижения соответствия между уровнем профессиональной подготовки студентов-хореографов в вузе и их будущей педагогической деятельностью необходимо дальнейшее совершенствование учебных программ с учётом специфики их трудовых функций в будущем, закреплённых в профессиональных стандартах.

Вся эта деятельность осуществляется в определенных педагогических условиях, которые должны способствовать повышению уровня практической подготовки студентов-хореографов к будущей педагогической деятельности. «Область педагогических преобразований», в рамках которой осуществляется совершенствование образовательного процесса по подготовке хореографов в высших учебных заведениях, должна быть

в первую очередь ориентирована на повышение качества их практической готовности к педагогической деятельности в процессе обучения.

Готовность здесь мы определяем как процесс освоения компетенций по профилям подготовки хореографов, направленный на формирование способности к самореализации в практической профессиональной деятельности, непосредственно связанной с решением задач педагогического типа, через развитие познавательной активности, мотивации к педагогической деятельности, трудовых умений и навыков, необходимых будущему педагогу-хореографу, коммуникативности, а также рефлексии и саморефлексии.

Экспериментальная работа проводилась на базе двух вузов: ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (далее – КемГИК) и ФГБОУ ВО «Алтайский государственный институт культуры» (далее – АлтГИК). Всего в исследовании приняли участие 182 студента, в том числе на констатирующем этапе – 115 студентов 3-го и 4-го курсов двух вузов. На формирующем этапе – 67 студентов 3-го и 4-го курсов КемГИК, поступивших на обучение в 2020 и в 2021 годах. В экспериментальной группе учебный процесс осуществлялся с включением комплекса педагогических условий и проверкой их влияния на практическую готовность к педагогической деятельности студентов-хореографов.

Используя разработанный нами диагностический инструментарий, на начальном этапе эксперимента мы определили уровень практической готовности студентов-хореографов к педагогической деятельности на момент начала создания и внедрения педагогических условий. С помощью математической статистики, используя формулу выборочного среднего [3], критерий Фишера-Снедекора [4] и критерий Стьюдента [4], мы проверили гипотезу о том, что данные тестирования в КемГИК и АлтГИК в среднем близкие (см. рис. 1, 2).

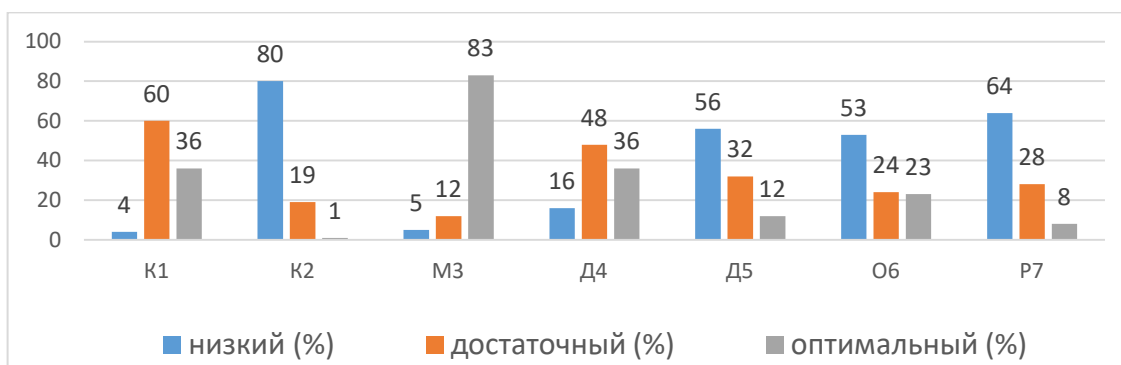
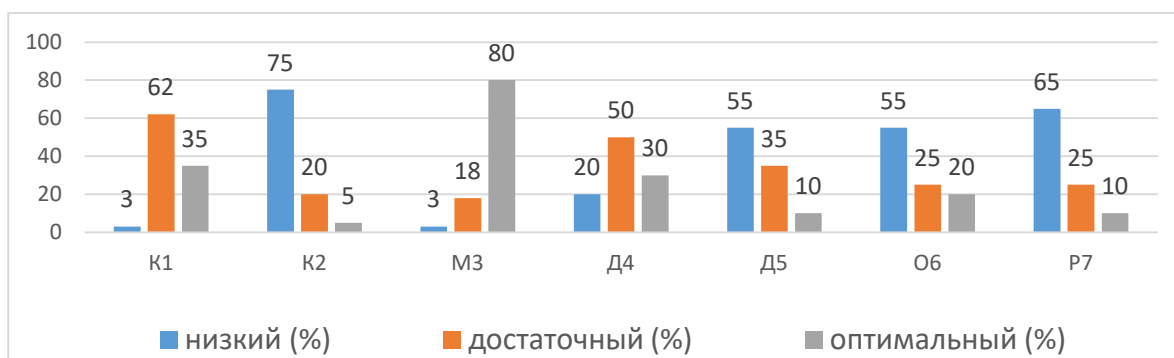


Рисунок 1. Результаты тестирования студентов КемГИК



*Рисунок 2. Результаты тестирования студентов АлтГИК*

На представленных рисунках числовые значения определяют процентное соотношение студентов, показавших тот или иной уровень, а буквенные значения – проверяемые методики по компонентам: K1 и K2 – когнитивный компонент, M3 – мотивационный компонент, D4 и D5 – деятельностный компонент, O6 – организаторский компонент, P7 – рефлексивный компонент.

Первый этап формирующего эксперимента был направлен на поиск эффективных педагогических методов, приёмов и средств, которые способствовали бы созданию и реализации первого обозначенного педагогического условия – обогащение педагогической составляющей преподавания специальных дисциплин.

Обозначим конкретику действий по реализации указанных условий:

- дополнение курсов лекций по специальным дисциплинам с учётом усиления педагогической составляющей (проведение лекций-дискуссий и лекций-бесед, что способствовало более глубокому усвоению студентами излагаемого материала за счет включения их в работу);

- практические задания, стимулирующие и активизирующие студентов на методическую работу во время занятий (каждый студент в группе в течение семестра занимал место преподавателя. Таким образом, студент – будущий педагог – готовился к занятию, проводил его, но при этом не оставался без поддержки педагога);

- методы активного обучения: анализ ситуаций, дискуссии, групповая и парная работа, коллективное обсуждение (при выполнении различных заданий студенты должны были находить точки соприкосновения, поскольку в будущей профессиональной деятельности им придется столкнуться с людьми различного возраста, характера и темперамента, с которыми необходимо будет наладить профессиональные отношения);

– задания рефлексивного характера (побуждали студентов к осознанию значимости педагогической составляющей в будущей профессиональной деятельности).

Второе педагогическое условие – включение в педагогически-ориентированную деятельность в процессе прохождения практик. Проходя практику по местам распределения, студенты, тем не менее, собираются в вузе на практические групповые занятия по специальным дисциплинам, поэтому мы имели возможность собирать их вместе для обсуждения текущей работы на практике, а также для выполнения групповых и парных заданий.

В качестве педагогических действий в процессе реализации второго условия нами использовались групповые методы: диалоги, мозговой штурм, кейс-метод и методы индивидуальные. Для включения студентов в педагогически-ориентированную деятельность нами был выбран кейс-метод, с помощью которого за счёт развития различных педагогических ситуаций возможно усиление практической подготовки к педагогической деятельности студентов-хореографов.

Реализация третьего педагогического условия – актуализации информационных технологий в преподавании специальных дисциплин – связывалась непосредственно с применением той или иной технологии на практических занятиях по специальным хореографическим дисциплинам.

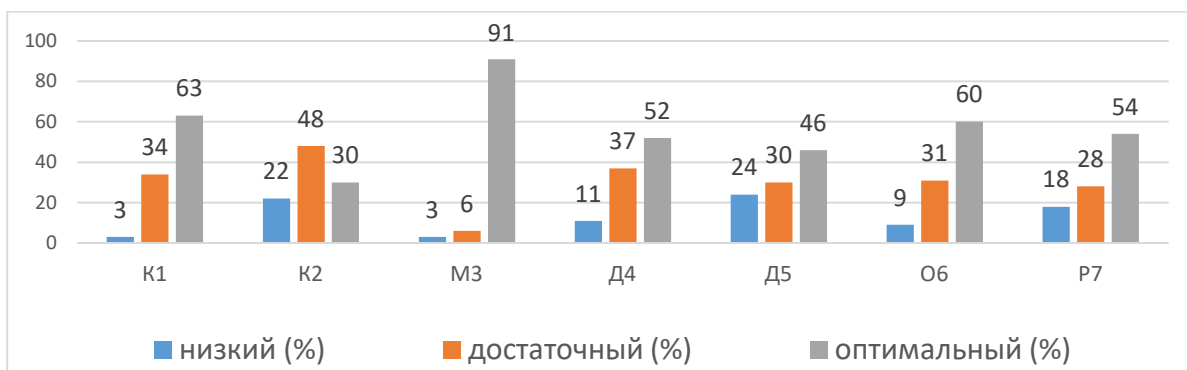
В соотнесении со спецификой профиля подготовки обозначим действия по реализации данного условия:

- работа с медиаресурсами при выполнении заданий по специальным дисциплинам;
- использование возможностей технологий дистанционного обучения.

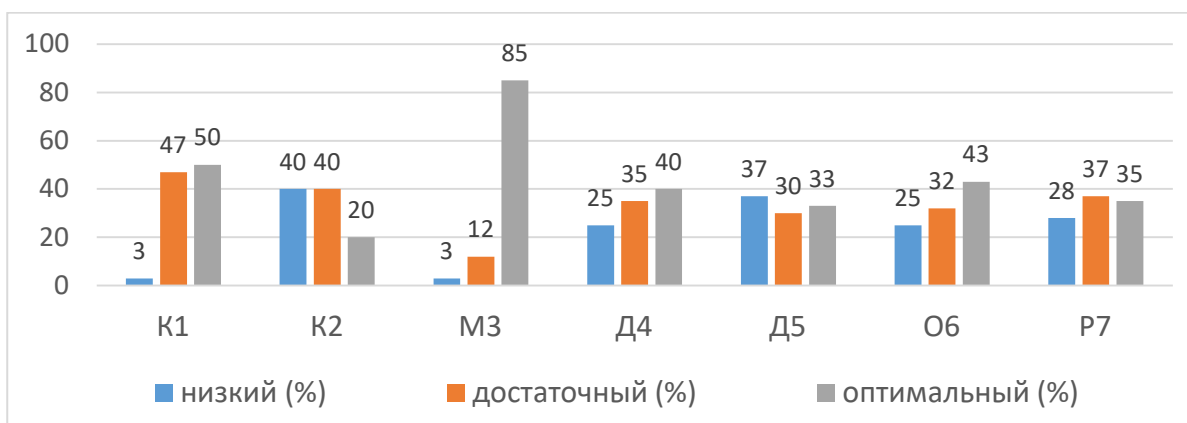
Со студентами факультета хореографии были проведены различные занятия, включающие в себя использование информационных технологий, в том числе медиатехнологий (просмотр видеоматериала, наглядно показывающего обучающимся те или иные хореографические композиции, использование для постановочной работы медиаматериала, выполнение презентаций на выбранную тему и представление их на занятии в качестве педагога, применение режима дистанционного обучения, активное использование информационной электронной образовательной среды вуза, в том числе заполнение портфолио, а также изучение учебной

и учебно-методической литературы посредством электронной библиотечной системы и т. д.).

Оценивая итоговые результаты внедрения всех педагогических условий, мы сравнили данные констатирующего и контрольного этапов эксперимента, целью которого являлся анализ изменений, произошедших со студентами-хореографами (см. рис. 3, 4).



*Рисунок 3. Результаты тестирования студентов КемГИК*



*Рисунок 4. Результаты тестирования студентов АлтГИК*

Мы видим, что числовые характеристики уровней подготовки студентов значительно выросли по сравнению с предыдущим тестированием. Используя идентичные методы математической статистики, мы получили результаты, которые показывают различия в успеваемости студентов двух исследуемых вузов после проведённого формирующего этапа эксперимента в КемГИК. При этом полученные результаты по каждой методике показывают более высокий уровень практической подготовки к педагогической деятельности у студентов КемГИК.

В экспериментальных группах по всем компонентам зафиксирована положительная динамика готовности будущих хореографов к педагогической деятельности, преобладающими стали достаточный и оптимальный уровни. Таким образом, результаты экспериментальной работы подтвердили значимость обоснованных и реализованных педагогических условий.

Полученные в ходе экспериментальной работы данные не являются единственным вариантом решения исследуемой проблемы. Они представляют собой лишь одну из возможных стратегий улучшения качества практической готовности студентов-хореографов к педагогической деятельности, повышая её уровень.

Перспективы дальнейшего исследования по решению поставленной проблемы могут включать изучение вопросов модернизации практической готовности к педагогической деятельности на уровне не только бакалавриата, но и магистерских программ, а также в системе непрерывного образования.

### Список литературы

1. Бердюгина Л. А. Базовая кафедра вуза как основа развития территориальных систем профессионально-педагогического образования: моногр. / Л. А. Бердюгина, А. Г. Жуков, Г. Н. Жуков, Е. В. Зудов, И. Ю. Кузнецова, О. Ю. Мельникова, Л. Г. Пересыпкина, В. Т. Сопегина, Е. А. Шакуто, Е. Ю. Шакуто / под ред. Г. Н. Жукова, В. Т. Сопегиной, Е. А. Шакуто. – Уфа: Аэтерна, 2018. – 290 с.
2. Меренюкова А. М. Проблема подготовки педагога-хореографа в истории культуры и в современном обществе // Вестник Сибирского государственного университета путей сообщения: Гуманитарные исследования. – 2021. – № 1(9). – С. 100–105.
3. Волкова Н. А. Элементы математики и статистики [Электронный ресурс]: учеб. пособие / Н. А. Волкова, Н. Ю. Кропачева, Е. Г. Михайлова. – СПб.: Лань, 2018. – 128 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/99207> (дата обращения: 24.04.2025).
4. Курбацкий А. Н. Лекция 7. Сравнение двух выборок [Электронный ресурс]: дополнительная лекция // МШЭ МГУ. – 2020. – 30 марта. – URL: <https://clck.ru/3LeSZF> (дата обращения: 24.04.2025).

*Байдукова Анастасия Сергеевна, магистрант  
Шангина Елена Федоровна, кандидат искусствоведения,  
профессор, заведующий кафедрой театральной режиссуры  
и актёрского мастерства  
Алтайский государственный институт культуры*

**ПРАКТИКИ ОСВОБОЖДЕНИЯ: ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ  
И ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕТОДИКИ В РАБОТЕ  
С ПСИХОФИЗИЧЕСКИМИ ЗАЖИМАМИ МОЛОДЁЖИ**

**LIBERATION PRACTICES: CHOREOGRAPHIC  
AND THEATRICAL METHODS  
IN ADDRESSING PSYCHOPHYSICAL BLOCKS IN YOUTH**

*Аннотация:* Статья посвящена исследованию междисциплинарного подхода к преодолению психофизических зажимов у творческой молодёжи. Авторы анализируют интеграцию методов театральной педагогики, современной хореографии и телесно-ориентированной психологии.

*Ключевые слова:* психофизические зажимы, телесно-ориентированные практики, театральная педагогика, современная хореография, молодёжные творческие коллективы.

*Abstract:* The article explores an interdisciplinary approach to addressing psychophysical blocks in creative youth. The authors analyze the integration of theatrical pedagogy, contemporary choreography and body-oriented psychology methods.

*Keywords:* psychophysical blocks, body-oriented practices, theatrical pedagogy, contemporary choreography, youth art groups.

Современное общество сталкивается с ростом психоэмоциональных нагрузок, особенно среди молодёжи, что приводит к увеличению психофизических зажимов – телесных блоков, связанных с подавленными эмоциями и стрессом. Эти зажимы ограничивают свободу самовыражения, снижают качество жизни и творческой деятельности. В условиях роста интереса к самодеятельным творческим коллективам и необходимости развития эмоционального интеллекта у молодёжи проблема преодоления психофизических зажимов приобретает особую значимость. По данным масштабного исследования ВЦИОМ (2023), 79 % молодых людей в воз-

расте 18–35 лет испытывают хронический стресс, при этом 61 % респондентов отмечает проявления тревожности и депрессивных состояний [1]. Исследование НИИ культуры РАН (2023) показало, что 68 % участников самодеятельных коллективов сталкиваются с выраженными психофизическими барьерами: страхом публичных выступлений (72 %), мышечной скованностью (63 %) и трудностями эмоционального включения в художественный образ (57 %) [2]. Значимость проблемы подчёркивается на государственном уровне принятием Федерального закона № 330-ФЗ «О развитии креативных индустрий» (2024) [3] и реализацией Национального проекта «Образование» (2024), направленными на поддержку творческой самореализации молодёжи. Социальная значимость исследования обусловлена тем, что молодёжь, участвующая в творческих коллективах, часто сталкивается с такими барьерами, как страх публичных выступлений, неуверенность в себе, эмоциональная скованность. Эти факторы не только препятствуют творческой реализации, но и негативно влияют на межличностные отношения и социализацию. Традиционные методы психологической коррекции не всегда учитывают телесный аспект проблемы, что делает необходимым поиск междисциплинарных подходов, объединяющих психологию, хореографию и театральное искусство.

Теоретической основой для разработки эффективных методов работы с данной проблемой служат исследования отечественных учёных, раскрывающие взаимосвязь телесных и психических процессов в творческой деятельности. Л. С. Выготский в своих работах подчёркивал, что «движение есть не только внешнее выражение внутренних психических процессов, но и активный фактор их формирования» [4, с. 145]. Этот тезис имеет принципиальное значение для понимания природы психофизических зажимов, которые представляют собой своеобразные блоки на пути естественного самовыражения личности. Развивая идеи Выготского, Н. А. Бернштейн в своих исследованиях физиологии движений показал, что «психофизические зажимы нарушают естественную биомеханику тела, создавая искусственные ограничения двигательной активности» [5, с. 87]. Важное значение для понимания эмоциональной природы зажимов имеют работы П. М. Якобсона, который утверждал, что «эмоции и телесные реакции представляют собой единую систему, где подавление эмоциональных проявлений неизбежно приводит к мышечным напряжениям» [6, с. 34]. Этот вывод подтверждается исследованиями А. Л. Гройсмана, разработавшего интегративные методы психологии

и искусства. Он подчеркивал, что «гармонизация телесно-эмоциональной сферы возможна только через комплексное воздействие на все уровни человеческого существа – физический, эмоциональный, интеллектуальный и духовный. Лишь интегративный подход, объединяющий психологию и искусство, позволяет достичь подлинного баланса и целостности личности» [7, с. 78].

Подобный подход находит отражение и в методиках известных хореографов и театральных педагогов, направленных на освобождение от психофизических зажимов. В своей фундаментальной работе «Работа актёра над собой» Константин Сергеевич Станиславский писал: «Тело должно стать послушным инструментом души, каждое движение должно быть оправдано изнутри» [8, с. 145]. Этот принцип нашел свое воплощение в разработанной Станиславским методике физических действий, где особое внимание уделялось естественности и психологической обусловленности каждого жеста: «Лучше постараемся приспособить эти актёрские условности, позы и жесты к выполнению какой-нибудь живой задачи, к выявлению внутреннего переживания. Тогда жест перестанет быть жестом и превратится в подлинное, продуктивное и целесообразное действие» [9, с. 180]. Важнейшим компонентом в работе с психофизическими зажимами в системе Станиславского стали этюды – упражнения, основанные на наблюдении за реальной жизнью и последующем воспроизведении увиденного. Как свидетельствуют архивные материалы Московского Художественного театра имени А. П. Чехова, в педагогической практике Станиславский уделял особое внимание работе с мышечными зажимами, считая, что «зажатое тело не способно к искреннему переживанию» [10, с. 56]. Методика Е. Б. Вахтангова, основанная на «фантастическом реализме», использует принцип «игры как способа существования актёра». Упражнения на спонтанное переключение между эмоциональными состояниями помогают разрушить привычные паттерны поведения, связанные с подавлением чувств. Его упражнения на импровизацию, по данным исследований М. О. Кнебель, на 37 % снижают уровень тревожности у студентов театральных вузов. Николай Демидов, развивая идеи Станиславского, предложил систему, основанную на подсознательных импульсах. Его «этюды на неожиданность», где действия выполняются без предварительной подготовки, способствуют снятию зажимов, вызванных чрезмерным контролем. Система Н. В. Демидова, как отмечает А. М. Смелянский, «позволяет вывести творческий процесс из сферы сознательного контроля в область органического переживания» [11, с. 112].

Особого внимания заслуживают методики Игоря Эмильевича Коха и Александра Викторовича Немеровского, которые объединили достижения биомеханики, психологии и сценического движения. Кох разработал систему «динамических развязок», направленную на разрушение привычных двигательных стереотипов через упражнения с преднамеренным дисбалансом [12]. Методика И. Э. Коха, по данным диссертационного исследования А. В. Толщина (2019), «позволяет снизить уровень мышечных зажимов на 42 % за 3 месяца регулярных занятий». А. В. Немеровский в работе «Психотехника актёрского искусства» подчеркивает: «Дыхание становится мостом между сознанием и телом» [13, с. 78]. Его методики, по данным Российского государственного института сценических искусств, на 29 % улучшают показатели эмоциональной свободы у студентов.

Анализ методик педагогов-хореографов также показал эффективные способы преодоления психофизических зажимов, основанных на принципах естественности движения, осознанности тела и эмоциональной раскрепощенности. Рудольф фон Лабан, создатель системы анализа движения, рассматривал тело как инструмент выражения эмоций, утверждая, что «Напряжение – это застывшая эмоция» [14]. Его метод лабанотации помогает корректировать двигательные паттерны через осознание пространства и динамики движений. Мэри Уайтхаус разработала «Аутентичное движение» – спонтанную импровизацию, основанную на следовании внутренним импульсам, что позволяет работать с глубинными эмоциональными блоками [15]. Пина Бауш в своём танцтеатре использовала «физический рассказ», где личные переживания выражались через провокационные задания («танцуй свою тревогу»), и метод «вопрос – движение», способствующий эмоциональному раскрепощению [16].

Экспериментальная часть исследования проводилась на базе танцевальной арт-группы «Иксы», которая объединяет 7 участников коллектива в возрасте от 19 до 32 лет. Входная диагностика выявила комплексную картину психофизических зажимов, требующую многоаспектного подхода к коррекции. На первом этапе исследования применялся комплекс диагностических методик, включавший три взаимодополняющих направления. Психологическое тестирование базировалось на модифицированной шкале телесной зажатости (по В. Райху), опроснике уровня тревожности Спилбергера-Ханина и авторской анкете «Барьеры творческого самовыражения».

Результаты показали, что 67 % участников демонстрируют высокий уровень телесной зажатости, при этом 73 % имеют показатели ситуативной тревожности выше нормы. Качественный анализ выявил доминирование таких психологических барьеров, как страх оценки (89 % случаев), перфекционизм (64 %) и неуверенность в собственном теле (58 %). Физиологическая диагностика включала электромиографию ключевых мышечных групп, оценку пластичности по методу Л. Бартеневой и тест двигательной координации Н. А. Бернштейна. Наиболее выраженные зажимы локализовались в плечевом поясе (82 % участников), тазобедренной области (74 %) и лицевых мышцах (63 %). Любопытно отметить явное преобладание правосторонних зажимов, встречающихся в 2,3 раза чаще левосторонних. Экспертная оценка, проводившаяся методом видеоанализа выполнения стандартных упражнений с применением шкалы эмоциональной выразительности Е. А. Корневой, подтвердила наличие существенных ограничений в двигательной и эмоциональной свободе участников. Корреляционный анализ выявил значимую прямую зависимость между уровнем тревожности и степенью мышечного напряжения, а также обратную связь между пластичностью и стажем занятий, что свидетельствует о накоплении телесных блоков при длительной работе без специальной коррекции.

На основании комплексной диагностики была разработана программа коррекции, интегрирующая театральные, хореографические и психологические методики. Особое внимание уделялось упражнению «Динамический коллапс», где участники последовательно напрягали и резко расслабляли мышцы плечевого пояса с акцентом на правую сторону тела, что позволило снизить гипертонус на 38 %. Эффективным оказалось упражнение «Плыви как медуза», выполняемое в положении лежа и направленное на снятие зажимов в тазобедренной области через имитацию плавных движений морского организма. Техника «Эмоционального градиента» с постепенным наращиванием и последующим сбросом эмоциональной интенсивности показала особую результативность в работе с лицевыми зажимами. Важным элементом программы стало «Дыхание волной» – синхронизированная с движением дыхательная практика, выполняемая в парах и способствовавшая как мышечному расслаблению, так и развитию группового доверия. Пространственное упражнение «Невидимые нити» с воображаемыми связями между телом и окружающим пространством помогало участникам осознать и трансформировать привычные двигательные паттерны.

Результаты повторной диагностики показали значительное улучшение по всем параметрам: средний уровень мышечной свободы увеличился на 42 %, показатели тревожности снизились на 35 %, а способность к спонтанной импровизации улучшилась у 78 % участников. Особенно показательным стало изменение в распределении зажимов: если на начальном этапе правосторонние блоки встречались в 2,3 раза чаще, то после коррекционной программы это соотношение сократилось до 1,4 раза. Эффективность предложенных методов подтверждается не только количественными показателями, но и качественными изменениями. Участники отметили: «Упражнения помогли почувствовать свое тело целостным», «Исчез страх сделать что-то “неправильно” в движении», «Появилась радость от спонтанного выражения эмоций через движение». Важным методическим открытием стало обнаружение «эффекта переноса»: навыки, приобретённые в специальных упражнениях, постепенно становились частью повседневной двигательной активности участников. Исследование доказало эффективность сочетания телесной терапии, театральной педагогики и хореографии в работе с зажимами у творческой молодёжи, что открывает перспективы для совершенствования методик в самодеятельных коллективах.

### Список литературы

1. Мониторинг психического здоровья молодёжи России: аналит. докл. / ВЦИОМ. – М., 2023. – 48 с.
2. Социокультурные аспекты развития молодёжных творческих коллективов : сб. науч. тр. / НИИ культуры РАН. – М., 2023. – 144 с.
3. О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации [Электронный ресурс]: федер. закон РФ от 08.08.2024 № 330-ФЗ. – URL: <https://www.garant.ru/products/ipo/prime/doc/409395175/?ysclid=mesl0w588c134249129> (дата обращения: 25.04.2025).
4. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
5. Бернштейн Н. А. О ловкости и её развитии. – М.: Физкультура и спорт, 1991. – 288 с.
6. Якобсон П. М. Психология художественного творчества. – М.: Знание, 1971. – 448 с.
7. Гройсман А. Л. Психология. Личность. Творчество: в 3 ч. – М.: Магистр, 1999. – Ч. 2. – 160 с.
8. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Ч. 1–2. – М.: Искусство, 2015. – 512 с.

9. Станиславский К. С. Работа актёра над собой. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания // Собр. соч.: в 9 т. – М.: Искусство, 1989. – Т. 2. – С. 180–181.
10. Материалы архива МХТ им. А. П. Чехова. – Ф. 1. – Оп. 2. – Д. 12. – Л. 56.
11. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2001. – 351 с.
12. Кох И. Э. Пластическая выразительность актёра // Вестник театрального института. – 2012. – № 3(15). – С. 10–15.
13. Немеровский А. В. Психотехника актёрского искусства: учеб. пособие. – М.: ГИТИС, 2014. – 192 с.
14. Лабан Р. Владение движением / пер. с англ. А. Петровой. – Лондон: MacDonald & Evans, 1950. – 186 с.
15. Уайтхаус М. К. Г. Юнг и танцевальная терапия // Журнал аналитической психологии. – 1963. – № 8. – С. 20–25.
16. Бауш П. «Я проведу тебя за угол» // Театр сегодня. – 1985. – № 4. – С. 10–15.

*Смачная Екатерина Ивановна, студент  
Корытченкова Надежда Ивановна, кандидат психологических наук,  
доцент, доцент кафедры педагогики,  
психологии и физической культуры  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ВЗАИМОСВЯЗЬ ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ ЛИЧНОСТИ СТУДЕНТОВ СО СТРАТЕГИЯМИ ПОВЕДЕНИЯ В КОНФЛИКТЕ**

### **THE RELATIONSHIP OF EMOTIONAL ORIENTATION OF STUDENTS' PERSONALITY WITH STRATEGIES OF BEHAVIOR IN CONFLICT**

**Аннотация:** Выявлена взаимосвязь эмоциональной направленности личности с тактикой поведения в конфликте. Представлены результаты взаимосвязи ЭНЛ с определенными стратегиями поведения. Обнаружены различия в выборе стратегий разрешения конфликтов у студентов.

**Ключевые слова:** конфликт, стратегия, эмоциональная направленность личности.

**Abstract:** The interrelation of the emotional orientation of the personality with the tactics of behavior in conflict is revealed. The results of the relationship of ENL with certain behavioral strategies are presented. Differences in the choice of conflict resolution strategies among students were found.

**Keywords:** conflict, strategy, emotional orientation of personality.

Эмоция – это форма психического отражения, проявляющаяся в переживании человеком своего личного отношения к тем или иным явлениям действительности, а также субъективного состояния, возникающего в процессе взаимодействия с окружающей средой и удовлетворения своих потребностей. К. Э. Изард отмечает, что нельзя «всерьез пытаться понять человека и его взаимоотношения с окружающим миром, обходя вниманием эмоции... они служат организующим и мотивирующим фактором поведения человека, его личностного развития и отношения с окружающим миром» [1, с. 15, 17].

Эмоция всегда является продуктом оценки, это ценностная реакция. Однако положительная эмоция, возникающая при удовлетворении какой-либо потребности, в определённой степени выступает как некоторая самостоятельная ценность. Часто её субъективная значимость возрастает настолько, что человек начинает стремиться к ней уже независимо от потребностного состояния. Формируется особое психологически обусловленное тяготение к определённым переживаниям, то есть формируется эмоциональная направленность личности (далее – ЭНЛ), которая начинает определяться уже в детстве и оказывает влияние на мироощущение, мировосприятие человека, на отношение к себе, поведение и межличностные отношения.

Эмоции играют значительную роль в ситуации конфликта. Наши эмоции, переполняя сознание, заставляют нас действовать определённым образом. Поведение, основанное на эмоциях, приводит к конфликтным ситуациям и даже к усилению эскалации конфликта.

По утверждению С. М. Емельянова, конфликт – это «такое отношение между субъектами социального взаимодействия, которое характеризуется их противоборством на основе противоположно направленных мотивов (потребностей, интересов, целей, идеалов, убеждений) и/или суждений (мнений, взглядов, оценок и т. п.) [2, с. 24].

Стратегия поведения в конфликте рассматривается А. Я. Анцуповым «как ориентация личности по отношению к конфликту, установка на определённые формы поведения в ситуации конфликта» [3, с. 93].

В ситуации конфликта между эмоцией, её внешним выражением (экспрессией) и поведением человека существует непосредственная связь; конфликт всегда сопровождается переживанием эмоций, соответственно, определенной эмоциональной направленностью.

Целью нашего исследования стало выявление взаимосвязи эмоциональной направленности личности студентов со стратегиями поведения в конфликте. При этом теоретической основой исследования были работы С. Л. Рубинштейна, Б. И. Додонова, С. М. Емельянова, А. Я. Анцупова, К. Э. Изарда.

Мы предположили, что существует тесная взаимосвязь между особенностями эмоциональной направленности личности и типами поведения в конфликте.

Эмпирическое исследование проводилось с применением таких методов, как методика исследования эмоциональной направленности личности (Б. И. Додонов); тест описания поведения в конфликте (К. Томас); математико-статистическая обработка данных; сравнительный анализ данных по критерию Стьюдента.

Экспериментальное исследование проводилось в Кемеровском государственном институте культуры, участники эксперимента – 36 студентов первого курса очной формы обучения факультета информационных, библиотечных и музейных технологий (далее – ФИБиМТ) и 27 студентов второго курса очной формы обучения факультета хореографии (далее – ФХ).

В результате проведенного экспериментального исследования были выявлены взаимосвязи эмоциональной направленности личности со стратегией поведения в конфликте (см. табл. 1, 2).

*Таблица 1*

**Взаимосвязь эмоциональной направленности личности со стратегией поведения в конфликте (1-й курс, ФИБиМТ)**

ЭНЛ	Тип поведения в конфликте				
	Соперничество	Сотрудничество	Компромисс	Избегание	Приспособление
Альтруистическая		0,34*			0,36*
Коммуникативная					0,39*
Глорическая	0,37*		- 0,43*		
Пугническая	0,35*		- 0,41*		- 0,37*

ЭНЛ	Тип поведения в конфликте				
	Соперничество	Сотрудничество	Компромисс	Избегание	Приспособление
Гностическая	0,44**				
Гедоническая	0,42**				
Акзигитивная		- 0,38*		0,40*	

Примечание: знаком \* отмечены значения корреляции на уровне значимости  $\rho=0,05$  при  $r_{кр.}=0,33$ ; знаком \*\* отмечены коэффициенты корреляции на уровне значимости  $\rho=0,01$  при  $r_{кр.}=0,43$  (36 участников эксперимента).

С помощью корреляционного анализа получены следующие данные: выявлена достоверная прямая положительная связь между альтруистической направленностью студента и типом поведения «сотрудничество» ( $r=0,34$ ). Поскольку *сотрудничество* предполагает стремление участников конфликта к решению, удовлетворяющему интересы обеих сторон, то прямая связь указывает: чем больше альтруизма, тем больше *сотрудничества*, которое выражается в уступках и принятии условий оппонента. Альтруистическая ЭНЛ также прямо связана с *приспособлением* как стратегией поведения в конфликте ( $r = 0,36$ ).

Прямая связь обнаружена между коммуникативной направленностью и тактикой *приспособления*, то есть студенты с данной направленностью достаточно открыты, доброжелательны, общительны, у них присутствует желание поделиться своими переживаниями, мыслями, при этом хочется, чтобы их услышали, проявили внимание, одобрение их действиям ( $r = 0,39$ ).

Глорическая направленность положительно коррелирует со стратегией *соперничества* ( $r = 0,37$ ), студенты испытывают потребность в самоутверждении, стремятся к славе, признанию, хотят, чтобы их заметили, поэтому они постоянно соперничают с другими (в учебной деятельности и т. д.) стремятся стать первыми, главными, признанными, но чем больше стремление к славе, тем меньше *компромисса* ( $r = - 0,43$ ). Обратная связь глорической направленности личности с тактикой *компромисса* ( $r = -0,43$ ) указывает на то, что студент с глорической направленностью не склонен к уступкам и компромиссу.

Гностическая эмоциональная направленность связана с интеллектуальными чувствами, с потребностью в получении любой новой информа-

ции, новых знаний. Гностические эмоции связаны со стратегией *соперничества*: чем больше возбуждающих гностических эмоций (это проблемная ситуация), тем больше стремления быть первыми, лучшими, знающими и тем больше дух соперничества –  $r = 0,44$ .

Пугнические эмоции возникают на основе потребности в преодолении опасности, формируют интерес к борьбе, таким студентам свойственна решительность, смелость, они добиваются своей цели, мобилизуя физические и умственные способности. Среди сверстников они пользуются уважением, зачастую являются лидерами. Для них не характерно идти на компромисс ( $r = -0,41$ ) или *приспосабливаться* ( $r = -0,37$ ), но характерно *соперничество* ( $r = 0,35$ ).

Гедоническая эмоциональная направленность связана с удовлетворением потребности в телесном и душевном комфорте, данная потребность напрямую связана со стратегией *соперничества* ( $r = 0,42$ ): чем больше данной направленности, тем больше уверенности в себе и самоуважения, самодостаточности и выраженного чувства соперничества.

Обнаружена значимая обратная связь между акизитивной направленностью и стратегией *сотрудничества* ( $r = -0,38$ ); данная эмоциональная направленность не соответствует *сотрудничеству*, так как ярко представлен интерес к накоплению, коллекционированию, выходящему за пределы практической нужды в них, здесь *сотрудничеству* нет места, а стратегия *избегания* уместна: чем больше акизитивной направленности, тем больше избегания, дистанцирования, обособления ( $r = 0,40$ ).

Таблица 2

**Взаимосвязь эмоциональной направленности личности со стратегией поведения в конфликте (2-й курс, ФХ)**

ЭНЛ	Тип поведения в конфликте				
	Соперничество	Сотрудничество	Компромисс	Избегание	Приспособление
Альтруистическая		0,39*			0,394*
Коммуникативная					0,391*
Глорическая	0,41*		- 0,40*		
Пугническая	0,391*		- 0,385*		- 0,396*

ЭНЛ	Тип поведения в конфликте				
	Соперничество	Сотрудничество	Компромисс	Избегание	Приспособление
Гностическая	0,490**				
Эстетическая		0,388*			
Гедоническая	0,493**				
Акзизитивная		- 0,395*		0,42*	

Примечание: знаком \* отмечены значения корреляции на уровне значимости  $\rho=0,05$  при  $r_{кр.}=0,381$ ; знаком \*\* отмечены коэффициенты корреляции на уровне значимости  $\rho=0,01$  при  $r_{кр.}=0,487$  (27 участников эксперимента).

Как видим из таблицы 2, у студентов хореографического факультета обнаружена эстетическая направленность ( $r = 0,388$ ), которая не выражена у студентов 1-го курса ФИБиМТ (табл. 1). В данном случае эстетическая направленность рассматривается как отражение потребности студентов в гармонии с окружающим миром и проявляется в выраженном чувстве красоты. Эстетические эмоции вызываются определенными видами искусства, в которых форма и содержание неразделимы (музыка, хореографическое искусство), и это подтверждается полученными результатами. Выявлена достоверная прямая связь между эстетической направленностью студентов хореографического факультета и такой тактикой поведения в конфликте, как *сотрудничество* ( $r = 0,388$ ), что объясняется тем, что у студентов сформирована способность к эстетическому восприятию действительности. При индивидуальном исполнении ритмических движений они переживают чувство радости от полученных результатов, а в совместной художественной деятельности учитываются движения и интересы всех участников, вырабатываются совместные решения, часто ценой реализации многоэтапных длительных мероприятий, что выражается в сотрудничестве.

Для выявления достоверности различий в выборе стратегии поведения в конфликтных ситуациях студентов ФИБиМТ и ФХ, полученных с применением теста К. Томаса, рассчитывался t-критерий Стьюдента (табл. 3).

**Результаты сравнительного анализа переменных по тесту  
К. Томаса у двух групп (1-го курса, ФИБиМТ, и 2-го курса, ФХ)**

Стратегии поведения в конфликте	Сотрудничество	Приспособление	Избегание	Компромисс	Соперничество
–	2,45	1,69	2,01	2,23	1,75

Примечание: при  $n = 63$  чел. критическое значение ( $t_{кр.} = 2,00$ ).

Таким образом, в результате сравнительного анализа по Стьюденту обнаружено, что студенты 1-го курса ФИБиМТ в конфликтных ситуациях менее всего выбирают ситуации *сотрудничества, компромисса и избегания*, в отличие от студентов 2-го курса ФХ. У студентов 2-го курса преобладают практические навыки в эффективных приемах принятия решений в таких стратегиях конфликтного поведения, как *сотрудничество* в процессе взаимодействия с партнёрами; *избегание*, то есть уклонение от конфликта, попытка выйти из конфликтной ситуации, игнорируя, не замечая её; *компромисс* – достижение согласия через взаимные уступки, попытки найти решение хотя бы частично устраивающее все стороны конфликта. Это объясняется тем, что студенты хореографического факультета уже во время обучения в вузе работают в художественных коллективах, командах и группах.

Для студентов 1-го курса ФИБиМТ стратегиями поведения в конфликте являются *соперничество*, то есть упорное отстаивание своей позиции, бескомпромиссное, негибкое поведение, открытая борьба за победу любыми средствами, а также стратегия *приспособления*, предполагающая изменение своей позиции, частый отказ от удовлетворения своих интересов, что связано со спецификой образования студентов, так как в будущем им предстоит работать с читателями индивидуально и преимущественно за компьютером, при этом навыки эффективного выбора решений в конфликте у них не формируются. Это проявляется уже сейчас, во время обучения в вузе.

В результате сравнительного анализа выявлены различия в принятии решений и стратегии поведения в конфликте у студентов 1-го курса ФИБиМТ и 2-го курса ФХ. У студентов ФХ преобладают практические навыки в эффективных приёмах принятия решений в таких стратегиях

конфликтного поведения, как *сотрудничество, избегание, компромисс*, а студенты ФИБиМТ используют такие тактики поведения в конфликте, как *соперничество* и *приспособление*. При этом в исследовании мы учитывали специфику образования студентов в вузе: обучение по выбранным профилям требует владения практическими навыками эффективного поведения в конфликтах и их конструктивного разрешения с целью сотрудничества с партнёрами по общению.

### Список литературы

1. Изард К. Э. Психология эмоций. – СПб.: Питер, 2007. – 464 с.
2. Емельянов С. М. Практикум по конфликтологии: учеб. пособие. – М.: Питер, 2009. – 384 с.
3. Анцупов А. Я., Баклановский С. В. Конфликтология в схемах и комментариях: учеб. пособие. – СПб.: Питер, 2009. – 304 с.
4. Емельянов С. М. Конфликтология. – М.: Юрайт, 2025. – 317 с.

*Гацевич Елизавета Алексеевна, студент  
Москаленко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры  
Кемеровский государственный институт культуры*

## ЖИЗНЕННЫЕ ЦЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ СТУДЕНТОВ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

### THE LIFE VALUES OF MODERN STUDENTS OF A CREATIVE UNIVERSITY

**Аннотация:** В статье анализируются жизненные ценности студентов творческих вузов. Выявляются приоритетные жизненные ценности современных студентов и студентов советского времени. Раскрываются сходства и различия жизненных ценностей у разных поколений.

**Ключевые слова:** жизненные ценности, современные студенты, творческий вуз.

**Abstract:** The article analyzes the life values of students of creative universities. The priority life values of modern students and students of the Soviet

era are revealed. The similarities and differences of life values between different generations are revealed.

**Keywords:** life values, modern students, creative university.

Актуальность темы жизненных ценностей студентов творческих вузов в современном мире возросла по ряду причин. С одной стороны, в условиях глобализации, быстрого изменения культурных и социальных норм студенты творческих вузов сталкиваются с необходимостью адаптироваться к новым реалиям. Понимание своих жизненных ценностей помогает им ориентироваться в этой многообразии и находить свое место в обществе. С другой стороны, творческие вузы готовят специалистов, чья работа связана с самовыражением и креативностью. Осознание своих жизненных ценностей помогает студентам находить уникальные подходы к творчеству и формировать индивидуальный стиль.

Помимо этого, осознание и понимание своих жизненных ценностей в целом способствует улучшению психологического благополучия, особенно в ситуации максимальной неопределённости, в которой все мы сейчас оказались.

Концепции жизненных ценностей исследовали следующие учёные: Абрахам Маслоу, Карл Роджерс, Александр Рубинштейн, Лев Выготский, Виктор Франкл, Анатолий Куликов, Елена Здравомыслова и др. Одно из известных определений жизненных ценностей предложил психолог А. Маслоу. Он описывал их как «то, что является важным для человека и что он считает значимым в своей жизни» [1].

Жизненные ценности могут включать в себя семью, дружбу, честность, ответственность, свободу, знания и образование, здоровье и др.

На основе изучения научной литературы мы выделили ключевые функции жизненных ценностей: ориентир для поведения, формирование идентичности, мотивация, социальная интеграция, этические ориентиры, психологическое благополучие, передача культурных традиций.

В своём эмпирическом исследовании мы использовали методику определения ценностных ориентаций М. Рокича [2].

Понятия «жизненные ценности» и «ценностные ориентации» взаимосвязаны, но представляют собой разные аспекты системы убеждений и предпочтений человека. Жизненные ценности более стабильны и долговременны, в то время как ценностные ориентации могут изменяться в зависимости от обстоятельств и опыта. Жизненные ценности могут служить основой для формирования ценностных ориентаций, которые, в свою очередь, могут проявляться в конкретных действиях и решениях.

В нашем исследовании приняли участие 14 студентов Кемеровского государственного института культуры. Обращаем внимание, что в опроснике Рокича шкалы имеют обратный характер:

- чем меньше ранг, тем выше значимость ценности для респондента;
- чем выше ранг, тем ниже значимость ценности.

При анализе учитывался средний балл по каждой из ценностей, который рассчитывался путем сложения всех баллов, указанных по данной ценности, и деления суммы на количество человек в группе. Каждой ценности присвоен свой ранг в обратном порядке. Результаты опроса ценностей студентов (см. рис. 1).



Рисунок 1. Ценности студентов

Как видно на диаграмме, приоритетные места занимают следующие ценности: 4,5 – любовь, 4,9 – здоровье, 6,4 – жизненная мудрость.

Здоровье как приоритетная ценность, на наш взгляд, говорит о том, что студенты осознают важность физического и психического благополучия в своей жизни. Выделение любви как важной ценности, по нашему мнению, указывает на понимание значимости в жизни человека выстраивания эмоциональных связей и отношений с людьми. Приоритет жизненной мудрости может говорить о важности умения осмысливать и анализировать жизненные ситуации, принимать взвешенные решения и строить гармоничные отношения с окружающими.

В целом перечень этих ценностей свидетельствует о том, что для современных студентов творческого вуза в приоритете не материальные блага, а эмоциональные, духовные и социальные аспекты жизни. Выделение удовольствий как ценностей неприоритетных, на наш взгляд, только подтверждает эту мысль и свидетельствует о том, что современная молодёжь более серьезно относится к жизни и, возможно, ставит перед собой более высокие цели, чем просто получение удовольствия. Это не может не радовать и внушает оптимизм по поводу будущего нашей страны.

Мы предполагаем, что ценность «счастье других» не в приоритете среди студенческой молодёжи, так как юношескому возрасту присущ индивидуализм и сосредоточенность на собственных потребностях и целях.

В связи с вышеполученными результатами мы решили уточнить понимание современными студентами понятия «счастье» и задали нашим респондентам вопрос: «Что для вас счастье?». Ответы на него представлены на (см. рис. 2).

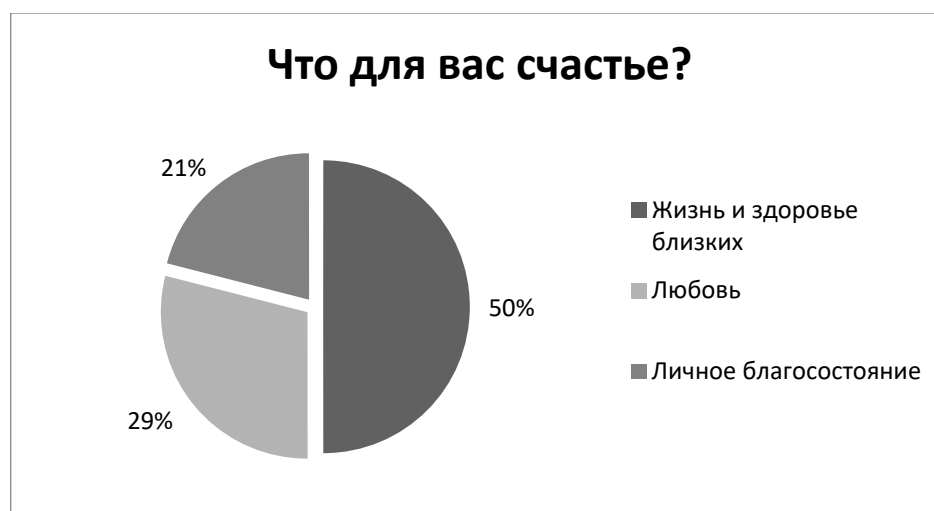


Рисунок. 2. Ответы студентов о счастье

Анализ ответов позволяет утверждать, что счастье как ценность для современных студентов находится в сфере личных интересов: жизнь и здоровье близких – 50 %, любовь – 29 %, личное благосостояние – 21 %. Как было отмечено выше, современная реальность характеризуется ее уклоном в индивидуализм, в связи с чем мы предположили: поскольку в Советском Союзе была явная ориентация на коллективизм, то и жизненные ценности у советских людей были другими.

Материалом для сравнительного анализа послужили результаты исследования Бориса Андреевича Грушина, которое проводилось через га-

зету «Комсомольская правда» в январе-марте 1961 года [3]. Выяснили, что приоритетными в то время были следующие ценности: служить народу, приносить пользу Родине – 33,5 %; стать первоклассным специалистом – 33,2 %; стать настоящим коммунистом – 15,6 %. Как видим, ценности молодёжи этого периода крепко связаны с идеологическими культурными моделями.

Мы решили продолжить работу в этом направлении и провести собственное практическое исследование с целью выяснить, от каких жизненных ценностей мы ушли и к каким жизненным ценностям нам стоит или не стоит возвращаться. В исследовании приняли участие 10 педагогов Кемеровского государственного института культуры. Им также была предложена методика Милтона Рокича, но с указанием ценностей в настоящий момент времени и ценностей в юношеский период их жизни. Результаты представлены на (см. рис. 3).



Рисунок 3. Ценности педагогов в настоящий период времени

Как видно из диаграммы, приоритетные места в соответствии с полученными рангами занимают следующие ценности (по шкале обратного порядка): здоровье (2,7), жизненная мудрость (5,7), активная деятельная жизнь (6,8).

Здоровье, на наш взгляд, отражает стремление к качественной и активной жизни. Студентов с преподавателями объединяет осознание важности здоровья в своей жизни. Различие лишь в том, что педагоги пришли к этому только сейчас и не задумывались об этом в юности.

Жизненная мудрость отражает стремление к качественной и активной жизни. Мы связываем это со стремлением к глубокому пониманию жизни и важности передачи знаний следующим поколениям.

В неприоритетных ценностях оказались те же ценности, что и у студентов: удовольствия и счастье других.

Для изучения ценностей советской молодёжи мы провели опрос (постанализ) педагогов среднего возраста об их жизненных ценностях до перестроечного периода нашей страны (см. рис. 4).

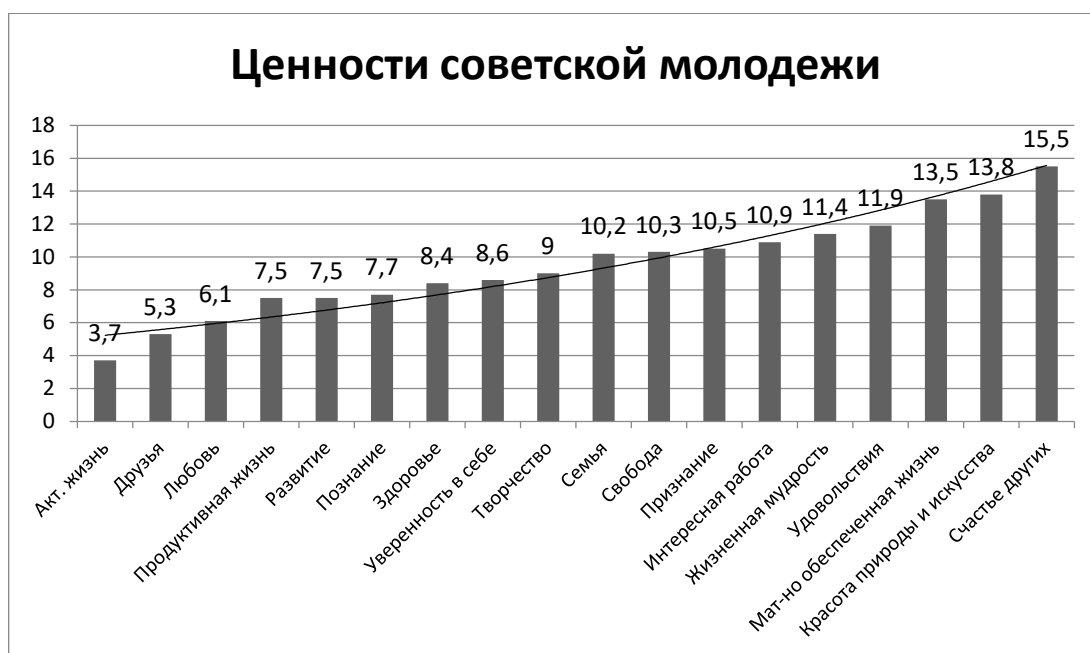


Рисунок 4. Ценности педагогов, связанные с советским периодом

Согласно результатам анализа, в приоритете уже такие ценности, как активная деятельная жизнь (3,7) и наличие хороших и верных друзей (5,3). Это было продиктовано идеологией, экономикой, идеалами и целями государства. Активная жизнь способствовала равенству и социальной справедливости, так как все граждане должны были вносить свой вклад в общее дело. А дружба служила некой формой воспитания коллективизма в каждом отдельном человеке.

На неприоритетном месте остается такая ценность, как счастье других. Анализируя ценности студентов, мы связали данный факт с индивидуализмом современной молодёжи. Но на этот феномен можно посмотреть и с другого ракурса, более глубоко. Счастье других оставалось в неприоритетных ценностях даже во времена, когда в людях воспитывался коллективизм, значит дело в чём-то ином.

Используя метод личной беседы с преподавателями, мы пришли к выводу, что это связано с более глубоким и осознанным подходом к жизни людей среднего возраста. Единственное место обитания счастья – душа человека. В философско-психологическом понимании существует следующая идея: других сделать счастливыми нельзя, лишь себя. Единственное, что мы можем, – делиться своим счастьем. Данная мысль отражается в идеях таких философов и социологов, как Эпикур и Ф. Ницше «Подлинное счастье мы обретаем, открывая в себе положительные качества, развивая их и активно используя в своей работе, любви и повседневной жизни» (цит. по [4, с. 12]).

Таким образом, жизненные ценности современных студентов и жизненные ценности студентов советского времени имеют сходства и различия. Например, активная деятельная жизнь и друзья как приоритетные ценности советской молодёжи заменились на ценности здоровья, любви и жизненной мудрости у современных молодых людей.

Эти изменения отражают социальные, экономические, культурные трансформации, произошедшие за последние десятилетия. На наш взгляд, современное поколение студентов стало более осознанным. Молодые люди задумываются о том, как жить правильно и качественно, как сохранить здоровье, как строить взаимоотношения. Мы предполагаем, что следующим этапом их развития будут мысли не только о личном благополучии, но и о процветании нашей страны. Результаты наших предположений мы отразим в дальнейшем исследовании.

### Список литературы

1. Маслоу А. Мотивация и личность: пер. с англ. – СПб.: Питер, 2019. – 400 с.
2. Горькая Ж. В. Психология ценностей: учеб. пособие. – Самара: Самар. ун-т, 2014. – 92 с.
3. Тазов П. Ю. Динамика ценностей российской молодёжи 1960–2010 гг. в социокультурном анализе [Электронный ресурс] // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1. – URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=17928> (дата обращения: 25.05.2025)
4. Селигман М. Новая позитивная психология: Научный взгляд на счастье и смысл жизни: пер. с англ. – М.: София, 2006. – 368 с.

*Мочалов Сергей Евгеньевич, студент,  
преподаватель Детской школы искусств № 46 г. Кемерово  
Москаленко Ирина Владимировна, кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ДУХОВНО-ПРАВСТВЕННОЕ ВОСПИТАНИЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ СРЕДСТВАМИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА**

### **SPIRITUAL AND MORAL EDUCATION OF YOUNGER SCHOOLCHILDREN BY MEANS OF MUSICAL FOLKLORE**

**Аннотация:** В статье рассматривается духовно-нравственное воспитание младших школьников средствами музыкального фольклора. На основе методики М. В. Шиловой выявляется уровень нравственной воспитанности младших школьников.

**Ключевые слова:** духовно-нравственное воспитание, младший школьник, музыкальный фольклор.

**Abstract:** The article examines the spiritual and moral education of younger schoolchildren by means of musical folklore. Based on the methodology of M.V. Shilova, the level of moral education of younger schoolchildren is revealed.

**Keywords:** spiritual and moral education, junior high school student, musical folklore.

Духовно-нравственное воспитание подрастающего поколения является одной из приоритетных задач современного образования, поскольку именно формирование устойчивых нравственных качеств позволяет личности школьника вырасти в осознанного, ответственного гражданина и патриота своей страны.

В методическом пособии В. П. Сергеевой «Духовно-нравственное воспитание – основа формирования личности» данный феномен определяется как «процесс содействия восхождению детей к нравственному идеалу через приобщение их к нравственным ценностям (добро, долг, верность, истинность, благодарность, отзывчивость, милосердие); пробуждение и развитие нравственных чувств (стыда, сострадания, долга, любви и веры); становление нравственной воли (способности к служению добру и противостоянию злу, терпения и терпимости, готовности к преодолению жизненных испытаний и противостоянию соблазнам, стремле-

ния к духовному совершенствованию); побуждение к нравственному поведению (послушание, служение Отечеству)» [3, с. 11]. При этом В. П. Сергеева отмечает, что основой в воспитании должны быть национальные духовно-нравственные традиции народа.

Как известно, национальные духовно-нравственные традиции народа, где сконцентрированы мировоззренческие представления о мире, нравственные эталоны, характер народа и нормы поведения человека, прежде всего, проявляются в устном народном творчестве, то есть в фольклоре.

Каждый возрастной период вносит свой вклад в духовно-нравственное воспитание человека. Но наиболее подвержены внешнему влиянию и вере в истинность всего окружающего дети младшего школьного возраста. Поэтому данный возраст является сенситивным для формирования нравственных отношений и духовно-нравственного воспитания в целом. Общеизвестно, что именно младший школьный возраст обладает высокой восприимчивостью к пониманию нравственных правил и норм. Однако важно, чтобы это происходило с опорой на чувства и эмоциональную отзывчивость. А фольклор как раз и помогает педагогу легче устанавливать эмоциональный контакт с ребенком.

Музыкальный фольклор как неотъемлемая часть народного искусства играет особую роль в этом процессе. Он не только знакомит детей с традициями прошлого, но и способствует их художественному развитию, помогает сформировать эмоциональную восприимчивость и творческое мышление. На занятиях в учреждениях дополнительного образования и домах культуры дети узнают и усваивают различные виды музыкальной деятельности, знакомятся с разными произведениями, стилями и жанрами музыкального фольклора. Это есть некий музыкальный язык, который ребята познают и изучают. В итоге они начинают его понимать, как свой родной русский язык, он становится для них проводником в духовно-нравственное воспитание.

На основе анализа научной литературы [1; 2; 3] мы выделили способы духовно-нравственного воспитания младших школьников с использованием средств музыкального фольклора.

*Изучение народных песен.* Включение в учебный процесс народных песен, которые содержат моральные уроки, ценности и традиции.

*Организация танцевальных и игровых мероприятий с использованием народной музыки.* Способствует формированию командного духа и коллективизма.

*Участие в народных праздниках и обрядах.* Данный способ помогает детям осознать важность культурных традиций и их связь с духовными ценностями.

*Обсуждение нравственных тем.* На занятиях во время обсуждения нравственных тем, поднятых в фольклорной музыке, могут вестись разговоры о дружбе, любви, честности, уважении и других ценностях, которые отражаются в народных песнях.

*Использование инструментов.* Обучение детей игре на народных инструментах – это важный способ воспитания, который не только развивает музыкальные навыки, но и углубляет понимание культурного наследия.

*Взаимодействие с родителями.* Привлечение родителей к процессу воспитания через совместные музыкальные мероприятия, где они могут делиться своими знаниями о фольклоре и традициях.

Эмпирическое исследование мы проводили в два этапа. На первом этапе мы разработали анкету, которая состояла из трёх вопросов.

1. Когда исполняешь народную песню, что ты чувствуешь в этот момент?

А. Грусть. Б. Радость. В. Гнев. Г. Гордость.

2. Когда играешь на музыкальных инструментах, что ты чувствуешь?

А. Радость. Б. Грусть. В. Гнев. Г. Гордость.

3. Что ты чувствуешь, когда приходишь на занятия в детскую школу искусств?

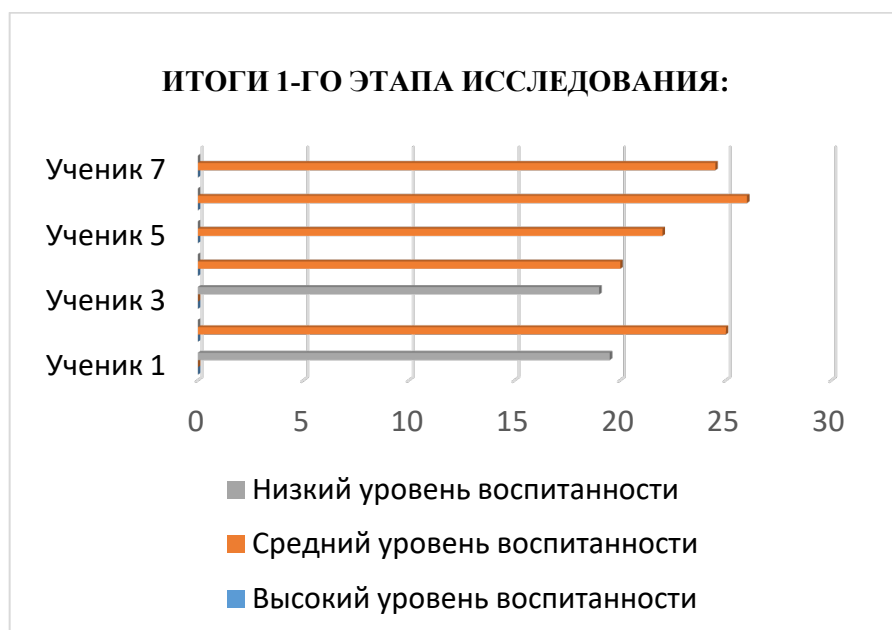
А. Радость. Б. Грусть. В. Гнев. Г. Гордость.

Результаты анкетирования показали, что 8 учащихся во время исполнения народных песен испытывают радостные эмоции. Четверо ребят ответили, что когда они играют на народных инструментах и приходят на занятия в школу искусств, то испытывают гордость. 2 учащихся ответили, что, приходя в школу искусств, испытывают печальные эмоции. Эти ответы показывают, что музыкальный фольклор не оставляет равнодушным большинство детей, а значит и духовно-нравственное воспитание его средствами будет эффективным.

Далее по методике М. В. Шиловой учащиеся Детской школы искусств № 46 проходили диагностику, которая показывала их уровень нравственной воспитанности [4, с. 2]. Методика содержит пять основных показателей: отношение к обществу, патриотизм; отношение к умственному труду; отношение к физическому труду; отношение к людям (про-

явление нравственных качеств личности); саморегуляция личности (самодисциплина).

Диагностику проходили 7 учащихся Детской школы искусств № 46.



*Рисунок 1. Результаты 1-го этапа исследования*

На рисунке 1 представлены результаты прохождения диагностики. У четырёх учеников выявлен средний уровень воспитанности, у трёх — низкий уровень. Методика подтвердила наши наблюдения за учениками, которые совпали с результатами диагностики.

На 2-м этапе мы проводили работу с младшими школьниками по духовно-нравственному воспитанию средствами фольклора. Мы включали в учебный процесс народные песни, которые содержат моральные уроки, ценности и традиции, такие как «Калинка», «Заиграй, моя волынка», «Ой, сад во дворе», «Во поле берёза стояла». Эти песни имеют жизнерадостные мелодии и отражают такие ценности, как любовь к родной земле и дружба. Также мы организовывали участие в народных праздниках и обрядах, танцевали с детьми народный танец «Светит месяц», направленный на сближение учащихся, на поддержку друг друга в трудную минуту. Обсуждали с учащимися нравственные темы, поднятые в фольклорной музыке, вели разговоры о дружбе, честности, уважении и других ценностях. Рассказанные нами истории возрождения народных инструментов (гуслей, жалейки, свирели) привели к тому, что ребята стали с

большим удовольствием заниматься на этих инструментах, а значит лучше понимать русский дух, который лежит в основе их звучания.

В результате нашей работы методами наблюдения и беседы мы зафиксировали большую заинтересованность ребят музыкальным фольклором и теми ценностями, которые в нём заложены.

Как мы указывали выше, в процессе духовно-нравственного воспитания средствами музыкального фольклора существенное значение имеет возникновение у детей эмоций. Мелодии и тексты музыкального фольклора способны вызывать у младших школьников широкий спектр эмоций: радость, грусть, восхищение, сострадание. Это помогает детям лучше понимать свои чувства, способствует развитию эмпатии у них. Они учатся сопереживать другим, что является важным аспектом духовно-нравственного воспитания и способствует усвоению таких ценностей, как доброта, честность, уважение к другим и любовь к Родине.

В настоящее время работа с детьми продолжается. Мы планируем и дальше заниматься не только их обучением, но и духовно-нравственным воспитанием, углубляя и расширяя спектр новых знаний и их практическое применение в данном направлении. Следующим шагом будет отслеживание динамики результатов духовно-нравственного воспитания (в том числе с помощью музыкального фольклора), корректировка методов и приёмов практической работы.

### Список литературы

1. Белкова Н. А. Музыкальный фольклор как средство духовно-нравственного воспитания детей дошкольного возраста. – М.: Музыкальный руководитель, 2023. – 24 с.
2. Дильдибекова Г. А. Духовно-нравственное воспитание подростков: сущность, структура и функции / Г. А. Дильдибекова, Л. В. Климбей, Г. К. Бекмаганбетова, Н. В. Ядрова, А. К. Садыкова // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – 2017. – С. 272–276.
3. Сергеева В. П. Духовно-нравственное воспитание – основа формирования личности: метод. пособие. – М.: Перспектива, 2011. – 28 с.
4. Шилова М. И. Диагностика нравственной воспитанности [Электронный ресурс]. – URL: <https://nsportal.ru/shkola/vneklassnaya-rabota/library/2015/10/12/diagnostika-nravstvennoy-vospitannosti-po-metodike-m-i> (дата обращения: 10.05.2025).

*Гражданкина Маргарита Владимировна, студент  
Шевцова Маргарита Михайловна, кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры педагогики, психологии и физической культуры  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В РАБОТЕ ПЕДАГОГА КАК СРЕДСТВО ПРОФИЛАКТИКИ БУЛЛИНГА В ТВОРЧЕСКОМ ОБЪЕДИНЕНИИ**

### **COMMUNICATIVE STRATEGIES IN THE WORK OF A TEACHER AS A MEANS OF PREVENTING BULLYING IN A CREATIVE ASSOCIATION**

**Аннотация:** Рассматривается влияние коммуникативных стратегий на профилактику буллинга в творческом объединении, представлены результаты экспериментального исследования по применению коммуникативных стратегий в формировании безопасной и поддерживающей среды.

**Ключевые слова:** буллинг, педагог, коммуникативные стратегии, профилактика, тренинг.

**Abstract:** The influence of communicative strategies on the prevention of bullying in a creative association is considered, and the results of an experimental study on the use of communicative strategies in the formation of a safe and supportive environment are presented.

**Keywords:** bullying, teacher, communication strategies, prevention, training.

Современные образовательные учреждения всё чаще сталкиваются с проблемой буллинга, особенно среди детей и подростков. Согласно данным Всероссийского центра изучения общественного мнения, около 38 % современных школьников сталкиваются с травлей, что требует внедрения действенных профилактических стратегий [1]. Особую сложность представляет работа в творческих объединениях, где коммуникация и групповая динамика играют ключевую роль.

Традиционные подходы к профилактике буллинга не всегда эффективны, поскольку часто упускают психологический климат группы и уровень развитости коммуникативных способностей педагога. Игнорирование этих факторов снижает доверие между участниками образовательного процесса и увеличивает риски агрессии и изоляции.

Цель нашего исследования – обоснование необходимости развития коммуникативных способностей педагога как ключевого условия профилактики буллинга в творческих коллективах, а также демонстрация эффективности авторского тренинга в трёх возрастных группах.

Советский и российский педагог и психолог Давид Иосифович Фельдштейн рассматривает буллинг не просто как отдельный эпизод агрессивного поведения, а как проявление сложных межличностных и групповых процессов, характерных для переходного периода в жизни обучающегося [2]. Этот этап характеризуется адаптацией к новым социальным условиям, где дети учатся взаимодействовать в коллективе, оттачивают навыки общения и самоутверждения. По мнению автора, буллинг может возникать из-за сочетания индивидуальных особенностей обучающихся (неуверенность, эмоциональная лабильность, проблемы с саморегуляцией) и влияния групповой динамики. В условиях творческого объединения, где дети сталкиваются с конкуренцией, агрессивное поведение может рассматриваться в двух видах проявления: 1) как способ самоутверждения, 2) как средство компенсировать собственные внутренние переживания.

Д. И. Фельдштейн подчёркивает, что буллинг имеет потенциал негативно сказываться на психическом и социальном развитии как жертвы, так и агрессора. И если для жертвы повторяющиеся агрессивные действия сверстников могут привести к снижению самооценки, развитию тревожных состояний и затруднениям в социализации, то для агрессора – к формированию устойчивых моделей деструктивного поведения. Автор отмечает, что буллинг среди обучающихся – это многогранное явление, которое возникает в результате взаимодействия личностных особенностей и социальных условий. Чтобы педагогу суметь его преодолеть, необходимо применять интегрированный подход, сочетающий меры профилактики и коррекции, что способствует здоровому развитию ребёнка в творческом объединении [2].

Профилактика буллинга рассматривается нами в сочетании коммуникативных стратегий, используемых педагогом. Коммуникативные стратегии, по мнению Ю. В. Сорокиной, – это комплекс речевых действий, направленных на достижение глобальной коммуникативной цели, зависящих от личности коммуникантов, отношений между ними и условий между ними [3]. Среди основных коммуникативных стратегий можно выделить активное слушание, эмпатию и ненасильственное общение. Эмпа-

тия играет важную роль в предотвращении конфликтов, поскольку позволяет вовремя распознавать их ранние признаки: обиду, тревогу или раздражение. Когда ребёнок ощущает доверие со стороны взрослых, он становится более склонным делиться своими переживаниями, что снижает вероятность эскалации негативных эмоций. Для развития эмпатии важно учить детей понимать чувства других людей, обсуждать эмоции, задавая вопросы: «Как ты думаешь, что сейчас чувствует твой друг?» или «Почему он так отреагировал?» и т. п. Полезными инструментами являются и ролевые игры, позволяющие ребёнку вживаться в чужие ситуации, а также чтение и анализ историй, где можно обсудить поступки и переживания героев. Педагогу важно демонстрировать эмпатию на личном примере, так как дети перенимают поведенческие модели наиболее значимых для них взрослых. Эмпатия помогает не только решать конфликты, но и предотвращать их, поскольку взрослый, обладающий этим навыком, способен замечать невербальные сигналы – замкнутость, раздражённость, нежелание общаться – и своевременно реагировать. Важно не только давать ребёнку советы, но и активно слушать, позволяя ему самому находить выход из сложной ситуации. Фразы: «Я вижу, что тебе грустно» или «Ты выглядишь расстроенным, расскажешь?» способствуют открытости и помогают ребёнку выразить свои переживания [4].

Методика ненасильственного общения (ННО), разработанная Маршаллом Розенбергом, является эффективной стратегией профилактики буллинга, так как помогает детям выражать свои эмоции и потребности без агрессии, а также понимать чувства других. М. Розенберг выделяет в своей методике четыре ключевых принципа: наблюдение без оценки, выражение чувств, осознание потребностей и формулирование просьбы вместо требования. Эти принципы позволяют агрессивным детям осознать последствия своих действий, а жертвам – уверенно заявлять о своих границах [5].

В рамках нашего исследования был проведён сравнительный анализ различных игр и упражнений, на основе которого был разработан собственный тренинг, представляющий собой серию упражнений, помогающих детям осваивать важные социальные навыки, и учащий их взаимодействовать в атмосфере взаимного уважения и доверия.

Пример игрового тренинга:

- упражнение «Мои ассоциации» (модификация М. Ф. Луканиной);
- упражнение «Зеркало»;

- упражнение «Скульптура»;
- упражнение «Мяч дружбы».

Целями данных упражнений являлись: установление коммуникативного контакта среди обучающихся, уточнение проблем в коллективе, выявление ролей в буллинге. Обязательным элементом в конце каждого упражнения должна выступать обратная связь и рефлексия с целью укрепления понимания и осознания своих действий и их последствий в процессе обсуждения того, что дети узнали, как они могут применять полученные знания в реальной жизни.

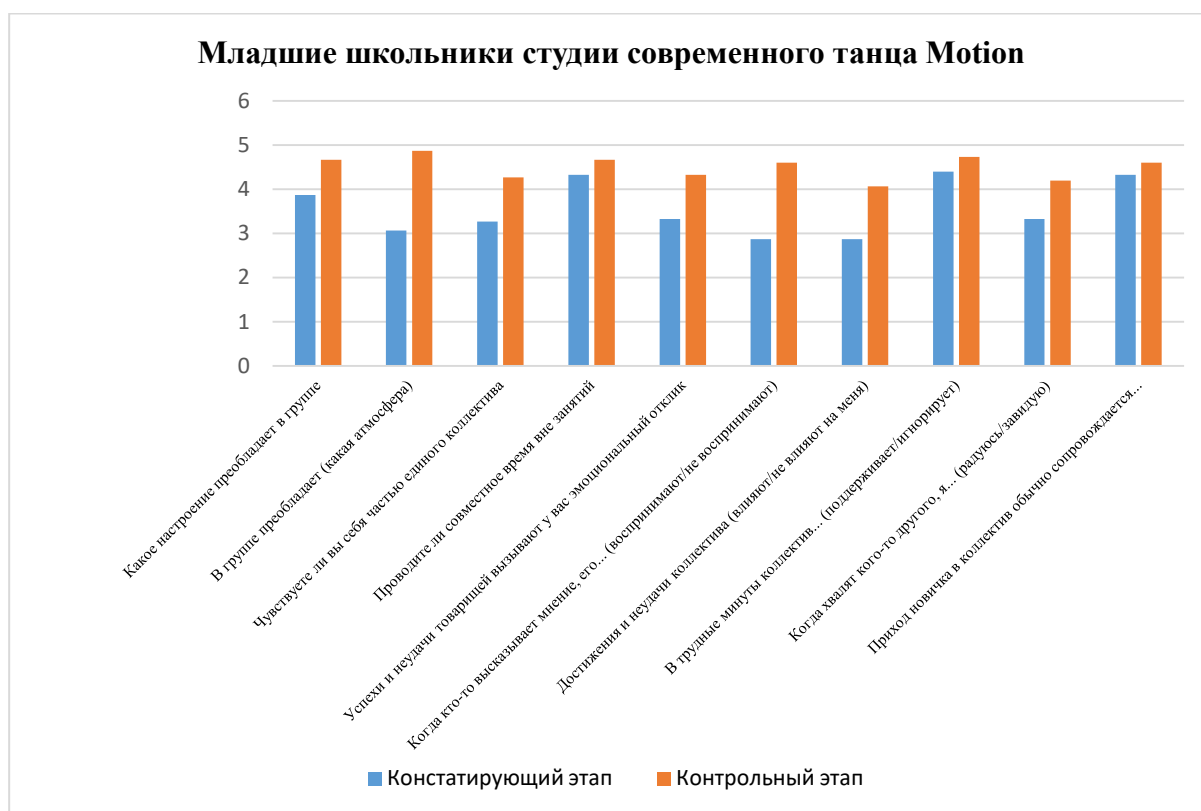
Разработанная и апробированная тренинговая программа позволила нам реализовать данные стратегии на практике, формируя атмосферу доверия и взаимопонимания среди участников творческого объединения.

В рамках эмпирической части исследования был проведён сравнительный анализ результатов опроса по авторской методике «Климат в группе». В опросе участвовали представители трёх разновозрастных групп: младшие школьники – участники студии современного танца Motion (7–10 лет), подростки – участники ансамбля народного танца «Огоньки» (14–15 лет), а также студенты – обучающиеся группы АНТ-231(о) ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный институт культуры» (19–21 год), направление подготовки «Хореографическое исполнительство», профиль подготовки «Артист-танцовщик ансамбля народного танца, педагог-репетитор». Анкетирование проводилось в два этапа: констатирующий (до тренинга) и контрольный (после проведения тренинговых занятий по сплочению коллектива и антибуллинговой профилактике). Всего в исследовании приняло участие 34 человека. Отметим, что анкета создавалась нами с помощью Google-формы.

В рамках формирующей части экспериментального исследования был проведен тренинг в трех вышеуказанных группах, в котором участвовали: 15 младших школьников, 12 подростков и 7 студентов. Была апробирована пилотная программа методик, направленная на профилактику и снижение уровня буллинга, и был проведён разработанный тренинг. Сравнительный анализ данных опросника «Климат в группе», проведённого нами на констатирующем и контрольном этапах, выявил улучшение показателей межличностных отношений среди участников. Опросник включал вопросы, направленные на выявление уровня сплочённости коллектива, эмоционального климата, взаимоподдержки и межличностных

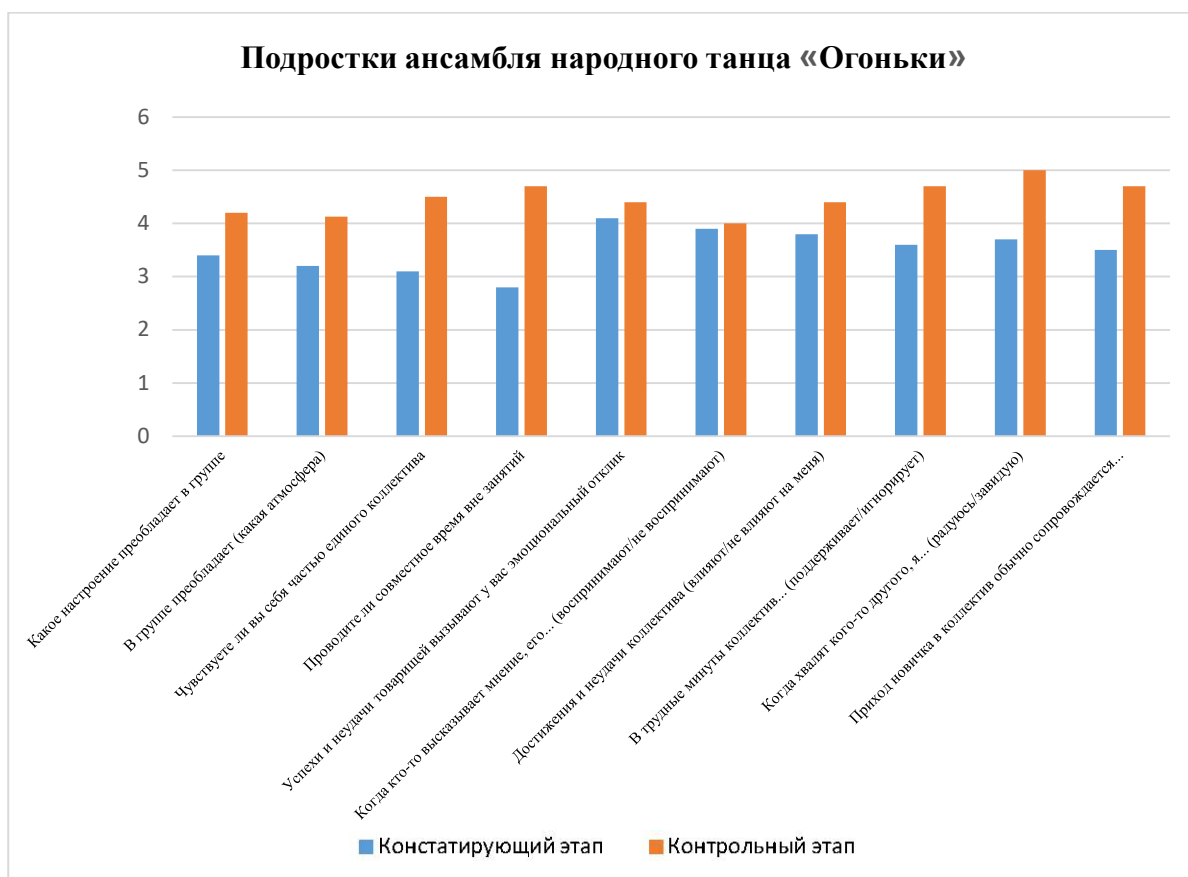
отношений. Вопросы имели форму утверждений, оценка по которым осуществлялась по шкале от 1 до 5 баллов. Пример вопроса: «Чувствуете ли вы себя частью единого коллектива?». Сравнение результатов на каждом из этапов позволило выявить степень изменения внутриколлективных отношений.

На этапе констатирующего опроса в младшей возрастной группе были зафиксированы наиболее низкие показатели по ряду критериев. Так, «ощущение принадлежности к коллективу» составило 3,07 балла, а «поддержка в трудные минуты» – лишь 2,87 балла. Эти данные свидетельствуют о низком уровне сплочённости и недостаточной эмоциональной включённости участников. Однако после проведения тренинга итоговые показатели в данной возрастной группе значительно улучшились, что в полной мере подтверждают результаты, представленные на графике изменения климата в группе (рис. 1). Значение показателя «ощущение коллективного единства» выросло до 4,87, а значение показателя «взаимная поддержка» – до 4,60 балла, что указывает на рост доверия и взаимопонимания.



*Рисунок 1. Результаты ответов младших школьников студии современного танца Motion*

Подростки (14–15 лет) на первом этапе также продемонстрировали низкий уровень вовлечённости: совместное времяпрепровождение вне занятий оценивалось в 2,8 балла, чувство принадлежности к группе – в 3,1. После тренинга эти показатели выросли до 4,7 и 4,5 соответственно (см. рис. 2). Особенно показателен рост в реакции на успехи других: с 3,7 до максимальных 5,0 баллов, что отражает развитие эмпатии и толерантности.



*Рисунок 2. Результаты ответов подростков ансамбля народного танца «Огоньки»*

Студенты имели относительно умеренные начальные оценки (см. рис. 3). Ощущение единства – 3 балла; поддержка в трудные минуты – 3,43. Однако и здесь были зафиксированы позитивные изменения: к примеру, эмоциональный отклик на успехи товарищей повысился до 5,00, а чувство принадлежности – до 4,29.



*Рисунок 3. Результаты ответов студентов группы АНТ-231 КемГИК*

Таким образом, можно с уверенностью утверждать, что во всех трёх возрастных группах произошла положительная динамика. Применённые методы работы с коллективом оказались эффективными в формировании сплочённой и поддерживающей среды. Особенно важно, что тренинг повлиял на такие качества, как эмпатия, открытость и принятие других, вне зависимости от возраста участников. Суммируя результаты исследования, можно утверждать, что социально-психологический климат в данных группах значительно улучшился, что подтверждает эффективность проведённых мероприятий. В дальнейшем планируется расширить исследование и апробировать методику на иных типах коллективов, включая инклюзивные.

Профилактика буллинга в творческих объединениях посредством реализации коммуникативных способностей педагога требует комплексного подхода, включающего не только развитие коммуникативных навы-

ков у педагогов, но и грамотный подход в применении самих методик и тренингов. Проведённое исследование подтвердило эффективность использования коммуникативных стратегий: эмпатии, активного слушания и тренинговой работы с группой. В условиях взаимодействия всех участников в творческом коллективе данные стратегии способствуют не только снижению уровня агрессии в целом, но и формированию безопасной и комфортной среды для всех его участников.

Основные тезисы и выводы могут быть использованы в образовательных учреждениях, творческих объединениях и студиях учреждений дополнительного образования, детских ансамблях и хореографических коллективах для профилактики буллинга и формирования здорового социально-психологического климата. Авторы понимают, что изложенные в данной статье результаты исследования проблемы профилактики буллинга в творческом объединении посредством реализации коммуникативных стратегий педагога не являются исчерпывающими и требуют продолжения дальнейших научных изысканий.

### Список литературы

1. Буллинг, он же травля: масштаб проблемы и пути решения [Электронный ресурс] // ВЦИОМ. – URL: <https://wciom.ru/analytical-reviews/analiticheskii-obzor/bulling-on-zhe-travlja-masshtab-problemy-i-puti-reshenija> (дата обращения: 23.03.2025).
2. Фельдштейн Д. И. Психология взросления. – М.: Флинта, 2015. – 211 с.
3. Сорокина Ю. В. Стратегия самопрезентации как элемент эффективного речевого воздействия в рамках педагогического дискурса // Вестник Челябин. гос. ун-та. – 2014. – № 6 (335): Филология. Искусствоведение. – Вып. 88. – С. 89–92.
4. Гиппенрейтер Ю. Б. Общаться с ребёнком. Как? – М.: АСТ, 2017. – 320 с.
5. Розенберг М. Ненасильственное общение. Язык жизни / пер. с англ. Н. Козловой; науч. ред. В. Козлов. – М.: АСТ, 2011. – 312 с.

*Егори́ков Кирилл Серге́евич, аспирант,  
преподаватель кафедры эстрадного оркестра и ансамбля  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ДИДАКТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ПЕДАГОГА-МУЗЫКАНТА: СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КОМПОНЕНТОВ**

## **THE DIDACTIC CULTURE OF THE TEACHER-MUSICIAN: A MEANINGFUL CHARACTERISTIC OF THE COMPONENTS**

*Аннотация:* В статье анализируется сущностная характеристика компонентов дидактической культуры педагога-музыканта, её специфика, направленная на формирование ценностей музыкальной культуры, развитие личностных качеств обучающихся.

*Ключевые слова:* дидактическая культура, педагог-музыкант, профессионально-педагогическое образование, компонентная характеристика.

*Abstract:* The article analyzes the essential characteristic of the components of didactic culture of a music teacher, its specificity, aimed at the formation of values of musical culture, the development of personal qualities of students.

*Keywords:* didactic culture, teacher-musician, professional-pedagogical education, component characteristic.

Дидактическая культура педагога-музыканта представляет собой сложное социокультурное явление, которое отражает уровень развития профессионального самосознания и деятельности учителя музыки. Данное интегративное личностно-профессиональное образование характеризуется многоуровневой системной организацией и детерминирована диалектическим взаимодействием общепедагогических и специфических музыкально-педагогических составляющих, которые в своём синтезе обеспечивают качественное своеобразие профессиональной деятельности в области музыкального образования [6, с. 56].

Анализ научной литературы [1, 6] о структуре профессионально-педагогической культуры позволил нам определить компонентную основу дидактической культуры педагога-музыканта, включающую в себя аксио-

логический, технологический и личностно-творческий компоненты. Содержательная характеристика данного феномена обуславливается взаимопроникновением, взаимообогащением и системной интеграцией указанных компонентов, каждый из которых обладает собственной функциональной спецификой, внутренней логикой развития и уникальными механизмами проявления при сохранении целостности и единства всего системного образования.

Аксиологический компонент дидактической культуры педагога-музыканта определяется сложной иерархически организованной системой профессионально значимых ценностей, мировоззренческих установок и мотивационных ориентаций. Данный компонент включает глубокое понимание социокультурной миссии музыкального образования в современном обществе, осознание эстетической, духовно-нравственной, коммуникативной и интегративной функций музыкального искусства в процессе формирования целостной личности обучающегося. Аксиологическая составляющая характеризуется устойчивой ценностной ориентацией на музыкальное искусство как универсальный язык человеческого общения, способствующий межкультурному диалогу и взаимопониманию, а также пониманием роли музыкального образования в сохранении и трансляции культурного наследия человечества [2, с. 17].

Фундаментальной основой аксиологического компонента выступает сформированность гуманистических ценностных ориентаций, проявляющихся в безусловном принятии личности каждого обучающегося, вере в творческий потенциал каждого человека, стремлении к созданию условий для максимального раскрытия музыкальных способностей и творческой самореализации. Особое значение в структуре данного компонента приобретает устойчивая мотивация к непрерывному профессиональному самосовершенствованию, творческому поиску в области музыкальной педагогики, готовность к освоению новых педагогических технологий и методических подходов, способность к саморазвитию как в области педагогического мастерства, так и в сфере музыкально-исполнительской деятельности.

Технологический компонент дидактической культуры педагога-музыканта – это сложноструктурированное образование, объединяющее когнитивно-методологические и операционально-технологические составляющие профессиональной компетентности.

Когнитивно-методологическая составляющая технологического компонента представляет собой фундаментальную основу профессиональной компетентности, включающую глубокое теоретическое понимание закономерностей музыкально-педагогического процесса, владение системой научных знаний о природе и специфике музыкального образования как особой области человеческой деятельности, теоретическое осмысление психофизиологических механизмов музыкального восприятия, музыкального мышления и творческого развития обучающихся различных возрастных групп [4, с. 111]. Данная составляющая характеризуется не только совокупностью предметных знаний в области музыкознания, психологии музыкального образования и общей педагогики, но и способностью к методологической рефлексии, критическому анализу теоретических концепций и их творческой адаптации к практическим задачам музыкального обучения и воспитания. Особое значение в структуре когнитивно-методологической составляющей приобретает понимание герменевтической природы музыкально-педагогического процесса, предполагающего многоуровневую интерпретацию музыкального текста, культурного контекста его создания и механизмов его освоения обучающимися. Когнитивно-методологическая составляющая также включает владение современными концепциями музыкального образования, понимание тенденций развития музыкальной педагогики, способность к междисциплинарному синтезу знаний из различных областей гуманитарного и естественно-научного знания, что обеспечивает целостность и системность профессионального мировоззрения педагога-музыканта [4, с. 112].

Операционально-технологическая составляющая технологического компонента характеризуется сформированностью развитого комплекса специализированных профессиональных умений и навыков, включающих владение разнообразными методиками преподавания музыкально-теоретических и музыкально-исполнительских дисциплин, способность к творческой адаптации традиционных и инновационных педагогических технологий к специфическим задачам и условиям музыкального образования, умение проектировать и реализовывать индивидуальные образовательные траектории с учетом психофизиологических особенностей музыкального развития, темпов усвоения материала и творческих потребностей каждого обучающегося.

Данная составляющая предполагает высокий уровень владения музыкально-исполнительскими умениями, навыками, способность к демон-

страции различных исполнительских интерпретаций музыкальных произведений, умение использовать собственное исполнительское мастерство как важнейший дидактический инструмент воздействия на сознание и эмоциональную сферу обучающихся. Операционально-технологическая составляющая также включает способность к гибкому варьированию педагогических стратегий в зависимости от конкретных образовательных задач, готовность к использованию современных информационно-коммуникационных технологий в музыкальном образовании, умение организовывать различные формы музыкально-образовательной деятельности, включая индивидуальные занятия, групповую работу, ансамблевое музицирование, концертные выступления и творческие проекты [3, с. 18].

Личностно-творческий компонент дидактической культуры педагога-музыканта представляет собой интегративное образование, объединяющее коммуникативно-исполнительские и рефлексивно-творческие характеристики профессиональной деятельности. Коммуникативно-исполнительская составляющая данного компонента характеризуется способностью к эффективному педагогическому взаимодействию, основанному на глубоком понимании специфики музыкально-коммуникативных процессов, владении разнообразными техниками вербального и невербального общения, включая уникальные возможности коммуникации через музыкальное исполнительство, умение создавать особую эмоционально-психологическую атмосферу, способствующую раскрытию творческого потенциала обучающихся и формированию устойчивой мотивации к музыкальной деятельности [3, с. 19].

Данная составляющая предполагает высокий уровень развития эмпатических способностей, умение чувствовать эмоциональное состояние обучающихся и адекватно реагировать на их потребности и затруднения, способность к созданию атмосферы психологической безопасности и творческой свободы, необходимой для художественного самовыражения. Коммуникативно-исполнительская составляющая также включает владение техниками активного слушания, способность к конструктивному диалогу с обучающимися, их родителями и коллегами, умение давать развёрнутую обратную связь о результатах музыкального обучения, готовность к педагогической импровизации как проявлению высшего уровня профессионального мастерства.

Рефлексивно-творческая составляющая личностно-творческого компонента представляет собой интегративное образование, проявляю-

щееся в способности к глубокому критическому осмыслению результатов собственной педагогической деятельности, готовности к систематическому анализу эффективности применяемых методов и приемов обучения, умении выявлять причинно-следственные связи между педагогическими воздействиями и достигаемыми образовательными результатами. Данная составляющая характеризуется готовностью к педагогическому экспериментированию, поиску новых форм и методов музыкально-педагогической работы, способностью к творческой интерпретации и адаптации дидактических принципов применительно к конкретным условиям образовательного процесса, особенностям контингента обучающихся и специфике решаемых педагогических задач [5, с. 85].

Рефлексивно-творческая составляющая предполагает развитую способность к педагогической рефлексии, включающей анализ не только внешних результатов обучения, но и внутренних процессов личностного и профессионального развития как самого педагога, так и его воспитанников. Особое значение в структуре данной составляющей приобретает способность стимулировать и целенаправленно развивать творческую активность обучающихся, выступая одновременно в роли мудрого наставника, равноправного сотворца художественных проектов и чуткого координатора процессов музыкально-творческого развития.

Системная интеграция всех компонентов дидактической культуры педагога-музыканта обеспечивает формирование целостного профессионального мировоззрения, способствует эффективной реализации образовательных задач в области музыкального образования и создаёт предпосылки для непрерывного профессионального развития и творческого совершенствования педагога-музыканта как субъекта музыкально-педагогической деятельности.

### Список литературы

1. Актуальные проблемы профессиональной подготовки педагогических кадров: история и современность: моногр. / М. Г. Харитонов, Е. Г. Хрисанова, И. А. Медведева, Г. Г. Тенюкова; под ред. Е. Г. Хрисановой; Мин-во просвещения РФ, ФГБОУ ВО «Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева». – Чебоксары: Чуваш. гос. пед. ун-т, 2021. – 207 с.
2. Вахтель Л. В. Педагогика и психология высшего музыкального образования: моногр. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2022. – 215 с.

3. Гун Цзе, Петелин А. С. Влияние аксиологического подхода на развитие художественной картины мира будущих учителей музыки // Современное художественное образование: теория и практика: мат-лы III Всерос. науч.-практ. конф. / ред.: Е. А. Петелина, Н. П. Харьковский. – Воронеж: Воронеж. гос. пед. ун-т, 2020. – С. 17–21.
4. Теория и методика общего и профессионального образования: музыка и изобразительное искусство: моногр. / А. А. Коновалов, Т. Г. Мариупольская, Л. А. Рапацкая [и др.]; Мин-во просвещения РФ, ФГБОУ ВО «Моск. пед. гос. ун-т». – М.: МПГУ, 2021. – 254 с.
5. Тырина М. Условия совершенствования дидактической подготовки будущих педагогов в классическом университете // Вестник психологии и педагогики Алтайского гос. ун-та. – 2021. – Т. 3, №. 3. – С. 78–87.
6. Усов, А. А. Формирование профессионально-дидактической культуры педагогов дополнительного образования: дис. ... канд. пед. наук. – Елец, 2004. – 186 с.

*Носова Наталья Анатольевна, аспирант  
Кемеровский государственный институт культуры,  
преподаватель Филиала ФГБОУ ВО «Центральная музыкальная  
школа – Академия исполнительского искусства» «Сибирский»*

**ДИАГНОСТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ  
ДЛЯ ОПРЕДЕЛЕНИЯ УРОВНЯ РАЗВИТИЯ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ ОБУЧАЮЩИХСЯ  
В СИСТЕМЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

**DIAGNOSTIC TOOLS FOR DETERMINING THE LEVEL  
OF DEVELOPMENT OF PERFORMANCE QUALITIES  
OF STUDENTS IN THE SYSTEM OF MUSIC EDUCATION**

*Аннотация:* В статье автор характеризует исполнительские качества обучающихся с помощью системных признаков. Главное внимание обращается на методики, составляющие диагностический инструментарий для определения уровня развития исполнительских качеств.

**Ключевые слова:** исполнительские качества, системный подход, диагностика, методики.

**Abstract:** In the article, the author characterizes the student's performance qualities using systemic features. The main attention is paid to the methods that make up the diagnostic tools for determining the level of development of performance qualities.

**Keywords:** performance qualities, systematic approach, diagnostics, methods.

Диагностика является важной составляющей каждого педагогического диссертационного исследования, так как она имеет решающее значение для достоверности полученных данных и дальнейшего их использования в образовательном процессе.

В своём диссертационном исследовании «Развитие исполнительских качеств обучающихся в системе непрерывного музыкального образования» мы определили четыре основных исполнительских качества: музыкальность, музыкальная креативность, музыкальная эмпатийность и эмоциональная устойчивость. Каждое из них имеет различные проявления через компоненты, которые в свою очередь являются познавательными и эмоционально-волевыми психическими процессами: музыкальное внимание, музыкальное восприятие, музыкальное мышление, музыкальное воображение, музыкальную память и эмоциональную отзывчивость на музыку. В процессе исследования исполнительских качеств обучающихся мы пришли к выводу, что данные качества являются многокомпонентными по составу и системными по сути.

Изучением системы и системного подхода занимались многие учёные. Так, например, А. И. Уёмов, характеризуя систему, предлагает несколько принципов:

- принцип универсальности, при котором любой объект может быть рассмотрен как система;
- принцип двойственности, характеризующий любой объект как систему, если в нём реализуются какие-то свойства, находящиеся в заранее заданном отношении;
- принцип дополнительности, указывающий на наличие индивидуальной характеристики компонентов системы, но при этом их взаимодополняющую характеристику внутри системы [1].

Также учёный в своей работе приводит многочисленные признаки системы, такие как расчленённость, завершённость, имманентность, минимальность, центрированность, детерминированность, стационарность, стабильность, надёжность, регенеративность, вариативность, однородность, валидность, автономность, уникальность и др. [1].

Мы в своём исследовании основываемся на системных признаках, предложенных А. Г. Асмоловым [2].

Первый признак системы – это целостность и структурность, то есть исполнительские качества, включая компоненты, рассматриваются как единое целое. Качество состоит из взаимосвязанных и взаимодействующих компонентов, которые определяют его в целом. Свойства качеств определяются характеристиками этих компонентов, связями между ними и окружающей средой. Большая или меньшая развитость одного из компонентов приводит к изменению характеристик качества.

Второй признак – интегративность. Для компонентов основных исполнительских качеств характерна функциональная интегративность, то есть компоненты взаимодействуют между собой, но при этом каждый имеет свою функцию.

В результате функционирования и взаимодействия компонентов внутри того или иного основного исполнительского качества компоненты приобретают новые характеристики, при этом качество, в которое они объединяются, обладает самостоятельной характеристикой.

Третий признак – иерархичность. Проявлениями основных исполнительских качеств являются: ладовое чувство, музыкально-слуховые представления, внутренний слух, музыкально-ритмическое чувство, интерпретация музыкальных произведений, артистизм, переживание и сопереживание эмоций, надёжность в концертном выступлении, стрессоустойчивость, воля, мотивация и эмпатия. При этом проявление эмпатии мы рассматриваем в двух аспектах: как личностное свойство обучающихся и как профессиональную способность чувствовать зал и коллег по сцене. Обращаем внимание, что проявляются основные исполнительские качества через компоненты, лежащие в их основе. Ими являются, как мы отмечали выше, психические познавательные и эмоционально-волевые процессы. И проявления, и компоненты, являясь частью системы, одновременно имеют собственную систему характеристик. Взаимодействуя между собой (не только в пределах одного, но и между разными основными исполнительскими качествами), они образуют новые характеристики данных качеств.

Четвёртый признак – взаимосвязь системы со средой, при этом система может иметь закрытый или открытый характер. Основные исполнительские качества представляют собой систему, открыто взаимодействующую с окружающей средой и меняющуюся под её воздействием.

Пятый признак – множественность описания системы. Основные исполнительские качества, являясь многокомпонентными, не могут быть сведены к одной характеристике, так как для полного их описания нужно дать характеристику каждому компоненту, входящему в их состав.

Таким образом, диагностика основных исполнительских качеств музыканта основывается на системном подходе, так как итоговый уровень развития каждого отдельного качества зависит от уровня развития его компонентов. Успешность исполнительской деятельности обусловлена, как правило, не одним качеством, а их комплексом.

Теоретико-методологической основой для выбора методик для диагностики исполнительских качеств обучающихся стали принципы системной диагностики, предложенные Ю. А. Цагарелли [3, с. 27]. Мы выделили наиболее важные с точки зрения нашего исследования.

1. Принцип достаточности, предполагающий необходимое количество методик для диагностики компонентов основных исполнительских качеств.

2. Принцип универсальности, предполагающий выбор методик, которые позволяют диагностировать как можно больше компонентов и их проявлений.

3. Принцип адекватности, предполагающий соответствие диагностической методики функциональным особенностям исследуемого качества, поэтому используются опросники и проективные (рисуночные) методики.

4. Принцип континуума, предполагающий представление результата любого диагностического исследования в виде точки на непрерывном континууме диагностируемого качества. При этом компоненты качества под воздействием различных внешних условий могут менять свои значения. Континуум указывает крайние значения диагностируемого свойства.

5. Принцип сравнимости и стандартизации результатов, предполагающий возможность представить результаты различных методик в единой количественной системе подсчёта и стандартной общей диагностической шкале.

6. Принцип доступности, предполагающий использование диагностик в обычных условиях, а также научно-практическую доступность в получении и интерпретации данных.

7. Принцип относительности, предполагающий приоритет относительных (качественных) результатов над абсолютными (количественными), так как в диагностике используются проективные методики, имеющие долю субъективности в интерпретации результатов.

Опираясь на вышеперечисленные принципы, компонентную структуру основных исполнительских качеств и их системные признаки, нами были определены критерии их сформированности: когнитивный, творческий, эмоциональный, которые являются обязательными для каждого из четырёх основных исполнительских качеств. Также для каждого критерия нами были выделены индикаторы, с помощью которых будет определён уровень развития тех или иных компонентов основных исполнительских качеств.

Анализируя методы диагностики компонентов основных исполнительских качеств, рассматриваемые в различных научных трудах, и руководствуясь вышеперечисленными принципами, мы разработали диагностический комплекс, включающий методики, изучающие именно те параметры компонентов основных исполнительских качеств, которые в дальнейшем будут развиваться в процессе обучения личности и способствовать её успешной музыкально-исполнительской деятельности.

Поскольку общими и системообразующими компонентами для всех основных исполнительских качеств являются психические процессы: музыкальное восприятие, музыкальное мышление, музыкальное воображение, музыкальная память, музыкальное внимание, а также эмоциональная отзывчивость на музыку, то диагностика основных исполнительских качеств, предполагает выбор методов, рассчитанных на исследование индикаторов данных компонентов.

В связи с этим мы определили методики и модернизировали их с учётом содержательного наполнения компонентов основных исполнительских качеств. Для диагностики музыкального мышления и музыкального воображения мы использовали нижеследующие методики.

- Методика диагностики музыкального воображения и его особенностей (модернизированная методика диагностики творческого воображения В. П. Соломина, О. В. Шатрового, Л. А. Михайлова, Т. В. Маликовой) [4].

- Методика диагностики музыкального воображения и музыкального мышления и их индивидуальных особенностей (модернизированная методика исследования индивидуальных особенностей воображения В. П. Соломина, О. В. Шатрового, Л. А. Михайлова, Т. В. Маликовой) [4]

и модернизированные диагностики музыкального мышления и музыкального воображения Ю. А. Цагарелли [5, с. 254]).

- Диагностика музыкальной памяти Ю. А. Цагарелли [5, с. 254].
- Диагностика личностной креативности (модернизированная диагностика личностной креативности Е. Е. Туник) [6, с. 43].
- Диагностика эмоциональной отзывчивости на музыку (модернизированная методика В. П. Анисимова [7, с. 80]).

Музыкальное внимание как компонент основных исполнительских качеств проявляется в свойствах, характерных для внимания как психического процесса в целом. Поэтому для его изучения мы выбрали следующие методики:

- методику «Перепутанные линии» [8, с. 13], где с помощью графического теста определяется степень устойчивости и концентрации внимания;
- методику Мюнстерберга [4], позволяющую изучать избирательность внимания и помехоустойчивость с помощью вербального теста;
- методику «Расстановка чисел» [4], предназначенную для оценки произвольного внимания.

Таким образом, с помощью представленного диагностического инструментария в ходе констатирующего этапа эксперимента нами были определены уровни развития компонентов основных исполнительских качеств на основании критериев и индикаторов. В таблице 1 представлены результаты обучающихся «Центральной музыкальной школы – Академии исполнительского искусства» филиала «Сибирский».

*Таблица 1*

### **Уровни развития компонентов основных исполнительских качеств**

<b>Компоненты основных исполнительских качеств</b>	<b>Индикаторы компонентов основных исполнительских качеств</b>	<b>Уровни развития компонентов основных исполнительских качеств</b>
<b>Музыкальное мышление</b>	Оригинальность музыкального мышления	<b>Критический</b>
	Виды музыкального мышления	<b>Допустимый</b>
	Стремление к постоянному поиску новых	

<b>Компоненты основных исполнительских качеств</b>	<b>Индикаторы компонентов основных исполнительских качеств</b>	<b>Уровни развития компонентов основных исполнительских качеств</b>
	интерпретаций и оригинальных путей исполнения музыкальных произведений	
<b>Музыкальное воображение</b>	Оригинальность музыкального воображения	<b>Критический</b>
	Оригинальность вербального воображения	<b>Допустимый</b>
	Невербальное музыкальное воображение	
	Ригидность или гибкость музыкального воображения	
<b>Музыкальная память</b>	Долговременная музыкальная память и яркость внутренних музыкально-слуховых представлений	<b>Критический</b>
	Кратковременная музыкальная память и яркость внутренних музыкально-слуховых представлений	<b>Допустимый</b>
<b>Музыкальное восприятие</b>	Подробность музыкального восприятия	<b>Критический</b>
<b>Музыкальное внимание</b>	Устойчивость внимания	<b>Критический</b>
	Избирательность внимания	<b>Допустимый</b>
	Произвольное внимание	
<b>Эмоциональная отзывчивость на музыку</b>	Эмоциональная отзывчивость на музыку	<b>Критический</b>
	Склонность к риску	<b>Допустимый</b>

Полученные данные будут использованы для дальнейшей экспериментальной работы по развитию исполнительских качеств обучающихся в системе непрерывного музыкального образования.

## Список литературы

1. Уёмов А. И. Системный подход и общая теория систем. – М.: Мысль, 1978. – 272 с.
2. Асмолов А. Г. Культурно-историческая психология и конструирование миров. – Воронеж: МОДЭК, 1996. – 768 с.
3. Системная психологическая диагностика с помощью прибора «Активациометр» / под ред. Ю. А. Цагарелли, Р. Ф. Сулейманова. – Казань: Познание, 2009. – 296 с.
4. Соломин В. П. Психологическая безопасность: учеб. пособие / В. П. Соломин [и др.]. – М.: Дрофа, 2008. – 288 с.
5. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учеб. пособие. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2008. – 368 с.
6. Фетискин Н. П. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов. – М.: Изд-во Института психотерапии, 2002. – 490 с.
7. Анисимов В. П. Диагностика музыкальных способностей детей: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: ВЛАДОС, 2004. – 128 с.
8. Коровкин С. Ю. Общая психология: внимание: практикум. – Ярославль: ЯрГУ, 2008. – 72 с.

*Алферов Егор Андреевич, аспирант  
Московская государственная академия хореографии*

### **ПОНЯТИЕ «ФУНКЦИЯ» В ОБУЧЕНИИ КЛАССИЧЕСКОМУ ТАНЦУ: КОГНИТИВНЫЕ ПАРАМЕТРЫ И ОСОЗНАННОСТЬ ДЕЙСТВИЯ**

### **THE CONCEPT OF “FUNCTION” IN CLASSICAL DANCE TRAINING: COGNITIVE PARAMETERS AND ACTION AWARENESS**

*Аннотация:* В статье раскрывается педагогический потенциал метафоры «функция» в обучении классическому танцу, анализируются приёмы, позволяющие повысить осознанность, гибкость и индивидуализацию в формировании профессиональных навыков артиста балета.

**Ключевые слова:** классический танец, педагогика, функция, когнитивные параметры, осознанность.

**Abstract:** The article explores the pedagogical potential of the metaphor of “function” in teaching classical dance, analyzes techniques to enhance awareness, flexibility, and individualization in the development of professional skills for ballet artists.

**Keywords:** classical dance, pedagogy, function, cognitive parameters, awareness.

В современной педагогике классического танца вопросы когнитивных процессов органично связаны с выработкой профессиональных навыков. В центре внимания исследователей традиционно оказываются такие аспекты, как развитый музыкальный слух, профессиональная память и тонко настроенное тактильное ощущение. Н. И. Тарасов писал: «В учебной работе надо подвести учащихся к тому, чтобы они стремились выполнять каждое задание не только технически грамотно и физически уверенно, но и творчески увлеченно, музыкально» [1, с. 23]. Однако успех обучения невозможен без осознанного регулирования процессов восприятия, разложения изучаемого движения на простейшие элементы-части [2, с. 25], включающего последовательные этапы исполнения, и их соотнесения с параметрами, управляемыми педагогом. В этом контексте особенно эффективным становится не столько абстрактное использование общих принципов структурирования процесса обучения, сколько применение своеобразного «функционального моделирования»: педагоги выделяют и прорабатывают отдельные функции (зрительную, слуховую, двигательную и др.), адаптируя их к специфике возрастной группы обучающихся, а также к их индивидуальным особенностям, тем самым добиваясь максимальной осознанности и управляемости в формировании профессиональных навыков.

В математике функция – это соответствие между двумя множествами, когда каждому элементу из множества  $X$  (области определения) однозначно сопоставляется элемент из множества  $Y$  (области значений). Обычно это записывается как  $y = f(x)$ , где  $x$  – входной параметр (аргумент), а результат – выходное значение (значение функции при данном аргументе). Форма и результат этой зависимости определяются типом функции и конкретными заданными параметрами.

В контексте классического танца данная парадигма обретает впечатляющую глубину: педагог, как некий «кодер», формирует последова-

тельность параметров – «основные опорные точки» [3, с. 55], включающие в себя конкретные детали исполнения, временные интервалы, музыкально-ритмические задачи, тактильные ощущения, которые, будучи осознанно восприняты учеником, должны обеспечить определённый результат – правильное, художественно выразительное и технически грамотное исполнение движения.

Проводя аналогию, можно сказать: педагог задаёт функцию исполнения движения, а ученик, подавая на вход этой функции различные параметры – где смотреть, куда смотреть, как слушать, как чувствовать, – получает в итоге определённый уровень мастерства в конкретном действии. Попробуем детально рассмотреть это на примерах педагогических ситуаций.

Рассмотрим простую, но краеугольную для обучения задачу: изучение движения в классическом танце через функцию зрительного анализа. Функция здесь может быть записана не как абстрактное «смотреть – видеть», а как последовательная процедура, где педагог управляет четырьмя входными параметрами: когда смотреть, куда смотреть, на что конкретно смотреть и в какой момент.

1. Когда смотреть – это определение точного временного окна. Например, педагог говорит: «Смотрите в момент перехода руки из подготовительного положения в первую позицию». Здесь задаётся время захвата информации.

2. Куда смотреть – это пространственная направленность: «Смотрите не на ноги, а на движение руки».

3. На что конкретно смотреть – уточняет ключевую особенность: «Обратите внимание именно на положение плеча, локтя, сгибание кисти и положение пальцев рук».

4. В какой момент – это рамка начала действия: «Начните смотреть в тот момент, когда педагог только начинает движение, и удерживайте взгляд до полного завершения».

На выходе этой комплексной функции ученик не просто «видит движение», а формирует чёткий визуальный эталон: он замечает, КАК рука движется, какая последовательность фаз внутри одного движения, каким образом сочетается действие с общим положением корпуса. При грамотной работе с функцией визуального анализа ученик получает не только зрительный, но и телесно-эмоциональный шаблон, который позже точно воспроизводится в собственном исполнении.

Для более конкретной иллюстрации рассмотрим разучивание классического элемента – *battement tendu*.

Допустим, задача педагога – добиться правильной техники работы стопы при исполнении *battement tendu à la seconde* (отведение прямой ноги в сторону с касанием пола).

Педагог формирует функцию восприятия следующим образом.

– Когда смотреть: «Смотрите сразу после того, как я встану в исходную позицию, до завершения движения ноги».

– Куда смотреть: «Фокус – на работу моей стопы».

– На что конкретно смотреть: «Особенно отмечайте, как работает стопа, от момента скольжения по полу, прохождения полупальцев до полного ее дотяжения».

– В какой момент: «В трех ключевых моментах движения: когда стопа скользит по полу, проходит положение полупальцев, полностью дотягивается в сторону и останавливается».

На выходе, если ученик четко соблюдает параметры этой функции, он получает результат: зрительный образ движения ноги, заканчивающийся ровной линией открытой в сторону ноги с высоким положением подъема стопы. Это становится эталоном, внутренне прожитым и осознанным через моменты исполняемого действия.

Следует особо подчеркнуть, что в обучении танцу через такую «функциональную модель» результат всецело зависит от правильно отобранных входных параметров. Если ученик ошибается во временном окне (не тогда смотрит) или не фокусируется на ключевом элементе (не на то смотрит), результат функции искажается – движение выполняется неверно, ошибка фиксируется в теле и памяти, что осложняет обучение в дальнейшем.

Рассмотрим возможные варианты.

– Если ученик смотрит на движение руки педагога, но не фиксирует внимание на моменте полного раскрытия кисти к аудитории, он сохранит в памяти общий вектор движения, но не усвоит такую столь важную деталь, как пластика кисти.

– Если ученик смотрит слишком рано, перемещает взгляд на ноги до того, как педагог завершит показ движения корпуса, то разрушается целостность зрительного образа.

– Если упущен момент фиксации, когда движение стопы достигает положения высокого подъема, то не зафиксируется ценный образ максимальной амплитуды.

Подобная точечная настройка входа напоминает работу с математическими уравнениями: стоит изменить любое начальное условие, как резко меняется весь ход вычисления и финальный результат.

Преимуществом применения идеи функции как образовательного инструмента становится управляемость и возможность рефлексии. Педагог получает возможность анализировать ошибки как изменения во входных параметрах: если ученик не понял, КОГДА смотреть, педагог корректирует этот параметр. Если не уследил, КУДА смотреть, внимание возвращается к пространственному аспекту. Если потерял ТО, на что именно смотреть, применяется детальная вербализация и повторный показ. Такое взаимодействие формирует культуру осознанности в обучении: ученик начинает самостоятельно анализировать, какие параметры он корректно «подал на вход» своей функции восприятия, а где произошёл сбой.

Подобный принцип прекрасно экстраполируется на другие проприоцептивные каналы – слуховой и тактильный.

Так, например, тандем педагога-хореографа и концертмейстера балета, способствующий выработке музыкальности у танцовщика [4, с. 31], в процессе реализации аудиальной функции, может быть представлен следующим образом.

– Когда слушать: слушать вступление музыки либо начало каждого тактового сегмента.

– Куда направлять слух: на ритмические акценты или мелодическую линию.

– На что конкретно реагировать: например, на переходные моменты в сопровождении или динамические нюансы (форте – пиано).

– В какой момент: акцент делать именно на смене музыкального-ритмического рисунка.

В результате на выходе формируется внутренняя карта ритма и темпа, на которую нанизываются движения. Нарушение одного из аудиальных параметров (скажем, не замечен нюанс в музыке) гарантирует ошибку во временной координации и потере выразительности исполнения.

В тактильной функции структура аналогична. Приведем пример.

– Когда чувствовать напряжение: в момент выпрямления ноги.

– Куда направлять внутренний фокус: на выворотное положение ноги.

– Что конкретно различать: неподвижное положение колена и выворотное положение ноги.

– В какой момент осознавать: в крайней точке амплитуды движения.

Формируется результат – ощущение тела, приводящее к созданию осознанной мышечной памяти и предотвращению формирования ошибочных двигательных стереотипов.

Важный элемент педагогической работы – организация контроля исполнения функции и побуждение к рефлексии. Как правило, более пятидесяти процентов учебного материала запоминается учениками не с первого показа, а через повторные попытки распознать ошибку в процессе многократного исполнения движения. Здесь вновь работает функция, передающая на вход уже не только параметры сенсорного восприятия, но и информацию о личной ошибке. Дневники наблюдений, аудиозаписи, видеоанализ становятся дополнительными инструментами для настройки функции самоконтроля: ученик анализирует входные параметры собственной работы, замечает отклонения и совместно с педагогом исправляет алгоритм восприятия. Важна не только коррекция конкретного движения, но и формирование привычки анализа возможных ошибок в «настройках» входных параметров. Данные виды деятельности очень хорошо укладываются в контекст условий, позволяющих через конкретный инструментарий реализовать на практике слова Н. И. Тарасова: «Надо меньше упрасивать, а больше требовать от учащихся самостоятельности и личной ответственности за свои действия» [1, с. 65].

В нашу цифровую эпоху функции сбора и анализа параметров приобретают дополнительные инструменты. Видеоматериалы разбора движений, разделённые на этапы, позволяют ученику пошагово «подгружать» на вход нужные параметры и более точно сравнивать свой результат с эталоном. Интерактивные панели, замедленный просмотр, наложение схем траектории движения – всё это усиливает точность выделения ключевых входных моментов. Например, на видео можно остановить кадр в момент исполнения позы и подробно рассмотреть ракурс, положение рук, головы, соотношения положений частей тела в позе и пр.

Социальные платформы, используемые обучающимися для обмена мнениями с целью анализа ошибок, позволяют получить обратную связь сразу по нескольким аспектам: от временного (когда) до идеомоторного (что ощущать, когда исполнять). Таким образом, само понятие функции расширяется, приобретая параметры как внутреннего, так и внешнего контроля.

Перенос понятия математической функции на процесс обучения классическому танцу позволяет вывести педагогику из области интуитивного опыта в область осознанной системы. Во-первых, управляемость

функцией: педагог и ученик получают схему «вход – выход», в которой можно оперативно корректировать параметры, добиваясь нужного результата. Во-вторых, наглядность и прослеживаемость ошибок: каждый сбой можно рассматривать как ошибку в переданных на входе данных: не так направил взгляд, не ту мышцу напряг, не услышал нужного акцента, не ощутил момент необходимого расслабления.

Такой способ организации учебного процесса позволяет минимизировать телесные и психологические ошибки, уводит процесс от магии бессознательной имитации к пошаговому осмысленному формированию комплекса профессиональных навыков.

Но даже при внешней точности педагогического процесса главной задачей остаётся не рутинное копирование, а переход к самостоятельному вариативному исполнению. В математике функция может быть сложной, составной, итеративно усложняться, зависимость результата экспоненциально усиливается с каждым новым шагом. В обучении танцу то же самое: по мере накопления опыта ученик начинает самостоятельно формировать входные параметры, конструировать собственные функции на основе педагогических.

Например, освоив задачу «смотреть – куда, когда, на что», ученик может самостоятельно выбрать ключевой момент анализа сложного прыжка, определить, в какой момент ему необходимо фиксировать внимание, чтобы формировать и удерживать позу в воздухе или после приземления. В результате на выходе произойдёт формирование осознанной, персонализированной профессиональной лексики движений. Это и становится фундаментом для творчества, где каждая новая схема восприятия будет осмысленно и свободно конструироваться из ранее усвоенных параметров.

Изучение комплекса когнитивных функций и их педагогической организации позволяет не только повышать уровень профессиональной подготовки, но и выстраивать индивидуальные траектории развития для каждого ученика. Управление входными параметрами («настройка функции») помогает педагогам выявлять слабые места учеников уже на ранних этапах, строя адресную коррекционную работу.

Более того, результаты наблюдений и рефлексий могут фиксироваться в образовательных портфолио, дневниках самоанализа, что способствует формированию навыков самоуправления и критической оценки деятельности будущего артиста балета.

Итак, применение метафоры функции в педагогике классического танца с чётким выделением входных параметров (когда смотреть, куда, на что, в какой момент) и ясной зависимостью результата от каждого из них выводит процесс обучения классическому танцу на новый уровень. Это позволяет тонко управлять когнитивными механизмами, усиливать качество и сознательность освоения материала, а с развитием цифровых инструментов ещё сильнее персонализировать и сделать гибкой траекторию профессионального роста.

В конечном итоге именно такой подход, где каждый элемент педагогического процесса мыслится как функция с чётко задаваемым входом и прогнозируемым выходом, создаёт условия для не только технически грамотного, но и подлинно осознанного, творческого формирования личности будущего артиста балета.

### Список литературы

1. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства: учебник. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. – 496 с.
2. Есаулов И. Г. Введение в эстетику классической хореографии. Письма к Ж. Ж. Новеру [Электронный ресурс]. – СПб.: Планета музыки, 2023. – 340 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/321167> (дата обращения: 08.11.2024).
3. Боген М. М. Обучение двигательным действиям. – М.: ФиС, 1985. – 192 с.
4. Буланкина М. К. Совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: аксиологический подход [Электронный ресурс]: моногр. – СПб.: Планета музыки, 2022. – 184 с. – URL: <https://e.lanbook.com/book/263153> (дата обращения: 08.11.2024).

## Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

*Старовойтенко Аксиния Владимировна, студент  
Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

### ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ НАТЮРМОРТА ПОЗДНЕСОВЕТСКОГО ПЕРИОДА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. И. ФИЛИЧЕВА)

#### GENRE FEATURES OF STILL-LIFE IN THE LATE SOVIET PERIOD (BASED ON THE WORKS OF I.I. FILICHEV)

**Аннотация:** В статье рассматриваются особенности развития отечественного натюрморта периода 1970–1990-х годов. Влияние внешних факторов на внутреннее состояние жанра представляется в особенностях. В статье они раскрываются на конкретных работах И. И. Филичева.

**Ключевые слова:** натюрморт, позднесоветский период, советское искусство, символизм, сибирская живопись.

**Abstract:** The article deals the features of the development of Soviet still life painting during the 1970–1990s. The influence of external factors on the internal state of the genre is reflected in its distinctive characteristics. These aspects are revealed through specific works by I.I. Filichev.

**Keywords:** still life, late Soviet period, Soviet art, symbolism, Siberian painting.

В отечественном искусстве XX века живопись играла огромную роль, развиваясь вместе с художником. По мере освоения новых течений и направлений получали новое прочтение и жанры. Так, особое место занял натюрморт. От французского языка *nature morte* и от итальянского *natura morta* он есть буквально «мёртвая природа», а от голландского *stilleven*, немецкого *stilleben* и английского *still life* – «тихая или неподвижная жизнь» [1, с. 321]. По своей сути натюрморт – это изображение одного или нескольких предметов в пространстве. Подбор предметов,

их взаимосвязь определяются авторским замыслом, который в свою очередь является отражением эпохи.

Актуальность исследования заключается в понимании дальнейшего вектора развития натюрморта на основе его исторических интерпретаций. Беря во внимание то, каким был натюрморт десятилетия назад, можно ярче представлять его настоящее и прогнозировать будущее, буквально моделируя целый жанр изобразительного искусства.

Стоит отметить, что новые тенденции позволили художникам экспериментировать, привнося глоток свежего воздуха в уже ставшую классикой «мёртвую материю». Но вместе с этим натюрморт видоизменялся и из-за общественных преобразований. Огромная событийная лента не могла не отразиться на искусстве, ведь, как известно, многие художники черпают вдохновение именно из своих душевных переживаний, а также изменений в окружающей действительности, в том числе и в обществе в глобальном понимании. Такие особенности исторического развития позднесоветского периода натюрморта в отечественном искусстве и будут рассмотрены на примере творчества И. И. Филичева.

Целью доклада является исследование жанровых особенностей натюрморта позднесоветского периода на примере творчества И. И. Филичева. В число задач входит: проследить историческое развитие натюрморта в отечественном искусстве позднесоветского периода, найти установленные особенности в работах И. И. Филичева, а также проанализировать натюрморты художника в рамках данного периода.

Изучением натюрморта занимались многие исследователи, специалисты в разных областях культуры и искусства. Однако по-прежнему остаётся актуальной проблема заметности и значимости позднесоветского натюрморта. Ввиду сложной политической и общественной жизни данного периода долгое время жанр натюрморта практически не выделялся из изобразительного искусства вообще, занимая второстепенные позиции. Более важным оставались вопросы идеологического воспитания, а потому натюрморт позднесоветского периода не получал должного внимания у исследователей. В настоящее время существует довольно много научных работ по теме, однако, как правило, они рассматривают работы знаменитых и признанных художников, не заостряя внимания на общих особенностях периода вообще, останавливаясь более на творческих методах.

Литературу по данной теме следует разделить на 3 блока. Первый блок включает справочную литературу: словари и энциклопедии. В частности, в энциклопедическом словаре «Аполлон» понятие «натюрморт»

представлено в теоретических и исторических аспектах [2]. Во вторую группу входит литература, посвященная углубленному исследованию развития жанра натюрморта в мировом искусстве. Особого внимания заслуживает монография Л. В. Мочалова «Три века натюрморта» [3]. В этом издании рассматривается история развития натюрморта в российском искусстве с позиции символического значения того или иного предметного мира, что позволяет лучше понимать закладываемые авторами идеи и смыслы, а также ключевые художественные образы. Третий блок включает в себя интервью, в которых представлены биографические данные об И. И. Филичеве. Так, например, в интервью И. И. Филичева Натальи Лахреевой есть информация о творческих методах художника, его привычных подходах к искусству и в целом об отношении к нему, что помогает сложить более цельный образ об авторе и его работах [4].

При углублении в историю развития отечественного натюрморта как такового появляется очень много важных деталей, имеющих параллели с историческими событиями. В 70-е годы XX века в противовес государственным заказам, несущим образовательную и просветительскую функцию для масс, появляются, например, натюрморты, рассчитанные на конкретного человека, на личность. То есть искусство постепенно отдаляется и открепляется от такой уже укоренившейся идеологической подоплёки и вновь переходит в разряд духовного. Вместе с этим приходит и новое прочтение вещей, предметного мира. Привычные атрибуты повседневной жизни, такие как окно, продукты (часто это фрукты) или, например, цветы – приобретают сакральное значение. Художники позволяют искусству говорить за них. И здесь же проявляются мотивы представления «народного» как «самого лучшего» и общего подчёркивания предметов быта простого человека, как бы его характерных признаков по отношению к государству.

К 1980–1990-м годам тенденция на закладывание новых смыслов и вариантов прочтения обыденных вещей и в целом повседневности набирает очень активные обороты. Художники всё смелее проявляют себя в интерпретации окружающей действительности. А так как она у многих в эмоциональном плане схожа, это находит отклик у всё большего количества людей. Однако не у всех подряд. Здесь наблюдается достаточно интересное пересечение интересов: художник заявляет о своих истинных мыслях и чувствах, выражая их в зашифрованной форме. Нет нужды, чтобы это было понято всеми, ведь именно для того и разрабатывался этот

«шифр». По сути, можно говорить о зарождении нового языка в изобразительном искусстве, которым художники практически в совершенстве начинают овладевать в конце XX века. И как изучающий язык старается постичь речь носителя, так и зритель пытается уловить суть произведений художников. С учётом времени создания картин – позднесоветский период, новая эпоха в развитии государства – язык получается достаточно сложным, с множеством идиом и аллегорий, но в том его и суть, что именно истинный, «достойный» ученик, самый что ни на есть пытливый ум сможет постичь все смыслы. Поэтому выделяется следующая тенденция: художник не стремится демонстрировать своё искусство, а позволяет посмотреть на него, не стремится спешно угнаться за новыми течениями или стилями, а лишь аккуратно, исследуя самого себя, внимает искусству.

Беря во внимание работы кемеровского художника Ивана Ивановича Филичева, нельзя не отметить все перечисленные особенности в его натюрмортах, которые достаточно ярко передают исторические изменения в обществе и вместе с тем в художественной среде живописца. Такие работы, как «Дядя Паша, ветеран. Село Михайловка, Прокопьевский район» (1967) и «У сына в мастерской» (1972), хотя и являются портретами в своей жанровой типологии, однако содержат и натюрморт, который представляет интерес для анализа. На обеих картинах изображены чайники, которые, однако, разные (в зависимости от портретируемых). На картине «Дядя Паша, ветеран. Село Михайловка, Прокопьевский район» это атрибут жизни простого человека, ветерана. Но, несмотря на свою простую суть, он намеренно подчёркнут автором, его форма идеальна, а фактура передана настолько детально, что предмет практически перетягивает на себя весь взгляд зрителя. Мы понимаем, что данная вещь играет в жизни человека очень важную роль, несмотря на своё «простое» в функциональном плане происхождение. Нет нужды писать книги, оружие или любой другой предмет, нарочито подчёркивающий род деятельности человека, как это было ещё столетие назад. Ведь ключевой момент картин позднесоветского периода – акцент на жизни простого человека. То, чем он живёт, и характеризует его личность.

Это же, собственно, подчёркивается и на картине «У сына в мастерской». И. И. Филичев ловко играет со смыслами, изображая уже заварочный чайник в присутствии предметов искусства. Утончённый белый, лощёный лик чайника показывает, что перед зрителем человек культуры. Из-за дополнительных «подсказок» в виде картины и скульптуры всё-таки

появляется ощущение изображения предметов, сопровождающих личность, как это было раньше. Но автор, однако, не переходит эту грань, держа курс именно на бытовой составляющей, обыденности. Он оставляет вещь в содружестве с личностью: как равного героя картины и как равного участника человеческой жизни.

Если раньше натюрморт одиноко «молчал», тем самым передавая гамму настроений, как, например, на картине «Натюрморт с арбузом» (1971), где изображено безмолвно застывшее мгновение: сочные фрукты, настойчиво заполняющие пространство стола и не спешащие «говорить» со зрителем, а лишь ведающие о некоторой части жизни, о лёгком моменте порой сурового времени, то в позднесоветскую эпоху он уже говорит настолько экспрессивно, что имеет все возможности перебить даже самого себя. Произведение «Натюрморт. Самовар, апельсины» (1981) как раз является ярким тому подтверждением. Изображая в самобытной манере вещи (самовар, чайник и балалайку), художник заходит намного дальше, экспрессивно экспериментируя с цветом и в итоге приходя к новым художественно-образительным решениям. Так называемый неоэкспрессионизм, ставший популярным как раз в 80-х годах XX века, кажется, помогает автору добавить изображению и своего личностного выражения. Творческий подход накладывается на академический натюрморт с национальными чертами, что порождает совершенно новое прочтение «мёртвой материи»: как подвижного и вполне податливого для экспериментов жанра.

Это в конечном счёте приводит к изменению тех или иных составляющих произведения. Например, художник полностью переосмысливает форму и «что есть вещь» в «Натюрморте» (1988). Лишь экспрессивность мазка свидетельствует о её существовании как таковой. Вещь неотделима от среды, сливается с ней, тонет в её текстурах и полностью принадлежит пространству. Небольшие светотеневые проблески вокруг предметов помогают отделить их от общего хаотичного фона, однако они имеют ту же фактуру, а значит и органично едины с ним. А в произведении «Рюмка с красным вином. Фрукты» (1989) Иван Иванович смещает акцент на вещи, жертвуя перспективой. Даже правильность построения не играет уже роли в натюрморте, изображённые фрукты и рюмка полностью перенимают на себя внимание зрителя. Они заявляют о себе во всеуслышание посредством слома стандартов и канонов, этим и подчёркиваются новаторские и, возможно, революционные тенденции натюрморта. Наконец, на картине «Арбуз и вишня» (1989) художник исследует цвет, не останав-

ливаясь на внешних различимых и читаемых чертах предмета, а как бы уходя вглубь, заходя за грань привычных представлений. Поэтому, например, у фруктов появляются фиолетовые, абсолютно не свойственные им оттенки. Можно также наблюдать вновь и единение с пространством, их «содружество» посредством общего колорита, а также цветовых нюансов.

Переломным моментом в творчестве многих художников можно обозначить 1990-е годы: сложная и абсолютно нестабильная обстановка в стране влияет на изображение и интерпретацию изображаемого. Но именно этим творцы и передают дух времени: страшный, запутанный и абсолютно неопределённый. Произведение «Натюрморт» (1990) как раз отображает этот слом во всём его естестве. Автор прибегает к абстракции, вплетая в неё хотя и знакомые и привычные для своих картин фрукты, но в крайне нестандартных для них форме и качестве. Предмет не осознаёт себя ровно настолько, насколько человек того времени не понимает общественных изменений, резко накрывших всё общество, как и цветовая глубина натюрморта, словно захлестывающая фрукты и затягивающая их в себя. Взгляд зрителя скользит по картине в поиске знакомых силуэтов и, зацепившись за один, уже не может различить их место в общем пространстве. Ничто не подчинено каким-либо законам на холсте, абсолютная пространственная плавучесть только подчёркивает этот странный сложившийся диссонанс: независимость предмета от пространства при его абсолютном единении с ним.

Однако в конечном счёте художник, кажется, нащупывает некоторую почву в характере изображения и художественных приёмов. Он вновь приходит к национальной теме, в чём тем самым проявляется цикличность творческих подходов. На картине «Сирень» (1990) Иван Иванович интерпретирует национальный символ – сирень – достаточно неявно и несколько спутанно в изобразительном плане. Букет практически неотделим от фона, и только небольшие акценты и подчёркнутые гроздья помогают ему обозначиться в общем пространстве. Однако важнее всё-таки смысловая составляющая: автор, вероятно, намеренно не акцентирует сами цветы, несмотря на то, что они являются ключевыми в натюрморте. Сирень в России, обозначающая на языке цветов «любовь», стала символом (в частности, Победы). Она была всюду, являлась доступным, простым и при этом очень драгоценным подарком как простым жителям, так и, например, солдатам, вернувшимся с войны. Поэтому натюрморт, учитывая время его создания, мог быть неким призывом к объединению

и сплочению людей. То есть за простой, казалось бы, декоративностью вполне могла быть скрыта очень яркая и громогласная для того времени идея. В этом и проявляется особенность натюрморта как источника бесконечных возможностей для «шифров».

Подводя итог, необходимо отметить, что сложности в обществе, постоянные перемены и неопределённости в позднесоветский период помогли натюрморту заявить о себе в новом качестве. Предметный мир «мёртвой материи» словно каждый раз подстраивался под настроение изменений, которые художники очень чутко считывали и передавали. Так и натюрморты Ивана Ивановича Филичева отошли от привычного им академического реализма к абсолютной свободе формы. В ситуации полной перестройки дух нового времени неминуемо нуждался в сломе старых стандартов для строительства чего-то крайне отличного, а вещь как раз стала этим символом, можно сказать, формирующим общий вектор развития изобразительного искусства. И именно из-за неспособности других жанров изобразительного искусства громогласно передать всю гамму истинных, доподлинных эмоций натюрморт выступает настоящим проводником, связующим картины той эпохи с реальными мнениями и состояниями творцов и помогающим зрителям дополнить свои представления о целом историческом периоде. Прибегая к изображению национальных атрибутов человека того времени или к полному разрушению сложившейся структуры, привычных художественных канонов, так или иначе натюрморт несёт в себе идею реструктуризации привычного для воплощения более благоприятного будущего, во всяком случае, в представлении художников.

### Список литературы

1. Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред.: А. М. Прохоров [и др.]. – 3-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1972. – Т. 9: Евклид-Ибсен. – 623 с.
2. Аполлон Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь: А–Я / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобр. искусств; В. Г. Арсланов [и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – 735 с.
3. Мочалов Л. В. Три века русского натюрморта. – М.: Белый город, 2012. – 511 с.
4. Иван Иванович Филичев: Ипостаси художника [Электронный ресурс] // Слово – Сочетание.рф: [сайт] – URL: <https://слово-сочетание.рф/news/Ivan-Ivanovich-Filichev:-Ipostasi-hudozhnika>.

*Захарова Виктория Витальевна, студент  
Иванова Ирина Петровна, старший преподаватель кафедры  
культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

## ЭЛЕМЕНТЫ ГОТИКИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

### GOTHIC ELEMENTS IN MODERN ARCHITECTURE

**Аннотация:** Статья исследует проявление готического стиля в современной архитектуре. Элементы готики можно встретить в интерьерах и модернизированных проектах религиозных зданий. Данное исследование позволяет глубже понять влияние готического стиля на работы современных архитекторов.

**Ключевые слова:** готика, готический стиль, архитектура, современная готика.

**Abstract:** The article explores the manifestation of the Gothic style in modern architecture. For all the time of its existence, Gothic has been able to gain the status of well known. To this day, its elements can be found in modern interiors and modernized designs of religious buildings. This study provides a deeper understanding of the influence of the Gothic style on the work of modern architects.

**Keywords:** Gothic, Gothic style, architecture, modern Gothic.

Готический стиль является одним из самых узнаваемых в мире. Его истоки можно заметить во всех видах искусства, начиная с живописи и заканчивая архитектурой. Готика охватывает большой период в истории (XII–XVI века) и за это время успевает претерпеть множество различных изменений. В этой статье мы рассмотрим исторический аспект готического стиля, а также его отражение в современной архитектуре.

Готика – это стиль средневековой архитектуры, который получил свое распространение в Европе. Сам термин появился в Новое время в связи с распространением варваров, называемых готами. Однако стиль также получил и другое (более точное, хотя и менее распространённое) имя – style ogivat, что дословно переводится как «стиль стрельчатый» [3, с. 138].

Стиль имеет множество неповторимых черт, которые позволяют нам не спутать его ни с одним другим. К их числу относятся: стрельчатые каменные арки и полуарки, узкие высокие башни, шпили на крыше, вытянутые окна с витражами, «роза» в центре фасада, а также большое количество различных декоративных элементов (архивольты, тимпаны, вимперги, контрфорсы). Весь общий силуэт готических построек направлен вверх. Причиной данного явления было общее стремление к Богу.

Также одной из главных особенностей готики является символично-аллегорический тип мышления и некоторая условность искусства. Это происходило в связи с тем, что на начальных этапах своего становления стиль встречался в основном в культуре стран, в которых правящей была католическая церковь. В витражах и фресках зданий в большинстве своём изображались библейские сюжеты, а архитектура, главенствующая в готической системе искусств, принимала неповторимые индивидуальные черты [2, с. 101].

Стиль начал зарождаться во Франции во второй половине XII века и пришел на смену романского стиля. Принято выделять три периода: ранняя готика (XII–XIII), высокая (зрелая) (XIII–XIV) и поздняя (XIV–XV). Готика в основном охватывала архитектуру соборов, храмов, церквей и монастырей. В своей статье, посвящённой роли исторических привилегий аббатства Сен-Дени в возникновении готической архитектуры, И. Ф. Обухова рассматривает подобные постройки как высший уровень архитектуры [5, с. 252]. Это было связано как с влиянием религии на восприятие людей, так и с тем, что в них одновременно сочетались архитектура, живопись и скульптура. Сама же церковь монастыря Сен-Дени (1140–1144) считается одной из первых готических построек.

Среди русских архитекторов интерес к готическому стилю начал появляться во времена правления Петра I (1682–1721). Периоды обращения к готике в русской архитектуре также делят на два периода: XVIII век – первая половина XIX века – неоготика (новая готика), вторая половина XIX века – XX век – псевдоготика. Началом готической архитектуры в России послужило строительство католических церквей на западе страны. Постепенно стиль перенёсся и на частные и городские особняки. Изначально архитекторы не стремились перенимать каркасную систему готической архитектуры и ограничивались лишь декоративными элементами [6, с. 1].

Появление стиля в России связано с именем Юрия Матвеевича Фельтена. Архитектор получил высшее образование в Германии, и впоследствии по его проекту в Санкт-Петербурге в 1774 году был построен Чесменский дворец в неоготическом стиле. Через три года рядом с дворцом также появилась Чесменская церковь с устремлёнными вверх остроконечными башнями и вытянутыми стрельчатыми окнами [7, с. 100]. Другим наиболее известным примером русской готической постройки является Собор Непорочного Зачатия Пресвятой Девы Марии, открытый 21 декабря 1911 года в Москве. Постройка представляет собой псевдобазилику, а также имеет различные декоративные элементы, которые присущи стилю: шпили на крыше, вытянутые окна, стрельчатые арки, открытое пространство с высокими потолками и т. д.

Несмотря на то, что период строительства готических построек закончился, многие архитекторы и дизайнеры в наше время все ещё продолжают обращаться к некоторым его отдельным элементам при строительстве новых зданий. Это проявляется в использовании отдельных декоративных архитектурных составляющих стиля для украшения своих домов как внутри, так и снаружи. К подобным элементам готики в современности можно отнести:

- 1) витражи, используемые для украшения фасада здания, а также для создания интересных световых эффектов;
- 2) стрельчатые арки, визуально вытягивающие пространство;
- 3) контрфорсы, представляющие собой не только декоративный элемент, но и дополнительную опору;
- 4) высокие потолки и открытое пространство;
- 5) многоскатные крыши, сочетающие в себе большое количество башен разного вида.

Помимо перечисленных черт также можно отметить, что многие современные архитекторы выбирают для своих проектов материалы, которые считаются традиционными для готического стиля. Так, в строительстве прибегают к использованию натурального камня в качестве основного материала либо же кирпича, но с облицовкой из искусственных панелей, которые имитируют камень. Подобный внешний вид фасада в совокупности с другими элементами готики придает постройкам утончённый строгий вид.

Помимо этого возводится большое количество модернизированных католических храмов, в строительстве которых обращение к готике становится основным. Примером может послужить Храм Непорочного

Сердца Пресвятой Девы Марии в городе Кемерово (Россия). Строительство пришлось на 2006–2009 годы, а обсуждение его постройки началось еще в середине 90-х годов XX века. Храм стал вторым католическим в регионе после храма Иоанна Златоуста, открытого в городе Новокузнецке за несколько лет до этого.

Несмотря на современную форму постройки, храм имеет привычные для готической архитектуры элементы. На крыше храма расположена стрельчатая арка, завершающаяся высоким шпилем с крестом. Вытянутые арки также представлены на входе и внутри постройки. Кроме того, внутреннее убранство храма имеет большое открытое пространство с высокими потолками. К другим готическим чертам храма также можно отнести вертикальные окна и витражи с библейскими сюжетами на них. Большая их часть была разработана и выполнена оренбургским художником и дизайнером Олегом Шевелевым. Самыми приметными являются его витражи с изображением двух ангелов, находящихся друг напротив друга, а также Пресвятая Богородица. Витраж с изображением апостолов был создан польским художником Даниэлем Шиманьским и располагается по сторонам от главного входа здания [1]. Данные художественные решения гармонично сочетаются с общей архитектурной концепцией храма, придавая ему ощущение возвышенности и духовности.

В заключение можно сделать вывод: несмотря на то, что период готической архитектуры давно закончился, некоторые его черты все ещё можно встретить в постройках по всему миру (как религиозных, так и светских). Готика не теряет своей популярности и только модернизируется, подстраиваясь под тенденции нового времени. Современные архитекторы часто обращаются к стилю, добавляя в здания различные декоративные элементы, витражи, гобелены, вытянутые окна, а также оставляя пространство открытым и широким. Таким образом, интерпретация готического стиля в архитектуре XXI века способствует сохранению культурного наследия человечества.

### Список литературы

1. Кемеровский католический собор [Электронный ресурс]. – URL: <https://catholickemerovo.ru/panorama/?ysclid=m8u1b6r0ar606869133> (дата обращения: 10.03.2025).
2. Костина Е. А. Архитектурный стиль «готика» и его особенности. – Елабуга: Елабужский институт К(П)ФУ, 2016. – С. 99–103.

3. Лазарев М. А. Готический период: культура и искусство Западной Европы. – М.: Гуманитарное пространство, 2012. – С. 137–153 с.
4. Никитин Д. В. Готическая архитектура: история развития и ее роль в развитии архитектуры города Ульяновска. – Ульяновск: Архитектурно-строительное проектирование, 2009. – 45 с.
5. Обухова И. Ф. Роль исторических привилегий королевского аббатства Сен-Дени в возникновении готической архитектуры. – Екатеринбург: УрГУ, 2007. – С. 250–261.
6. Тимофеева Ю. А. Происхождение готического стиля в России. – М.: Academy, 2017. – С. 1–2.
7. Яковлева Л. В. Своеобразие неоготического стиля в России / Л. В. Яковлева, Г. М. Вершинская, О. М. Корженко – Белгород: Международный науч.-исследоват. ж-л, 2019. – С. 99–102.

*Анциферова Полина Алексеевна, студент,  
преподаватель Детской школы искусств № 46 г. Кемерово  
Алексеева Лариса Сергеевна, кандидат культурологии,  
доцент кафедры теологии и религиоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

**МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ А. С. РАБОТНОВА В ХРАМЕ  
ПРОРОКА ИЛИИ С. ИЛЬИНКА, Г. НОВОКУЗНЕЦК**

**MONUMENTAL PAINTING BY A.S. RABOTNOV  
IN THE CHURCH OF THE PROPHET ELIJAH  
IN THE VILLAGE OF ILYINKA, NOVOKUZNETSK**

**Аннотация:** Монуменальная храмовая живопись представляет собой синтез богословского содержания, художественной формы и архитектурной среды. В данной статье рассматривается пример монуменальной храмовой живописи, созданный художником Кузбасса А. С. Работновым.

**Ключевые слова:** православие, монуменальная живопись, А. С. Работнов.

**Abstract:** Monumental temple painting is a synthesis of theological content, artistic form and architectural environment. This article examines

an example of monumental temple painting created by the Kuzbass artist A.S. Rabotnov.

**Keywords:** Orthodoxy, monumental painting, A.S. Rabotnov.

Монументальная храмовая живопись в современном контексте не теряет своей значимости и на протяжении многих веков является не только украшением храмовых интерьеров, но и транслятором духовного наследия. Она представляет собой синтез богословского содержания, художественной формы и архитектурной среды. Являясь неотъемлемым элементом внутреннего убранства православного храма, монументальная живопись выполняет как эстетическую, так и дидактическую функции, визуализируя основные догматы вероучения и создавая особое сакральное пространство, способствующее духовному сосредоточению и молитвенному настрою.

В данной статье представлена попытка выявления особенностей в монументальной живописи А. С. Работнова на примере храма Пророка Илии в с. Ильинка г. Новокузнецка. В ходе исследования проанализирована манера техники письма А. С. Работнова в храме Пророка Илии, а также проведено интервьюирование священно- и церковнослужителей данной церкви.

А. С. Работнов – незаслуженно забытый в Кузбассе, однако известный в Белгороде художник-монументалист. Он родился 6 марта 1943 года в городе Ярославле. Художественное образование получил в Ярославском художественном училище (1963) и Московском высшем художественно-промышленном училище (ныне – Российский государственный художественно-промышленный университет имени С. Г. Строганова), где обучался на факультете монументально-декоративной живописи (1971). По окончании обучения он переехал по распределению в город Кемерово, где преподавал в Художественном училище. Во время преподавательской деятельности художник организовал иконописный кружок, который перерос в бригаду иконописцев [2].

Совместно с артелью художников и своих студентов произвел роспись большей части Знаменского собора г. Кемерово, Спасо-Преображенского собора г. Новокузнецка, храма Пророка Илий в с. Ильинка Новокузнецкого р-на и др. В данном исследовании мы более детально остановимся на росписях Ильинского храма.

Белокаменная церковь построена в 1808 году в старейшем поселении Красный Яр (предположительно в середине XVII века, ныне – с. Иль-

инское Новокузнецкого района), Ильинская церковь с 30-х годов XIX века была центром кузнецких сёл. История храма достаточно насыщенная: изначально, ильинская церковь была деревянной, позже, после пожара, её восстановили из камня. В советский период храм выполнял функции зернохранилища [3].

На современном этапе храм Пророка Илий является одним из старейших в г. Новокузнецке. С 1991 года на территории храма начинаются реставрационные работы по проекту архитекторов В. Н. Усольцева и П. Г. Тиманова. Известно, что настоятель храма, священник Михаил Римар, для проведения росписи внутреннего убранства храма обращался за финансовой помощью к руководству Западно-Сибирского металлургического комбината [3].

Росписи Ильинского храма были выполнены в 1990-х годах в ходе масштабных реставрационных работ, инициированных в условиях возрождения религиозной жизни в постсоветский период. Наполнением храма художественными сюжетами занимался А. С. Работнов. Само сооружение небольшое, поэтому росписи строго подчинены архитектуре. Отметим, что росписи подчинены вертикальному распределению, от небесного к земному.

Начнем обзор росписей с алтарной части, которая находится на восточной стороне и скрыта от посторонних глаз за иконостасом. В центре апсиды, на верхнем ярусе, располагается Христос, восседающий на троне, подле которого стоят архангелы Гавриил и Михаил. В левой руке у Небесного Царя открытое Евангелие. Стоит отметить, что в данном храме отсутствует запрестольный образ, который обычно помещается на восточной стороне алтаря, напротив Престола. Здесь расположено окно, по краям которого в резных киотах находятся иконы с изображением Иоанна Златоуста и Моление о Чаше. Правее от иконы Иоанна Златоуста (во втором ярусе) расположен сюжет, именуемый по первым словам ирмоса 9-й песни канона Великой Субботы «Не рыдай Мене, Мати». В сюжете представлены скорбящие Богородица и Иоанн Богослов, которые предстают находящемуся во гробе Иисусу Христу. Традиционно в иконографии «Не рыдай Мене, Мати» Иисус изображается перед крестом, но в контексте храма Пророка Илии фигуры святых изображены поясными.

На северной стороне алтаря находится роспись с изображением Голгофского креста с терновым венком, на котором распяли Мессию (Царя Славы). По правую и левую сторону от Креста располагаются ангелы, горящие о смерти Иисуса Христа.

В пространстве храма располагается резной иконостас, который плавно перетекает в стенопись верхнего яруса. Здесь расположены сюжеты Преображения Господня, Воскресения Христа, Сошествия Святого Духа на апостолов и Вознесения Господня. Таким образом, верхний ярус храмовых росписей отражает житие Иисуса Христа. Рассматривая композиции, можно заметить мандорлу, что весьма типично для изображения святых образов. Это изображение сферы, которая подчёркивает божественный свет, исходящий от Христа.

Отметим интересную деталь в построении иерархии росписей, которая заключается в том, что в главной части храма отсутствует силуэт купола. Все сюжеты центрует изображение небосвода (звёздного неба), к которому крепится центральное паникадило. Возможно, проблему отсутствия купола, а также расположения образа Христа Пантократора, который изображается в подкупольном пространстве, решили путём размещения образа в центральной точке храма – арке, которая разделяет сооружение на трапезную и главную части.

Ещё одной особенностью храма Пророка Илии можно считать то, что в каждой арке оконных и дверных проемов изображаются святые, а в их простенках находятся изображения Божией Матери различных иконографических типов.

Так, по южной стороне в оконных проёмах мы можем видеть святую мученицу царицу Александру, великомученицу Ирину Толгскую и икону Божией Матери. Рядом изображён святой благоверный князь Дмитрий Донской. На северной стороне помещены Ярославская икона Божией Матери, святая великомученица Екатерина, Мария Египетская и преподобный Амвросий. Лики святых написаны с уклоном в индивидуальные черты, не нарушая канонических схем. Таким образом, все оконные и дверные проёмы храма украшены изображениями святых, что является редкостью для храмов деревенской местности.

Арка над входной дверью, находящаяся на западной стороне храма, иллюстрирует события земной жизни Божией Матери. Центром арки является «Благовещение», справа – «Введение во храм», а слева – «Рождество Пресвятой Богородицы». В трапезной части храма, на потолочной части, располагаются «Рождество Христово», «Сретение» и «Богоявление». На западной стороне сюжет Страшного Суда заменен на изображение «Покрова Пресвятой Богородицы». Также здесь мы видим «Вход Господень в Иерусалим» и «Положение во гроб».

Следовательно, трапезная часть храма посвящена житию Божией Матери, на это указывает достаточно обширное количество сюжетов данной тематики. По вытянутым силуэтам прослеживается наследие московской школы иконописи, интерпретированное в современной трактовке.

Колористическое решение живописи основано на использовании символических цветов. Так, золотой и охристый – символы Божественной славы; синий и ультрамарин – небесного начала и духовной глубины; багряный – царственности и мученичества; белый – чистоты и воскресения. Цветовая палитра способствует созданию молитвенного настроения и подчёркивает различие между земным и небесным, материальным и духовным.

Монументальная живопись храма Святого Пророка Илий представляет собой уникальное сочетание канонической традиции и индивидуального авторского подхода, отражающего художественные и духовные поиски эпохи религиозного возрождения 1990-х годов. Несмотря на скромные размеры архитектурного сооружения, росписи охватывают практически всё внутреннее пространство, органично встраиваясь в архитектуру, подчиняясь строгой вертикальной и смысловой иерархии – от небесного к земному, от центральных христологических сюжетов к житийным и пророческим образам.

Подводя итог, отметим, что монументальная живопись А. С. Работнова требует более тщательного изучения и публикации сохранившихся работ. Являясь забытым художником в Кузбассе, А. С. Работнов сделал достаточно для развития данного направления в Сибирском регионе. В ходе дальнейшего изучения наследия художников-монументалистов в области православных храмов планируется создание онлайн-каталога «Светлый образ», который будет включать в себя росписи, мозаики, витражи разных авторов, а также религиозную живопись А. С. Работнова.

### Список литературы

1. Гуменюк А. Н., Ляликов И. В. «Сибирское барокко» в архитектуре малых городов Западной Сибири XVIII – начала XIX вв. // Омский научный вестник. – 2014. – № 4 (131). – С. 181–190.
2. История [Электронный ресурс] // Кузбасский художественный колледж: [сайт]. – URL: <https://кожк.рф/>.
3. Кимеев В. М., Кандрашин Д. Е., Усольцев В. Н. Православные храмы Кузбасса. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 1996. – 308 с.

*Кучма Полина Олеговна, студент*  
*Попова Наталья Сергеевна, кандидат искусствоведения, доцент,*  
*доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения*  
*Кемеровский государственный институт культуры*

## ТЕХНИКА ЭНКАУСТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. М. ТИЩЕНКО

### ENCAUSTIC TECHNIQUE IN THE WORKS OF E.M. TISHCHENKO

**Аннотация:** В статье исследуется история становления и особенности живописной техники энкаустики, приводится краткий анализ энкаустических работ Е. М. Тищенко, определяются особенности художественного метода кемеровского художника.

**Ключевые слова:** энкаустика, живопись, живописные техники, XX век, сибирское искусство, Е. М. Тищенко.

**Abstract:** The article examines the history of the formation and peculiarities of encaustic painting technique, a brief analysis of encaustic works by E.M. Tishchenko is given, the features of the Kemerovo artist's artistic method are determined.

**Keywords:** encaustics, painting, painting techniques, twentieth century, Siberian art, E.M. Tishchenko.

В сибирском пространстве известен кемеровский художник-монументалист Евгений Матвеевич Тищенко. Творчество данного деятеля искусства актуально для изучения. Оно иллюстрирует виртуозное владение материалами вне зависимости от техник живописи. Это ценный вклад в развитие региональной культуры Сибири.

Древнейшая техника энкаустики была исследована относительно недавно, в XX веке. Её изучали и популяризировали сами художники, например, Василий Вениаминович и Татьяна Васильевна Хвостенко. Таким образом, энкаустика и её живописные возможности известны только в узких кругах и не получили должного внимания.

В любом региональном искусстве существуют свои особенности, которые в дальнейшем развиваются в отдельную характеристику. А благодаря энкаустическим картинам Е. М. Тищенко, техника может закрепиться в Сибири, развивая не только региональное, но и мировое искусство.

Цель работы – исследование живописной техники энкаустики и её реализации в творчестве Е. М. Тищенко. Задачи: дать характеристику истории становления техники энкаустики в живописи и рассмотреть особенности применения техники энкаустики в творчестве Е. М. Тищенко.

Фундаментом создания данной научной статьи являются книги Т. В. Хвостенко (принимавшей непосредственное участие в возрождении энкаустики), изданные в разное время [5, 6]. Ганс Шмид в работе «Техника античной фрески и энкаустики» рассматривал историческое становление и изучение техники, начиная с XVI века и до её описаний самим автором [2]. Использование терминологического словаря «Аполлон» [1] осуществлялось для понимания базы искусствоведческой информации. Л. В. Оленич представляет в своей работе «Мастер птиц и ангелов» [4] характеристику творческого метода Е. М. Тищенко, а в статье журнала «Новая Сибирь» сам художник отвечает на вопросы о своей карьере и созданных произведениях [3].

Техника энкаустики была известна ещё в V веке до н.э. в Древней Греции. Как писал древнеримский историк Плиний, энкаустика «не боится ни солнца, ни ветра, ни морской воды» [1, с. 134]. Особенность техники заключается в отличном сохранении первоначальной свежести цвета и фактуры рельефного красочного слоя на целые столетия без тщательных условий сохранения объекта искусства. Это достигается с помощью малой химической активности воска, его влагоустойчивости. Также известно, что воск придаёт красочную стойкость неустойчивым на свету пигментам, чего не может осуществить, например, масляная живопись. Данную технику использовали в иконописи, монументальных росписях и покраске судов. В 1887 году обнаружили яркий пример энкаустики – серию религиозно-культовых заупокойных портретов «Фаюмские портреты», датируемых I в. до н.э. – IV в. Спустя несколько столетий они были найдены в прекрасном состоянии, что доказывает исключительные свойства энкаустики. Данная техника, вероятно, наилучшее решение для развития живописи в связи с вечной проблемой консервации предметов искусства. Это свидетельствует об актуальности её изучения.

«Кто первый придумал писать воском и вжигать картину, неизвестно», – писал Плиний. Именно он оставил потомкам записи об энкаустике в своём труде – энциклопедии «Естественная история» [1, с. 85]. Расшифровка этого документа породила множество проблем применения энкаустики. С конца XVI столетия перед художниками и исследователями воз-

никли серьёзные трудности с переводом, а следовательно, с пониманием текста, что создало множество ложных представлений о составе восковых красок и технике работы с ними. Энкаустика считалась утерянной. Но техника возродилась спустя несколько столетий, в XX веке, благодаря советским художникам Василию Вениаминовичу Хвостенко и его дочери Татьяне Васильевне. Благодаря трудоёмким экспериментам и опытам они осветили не только вопросы создания «рецептов» энкаустики, способ её реализации как живописной техники, но и особенности её применения в различных сферах жизни и искусства.

В Античности смысл техники заключался в нанесении разогретого материала (из смеси воска, смол, масел и пигмента) с помощью кисти и бронзового инструмента каутерия на подогретую основу, что в конечном итоге оплавлялось с помощью жаровни [2, с. 703]. В современное время, благодаря достижениям научно-технических революций, художники могут использовать электроприборы для оплавления красок. Самое главное в «рецепте» энкаустики – это вышеперечисленный состав красок, точно выверенная смесь ингредиентов. У составляющих различная температура размягчения и плавления, поэтому выжигание, необходимое для закрепления свойств, могло испортить живопись. Существует несколько способов реализации энкаустики: 1) «горячий полированный», при котором жирные восковые краски во время написания работы хранят в ёмкости, находящейся на постоянном нагревании, а далее их наносят на холст. В результате получают плотные, рельефные мазки; 2) «холодный полированный», он предполагает хранение красок в течение одного-двух дней. Это достигается благодаря прогреванию красок с дополнением скипидара. Энкаустикой «холодного способа» можно работать только тонкими слоями, при этом красочный слой не перегружается, имеет матовый вид. Указанные два способа были созданы на основе «жирного фаюмского», который является следствием анализа «Фаюмских портретов». Он предполагал грунтовку основы, но, благодаря электроприборам, увеличивающим и без того прочное скрепление красок с основой, современные художники могут пропускать данный этап.

Большинство энкаустических работ Е. М. Тищенко – это женские портреты. По их хронологии можно увидеть, как совершенствовалось письмо; художник словно стремится узнать свой живописный диапазон. Они вписываются в общую тематику работ автора, произведения которого посвящены религиозным, философским и мифологическим сюжетам и наполнены символизмом.

В 1983 году создаётся «Портрет мужчины». У мужчины длинные кудрявые волосы, борода, тяжёлый взгляд; одет он в средневековом стиле, на его плече птица. Красочный слой очень фактурный, видны наслоения воска или смолы. Картина написана в тёмных оттенках, внешность мужчины со светлыми глазами характерна для творчества художника.

В 1987 году, спустя три года после окончания Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомовой, художник создаёт свою вторую работу в данной технике – «Исповедь каменному уху».

При анализе картин Е. М. Тищенко стоит уделить внимание прорисовке черт лица, потому что такие кропотливые элементы достаточно сложно реализовать в технике энкастики. Судя по первой работе («Портрет мужчины»), художник уже располагал основами работы с восковыми красками, поэтому отсутствие или упрощение лиц образов можно отчасти трактовать как авторскую задумку. Картина отражает размышления Е. М. Тищенко на вечные темы человечества (духовные искания, рефлексия настоящего и переживания о будущем). Скорее всего, «Исповедь каменному уху» – представление реального общества 1990-х годов в размышлениях Е. М. Тищенко как современника, его личные переживания эпохи, характеризуемой им так: «...Отрицание отрицания... когда во всей стране царил пессимизм и не происходило ничего позитивного» [4]. Всё это он сохраняет на века с помощью античной техники энкастики.

В работе «Славянские девушки» 1988 года у образов (вероятно, матери с дочерью) нечётко прорисованы черты лиц, которые имеют тёмно-зелёный цвет, что, возможно, свидетельствует об обобщённости образов. Акцент сделан на дизайне традиционных костюмов и на ритуальных атрибутах древности. Например, птицы в руках – это белоснежный аист и коричневая утка. Между сидящими женщинами стоит деревянный тотем в виде старца с длинными волосами из перьев и седой бородой с золотыми вставками.

Спустя десять лет, в 1997 году, Тищенко возвращается к энкастике, создавая картину «Tondo / Беременная в круге». В работе наблюдается повторение образа круга в виде подразумеваемого округлого живота беременной девушки, изображения пялец со спицами и самой круглой формы картины – тондо. Акцент также делается на рельефном платье-тунике с переливчатыми цветовыми переходами золотого, синего, изумрудного и нежно-розового, что легко реализуется с помощью энкастики.

Со временем качество исполнения повысилось и определённо встало наравне с масляной живописью. Так, спустя двадцать два года увидели свет картины «Дама с птицей», «Дама с флажком» (2019), где чёткость изображения подобна масляным картинам, таким как «Вечерняя прогулка» (2019) и «Дама с лилиями» (2017). Эти картины завершают серию работ с энкаустикой. Колорит картины «Дама с птицей» холодный, яркие краски присутствуют только на элементах живой природы: растениях в руках девушки, венке на голове с сочными зелёными листьями, украшенном плодами персика. На плече дамы сидит голубая птица. «Дама с флажком» имеет тёплый колорит, фоном выступает часто встречающийся в работах Тищенко чуть бледно-жёлтый цвет, особое внимание уделено принту на одежде, белокурым кудрям и атрибутам в виде стебля остролиста и флага с голубой птицей, перекликающейся с предыдущей картиной.

Стоит отметить, что портреты напоминают произведения кватроченто – периода Раннего Возрождения в истории итальянского искусства XV века. На развитие этой эпохи оказало влияние культурное течение гуманизм. Духовным и эстетическим авторитетом стала античная культура, которая изучала натуру человека и распространяла мифологическую тематику. Примерами женских портретов периода кватроченто являются фрагмент картины «Весна» Сандро Боттичелли, где образ девушки изображён анфас, у неё кругловатое лицо, светлые глаза и волосы; а также «Портрет Джованны Торнабуони» Доменико Гирландайо, иллюстрирующий изображение женского лица в профиль. Манера письма черт женских лиц и поза в профиль совпадают с вдохновившим художника периодом искусства, а мифологическая тематика гуманизма преобразовалась в символизм предметов и одухотворённые образы. Примечательно, что энкастика «пропустила» этапы мировой живописи примерно с начала Средневековья, а Е. М. Тищенко словно восполнил временную линию, создавая произведения, вдохновленные Возрождением, этапом между Средними веками и Новым временем.

Энкастика – древнейшая техника, претерпевшая множество вызовов времени. Созданная в Античности и утерянная до XX века, она содержит в себе скрытый потенциал, который старались раскрыть советские художники-исследователи. Именно благодаря своим отличительным свойствам она может соревноваться, например, с распространённой масляной живописью. Энкастика полноценно реализовывает поставленные художественные задачи с точки зрения объёмного, многоцветного и стой-

кого красочного слоя. Евгений Матвеевич Тищенко подарил жизнь сибирской энкаустике, не только разнообразив региональное искусство, но и привнес свой вклад в мировое развитие техники в целом. Своим примером он доказал, что энкаустика – это не просто трудоёмкая техника, а та, что заслуживает особого внимания. Шесть картин, выполненных художником, – это наследие будущим поколениям культуры, на которых возлагается надежда продолжить возрождение этой невероятно ценной и древней живописной техники.

### Список литературы

1. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / под общ. ред. А. М. Кантора [и др.]. – М.: Эллис Лак, 1997. – С. 736.
2. Шмид Г. Техника античной фрески и энкаустики / пер. А. Н. Тихомирова. – М.: ОГИЗ: Государственное изд-во изобразительных искусств, 1934. – С. 188.
3. Гармонеистов Н. Евгений Тищенко: Художник не имеет права на эксперимент [Электронный ресурс] // Новая Сибирь». – 2019. – 16 дек. – URL: <https://newsib.net/personality/evgenij-tishhenko-xudozhnik-ne-imeet-prava-na-eksperiment.html?ysclid=lqy68ac3h3600338347> (дата обращения: 25.04.2025).
4. Оленич Л. В. Мастер птиц и ангелов (к творческой биографии Евгения Тищенко) // Искусство и искусствоведение : теория и опыт. Искусство регионов : сб. науч. тр. / ред. Н. Л. Прокопова. – Кемерово: КемГИК, 2012. – Вып. 10, ч. 1. – 394 с.
5. Хвостенко Т. В. Энкаустика: искусство, пережившее тысячелетия [Электронный ресурс]. – М.: Олимпия Press, 2005. – 808 с. – URL: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_002839145/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_002839145/) (дата обращения: 25.04.2025).
6. Хвостенко Т. В. Основы // Энкаустика: искусство, пережившее тысячелетия [Электронный ресурс]. – URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000072/st011.shtml> (дата обращения: 25.04.2025).

## Раздел 5. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ

*Куликова Вера Алексеевна, магистрант  
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,  
профессор кафедры дизайна*

*Мхитарян Гагик Юрикович, профессор, профессор кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

### ФОРМИРОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКОЙ АЙДЕНТИКИ МАКАРАКСКОГО ТУРИСТСКОГО КОМПЛЕКСА

#### FORMATION OF GRAPHIC IDENTITY OF MAKARAK TOURIST COMPLEX

**Аннотация:** Анализ потенциала Макарака как туристской дестинации выявил необходимость в создании графической айдентики и бренда, отражающих природные особенности и актуальные тенденции территориального продвижения.

**Ключевые слова:** территориальная айдентика, графическая айдентика, туристский брендинг.

**Abstract:** Analysis of Makarak's potential as a tourist destination revealed the need to create a graphic identity and brand that reflect natural features and current trends in territorial promotion.

**Keywords:** territorial identity, graphic identity, tourist branding.

Актуальность данной темы обусловлена тем, что разработка графической айдентики туристских территорий является важным инструментом их продвижения и формирования устойчивого интереса со стороны целевой аудитории. Для посёлка Макарацкий разработка уникальной визуальной идентичности станет важным шагом в формировании узнаваемости и привлекательности района Кузбасса в условиях растущего интереса к внутреннему туризму.

Поэтому целью данной работы стало определение художественных подходов к проектированию визуально-графических элементов идентификации развивающегося Макарацкого туристского комплекса. Турист-

ские комплексы – это не только совокупность туристских объектов, но и сама территория со всеми особенностями ее природного ландшафта.

Территориальная айдентика – современная форма визуальной символики территориальных образований, пришедшая на смену геральдике, но в то же время не отменяющая официальную территориальную символику [1]. Графическая айдентика формируется на основе изобразительной концепции, включающей художественно-графические элементы, обеспечивающие узнаваемость и привлекательность территории.

Поселок Макаракский расположен на берегу реки Кии в Тисульском районе Кузбасса. Найдено 2 толкования топонима «Макарак». В начале XIX века здесь был расположен домик для приюта охотников и рыболовов под названием Макарак, то есть «одинокий дом». Также возможно, что название восходит к тюркским МА – «на, возьми» и КАРАК – «глаз». Тогда «Макарак» дословно – «возьми глаз» [2]. Местность близ посёлка обладает уникальными туристическими возможностями в плане отдыха от цивилизации: река Кия, скалы, водопады, пещеры и гроты, сплав по реке. Одна из главных достопримечательностей зимнего Макарака – замёрзшие водопады (ледопады) и ручьи.

Вместе с тем Макаракский туристский комплекс недостаточно известен жителям Кузбасса и других регионов, что было выявлено в ходе данного исследования с использованием метода опроса (онлайн-анкетирования с выборкой 163 человека) [3].

Большинство опрошенных являются потенциальными пользователями туристского комплекса, заинтересованными в открытии для себя новых туристских направлений Кемеровской области – Кузбасса. Результаты опроса показывают высокий интерес к поездкам внутри региона и к местам, подобным Макараку. Большинство участников ранее не слышали об этом месте, однако после ознакомления проявили желание посетить его, отметив сходство местных пейзажей с природой популярного Горного Алтая.

Визуальная составляющая играет ключевую роль в восприятии туристского комплекса, однако Макаракский туристский комплекс не имеет узнаваемого визуально-графического образа. В 1983 году была предпринята попытка выпускать сувенирный значок с эмблемой посёлка Макаракский геральдистом-энтузиастом С. А. Акатовым (см. рис. 1) [4]. Но этот вариант эмблемы не использовался и не утверждался официально. В основе графических образов лежит промышленная история дестинации – рудодобыча.



*Рисунок 1. Эмблема поселка Макарацкий и герб Тисульского района*

В ходе проведения данного научного исследования методом сравнения были выявлены общие тенденции дизайн-проектов графической айдентики схожих туристских комплексов (см. рис. 2–4).



*Рисунок 2. Айдентика горнолыжного курорта «Шерегей»*



*Рисунок 3. Айдентика туристско-рекреационного кластера «Междуреченск»*



*Рисунок 4. Графические элементы айдентики Шестаковского палеонтологического комплекса*

Ключевыми постоянными элементами айдентики горнолыжного курорта «Шерегеш» являются: текстовый логотип с фирменным написанием, который символизирует лыжи и сноуборды, а также покатые заснеженные горные склоны. Основой для стартового фоновое решения послужили природный мотив шорской горы с островерхими вершинами сосен и традиционный шорский орнамент. В концепции «Шерегеш. Полная свобода» цветовое решение и содержание фона могут варьироваться, представляя собой яркие, насыщенные и контрастные оттенки. Исходная идея стиля постоянно обогащается новыми художественными интерпретациями.

Успешным проектом айдентики туристского направления и одним из ближайших конкурентов со схожей спецификой, по нашему мнению, является проект «Туристско-рекреационного кластера перспективного развития – Междуреченск». Проект включил в себя план по развитию трех экокурортов: Югус, Поднебесные Зубья, Чёрный Салан.

Шестаковский археологический комплекс и ежегодно проводимый здесь фестиваль «Динотерра» имеют сформировавшийся туристский бренд, ставший победителем в конкурсе «Бренд Кузбасса – 2023» в номинации «Лучший бренд муниципального образования». Логотип, выполненный в минималистичном и стилизованном ключе, ориентированном на современную визуальную эстетику, содержит несколько вариантов исполнения. Каждый вариант включает силуэт динозавра, упрощённый до геометрических форм, что позволяет подчеркнуть характерные очертания и сделать их легко узнаваемыми.

Интерпретируя сравнение графической айдентики различных туристских комплексов, можно выделить несколько общих черт:

1. Связь с природой. Все комплексы используют природные мотивы и цветовое решение как связь с окружающей средой.

2. Простота и минимализм. Логотипы выполнены в лаконичном стиле.

3. Уникальные элементы, отражающие идентичность места.

4. Тематическая сувенирная продукция с учетом специфики и видов рекреационной деятельности.

5. Визуальное погружение в атмосферу места с помощью фотографии, афиш, баннеров и других рекламных материалов. Они содержат изображения природных ландшафтов и ключевых достопримечательностей с добавлением логотипа или графических элементов, символизирующих маршрут или местность.

Для Макарацкого туристского комплекса разрабатываемый дизайн-проект должен учитывать потребности каждой из целевых групп, создавая гармоничную, функциональную и запоминающуюся визуальную идентичность Макарака.

На основании результатов опроса можно сделать следующие выводы, касающиеся ожиданий целевой аудитории в отношении разработки графической айдентики Макарацкого туристского комплекса. Большинство респондентов ожидают сбалансированное сочетание изображения и текста, что подчёркивает необходимость продуманного графического решения. **Предпочтительный стиль оформления** – минималистичный (38,2 %) и природный/экологический (20,4 %). Это свидетельствует о высоком запросе на естественную, ненавязчивую визуальную идентичность, которая гармонирует с окружающей средой и концепцией экотуризма. Цветовая схема строится на ассоциативных природных сочетаниях, используется несколько акцентных цветов.

**Основные носители бренда**, по мнению респондентов, включают: серии баннеров и афиш мероприятий (17,2 %); навигационные указатели на маршрутах (15,4 %); сувенирную продукцию (14 %); корпоративную одежду персонала (11 %); полиграфическую продукцию (9,9 %). **Каналами эффективного распространения рекламных материалов** выступают: Интернет (51,4 %), рекомендации знакомых (28,5 %), городское пространство (8,1 %).

На основании полученных данных можно заключить, что графическая айдентика Макарацкого туристского комплекса должна ориентироваться на визуальную лаконичность, природную гармонию, информативность и адаптацию под современные цифровые платформы.

На наш взгляд, назначение проекта заключается в разработке целостной системы визуальной коммуникации, обеспечивающей единый стилистический и смысловой код для эффективного взаимодействия с целе-

вой аудиторией и формирования устойчивого имиджа Макаракского туристского комплекса.

Проект выполняет ряд ключевых **функций**: *имиджевую* – формирование узнаваемого и конкурентоспособного образа туристского комплекса; *информационную* – обеспечение удобной и доступной коммуникации с целевой аудиторией; *рекламную* – привлечение внимания потенциальных туристов и инвесторов; *художественно-образную* – создание эстетически целостной и концептуально обоснованной визуальной среды, отражающей уникальность Макаракской дестинации.

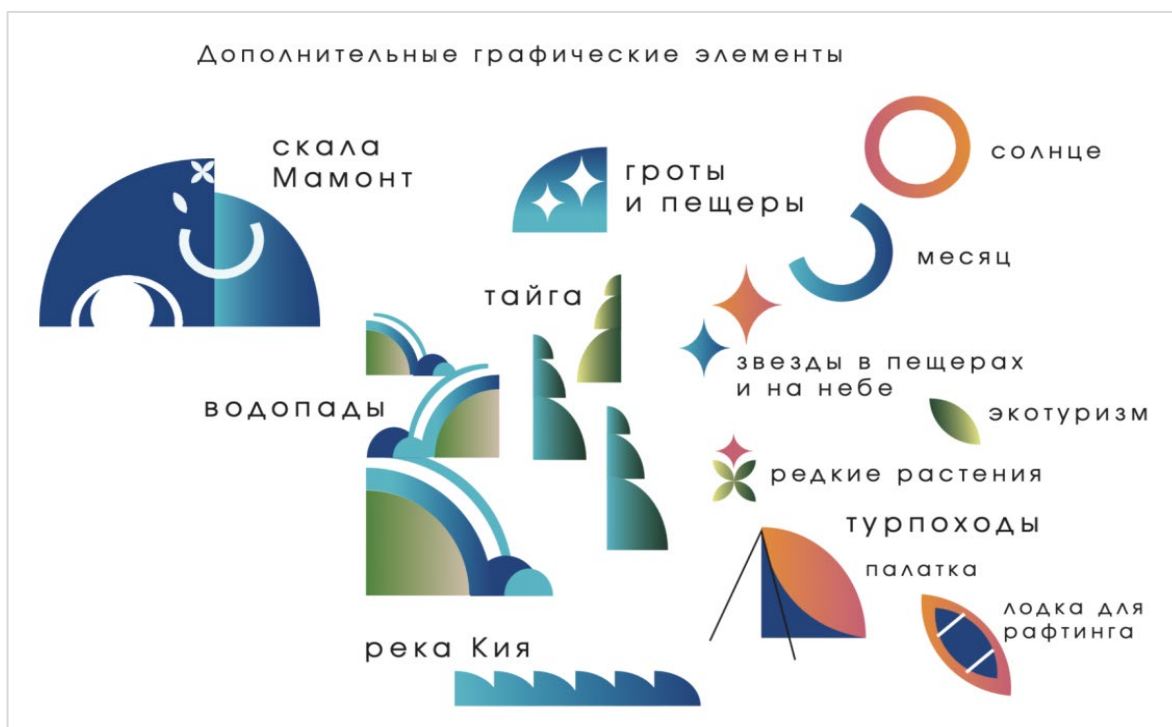
При разработке концепции графической айдентики для туристского комплекса в Макараке ключевым визуальным элементом может быть выбран образ узнаваемой скалы Мамонт, расположенной на берегу реки Кии. Эта природная достопримечательность, напоминающая очертаниями древнее животное, стала вдохновением для создания первоначального эскиза для знака и логотипа комплекса.

Центральный элемент – стилизованный мамонт, символизирующий не только природное могущество региона, но и одноимённую скалу (рис. 5). Образ мамонта выполнен на основе единого модуля полукруга, что делает композицию лаконичной, гармоничной и визуалью целостной, позволяющей объединить дополнительные элементы при дальнейшей разработке графического комплекса территории. Представлены отдельные фигуры-блоки, составляющие основу дополнительных графических элементов айдентики (см. рис. 6).

Цветовая палитра предполагает создание баланса между природными и яркими оттенками, отражая как естественную красоту ландшафтов, так и энергию активного туризма и гостеприимства.



Рисунок 5. Эскиз эмблемы и логотипа Макаракского туристского комплекса



*Рисунок 6. Дополнительная графика на основе фигур-модулей*

Айдентика включает не только визуальные элементы, но и вербальные – стиль общения, высказываний и характер взаимодействия с аудиторией. Стиль общения бренда Макараковского туристского комплекса – бодрый, дружелюбный и слегка ироничный.

Подводя итог, важно подчеркнуть, что посёлок Макараковский обладает высоким потенциалом для развития туристской дестинации, благодаря уникальному природному наследию, транспортной доступности и перспективам экологического туризма. Проведённое исследование определило теоретические основы формирования территориальной айдентики, художественно-графические подходы к дальнейшей разработке визуальной концепции и технологию дизайн-проектирования графической айдентики туристского комплекса.

### Список литературы

1. Маслов М. М. Территориальная айдентика и её номенклатура как аспект коммуникативного дизайна // Социально-гуманитарные проблемы образования и профессиональной самореализации (Социальный инженер – 2020): сб. мат-лов Всерос. конф. молодых исследователей с междунар. участием. – М.: РГУ имени А. Н. Косыгина, 2020. – С. 233–241.

2. Шабалин В. М. Тайны имен земли Кузнецкой // Краткий топонимический словарь Кемеровской области. – Кемерово: КОИУУ, 1994. – 358 с.
3. Форма опроса [Электронный ресурс]. – URL: <https://forms.yandex.ru/cloud/6708a3a3d0468813560bf881/> (дата обращения: 05.04.2025).
4. Эмблема пгт. Макаракского [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.heraldicum.ru/russia/subjects/towns/makarak.htm> (дата обращения: 05.04.2025).

*Полуянчик Агата Вячеславовна, ассистент-стажер  
Елисеенков Геннадий Симонович, профессор,  
профессор кафедры дизайна  
Мхитарян Гагик Юрикович, профессор, профессор кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КОЛЛАЖ В ГРАФИЧЕСКОМ ДИЗАЙНЕ**

### **ART COLLAGE IN GRAPHIC DESIGN**

**Аннотация:** Статья рассматривает роль, функциональность и современные трансформации художественного коллажа в графическом дизайне. Автор предлагает модель его классификации, интегрирующую функциональные, технологические и интерактивные аспекты.

**Ключевые слова:** художественный коллаж, семантика, цифровой коллаж, классификация.

**Abstract:** The article examines the role, functionality and modern transformations of art collage in graphic design. The author offers a model of its classification, integrating functional, technological and interactive aspects.

**Keywords:** art collage, semantics, digital collage, classification.

Актуальность проблемы заключается в том, что художественный коллаж, возникший как явление авангардного искусства, сегодня остается ключевым инструментом в графическом дизайне, возможности которого и типологические характеристики недостаточно исследованы. Социальная значимость проблемы проявляется в формировании художественного

языка, способного транслировать актуальные ценности через синтез искусства и технологий.

Цель данной работы состоит в создании типологии художественного коллажа и определении его характерных особенностей для использования результатов исследования в проектной деятельности.

Результаты исследования показывают, что понятия «коллаж» и «монтаж» часто воспринимаются как взаимозаменяемые, как синонимы, что указывает на необходимость их более чёткого разграничения в теоретическом и практическом контекстах. Оба метода позиционируются как средство деконструкции и реконструкции реальности. Критерии их дифференциации включают: функциональное назначение, контекст и сферу применения, **технологические особенности взаимодействия с материалом**. Эти различия можно обозначить следующим образом: монтаж как художественный метод направлен на объединение различных смысловых элементов в цельное произведение, а коллаж представляет собой технику создания новых форм путём сочетания различных материалов.

Если интегрировать различные определения, то можно констатировать, что *коллаж* – это техника создания визуального произведения из множества элементов, отличных по фактуре, цвету и материалу.

Анализ практики позволил выделить три сущностные функции коллажа.

**1. Декоративная** – формирование уникальной эстетики за счет сочетания текстур и материалов.

**2. Технологическая** – использование множества методов работы с материалами.

**3. Экспериментальная** – использование коллажа как метода поиска новых нестандартных решений, например, в цифровых гибридных техниках.

Эти функции не исключают, а дополняют друг друга, что делает коллаж универсальным инструментом для решения задач брендинга, рекламы и арт-проектов.

Развитие техники коллажа привело к формированию множества стилей и технологических приёмов: от плоскостных решений с минимальным включением сторонних элементов до объектов, преодолевающих двухмерность и воплощающихся в трёхмерном пространстве. Для выразительности работ применяются законы композиции и техники коллажа. Обычно выделяют несколько видов коллажа.

**Аппликация** – наклеивание специально подготовленных элементов. **Ассамбляж** – создание композиций из элементов, составляющих ассоциативный ряд по одному или нескольким признакам. **Бриколлаж** – техника изготовления произведений искусства из любых подручных материалов. **Декупаж** – приклеивание разных по цвету, фактуре и размерам кусочков бумаги. **Фотоколлаж** представляет технику сочетания разных фотоизображений и их фрагментов. **Видеоколлаж** – ряд видеороликов, собранный из небольших отрывков видео.

А. Д. Райкова в своей классификации по композиции выделяет плоские и объёмные коллажи. К плоским относят вырезки из журналов, газет, книг, которые располагаются на одной плоскости. Объёмные состоят из разных объёмных предметов.

По содержанию коллаж делится на абстрактный и фигуративный. Для абстрактного коллажа характерно наклеивание друг на друга бумаги, вырезок из журналов. В фигуративном коллаже художник, используя исходное изображение, создаёт новое оригинальное произведение [1, с. 10].

В современном искусстве коллажа существует множество художественных приёмов.

**Пастиш** – осознанная трансформация исходного материала, характеризующаяся эмоциональной нейтральностью и акцентом на стилизацию. **Палимпсест** – наслоение элементов с последующей интерпретацией, предполагающее синтез смыслов через визуальную многослойность. **Деколлаж** – инверсия классического коллажа, при которой композиция формируется путём удаления фрагментов ранее нанесённых материалов. **«Разорванный постер»** – техника, основанная на наложении и последующем частичном удалении слоёв афиш, что создаёт эффект динамичной деструкции.

Чешский художник Йиржи Коларж в своей книге «Словарь методов» описал техники изображения традиционного коллажа. Он рассматривал коллаж не как декоративный приём, а как инструмент философского исследования, где фрагментация становится способом рефлексии над кризисом идентичности в условиях тоталитаризма и глобализации. Его методы предвосхитили постмодернистские практики, сохранив актуальность в контексте современных дискуссий о междисциплинарности искусства. Изображения чешского художника чаще всего включали тексты, типографские символы и предметы массмедиа, трансформируя их в метафоры социальных и политических противоречий. Основные техники: рол-

лаж, хиазмаж, конфронтаж, фросаж, вентяж – ставили акцент на идею «вторичного творчества». Автор выступал как интерпретатор, а не создатель образов [2].

А. К. Векслер структурирует коллаж по **материалам и среде реализации**, выделяя нижеследующие категории (рис. 1).

**Коллаж в живописи** – наклеивание разнородных материалов на живописную основу. **Графический коллаж** – синтез базовых графических методов (линейно-штриховая система) с фактурно-пластическими модуляциями посредством аппликативных элементов. **Скульптурный коллаж** – трансформация коллажа в трёхмерное пространство через аппликативные методы совмещения рельефных фрагментов или структуру ассамбляжа. **Керамический коллаж** – синтез глины, дерева, металла. **Стеклянный коллаж** – доминирование стекла как основного материала. **Эмальерный коллаж** – включение элементов горячей эмали. **Природный коллаж** – использование дерева, камней, листьев. **Текстильный коллаж** – композиции из лоскутов ткани [3].



Рисунок 1. Классификация коллажа (А. К. Векслер)

Сильной стороной этой типологии является акцент на **материальной специфике**, что позволяет применять её в проектировании объектов дизайна. Однако данная классификация не учитывает **цифровые формы коллажа** и гибридные техники, а также игнорирует функциональные композиционные аспекты.

В современном искусстве компьютерные технологии позволяют открывать новые возможности для художника. Цифровой коллаж, будучи

инновационной художественной практикой, расширяет границы визуального языка за счёт интеграции технологических инструментов. Его ключевая особенность – способность генерировать методы репрезентации, включая статичные и динамичные формы (фотоколлажи, видеоколлажи, GIF-анимации). Применение искусственного интеллекта (ИИ) актуализирует интерактивный аспект творчества: алгоритмы, взаимодействуя с мобильными интерфейсами, трансформируют изображения в динамичные сценарии, наделяя их игровыми свойствами, например, AR-фильтры, адаптивные визуализации [4]. Особый исследовательский интерес представляет использование **глитч-коллажа** (внедрение цифровых помех в коллажные композиции).

Практическая значимость цифрового коллажа проявляется в его функциональной адаптивности: от коммерческого применения (рекламные баннеры, телевизионные заставки) до экспериментального искусства. Технологическая база (графические редакторы, нейросетевые генераторы) позволяет масштабировать производство контента, отвечающего требованиям мультиплатформенного распространения.

Техника коллажа часто встречается в сфере графического дизайна. Макеты широко применяются для разработки полиграфической продукции: афиш, журналов, буклетов, флаеров, календарей и т. п. Современные техники коллажа стирают границы между аналоговым и цифровым, статичным и динамичным, индивидуальным и коллективным. Они не только меняют визуальный язык, но и ставят вопросы о роли художника и его взаимодействии со зрителем.

Анализируя представленные классификации коллажа, можно сделать вывод, что они отражают (часто очень подробно) отдельные стороны этого феномена, но ни одна из них (в том числе классификация А. К. Векслер) не даёт целостного описания коллажа. Поэтому мы предлагаем свой комплексный вариант модели коллажирования (см. рис. 2). Типология А. К. Векслер, фокусируясь на материальности, остаётся важной основой для дизайна, однако её ограниченность требует дополнения. Предложенная автором комплексная модель, объединяющая материал, функцию, технологию и интерактивность, позволяет преодолеть разрыв между теорией и практикой. Эта система не только структурирует многообразие коллажа, но и служит фундаментом для инноваций в графическом дизайне, где традиционные методы сосуществуют с цифровыми экспериментами.



*Рисунок 2. Предлагаемая типологическая модель коллажа*

Таким образом, представленная типология коллажа служит теоретической основой для проектирования серии плакатов для студии коллажа «Арт-лабиринт».

Концепция проектирования предусматривает отражение совокупности различных видов коллажа (графического, текстильного, пластического и т. п.) с целью формирования понимания творческого наследия графических дизайнеров среди профессиональной аудитории, включая студентов, обучающихся в области дизайна. Проект направлен на развитие визуальной грамотности через активное взаимодействие с материальными и цифровыми объектами.

В итоге, используя терминологический метод исследования, анализ теоретических источников, сравнительный метод для анализа практики, автор выявил особенности художественного коллажа: основные функции, классификационные признаки, техники исполнения и их применение в проектной деятельности.

### Список литературы

1. Райкова А. Д. История развития коллажа в России [Электронный ресурс] // Дневник науки: электронный науч. журнал. – 2024. – № 8. – URL: <https://dnevniknauki.ru/images/publications/2024/8/art/Raikova.pdf> (дата обращения: 03.04.2025).

2. Rogers Ian. Jiří Kolář – Master of Collage [Электронный ресурс] // Art History. – 2013. – URL: <https://greynotgrey.com/blog/2013/01/10/jiri-kolar-master-of-collage> (дата обращения: 03.04.2025).
3. Векслер А. К. Классификация коллажа: традиции и инновации. – М.: Искусствоведение, 2020.
4. Быкова Е. В. Цифровой коллаж в искусстве: художественные плакаты с неограниченными возможностями [Электронный ресурс] // Научное обозрение. – 2018. – № 1. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovoy-kollazh-v-iskusstve-hudozhestvennyye-plakaty-s-neogranichennymi-vozmozhnostyami> (дата обращения: 03.04.2025).

*Лаврухина Елизавета Евгеньевна, студент  
Мелкова Светлана Васильевна, кандидат технических наук,  
доцент, заведующий кафедрой дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ИССЛЕДОВАНИЕ ВОСПРИЯТИЯ ПОЛЬЗОВАТЕЛЕЙ ДИЗАЙНА ПЕРСОНАЖЕЙ В ИНДУСТРИИ ВИДЕОИГР**

### **RESEARCH OF USERS PERCEPTION OF CHARACTER DESIGN IN THE VIDEO GAME INDUSTRY**

**Аннотация:** В статье раскрываются особенности дизайна героев в индустрии видеоигр, исследовано их влияние на игроков, сформулированы основные принципы создания персонажей. На основе их анализа делаются выводы о специфике восприятия пользователей на дизайн героев.

**Ключевые слова:** дизайн, гейм-дизайн, персонаж, видеоигры, дизайн персонажей.

**Abstract:** The article reveals the design features of heroes in the video game industry, examines their impact on players, and formulates the basic principles of character creation. Based on their analysis, conclusions are drawn about the specifics of users' perception of the design of heroes.

**Keywords:** design, game design, character, videogames, characters design.

Актуальность исследования заявленной темы объясняется тем фактом, что видеоигры со времён своего создания и по сей день являются од-

ним из самых популярных видов развлечений и проведения досуга, где каждый, независимо от пола, возраста или иных критериев, может углубиться в уникальное виртуальное пространство. Существует целый ряд ключевых аспектов, определяющих успех видеоигры, одним из которых является разработка дизайна персонажей.

Целью данной работы является исследование и анализ восприятия пользователей дизайна персонажей в индустрии видеоигр.

Обращаясь к особенностям разработки видеоигр, необходимо отметить, что каждая игра и её персонажи выполнены в определённом визуальном стиле, формируемом с учётом жанра, целевой аудитории, художественного замысла и идеи.

Как известно, в основном *роль персонажа* складывается из степени прописанности его истории и характера его действий в процессе игры, но разработчики также могут передать это через внешнюю составляющую:

- *протагонист* – персонаж, который занимает главное, центральное место в игровой истории, соответственно, внешне выделяется среди других;

- *антагонист* – противоположность протагонисту, «злодей» игры. Так же, как и протагонист обязан выделяться среди других;

- *второстепенный персонаж* – герой, поддерживающий основной сюжет и помогающий раскрыть главных героев или антагонистов. Обычно внешности второстепенного героя придают «второсортности», для того чтобы он визуально не «перекрывал» главных игровых персонажей;

- *NPC-персонаж* (от англ. non-Player Character – неигровой персонаж) – герой, существующий в качестве массовки и служащий для создания игровой атмосферы;

- *босс* – отдельный вид персонажа-противника; отличается от вражеских NPC-персонажей более проработанным и разработанным внешним видом;

- *маскот* – узнаваемый персонаж, который становится своего рода символом видеоигры. Дизайн делается под стать тематике игры, с которой он и должен ассоциироваться.

Не менее важным аспектом перед полноценным созданием дизайна персонажа в гейм-дизайне также является определение «*визуального типа*» для героя:

- *человеческий персонаж* – герой целиком и полностью обладает человеческим видом;

- *человекоподобный персонаж* – герой внешне похож на человека, но у него прослеживаются какие-либо искажения (например, несоблюдение анатомии) и необычные для человека детали (например, лишняя пара рук);

- *анималистический персонаж* – герой, который или является животным, или отдалённо напоминает его;

- *персонаж-монстр* – герой, который внешне не похож ни на человека, ни на животного, а представляет из себя нечто иное.

Для более глубокого исследования по теме работы были также изучены основные *графические стили* видеоигр [1]: фотореалистичный, реалистичный, семиреализм (полуреализм), сел-шейдинг, рисованный стиль, пиксельный стиль и вексельный стиль. Необходимо отметить, что особая значимость данного анализа обуславливается не только фактом того, что дизайн персонажа создаётся в соответствии со стилем игровой графики, но и важностью определения дизайнерами целевой аудитории для игрового персонажа.

В данном исследовании были проанализированы многие факторы создания персонажей видеоигр и сформированы принципы, которые могут быть рекомендованы начинающим гейм-дизайнерам игровых персонажей для помощи в создании не только визуально интересных героев, но и персонажей, которые станут неотъемлемой частью внутриигровой истории. Также в ходе работы проанализированы популярные дизайны игровых персонажей, которые были использованы в качестве примера для некоторых из пяти основных принципов.

**Первый принцип – персонаж не должен выбиваться из тематики игры.** Данный принцип является самым важным при создании персонажа и обозначает то, что внешний вид героя обязан быть связан с окружением, то есть должен объясняться сеттингом (тематикой) игрового мира, для того чтобы персонаж не становился «инородным объектом».

**Второй принцип – персонаж должен своим видом говорить о роли в игре.** Необходимо установить роли персонажей в игре, так как от этого больше всего зависят конечные варианты дизайнов. Чтобы показать разницу ролей между персонажами только с помощью внешности, следует создать между ними контраст [2, с. 48]. Это можно сделать через следующие составляющие: визуальный тип, цветовую палитру, формы и размеры, одежду и атрибутику.

**Третий принцип – персонаж должен соответствовать той целевой аудитории, для которой делается видеоигра.** Возрастная группа является одним из основных факторов, определяющих целевую аудиторию игры, отсюда исходит один из главных вопросов гейм-дизайнеров при создании персонажей: для кого он создаётся?

Видеоигры подразделяются на несколько категорий в зависимости от возраста. Если обобщить данную информацию, то можно выделить два типа аудитории персонажа [3].

*Взрослая аудитория:* при разработке персонажа для взрослой аудитории гейм-дизайнер обязан учитывать все визуальные нюансы. Дизайн должен быть осмысленным, а не существовать в качестве красивой картинки.

Для данной аудитории характерны: востребованность как стилизованной, так и реалистичной графики, более осознанный взгляд на внешнюю составляющую героя и полное право на использование фансервиса (сознательное добавление в игру определенных элементов или сцен, предназначенных для привлечения внимания целевой аудитории своим эстетическим характером).

*Детская аудитория:* создание дизайна персонажей, предназначенных детям, предполагает совершенно иной подход. Для подобной аудитории не требуется усложнённый и глубокий дизайн героя (он не воспринимается ребёнком в полной мере из-за возраста), среди детей характерна востребованность стилизованной графики, заинтересованность в ярких и насыщенных цветах и допустимы лишь некоторые виды фансервиса.

**Четвёртый принцип – персонаж должен быть достаточно «простым».** Дизайнерам невыгодно вносить чрезмерно визуально сложного персонажа – игрокам будет не только намного труднее запомнить героя, но и сложнее играть за него, так как подобные образы будут вызывать раздражение своей «переполненностью».

**Пятый принцип – персонаж должен своим видом говорить о своём характере или роде деятельности.** Визуальный дизайн персонажа играет важную роль в создании его образа и помогает игроку быстро понять, кто перед ним и чего от него можно ожидать. Данный принцип позволяет мгновенно сформировать первое впечатление, создать эмоциональную привязанность к персонажу, а также может намекать на способности героя и его стиль игры.

Достоверность сформулированных выше принципов можно рассмотреть на примере персонажей серии игр Sonic the Hedgehog. Дизайн героев полностью соответствует сеттингу игрового мира, а по внешнему виду можно понять роль каждого из них. Например, протагонист франшизы имеет в основе яркий синий цвет, а антагонист выполнен преимущественно в красном (тем самым сформирована дополнительная граница между их ролями как героя и злодея игры). Преимущественно визуально жёлтый второстепенный герой смотрится так же контрастно рядом с синим протагонистом, однако подобной «агрессивности», как с красным цветом антагониста, не возникает: синий с жёлтым создают более жизне-радостное и лёгкое настроение, нежели красный с синим [4, с. 34].

Рассмотрев их дизайн, возможно предположить их характер и деятельность. Например, внешний вид антагониста отсылает игрока к его деятельности в игровой истории. Также можно сделать вывод, что персонажи рассчитаны для детской целевой аудитории: они достаточно легко запоминаются, выполнены в простых формах и имеют яркие цвета (см. рис. 1).



*Рисунок 1. Антагонист (справа), второстепенный персонаж (в центре) и протагонист (слева). Серия игр Sonic the Hedgehog*

Рассмотрев особенности дизайна персонажей и сформировав принципы их создания, с целью достижения наилучших результатов мы приняли решение провести анкетирование по теме работы. Опрос позволил изучить мнения людей на тему дизайна персонажей в индустрии видеоигр и выявить предпочтения пользователей в данной области. Результаты опроса могут быть использованы для дальнейших исследований в данной области, а также для повышения знаний дизайнеров в сфере видеоигр.

Было опрошено 104 человека обоих полов (для максимально лучших результатов по теме работы) преимущественно молодой возрастной группы (55,8 % – от 18 до 30 лет).

В ходе опроса были заданы вопросы, касающиеся отношения игроков к тому или иному аспекту квалификации, изученной в данном исследовании.

Проведённое исследование показало, что большинство респондентов (52,9 %) считают, что в современной игровой индустрии существует проблема с недостатком качественных и разнообразных дизайнов персонажей, что свидетельствует об актуальности данного исследования. Помимо этого, один из вопросов доказывает важность объекта исследования в области видеоигр: дизайн персонажей, по мнению респондентов, занимает одну из главенствующих позиций – 3-е место (40,38 %).

Открытые вопросы о любимых и нелюбимых дизайнах персонажей видеоигр позволили подробно провести анализ внешности героев, приведённых респондентами. Исходя из результатов, можно заключить, что выведенные основные принципы создания героев эффективно работают на практике уже существующих персонажей, что подтверждает достоверность исследования.

В вопросе о роли дизайна персонажа самыми важными, по мнению респондентов, являются: создание эмоционального вовлечения и связи с игроком (79,8 %), формирование атмосферного прохождения игры (73,1%) и вдохновение игрока на творчество (70,2 %).

Исходя из всего вышеперечисленного, результаты данного исследования могут помочь начинающим дизайнерам создавать не только более визуально привлекательных и интересных персонажей, соответствующих ожиданиям пользователей, но и героев, которые смогут стать важной составляющей в истории видеоигры и её неотъемлемой частью для игроков. Таким образом, это поможет повысить качество дизайна игровых героев во время работы над будущими проектами в индустрии видеоигр.

### **Список литературы**

1. Нечипоренко Е. В. Графические стили в компьютерных играх / Е. В. Нечипоренко, А. Б. Афанасьева // Графический дизайн: традиции и инновации: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф., Санкт-Петербург, 27–28 сентября 2018 года / под ред. А. М. Сухаревой, Н. И. Дворко,

- М. Р. Кузнецовой. – СПб.: Санкт-Петербург. гос. ун-т промышленных технологий и дизайна, 2018. – С. 90–96.
2. Никулин С. Г. Дизайн персонажа / С. Г. Никулин, Л. В. Чуйко // Визуальная культура: искусство, дизайн, медиатехнологии: сб. науч. ст. XXII Всерос. науч.-практ. конф., Омск, 16 мая 2023 года / редкол.: И. Г. Пендикова (науч. ред.) [и др.]. – Омск: Омск. гос. технич. ун-т, 2023. – С. 47–51.
  3. Казакова Н. Ю. Целевая аудитория гейм-дизайна и игровой процесс / Н. Ю. Казакова, Ю. В. Назаров // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С. Г. Строганова. – 2015. – № 1. – С. 393–414.
  4. Jesse Voimala. Creating a Video Game Character Design Workflow – A Literature Review on the Theories and Methods Used by Professionals in Video Game Character Design [Электронный ресурс]. – Jamk University of Applied Sciences, 2023. – 50 с. – URL: [https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/802879/Voimala\\_Jesse.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/802879/Voimala_Jesse.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (дата обращения: 25.05.2025).

*Заключаева Мария Андреевна, студент*  
*Миллер Алина Владимировна, студент*  
*Перевалова Анна Викторовна, студент*  
*Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения,*  
*доцент, доцент кафедры дизайна*  
*Кемеровский государственный институт культуры*

## **ПОЛИТИЧЕСКИЙ ПЛАКАТ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕМЫ И ПАРАДИГМЫ**

### **POLITICAL POSTER: CURRENT THEMES AND PARADIGMS**

*Аннотация:* В статье рассматриваются ключевые аспекты политического плаката, включая его основные цели, классификацию, актуальные темы, а также разработаны политические плакаты на одну из востребованных тем, касающуюся специальной военной операции и предпосылок её возникновения.

**Ключевые слова:** плакат, политический плакат, военная тематика, информация.

**Abstract:** The article examines the key aspects of political posters, including their primary objectives, classification, and current/relevant themes. Furthermore, political posters on one of the demanded topics concerning the special military operation and its prerequisites for emergence have been developed.

**Keywords:** poster, political poster, military themes, information.

В современном мире политический плакат остается актуальным и мощным инструментом воздействия на общественное сознание, в том числе во времена социальных и политических изменений, так как он сохраняет свою способность быстро доносить информацию до массовой аудитории и привлекать внимание благодаря эффективным визуальным средствам.

Известно, что для решения проблемы отсутствующего единения народа внутри страны, в том числе после начала специальной военной операции, используются различные средства, включая распространение политических плакатов как в социальных сетях, так и на наружных баннерах, которые способствуют сохранению исторической памяти и противодействию искажению истории, что понемногу меняет настроения людей, просвещает их.

Так, проект «Сила в правде» для выставки, открывшейся 19 марта 2025 года во втором корпусе Кемеровского государственного института культуры, посвященной специальной военной операции, играет важную роль в формировании объективного понимания целей, задач и предпосылок начала специальной военной операции, а также в укреплении патриотизма, поддержке военнослужащих и сплочении народа внутри страны, что делает его особенно актуальным в современных условиях. Эта серия работ относится к политическим плакатам, так как затрагивает важные политические аспекты, а также к информационным плакатам, так как несёт в себе просветительную информацию.

Политический плакат создан для адресата и без него не существует. Он всегда является инструментом воздействия на потенциальную аудиторию. «Все его приемы принципиально должны поддаваться расшифровке, а все его смыслы – полностью исчерпываться при анализе прямого слова и тех приемов, которые употребил автор текста» [1].

Информационный плакат – «это средство массового информирования, представленное в виде крупного листа с изображением и текстом, сочетание которых оказывает усиленное воздействие» [2].

Данная серия работ относится к военным и социальным политическим плакатам, так как она затрагивает общественно значимую тему и объясняет необходимость военных действий ради защиты Родины (см. рис. 1).



*Рисунок 1. Классификация политических плакатов*

Кроме того, политические плакаты выполняют разные функции: агитации, рекламы, передачи информации, обучения. Агитационный аспект работает как убеждение зрителей в правильности тех или иных политических решений; информационная функция помогает распространять важные сообщения; рекламная функция в данном случае играет роль продвижения конкретных кандидатов, партий, идей; образовательная – это обучение граждан и просвещение их по политическим вопросам.

Рассматривая исторический опыт, наглядно видим, что политические плакаты использовались всегда и развивались от простых объявлений к более сложному инструменту воздействия. Так, например, в Российской империи (1721–1917) плакатная графика развивалась в трёх направлениях: монархические идеи, государственные реформы, поддержка военных кампаний (см. рис. 2).



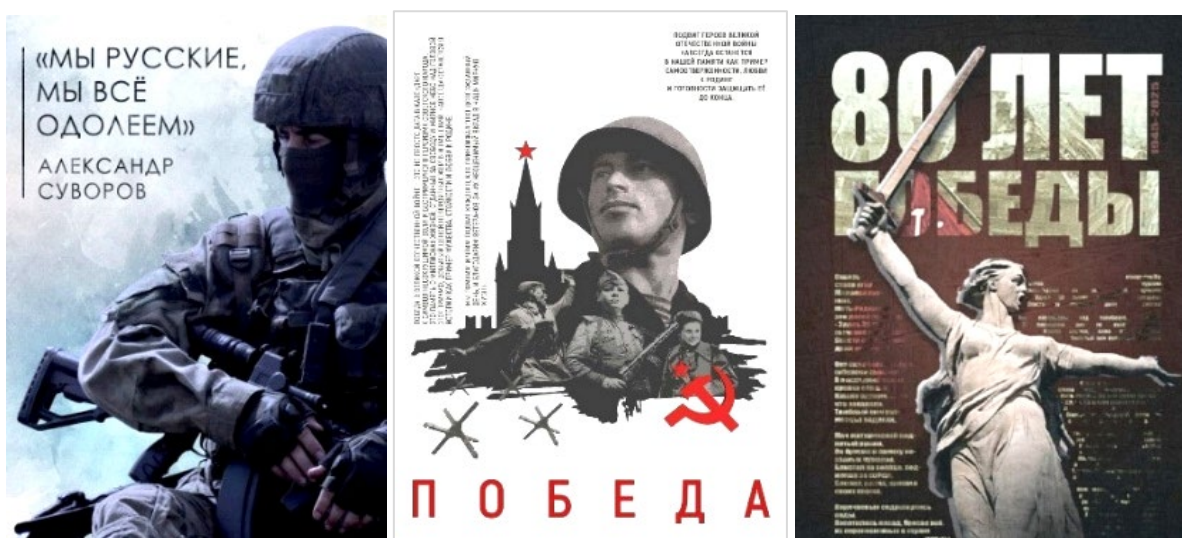
*Рисунок 2. Примеры политических плакатов во времена Российской империи*

Советский период характеризовался политическими плакатами с агитационными и идеологическими чертами. Плакат этого времени сначала затрагивал революционные моменты, а после прославлял трудовые подвиги (см. рис. 3). В 1941 году военные плакаты мобилизовали народ на борьбу.



*Рисунок 3. Примеры политических плакатов во времена Советского Союза*

В современном мире политический плакат остается мощным инструментом воздействия и больше направлен на сохранение исторической памяти, сплочение и единство народа. Также он затрагивает предвыборные кампании и важные политические события. Актуальными темами для современных политических плакатов являются: патриотическое воспитание молодёжи (защита традиционных семейных ценностей, противодействие ЛГБТ-пропаганде, сохранение исторической памяти и борьба с фальсификацией истории); экономика и развитие (поддержка отечественного производства, развитие инфраструктуры регионов, национальные проекты развития); единство народа и выборы (демократичность, межнациональное единство, поддержка курса страны); специальная военная операция (поддержка вооружённых сил, патриотическая мобилизация, гуманитарная помощь, противодействие нацизму) (см. рис. 4).



*Рисунок 4. Примеры современных российских политических плакатов*

Так, серия плакатов для выставки в КемГИК «Сила в правде» как раз посвящена актуальной теме, касающейся специальной военной операции и её глубокому осмыслению через исторический опыт России (см. рис. 5). Цель проекта – это создание мощного визуально-информационного инструмента, который доносит до аудитории правду о специальной военной операции. Целевой аудиторией является молодёжь (студенты вуза), на которую этот проект оказывает комплексное воздействие: способствует формированию исторического сознания, помогает в профессиональной ориентации в военно-патриотической сфере и развивает критическое мышление. Для ветеранов и служащих экспозиция ста-

новится важным актом признания их подвига (их ценят и уважают как защитников Родины).



Рисунок 5. Серия политических плакатов для выставки «Сила в правде»

Плакаты для выставки, посвящённой специальной военной операции (СВО), имеют чёткое композиционное и цветоевое решение, которое направлено на передачу определённого настроения и подчёркивание ключевых сообщений. Так, основные сообщения и изображения размещены в центре плакатов, чтобы привлечь внимание зрителя. К ним относятся

крупные заголовки, фотографии солдат и карты для наглядного объяснения той или иной информации и её структурирования. Изображение неба – это не только цепляющий визуальный прием, но и символ надежды. Композиция пяти плакатов серии устроена таким образом, что первый и последний плакаты схожи, что создаёт эффект кольцевой композиции. Связующим элементом является наличие порванной бумаги, что дает отсылку на исторический контекст. Здесь также преобладают цвета российского флага – белый (символ того, что русские идут с целью защиты русских), синий (стабильность, поддержка духовных ценностей), красный (патриотизм, энергия, жертвенность). Были использованы оттенки чёрного для обоснования того, что военные события – это трагедия для любого народа, и ретроцвета для создания ощущения связи с историей.

Таким образом, серия плакатов «Сила в правде» не только привлекает внимание зрителя, но и предлагает ему задуматься о более глубоком значении представленной темы, побуждая к дальнейшему ее изучению. Россия нуждается в сплоченности и единстве, укреплении своих позиций как на международной арене, так и внутри страны. Именно поэтому необходимо (в особенности для молодёжи) доносить важность тех или иных событий, чтобы не было раскола между русскими людьми. Политические плакаты в данной ситуации являются одним из способов осведомления окружающих нас людей о важности событий, происходящих в современном мире.

### Список литературы

1. Вальтер Х. Политический плакат – зеркало своего времени [Электронный ресурс] // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2016. – № 3 (53). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/politicheskiy-plakat-zerkalo-svoego-vremeni> (дата обращения: 28.05.2025).
2. Сараева Е. Е. Информационный медицинский плакат о профилактике COVID-19 в мультимодальном аспекте: средства воздействия на аудиторию [Электронный ресурс] / Е. Е. Сараева, Ю. И. Детинко // Вестник ТГПУ. – 2023. – № 1 (225). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/informatsionnyu-meditsinskiy-plakat-o-profilaktike-covid-19-v-multimodalnom-aspekte-sredstva-vozdeystviya-na-auditoriyu> (дата обращения: 28.05.2025).
3. Зуляр Ю. А. Кризис основных парадигм Модерна [Электронный ресурс] // Известия Иркутского гос. ун-та. Серия: Политология. Религио-

- ведение. – 2015. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/krizis-osnovnyh-paradigm-moderna> (дата обращения: 28.05.2025).
4. Куц И. В. Выставка как форма распространения опыта [Электронный ресурс] // Народное образование. – 2020. – № 3 (1480). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vystavka-kak-forma-rasprostraneniya-opyta> (дата обращения: 28.05.2025).

*Заключаева Мария Андреевна, студент  
Мелкова Светлана Васильевна, кандидат технических наук,  
доцент, заведующий кафедрой дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК КЛЮЧЕВАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ВЕБ-САЙТА**

### **EMOTIONAL DESIGN AS A KEY COMPONENT OF A WEBSITE**

**Аннотация:** В статье рассматриваются ключевые аспекты эмоционального дизайна, включая его основные цели, классификацию, техники реализации и критерии оценки; проведён сравнительный анализ на примере различных веб-сайтов.

**Ключевые слова:** эмоциональный дизайн, пользовательский опыт, веб-сайт, дизайн, визуальная привлекательность.

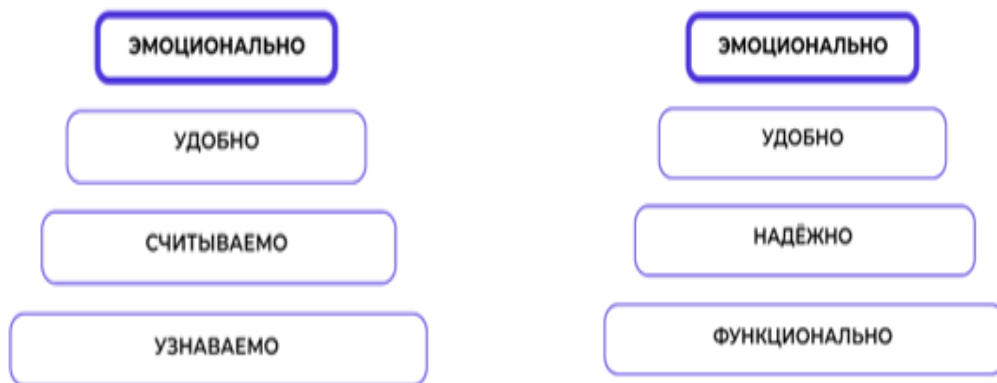
**Abstract:** The article examines the key aspects of emotional design, including its primary objectives, classification, implementation techniques, evaluation criteria, as well as a comparative analysis of various websites.

**Keywords:** emotional design, user experience, website, design, visual appeal.

Создание уникального современного веб-сайта обусловлено наличием эмоционального дизайна в его разработке, который определяет успешность развития, пользовательскую вовлечённость и формирование доверительных отношений между пользователем и цифровым продуктом. Проблема некорректной реализации такого дизайна приводит к снижению конверсии и потере аудитории. Социальная значимость темы заключается

в том, что данное направление решает ключевые задачи цифровой социализации, а именно: повышает доверие к веб-ресурсу, улучшает пользовательский опыт, обеспечивает персональный подход и оптимизацию взаимодействия через эмоциональное восприятие.

Теме эмоционального дизайна посвящено значительное количество публикаций, что делает ее значимой в современном мире [1, 2]. Известно, что для решения проблемы отсутствующего эмоционального дизайна выделяют основные задачи дизайнеров (маркетинговую, дизайнерскую и продуктовую), которые должны создать продукт не только функциональным, но и вызывающим положительные эмоции. Аарон Уолтер исследовал вопросы эмоционального дизайна [3, с. 16] и выделил пирамиды продуктового (доступное и лёгкое использование того или иного продукта) и коммуникационного (укрепление связи между аудиторией и брендом) дизайна, основанные на пирамиде Маслоу и доносящие мысль о том, что для начала нужно закрывать фундаментальные задачи, а после переходить к эмоциональному аспекту (см. рис. 1). Смысл заключается в том, что от хорошего эмоционального дизайна не будет повышения конверсии и успеха в целом, если функционал веб-сайта не доработан или ненадёжен.



Пирамида коммуникационного дизайна      Пирамида продуктового дизайна

*Рисунок 1. Пирамиды, выявленные Аароном Уолтером*

У пользователя может произойти эмоциональный разрыв, возникающий при потере доверия к продукту из-за неожиданных или постоянных изменений и ошибок. Именно поэтому, чтобы не было эмоционального разрыва между брендом и потребителем, существует такое понятие, как стратегический эмоциональный дизайн.

**Стратегический эмоциональный дизайн** – это постоянное наращивание уровня эмоциональной связи через внедрение новых элементов взаимодействия с продуктом и их оптимизацию. Однако стоит учитывать, что недостатком здесь является использование сильного эмоционального эффекта, потому что он может привести к резкому возрастанию и быстрому спаду интереса у пользователей, а также возможности появления выгорания от перегруженности.

Опираясь на психологию и персональный подход, Аарон Уолтер впервые ввел термин «эмоциональный дизайн», который включает в себя не только оформление информации, но и создание дизайна, вызывающего у пользователя эмоции, ощущение, что с ними взаимодействует человек, что повышает конверсию и вовлечённость аудитории.

Дональд Норман провёл исследование, выделив три уровня дизайна, которые необходимо учитывать при создании приятного и удобного веб-сайта [4, с. 152]: интуитивный дизайн (привлекательность веб-сайта), поведенческий дизайн (функциональность веб-сайта) и рефлексивный дизайн (коммуникация с пользователем).

Недостатком данного способа создания эмоционального дизайна является отсутствие более подробных решений и техник, позволяющих дизайнерам лучше понять правильный подход к построению эмоциональной связи. Именно поэтому новизна и цель данной статьи проявляются в рассмотрении путей достижения и основных аспектов улучшения или создания нового веб-сайта, а также в разработке систематизации критериев оценки и анализа эмоционального дизайна, позволяющих определить слабые и сильные стороны любых цифровых продуктов. Ниже предлагаются подходы, помогающие лучше понять специфику работы с эмоциональным дизайном.

Так, основными инструментами в работе являются: текст (типографика влияет на эмоциональный фон при считывании пользователем информации); цвет (от правильно подобранных оттенков зависит первое впечатление от сайта); фотографии персонала компании (открытый показ лиц сотрудников увеличивает доверие аудитории).

Однако для глубокой связи и построения коммуникационного моста между людьми и брендом нужно использовать и другие подходы, основанные на психологических принципах. Сюда относятся эффект Ресторффа – эффект изоляции, когда объект, выделяющийся из ряда сходных однород-

ных объектов, запоминается лучше других; висцеральные реакции, смысл которых заключается в вызове положительных эмоций от какого-либо продукта, дизайн которого основан на простом использовании красочного образа; психология форм – явление, при котором люди ассоциируют разные формы с определенными свойствами [5, с. 101].

Современные дизайнеры также выделяют новые подходы, такие как использование фото, видео и аудио в своих веб-сайтах. Это подчёркивает то, что мультимедийный контент создаёт эмоционально насыщенное воздействие: иллюстрации и иконки помогают усилить вовлечённость пользователей; интересная композиция (симметричная или ассиметричная) с применением анимации или аудиальных и тактильных откликов является немаловажным фактором построения эмоциональной связи; геймификация позволяет удерживать аудиторию и увеличивать бизнес-показатели; использование нарративов и сторителлинга (текст, изображения, анимация и другие элементы) работает для увеличения конверсии; включение AI-технологий для создания эффекта «человечности» и большего доверия людей.

Также важными аспектами являются наличие микровзаимодействий, таких как интуитивные небольшие подсказки на всём пути работы с сайтом у пользователя; обратная связь, помогающая уменьшить страх при использовании цифрового продукта; персонализация и инклюзивность (индивидуальный учёт потребностей и интересов человека, ориентация на разнообразную целевую аудиторию); предиктивные технологии (инструменты, которые анализируют поведение пользователей и предсказывают их действия на основе данных).

Таким образом, использование данных техник и подходов помогает создать веб-сайт с хорошим эмоциональным дизайном. Однако проблема заключается в отсутствии факторов для определения успешности того или иного цифрового продукта и его эмоционального дизайна. Для этого необходима комплексная система критериев анализа эмоционального дизайна, объединяющая визуальные, поведенческие и коммуникативные аспекты: визуальная привлекательность, персонализация, соответствие бренду, эмоциональный резонанс, эмоциональная вовлечённость и удобство использования UX (см. рис. 2).

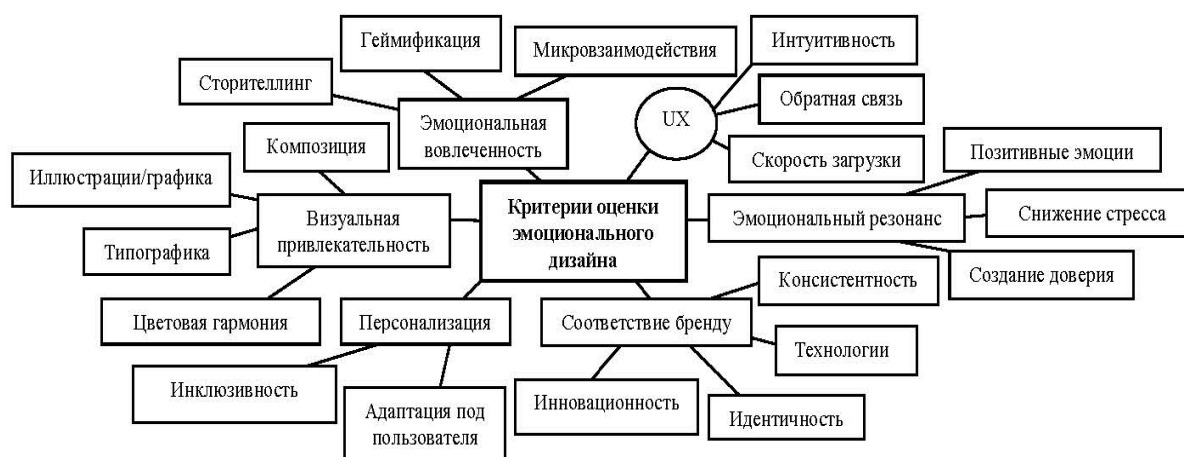


Рисунок 2. Система критериев анализа эмоционального дизайна

Рассмотрим эти критерии.

1. Визуальная привлекательность. Внимание акцентируется на цвете (какие эмоции он вызывает), на шрифтах (подходят ли они для брендинга компании и её тематики), на композиции (сбалансировано ли расположение элементов), а также на иллюстрациях и иконках (соответствуют ли стилю и эмоциональному послыу бренда).

2. Эмоциональная вовлеченность. Рассматриваются аспекты, помогающие увеличить доверие аудитории и конверсию. К ним относятся сторителлинг и нарративы (истории, отзывы или любое повествование, вызывающее интерес или сопереживание у пользователей); микровзаимодействия (присутствуют ли элементы анимации, реагирующие на действия пользователя); геймификация (использование игровых механик для повышения бизнес-показателей и мотивации клиентов).

3. Персонализация играет важную роль для увеличения вовлечённости пользователей, ведь она затрагивает такие факторы, как адаптация под потребителя (рекомендации, контент на основе интересов целевой аудитории); инклюзивность (учёт потребностей разных групп).

4. Удобство использования (UX) объясняет, насколько сайт удобен в использовании, и включает интуитивность (логичная навигация и кнопки, легкость нахождения информации), скорость загрузки (долгое ожидание увеличивает вероятность того, что пользователь покинет сайт), обратную связь (реакция интерфейса на действия пользователя).

5. Эмоциональный резонанс отвечает за эмоциональную составляющую, к которой относятся создание доверия (то есть ощущение надёжности через отзывы, сертификаты, истории), позитивные эмоции (используются ли элементы, вызывающие радость или удивление), снижение стресса (минимизация когнитивной нагрузки через простой язык и отсутствие перегруженности).

6. Соответствие бренду указывает на выделение компании среди конкурентов и включает идентичность (передача ценностей и характера бренда через дизайн), консистентность (единый стиль на всех страницах), инновационность (следование трендам), использование технологий (AI, AR/VR).

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что эмоциональный дизайн играет ключевую роль в современном мире, где продукты и интерфейсы должны не только решать функциональные задачи, но и вызывать положительные эмоции у пользователей. Наличие хорошего эмоционального дизайна влияет на многие аспекты в улучшении конверсий и продвижении бренда, а также сказывается на пользовательской вовлечённости и авторитете компании. Следовательно, преимущества использования техник и подходов, описанных в статье, а также анализ через критерии оценки эмоционального дизайна позволяют понять дизайнерам принципы работы, создавая приятный пользовательский опыт и укрепляя связь между пользователем и продуктом.

### Список литературы

1. Радионов А. О. Эмоциональный дизайн как один из инструментов разработки веб-сайта [Электронный ресурс] / А. О. Радионов, А. А. Кононенко // Донецкие чтения 2023: образование, наука, инновации, культура и вызовы современности: мат-лы VIII Междунар. науч. конф. – Донецк: Донецкий гос. ун-т, 2023. – С. 124–126. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=59316250> (дата обращения: 26.05.2025).
2. Трюхова В. А. Эмоциональный дизайн в создании веб-сайтов [Электронный ресурс] // Ломоносовские научные чтения студентов, аспирантов и молодых учёных – 2022: сб. мат-лов конф.: в 2 т. Т. 1. – Архангельск: Северный (Арктический) федеральный ун-т имени М. В. Ломоносова, 2022. – С. 715–718. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=49230206> (дата обращения: 26.05.2025).
3. Уолтер А. Эмоциональный веб-дизайн / пер. с англ. П. Миронова. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2012. – 144 с.

4. Швец Е. С. Эмоциональный дизайн как основа развития веб-сайта [Электронный ресурс] // Регионы. Города. Ракурсы и параллели: теорет. доклады V Всерос. творч. лаборатории. – Омск: Омск. гос. технич. ун-т, 2016. – С. 150–153. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=28841266> (дата обращения: 26.05.2025).
5. Симченко Я. А. Влияние дизайна на потребителя: психологические и эмоциональные аспекты [Электронный ресурс] // Бизнес и дизайн ревью. – 2024. – № 3 (35). – С. 99–105. – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=68915271> (дата обращения: 26.05.2025).

*Бартули Ксения Алексеевна, студент  
Мелкова Светлана Васильевна, кандидат технических наук,  
доцент, заведующий кафедрой дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

## СОВРЕМЕННЫЙ ДИЗАЙН ЖУРНАЛА: РЕЗУЛЬТАТЫ ЭМПИРИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

### CONTEMPORARY MAGAZINE DESIGN: RESULTS OF AN EMPIRICAL STUDY

**Аннотация:** Исследование посвящено трансформации журнальной индустрии в условиях цифровизации. Анализируются гибридные форматы, тренды дизайна и предпочтения аудитории. На основе опроса выявлены проблемы российского рынка и предложены решения, которые можно применить в образовательном процессе.

**Ключевые слова:** дизайн журнала, классификация периодических изданий, эмпирическое исследование, цифровые медиа, педагогика дизайна.

**Abstract:** The study is devoted to the transformation of the magazine industry in the context of digitalization. Hybrid formats, design trends and audience preferences are analyzed. Based on the survey, problems of the Russian market are identified and solutions are proposed that can be applied in the educational process.

**Keywords:** magazine design, classification of periodicals, empirical research, digital media, design pedagogy.

Актуальность исследования обусловлена трансформацией журнального рынка в условиях цифровизации. Такая трансформация затрагивает не только издательский бизнес, но и культурные, образовательные и социальные аспекты. Сохранение баланса между печатными и цифровыми форматами влияет на культурную ценность, потребление предложенного нам контента и образовательные процессы.

Целью данного исследования является комплексный анализ актуальных тенденций в дизайне современных журналов, включая все аспекты оформления. На основе эмпирического исследования аудиторных предпочтений предполагается выявить ключевые закономерности, определяющие эффективность дизайн-решений в контексте цифровой трансформации журнальной индустрии.

Журнал – периодическое издание в виде книги, содержащей статьи, произведения разных авторов, а также отдельная книга такого издания [1].

Одними из старейших и самых уважаемых в мире журналов являются женские журналы мод *Cosmopolitan*, *Vogue*, *Elle*, *Harper's Bazaar*. На страницах журналов информация развлекательного характера (модные новинки, реклама товаров и услуг) чередуется с материалами по истории, искусству, культурному наследию, которые по форме и содержанию доступны массовому читателю [2, с. 26].

Современный журнал эволюционировал от печатного носителя до гибридного продукта, сочетающего физические и цифровые форматы. Ключевая задача дизайна – обеспечить эффективное восприятие контента через всевозможные художественные средства, при этом быть актуальным и функциональным для современного человека.

Журналы с текстовой информацией (к примеру, *VOGUE*, *Cosmopolitan*, *Glamour*, *DAZED*, *People*, *TIME* и др.) предоставляют нам информационную сводку.

Такого рода контент позволяет нам не только потреблять визуальную информацию, но и изучать авторский познавательно-развлекательный текст. Журнальная продукция актуальна по сей день, причинами этого являются: её коллекционная ценность, тактильность и эстетика, редакционная экспертиза (как следствие – доверие к информации и глубина публикуемого материала), доступность (офлайн) и отсутствие развития цифровой зависимости.

Если мы будем рассматривать журнал с точки зрения внедрения в него современных технологий и синергии форматов, печатного и элек-

тронного, то можно с полной уверенностью говорить, что такого рода журнал точно не потеряет свою актуальность и спрос в ближайшие несколько лет. Гибридный формат может стать основным решением, но при этом он имеет несколько недостатков, например: высокую стоимость производства, недостаточную цифровую грамотность части аудитории и сложность в интеграции новых технологий в традиционные издательские процессы. Но, несмотря на это, некоторые популярные издания уже практикуют такой формат.

Журналы (например, National Geographic) выпускают печатные номера с QR-кодами, ведущими на онлайн-контент. Онлайн-версии часто дополняют печатные статьи с мультимедийными материалами (подкастами, текстами). Существуют подписки, которые можно назвать «два в одном». Многие издательства (The New Yorker, Forbes и др.) предлагают комбинированные подписки, где покупка печатной версии включает доступ к цифровой.

Для решения проблемы важно понимать, насколько сами читатели сегодня воспринимают классические форматы, имеющие спрос в настоящее время.

Стремительная цифровизация меняет привычные рамки, именно поэтому для достижения поставленной цели мы провели опрос, итоги которого представлены в таблице 1. Он должен был показать, насколько традиционный печатный журнал остаётся актуальным и востребованным. Опрос – это метод сбора первичной социологической информации посредством устного и письменного обращения исследователя к определённой совокупности людей (респондентов) с вопросами, содержание которых освещает изучаемую проблему на уровне эмпирических показателей, последующей регистрации и статистической обработки полученных ответов, а также их теоретической интерпретации [3].

*Таблица 1*

### Результаты анкетного опроса

<b>1. Демографический портрет респондентов</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Преобладание женской аудитории (88 %).</li> <li>• Основная возрастная группа – молодёжь и взрослые (45,5 %).</li> <li>• Социальный статус: студенты и работающие профессионалы (80 %)</li> </ul>
--	---

<b>2. Потребительские привычки</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Респонденты редко покупают журналы (акцент на просмотр/чтение) (28 %).</li> <li>• Предпочтение цифровым форматам (на основе упоминания иностранных изданий с онлайн-версиями) (52 %)</li> </ul>
<b>3. Критерии выбора</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Визуальная привлекательность. 70 % обращают внимание на обложку (яркие цвета, фото знаменитостей)</li> </ul>
<b>4. Контент</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Предпочтительно инфографика и текст (46 %)</li> </ul>
<b>5. Восприятие дизайна</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Обложка.</li> <li>• Популярны минималистичные и контрастные решения (22 %).</li> <li>• 60 % отметили важность фотографии (портреты, модные съёмки).</li> <li>• Вёрстка.</li> <li>• 40 % замечают шрифты (предпочтение отдают современным).</li> <li>• 30 % обращают внимание на расположение столбцов (удобочитаемость).</li> <li>• Бумага.</li> <li>• Предпочтительная глянцевая бумага, она ассоциируется у респондентов с премиальностью (82 %)</li> </ul>
<b>6. Предпочитаемые типы журналов</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Мода/глянец: VOGUE (45 %).</li> <li>• Научные: The Lancet, Science (20 %).</li> <li>• Развлекательные: Все звезды, Rolling Stones (25 %).</li> <li>• Нишевые (аниме, дизайн и т. п.): Shonen Jump, HOW (10 %)</li> </ul>
<b>7. Тренды</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Гибридные форматы. Интерес к журналам с QR-кодами.</li> <li>• Экологичность. 15 % респондентов отметили важность переработанной бумаги.</li> <li>• Цифровизация. 50 % упомянули иностранные онлайн-издания (Forbes Digital, The Verge)</li> </ul>

При подведении итогов анализа проведённого опроса были выявлены основные проблемы: слабая узнаваемость журналов, устаревший дизайн (на отечественном рынке, в сравнении с иностранными аналогами), высокая цена печатных изданий и ограниченный тираж нишевых изданий. Опрос подтвердил спрос на визуально привлекательные и технологичные издания. Исходя из изложенного, основными направлениями развития будут являться цифровизация и усиление уникальности журналов.

Для преодоления выявленных проблем журнального рынка предлагается комплексный подход, сочетающий технологические, дизайн-стратегические и образовательные решения.

В глобальном смысле это развитие гибридных форматов, где внедрение в журналы интерактивных элементов позволит читателям получить доступ к эксклюзивному и персонализированному контенту и дополнительным функциям.

Данные выводы важны для образовательной сферы: понимание актуальности проблемы, исследование предпочтений потенциальных потребителей позволит пересмотреть учебные программы, добавив в них модули по гибриднему дизайну и работе с интерактивными инструментами.

Для решения проблемы был разработан практикум по дисциплине «Многостраничный дизайн», который включает в себя введение, два раздела с практическими заданиями и глоссарий. Первый раздел затрагивает классический печатный журнал с внедрением иммерсивных элементов. Второй раздел предлагает задания, в которых студенты смогут проектировать электронные варианты журналов.

Практические задания включают чётко прописанные технические пункты: цель проекта, целевая аудитория, визуальная концепция, этапы реализации проекта, технические требования и рекомендованное программное обеспечение. Отталкиваясь от технических заданий практикума и проектируя предложенные варианты журналов, студенты развивают такие базовые навыки, как проектирование, работа с программным обеспечением, технологическая грамотность, аналитические и креативные навыки. Главными задачами разработанного практикума являются изучение и применение современных и актуальных приёмов дизайн-проектирования.

В результате проведённое исследование позволило систематизировать и актуализировать классификацию журнальной продукции в соответствии с современным рынком. Эмпирическое исследование подтвердило, что, несмотря на стремительную цифровизацию, печатные журналы сохраняют свою ценность благодаря тактильности, эстетике и возможности ощущения премиальности. Однако аудитория демонстрирует большой интерес к гибридным форматам.

Особую значимость полученные и проанализированные данные имеют для педагогики дизайна, которая должна адаптироваться к акту-

альным потребностям пользователей и потенциальных читателей. Внедрение иммерсивных технологий в образовательную среду может стать основным решением в проблеме интеграции новых форматов в журнальную индустрию.

### Список литературы

1. Журнал [Электронный ресурс] // Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – С. 346. – URL: <https://avidreaders.ru/read-book/tolkovyy-slovar-russkogo-yazyka-1.html?p=346> (дата обращения: 10.05.2025).
2. Камилова Е. Е. Фонд периодических изданий в библиотеке: выпускная квалификационная работа магистра. – Караганда: Челяб. гос. ин-т культуры, 2016 г. – 124 с.
3. Оганян К. М. Методика преподавания социологии / К. М. Оганян, К. К. Оганян [Электронный ресурс]: учеб. пособие для вузов. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2023. – 202 с. – (Высшее образование). – URL: <https://urait.ru/bcode/512694> (дата обращения: 10.05.2025).

*Клинов Евдоким Вячеславович, студент  
Пашкова Ирина Викторовна, доцент, доцент кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

### АНИМАЦИЯ В ПЛАКАТАХ

#### ANIMATION IN ADVERTISING POSTERS

**Аннотация:** В статье рассматриваются основные принципы анимации для воплощения графических образов в последовательную цепь изображений, создающие эффект движения, и использование этих принципов в плакатах.

**Ключевые слова:** анимация, принципы анимации, графический дизайн, анимированные плакаты, визуальные образы.

**Abstract:** The article discusses aspects of using neural networks in the creation of graphic images, step-by-step image generation, the main distinguishing features of neural networks in images, the method of “Delphi” in the analysis of posters created by neural network.

**Keywords:** animation, principles of animation, graphic design, animated posters, visual images.

В эпоху цифровизации вместо статичных носителей информации появляются видео и моушн-дизайн, которые становятся ключевыми инструментами визуальной коммуникации. Наблюдается эволюция технологий в анимации, когда традиционные подходы переплетаются с инновационными решениями, создавая новые возможности для творческого самовыражения: от классической покадровой анимации до 3D-визуализаций, от минималистичной типографики до интерактивных инсталляций – современная анимация предлагает беспрецедентные возможности для брендов, разработчиков и креативных профессионалов. Рассмотрим главные принципы анимации на основе статьи А. Ситарии [1]: сжатие – разжатие; сценичность; сквозное движение; движение по дугам; тайминг; преувеличение.

Первый и наиболее важный принцип анимации – *Сжатие и растяжение* – позволяет показать вес, упругость, жёсткость и скорость изображаемого объекта (рис. 1). Когда объект сжимается, он становится более плоским и коротким, а растяжение делает его длиннее и тоньше. Это имитирует физические свойства реальных объектов, которые мы можем заметить на наших обычных видеокамерах, тем самым движение становится правдоподобным. Применение этого принципа не ограничивается только объектами, он также может быть использован для визуализации персонажей, чтобы подчеркнуть их эмоции и действия. Например, при анимации бега изображение персонажа может слегка растягиваться, чтобы передать ощущение скорости и энергии. Главное правило – сохранение первоначального объёма персонажа или объекта при сжатии и растяжении.

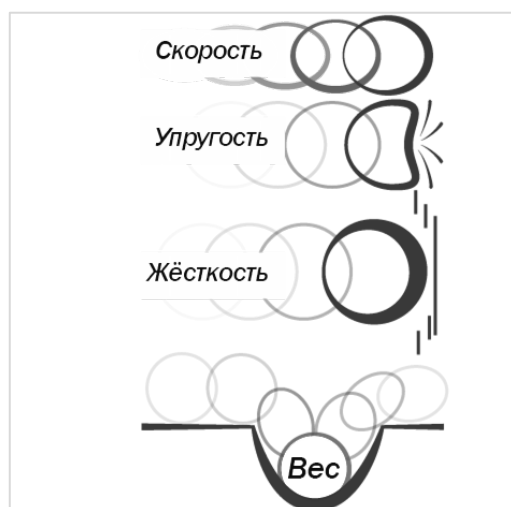


Рисунок 1. Проявления принципов в виде раскадровки, позволяющие показать свойства объекта

**Сценичность** – самый важный принцип для построения анимации, так как за счёт него передаётся идея и логика движений. О. Джонстон и Ф. Томас (два ведущих аниматора студии Disney) описали этот принцип как «абсолютно ясную и безошибочную подачу мысли» [1]. Цель принципа – привлечь внимание зрителя и пояснить, почему эта часть сцены так важна для дальнейшего развития событий. Для достижения сценичности используют специфические приёмы, чтобы все внимание зрителя концентрировалось на визуальном образе (см. рис. 2).

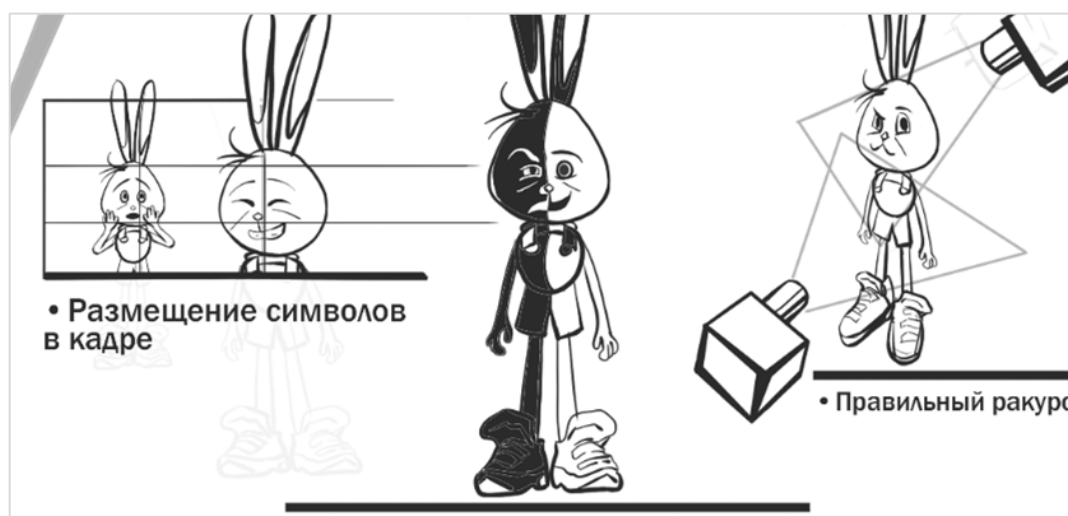


Рисунок 2. Приёмы для получения сценичности. Игра света и тени

Этот принцип применяют при раскадровке сцен, поскольку именно на этом этапе формируется сюжетная линия. Также в этот момент выбирают место действия, ракурс и расположение объектов в кадре. Некоторые преимущества раскадровки: *экономия времени и ресурсов* – заранее прорисованные сцены помогают избежать переделок на поздних этапах производства; *упрощение коммуникации в команде* – иллюстрации позволяют всем участникам проекта – аниматорам, художникам, сценаристам – одинаково понимать замысел, что позволяет ускорить процесс визуализации; *контроль ритма повествования рекламного сообщения*. С помощью раскадровки можно заранее определить, какие сцены требуют динамики, а где стоит замедлить темп.

**Сквозное движение и захлёт** – это тесно связанные принципы, которые делают анимацию более реалистичной и создают впечатление, что изображённые персонажи подчиняются законам физики. **Сквозное движение** означает, что после остановки персонажа его части продолжа-

ют двигаться ещё какое-то время. Это имитирует действие силы притяжения. *Захлёт* показывает, что части изображаемого тела движутся с разной скоростью и по разной траектории относительно друг друга. Это могут быть предметы, одежда, волосы и другие элементы. Они начинают движение позже ведущей части объекта или движутся в противоположном общему импульсу направлении. Таким образом, захлёт демонстрирует вес объектов.

Согласно принципу *движения по дугам*, все движения можно описать как вращение по дуге. Примеры включают покачивание рук при ходьбе, повороты головы и траекторию брошенного мяча. Дуги нарушаются только при соприкосновении объекта с чем-либо. Чем больше скорость или импульс объекта, тем плавнее его траектория. Например, сильный бросок делает движение более прямолинейным, чем слабый. Если объект движется не по естественной дуге, его движение выглядит неестественным, надуманным и дёрганым. В традиционной анимации часто рисуются вспомогательные дуговые линии, которые затем стираются. Эти линии помогают аниматору убедиться, что промежуточные кадры лежат на дуге ключевого кадра.

*Тайминг* – это расчёт времени, необходимого для выполнения определённого действия. Он определяет не только количество кадров, но и эмоциональную насыщенность и воздействие на зрителя. Принцип тайминга заключается в том, что быстрые движения требуют меньшего количества кадров, а медленные – большего. Например, в сцене, где персонажи мчатся, аниматор использует расстановку ключевых кадров для быстрой анимации. Для эпизодов с неспешной прогулкой или неожиданной остановкой ключевые кадры становятся на раскадровке с медленным темпом. *Расчёт времени, сквозное движение и захлёт* помогают передать вес, размер и характер персонажа. *Тайминг* используется на всех этапах анимации – от раскадровки до финальной анимации.

В принципе *преувеличения, утрирования* мы можем сразу же увидеть два предыдущих: *растяжение + тайминг*. Этот принцип придает действию, явлению, сцене или персонажу выразительность. *Преувеличение* усиливает динамику, яркость и вызывает удивление при использовании различных видов гиперболизации (см. рис. 3).



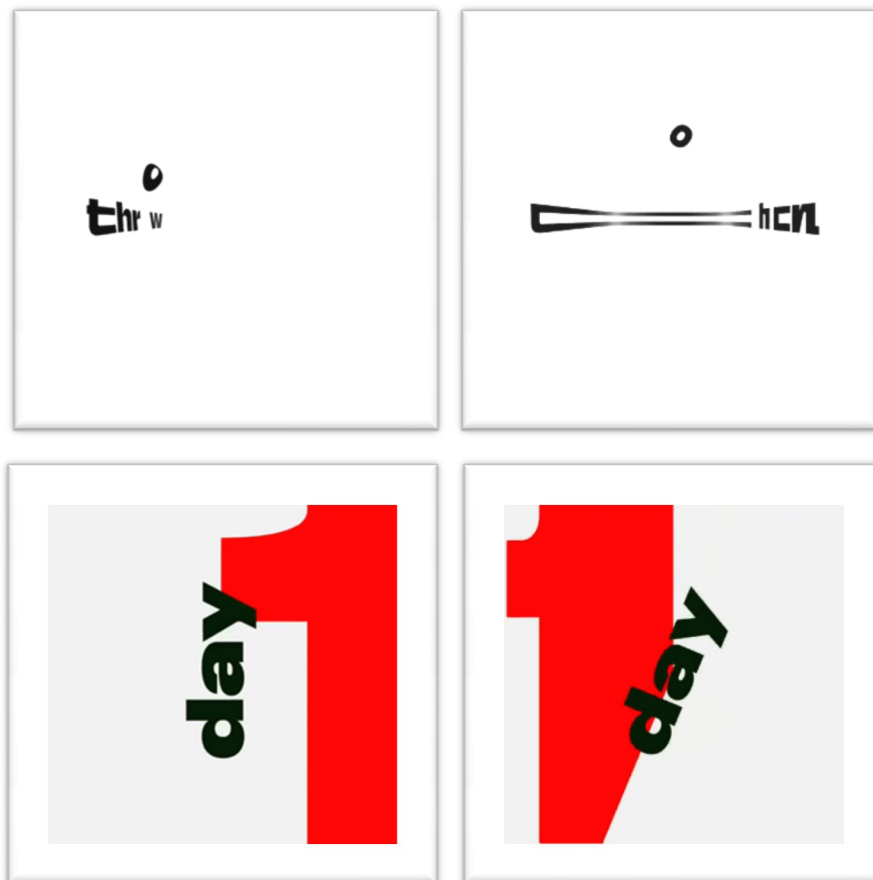
Рисунок 3. Виды гиперболизации

Используя *преувеличение*, важно соблюдать баланс – чрезмерное увлечение может исказить восприятие истории и утомить аудиторию. *Преувеличение* должно гармонизировать со стилем анимации и соответствовать характеру персонажа или ситуации.

Все эти особенности основных принципов для создания анимационных образов позволяют осуществить анализ объектов графического дизайна, содержащих анимационные эффекты, с целью выявления современных тенденций и использования для создания анимации в дизайн-проектах [2]. Рассмотрим, как можно манипулировать формами и текстом в графических комплексах с использованием анимации. Первое, что следует проанализировать, это возможность применения принципов для раскрытия идеи, например, принципа *растяжения*.

Возьмём за основу слово *throw* (бросить). Сверху представлена анимация круга, «парящего» над словом, который впоследствии перемещается вправо. Затем, благодаря растяжению, слово трансформируется в *catch* (поймать) и перемещается вправо, как будто ловит круг. Снова бросок, и (с помощью принципа растяжения) в итоге слово трансформируется в *miss* (промах), тем самым пропуская круг. Анимация помогает понять короткий сюжет о круге и глаголах с буквальным значением (см. рис. 4, справа). Таким образом можно придумать много разнообразных решений, например, передать визуальный образ движущейся стрелки часов, создав его анимационным эффектом заполняющегося цветом про-

странства вокруг слова day (день). Вращаясь, данное цветовое пятно символизирует течение времени и смену дня (см. рис. 4, слева).



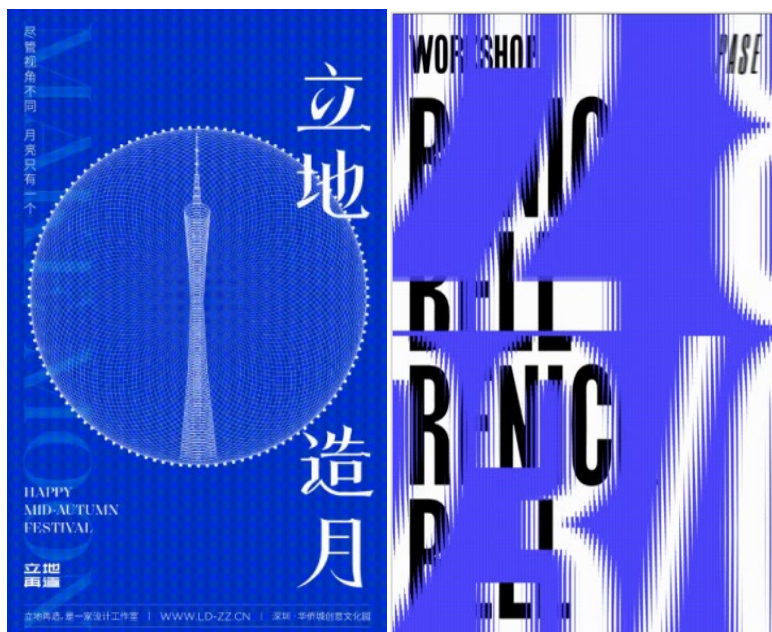
*Рисунок 4. Анимация растяжения со словом catch (сверху);  
заполнения со словом day (внизу). Автор: В. Михайлов*

Анимация может привлекать внимание к тексту, выделяя его на фоне всего изображения. Например, в гиф-анимациях текст зачастую выделяется цветом, движением или изменением формы. На баннерах можно нередко увидеть текст, который поворачивается, изменяет направление и меняет форму, усиливая смысловую наполненность образов. Но данный прием может служить ещё как обычный стилистический эффект, придавая визуальному изображению подвижности и живости и тем самым привлекая зрителя.

Несут ли рассматриваемые приёмы скрытый смысл или нет, их объединяет одно – они привлекают внимание. Это говорит о том, что вниманием целевой аудитории можно умело управлять с помощью графических приёмов, используя динамику, статику, контрастность и нюансы цветовой палитры, а также классические элементы: линии, пятна и точки. Эти сред-

ства помогают вызывать у зрителя различные эмоции – от настороженности и спокойствия до радости и меланхолии. При создании анимационных плакатов важно помнить о разумных пределах использования анимационных принципов [3]. Избыток анимации может отвлечь зрителя от основной мысли послания и создать эффект вирусной рекламы. Однако смешение стилей визуального решения изображений может привести к оригинальному решению объекта графического дизайна, который будет понятен определённой (целевой) аудитории, даже если он абстрактен или перегружен деталями.

Сейчас анимационная реклама не совсем востребована на рынке из-за высокой стоимости реализации. Однако анимация объектов графического дизайна (плакатов, баннеров и т. д.) может стать уникальной особенностью компаний, организаций, мероприятий, магазинов, в частности, если её сочетать с фирменным стилем. Такой оригинальный графический комплекс своей броскостью привлечёт внимание потребителей. В качестве примера можно привести анимированный плакат, посвященный Празднику середины осени в Китае с изображением достопримечательностей этой страны (см. рис. 5, слева), а также анимированную афишу мастер-класса токийского музыканта Р. Белла, который приглашает на урок кодирования музыки, указывая дату и время мероприятия (см. рис. 5, справа).



*Рисунок 5. Плакат, посвященный Празднику середины осени в Китае (слева), афиша мастер-класса токийского музыканта Р. Белла (справа)*

Перечисленные ранее основные принципы – лишь часть общей картины в области анимации. Они важны для воплощения идей, но есть ещё и дополняющие принципы, которые помогут создать более сложные по сюжету анимированные плакаты или рекламу, по своим параметрам схожую с мультфильмом. Тем не менее даже на основе данных принципов анимации автор смог реализовать дизайн-проект по экологической тематике – переработка мусора. При помощи анимации автор передал главную идею: выбрасывая мусор в правильные сортировочные центры, мы сохраняем природу и растения. Данный дизайн-проект стал участником международного студенческого фестиваля рекламы в Москве.

### Список литературы

1. 12 принципов анимации [Электронный ресурс]. – URL: <https://animation.school.ru/blog/12-principov-animacii/?ysclid=mb8qveqr9b523303590> (дата обращения: 29.02.2025).
2. Кононыхина И. А. Анимация в системе освоения спецкурса студентами художественных специальностей [Электронный ресурс] // Вестник Сургут. гос. пед. ун-та. – 2014. – № 1 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/animatsiya-v-sisteme-osvoeniya-spetskursa-studentami-hudozhestvennyh-spetsialnostey> (дата обращения: 29.03.2025).
3. Кривуля Н. Г. Анимационный плакат: истоки, специфика и своеобразие [Электронный ресурс] // Вестник ВГИК. – 2016. – № 2 (28). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/animatsionnyy-plakat-istoki-spetsifika-i-svoeobrazie> (дата обращения: 29.03.2025).

*Шарова Алина Алексеевна, студент  
Пашкова Ирина Викторовна, доцент, доцент кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

### СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗРАБОТКЕ ДИЗАЙНА УПАКОВКИ

### CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF PACKAGING DESIGN

**Аннотация:** На примере ведущих брендов в статье рассматриваются актуальные тенденции упаковки, их роль в брендинге и потребитель-

ских решениях. Приводятся практические рекомендации для компаний и начинающих дизайнеров по созданию эффективного дизайна упаковки.

**Ключевые слова:** упаковка, брендинг, тенденции, дизайн.

**Abstract:** Using the example of leading brands, the article examines current packaging trends, their role in branding and consumer decisions. Practical recommendations for companies and novice designers on creating effective packaging design are provided.

**Keywords:** packaging, branding, trends, design.

В условиях высокой конкуренции на рынке бренды всё чаще обращаются к упаковке как ключевому фактору успеха продукта. Качественная упаковка решает две важные задачи: выделяет товар среди аналогов и влияет на решение покупателя о покупке. Это подчёркивает необходимость создания упаковки, способствующей укреплению бренда и его популяризации.

Целью данной статьи является анализ актуальных трендов в сфере графического дизайна, формирующих образ бренда в глазах потребителей и их рыночную позицию. Рассматриваются современные тенденции в дизайне упаковки и современные технологии полиграфии.

Существует большое количество определений термина «упаковка». Согласно теоретическим источникам, *упаковка* – это комплекс защитных мер и материальных средств по подготовке товара к транспортированию и хранению для обеспечения ее максимальной сохранности и придания транспортабельного состояния [6].

Сегодняшний рынок упаковки характеризуется многогранностью подходов и решений, которые формируются под влиянием множества факторов [7]. Для анализа современных тенденций в упаковке были выбраны известные российские креативные рекламные брендинговые агентства Endy и Otvetdesign, которые имеют более 400 проектов и сотрудничают с известнейшими компаниями («Ростелеком», «Аэрофлот» и др.).

Рассмотрим тенденции в дизайне упаковки на примере агентства Endy.

*Натуральные и крафтовые материалы* – в этой упаковке используются естественные цвета, которые сочетаются с элементами минимализма и гармонично интегрированными шрифтами. Этот подход привлекает внимание аудитории и демонстрирует заботу бренда об окружающей среде.

Для данного бренда в оформлении упаковки характерно и *переосмысление психоделического дизайна 1960-х годов*. Такой дизайн включает использование фантастических изображений, калейдоскопических и спиралевидных узоров, насыщенных цветов, сложных элементов и динамичной типографики.

Также характерной особенностью данного бренда является оформление современных упаковок с *экстравагантными шрифтами*. В данном дизайне нет фотографий или иллюстраций, вместо них используются шрифты, которые занимают центральное место.

*Мягкие пастельные тона* часто используются в косметике и парфюмерии, поэтому их основными потребителями обычно являются женщины. Также иногда пастельные тона можно встретить на упаковках молочных продуктов, кормов для животных и даже бытовой техники. Важно, чтобы выбранные цвета не были просто данью моде, а отражали суть дизайна и выполняли поставленные задачи.

*Имитация 3D* – многие бренды, в том числе Endy, хотят быть на волне технологий и инноваций. Оптические иллюзии и трёхмерные элементы привлекают внимание покупателей и побуждают их изучать упаковку более подробно. Использование псевдо-3D показывает потребителям, что бренд следует современным технологиям.

*Структурированная информация*. Многие производители стремятся сделать дизайн упаковки пищевых продуктов максимально информативным. Если данных много, их лучше всего представлять в виде строгой структуры. Поэтому в последние годы стала популярной табличная вёрстка, которая имитирует стиль старых аптечных рецептов.

Графический дизайнер Т. Форрест удивила пользователей социальных сетей новым трендом с *цветными брызгами*, которые делают даже самый скромный дизайн ярким и запоминающимся. С помощью данного визуального приёма можно оживить простую белую упаковку и сделать её более привлекательной.

Тренд *«максимализм под маской минимализма»* – это визуальная интрига, которая создаётся благодаря тому, что за сдержанной внешней части упаковки скрывается богатое деталями внутреннее оформление. Когда человек открывает такую упаковку, он будто заглядывает внутрь компании. В таком дизайне минималистичный логотип остаётся снаружи, а внутри используются насыщенные цвета и детализированные изображения [3].

Брендинговое агентство Otvetdesign предлагает нам другие тренды в дизайне упаковки.

Например, *«новая русскость» и её переосмысление*. В дизайне упаковки это проявляется через поиск новых интерпретаций классических мотивов. Образы, связанные с историей, природой и народным творчеством, представлены с помощью современной графики, фактур и материалов. Если раньше акцент на национальные мотивы считался устаревшим или слишком этническим, то сегодня дизайнеры работают с этой темой изящно и изобретательно.

Одно из трендовых направлений в оформлении полиграфических упаковок – *ретроориентация*. Такие решения могут вызывать у потребителей положительные эмоции и ассоциации с надёжностью и стабильностью, напоминая о «старых добрых временах».

Несмотря на то, что *экологичность* в упаковке актуальна на протяжении многих лет, в современном мире она особенно востребована. И это не только использование перерабатываемых материалов, но и, например, создание упаковки, которая служит дольше и выполняет функции вторичного использования.

Такой подход, как *яркость и визуальная смелость* не только мгновенно привлекает внимание, но и укрепляет эмоциональную связь с продуктом, вызывая ассоциации с энергией, приятной дерзостью.

Otvetdesign также придерживается *пастельных решений* в своих проектах, как и агентство Endy. Масштаб этого тренда можно увидеть в том, что Pantone назвал шоколадно-коричневый цвет Mocha Mousse цветом 2025 года.

*Использование искусственного интеллекта* в дизайне упаковки становится неотъемлемой частью разработки современной упаковки и открывает новые горизонты для брендов.

Тренд *«больше – лучше»* предполагает, что каждая сторона упаковки становится рекламной площадкой для демонстрации идей, эмоций и ценностей бренда. В результате создаются решения, которые вызывают эффект нарратива, или «визуального рассказа» [5].



*Рисунок 1. Примеры использования актуальных тенденций студентами КемГИК*

Данными тенденциями нередко руководствуются студенты кафедры дизайна КемГИК. В работах обучающихся отражаются многие тенденции, например, ретроориентация, а также традиционные образы, отсылающие к переосмыслению «новой русскости», применение максимализма под маской минимализма, тренд на пастельные и спокойные тона, который был отмечен сразу двумя брендинговыми агентствами (см. рис. 1).

Анализ представленных тенденций показывает, что всё больше брендов стремятся выделиться среди конкурентов, используя нестандартные подходы для привлечения внимания аудитории. Важными аспектами становятся отличие от других брендов, акцентирование внимания на уникальных особенностях и адаптация к различным сегментам рынка.

Дизайн упаковки воздействует на все органы чувств человека, оказывает воздействие на формирование впечатлений о товаре через слух, зрение, обоняние, вкус, осязание. Цвет, форма и текстура упаковки вызывают определённые ассоциации и эмоциональный отклик (см. рис. 2).



Дизайн упаковки  
бренда «БонДжени»

ЭНЕРГИЯ  
СТРАСТЬ  
ВНИМАНИЕ



Дизайн упаковки  
бренда «Лакшери Кофе»

ДОВЕРИЕ  
НАДЕЖНОСТЬ  
СПОКОЙСТВИЕ



Дизайн упаковки  
бренда «Гринлиф»

ПРИРОДА  
ЗДОРОВЬЕ  
СВЕЖЕСТЬ



Дизайн упаковки  
бренда «Джаст ин кейс»

СЧАСТЬЕ  
ОПТИМИЗМ  
ТВОРЧЕСТВО

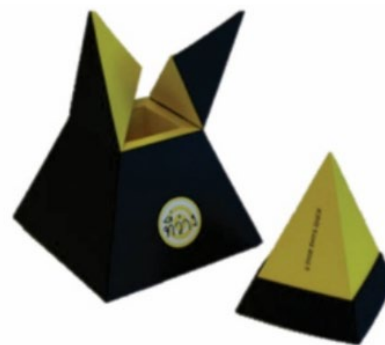
Рисунок 2. Влияние цвета на восприятие упаковки [4]

Текстура упаковки также важна для психологии потребителя, так как стимулирует тактильные ощущения и взаимодействие с товаром. Текстура может быть гладкой, шероховатой, мягкой, твёрдой, глянцевой и т. д. Она влияет на восприятие качества, цены и стиля товара [2]. Форма упаковки также может влиять на восприятие товара потребителем (см. рис. 3).



Дизайн упаковки бренда «Бланднечурал»

ПЛАВНОСТЬ  
МЯГКОСТЬ



Дизайн упаковки бренда «Вейхуа»

СИЛА  
ПРОФЕССИОНАЛИЗМ



Дизайн упаковки бренда «Мулоко»

ВЫСОТА  
УЗОСТЬ  
(БОЛЬШИЙ ОБЪЕМ)



Дизайн упаковки бренда «Мулоко»

ШИРОТА  
НИЗОСТЬ  
(МЕНЬШИЙ ОБЪЕМ)

Рисунок 3. Влияние формы на восприятие упаковки

Воздействие упаковки на продажи заключается в том, что она может стимулировать или подавлять спонтанные покупки, повышать или понижать восприятие ценности товара, увеличивать или уменьшать вероятность повторных покупок. Упаковка также влияет на рекомендации и отзывы потребителей [1].

Важно учитывать не только влияние упаковки на выбор покупателя, но и её экологичность. Сегодня упаковка – один из главных источников загрязнения. Решение – производство экологичной упаковки, которая минимизирует вредное воздействие на окружающую среду. Экоупаковка использует минимум материалов и возобновляемые ресурсы, биоразлагается или перерабатывается, не содержит токсинов, легко утилизируется и имеет долгий срок службы [8].

Изучив современные тенденции в дизайне упаковок от ведущих брендинговых агентств и проанализировав влияние упаковки на восприятие бренда покупателями, можем предложить компаниям и начинающим дизайнерам рекомендации по созданию эффективного дизайна упаковки для увеличения продаж и улучшения имиджа компании (см. табл. 1).

*Таблица 1*

### Рекомендации по созданию дизайна упаковки

Аспекты современного дизайна упаковки	Рекомендации
<b>1. Экологичность и функциональность</b>	1.1. Используйте устойчивые материалы, ведь использование перерабатываемых или биоразлагаемых материалов может повысить доверие к вашему бренду
	1.2. Разработайте упаковку, которая минимизирует количество отходов и легко разбирается либо же имеет возможность вторичного использования в связи с дополнительными функциями
<b>2. Визуальный дизайн и брендинг</b>	2.1. Создавайте запоминающийся визуальный стиль, который будет выделять ваш продукт на полке магазина
	2.2. Используйте графику и шрифты, которые привлекают внимание
	2.3. Относитесь внимательно к форме, цветовому решению упаковки, ведь именно благодаря им строится общий визуальный образ, который в дальнейшем должен распознать покупатель

<b>Аспекты современного дизайна упаковки</b>	<b>Рекомендации</b>
	2.4. Разрабатывайте упаковку в соответствии со стилем и концепцией вашего бренда
	2.5. Учитывайте в дизайне упаковки фотогеничность и привлекательность для соцсетей. Так информация о вашем продукте сможет быстро распространиться и расширить целевую аудиторию
<b>3. Информативность и удобство восприятия</b>	3.1. Выносите на упаковку всю необходимую информацию о продукте (ингредиенты, срок годности и т. д.) в понятном формате
	3.2. Составляйте визуальную иерархию – выделите визуально наиболее важную информацию, например, с помощью шрифтов, цветов или размеров
<b>4. Эмоциональное воздействие</b>	4.1. Учитывайте целевую аудиторию – понимание предпочтений и потребностей вашей целевой аудитории поможет создать упаковку, которая привлечёт их внимание
	4.2. Выбирайте качественные материалы и печать для приятной тактильной реакции
	4.3. Учитывайте эмоциональный отклик – дизайн упаковки должен вызывать положительные эмоции и ассоциации
<b>5. Анализ и инновации</b>	5.1. Анализируйте упаковку конкурентов, чтобы выявить успешные элементы и избежать повторения неудачных решений
	5.2. Следите за актуальными тенденциями в дизайне упаковки и внедряйте их в свои проекты
	5.3. Изучите объект, для которого вы хотите сделать упаковку, поскольку каждый имеет свои определённые особенности, на основе которых в дальнейшем вы сможете спроектировать креативный и уникальный вариант упаковки
	5.4. Рассмотрите возможность обновления дизайна упаковки для поддержания интереса к продукту
	5.5. Осваивайте и применяйте новые технологии в проектировании упаковки на основе искусственного интеллекта без утраты авторского видения и решения

В заключение следует отметить, что упаковка является мощным инструментом коммуникации между товаром и потребителем. Она может повлиять на успех или неудачу бренда. Поэтому важно уделять большое внимание дизайну и качеству упаковки, а также следить за тенденциями и инновациями в этой области. Только так можно создать упаковку, которая будет привлекать, удовлетворять и удивлять целевую аудиторию, а также способствовать укреплению позиции бренда.

### Список литературы

1. Влияние упаковки на выбор потребителя [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.uniflex.pro/blog/kak-upakovka-vliaet-na-vibor-potrebitela-prodaji-vospriatie> (дата обращения: 30.04.2024).
2. Логинова Е. В. Упаковка как средство эмоционального воздействия на покупателей [Электронный ресурс] / Логинова Е. В., Сабурова А. О. Социально-экономические науки и гуманитарные исследования. – 2014. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/upakovka-kak-sredstvo-emotsionalnogo-vozdeystviya-na-ropupateley> (дата обращения: 30.04.2024).
3. Логинова К. Современные тенденции в дизайне упаковки FMCG [Электронный ресурс]. – URL: <https://endylab.ru/blog/sovremennye-tendencii-v-dizajne-upakovki-fmcg> (дата обращения: 30.04.2024).
4. Серов Н. В. Символика цвета. – М.: Академия, 2004. – 256 с.
5. Смирнов В. Тренды в дизайне упаковки 2025 [Электронный ресурс]. – URL: <https://otvetdesign.ru/blog/trendy-v-dizajne-upakovki-2025> (дата обращения: 22.01.2025).
6. Упаковка [Электронный ресурс] // Академик. Словари и энциклопедии на Академике. – URL: [https://dic.academic.ru/dic.nsf/fin\\_enc/30727](https://dic.academic.ru/dic.nsf/fin_enc/30727) (дата обращения: 30.04.2024).
7. Шапиева П. В. Понятие, свойство и задачи упаковки [Электронный ресурс] // Экономика и социум. – 2018. – № 2 (45). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-svoystvo-i-zadachi-upakovki> (дата обращения: 30.04.2024).
8. Экологическая упаковка: как тренды меняют индустрию [Электронный ресурс]. – URL: <https://wearegeek.ru/blog/ecotrendi-v-dizayne-upakovki> (дата обращения: 30.04.2024).

*Костикова Екатерина Игоревна, студент  
Пашкова Ирина Викторовна, доцент,  
доцент кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

**ПОЛИГРАФИЧЕСКАЯ СУВЕНИРНАЯ ПРОДУКЦИЯ  
КАК СПОСОБ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО  
НАСЛЕДИЯ АЛТАЙСКОГО КРАЯ**

**PRINTING SOUVENIR PRODUCTS AS A WAY TO POPULARIZE  
THE HISTORICAL AND CULTURAL HERITAGE  
OF THE ALTAI TERRITORY**

**Аннотация:** В статье рассматривается необходимость в качественной полиграфической сувенирной продукции для Алтайского края не только как способ формирования туристской привлекательности к региону, но и как способ популяризации историко-культурного наследия Алтайского края.

**Ключевые слова:** историко-культурное наследие, имидж, сувенирная продукция, полиграфическая сувенирная продукция, открытки.

**Abstract:** The article examines the need for high-quality printed souvenir products for the Altai Territory not only as a way to create tourist attractiveness for the region, but also as a way to popularize the historical and cultural heritage of the Altai Territory.

**Keywords:** historical and cultural heritage, image, souvenirs, printed souvenirs, postcards.

Целью данного исследования является изучение потенциала полиграфической сувенирной продукции как способа формирования туристического имиджа региона и продвижения историко-культурного наследия Алтайского края. К основным задачам исследования можно отнести: определение роли полиграфической сувенирной продукции на рынке туристических услуг, выявление особенностей историко-мифологического фольклора Алтая для определения сюжетно-тематической основы и разработки серии открыток в качестве сувенирной продукции.

Практическая значимость проекта по созданию полиграфической сувенирной продукции для Алтайского края заключается в его способности решать комплекс социально-экономических, культурных и экологических задач, укрепляя позиции региона как уникального туристического и культурного центра. Представленная классификация туризма в РФ помогает определить имеющиеся виды, категории, типы и формы туризма (экологический, культурно-образовательный, рекреационный, экстремальный и активный, круизные туры, гастрономический, религиозный, событийный), а также разработать наиболее эффективный туристический продукт [1].

Российский туризм смещает акцент в сторону экологичности и познавательности. Изменяются форматы туризма: этнотуризм, природные локации и оздоровительные программы. Алтайский край – наглядный пример следования этим трендам. Регион привлекает туристов уникальной природой: Телецкое озеро, река Катунь, Денисова пещера, Чуйский тракт, Алтайский Марс и Плато Укок. Здесь популярны водный, горный, конный и зимний спорт. Алтайский край – религиозный центр Сибири с более 200 храмами, включая Покровский собор, храм Иоанна Богослова и Никольскую церковь. Туристов знакомят с местными легендами, шаманизмом и культурой через посещение связанных мест. Исторические события реконструируются с помощью костюмов и актёров, а фольклорные мифы о природных объектах создают уникальный образ региона [2]. Увеличение туристического потока создаёт предложения на рынке сувенирной продукции, поэтому важно выделить и подвести следующую теоретическую основу.

Сувенир (от фр. *souvenir* – воспоминание, память) означает то, что привезено из пути. Сегодня в научной литературе не существует единого определения понятия «сувенир». К этому понятию часто относят широкий ассортимент товаров: от изделий мастеров народных промыслов и ювелирных украшений до печатных изданий. Сувенирную продукцию можно классифицировать, например, по назначению: тематическая; массовая/промосувениры; бизнес-сувениры; vip-подарки [3].

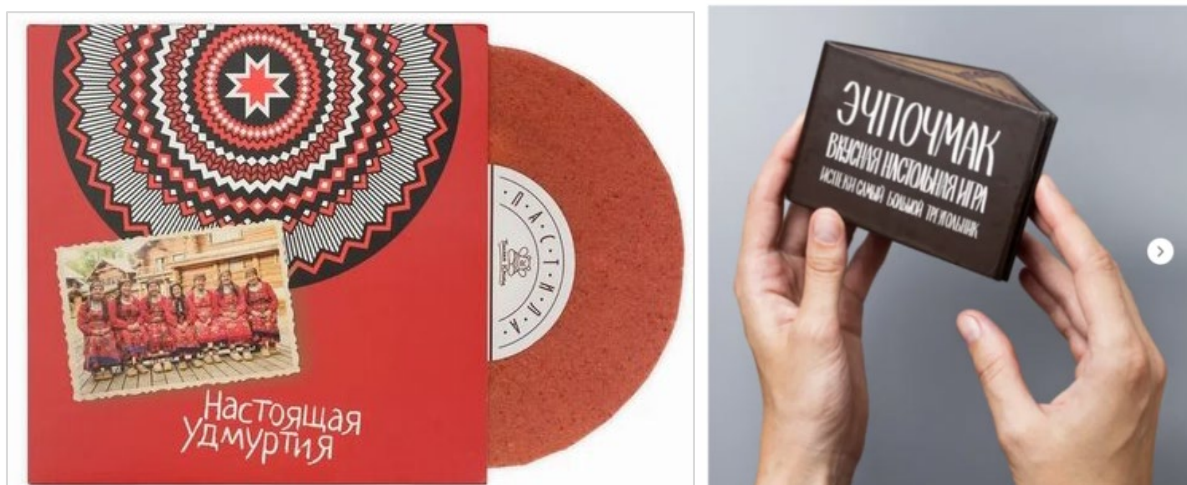
Сувенирная полиграфическая продукция – это разнообразные изделия, созданные из бумаги и предназначенные для использования в качестве подарков, сувениров или промоматериалов, как правило, это предметы повседневного применения [4]. К такой продукции относятся, например: канцелярские принадлежности с логотипом или рекламой товара (ручки, карандаши, папки, держатели для файлов и папок, коробки с кнопками и скрепками, упаковки бумаги); полиграфические объёмные значки и на-

клейки (они могут служить имиджевой декорацией офиса и отображать деятельность предприятия); праздничные изделия (открытки, пакеты, календари, плакаты, упаковочные материалы и др.) [5]. При проектировании любой сувенирной продукции важно определиться с её функциональным назначением: информационная, практическая, событийная, рекламная, имиджевая, эмоциональная и др.

Учитывая аспект исследования, рассмотрим примеры сувенирной продукции, которые созданы на национальной культурной основе регионов нашей страны. Духи «Духи города Ч» – национальный сувенир Чердыни, помогающий туристам почувствовать себя частью истории через обонятельные ассоциации (см. рис. 1, слева).



*Рисунок 1. Духи «Духи города Ч». Автор: В. Новосёлова (слева); магнитные куклы «Тәңкәбикә» (справа)*



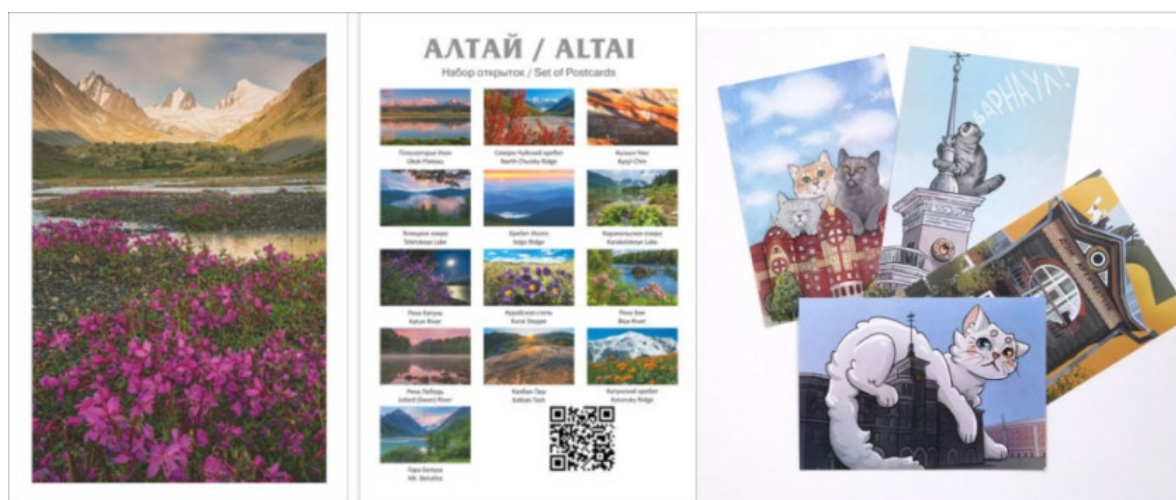
*Рисунок 2. Пастила-пластинка «Настоящая Удмуртия» (слева); игра «Эчпочмак» (справа)*

В Башкортостане создали коллекцию магнитных кукол в национальных костюмах (см. рис. 1, справа). Над куклами «Тәңкәбикә» работали этнографы и лингвисты, чтобы каждый образ максимально точно отражал исторические реалии и национальный колорит. Родина Чайковского – Удмуртия – выпускает пастилу в виде виниловых пластинок с ароматом глинтвейна, отдавая дань музыкальному наследию региона (см. рис. 2, слева). Национальная кухня Татарстана представлена в игровой форме через «Эчпочмак» – игру на создание самого большого пирожка (см. рис. 2, справа). Мастера Карелии производят сувениры с петроглифами – древними рисунками возрастом более 5000 лет, входящими в наследие ЮНЕСКО (см. рис. 3).



*Рисунок 3. Сувенирная продукция мастеров Карелии*

Данная сувенирная продукция эффективно популяризирует культурное наследие регионов, создавая эмоциональную связь через современные интерпретации местных и исторических элементов.



*Рисунок 4. Открытка «АЛТАЙ / ALTAI» (слева); серия открыток «Коты в Барнауле» (справа)*



*Рисунок 5. Серия открыток «Зарисовки Алтай» (слева).  
Автор: В. Астанина; серия открыток «Республика Алтай» (справа)*

Анализ реализованной полиграфической сувенирной продукции Алтая на примере открыток выявил, что сувенирная продукция однотипна, приоритетной визуальной составляющей являются городские и природные достопримечательности (см. рис. 4, 5). Сувениры с авторскими иллюстрациями представлены в минимальном количестве. Это ещё раз подчеркивает актуальность разработки и реализации авторского дизайн-проекта.

В мифологии алтайцев природа одушевлена и наполнена духами, что связано с их глубокой связью с горным краем. В качестве тематической основы историко-мифологического фольклора Алтая для дизайн-проекта выбрана легенда о Девичьих плёсах, так как это место на реке Кумир считается уникальным. Девичьи плёсы хранят память о героической обороне алтайцев от джунгар – их легенда символизирует храбрость и негибаемость народа.

Серия состоит из семи открыток с изображением главных моментов сюжетной линии, таких как прорыв завоевателей в урочище Мендай, гибель Морья, отказ в помощи, защита чести, пленение девушек, гибель князя, Девичьи плёсы. Каждая открытка визуально раскрывает определенный момент в истории легенды, обратная сторона включает информативный блок в виде текста иллюстрируемого фрагмента легенды, ссылки на источник (Централизованную библиотечную систему Новосибирского района). Особенности композиционного решения, характер движения, художественно-графическое решение визуальных образов, содержание сюжета уже формируют цельный визуальный образ легенды без развёрнутого текстового сопровождения (см. рис. 6, 7, 8).



Рисунок 6. Серия открыток «Легенда о Девичьих плёсах»,  
лицевая сторона



Рисунок 7. Серия открыток «Легенда о Девичьих плёсах»,  
оборотная сторона



*Рисунок 8. Развёртка упаковки для серии открыток  
«Легенда о Девичьих плёсах»*

Автор создаёт образы персонажей через природные свойства: девушки из воды – прозрачные и текучие, а грива коня – из облаков, легкая и воздушная. Дизайн сочетает векторную графику и хенд-мейд-эффект, работает в сине-серо-золотой гамме. Динамический баланс на основе асимметрии помогает уравновесить и выделить элементы. Движение и форма волны направляют внимание на главный объект, заставляют взгляд перемещаться и фокусироваться на определённых деталях изображения.

Таким образом, полиграфическая сувенирная продукция – важный инструмент для сохранения и популяризации историко-культурного наследия Алтайского края. Она способствует развитию туризма, укреплению имиджа региона, сохранению и передаче культурных ценностей будущим поколениям. Проект авторской сувенирной продукции «Легенда о Девичьих плёсах» для Алтайского края способен не только принести доход, но и сохранить фольклорное наследие, привлечь внимание к уни-

кальному природному объекту, способствовать просвещению и формированию региональной гордости.

### Список литературы

1. Популярные виды туризма в России [Электронный ресурс]. – URL: <https://edem-v-gosti.ru/blog/populyarnye-vidy-turizma-v-rossii/> (дата обращения: 03.04.2025).
2. Турпоток в Алтайском крае в 2023 году может превысить 2,3 млн человек [Электронный ресурс]. – URL: [https://tonkosti.ru/Россия?utm\\_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F](https://tonkosti.ru/Россия?utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F) (дата обращения: 03.04.2025).
3. Корецкая М. А. Сувенир // Вестник Самарской гуманитарной академии. – Сер. Философия. Филология. – 2008. – № 1. – С. 38–43.
4. Сувенирная полиграфия: что это и зачем? [Электронный ресурс]. – URL: <https://avroraprint.ru/articles/for-catalog/suvenirnaya-poligrafia.php> (дата обращения: 19.04.2025).
5. Сувенирная полиграфическая продукция [Электронный ресурс]. – URL: <https://brand.incredibleart.ru/blog/suvenirnaja-poligraficheskaja-produkcija> (дата обращения: 20.04.2025).
6. Легенда Алтая о Девичьих плёсах [Электронный ресурс]. – URL: <https://novcbs.ru/2020/09/07/legenda-altaya-o-devichix-plesax/> (дата обращения: 25.05.2025).

*Быкова Алина Евгеньевна, магистрант  
Ткаченко Людмила Анатольевна, кандидат искусствоведения,  
доцент, доцент кафедры дизайна  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **ОСОБЕННОСТИ КОНСТРУИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИЗДЕЛИЙ ИЗ КЕРАМИКИ (ДЛЯ МАССОВОГО ПРОИЗВОДСТВА И ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСКУССТВА)**

### **FEATURES OF DESIGNING ARTISTIC PRODUCTS FROM CERAMICS (FOR MASS PRODUCTION AND WORKS OF ART)**

*Аннотация:* В статье рассматриваются особенности конструирования художественной керамики.

*Ключевые слова:* художественное конструирование, изделия, произведения искусства, художники ДПИ, художественный образ.

**Abstract:** The article examines the design features of artistic ceramics.

**Keywords:** artistic design, products, works of art, artists of decorative and applied arts, artistic image.

Прежде чем мы обратимся к вопросу конструирования художественных изделий из керамики, рассмотрим понятие «конструирование». Оно имеет технический смысл и обозначает «создавать конструкцию чего-нибудь, строить» [1]. Существует множество определений, которые в целом схожи между собой: «конструирование – деятельность по созданию материального образа разрабатываемого объекта, ему свойственна работа с натурными моделями и их графическими изображениями (чертежи, эскизы, компьютерные модели)» [2].

Одни авторы рассматривают конструирование как активную деятельность человека, изменяющую мир, считая, что процесс конструирования проходит в специально созданной среде, а «результат процесса конструирования – конструкция – обязательно является внутренне структурированным, имеющим определенное устройство объектом» [3, с. 25].

Другие считают, что конструирование бывает: 1) умственное (система мыслительных операций); 2) графическое (выполнение эскизов, рисунков, чертежей); 3) предметно-манипулятивное (моделирование, постройка опытного образца). Все виды взаимосвязаны [4].

Обратимся к понятию «художественное конструирование», так как оно более всего подходит для создания художественных изделий.

Определений понятия «художественное конструирование» не так много, как «конструирование», и все они так или иначе связаны с термином «дизайн» и промышленным способом производства. Рассмотрим наиболее ёмкое определение, где под художественным конструированием понимается «творческая проектная деятельность, направленная на совершенствование окружающей человека предметной среды, создаваемая средствами промышленного производства» [4].

В 1958 году возникла необходимость определить концепцию и значение художественного конструирования, и на первом конгрессе ИКСИД (Международного совета организаций по художественному конструированию) был принят термин *industrial design* для обозначения области деятельности, связанной с данным понятием. В нашей стране в значении *industrial design* применяется термин «дизайн» [5, с. 5] (от англ. *design* – план, чертёж, проектировать, конструировать).

Рассмотрим, как взаимодействуют понятия «проектировать» и «конструировать». Оба термина обозначают осуществление деятельно-

сти с идеями, замыслами, концепциями, в противовес изготовлению или созданию – деятельности с изделиями или произведениями искусства. «Конструкция изделия основывается на его проекте. Поэтому проектирование изделия предшествует его конструированию. Конструирование – это создание конкретной, однозначной конструкции изделия» [6].

Художественное конструирование изделий декоративно-прикладного искусства является ключевым этапом проектирования, где сосредоточены не только технические, но и эстетические аспекты создания объекта. На данном этапе происходит разработка формы, которая должна гармонично сочетать функциональность и выразительность.

Обратимся к конструированию художественных изделий из керамики. В настоящее время существуют предприятия, на которых производят изделия из керамики массового спроса, где используются современные механизированные технологии и где каждым этапом разработки будущего объекта занимаются разные люди. Кроме того, существуют небольшие коммерческие предприятия (частные мастерские, предприятия народных художественных промыслов), где выполняют художественные изделия из керамики небольшими партиями. Объекты, которые они создают, также можно назвать изделиями.

Созданием творческих, авторских работ занимаются художники декоративно-прикладного искусства (ДПИ). Такие арт-объекты создают в единственном экземпляре, их называют произведениями искусства.

У художников, создающих изделия массового спроса, и мастеров ДПИ, занимающихся созданием авторских произведений, разные цели и задачи по проектированию и конструированию. Причём художники первой и второй группы являются профессиональными мастерами.

Конструирование объекта – это создание формы, в которой необходимо выразить содержание, определенный художественный образ, «некая субстанция, созданная фантазией художника на основе переработки и осмысления различных объектов, явлений, процессов» [7, с. 238].

Рассмотрим сначала, в чём отличие конструирования в изделии массового спроса и дизайна от произведений искусства (уникальное произведение, созданное художником в единственном экземпляре).

«У этого вида творчества функция предметов тесным образом связана с их формой... Вещь, рационально сконструированная, вполне может не обладать нужной для искусства выразительностью» [8, с. 24]. В таких изделиях преобладает работа над формой изделия, учитываются, прежде всего, утилитарная функция, удобство использования, технологическая

выверенность для производства. В данном случае мы можем говорить о художественном конструировании как процессе, который включает в себя несколько стадий:

- 1) анализ целевой функции изделия и его контекста использования;
- 2) исследование материалов и технологий производства и обработки;
- 3) на основе собранной информации разработка эскизов и моделей, которые позволяют визуализировать концепцию;
- 4) критический отбор удачных решений, сочетающих в себе гармонию формы и практической ценности;
- 5) тестирование изделия (проверка качества и эстетического восприятия).

Автор-художник, который создаёт форму, разделён с процессом производства и изготовления. Он должен создать первую, матричную форму, которая потом может быть многократно воспроизводимой на поточном производстве при помощи различных механизмов. В массовом производстве форма изделия при художественном конструировании должна быть повторяемой с наименьшими технологическими потерями – это одна из целей художественного конструирования в создании изделий. «Ошибки и недоработки, допущенные художником-конструктором при создании проекта и модели промышленного образца в отношении конструктивности и технологичности, вызовут трудности» [9, с. 5].

Производство таких изделий призвано решать задачи удовлетворения массового спроса на предметы потребления. Решение вопроса художественного конструирования и создания изделий массового спроса имеет свою историю в деятельности первых школ дизайна Баухауза в Германии и ВХУТЕМАСа в России.

Рассмотрим особенности работы над изделиями и произведениями искусства второй группы. Авторское искусство предполагает форму творческого самовыражения, где индивидуальность автора становится неотъемлемой частью произведения. В отличие от массового производства, авторское искусство подчёркивает оригинальность и эксклюзивность, предлагая зрителям возможность взаимодействовать с произведением искусства. Каждый штрих взвешен и значим в нём, что делает его сложным, ответственным видом творческой деятельности благодаря воздействию на духовном уровне. «Такие произведения нужны для эстетического удовлетворения человека» [7, с. 25].

В таких произведениях преобладает художественная функция. Художник прежде всего работает над формой изделия и, занимаясь художе-

ственным конструированием, более всего работает над созданием художественного образа произведения.

Художественный образ неизменно связан с существующим в мире прообразом, поскольку каждый образ представляет собой отражение чего-то реального. Тем не менее он не является точной копией конкретного объекта. Искусство трансформирует реальность, преломляя ее через творческий взгляд художника, выражение чувств, мыслей и идей, оформленных в уникальные художественные структуры и форматы. «В прикладном искусстве художественный образ преобразуется в изделиях через художественно-выразительные средства, которые приобретаются и изучаются, трансформируются: форму, пропорции, ритм, цвет, фактуру, масштаб, силуэт, симметрию. Благодаря этим средствам приемы декорирования могут влиять на предмет: выявлять и даже менять его форму» [10, с. 37].

Таким образом, художественное конструирование объекта – это создание формы, в которой необходимо выразить содержание, определенный художественный образ. Нами было рассмотрено отличие конструирования в изделии (массовое производство) и произведении искусства (уникальное произведение, созданное художником в единственном экземпляре).

В массовом производстве изделий из керамики создание формы изделия при художественном конструировании – это процесс, схожий с конструированием изделий массового спроса из других материалов, который основан на знании технологии производства и изготовления.

В художественном конструировании уникального произведения декоративно-прикладного искусства, выполненного художником в единственном экземпляре при помощи своих рук, главным является создание художественного образа. Может ли существовать художественное конструирование в единичном эксклюзивном произведении искусства?

Художественное конструирование можно рассматривать:

1) как *продукт*, который является смыслом человеческого созидания. Человек создаёт необходимые для себя вещи, которые должны быть красивыми и радовать его;

2) как *процесс* – стремление создать новое, нужное, необходимое. В осуществлении этого действия творец (художник, дизайнер, конструктор) получает высшую степень удовлетворения. Такую деятельность можно назвать творческой, она является процессом создания художественного образа в произведении искусства. Часто вторая составляющая превосходит по значению первую.

Когда художник выполняет изделие массового спроса, то он больше внимания уделяет созданию продукта. Конечно, он работает и над созданием художественного образа, но этот процесс несколько рассредоточен, так как много внимания уделяется технологии. Создавая произведение искусства из керамики, мастер осуществляет свою работу как процесс, по технологии ручного исполнения.

### Список литературы

1. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс]. – М.: Мир и образование, 2020. – URL: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11744> (дата обращения: 06.09.2024).
2. Проектирование [Электронный ресурс] // Википедия. Свободная энциклопедия. – URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/Проектирование> (дата обращения: 08.09.2024).
3. Мартишина Н. И. Категория конструирования: за пределами технической интерпретации // Вестник СГУПС. – № 25. – Новосибирск: Изд-во СГУПС, 2011. – С. 25–31 с.
4. Художественное конструирование [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М.: Сов. энцикл., 1969–1978. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/148169/Художественное> (дата обращения: 08.09.2024).
5. Барташевич А. А., Мельников А. Г. Основы художественного конструирования: учеб. пособие. – Минск.: Вышэйшая школа, 1978. – 216 с.
6. Техническое конструирование [Электронный ресурс]. – URL: <https://studfile.net/preview/8632663/page:4/> (дата обращения: 20.09.2024).
7. Ткаченко Л. А. Художественный образ как основа проектно-художественной деятельности в области декоративно-прикладного искусства / Л. А. Ткаченко, А. В. Ткаченко, Г. Ю. Мхитарян, Г. Ф. Привалова // Вестник Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2020. – № 50. – С. 237–245.
8. Ткаченко Л. А. Художественная керамика Западной Сибири на рубеже XX–XXI веков: моногр. – Кемерово: Кемеров. гос. ун-т культуры и искусств, 2012. – 160 с.
9. Лукич Г. Е. Конструирование художественных изделий из керамики: учебник. – М.: Высшая школа, 1979. – 182 с.
10. Василенко В. М. Русское прикладное искусство: истоки и становление: I век до н. э. – XIII век н. э. – М.: Искусство, 1977. – 464 с.

## Раздел 6. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

*Кузьмин Ефим Максимович, студент  
Светлакова Елена Юрьевна, кандидат философских наук, доцент,  
заведующий кафедрой фотовидеотворчества  
Кемеровский государственный институт культуры*

### АНДЕГРАУНД РОССИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ФОТОГРАФИИ 70–80-Х ГОДОВ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА НОВОКУЗНЕЦКОЙ ГРУППЫ «ТРИВА»)

### UNDERGROUND RUSSIAN ART AND DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY OF THE 70-80-IES OF THE TWENTIETH CENTURY (ON THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF THE NOVOKUZNETSK “TRIVA” GROUP)

*Аннотация:* В статье рассматривается феномен новокузнецкой фотографической группы «ТРИВА» как пример андеграундного течения в отечественной художественно-документальной фотографии 1970–1980-х годов. В рамках анализа рассматриваются творческие установки авторов, особенности их визуального языка, а также художественные стратегии, противопоставленные официальной культурной политике.

*Ключевые слова:* андеграунд, репортаж, документальная фотография, неофициальное искусство.

*Abstract:* The article deals with the phenomenon of Novokuznetsk photographic group “TRIVA” as an example of an underground current in the domestic art-documentary photography of the 1970s-1980s. The authors’ creative attitudes, peculiarities of their visual language, as well as artistic strategies opposed to the official cultural policy are analyzed.

*Keywords:* underground, reportage, documentary photography, unofficial art.

Культурная ситуация эпохи развитого социализма 70-80-х годов XX века отличалась парадоксальным сосуществованием репрессивной цензуры и бурного роста неофициального искусства. Развитие отечественной фотографии шло по двум различным направлениям: с одной стороны, жёстко контролируемое официальное производство, с другой – подпольная фотодеятельность, развивавшаяся в фотоклубах и фотостудиях. Под андеграундом здесь понимается совокупность художественных инициатив, отрицающих господствующие стандарты и существующих вне институционального поля. Если официальная фотография являлась инструментом пропаганды, то фотография андеграунда не стремилась обслуживать государственные задачи и следовать заданному визуальному канону. Парадоксально, но на фоне строгих запретов часто возникало пространство альтернативного творчества, внутри которого развивалась самостоятельная фотографическая практика, отличающаяся художественной свободой и социальной критикой. Эстетика творчества таких фотографов основывалась на интуитивном восприятии мира, образности, отказе от сюжетной прямолинейности. Подобный подход рождал выразительные, метафоричные кадры, фиксирующие повседневную реальность без репетиций и вторжений, в духе идеи «жизни врасплох», предложенной в 20-е годы XX века кинорежиссёром Дзигой Вертовым.

С развитием клубного фотодвижения в различных уголках СССР возникла возможность для иных форм творчества. Эти любительские структуры стали местом для альтернативных визуальных практик. Объектом исследования данной статьи является неформальная фотография периода 70–80-х годов XX века как выражение сопротивления доминирующим эстетическим и социальным кодам.

Новокузнецкое фотографическое объединение «ТРИВА» представляет собой исключительное явление в контексте советской визуальной культуры. Трое участников группы (Владимир Соколаев, Владимир Воробьёв и Александр Трофимов) трудились на Кузнецком металлургическом комбинате с конца 1970-х годов и создали уникальное художественное направление в условиях жёсткой идеологической цензуры.

В конце 70-х годов на кинофотостудии Кузнецкого металлургического завода сформировалась группа из трёх фотографов, впоследствии объединившихся под названием «ТРИВА». Аббревиатура символизировала состав участников (трое) и их инициалы (Владимир и Александр).



*Группа «ТРИВА», г. Новокузнецк, 1983.  
Александр Трофимов, Владимир Воробьёв, Владимир Соколаев  
(слева направо)*

С 1980 по 1982 год коллектив имел официальный статус, однако фактически его деятельность началась уже в 1978 году. Группа «ТРИВА» стала первым зарегистрированным в СССР фотографическим объединением с самостоятельным творческим манифестом. Полное наименование группы звучит так: «Творческое фотографическое объединение профессиональных фотографов “ТРИВА”». «Судьба сделала нас своими избранныкам и подарила нам всё, о чём фотограф мог только мечтать. В нашем распоряжении находилась вся территория крупнейшего металлургического завода. Мы могли находиться в его цехах, наблюдать и снимать хоть 24 часа в сутки – без ограничений. Неограниченный запас фотоплёнки,

фотобумаги, химреактивов позволял не экономить на материалах. Все помещения студии, все её технические ресурсы были в нашем распоряжении. А полем для игры было всё пространство жизни: город, завод, вся страна» [1].

Формальной задачей группы «ТРИВА» являлось производство идеологически выверенных визуальных материалов, но по сути её участники отвергли постановочную эстетику. Они сформулировали принципы репортажной фотографии как отражения жизни в её подлинных проявлениях. В их практике отсутствовали ретушь, кадрирование, спецэффекты и другие искусственные приёмы. Каждый кадр печатался полностью, без кадрирования и художественных манипуляций. Главный приоритет группы – фиксация действительности без вмешательства в жизнь, доверие к чувству решающего момента. Творческий метод строился на интуиции, наблюдении, внимательности к мельчайшим деталям.

Идеология группы «ТРИВА» удивительно близка по духу и эстетике датскому кинодвижению «Догма 95», которое возникло значительно позже. Владимир Соколаев вспоминал: «Обычные заказы от комсомола и партийных структур нас уже не удовлетворяли. Мы предлагали начальникам цехов заменить стандартные портреты на Досках почёта на более живые портреты с рабочих мест. А позже стали просто наблюдать за жизнью завода и города, искать свои темы» [4].

Художественные принципы группы «ТРИВА» заключаются в следующем:

1. Использование камер Leica как инструмента для неприметной и достоверной съёмки. Благодаря компактности и бесшумности, фотоаппарат позволял вести съёмку при естественном освещении и в сложных условиях.

2. Съёмка объективом с фокусным расстоянием 50 мм.

3. Концепция: «фиксация пространства и времени» как документ эпохи. Целью группы «ТРИВА» была правда без прикрас, жанром – социальная фотография, методом – репортаж.

4. Готовность к «решающему моменту», о котором писал в своё время фотограф Анри Картье-Брессон: быть в нужное время в нужном месте, чтобы уловить подлинное выражение жизни.

5. Понимание фотографии как знаковой системы. Фотография должна нести в себе внутреннюю силу ситуации, личности или пространства [2].

Подход группы «ТРИВА» во многом перекликался с идеологией агентства Magnum и с эстетикой Анри Картье-Брессона. Фокусируясь на частном, участники группы «ТРИВА» раскрывали универсальные, типичные сюжеты для всей страны, они документировали рутину советской повседневности, в которой жил типичный человек эпохи развитого социализма.

Участники группы были организаторами многих фотовыставок: от уличных до всероссийских. Сами они за период 1980–1981 годов успели поучаствовать в 19 фотовыставках, включая зарубежные.

Однако в 1981 году фотогруппа подверглась репрессиям. Кемеровский обком КПСС инициировал её ликвидацию, обвинив в подрыве социалистических ценностей. Начались обыски, давление со стороны партийных и спецслужб, угрозы и конфискации архивов. Формальным поводом послужила отправка фотографий группы «ТРИВА» на международный конкурс World Press Photo в Амстердам. Группа была расформирована, архивы частично уничтожены, коллектив отстранён от работы.

Тем не менее авторы продолжили свою творческую деятельность. «Мы просто вышли на улицы с “Лейками” и продолжили снимать», – говорил Владимир Соколаев. Отсутствие выставок и публикаций позволило участникам группы сосредоточиться на самом процессе съёмки. В течение десяти лет участники «ТРИВА» ежедневно фиксировали уличную жизнь, разрабатывая свою философию «решающего момента». Фотографы оказались исключены из официального поля, но обрели творческую свободу. Они практиковали съёмку в формате «свободной охоты» без сценария и цели, предоставляя миру проявиться в кадре спонтанно.

Три новокузнецких фотографа, создавших единственную в Советском Союзе фотогруппу с уставом и художественной программой, остались в истории как одни из самых недооценённых мастеров отечественной фотографии. Их наследие – мощный пласт документального и художественного репортажа, сохранившийся до наших дней. Работы «ТРИВА» отличаются выразительной композицией, вниманием к свету и тени, крупными планами, создающими эффект присутствия. Мгновения, уловленные камерой, становились визуальными метафорами. Как говорил участник группы Владимир Соколаев: «Когда тыходишь в поток, события сами начинают к тебе стекаться. Настроишься на съёмку – и всё складывается вокруг тебя» [1].

В 2013 году Сибирский центр современного искусства провёл выставку «“ТРИВА” – фотоманифест пролетариата», представленную в нескольких городах России. В 2014 году группа стала лауреатом государственной премии «Инновация», а в 2016 году в Мультимедиа Арт Музее Москвы состоялась выставка «Новокузнецкая школа фотографии», посвящённая в том числе наследию группы «ТРИВА». Это была первая совместная экспозиция участников спустя 33 года после распада коллектива.

Творчество новокузнецкой группы «ТРИВА» позволяет увидеть сотни выразительных чёрно-белых кадров, запечатлевших дух эпохи. Владимир Соколаев продолжал сохранять и описывать архивы группы, которые сегодня признаны ценнейшим источником визуальной истории страны. Опыт андеграундного творчества группы «ТРИВА» служит учебным материалом для новых поколений фотографов. Их работы доказывают, что поздний советский андеграунд был не маргинальным, а ключевым явлением, из которого рождались новые художественные формы и визуальный язык.

Андеграундная фотография г. Новокузнецка 1970–1980-х годов достигла высокого уровня творческого развития и самобытности. Через объективы трёх молодых авторов была запечатлена повседневность советского человека без идеализации, но с вниманием и уважением к реальности. Фотоработы группы «ТРИВА» воспринимаются сегодня как исторический документ и как полноценное искусство с глубоким смыслом и эмоциональной насыщенностью, порой становясь философскими притчами, выходя за пределы простого запечатлённого момента.

### Список литературы

1. Самойленко С. Изобретение велосипеда: партизаны от фотоискусства в советском Новокузнецке [Электронный ресурс]. – URL: <https://журнальныймир.рф/sites/zhurmir/files/pdf/posle-12-2020-1-12-29.pdf> (дата обращения: 31.05.2025).
2. «ТРИВА» и новокузнецкая школа фотографии: человек эпохи развитого социализма [Электронный ресурс]. – URL: <https://cameralabs.org/aeon/triva/albom> (дата обращения: 31.05.2025).

*Виноградова Вера Андреевна, студент  
Никольский Александр Валерьевич, доцент  
кафедры фотовидеотворчества  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЦИАНОТИПИИ КАК СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННЫХ ФОТОПРОЕКТАХ**

### **THE USE OF CYANOTYPE AS AN EXPRESSIVE MEDIUM IN CONTEMPORARY PHOTO PROJECTS**

**Аннотация:** Цианотипия, возникшая вслед за фотографией, использовалась исключительно в утилитарных целях. Переосмысляя использование данной технологии, авторы показывают, как в рамках современного искусства с помощью цианотипии можно реализовывать конкретные художественные фотопроекты.

**Ключевые слова:** цианотипия, фотография, современное искусство.

**Abstract:** Cyanotype, which arose after photography, was used exclusively for utilitarian purposes. Rethinking the use of this technology, the authors show how specific artistic photo projects can be implemented within the framework of contemporary art using cyanotype.

**Keywords:** cyanotype, photography, contemporary art.

Научные работы о цианотипии весьма малочисленны. Наиболее известной из них является книга Майка Уэйра «Цианомикон: история, наука и искусство цианотипии, фотографического способа печати в берлинской лазури» (Cyanomicon: The History, Science and Art of Cyanotype: photographic printing in Prussian blue) [6]. В ней автор выделяет три этапа развития цианотипии: научная ботаника, коммерциализация, возрождение.

Для учёных цианотипия оказалась наиболее удобным инструментом создания фотограммы растений: она позволяла получать детализированные отпечатки с сохранением полутонов и фиксировать особенности каждого растения. Наиболее известной работой этого плана является фото-книга «Британские водоросли: цианотипные оттиски» Анны Аткинс. Эта работа интересна с точки зрения соприкосновения науки и искусства в фотографической практике. Однако она не была признана ни в сфере

науки (за неимением важной уточняющей информации о каждом образце), ни в сфере искусства.

Как художественная техника цианотипия в то время носила маргинальный статус. Эмерсон в своей книге «Натуралистическая фотография для студентов, изучающих искусство» пишет о цианотипии следующее: «...никто, кроме вандала, не станет печатать пейзаж красным, или в цианотипе» [4, с. 196]. И еще: «Цианотипный процесс печати, конечно, нас не касается, синие отпечатки нужны только для чертежей, а не для искусства» [4, с. 194].

Чайлд Бэйли в своей книге «Фотограф-профессионал» высказался саркастично: «...Что касается методов печати, то существует простая “синяя печать”, которая выживает, как, по словам дарвинистов, некоторые низшие формы жизни выживают благодаря чрезвычайной простоте своей структуры. Синяя печать не нуждается ни в чём, кроме хорошего промывания в воде, чтобы раскрыть свою полную силу (такой, какая она есть). <...> Есть определенные темы, которым, как говорят, подходит этот цвет, и я живу надеждой, что однажды я увижу такой предмет» [1, с. 391].

Поскольку цианотипия не была принята фотографическим сообществом и её ассоциировали исключительно с утилитарными задачами, закономерно, что главной сферой её применения стало тиражирование чертежей в конструкторских бюро мира.

Когда утилитарное использование цианотипии начало сокращаться, на неё обратили внимание художники. Но не столько как на инструмент, сколько как на полноценную художественную практику. Так, в середине XX века «синька» начала трансформацию в «цианографию». Андре Руйе в книге «Фотография. Между документом и современным искусством» пишет: «...фотография сама по себе не является документом (не более, чем любое другое изображение), ей только придается документальная ценность в зависимости от обстоятельств. Именно эта документальная ценность, очень высокая в эпоху своего расцвета в индустриальном обществе, переживает упадок вместе с ним; именно поэтому утрата ведущей роли “фотографии-документа” открывает путь другим практикам, до той поры маргинальным или существующим в эмбриональном состоянии, а именно “фотографии-выражению”» [5, с. 12].

Цианотипное изображение можно получить тремя способами: *фотограммой, обычной фотографией и комбинированием* этих двух методов. Первый способ подразумевает непосредственный контакт объекта

и светочувствительной поверхности, непосредственный отпечаток, «индекс реальности». Для второго используется предварительно подготовленный негатив на прозрачной плёнке. Однако авторы часто не ограничиваются непосредственно отпечатком, а включают элементы декоративно-прикладного творчества (вышивка бисером, сшивание лоскутов). Специфическая особенность цианотипии заключается и в том, что отпечаток можно сделать практически на любой неметаллической поверхности: бумаге, стекле, ткани, дереве и т. д. Это позволяет авторам выходить за рамки плоскости листа – создавать тотальные инсталляции и отдельные арт-объекты. Как отмечает О. А. Кривцун в учебнике по эстетике: «актуализация художественного наследия представляет собой двуединый процесс, сочетающий репродуцирование и порождение» [3, с. 117].

В своём исходном виде произведение не может быть полноценно воспринято в новых историко-культурных условиях, поскольку его интерпретация детерминирована ценностными ориентациями реципиента, обусловленными конкретной эпохой. На примере цианотипии данная закономерность проявляется, с одной стороны, в сохранении традиционных технологий фотопечати, а с другой – в их адаптации посредством современных методов и междисциплинарных практик.

Фотограмма как метод создания цианотипных изображений открывает значительные возможности для исследования телесности в художественной практике. К такому способу в своей практике обращались, например, Роберт Раушенберг и Джон Дагдейл, Бриттани Косет и Кэтрин Янсен.

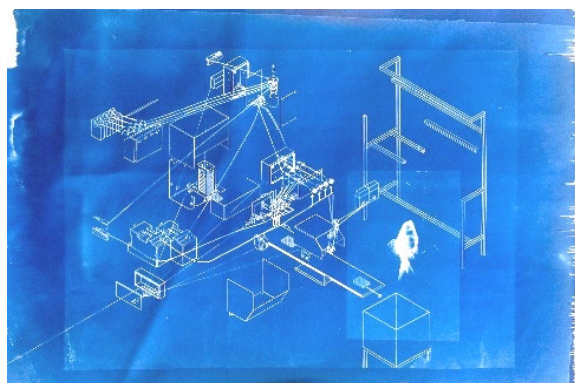
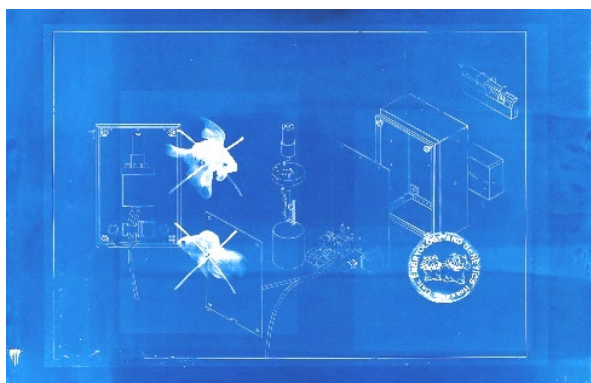
Проект К. Янсен «Синяя комната» представляет собой знаковый пример использования цианотипии в создании масштабных скульптурных форм. Эта работа входит в серию тотальных инсталляций «Мягкий дом», которая состоит из пяти полноразмерных комнат с репликами бытовых объектов. Кэтрин Янсен в своей работе визуализирует память места, показывает связь человека с предметами. Через отпечатки предметов раскрывается диалектика временной перспективы, где тактильные следы прошлого становятся мостом между воспоминанием и актуальным взглядом (см. рис. 1–3).



*Рисунки 1–3. Кэтрин Янсен. Синяя комната*

Художественная практика Ревиталь Козна и Туура ван Балена мультидисциплинарна. В работах они исследуют взаимодействие биологического и технологического. Их работы сочетают научный подход с художественным высказыванием. В серии «Сэнсэй Ичи-го» связаны наука, этика биодизайна и рефлексия о природе производства (см. рис. 4–6).

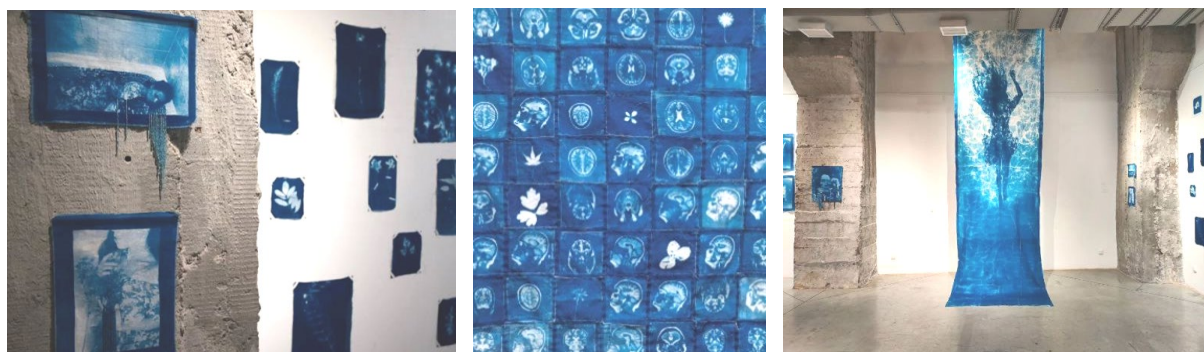
Цианотипия способствует раскрытию концепции проекта: авторы делают ссылку на утилитарное использование техники и с помощью неё критически осмысливают современные биотехнологии. Здесь художники используют не фотограмму, а фотографию: предварительно совмещают изображения золотых рыбок и чертежей. Важно и то, что на отпечатках сохраняются следы ручного нанесения эмульсии – неровные края и видимые границы листа. Этот приём работает на нескольких уровнях: подчёркивает искусственность самой концепции «машины для создания стерильных рыб», отсылает к материальности аналоговых медиа в цифровую эпоху. В описании к проекту авторы отмечают: «Машина представляет собой сложную систему со скрытой хореографией функционирования, объединяющую характеристики производственной линии, печатного устройства и механизма управления» [2].



*Рисунки 4–6. Ревиталь Коэн и Туур ван Бален. Сэнсэй Ичи-го*

Анастасия Безвершук, художница из Красноярска, в своих работах комбинирует методы фотограммы и фотографии, включает элементы декоративно-прикладного искусства. Её практика сосредоточена на исследовании визуализации нематериальных категорий – памяти, сновидений и личной истории.

В серии «Синдром Офелии» она исследует уязвимость и телесность. В выставочном пространстве масштаб работ варьируется от камерных форматов до масштабных полотен, что создаёт эффект иммерсивности, принуждая зрителя к взаимодействию с художественным пространством и переживанию экзистенциальной хрупкости (см. рис. 7–9).



*Рисунки 7–9. Анастасия Безвершук. Синдром Офелии*

На московской ярмарке современного искусства Cosmoscow были представлены работы А. Безвершук, в которых использованы материалы семейного архива. В их визуальной основе интегрированы элементы бисерной вышивки. Полотна оформлены в антикварные рамы и элементы мебели как физические носители памяти (см. рис. 10–12).



*Рисунки 10–12. Анастасия Безвершук.  
Работы с выставки Cosmoscow*

Таким образом, цианотипия, возникшая как сугубо утилитарная технология, в современном искусстве трансформировалась в художественную практику, обладающую уникальным выразительным потенциалом. В условиях стремительного развития технологий, перенасыщенности фотографического рынка и появлении нейросетевого контента художники ищут новые формы и методы создания работ.

Анализ проектов, в которых представлены особые методы работы с техникой цианотипии (К. Янсен, Р. Коэн и Т. ван Бален, А. Безвершук), позволил выявить несколько значимых аспектов этой трансформации.

- Цианотипия утвердилась как автономный художественный метод, чей потенциал раскрывается через диалектику исторического наследия и актуальных практик.

- Выразительные возможности цианотипии уникальны: от тактильной документальности до концептуальной полифонии в работах с архивами и биотехнологиями.

- Дальнейшее развитие техники цианотипии связано с углублением междисциплинарных связей (наука – digital art – ремесло) и рефлексией о природе аналоговых медиа в постцифровую эпоху.

Настоящая работа вносит вклад в изучение альтернативных фотографических процессов, демонстрируя, что цианотипия представляет со-

бой не исторический артефакт, а динамично развивающуюся художественную практику, сохраняющую актуальность в современном поле визуальных исследований.

### Список литературы

1. Бэйли Р. Фотограф-профессионал. – Нью-Йорк: Doubleday, Page, 1909. – 410 с.
2. Коэн Р., Ван Бален. Т. SENSEI ICHI-GO [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cohenvanbalen.com/work/sensei-ichi-go> (дата обращения: 15.06.2024).
3. Кривцун О. А. Эстетика: учебник. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 434 с.
4. Эмерсон П. Г. Натуралистическая фотография для студентов, изучающих искусство. – Лондон: S. Low, Marston, Searle & Rivington, 1889. – 366 р.
5. Руйе А. Фотография. Между документом и современным искусством. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2022. – 320 с.
6. Уэйр М. Цианомикон: история, наука и искусство цианотипии, фотографического способа печати в берлинской лазури. – 2020. – 406 с.

*Иванова Ирина Евгеньевна, студент  
Куркова Наталья Сымжитовна,  
старший преподаватель кафедры фотовидеотворчества  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **ФЕНОМЕН КИНОЯЗЫКА ГИНТСА ЗИЛБАЛОДИСА И ТРИУМФ АВТОРСКОЙ АНИМАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА «ПОТОК»)**

### **THE PHENOMENON OF GINTS ZILBALODIS'S FILM LANGUAGE AND THE TRIUMPH OF AUTHOR'S ANIMATION (ON THE EXAMPLE OF THE FILM "STREAM")**

*Аннотация:* Данная статья посвящена исследованию феномена киноязыка латвийского режиссёра Гинтса Зилбалодиса и его фильма «Поток» (2024). Анализируются ключевые символические элементы фильма, демонстрирующие глубину и многослойность повествования, а также влияние работы Зилбалодиса на развитие современной анимации.

**Ключевые слова:** авторская анимация, киноязык, символ, метафора, художественный образ, анимационное искусство.

**Abstract:** This article is devoted to the study of the phenomenon of the film language by Latvian director Gints Zilbalodis and his film “The Stream” (2024). The key symbolic elements of the film are analyzed, demonstrating the depth and layering of the narrative, as well as the influence of Zilbalodis’ work on the development of modern animation.

**Keywords:** author’s animation, film language, symbol, metaphor, artistic image, animation art.

Каждый вид искусства обладает особым языком, который помогает художнику выразить мысли, чувства, свое отношение к действительности. В любом искусстве язык многообразен и индивидуален. Анимационное искусство говорит со зрителем на своём оригинальном языке: системе условностей и использования особых выразительных средств для создания художественного образа.

Ю. Лотман писал: «Существенным условием дальнейшего развития мультипликации является осознание специфики её языка и того факта, что мультипликационный фильм не является разновидностью фотографического кинематографа, а представляет собой вполне самостоятельное искусство со своим художественным языком, во многом противостоящим языку игрового и документального кинематографа. Исходное свойство языка мультипликации состоит в том, что он оперирует знаками знаков: то, что проплывает пред зрителем на экране, представляет собой изображение изображения» [4, с. 26–27].

Время, пространство и движение в анимационном фильме рукотворны. Создаёт их автор фильма. «Анимационный язык может оперировать буквальной визуализацией метафор, экспрессивно-чувственным и алогичным мышлением, возникающим благодаря взаимодействию символов и абстрактных образов» [3, с. 26].

Известный теоретик кино И. Вайсфельд отмечал, что искусство анимации содержит гораздо больше граней, чем кинематограф. Он подчёркивал важность иносказательных и символических конструкций, абстрактного и ассоциативного мышления, которые помогают зрителю познавать физическую реальность с неожиданных для него ракурсов.

Анимация приобрела популярность благодаря своему особому языку, который вследствие высокой степени условности оказывается привле-

кательным для зрителя, удовлетворяя его потребность в ментальной деятельности через воображение и ассоциативное мышление [2, с. 17].

Анимационный фильм «Поток» (Flow) режиссёра Гинтса Зилбалодиса стал одним из самых неожиданных и значимых событий в мировом кинематографе последних лет. На экраны мира он вышел в марте 2025 года. Фильм повествует о чёрном коте, вынужденном спастись от глобального наводнения в одной лодке с другими животными. Зилбалодис сознательно отказался от традиционных приёмов массового кино: в ленте отсутствуют диалоги, а идея передаётся через визуальные и эмоциональные средства. Такой подход позволил Зилбалодису создать универсальную историю, понятную без слов, и говорить со зрителем на своём языке, используя метафору, гиперболу, аллегория и символ.



*Кадры из фильма «Поток»*

Фильм «Поток» насыщен визуальными метафорами:

- наводнение – символ цикличности жизни, неизбежности перемен и хрупкости цивилизации;
- заброшенный город с защитными сооружениями намекает, что люди предвидели катастрофу, но их дальнейшая судьба остаётся загадкой;
- кит – архетип «покровителя», помогающего героям, но в финале оказывающегося на грани гибели. Однако сцена после титров, где мы видим плывущего на горизонте кита, говорит о возрождении и надежде.

Каждый герой олицетворяет определённый страх и путь его преодоления: кот (одиночество, боязнь воды) учится доверять другим; собака (конформизм) осознаёт ценность индивидуальности; капибара (апатия) проявляет героизм в критический момент; лемур (жажда признания) понимает, что искренние отношения важнее показной любви; птица-секретарь (травма предательства) постепенно оттаивает, жертвуя собой ради других.

Искусство говорит с человечеством на языке символов. Символ в искусстве является художественным образом, воплощающим какую-либо идею. Символ многозначен, подобно загадке, его смыслы можно раскрывать до бесконечности в отличие от знака, который всеми понимается одинаково. Глубина понимания символа зависит от способности человека к интерпретации, от его эрудиции и интуиции.

Бушующий поток воды, который сносит всё на своём пути, в фильме Зилбалодиса «Поток» – это символ страха главного героя: сначала вода охватывает всё пространство, герой в ней тонет и едва спасается, а в финале он вместе с другими героями смотрит в спокойную и умиротворённую гладь воды, где отражается небо. Это символизирует, что страх побежден.

Следующее средство выразительности – это гипербола (преувеличение). Преувеличение особенно органично для анимации, так как идеальная имитация реальности может выглядеть статической и скучной в мультфильмах. Уровень преувеличения зависит от того, стремится ли художник выразить реализм или подчиняет его определённому стилю. Классическое понимание утрирования, принятое в «диснеевском методе», подразумевало оставаться верным действительности, но преподносить её в более экстремальной форме. Другие формы преувеличения могут включать в себя сверхъестественные или сюрреалистические изменения в физических особенностях персонажа или даже сюжете. В фильме «Поток» гипербола используется для того, чтобы показать стихию воды, заполнившей всё пространство.

Современное анимационное искусство представляет собой удивительный симбиоз всех возможных видов творчества и технологических новшеств. Это высокая концентрация художественных образов, оперирующая на уровне архетипов, символов и коллективного бессознательного, в едином слитном потоке транслирующая в сознание и подсознание зрителя разнообразные идеи, воздействуя с высокой степенью эффективности на его психику, во многом благодаря возможностям своего языка [5].

Гинтс Зилбалодис – латвийский режиссёр, аниматор и композитор, представитель нового поколения независимых кинематографистов. Зилбалодис самостоятельно освоил анимацию, звуковой дизайн и музыкальную композицию. Идея фильма зародилась ещё в школьные годы режиссёра. Первоначально она воплотилась в короткометражке Aqua (2012) –

лаконичной истории о страхе котёнка перед водой. Позже Зилбалодис расширил концепцию, добавив социальный аспект: теперь кот сталкивался не только со стихией, но и с необходимостью взаимодействовать с другими животными.

Ключевой художественной задачей стало избегание антропоморфизма: животные в фильме не говорят, а их эмоции передаются через визуальные образы и музыку. Такой подход позволил сохранить реалистичность восприятия мира с точки зрения главного героя – кота.

Гинтс Зилбалодис в создании своего фильма «Поток» (Flow) использовал Blender – открытое программное обеспечение для трёхмерной компьютерной графики. «Мне нравится, что в Blender можно одновременно работать с несколькими аспектами сцены – например, настраивать камеру и освещение, которые взаимно влияют на визуальное восприятие» [7].

Проект потребовал пяти с половиной лет кропотливой работы. В 2019 году разрабатывался сценарий, изучался Blender, осуществлялся поиск финансирования. В 2021–2022 годах сформировалась небольшая международная команда. В 2022 году подключились бельгийские и французские аниматоры для работы над анимацией, звуком и постпродакшном. «Расширение команды за счёт опытных аниматоров было необходимо для реализации сложных сцен. Это стало по-настоящему международным сотрудничеством», – подчеркивал Зилбалодис [7]. Мировая премьера фильма состоялась на Каннском кинофестивале в мае 2024 года, где картина была встречена семиминутной овацией.

Детализированные пейзажи в фильме контрастируют с намеренно «размытыми» персонажами, что позволяет избежать эффекта «зловещей долины» и сохранить плавность движений; камера играет роль «невидимого персонажа», усиливая эффект присутствия: её дрожание, движение вместе с потоком воды создают кинематографическую динамику.

После получения «Оскара» в марте 2025 года фильм стал национальным достоянием Латвии: многочисленные награды (включая статуэтку «Оскара») были выставлены в Латвийском национальном художественном музее. В Риге установили скульптуру кота – главного героя фильма. «Это очень личная история. Как и кот, я учился доверять другим. В современном мире это особенно важно», – заключил Зилбалодис [6].

В современной анимационной индустрии традиционно существует четкое разделение между коммерческими и авторскими проектами. Ком-

мерческая анимация представлена такими гигантами, как студии Pixar, Disney и DreamWorks. Они характеризуются крупными бюджетами, разветвлёнными, многочисленными (до 300 человек) производственными командами, ориентацией на массового зрителя.

В то же время авторская анимация создаётся узким кругом энтузиастов, что обычно ограничивает её технические и визуальные возможности. Долгое время считалось, что независимые проекты не могут конкурировать с высокобюджетными блокбастерами ни по зрелищности, ни по качеству исполнения. Однако успех латвийского фильма «Поток» (Flow) опровергает это утверждение. Режиссёр Гинтс Зилбалодис, используя современные цифровые инструменты и работая с небольшой командой, сумел создать произведение, которое визуально сопоставимо с продукцией ведущих анимационных студий. Вместе с тем оно глубокое по содержанию и не случайно получило мировое признание.

Этот пример доказывает, что развитие технологий (в частности, доступных программ для 3D-графики) стирает границы между коммерческим (индустриальным) и авторским (независимым) кино, позволяя небольшим коллективам реализовывать амбициозные замыслы без необходимости привлекать многомиллионные инвестиции.

Фильм «Поток» уникален не только с технической, но и с философской точки зрения. Это философское высказывание о природе человечества через призму аллегорического повествования. В нём отсутствуют диалоги: они не нужны, так как их заменяют визуальная метафорика, символика природных стихий, психологическая глубина и выразительность мимики и движений персонажей. «Поток» наполнен звуками природы.

Наводнение в картине становится многогранным символом: во-первых, это цикличность истории: катастрофа повторяется, что подтверждается финальными кадрами. Во-вторых, это хрупкость цивилизации: руины городов напоминают о последствиях человеческой деятельности. В-третьих, это необходимость адаптации: герои вынуждены меняться, чтобы выжить.

Сюжет строится вокруг группы животных, которые, несмотря на различия в характерах и инстинктах, учатся доверять друг другу, преодолевать страхи, действовать сообща. Финал фильма (сцена с отражением в воде) подчёркивает переход от эгоизма к коллективной ответственности.

Персонажи, глядя на себя, осознают, что их сила в единстве. Этот посыл особенно актуален в современном мире, где глобальные кризисы (экологические, политические, социальные) требуют от людей сотрудничества, а не конфронтации.

Анимационный фильм «Поток» показывает, что современные технологии кинопроизводства позволяют малым командам создавать конкурентоспособные работы. Это пример того, как авторская анимация может быть одновременно зрелищной и глубокой, не требуя при этом голливудских бюджетов. Таким образом, фильм Зилбалодиса не просто ломает стереотипы о возможностях независимого кино – он задаёт новый стандарт для авторской анимации в XXI веке.

### Список литературы

1. Асенин С. В. Мир мультфильма. – М.: Искусство, 1986. – 274 с.
2. Вайсфельд И. В. Искусство в движении: Современный процесс: исследования, размышления. – М.: Искусство, 1981. – 240 с.
3. Куркова Н. С. Анимационное кино и видео: азбука анимации. – М.: Юрайт, 2024. – 235 с.
4. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – 116 с.
5. Попов Е. А. Анимационное произведение: типология и эволюция образных средств: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 198 с.
6. Пять причин, почему нельзя пропустить «Поток». Мультфильм без диалогов получил «Оскар» [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/Z7roQFGVMiY10ttL> (дата обращения: 07.04.2025).
7. Франческо Сидди. Making Flow – интервью с режиссёром Гинтсом Зилбалодисом [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.blender.org/user-stories/making-flow-an-interview-with-director-gints-zilbalodis/> (дата обращения: 07.04.2025).

## Раздел 7. ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

*Горбачева Маргарита Сергеевна, студент  
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

### НАРУШЕНИЕ ПРИНЦИПОВ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ КАК ПРИЁМ ПРЕЗЕНТАЦИИ НЕСТАНДАРТНЫХ ПЕРСОНАЖЕЙ

#### VIOLATION OF PRINCIPLES OF PLOT CONSTRUCTION AS A TECHNIQUE FOR PRESENTING NON-STANDARD CHARACTERS

**Аннотация:** В статье исследуется отказ от линейного повествования и четко выраженной трехактной структуры сюжета, а также использование разорванных нарративов, субъективных перспектив и жанровых экспериментов, создающих новые способы раскрытия героев, презентованных в непривычном варианте.

**Ключевые слова:** сюжет, сюжетостроение, жанровый эксперимент, актуализация нарратива.

**Abstract:** This article explores the rejection of linear narrative and a clearly defined three-act plot structure, as well as the use of fractured narratives, subjective perspectives and genre experiments that create new ways of revealing characters presented in an unusual way.

**Keywords:** plot, plot construction, genre experiment, actualization of narrative.

В традиционной сюжетной структуре развитие персонажа подчиняется логике последовательных событий, создающих его трансформацию. Классическая схема, будь то путь героя по Кэмпбеллу или трёхактная структура Филда, позволяет зрителю однозначно понять мотивацию персонажа, проследить его внутренний рост и эмоционально вовлечься в ис-

торию. Завязка формирует отправную точку, конфликты и испытания раскрывают характер героя, а кульминация демонстрирует его кардинальное изменение. Такая предсказуемость структуры сюжета делает персонажей понятными и убедительными, а их путь – драматически насыщенным. Обратной стороной использования указанных лекал является предсказуемость развития сюжета, что выхолащивает историю, снижает занимательность разворачивания сюжета, уводит от связей с явлениями жизни.

В свою очередь нарушение традиционных схем открывает возможности для разностороннего раскрытия героев: разрушение хронологии, фрагментарное повествование или размытая кульминация могут углубить восприятие персонажа, сделав его объёмнее и сложнее. Такие «нарушения», как правило, рассматриваются с формальной точки зрения (какие реализованы приёмы), исследователи акцентируют внимание на изменении концепции сюжета. При этом структура персонажа, возникшего в результате действия «нарушения», остается на периферии изучения.

Целью данной статьи является анализ возможностей презентации персонажа посредством изменения параметров сюжетостроения. В задачи исследования входит экспликация основных моделей сюжетостроения, а также выявление способа презентации персонажа через нарушение построения сюжета.

Развитие персонажа в кино традиционно связано с классическими сюжетными структурами, которые обеспечивают логичное раскрытие героя через последовательность событий. Эти структуры помогают выстроить арку персонажа, демонстрируя его мотивацию, внутренний конфликт и трансформацию. В рамках классической драматургии можно выделить несколько ключевых подходов к построению сюжета: мономиф Джозефа Кэмпбелла, трёхактную систему Сида Филда и архетипическую теорию Карла Юнга.

Одной из самых распространённых моделей сюжетного построения является концепция мономифа, сформулированная Джозефом Кэмпбеллом в книге «Тысячеликий герой» [1]. Согласно этой модели, персонаж проходит двенадцать этапов на пути своего развития, начиная с обычного мира и заканчивая трансформацией после испытаний (см. рис. 1.).

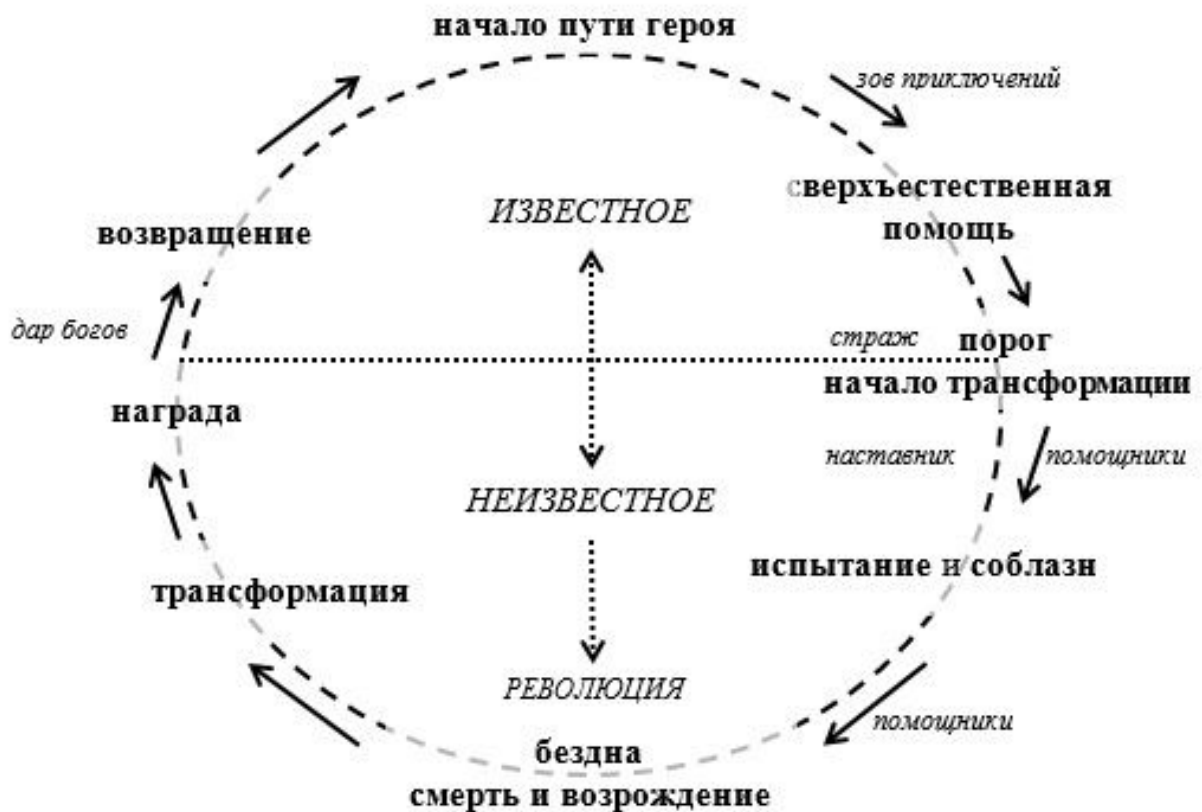


Рисунок 1. Модель «Мономиф» Джозефа Кэмпбелла

Впоследствии Кристофер Воглер адаптировал этот принцип для сценарного искусства, выделив элементы упрощённой схемы пути героя (см. рис. 2): *обычный мир* – герой живет в привычной среде, не подозревая о грядущих изменениях; *зов к приключению* – событие, заставляющее его покинуть комфортную зону; *отвержение зова* – герой сомневается, боится или не хочет менять свою жизнь; *встреча с наставником* – появляется персонаж, направляющий его; *преодоление первого порога* – герой вступает в новый мир и сталкивается с первыми испытаниями; *испытания, союзники, враги* – герой учится, встречает друзей и противников; *приближение к главному испытанию* – кульминационный момент истории; *главное испытание* – ключевой кризис, где герой сталкивается с опасностью или внутренней дилеммой; *награда* – герой получает силу, изменяющую его; *обратный путь* – персонаж должен применить полу-

ченные знания; *возрождение* – финальное испытание перед возвращением; *возвращение с эликсиром* – герой меняется и влияет на окружающий мир (см. [2, с. 91]).

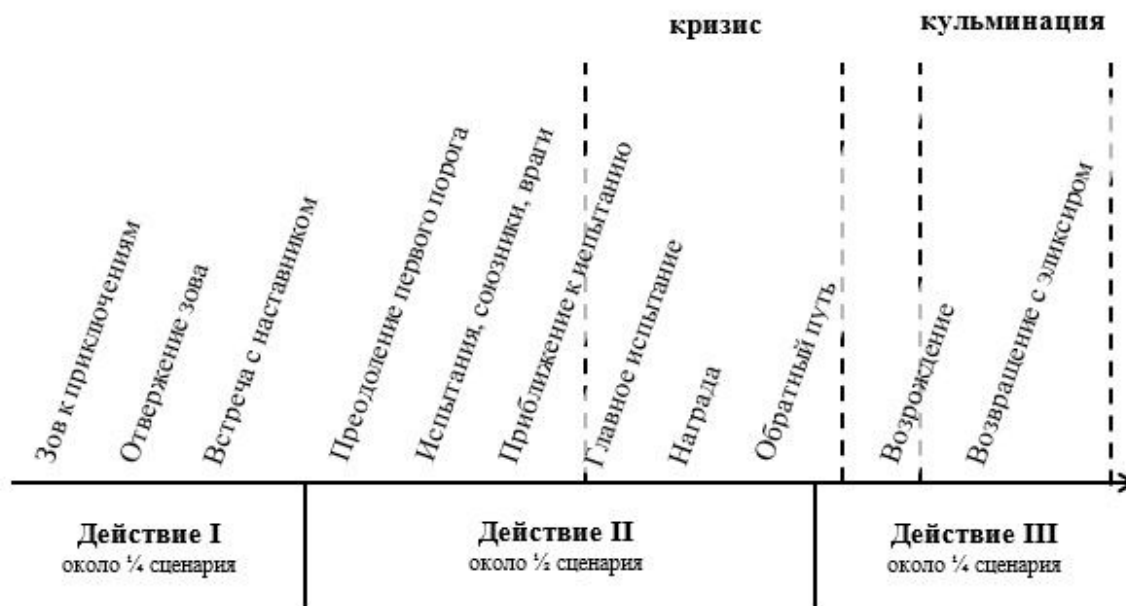
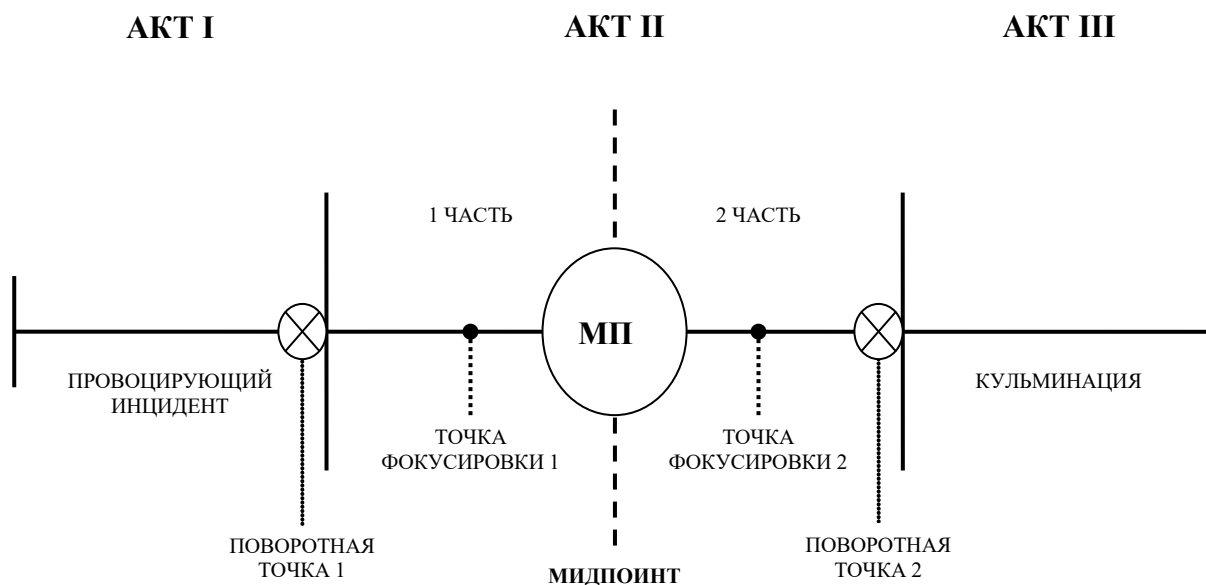


Рисунок 2. Модель «Путешествие героя» Кристофера Воглера

Эта структура наглядно демонстрирует трансформацию героя: он изначально сталкивается с трудностями, преодолевает их и становится новым человеком. Например, в «Матрице» [3] Нео проходит путь героя, начиная как программист, затем, сталкиваясь с выбором (красная или синяя таблетка), проходит обучение у Морфеуса, преодолевает испытания и в конце принимает свою судьбу как избранный.

Другой фундаментальный способ организации сюжета предложил Сид Филд, разработавший трёхактную систему, которую используют в большинстве классических фильмов (см. рис. 3). Она состоит из: *завязки* – представления персонажей и конфликта (первые 25 % истории); *развития* (конфронтации) – усложнения сюжета, препятствия для героя (50 % фильма); *развязки* – кульминации и заключительного изменения героя (финальные 25 %) (см. [4]).



*Рисунок 3. Схема Сиды Филда*

Ключевую роль в трёхактной структуре играют «поворотные моменты» – события, кардинально меняющие ход истории и подталкивающие персонажа к развитию. Например, в «Терминаторе 2» [5] первый акт показывает Сару Коннор как закалённую воительницу, но первый поворотный момент (появление нового терминатора) заставляет её пересмотреть свои взгляды. В конце второго акта Джон Коннор становится для неё новым смыслом жизни, а в кульминации Сара решается уничтожить Кибердайн, завершая свою трансформацию. Трёхактная структура подчёркивает развитие персонажа через действие: каждая крупная сюжетная точка требует от него принятия решений, приводит к изменениям.

Психолог Карл Юнг выделил ключевые архетипы [6], которые часто встречаются в мифах и историях, их влияние на моделирование персонажей актуально и для кино (см. рис. 4). В контексте традиционной сюжетной структуры архетипы выполняют значимые функции в развитии действующих лиц: герой – главный персонаж, проходящий трансформацию; наставник помогает герою, обучает его; тень – антагонист или внутренняя борьба героя; трикстер разрушает порядок, создаёт хаос.

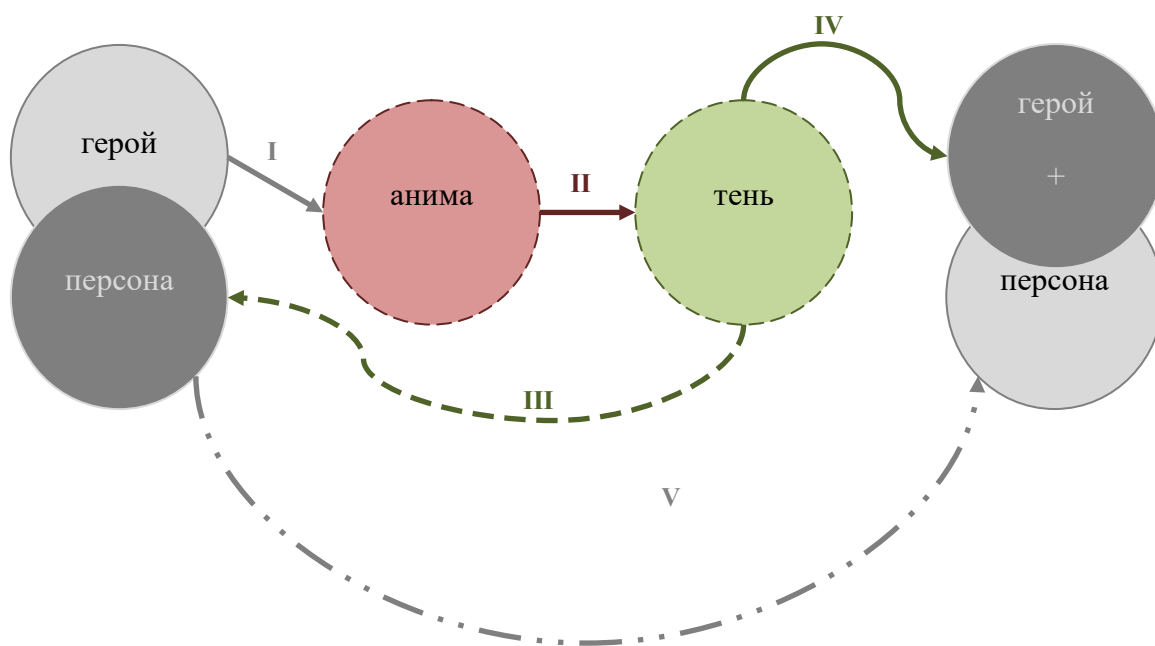


Рисунок 4. Система архетипов Карла Юнга

Архетипы помогают структурировать характер персонажа и его изменения. Например, переход героя из одной архетипической роли в другую часто совпадает с ключевыми моментами сюжета. В «Бойцовском клубе» [7] главный герой изначально представлен как обычный человек, затем под влиянием «наставника» (Тайлера Дёрдена) начинает трансформироваться и в итоге осознает, что его собственное восприятие реальности было искажено.

Классические сюжетные схемы создают структуру, в рамках которой герой может эволюционировать. Мономиф фиксирует универсальную модель трансформации персонажа через испытания, трёхактная структура задает драматический темп изменений, а архетипы помогают зрителю быстрее понять характер героя и его роль в истории. Такие инструменты делают развитие персонажа логичным и понятным, помогая зрителю эмоционально включиться в его путь.

Традиционные схемы сюжетостроения обеспечивают понятное и логичное развитие персонажа, однако их нарушение позволяет создавать новые способы раскрытия героя. Современное кино всё чаще отходит от линейного повествования и четко выраженной трёхактной структуры, используя разорванные нарративы, субъективные перспективы и жанровые эксперименты. Такие методы могут делать персонажей глубже, слож-

нее и неоднозначнее, заставляя зрителя активнее включаться в действие. Рассмотрим ключевые способы нарушения классической структуры и их влияние на восприятие героя.

**Нелинейное повествование.** Одним из самых распространённых способов разрушения классической структуры является отказ от хронологического порядка событий. История может подаваться через флешбэки (воспоминания персонажа, которые объясняют его поступки), флешфорварды (забегания вперёд, намекающие на возможные последствия), смену перспектив (различные точки зрения на одни и те же события).

Такой подход позволяет более глубоко раскрывать характер героя через фрагменты его жизни, создавая эффект мозаичности. Например, в фильме «Мemento» Кристофера Нолана [8] цветные сцены идут в обратном порядке. Каждая новая сцена происходит раньше предыдущей, что заставляет зрителя переживать историю так же, как её воспринимает главный герой Леонард – кусками, без ясного понимания того, что произошло до этого. Чёрно-белые сцены даны в хронологическом порядке и показывают телефонный разговор Леонарда, в котором он рассказывает историю Сэмми Дженкинса – человека, страдающего той же формой амнезии, что и он сам. В какой-то момент две линии сливаются, и зритель получает ключ к пониманию всей истории.

**Фрагментарность и разорванный сюжет.** Некоторые фильмы строятся не вокруг цельного повествования, а представляют собой совокупность эпизодов, которые зритель должен самостоятельно соединить в единую картину.

Фрагментарность часто используется для передачи субъективного восприятия персонажа. В «Вечном сиянии чистого разума» Мишеля Гондри [9] сюжет выстроен через хаотичные воспоминания главного героя, которые исчезают по мере их стирания из его памяти. Такое построение подчёркивает нестабильное эмоциональное состояние персонажа и делает его развитие более чувственным и интимным.

**Открытые финалы и размытая кульминация.** В традиционной драматургии кульминация является ключевым моментом, после которого герой проходит финальное изменение. Однако в ряде фильмов кульминация либо отсутствует, либо размыта, а финал остаётся открытым, оставляя зрителя в неопределённости.

Такой прием делает персонажа более загадочным и сложным, вынуждая аудиторию самостоятельно достраивать его судьбу. Например,

в «Зодиак» Дэвида Финчера [10] основное повествование строится вокруг поисков серийного убийцы, но фильм намеренно избегает кульминации, оставляя зрителя без окончательного ответа. Этот приём подчёркивает бессилие главного героя перед реальностью, где не все загадки могут быть разгаданы.

**Игра с жанром и метанарратив.** Некоторые фильмы намеренно подрывают ожидания зрителя, играя с жанровыми клише и разрушая чёткую логику повествования. Жанровая деконструкция предполагает, что фильм начинается в одном жанре, но затем полностью меняет его, влияя на восприятие героя. Например, в «Психо» Альфреда Хичкока [11] первые 40 минут повествования строятся как история ограбления, сосредоточенная на героине, но затем фильм резко превращается в психологический триллер с другим главным персонажем. Этот неожиданный поворот радикально меняет восприятие сюжета.

Метанарратив формируется в ситуации, когда фильм осознаёт свою природу как вымышленного произведения, вовлекая зрителя в игру. В «Бойцовском клубе» главный герой ломает «четвёртую стену», напрямую общаясь с аудиторией, что усиливает эффект ненадёжного рассказчика и подчёркивает его внутренний разлом.

Нарушение классической структуры открывает новые способы раскрытия персонажа. Нелинейность, фрагментарность, размытая кульминация и игра с жанром позволяют показать героя более многослойным и загадочным, вовлекая зрителя в активное осмысление его истории. Эти техники передают субъективное восприятие персонажа, подчёркивают его внутренний хаос, заставляя аудиторию сомневаться в реальности происходящего. Рассмотрим, как нарушение привычной структуры влияет на восприятие персонажа.

1. Презентация глубины образа через нестандартную подачу сюжета. Если традиционная трёхактная структура нарушается, то персонаж может восприниматься более многослойно, так как зритель сталкивается с ним не в линейном временном отрезке, а через разрозненные фрагменты. Например, в «Мemento» история рассказана в обратном порядке, что позволяет глубже прочувствовать состояние главного героя, страдающего кратковременной потерей памяти. Зритель находится в том же состоянии неопределённости, что и сам персонаж; этот способ усиливает момент соучастия зрителя и делает героя более сложным и эмоционально насыщенным.

2. Эффект тотального вовлечения, возникающего тогда, когда зритель сам собирает историю, становится соавтором истории, самостоятельно соединяющим её элементы. Такой эффект особенно силён в «Зодиак». История о журналисте, расследующем дело серийного убийцы, намеренно подаётся так, чтобы не дать зрителю окончательных ответов. Этот метод создаёт момент затягивающей неопределённости: персонаж, который кажется нам главным героем, может исчезнуть из повествования, а сюжетные линии останутся незавершёнными. Тем самым делается акцент на психологическом состоянии героев, которые, как и зритель, не могут до конца разобраться в происходящем.

3. Усиление персонажа через трансформацию формы. Разрушение привычного нарратива подчёркивает хаотичность и иррациональность человеческой психики, а также создаёт эффект тревожной непредсказуемости. Фильм «Психо» использует неожиданный сюжетный поворот: оказывается, что история не является по жанру детективом, где выясняется виновный в преступлении, а дана в оправе триллера.

Таким образом, нарушение традиционной сюжетной схемы позволяет переосмыслить природу персонажа, усиливая его многозначность и сложность. Зритель, сталкиваясь с разорванным, нелинейным или даже фрагментарным повествованием, не только открывает для себя новые способы восприятия и анализа героев, но и становится частью процесса их интерпретации. Эти приёмы, несмотря на возможные ограничения, открывают широкие возможности для кинематографистов в создании сложных и многослойных образов, которые продолжают вызывать интерес у зрителей и критиков.

### Список литературы

1. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой [Электронный ресурс]. – URL: <https://knizhnik.org/dzhozef-kempbell/tysjachelikij-geroj/1> (дата обращения: 24.03.2025).
2. Воглер К. Путешествие писателя: мифологические структуры в литературе и кино [Электронный ресурс]. – URL: <https://books.yandex.ru/books/Bj2A7H4D> (дата обращения: 11.04.2025)
3. Матрица (1999) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/301/> (дата обращения: 24.03.2025).
4. Филд С. Киносценарий: основы написания / пер. с англ. А. Кононова, Е. Кручиной. – М.: Эксмо, 2020. – 382 с.

5. Терминатор 2: Судный день (1991) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/444/> (дата обращения: 24.03.2025).
6. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное [Электронный ресурс]. – URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/psihologiya/398004-7-karl-yung-arhetipy-i-kollektivnoe-bessoznatelnoe-litres.html#text> (дата обращения: 24.03.2025).
7. Бойцовский клуб (1999) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/361/> (дата обращения: 24.03.2025).
8. Мemento (2000) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/335/> (дата обращения: 24.03.2025).
9. Вечное сияние чистого разума (2004) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/5492/> (дата обращения: 24.03.2025).
10. Зодиак (2007) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/102838/> (дата обращения: 24.03.2025).
11. Психо (1960) [Электронный ресурс] // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/344/> (дата обращения: 24.03.2025).

*Мотовилова Юлия Алексеевна, студент  
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

**«КОРАЛИНА В СТРАНЕ КОШМАРОВ»:  
СПЕЦИФИКА ФОРМУЛЫ АНИМАЦИОННОЙ АДАПТАЦИИ**

**“CORALINE”: THE SPECIFICS OF THE ANIMATION  
ADAPTATION FORMULA**

*Аннотация:* Анимационная адаптация как явление аудиовизуального искусства возникло благодаря опыту Уолта Диснея. Однако обнаруженные им принципы оказались неподходящими для сюжетов, которые

создаются на пересечении реальности и инобытия. Опыт исследования «Коралины в Стране кошмаров» позволяет обнаружить формулу адаптации таких сюжетов.

**Ключевые слова:** анимация, адаптация, сюжет, сказка, экранизация.

**Abstract:** Animated adaptation as a phenomenon of audiovisual art arose thanks to the experience of Walt Disney. However, the principles he discovered turned out to be unsuitable for plots that are created at the intersection of reality and otherworldly existence. The experience of studying “Coraline” allows us to demonstrate a formula for adapting such plots.

**Keywords:** animation, adaptation, plot, fairy tale, film adaptation.

Анимационная адаптация является магистральным способом создания полнометражных мультфильмов, начало которой положил Уолт Дисней в своих произведениях во второй половине 1930-х годов. В её основе лежит поиск адекватного перевода литературного произведения в новую семиотическую систему – анимированную реальность, функционирование которой осуществляется по иным правилам, нежели практика кинонарратива. Продолжительное время это был оптимальный способ организации визуального хронотопа, основанный на детальной разработке арки главного героя, системы персонажей, создании дополнительных локаций, организации музыкального решения и пр. Это сформировало канон для презентации сказочных историй в массовом восприятии, образец для анимационных произведений.

Однако эти принципы не работают с сюжетами, которые создаются на пересечении реальности и инобытия: двоемирие, в которое погружены герои, требует иных способов презентации истории. Фэнтезийная природа таких сюжетов предполагает сопоставление ассиметричных пространств, что превращает процесс адаптации не в расширение сюжетных мотивов, как было в «Белоснежке и семи гномах», а в укрепление визуальных тропов, цементирующих развитие ситуации. Опыт исследования «Коралины в Стране кошмаров» позволяет проявить формулу адаптации таких сюжетов.

Цель статьи состоит в выявлении особенностей построения художественного мира в анимационной адаптации «Коралина в Стране кошмаров».

Задачи можно обозначить следующие:

1) определить параметры классической формулы анимационной адаптации;

2) эксплицировать принципы анимационной адаптации повести «Коралина».

Понимание того, что анимация – автономный вид искусства, что с помощью неё можно рассказать историю, используя арсенал кино, пришло с выходом первого полнометражного цветного мультфильма с музыкальным оформлением «Белоснежка и семь гномов» студии Уолта Диснея (1937) [1]. В этой мультипликационной адаптации была обнаружена формула, которая является залогом успешности аудиовизуального продукта. Рассмотрим её базовые параметры.

1. Основой сюжета является знакомая (растиражированная) история, имеющая архетипический статус и актуализированная в современности. «Белоснежка» считалась одной из настольных книг, которую знали многие дети не только Америки, но и других континентов. С другой стороны, ситуация, в которой представлена героиня, имеет значимую корреляцию с социокультурными параметрами действительности: в центре рассмотрения – обретение счастья, при этом Белоснежка в позитивном ключе воплощает значимые традиционные гендерные функции. В фильме это усиливается за счёт эпизодов, где она позиционируется как прилежная домохозяйка, которая, попав в незнакомый дом, в первую очередь наводит порядок, создавая уют.

2. Аутентичный сюжет у Диснея подвергся серьёзной трансформации, потому как он изобилует жестокими моментами, присущими фольклорным произведениям и содержащимися в произведении братьев Гримм [2], что противоречит стремлению создать волшебный и невинный «прекрасный мир», в котором счастье возможно при большом упорстве. Одним из существенных маркеров адаптации становится наличие хеппи-энда.

3. Локации, в которых протекает действие, даны в ярких красках, колористических контрастах. Персонажи прорисовываются выразительно, герой и антипод противопоставлены графически: к примеру, Белоснежка – слегка упитанная, розовощёкая девушка – сравнивается с иссохшей, имеющей зелено-серую кожу мачехой, у которой к тому же безобразная родинка на носу, а тело скрючено от старческой немощи.

4. У главной героини есть компания – к ней в качестве помощников приставлены лесные звери, помогающие принцессе в изгнании, они населяют рисованное пространство, создавая богатый персонажный фон. В дальнейшем практически у каждой «диснеевской принцессы» будет армия маленьких зверей или других компаньонов.

5. Звуковое решение не только выполняло задачу оживления анимированной реальности, но и позволяло придать действию дополнительное ритмическое измерение. Так сказка превратилась в мюзикл. Каждая последующая адаптация вписывалась в данную жанровую модель.

Как мы видим, первоисточник потребовал дополнительных усилий для создания полноценной аудиовизуальной версии, и были сформированы правила анимационной адаптации. Успех «Белоснежки» придал мультипликации статус автономной художественной среды, действующей по специфическим законам зрелищности. Итак, самая первая полнометражная анимационная картина – это адаптация литературного произведения, а изменения, сделанные для гармоничного перевода, стали формулой для Диснея, которую можно проследить в других опытах.

Однако оказалось, что не все адаптируемые сюжеты укладываются в указанную формулу. Очевидно, что возникают сложности с переводом произведения, которое имеет неформатный сюжет, придуманный автором спорадически. Повесть «Коралина» была написана Нилом Гейманом, издана в 2002 году [2]. Девочка по имени Коралина через загадочную дверь в новом доме попадает в другой мир, где есть её другие мама и папа, другие соседи, которые хотят оставить её у себя навсегда, пришив пуговицы вместо глаз (такие же, как и у них).

У повести есть анимационная адаптация – «Коралина в Стране кошмаров», выпущенная в 2009 году [4]. Режиссёром и сценаристом картины стал Генри Селик. Это кукольный мультфильм, получивший огромное признание среди поклонников книги, а также зрителей, незнакомых с первоисточником. Более того, популярность мультфильма не ослабевает до сих пор, а «люди с пуговицами вместо глаз» стали одним из самых узнаваемых образов в массовой культуре.

Мультфильм отличается мрачной, но не отягощающей, а активной атмосферой, его даже можно назвать детским ужасиком. Используемая схема анимационной адаптации, применённая Уолтом Диснеем, здесь, очевидно, не сработала бы, поэтому режиссёром был представлен собственный рецепт.

1. В качестве сюжета взят неклассический сюжет, в котором героиня, с одной стороны, предстаёт как активный действователь, который находит силы, чтобы противостоять предначертанному принесению своей души ведьме Бельдам. Эта предначертанность явлена в опенинге, который задаёт параметры инварианта развития сюжета: уже не один ребёнок по-

пался в злодейские руки, и Коралина явно пополнит их число. Однако героиня сразу заявляет о своей автономности, поправляя всех в произношении ее имени: очевидно, что героиня может постоять за себя.

2. Если в «Белоснежке» существенным было отсутствие моментов жестокости, то в случае с «Коралиной» жестокость является принципиальной, аккумулирует атмосферу оригинального произведения. Общая канва сюжета и основные действующие персонажи сохранены, но расширены дополнительными подробностями, благодаря которым художественный мир предстает полнее. Так, например, если в повести Коралина посетила другой мир лишь один раз, после чего ее родителей украли, то в мультфильме она три раза проходит через дверь, благодаря чему успевает в какой-то степени привязаться к другой семье и их развлечениям, поэтому просьба другой мамы о пришивании пуговиц вместо глаз ощущается страшнее. В повести не упоминается, как именно другая мама следила за главной героиней, что поправили в адаптации: в мультфильме другая мама создаёт куклу-шпиона, схожую по облику с Коралиной, чтобы девочка носила её с собой, а та, в свою очередь, следила за всем, что происходит у будущей жертвы в жизни.

3. В мультфильме о Коралине отсутствует персонажный фон – безмолвные звери-помощники. Здесь зверь – это Кот, являющийся полноценным персонажем-помощником. Остальные герои второго плана (соседи, родители, соседский мальчик) являются необходимыми актантами, при этом они очищены Селиком от случайного и представлены в развёртывании необходимых по сюжету функций. Отсутствие персонажного фона связано ещё и с тем, что истории не требуется визуальное развлечение, поскольку, с одной стороны, фабула полноценна сама по себе, в отличие от сказки о Белоснежке, являющейся короткой историей. С другой стороны, сюжет сконцентрирован на познании героиней постулата «бойся своих желаний»: героиня мечтает об идеальной семье, что воплощает другая мама, поэтому дополнительные персонажи явно бы мешали в разрешении заявленной коллизии.

4. Локации в анимационной адаптации предстают на контрасте: серая реальность своего мира и инфернальная идеальность пространства, обустроенного усилиями другой мамы. При этом последняя локация не является фоном, она «схлопывается» после помпезной презентации, что наводит на ощущение опасности при соприкосновении со всем, что доставляет нам удовольствие от получения желаемого. Локация другой мамы

становится дополнительным персонажем, функция которого – стать лоушкой для Коралины.

5. Если музыка в работах Диснея проявлялась больше в песнях, тем самым делая из сказок анимационные мюзиклы, то в случае «Коралины» этот момент получил оригинальное решение. Значимую роль в создании необычной и узнаваемой атмосферы мультфильма играет музыка, которая работает здесь не просто как помощник, а как полноценный герой-сказитель. Некоторые фоновые песни были написаны вымышленным языком на основе французского. Манера его исполнения – быстрые шепотки или тягучие распевы детскими голосами – настраивает зрителя на слегка взвинченное, тревожное, но приятное настроение предвкушения. Бессмысленные слова в фоновых песнях – это будто отсылка к детскому увлечению говорить на вымышленном языке.

Подводя итог предпринятому сопоставлению и выявлению формулы для сюжетов, имеющих неформатный статус, можно констатировать, что каноны анимационной адаптации являются лишь отправной точкой для создания оригинальной аудиовизуальной версии литературного произведения.

В дальнейшем исследовательский интерес может быть проявлен в отношении подобных «Коралине в Стране кошмаров» адаптаций, чтобы через их сравнение определить общие принципы создания современных анимационных произведений. Это позволит не только выявить существующие тренды, но и наметить эволюцию принципов, составляющих формулу анимационной адаптации.

### Список литературы

1. Белоснежка и семь гномов [Электронный ресурс]: мультфильм // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе: сайт. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/551/> (дата обращения: 01.06.2025).
2. Гримм Я., Гримм В. Белоснежка и семь гномов [Электронный ресурс]. – URL: <https://azbyka.ru/fiction/belosnezhka-i-sem-gnomov/> (дата обращения: 20.01.2025).
3. Гейман Н. Коралина / пер. с англ. А. Осипова. – М.: АСТ, 2016. – 192 с.
4. Коралина в Стране кошмаров [Электронный ресурс]: мультфильм // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе: сайт. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/49166/> (дата обращения: 01.06.2025).

*Арольд Олег Евгеньевич, магистрант  
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ОПЕНИНГ И ЭНДИНГ В СТРУКТУРЕ АНИМЕ-СЕРИАЛА: ФУНКЦИИ И ВИЗУАЛЬНАЯ ЭСТЕТИКА**

### **OPENING AND ENDING IN THE STRUCTURE OF AN ANIME SERIES: FUNCTIONS AND VISUAL AESTHETICS**

*Аннотация:* В статье рассматриваются опенинг и эндинг как структурные элементы аниме-сериала. Анализируются их функции (разграничительная, репрезентативная, нарративная и маркетинговая), а также особенности визуальной эстетики и моментов рецепции.

*Ключевые слова:* аниме-сериал, опенинг, эндинг, рецептивная эстетика.

*Abstract:* The article examines the opening and ending as structural elements of an anime series. Their functions (delimiting, representative, narrative and marketing) are analyzed, as well as the features of visual aesthetics and moments of reception.

*Keywords:* anime series, opening sequence, ending sequence, receptive aesthetics.

Значимым явлением XXI века является сериал, предстающий как особый сплав нарратива и аудиовизуальных средств выразительности; аниме-продукция также представлена в этом формате. Одной из уникальных черт аниме-сериалов является особая работа с открывающими и закрывающими заставками, или же опенингами и эндингами. Изначально в киноиндустрии эти элементы считались техническими и выполняли одну функцию – фиксацию имён команды создателей, работавшей над производением.

В последнее время данные элементы аудиовизуального произведения представлены различными способами (особенно в аниме-сериалах), являясь полем для нарративных и визуальных экспериментов, меняющих рецептивный опыт зрителя. Однако этот интересный момент, характерный для актуальных зрелищных практик, остаётся за пределами аналити-

ческой рефлексии. Специфика основной части аниме-произведения фигурирует в работах исследователей, тогда как указанные элементы не являются актуальными. Поэтому в данной работе предпринята попытка выявить функции и визуальную эстетику заставок в аниме-сериале.

Цель статьи – анализ функций опенинга и эндинга в аниме-сериале. Задачи исследования связаны с определением назначения указанных элементов, а также описанием того, как это организовано в контексте художественного высказывания.

Типовой эпизод аниме-сериала состоит из опенинга, основной части, *eyecatch* (айкатча) и эндинга. В среднем одна серия идёт 20–25 минут, из которых по полторы минуты занимают заставки. Как известно, первая и основная их функция – размещение имен постановочной группы, работавшей над произведением, так как создание аниме-сериала требует значительного количества как финансовых, так и творческих ресурсов, поэтому возникает необходимость обозначить заслугу каждого участника. Перейдём к приобретённым в ходе формирования индустрии функциям.

**Разграничение сериала и включение зрителя.** Открывающая заставка – это первое, с чем сталкивается зритель, она вводит зрителя в вымышленный мир. Делается это, в первую очередь, через музыку. Как правило, в аниме-заставках исполняются композиции с запоминающейся мелодией. Их пишут признанные и восходящие звёзды японского шоу-бизнеса, что отличается от принятой на Западе практики.

Музыкальная композиция и видеоряд определяют жанр, общее настроение сериала. Например, хип-хоп трек *Battlecry* музыкального продюсера *Nujabes* к аниме-сериалу «Самурай Чамплу» (2004) создаёт ощущения свободы и неспешности, свойственные путешествию главных героев картины. В сёнэнах с большим количеством боевых сцен, как правило, используют динамичные композиции с яркими аккордами и мощным вокалом, подчёркивающими силу и решительность персонажей. В сёдзё-романтике, ориентированной на раскрытие любовных и межличностных отношений, чаще звучат мягкие, лиричные мелодии.

Вместе музыка и картинка, как пишет Ариан Худеле, задают скорость действия, переводя зрителя в другую временную логику [1, р. 8]. По темпу и ритму эта заставка часто соответствует повествованию в сериале.

Эндинги выполняют функции вывода зрителя из истории и продления эмоциональной реакции. Темпорально закрывающая заставка может контрастировать с самим сериалом, в серии происходит динамичная дра-

ка, но титры смягчат выход из нее. Например, второй эндинг 1-го сезона аниме-сериала «Магическая битва» (2020) состоит из нарезанных кадров повседневности героев под лиричную песню группы Co shu Nie “Give it back”, тогда как вторая часть сезона полна драк и трагичных событий.

Несмотря на то, что сервисы (например, «Кинопоиск») дают возможность пропустить все заставки и посмотреть сериал за один вечер, их наличие всё равно необходимо. Как отмечает Валентина Ре, они оставляют за собой функцию «обрамления» ритуала или, другими словами, сохранения удовольствия и ритма серийного повествования (см. [2]). В этом отношении просмотр нескольких серий подряд – это не то же самое, что просмотр очень длинного фильма, титры придают завершённость и эпизоду, и сериалу в целом. Зритель волен и не пропускать титры, превратив просмотр в ритуал, где опенинг доставит удовольствие ожидания, а эндинг продлит эмоции и сделает плавным выход из вымышленного мира.

**Репрезентация и организация.** Большинство аниме-сериалов создаются по манге, следовательно, имеют горизонтальную структуру. Как пишет А. Акопов, такая структура имеет множество сюжетных арок, где исходная мотивация героя может образовывать большую сюжетную арку, а трудности на пути к главной цели – частную, и чем больше серий, тем сильнее возрастает роль второстепенных линий [3, с. 197]. Роль организации многоуровневого нарратива в аниме-сериале выполняет заставка. Помимо ввода она знакомит нас с составом действующих лиц сериала, их повадками, с тем, как они встроены в пространство сериала, какую функцию будут выполнять, что задаёт зрителю рамку ожиданий. Поэтому опенинг визуально не отходит от стиля самого аниме, стремясь показать персонажей и локации такими, какие они есть в сериале.

Смена опенинга демонстрирует развитие сериала. Титры в «Атаке титанов» (2012–2023) показывают различный взгляд на историю в развитии тайтла: в первых опенингах мы видим локальный конфликт «человечества» с титанами, главными фигурами выступают члены разведкорпуса (Эрен Йегер и его окружение). В одном из опенингов 3-го сезона акцент с борьбы с титанами смещается на внутривнутриполитические конфликты; но, как только в конце 3-го сезона раскрывается главная тайна истории, ракурс смещается на глобальное противостояние, где никто не обладает абсолютной истиной, что демонстрируют опенинги финального 4-го сезона.

**Нарратив.** Опенинги могут не только демонстрировать персонажей, локации и сеттинг, но и раскрывать детали истории в дополнение

к основному повествованию. Эндинг же, как элемент, не обременённый функциями репрезентации, может выполнять нарративные функции не только через содержание сцен, но и через игру с формой, отходя от стилистики аниме-сериала.

Ярким примером является аниме-сериал «Человек-бензопила» (2022). Помимо одного опенинга на 12 серий этого сериала, к каждому из эпизодов был сделан отдельный эндинг с уникальным стилем и техникой анимации. Опенинг визуально не отходит от стиля сериала, но в нём присутствуют многочисленные отсылки к мировому кинематографу: фильмам Квентина Тарантино («Бешеные псы» (1992), «Криминальное чтиво» (1994), «Однажды в Голливуде» (2019)), а также к фильмам «Техасская резня бензопилой» (1974), «Константин: повелитель тьмы» (2005) и др.

Через визуальные цитаты авторы глубже раскрывают мир героев: так, образ Аки перекликается с Джоном Константином из одноимённого фильма: обоими движет не идеализм, а внутренняя травма и вина, визуально они тоже схожи – сдержанные, холодные, чёрные фигуры на фоне неправильного мира. Важно, что в визуальном ряду опенинга присутствует оммаж на культовый аниме-сериал «Евангелион нового поколения» (1995–1996), где бушующий Дэнди в образе бензопилы, как Синдзи, вырывается из плоти демона, покрытый кровью. Это демонстрирует преемственность: в своё время «Евангелион» стал поворотной точкой в жанре мёха, показав монструозность больших роботов и глубокий психологизм, травмированность героев. «Человек-бензопила» также ломает устои жанра, но уже сёнэна, показывая героя без ценностных ориентиров и с примитивными целями. Разгадывая отсылки, зритель лучше понимает героев. Яркий и динамичный опенинг дополняет песня Кэнси Ёнэдзу *Kickback*.

Эндинг девятой серии раскрывает внутреннее состояние героини Химено, создан он морфинг-анимацией: Химено идёт, далее растворяется в повязке, которая превращается в море крови, оно растекается, образуя рот демона-призрака, затем его руки, сжимающие отданный Химено глаз. Из кровавой массы прорастают растения, сквозь которые она выныривает и тонет, но уже не в крови, а в кишках, обвивающих её ноги. Работая тренером охотников на демонов, девушка сталкивалась со смертями своих коллег, учеников, что глубоко травмировало её. Чувство вины здесь визуализировано обвивающими ноги кишками, а сама технология анимации выступает метафорой её жизни, вязкой и неустойчивой. Ограниченная па-

литра – чёрный и белый с акцентным тёмно-красным – фокусирует зрителя на образе крови. Дополняет образы «шероховатый» голос Aimer с композицией *Deep Down*.

Последний (двенадцатый) эндинг выполнен в стилистике аниме-сериала, так он визуально закольцовывает заставки. Заставка демонстрирует повседневную жизнь, ритуалы, которые делают люди в мире «Человека-бензопилы», чтобы контролировать жизнь в месте, где вещи часто идут невероятно неправильно и быстро, где насильственная смерть людей – обыденность. В мангах часто присутствуют экстраглавы с комедийными сценками и повседневностью героев, последний эндинг сезона является такой главой, но в виде заставки, что расширяет пространство аниме-сериала. Повседневность подкрепляет J-POP трек *Eve Fight Song*.

Таким образом, опенинг и эндинги «Человека-бензопилы», помимо исполнения базовых функций, встраиваются в нарратив сериала как через присутствие визуальных цитат, так и через иные техники анимации.

**Маркетинг.** Использование эстрадных песен в заставках к аниме-сериалам роднит их с видеоклипами. Такой клип соединяют в себе вербальное, иконическое и мелодическое. Первое выражается текстом песни, второе – визуальным рядом, а третье – звуком. Три компонента соединяются в едином пространстве по принципу эмерджентности, где друг друга не только дополняют, но и создают вкуче новый уровень содержания. Другими словами, музыкальный видеоклип представляет собой поликодовый текст, способный завладеть всеми чувствами сразу и вызвать большой эмоциональный отклик. Эти характеристики справедливы и для опенинга с эндингом. Только если в музыкальном видеоклипе доминирующую роль занимает вербальное, то в опенингах и эндингах, зависящих от сюжета аниме-сериала и реализации базовых функций, доминирует иконический компонент.

Каори Юноки отмечает тесную связь аниме и музыкальной индустрии в Японии. Музыкальные лейблы (Sony Music, GIZA Studio, Avex и др.) часто спонсировали производство сериалов [4, с. 288]. Популярность аниме-сериала, в свою очередь, продвигает подписанных лейблом исполнителей. Такая глубокая связь индустрий сформировала круг музыкантов, регулярно пишущих песни к опенингам и эндингам.

Связь с видеоклипом даёт аниме-заставкам возможность выступать как самостоятельные медиапроизведения и таким образом создавать до-

полнительный ажиотаж вокруг аниме-сериала. Опенинги и эндинги выступают в этом случае инструментом выстраивания образа сериала как бренда, с использованием не только визуального языка, но и песен. Другими словами, организация заставок в эстетике клипа позволяет реализовать функцию брендинга основного визуального продукта.

Упомянутые ранее эндинги аниме «Человек-бензопила» – отличный пример того, как музыка и сериал работают вместе. С каждым новым эпизодом зритель получал не только продолжение истории, но и фрагмент новой песни от известных японских исполнителей: Aimer, Eve, TK from Ling Tosite Sigure, Queen Bee и др. Полная версия трека выходила позже, уже как отдельный релиз. Такой подход хорошо работал как реклама: он поддерживал интерес и к самому аниме, и к артистам, делая каждую серию событием.

В суггестивном, визуально насыщенном видеоряде заставок, как пишет К. Крыловский, интерпретация уходит на второй план, зритель воспринимает их непосредственно, как «эротическое искусство», по Сьюзен Сонтаг, получая удовольствие от достижений цифровых технологий и дизайна, в связке с яркой музыкальной композицией [5]. Однако при каждом новом просмотре заставки в контексте всего сериала или отдельной сюжетной арки внимание зрителя подсвечивают отдельные образы-якоря, встраивая их в общий нарратив. Неизвестный персонаж, локация или целая сцена в заставке в начале просмотра приобретают смысл в конце. Так, процесс просмотра, как и чтения, в рамках «рецептивной эстетики» – это уже «не прямое линейное движение или простая процедура накопления: наши первоначальные представления образуют рамки из отношений. <...> Но именно происходящее позже может ретроспективно трансформировать наше изначальное понимание, освещая одни его особенности и затемняя другие», где зритель – активный участник, собирающий все фрагменты нарратива в единую картину, что делает опыт просмотра многослойным, а эмоциональную связь с сериалом более глубокой [6, с. 15].

Таким образом, заставки в аниме-сериале не просто технический элемент, а значимая часть аудиовизуального произведения, выполняющая различные функции: разграничения эпизодов сериала, включения зрителя в него, репрезентации и организации истории, а также раскрытия сюжета. Связь с эстетикой видеоклипа делает заставки самостоятельными в медиасреде, что активно работает на продвижение сериала.

## Список литературы

1. Hudelet A. Un cadavre ambulante, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore: le générique, moment-clé des séries télévisées. – Université Paris-Diderot. – GRAAT On-Line issue, 2009. – 6 December. – 17 p. – URL: <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriectv.htm> (дата обращения: 25.05.2025).
2. Valentina Re. From Saul Bass to participatory culture: Opening title sequences in contemporary television series // *Necus – European Journal of Media Studies*. – 2016. – no. 11. – URL: <https://necus-ejms.org/saul-bass-participatory-culture-opening-title-sequences-contemporary-tv-series/> (дата обращения: 25.05.2025).
3. Акопов А. З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании «Амедиа») // *Вопросы современной лингвистики*. – 2010. – № 3. – С. 194–199.
4. Юноки-Оиэ К. Рок-музыка в японском аниме и её интерпретация в России // *Художественная культура*. – 2019. – № 2. – С. 272–299.
5. Крыловский К. Современная японская анимация как визуальное медийное искусство на стыке «массового» и «высокого» [Электронный ресурс] // Константин Крыловский : персональный сайт. – URL: [http://www.ideaura.com/anime\\_art/](http://www.ideaura.com/anime_art/) (дата обращения: 25.05.2025).
6. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе / пер. Б. Дубин. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 351 с.

*Воронова Анастасия Константиновна, студент  
Бураченко Алексей Иванович, кандидат культурологии, доцент,  
доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **СПЕЦИФИКА РЕЦЕПТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ В РЕБУТЕ: ОПЫТ РАЗРАБОТКИ ТИПОЛОГИИ**

### **THE SPECIFICS OF RECEPTIVE STRATEGIES IN REBOOT: THE EXPERIENCE OF DEVELOPING A TYPOLOGY**

*Аннотация:* В статье анализируются рецептивные стратегии, характерные при восприятии произведений, имеющих опыт реактуализации.

До просмотра и во время него зрители по-разному относятся к версии известного произведения, оценивая сюжет, выразительные средства, демонстрируя эмоциональность и пластичность восприятия.

**Ключевые слова:** ребут, перезапуск, реактуализация, рецептивные стратегии, рецептивный потенциал.

**Abstract:** The article analyzes receptive strategies characteristic of the perception of works that have undergone reactualization. Before and during viewing, viewers treat the version of a famous work differently, evaluating the plot, expressive means, emotionality, and plasticity of perception.

**Keywords:** reboot, restart, reactualization, receptive strategies, receptive potential.

Современная медиакultura характеризуется активным использованием различных адаптаций и переработок уже существующих художественных продуктов. Одним из наиболее заметных феноменов последних десятилетий стал ребут, предлагающий новый подход к знакомым историям, привлекающий внимание как старых поклонников, так и новых зрителей. Успешность ребута зависит не только от качества самого продукта, но и от того, насколько эффективно создатели учитывают его рецептивный потенциал. Очевидно, что конечной точкой создания произведения является зритель, который не только платит за просмотр, но и решает участь фильма как культурного явления. Несмотря на распространённость ребута и его бытование в зрительском пространстве, он изучен незначительно. При этом стоит подчеркнуть, что вопросы, связанные с его восприятием, имеют значение как для киноискусства, так и для понимания актуального художественного потребления. Одним из шагов расширения представлений о ребуте является выяснение стратегий, используемых зрителями при взаимодействии с новыми произведениями искусства.

Целью данного исследования является выявление особенностей рецептивных стратегий, применяемых при просмотре ребута. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи:

- изучить феномен ребута, сравнив его с другими версиями реактуализации художественного произведения;
- представить типологию рецептивных стратегий, возникающих при восприятии ребута.

Ребут, как известно, является вариантом реактуализации. Понятие «реактуализация» имеет широкий спектр значений. В искусстве реактуализация – это процесс обновления или переосмысления существующих произведений, идей или концепций таким образом, чтобы они соответствовали современным условиям, контексту и восприятию. В данном исследовании термин «реактуализация» будет использоваться в качестве видовой формы ребута и других версий художественного произведения.

Понятие «перезапуск» эквивалентно термину «ребут». Перезапуск – это новая версия художественного произведения (фильма, компьютерной игры, комикса и т. д.), которая использует тех же героев и те же идеи, но игнорирует события предыдущих произведений, создавая новую сюжетную линию. Хорошим примером служит линейка перезапусков фильма 1977 года «Человек-паук» [1]. Первый перезапуск был совершён фильмом, открывшим трилогию «Человек-паук» (2002) [2]. Фильмы имеют разные сюжеты, но общую идею. В первом рассказывается о злодее, использующем гипноз, против которого борется Питер Паркер – фотограф «Дэйли Бьюгл», получивший сверхспособности после укуса радиоактивного паука и ставший впоследствии супергероем. Во втором фильме главный герой тот же, но он уже укушен генетически модифицированным пауком во время школьной экскурсии. Ему противостоит суперзлодей Зелёный гоблин. Перезапуском трилогии стал первый фильм дилогии «Новый Человек-паук» [3], где Питер Паркер получает силы от укуса лабораторного генетически изменённого паука и борется с доктором Коннорсом, превратившимся в Ящера. Влюблённость Питера также меняется с Мэри Джейн на Гвен Стэйси.

Ребут делится на два вида: «мягкий» и «жесткий» [4]. Мягкий ребут сохраняет многие элементы оригинальной версии: персонажей, сюжетные линии и общую атмосферу; он обновляет произведение, делая его актуальным для современной аудитории. Примером является сериал «Доктор Кто», где с приходом каждого нового «доктора» франшиза перезапускается. Жесткий ребут – это полное переосмысление и перезапуск истории, персонажей и вселенной, с минимальными отсылками к оригиналу. Примером является трилогия о Бэтмене, начавшаяся с фильма «Бэтмен: Начало» (2005). Фильмы 1989 и 2005 годов связаны лишь главным героем.

Ребут часто путают с ремейком. Ремейк – это новая версия существующего художественного произведения с видоизменением и добавлением в него собственных характеристик, но с сохранением основных элементов оригинала. Ремейк не пародирует оригинальное произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным для эпохи содержанием. Важно сохранить узнаваемость оригинала через основные сюжетные линии, характеры персонажей и имена, но при этом обновить символику времени.

Ремейк созвучен с понятием «ремастер». Ремастер – это обновлённая версия существующего художественного произведения. Ремастеринг – это процесс улучшения качества выпущенного произведения, восстановление или улучшение качества звука и изображения. Несмотря на свои плюсы, ремастер имеет жёсткие ограничения из-за устаревших технологий и низкого качества исходников, а также может утратить уникальные черты оригинала, такие как атмосфера или визуальная эстетика. Однако ремастер важен, поскольку служит основой для создания ребута и ремейка.

Таким образом, ребут, ремейк и ремастер представляют собой различные явления, неверное понимание которых обусловлено фонетическим сходством терминов. Разница значений представлена таблице 1.

*Таблица 1*

### Соотношение видов реактуализации

Вид	Параметр				
	Сюжет	Персонажи	Основная идея	Время, пространство	Технические критерии
Ребут	Изменяется	Изменяется	–	Изменяются	Изменяются
Ремейк	Дополняется	Дополняется	–	–	Изменяются
Ремастер	–	–	–	–	Изменяются

Кроме упомянутых версий реактуализации художественного произведения, существуют и другие, направленные на продолжение, ответвление или дополнение основного сюжета. Среди них: приквел, сиквел, спин-офф, мидквел, параллелквел, риквел и кроссовер. Соотношение «первоисточник – новая версия» представлено в карте реактуализаций художественного произведения на рисунке 1.

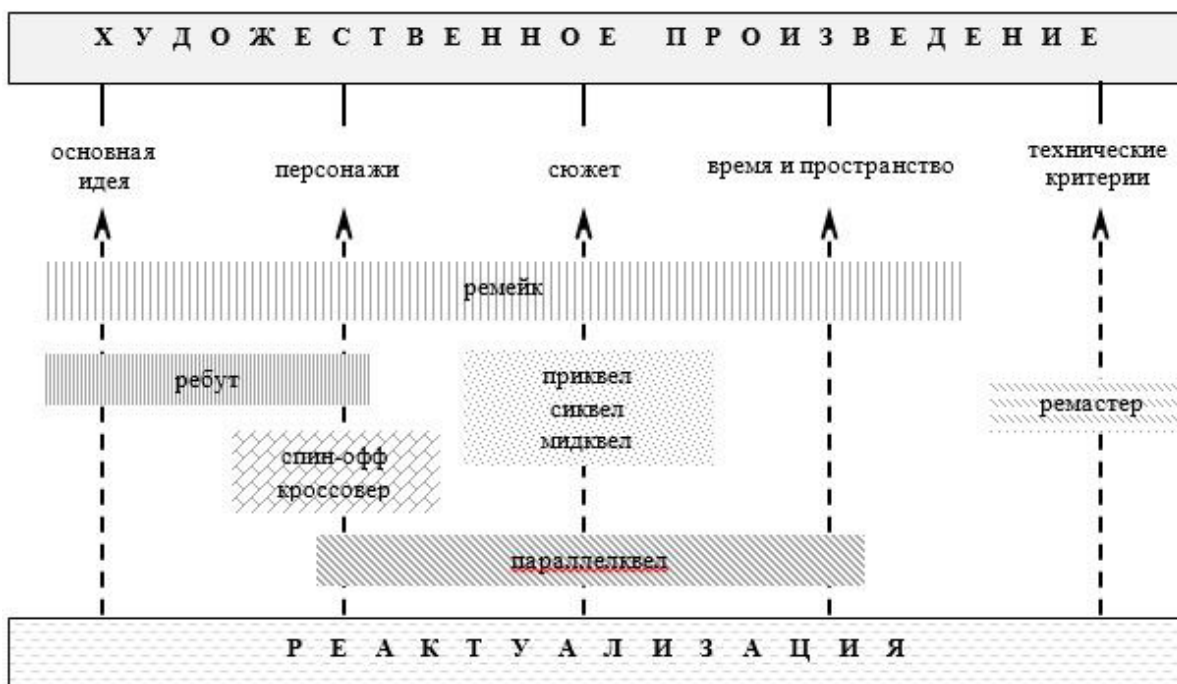


Рисунок 1. Карта реактуализаций художественного произведения

Несмотря на популярность ребутов в последние десятилетия, реакция зрителей на них остаётся неоднозначной. Вообще, создавая любой фильм, авторы помимо разработки убедительного художественного высказывания предполагают, какова будет рецептивная судьба у произведения. Другими словами, на этапе формирования и разработки замысла кинопроизведения одним из существенных моментов является выяснение рецептивного потенциала – системы установок, формирующих готовность зрителя к восприятию художественного произведения. Именно работа над установками связана с раскруткой продукции в формате тизера, трейлера, предпремьерного показа и пр. То есть до просмотра готового фильма у зрителя вырабатывается система ожиданий (корректирующаяся в процессе просмотра), что формирует в итоге некоторую рецептивную стратегию – совокупность отношений к премьере. Рецептивная стратегия во многом является процессом развёртывания рецептивного потенциала. Соответственно, стратегии, возникающие вокруг художественного произведения, создают в итоге поле мнений о фильме.

Особую сложность представляют собой позиции зрителей по отношению к фильму-реактуализации. Если оригинальный продукт предполагает нейтральное отношение, то есть процесс развёртывания рецептивной

стратегии будет происходить во время просмотра, то реактуализация имеет существенный бэкграунд, связанный с первоисточником. При этом бэкграунд формируется помимо самого фильма, так как значительным окажется его статус в культуре: перезапуск, как правило, создаётся по знаковым произведениям, а оригинальная версия порождает некоторые символические формы, связанные с нехудожественной ассимиляцией произведения. К примеру, «Ирония судьбы, или С лёгким паром!» (1975) стал символом Нового года. Вся страна наизусть знает этот советский хит, поэтому появление сиквела «Ирония судьбы – 2» (2007), несмотря на значительные сборы, событием не стало.

Мы предприняли попытку представить, какие стратегии могут существовать при просмотре ребута. Наши предположения, с одной стороны, основаны на материалах изучения зрительских мнений на различных ресурсах, с другой – на гипотетическом допущении, что между крайними точками – неприятия или принятия новой версии – существует ряд переходов, связанных с соотношением версии с исходным вариантом (ребута и оригинального фильма).

Нам удалось обнаружить четыре основные рецептивные стратегии: «профан», «неофит», «антифанат» и «эксперт». В качестве характеристик, проявляющих специфику каждой рецептивной стратегии, были взяты такие аспекты, как сюжет, система выразительных средств, эмоциональные маркеры и пластичность восприятия. Характеристика типов реципиентов в соотношении с актуальной художественной продукцией, представлена в таблице 2.

Таблица 2

### Типы реципиентов в реактуализации

Параметры	«Профан»	«Неофит»	«Антифанат»	«Эксперт»
<b>Сюжет</b>	Терра инкогнита	Священный текст	Антиканон	Автономность версии от первоисточника
<b>Выразительные средства</b>	Эффекты	Эффекты	Сравнение с «идеальной» версией	Изоморфность содержания
<b>Эмоциональные маркеры</b>	Оценка через житейский опыт	Восторг посвященного	Актуализация реликтов памяти	Радость оригинального прочтения

Параметры	«Профан»	«Неофит»	«Антифанат»	«Эксперт»
Пластичность восприятия	Пределы дозволенного	Произведение как шифр	Произведение как диверсия	Широкий культурный контекст

Обозначим подробно каждый вид стратегии.

- «Профан»: зритель незнаком с оригинальной версией произведения, поэтому для него ребут будет восприниматься через эффекты, а сюжет – посредством житейского опыта. В целом фильм оценивается с общих художественных позиций, где одобрение получит продукт, вызвавший интерес и не имеющий провокативного воздействия.

- «Неофит»: зритель, столкнувшийся с ребутом, обращается после просмотра к оригинальной версии. Безусловно, тут оценка фильма будет осуществляться ретроспективно, то есть не с позиции первоисточника, который станет отправной точкой для объяснения новации, проявляющейся в ребуте. Поэтому произведение будет восприниматься как шифр, а эмоциональное подключение будет значительным.

- «Антифанат»: зритель, признающий лишь оригинальную версию произведения. Ребут для него считается неприемлемым, события фильма оцениваются через призму канона, часто негативно. Впечатления и чувства, возникшие от просмотра оригинала, будут оскорблены, поэтому отзывы на ребут будут негативными.

- «Эксперт»: зритель, обладающий знаниями как об оригинальной версии, так и о ребуте. Принимает обе версии произведения, сопоставляя их содержание и контекст. Реакция на ребут спокойная, взвешенная, так как первостепенными являются художественные качества произведений.

Таким образом, восприятие ребутов различными группами зрителей существенно зависит от их предшествующего опыта и уровня осведомлённости о конкретной франшизе. Именно эти факторы во многом определяют степень успешности перезапуска проекта, реализацию рецептивного потенциала.

Можно сказать, что мы решили поставленные задачи: феномен ребута эксплицирован, рецептивные стратегии, возникающие при просмотре фильма-реактуализации, обозначены. В целом данное исследование является значимым аналитическим усилием, проясняющим систему потребления художественных продуктов нашей эпохи.

## Список литературы

1. Удивительный Человек-паук (1977–1979) [Электронный ресурс]: сериал // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе : сайт. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/series/297911/> (дата обращения: 01.06.2025).
2. Человек-паук (2002) [Электронный ресурс]: фильм // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе : сайт. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/838/> (дата обращения: 01.06.2025).
3. Новый Человек-паук (2012) [Электронный ресурс]: фильм // Кинопоиск: интернет-издание о кинематографе : сайт. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/278217/> (дата обращения: 01.06.2025).
4. Сиквел, приквел, спин-офф, ремейк – разбираемся во всех этих понятиях и объясняем, чем они отличаются друг от друга [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.mentoday.ru/entertainment/movies/sikvel-prikvel-spin-off-remeik-razbiraemsva-vo-vseh-etih-ponyatiyah-i-obyasnyayem-chem-oni-otlichayutsya-drug-ot-druga/?utm\\_source=google.com&utm\\_medium=organic&utm\\_campaign=google.com&utm\\_referrer=google.com](https://www.mentoday.ru/entertainment/movies/sikvel-prikvel-spin-off-remeik-razbiraemsva-vo-vseh-etih-ponyatiyah-i-obyasnyayem-chem-oni-otlichayutsya-drug-ot-druga/?utm_source=google.com&utm_medium=organic&utm_campaign=google.com&utm_referrer=google.com) (дата обращения: 25.05.2025).

## Раздел 8. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ

*Березовская Светлана Александровна, студент  
Григорьянц Татьяна Александровна, кандидат культурологии,  
профессор, профессор кафедры театрального искусства  
Кемеровский государственный институт культуры*

### ПРОЦЕСС ФОРМИРОВАНИЯ ПЛАСТИЧЕСКОГО (ДВИГАТЕЛЬНОГО) НАВЫКА: УСЛОВИЯ, ЭТАПЫ, ПРОБЛЕМЫ

### THE PROCESS OF FORMING A PLASTIC (MOTOR) SKILL: CONDITIONS, STAGES, PROBLEMS

**Аннотация:** В статье рассматривается процесс формирования пластического (двигательного) навыка на уроках сценического движения. Исследуются условия и этапы его формирования. Акцентируется внимание на проблемах, возникающих при освоении пластического навыка.

**Ключевые слова:** пластический навык, сценическое движение, этапы формирования.

**Abstract:** The article examines the process of formation of plastic (motor) skills in stage movement lessons. The conditions and stages of its formation are investigated. Attention is focused on the problems that arise when mastering a plastic skill.

**Keywords:** plastic skill, stage movement, stages of formation.

Сегодня достаточно оснований считать дисциплину «Сценическое движение» ведущей в формировании пластической культуры актёра. Это базовый курс, освоение которого обеспечивает активное, оригинальное существование актёра на сцене, отличающееся богатым внутренним содержанием.

Сценическое движение в русской театральной школе имеет историю и традиции. Его научную основу нужно рассматривать гораздо шире, чем прямое использование открытий К. Станиславского и Вс. Мейерхольда в работе над внешней техникой актёра, а также опыта основоположников предмета – И. Иванова, Е. Шишмаревой, И. Коха, А. Немеровского.

«Тело актёра – инструмент творческой деятельности. И насколько верно будет настроен этот инструмент, зависит не только от таланта студента, но и от педагогических методик театральной школы, в которой воспитывается актёр» [2, с. 54]. Взаимодействие педагогики и искусствоведения в контексте сценического движения позволяет создать уникальную образовательную среду, где теория и практика сливаются воедино. Это синтез науки и искусства, который способствует развитию не только профессиональных навыков, но и творческого мышления, что особенно важно в современном театре.

Любая профессиональная деятельность успешно осуществляется в том случае, если человек обладает не только специальными знаниями, но и двигательными умениями и навыками. Пластические навыки в сценическом движении делятся на общие и частные.

К общим пластическим навыкам относится воспитание ловкости, силы, выносливости, реакции, мобильности. К этой же категории навыков причисляются: баланс как умение сохранять устойчивую позицию на различных видах конструкций, управлять центром тяжести и удерживать равновесие в непривычных для тела положениях, а также координация как способность согласовывать движения в заданном рисунке и управлять центром и перифериями тела. Важным представляется умение работать с телесной инерцией. Сформированная и развитая способность слышать свое тело, то есть мягко и быстро управлять процессом изменения действия, является определённым показателем профессиональной состоятельности специалиста. Как отмечал К. Станиславский: «Пока существует физическое напряжение, не может быть речи о правильном, тонком чувствовании и о нормальной душевной жизни роли. Поэтому, прежде чем начать творить, надо привести в порядок мышцы, чтобы они не сковывали свободы действия» [4, с. 186]. Таким образом, вышесказанное подчёркивает, что мышечное напряжение мешает творческому процессу.

Пластические навыки включают в себя также умение управлять телесным напряжением. Во время исполнения любого движения актёр должен контролировать своё напряжение, чтобы придавать необходимую динамику и выразительность. Вс. Мейерхольд утверждал: «Тело актёра-биомеханиста работает подобно машине. Всякое движение отдельных групп мускулов должно восприниматься зрителем как моторный рефлекс работы всего тела-аппарата» (цит. по [3, с. 126]). Это требует от актёра не только физической подготовки, но и глубокого понимания своих движений и их влияния на общую динамику исполнения.

Частные пластические (двигательные) навыки имеют более сложную структуру. К этой категории навыков относятся: элементы акробатики, основы трюковой пластики, навык правильной осанки и походки, навык работы со сценическим предметом, элементы сценического фехтования.

Общие и частные пластические навыки взаимосвязаны и взаимообусловлены. Как подчёркивал театральный педагог И. Э. Кох, «только через синтез общих и частных навыков актёр может достичь истинной свободы на сцене. Это означает, что управление скоростью и динамикой движения является ключевым аспектом, который связывает все элементы сценического мастерства, позволяя актёру создавать выразительные и запоминающиеся образы» [1, с. 72].

Для успешного формирования двигательного (пластического) навыка необходимы определённые условия. Первое – наличие физической формы, позволяющей осваивать основные движения структуры пластического навыка. Второе – соблюдение структуры и последовательности её элементов в изучении практического навыка на занятиях по сценическому движению. Третье – систематическая практика в исполнении пластического навыка. Четвёртое условие – индивидуальный подход в воспитании и становлении пластических элементов. Учитывая индивидуальные физиологические особенности студентов, необходимо разрабатывать персонализированные программы, максимально раскрывающие возможности обучающихся.

Исследуя процесс воспитания пластического навыка, мы выявили следующие этапы его формирования.

На первом этапе – этапе знакомства с исследуемым навыком – даётся подробная его схема. При необходимости объясняется его значение и выразительные возможности.

Второй этап – этап механического освоения. В этот период студент изучает технику выполнения движения практически, обращая внимание на детали, в том числе на начало движения, особенности его исполнения и завершение.

Третий этап можно определить как этап автоматизации. Сложное движение многократно повторяется. При этом необходимо добиваться определённого уровня стабильности, что позволит обучающемуся сосредоточиться на выразительности его выполнения.

На четвёртом этапе происходит совершенствование уже закреплённого пластического навыка, который адаптируется к различным условиям

(например, к многократному исполнению или исполнению в различных схемах).

Следующий этап предполагает исполнение элемента из различных исходных положений с выходом в разные позиции. Разные подходы к реализации сложного движения помогает актёру избежать однообразия, монотона в поведении.

Ещё один этап работы представляет собой пробу в выполнении пластического элемента в различных темпах и ритмах. В этом случае исполнитель находит новые возможности для артистического самовыражения и выражения художественных смыслов.

Вместе с тем существует ряд проблем, возникающих в процессе формирования двигательного навыка. Одна из них – это отсутствие необходимой физической формы. Это обстоятельство существенным образом затрудняет процесс освоения элемента, поскольку требует от обучающегося больше времени и усилий. Психологический барьер – ещё одна проблема в изучении пластического навыка. Механизмы психологической защиты могут мешать студентам в первом исполнении сложного элемента, например, каскада. Следующая проблема – неправильно закреплённая форма исполнения. В этом случае процесс формирования практического навыка также затягивается. Появляется необходимость в индивидуальной работе.

Формирование пластического навыка представляет собой многоэтапный и сложный процесс, требующий системного подхода и внимательного отношения к каждому этапу обучения. Для его успешной реализации необходимы определённые условия, включая качественную педагогическую методику, регулярные тренировки и индивидуальный подход к каждому актёру. Соблюдая эти условия, можно эффективно преодолевать возникающие проблемы и достигать значительных успехов.

Понимание теоретических и практических основ пластического воспитания не только способствует развитию навыков сценического движения, но и обогащает театральное творчество в целом. Как подчёркивают ведущие теоретики и практики театра, пластика является основой для создания выразительных образов и передачи эмоций на сцене. Таким образом, успешное формирование пластического навыка становится ключевым фактором в подготовке актёров, способных к самовыражению, что в свою очередь обогащает современное театральное искусство.

## Список литературы

1. Кох И. Э. Основы сценического движения: учебник. – 10-е изд. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2024. – 512 с.
2. Круглова А. Г. Сценическое движение. Педагогика телесного воспитания актёра. – М.: [б. и.], 2008. – 176 с.
3. Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / сост., подг. текста статьи и коммент. В. В. Забродин. – М.: Новое изд-во, 2005. – 351 с.
4. Станиславский К. С. Собр. соч.: в 9 т. Т. 2. Работа актёра над собой. Часть 1. Работа над собой в творческом процессе переживания: Дневник ученика / ред. и авт. вступ. ст. А. М. Смелянский; коммент. Г. В. Кристи и В. В. Дыбовского. – М.: Искусство, 1989. – 511 с.

*Глыва Данил Дмитриевич, студент  
Берсенева Елена Витальевна, доцент  
кафедры театрального искусства  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КЛАССИКИ В ТЕАТРЕ: ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАКА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА ДРАМЫ КУЗБАССА ИМЕНИ А. В. ЛУНАЧАРСКОГО**

### **INTERPRETATION OF CLASSICS IN THE THEATER: TRANSFORMATION OF CYRANO DE BERGERAC'S IMAGE ON THE STAGE OF THE KUZBASS DRAMA THEATER NAMED AFTER A.V. LUNOCHARSKY**

*Аннотация:* В статье рассматривается процесс интерпретации классической пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» и трансформация образа Сирано де Бержерака в постановках театра драмы Кузбасса им. А. В. Луначарского в период XX–XXI веков.

*Ключевые слова:* интерпретация, трансформация, спектакль, образ, классика.

*Abstract:* The article examines the process of interpretation of the classic play by E. Rostand “Cyrano de Bergerac” and the transformation of the image

of *Cyrano de Bergerac* in the productions of the Kuzbass Drama Theater named after A.V. Lunacharsky in the XX–XXI centuries.

**Keywords:** interpretation, transformation, performance, image, classics.

Интерес к классике не угасает с течением времени для каждого нового поколения, и изучение классических произведений никогда не прекращается, что особенно актуально сегодня, когда перед современными режиссёрами встаёт задача осмысления и поиска возможных путей интерпретации. В число этих путей входят: поиск новых интерпретаций классического текста, учитывающих современные реалии, определение границ режиссёрской свободы при обращении к классике, а также исследование художественных приёмов, способных стать мостом между режиссёром и зрителем. Историко-культурный опыт демонстрирует, что главная задача театральных интерпретаций классических произведений – это обновление понимания их смысла и предложение собственного взгляда на трактовку авторских идей. В этом случае ключевым моментом является поиск точек пересечения с современностью, прежде всего, через образы героев пьес, которые выступают носителями ценностных ориентиров. В контексте этого исследования была сформулирована задача: выявление нравственно-психологических особенностей образа Сирано де Бержерака в театральных постановках на сцене Кузбасского драматического театра имени А. В. Луначарского в период XX–XXI веков.

Анализ театроведческой литературы был ориентирован на проблему диалога пьесы и театра. В первую очередь нас интересовали работы, посвящённые анализу и постановкам пьесы на российских сценах в разные периоды времени. Так, известный театральный критик Е. Э. Тропп в своём исследовании, посвящённом произведению «Сирано де Бержерак», утверждает, что пьеса проходит в своих отношениях с театром объективно необходимые этапы развития (одним из которых, безусловно, драматически содержательным, является изменение ее статуса, то есть превращение в классику), и эти этапы складываются в некий цикл или циклы [1]. Смысл пьесы, если воспользоваться идеей М. М. Бахтина, действительно растёт, но рост этот прямо связан с меняющимися возможностями, потребностями и этапами развития театра (пьеса «Сирано де Бержерак» анализируется одновременно и как суверенный по отношению к театру «растущий смысл», и как синхронический «веер смыслов», прямо или

опосредованно сопоставляемый с театральным). Вместе с пьесой эти этапы проходят герои пьесы [2].

Обращаясь к работе Ю. М. Лотмана «Структура художественного текста», мы обнаружили важный для нас приём формирования образа персонажа путём соединения нескольких характеров в один. Характеры являются самостоятельными. Они представляют собой набор характеров. «Для того, чтобы быть противоположенными, характеры должны быть сопоставленными» [3, с. 352]. Данный приём помогает представить характер персонажа перед читателем, а впоследствии – и перед зрителем, смотрящим спектакль, как состоящий из нескольких характеров. Это делает автор для того, чтобы воплотить в одном человеке качества, присущие разным людям и, соответственно, разным характерам, создавая тем самым образ персонажа, нужный драматургу.

В постсоветском театре обращение к классике стало способом актуализации самых известных, ярких и порой парадоксальных пьес. Для режиссёров было важно не только воспроизвести текст, но и найти в нём новые смыслы, смело интерпретировать характеры и ситуации, предлагая зрителям неожиданные, альтернативные прочтения. Пьеса Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» (1897) затрагивает вечные темы любви, дружбы, предательства, смерти, власти и войны. Её способность к диалогу с разными театральными эпохами свидетельствует о неисчерпаемом художественном потенциале. Вот уже 128 лет «Сирано де Бержерак» остаётся репертуарной пьесой, пройдя через все этапы сценической эволюции и прочно войдя в золотой фонд западной драматургии, получившей признание и в России.

Для исследования трансформации образа Сирано де Бержерака были выбраны три спектакля, поставленных на базе Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского в разные периоды времени. Первая постановка спектакля «Сирано де Бержерак» состоялась в 1974 году. В этом спектакле роль Сирано де Бержерака исполнили три молодых актёра: В. Мирошниченко, А. Севастопольев, Е. Платошин; второй спектакль состоялся в 2003 году, роль Сирано де Бержерака исполнил молодой актёр театра И. Куропаткин; в 2025 году состоялась третья постановка спектакля, где на роль Сирано де Бержерака был приглашен артист МХТ имени Горького (г. Москва) М. Дахненко. В процессе анализа актёрских работ необходимо было выявить особенности нравственно-психологических характеристик образа Сирано де Бержерака и проследить их трансформацию.

В 1974 году режиссёр спектакля «Сирано Де Бержерак» Г. Н. Кузнецова пригласила на главную роль трёх выпускников театрального отделения Кемеровского музыкального училища, хотя традиционно эта роль считается возрастной. Концепция постановки предполагала выделение разных нравственных качеств Сирано де Бержерака. Герой В. Мирошников обладал чертами общественного защитника, поднимающего глобальные вопросы. А. Севастополев создавал колоритный образ героя-любownika. В исполнении Е. Платохина перед зрителями предстал герой-воин (борец за справедливость). Режиссёр сознательно разделяет характер героя на три важные составляющие, позволяющие рассмотреть многогранность образа Сирано де Бержерака. Спектакль получился ярким, вдохновляющим, получившим эмоциональный отклик зрителя. Сирано де Бержерак в этом спектакле – герой своего времени: молодой романтик, равнодушный, с сильным характером, нетерпимый к несправедливости, он всегда становился на сторону униженного, в любой ситуации сохраняя человеческое достоинство, возведя его в принцип своей жизни. Любое оскорбление чести Сирано де Бержерак преодолевал со шпагой в руке, доказывая, что лучше он умрёт, чем унижится, а обидчик всегда будет наказан. Г. Н. Кузнецова отказалась делать большой нос Сирано де Бержераку, считая это не главной характеристикой образа, акцентируя внимание на его духовных качествах и сильном характере. Сирано в 1970-е годы приходилось уже не только бороться с врагами. Он вынужден был защищаться от друзей и даже от себя и отстаивать свои идеалы в мирной жизни. Актёры, сыгравшие Сирано де Бержерака, были одеты в одинаковые костюмы (плащ, португез для шпаги, широкая шляпа с пером, рубашка, апаш с манжетами и воротником). Лаконичность костюмов дополняла образ Сирано де Бержерака – героя, во все времена ведущего человечество вперёд, но при этом сохраняющего в себе поэта-романтика, способного не только встать на защиту, но и любить всем сердцем. Это был противоречивый, но весьма содержательный спектакль, обогативший пьесу новыми смыслами.

Спектакль 2003 года в постановке режиссёра О. Пронина – это возможность донести до современной молодёжи (так называемого «потерянного» поколения 1990-х) смыслы и идеи, заложенные Ростаном в пьесе. Ценностные ориентиры, связанные с любовью, дружбой, честью, режиссёр транслировал через главного героя в исполнении И. Куропаткина, ко-

торый сочетал в себе романтизм и благородство. Сирано в исполнении Куропаткина не был протестующим борцом за свободу, он был одиноким Поэтом, живущим в мире творчества. Он составлял стержень спектакля, был воплощением мужественности, романтики и вдохновенного полета. Артист представлял героя, который так нужен был своему времени.

В 2025 году режиссёр Р. Сотириади представила зрителям свою интерпретацию пьесы «Сирано де Бержерак» на сцене Театра драмы Кузбасса. Спектакль Сотириади, решённый в жанре героической комедии, рассказывает о Человеке, борющемся за истинные ценности, прежде всего, за человеческое достоинство и честь. Сирано де Бержерак вступает в бой с обществом, которое потеряло моральные, духовно-нравственные ориентиры (где мужчины перестали быть мужчинами, нет понимания чести, большинство не готово защищать Родину, во главу угла поставлены благополучие и комфорт). В спектакле Сирано – единственный, кто имеет крепкий дух, стержень, опору, подавая пример всем окружающим. Особое место в спектакле занимает тема войны, которая остро перекликается с современностью. Именно эта тема приводит сознание в порядок, сдирая всё наносное с персонажей, изменяя их мировосприятие. Сирано де Бержерак в исполнении Максима Дахненко – борец, готовый в любой момент пожертвовать собой и встать на защиту страны. При этом он наделён редким даром, позволяющим ему быть мужественным не только в физическом, но и духовном смысле. Он вступает в бой с оппозиционной силой, испытывая сомнения и страх, но преодолевает их, сохраняя свое достоинство. Костюмы в спектакле имеют элементы современной одежды. Сирано де Бержерак одет в очень простой лаконичный костюм (джинсы, рубашка, плащ), который значительно отличается от пышных одежд гражданских и военных и позволяет сосредоточить внимание на внутренней красоте персонажа.

Результаты исследования: для выявления нравственно-психологических аспектов образа Сирано де Бержерака нами были сделаны таблицы, которые наглядно показывают процесс формирования героя как отражение всех социокультурных процессов страны. Три постановки спектакля по пьесе «Сирано де Бержерак» разных лет в городе Кемерово на сцене Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского показали, что образ Сирано де Бержерака претерпел трансформацию.

## Трансформация образа Сирано де Бержерака

Год написания пьесы / постановки спектакля / Режиссёр	Социокультурные процессы	Характеристика Сирано де Бержерака
Э. Ростан «Сирано де Бержерак», 1897	Неоромантизм определяет своего героя как смелого и неординарного человека, бунтаря, жизнь которого полна страстей, риска и приключений	Храбрый воин, человек слова и действия, постоянно ищущий приключений, воплощение национального характера
Спектакль «Сирано де Бержерак», реж. Г. Н. Кузнецова, 1974	Эпоха застоя сформировала своего героя с потребностью в адекватной оценке, далекой от предполагаемого идеала действительности и нравственного состояния общества	Неравнодушный к чужой боли, нетерпимый к несправедливости
Спектакль «Сирано де Бержерак», реж. О. Пронин, 2003	На рубеже XX–XXI веков место героя занимает потерянный человек. Он зеркало, в котором мы можем увидеть себя, свои страхи, сомнения и победы	Поэт, главная цель которого – донести до современной молодёжи утраченные смыслы таких понятий, как любовь, дружба, власть, предательство, смерть
Спектакль «Сирано де Бержерак», реж. Р. Сатириади, 2025	2022 год – начало СВО	Человек, вступающий в бой за истинные ценности: честь, достоинство и т. д. (духовно-нравственные ориентиры современного общества)

Подводя итог исследованию трансформации образа Сирано де Бержерака, мы пришли к следующим выводам. Образ Сирано де Бержерака, поэта-храбреца, осознающего ценность человека, отличного фехтовальщика и заядлого дуэлянта, не потерпевшего ни одного поражения, любимца женщин, способного «ускорить движение жизни», возбудить «жажду жизни», в каждый исторический период представляется созвучным своему времени. Этот образ развивается и получает новые черты, подвергаясь влиянию различных факторов культурно-исторического процесса.

Эволюция героя отражает социокультурные изменения и переоценку ценностей в обществе. Меняются стандарты и идеалы, что побуждает современных режиссёров не только опираться на сложившиеся традиции, но и находить и расширять художественные и нравственные смыслы классических пьес. Образ Сирано де Бержерака в постановках Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского в период XX–XXI веков, отражая эти изменения, трансформируется в соответствии с требованиями современного общества.

### **Список литературы**

1. Тропш Е. Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр: автореф. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2010. – 23 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / примеч.: С. С. Аверинцева, С. Г. Бочарова. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 387 с.

*Егорова Маргарита Сергеевна, студент  
Шелтрекова Ярослава Владимировна, старший преподаватель  
кафедры театрального искусства  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **МУЛЬТИЖАНРОВОСТЬ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРЕ: ПРИНЦИП СМЕШЕНИЯ ЖАНРОВ**

### **MULTI-GENRE IN MODERN THEATER: THE PRINCIPLE OF MIXING GENRES**

*Аннотация:* В статье рассматривается исторический аспект формирования мультижанровости в театральном искусстве и поднимается актуальная проблема определения жанровой модели спектакля. В рамках исследования был осуществлён анализ принципа смешения жанров в современном театре.

*Ключевые слова:* жанр, синтез, мультижанровость.

**Abstract:** The article deals with the historical aspect of multi-genre formation in the theater art and raises the actual problem of defining the genre model of the performance. The research analyzes the principle of genre mixing in modern theater.

**Keywords:** genre, synthesis, multi-genre.

Современный театр во многом ориентирован на мультижанровость и многоплановость. Актуальным и не до конца решенным является вопрос, является ли жанр категорией содержания или категорией формы. С точки зрения формы жанр определяет способ существования актёров, мизансцены, художественное решение, музыкальный и визуальный ряды и т. д. А с точки зрения содержания он определяет характер жизненного события, заложенного в пьесе, подсказывает краски, формы, ритмы и образы, порождает эмоциональное зерно спектакля.

Разрушение традиционных канонов жанровой системы происходит с развитием режиссёрского театра на рубеже XIX–XX веков. В данный период наблюдается активный поиск новых форм, отражающих новые содержательные аспекты театрального искусства. Анализ более пятидесяти афиш московских театров того времени свидетельствует о том, что режиссёры ещё не формулируют сценический жанр литературного материала [2]. То есть происходит поиск форм внутри спектакля при сохранении традиционного жанра, заявленного автором. Такой подход отражает этап перехода от устоявшейся жанровой системы к более гибким и экспериментальным формам театрального искусства. Отметим, что использовать смешение жанров первыми начинают драматурги. Так, например, появляются такие жанры, как комедия-шутка («Медведь» А. П. Чехова); мистерия-буфф, представляющая героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи («Мистерия-буфф» В. Маяковского); драма-комедия («Адриенна Лекуврёр» Э. Скриба) и др.

Следовательно, появляется потребность в уточнении смысла произведения через жанр, что впоследствии перенимают режиссёры. Так, А. Я. Таиров искал «новый синтетический театр, новую синтетическую пьесу, которая, используя все средства театральной выразительности, сможет отразить огромную, небывалую в мировой истории многогранность и взрывчатое новаторство советского общества, социалистических идей» [3, с. 265]. Итак, смешение жанров происходит в связи с поиском

идеи, выражающей содержание нашей жизни. А. Я. Таиров пишет, что в театральном искусстве «эта жизнь настолько многообильна, что иногда разрывает и должна разрывать каноны существующих пьес. Рамки нашей объективной действительности настолько широки, что они не поддаются воплощению в сценический образ, если этот образ в свою очередь не сможет соединить в единое синтетическое целое разные жанры, разные возможности театра» [3, с. 261].

Во второй половине XX века происходит существенное изменение в понимании жанра спектакля: он отделяется от литературного указания. Г. А. Товстоногов определяет сценический/театральный жанр как «угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе» [4, с. 121], тем самым подчеркивая его субъективный и художественно-интерпретативный характер.

Современный театр представляет собой полноценный эксперимент в области содержания и формы. В этих условиях до сих пор сохраняются затруднения с определением жанровой модели спектакля. Одной из причин этого является недостаточное понимание режиссёрами выбранного материала и его внутренней логики. Реформатор русского театра XX века Александр Яковлевич Таиров писал: «...мы не должны ставить пьесы, чуждые нам идейно, ибо их содержание идёт вразрез с тем, что мы исповедуем» [3, с. 261]. Всестороннее и глубокое изучение выбранного литературного материала – это определение его темы и идеи, которое бы включало в себе сверхзадачу спектакля.

Зачастую студенты-режиссёры избегают принципа смешения жанров, принимая во внимание только литературный жанр произведения и тем самым упрощая себе задачу по исследованию авторского текста. Последствием этого является, во-первых, поверхностное понимание выбранного материала, а во-вторых, недостаточное использование образных выразительных средств в спектакле. Отметим, что смешение жанров не предполагает полного отрицания авторского взгляда или создания нового жанра. Заявленный принцип направлен на вскрытие глубинного смысла произведения. Великий режиссёр XX века Питер Брук писал: «Часть работы режиссёра – понять намерение автора и перевести литературный язык на язык театра. Говорят, что режиссёр – слуга текста. Эта избитая фраза столь же неточна, сколь на первый взгляд бесспорна. Режиссёр – слуга авторских намерений, а это совсем другое дело» (цит. по [1, с. 55]).

Следовательно, современный театр требует от режиссёра определения более индивидуального, особого способа перевода литературного материала на язык сценического действия.

Для раскрытия принципа смешения жанров в современном театральном искусстве был проведен комплексный анализ афиш более двадцати пяти профессиональных театров России. В рамках исследования на первом этапе были разработаны методические материалы, предназначенные для формирования у студентов и начинающих режиссёров представлений о жанровых особенностях спектакля. Следует отметить, что в каждом из рассмотренных жанров присутствует главенствующий жанр, определяющий главную характеристику спектакля. Режиссёрское видение в данном контексте выступает как дополнение и своего рода толкование, формируя индивидуальный, особый «узор» (или язык) сценического действия.

На втором этапе исследования была проведена систематизация режиссёрских жанров по определенным признакам, что позволило выявить следующие критерии для классификации спектаклей:

– *по способу актёрского существования в спектакле* (например, танц-драма, саундрама, спектакль-исследование, исповедь, спектакль-путешествие, рассказывают и показывают мужчины, сны, музыкальный квартирник, история, рассказанная простыми словами, спектакль-парадокс, иммерсивный спектакль-променад, пластический спектакль, рок-версия, притча, панк-комедия, хореодрама, монолог на двоих, роудмуви, мультимедийное приключение, импровизация на тему, виртуальный роман, ироническая драма-блюз);

– *по художественному образу спектакля* (например, комедия-вихрь, путешествие за счастьем, дорожная история в двух направлениях, сказка о романтиках неба, театральное исследование природы любви, цифровая одиссея, драма в зеркале истории, сказка-игра, трагический опус, поэтический девичник, несказка, энциклопедия родительских заблуждений, вопль женщин, фантазмагория, свинг по-русски, комедия одержимости, дуракаваляние со смыслом, жестокие игры, череда компромиссов, терапия детства);

– *по смешению театрального жанра спектакля с литературным* (например, сатирическая драма, экзистенциальная комедия, ностальгическая мелодрама с элементами фантастики, научная фантастика, лирическая комедия, криминальная драма, комедия о горемычной жизни, музы-

кальный анекдот, комедия-фарс, жутко весёлые и страшно интересные истории, русские страсти, романтическая драма, героическая комедия, детский спектакль, весёлая повесть, комедийная притча, чёрная комедия, утопическая комедия, сентиментальная комедия, авантюрная комедия);

– *по месту, времени или событию действия спектакля* (например, больничное кабаре, ночь в одном действии, сцены из деревенской жизни, история любви, семь дней шел снег, фарс в одном действии, драма в 6 эпизодах 30 годах и 68 скандалах);

– *по исследованию и отображению человеческих характеров и жизненных ситуаций через личные истории, семейные отношения и внутренние переживания* (например, комедия о юношеском максимализме и других «прекрасных» человеческих качествах, история мужчины средних лет, рассказ очевидца, семейная история, легкомысленная комедия для серьёзных людей, записки провокатора, семейная сага);

– *по интерпретации и деконструкции исходного материала* (например, фантазии режиссёра, сочинение, вариация, литературная мистификация, документальный спектакль, спектакль-альманах, спектакль-реконструкция, сценическая адаптация, реконструкция).

Таким образом, осмысление существующих жанровых моделей, сложившихся на рубеже XX–XXI веков в русском театре, необходимо для выявления художественно-эстетического своеобразия спектакля. Жанр служит неким театральным и психологическим оправданием режиссёрских решений, обеспечивая их смысловые и структурные ориентиры. Но при этом не стоит забывать, что игнорирование автора, упрощение авторских намерений приводит к потере содержательности и глубокого понимания произведения.

### Список литературы

1. Малочевская И. Б. Режиссёрская школа Товстоногова. – СПб.: СПбГАТИ, 2003. – 90 с.
2. Музей театрального искусства [Электронный ресурс]. – URL: <https://theatre-museum.ru/> (дата обращения: 27.04.2025).
3. Таиров А. Я. О театре / коммент. Ю. А. Головашенко и др. – М.: ВТО, 1970. – 603 с.
4. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены: учеб. пособие. – М., 1995. – 303 с.

## Раздел 9. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ

*Авдеева Валерия Александровна, магистрант  
Пономарев Валерий Дмитриевич, доктор педагогических наук,  
доцент, профессор кафедры режиссуры  
театрализованных представлений и праздников,  
проректор по учебно-творческой и проектной деятельности  
Кемеровский государственный институт культуры*

### МИТИНГ-КОНЦЕРТ КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖАНР ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

#### A RALLY-CONCERT AS AN ARTISTIC AND JOURNALISTIC GENRE OF THEATRICAL PERFORMANCE

**Аннотация:** В статье рассматриваются этапы формирования и развития художественно-публицистического жанра митинга-концерта как «системы высказываний об актуальных фактах общественной жизни». Митинг-концерт обосновывается как современный массовый художественно-публицистический жанр театрализованных форм в сохранении культурно-исторической памяти молодого поколения россиян.

**Ключевые слова:** театрализованные формы культуры, культурно-историческая память, выразительные средства режиссуры, митинг-концерт.

**Abstract:** The article examines the stages of formation and development of the artistic and journalistic genre “rally-concert” as “a system of statements about current facts of public life”. The rally-concert is justified as a modern mass artistic and journalistic genre of theatrical forms in preserving the cultural and historical memory of the younger generation of Russians.

**Keywords:** theatrical forms of culture, cultural and historical memory, expressive means of directing, rally-concert.

В сложившихся современных геополитических условиях приоритетной задачей социально-культурной и просветительской деятельности

в российском обществе является формирование гражданской позиции молодёжи, разделяющей систему традиционных российских духовно-нравственных ценностей нашей страны, их сохранение и укрепление, что отражено в Указе Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [1, с. 2].

Осуществление же социально-культурной и просветительской деятельности строится также в соответствии с национальными целями развития Российской Федерации по сохранению и трансляции традиционных ценностей и норм, обычаев и образцов поведения.

В этом случае митинг-концерт как исторически-сложившийся массовый художественно-публицистический жанр социально-культурной и просветительской деятельности играет сегодня актуальную роль по защите и укреплению традиционных духовно-нравственных ценностей, сохранению исторической правды и недопущению искажения исторической правды, по повышению сплочённости российского общества.

Примерами популярности и актуальности в настоящее время этого массового художественно-публицистического жанра в Российской Федерации являются:

- митинг-концерт в поддержку В. В. Путина в Лужниках 3 марта 2018 года;
- митинг-концерт на Красной площади в Москве «Выбор людей. Вместе навсегда!» 30 сентября 2022 года;
- митинг-концерт «Слава защитникам Отечества» в Лужниках 22 февраля 2023 года;
- праздничный митинг-концерт «10 лет в родной гавани» на Красной площади в Москве 18 марта 2024 года;
- праздничный митинг-концерт 12 июня 2024 года в честь Дня России на Красной площади в Москве и др.

Можно сказать, что в современной России митинг-концерт – это общественное событие торжественного характера, фаза коллективной жизни, в которой отдаются почести общественным ценностям.

Митинг-концерт как массовый художественно-публицистический жанр становится «системой высказываний» о значимых исторических, политических событиях и фактах жизни страны. При этом человек, участвуя в митинге-концерте, демонстрирует свою привязанность к общест-

венным идеалам и проявляет солидарность с остальными участниками этого общественного события.

Митинг-концерт является актуальной художественно-публицистической формой, которая совмещает в себе элементы художественной выразительности, документальности и проявление гражданской активности участников. Именно в этой художественно-публицистической форме у современной молодёжи есть возможность заявить о себе, о своей гражданской позиции в ярком, творческом, громком формате.

Формирование митинга-концерта как художественно-публицистического жанра начиналось в массовых акциях, проводимых в первые годы советской власти. Это время, когда идеологическая миссия культурно-просветительной работы, включая праздничные формы культуры, осуществлялась в ярких массовых формах агитации и пропаганды.

В своей работе «Демонстрация и карнавал», опубликованной в 1927 году, Орест Цехновицер анализирует демонстрацию как вид общественной активности, подчёркивая её значимость в выражении общего стремления и протеста. Он противопоставляет этому понятию карнавал, рассматривая его как средство для освобождения взглядов и свободного выражения мнения, вне рамок установленных правил и оценок. Таким образом, опираясь на опыт автора, мы можем выделить особенный признак, который формирует жанр митинга-концерта, – это свободное выражение мнения, единого для всех участников.

Автор подчёркивает, что активность масс, вовлечённых в демонстрации с элементами карнавала, должна находить выражение в песнях, коллективных словесных речёвках, общих отчётах и иных формах народного творчества, что указывает на признак внедрения в сценарную основу митинга-концерта «народных форм» творчества, показывая «голос народа» через творческое воплощение, таким образом создавая особую художественность в полотне концерта-митинга [6, с. 79].

Для современных празднеств демонстрация и выступления отдельных групп – участников праздника – остаются актуальным.

Эти средства выразительности становятся основой для такого социокультурного явления, как *политический театр*, где на основе исторических событий и документальных свидетельств рождается драматургия театрализованного действия, а главные герои – это представители общественности, участники реальных революционных и значимых общественных событий. С самого начала становления митинга-концерта различия

между двумя сторонами, характерными больше для классического театра, стираются и растворяются. Участники митинга-концерта становятся единым ритмичным пульсом, который выносит на поверхность идею, поддерживаемую обществом собравшихся.

Термин «политический театр» впервые был использован в работе Э. Пискатора с аналогичным названием. В своей книге Пискатор представляет политический театр как независимую в финансовом плане структуру, не подверженную влиянию критиков, релевантную текущим событиям и общественным проблемам и открытую для экспериментов, что позволяло театру быть самодостаточным [4, с. 40].

Э. Пискатор использует концепцию политического театра, акцентируя внимание на его задаче: не только развлекать зрителей, но и стимулировать критическое мышление, просвещать аудиторию и мотивировать её к активным действиям. Он доказывает, что театр должен играть важную роль в обществе, поднимая на поверхность актуальные политические вопросы. Автор анализирует, как различные формы представления (речи, применение документальных свидетельств, сложные сценические решения и проекции) способны усилить политическое воздействие спектакля. Он видит в театре площадку для дискуссий о социальном равенстве, конфликте классов и свободе [4, с. 79]. И именно через эту драматургию, которая создавалась через рассмотрение с разных сторон внешних политических фактов жизни общества, как через увеличительное стекло, возможно было рассмотреть резонанс социальной и политической жизни того времени.

Современному обществу для привлечения внимания к событию по-прежнему необходимы лозунги, яркие декорации, мультимедийное оснащение сценической площадки, дизайн и исторические события, которые становятся основой для проведения массовых праздничных событий.

Ценностные ориентиры становятся основой идейно-тематического анализа митинга-концерта, а документы (указы, законы, уставы, регламенты), художественные произведения современников (стихотворения, эпиграммы, проза, плакаты, девизы) – основой для сценария будущего митинга-концерта. Таким образом, массовое событие через призму документальных произведений приобретает свою специфику, оно считается в рамках культурно-ценностных ориентиров как честное, вызывающее эмоциональный отклик документально-художественное действие.

Д. Д. Соколов рассматривает возникновение сценической публицистики как «следствие стремления театра и смежных искусств к новаторским формам». Поэтому первоосновой ранних публицистических постановок становились события, будоражившие общественное мнение: военные конфликты, революции и социальные кризисы, получавшие моментальную интерпретацию от создателей и постановщиков спектакля [3, с. 2].

Исторически формирование художественно-публицистических жанров культурно-просветительной работы также необходимо связывать с творчеством агитационных бригад и клубных формирований. В. Саруханов пишет о деятельности этих организаций: «Среди них есть общественно-инициативный коллектив, который занимается агитацией и пропагандой художественными средствами. Это агитационно-художественная бригада, соединяющая в себе черты как общественно-инициативного объединения, так и коллектива художественной самодеятельности» [5, с. 32].

Агитационно-художественная бригада стала общественным явлением, существовавшим в любом рабочем, школьном коллективе. Главной целью объединения было творчество в коллективе единомышленников, просвещение, обращение, агитация и пропаганда идей социализма и коммунизма.

В современной России также существуют подобные организации молодёжи, которые формируют мировоззрение с помощью подготовки и проведения культурно-массовых мероприятий, где с молодым поколением в творческом формате проводится работа по созданию дружественной атмосферы, единения, по воспитанию патриотизма («Российские студенческие отряды», «Российское движение школьников», «Юнармия» и др.). Главным по-прежнему остаётся доверительное общение всех участников сообщества, творческий подход к созданию мероприятий, выбор тем, по настоящему интересных и значимых для российской молодёжи.

В своём учебном пособии В. С. Ерёменко, анализируя встречу-манифестацию «За мир и дружбу», прошедшую в Москве на Манежной площади 6 августа 1957 года в рамках Всемирного фестиваля молодёжи, трактует термин «концерт-митинг» как глубокое, идеологически выдержанное «послание», активно использующее различные формы продвижения (аудио, видео, полиграфию, интерактив), а также включающее в себя элементы приветствий, обращений, торжественных заверений, посланий, клятв и тому подобное [2, с. 27].

В статье «Текст политического плаката как элемент театрализации языка» В. П. Ходус и Е. Ю. Ходус рассматривают политический плакат как «сплав информационного содержания, выраженного вербальными и невербальными средствами». Авторы проводят аналогию между политической сферой и театральным представлением, уподобляя политиков актёрам, разыгрывающим события и создающим информационные поводы, которые акцентируются с помощью плакатных лозунгов. Это позволяет нам понять, что митинг-концерт по своей специфике находится на стыке двух сфер – театральной и политической, что делает его особенным жанром, не похожим ни на один другой [7, с. 2].

Г. В. Новиков в своей статье «Социально-культурная сущность государственных праздников» рассматривает связь государственного праздника и личности, говоря о том, что в идеальном случае государственный праздник становится для личности возможностью высвободить свое внутреннее «я» и открыть свои чувства и эмоции сообществу. Но зачастую в реальности государственный праздник представляет искажённую форму «исполнения долга», то есть несвободного волеизъявления личности [9, с. 4].

Таким образом, одной из актуальных форм театрализованного представления с включением в полотно сценария фактов и документов является жанр митинга-концерта. Это понятие в контексте современного праздничного действия является составным и многогранным, поэтому мы постарались выделить определение, включающее в себя научный опыт авторов, которые занимались вопросом развития жанра митинга-концерта, а также внести некоторые аспекты, отражающие современный контекст, позволяющий отобразить актуальные реалии в сфере режиссуры праздников.

Для современной профессиональной теории и практики режиссуры театрализованных представлений и праздников составному понятию «митинг-концерт» мы можем дать следующее определение, которое, на наш взгляд, более полно отображает современные реалии и совмещает все важные аспекты этого жанра: митинг-концерт – это массовая художественно-публицистическая форма праздничной культуры, посвящённая актуальным общественным событиям, в своей драматургии использующая исторические и современные факты и документы общественной жизни, имеющая остросоциальную тематику для всех участников, художественно оформленная с помощью современных выразительных средств режиссуры

театрализованных представлений и праздников, включая цифровые технологии.

Социальные сети также играют важную роль в организации таких событий и распространении информации о них. Например, прямые эфиры на платформах позволяют охватить более широкую аудиторию, чем традиционные формы СМИ.

Проведение подобных мероприятий оказывает соответствующее влияние на молодое поколение, формирует у молодёжи чувства любви к своей стране и гордости за неё. Таким образом, митинги-концерты продолжают играть ключевую роль в формировании общественного мнения и культурной идентичности в современном российском обществе.

### Список литературы

1. Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей [Электронный ресурс]: Указ Президента РФ от 09.11.2022 № 809 // Официальное опубликование правовых актов. – 2022. – URL: <http://publication.pravo.gov.ru/> (дата обращения: 16.06.2025).
2. Ерёмченко В. С. Театрализованный митинг. Технология праздничного производства. Основные понятия. Сценарий, организация, постановка: учеб. пособие. – Кемерово: Азия-Принт, 2014. – 312 с.
3. Соколов Д. Д., Соколова Е. К. Театральное искусство. Режиссура публицистического представления [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rezhissura-publitsisticheskogo-predstavleniya> (дата обращения: 12.01.2025).
4. Пискачев Э. Политический театр. – М.: Гос. изд-во худож. л-ры, 1934. – 227 с.
5. Саруханов В. Агитбригада. Проблемы. Рекомендации. Сценарии. – М.: Профиздат, 1989. – 250 с.
6. Цехновицер, О. Демонстрация и карнавал. – М.: Долой неграмотность, 1927. – 145 с.
7. Ходус В. П. Текст политического плаката как элемент театрализации языка / В. П. Ходус, Е. Ю. Ходус // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. – 2015. – № 7. – С. 2.
8. Слюсаренко М. А. Смыслообразующие ценности праздника // Вестник ТГПУ. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. – С. 9.
9. Новиков Г. В. Социально-культурная сущность государственных праздников // Вестник МГУКИ. – М.: Изд-во МГУКИ, 2012. – С. 6.

*Залюбовский Данил Дмитриевич, магистрант  
Кузьмина Ольга Владимировна, кандидат культурологии,  
доцент, заведующий кафедрой режиссуры  
театрализованных представлений и праздников  
Кемеровский государственный институт культуры*

**СОЗДАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМ КУЛЬТУРЫ  
С ПОМОЩЬЮ МЕДИАТЕХНОЛОГИЙ**

**CREATING AN ARTISTIC IMAGE IN A THEATRICAL  
PERFORMANCE THROUGH MEDIATECHNOLOGIES**

**Аннотация:** В статье рассматривается изменение процесса создания художественного образа в условиях медиареальности. Выделяются ключевые характеристики медиареальности, влияющие на выразительные характеристики сценического действия. Предлагается классификация критериев, расширяющих традиционные методы создания художественного образа с учетом цифровых технологий и новых форм зрительского восприятия.

**Ключевые слова:** медиареальность, медиатехнологии, художественный образ, симулятивность, интерактивность.

**Abstract:** The article examines the transformation of the process of creating an artistic image in the context of media reality. Key characteristics of media reality that influence the expressive features of stage performance are identified. A classification of criteria is proposed to expand traditional methods of artistic image creation, taking into account digital technologies and new forms of audience perception.

**Keywords:** media reality, media technologies, artistic image, simulacra, interactivity.

Актуальность данной темы обусловлена всевозрастающей ролью медиатехнологий, а также усиленной медиатизацией общества, оказывающей непосредственное влияние на процесс создания художественного образа. Тенденции феномена медиареальности побуждают закладывать в текстовую основу постановки потенциал визуальных, звуковых и интерактивных элементов, которые в традиционных формах были невозможны. Поэтому художественные образы перестают быть статичными, а становятся подвижными, трансформируемыми и зависимыми от техно-

логической среды. Это способствует созданию уникального эмоционального воздействия на зрителя и формирует новый тип художественной выразительности на основе современной эстетики, семантики, символики и метафоричности. Сценаристы и режиссёры становятся не только творцами художественного текста, но и архитекторами медийного взаимодействия, способного трансформировать восприятие и опыт зрителей и открывать новые возможности для развития и распространения искусства в цифровую эпоху.

Целью настоящей статьи является выявление новых качественных характеристик художественного образа путём создания классификации требований и критериев, которые расширяют возможности традиционных и канонических приёмов создания художественного образа в условиях медиареальности.

Анализ степени изученности поставленной проблемы показывает, что в отечественной и мировой теории отсутствуют труды, сопоставляющие философские и социологические исследования феномена медиареальности с процессом создания художественного образа во время работы над сценарием праздничных форм культуры. Поэтому проблема медиатехнологий как средства формирования полифонического художественного образа требует дальнейшей научной разработки не только с опорой на прикладной эффект современных инструментов, но и с учётом потребительского поведения, психологии восприятия, а также особенностей коммуникации зрителя с мультимедийным контентом.

Современный человек воспринимает мир преимущественно через призму средств массовой информации, не будучи непосредственным свидетелем большинства событий. Однако информация, прежде чем дойти до аудитории, проходит этапы фильтрации, структурирования и переработки, превращаясь в окончательный медиапродукт – некий материал конечных знаков [1, с. 25].

В этом процессе реальность утрачивает свою первозданность, уступая место её интерпретированным копиям, которые не имеют оригинала в объективном мире. Этот феномен Жан Бодрийяр определяет как доминирование симулякров – знаков, не соотносящихся с действительностью, но формирующих иллюзию её существования. «Симулякры берут верх над историей», поскольку бесконечное воспроизводство, тиражирование и репрезентация уничтожают саму идею подлинной реальности [2, с. 124]. Так под влиянием информационных потоков формируется действительность, которую можно назвать медиареальностью.

К главным свойствам медиареальности, как и реальности виртуальной, относятся возможности «визуализировать мысли, состояния, образы, придавать им парадоксальный характер, сжимать время, пространство, изменять смысловое содержание визуальных образов» [3, с. 46].

Среди ключевых характеристик медиареальности, которые непосредственно влияют на изменение процесса создания художественного образа, можно выделить следующие:

1) опосредованность. Несмотря на стремление медиареальности к отражению объективного мира, она неизбежно преломляется через восприятие ее создателей и сложную систему символических кодов институциональных субъектов;

2) симулятивность. Будучи альтернативным вариантом действительности, медиареальность формирует у индивида представление не о реальном мире, а о его искажённом образе. Проблема заключается не только в трансформации привычной картины мира, но и в том, что медиареальность подменяет объективную реальность и преподносится массовой аудитории как единственно возможная и истинная;

3) мозаичность. В основе медиареальности лежит принцип монтажа, который обеспечивает динамичность и выразительность образов. Это приводит к тому, что медиареальность не представляет собой целостной картины мира, а функционирует в виде разрозненных коллажей из отдельных фрагментов информации;

4) размытость границ между вымышленными и реальными событиями. В связи с этим в обществе складываются различные подходы к восприятию медийных искажений: от абсолютного неприятия ложной информации до толерантного отношения к фейкам и адаптации к альтернативным способам получения объективных данных;

5) превалирование инфотейнмента. Имеется в виду сочетание информации и развлечения, которое становится основой структурирования контента и достигает уровня, при котором оказывает мощное психологическое воздействие на личность, манипулируя общественным сознанием;

6) доступность информации. Расширение медиапространства делает доступными огромные массивы данных. Это включает как повседневные знания, так и сложные научные концепции. Однако такая доступность информации не гарантирует ее объективности, поскольку медиареальность продолжает оставаться результатом конструктивного отбора и интерпретации фактов [4, с. 108–110].

Во многом медиареальность представляет собой результат эволюции медиакультуры, выступая новым форматом социокультурного бытия, в значительной мере формирующим специфику взаимодействия между медийной средой и человеком [5, с. 43]. В связи с этим возрастает потребность в поиске устойчивых смыслов, способов ориентации в информационном пространстве и сохранения культурно-нравственных ориентиров. Ключевое значение приобретает культуротворческий подход к осмыслению медиареальности, включающий в себя приобщение индивидов к культурному наследию, развитие их творческого потенциала и просветительскую деятельность [5, с. 125]. Фундаментальную роль здесь играют искусство и культура, формируя систему идеалов, поведенческих моделей и нормативных ориентиров, в рамках которых осуществляется жизнедеятельность человека. Одним из ярких воплощений этой миссии выступают праздники и театрализованные представления, рассматриваемые как значимые культурные практики, стимулирующие творческое самовыражение и являющиеся «главным источником творчества и двигателем развития культуры» [6, с. 41].

В современных условиях постановочная деятельность в сфере культурно-зрелищных событий всё более активно интегрируется с цифровыми и мультимедийными решениями, что отражается на трансформации эстетических и коммуникативных характеристик художественного произведения. Ключевым в данной трансформации выступает кардинальное изменение способа создания и ретрансляции художественного образа сценического произведения, выражающегося в определённом сочетании таких выразительных средств, как слово, звук, цвет, линия, форма.

Это задача ложится на плечи сценариста, ведь именно он, программируя сценическое действие, при использовании таких традиционных средств создания художественного образа, как портрет, интерьер, деталь, подтекст, авторская и речевая характеристика должен руководствоваться и современными тенденциями, то есть теми требованиями, которые диктует зрительская культура с доступными цифровыми и технологическими возможностями, растущим желанием зрелищности, а также стремлением аудитории к интерактивности, персонализации и всё более эффектному погружению в событие. Современный сценарист оказывается на стыке искусства и технологий: он не просто конструирует сюжет, но проектирует опыт – эмоциональный, визуальный, цифровой. Его задача – интегрировать новые формы выразительности в ткань драматургии, чтобы инновации служили раскрытию образа, а не подменяли его.

Так, особенности художественного образа в условиях медиареальности приобретают новые черты, обусловленные спецификой цифровых технологий и психологии зрительского восприятия. Они не отрицают традиционные способы и не пытаются их заменить, они лишь дают новые инструменты для совершенствования потенциала воздействия на аудиторию.

В связи с этим видится логичным попытаться классифицировать требования и критерии, которые расширяют возможности традиционных и канонических приёмов создания художественного образа, позволяют сценаристам программировать современные многослойные и во многом инновационные символы.

1. Динамичность и вариативность. Художественный образ в медиатехнологиях может быть изменчивым, трансформируемым в реальном времени и адаптируемым под запросы аудитории. Видеоигры, интерактивное кино, а также алгоритмически генерируемые произведения создают условия для множественности интерпретаций.

2. Мультисенсорность. Современные медиатехнологии позволяют вовлекать различные каналы восприятия, комбинируя визуальные, звуковые, тактильные и даже кинестетические эффекты, что расширяет эмоциональное воздействие художественного образа, делая его более иммерсивным.

3. Симулятивность. В цифровой культуре художественный образ зачастую становится симулякром – он не столько репрезентирует действительность, сколько создаёт альтернативные миры, сравнимые по значимости с реальностью. Искусственно сгенерированные персонажи, реконструкции событий с помощью CGI и ИИ формируют ощущение подлинности, несмотря на их искусственную природу.

4. Интерактивность. Развитие цифровых платформ и пользовательского контента позволяет зрителю не только потреблять художественный образ, но и участвовать в его создании. Он становится соавтором образа, что усиливает личностную вовлечённость и творческое соучастие.

5. Фрагментарность и нелинейность. Медиатехнологии предлагают нелинейные способы повествования, тем самым порождая условия для децентрализованного восприятия и множественности трактовок.

6. Персонализированность восприятия. Благодаря алгоритмам машинного обучения и аналитике пользовательских предпочтений, художественный образ в медиасреде может адаптироваться под конкретного зрителя, что формирует уникальный опыт восприятия, при котором каждый

субъект получает индивидуально сконфигурированную интерпретацию образа.

7. Актуализация метауровня восприятия. Художественный образ не только функционирует внутри истории, но и осмысливается как часть медиaproцесса. Внимание к самому механизму создания образа, к его технологии, к коду и интерфейсу – важная черта медиахудожественных практик.

8. Скоротечность и медийная оборачиваемость. В цифровом пространстве художественный образ подвержен быстрой ротации и замещению. Образы, обладающие высокой степенью вирусности, стремительно входят в массовое сознание, но с такой же скоростью могут исчезать, уступая место новым визуально-смысловым конструкциям.

9. Трансграничность и кроссформатность. Современные образы не ограничиваются рамками одного вида искусства. Они легко переходят из одного формата в другой: из фильма – в игру, из игры – в комикс, из комикса – в анимацию и далее. Так художественный образ обретает новые значения и контексты.

Сценаристам современных театрализованных представлений и праздников необходимо учитывать вышеперечисленные особенности в процессе создания художественного образа с целью усиления эмоционального эффекта своего труда как на идейно-тематическом уровне, так и на уровне сверхзадачи. Этого можно достичь при предварительном распределении визуального и аудиального потенциала в конкретном действии, эпизоде, детали, символе или герое. Обязательно точно зафиксировать работу каждого выразительного элемента в письменной форме (в виде ремарок, сносок, подсказок, расшифровок), распределив по времени, словам либо сценическому действию во всём сценарии. Важно максимально подробно описать как технологическую сторону воссоздаваемого художественного образа (техническое задание), так и его место в контексте рассказываемой истории, ценность его нахождения в данном эпизоде, а также сформировать чёткое видение результата для режиссёра и технической команды. В таком случае художественный образ из ряда ассоциаций и умозрительной концепции обретет символическую и эмоциональную силу и выступит ключом к революционному этапу развития зрелищных форм.

Таким образом, медиареальность выступает как мощный инструмент, который не только трансформирует традиционный художественный образ, но и добавляет ему новые уровни смыслов и эстетики. Для зрителя

это означает усиление эмоционального и интеллектуального воздействия, а для создателей – необходимость поиска инновационных подходов к организации сценического действия.

### Список литературы

1. Костромитина М. А., Вакку Г. В., Будниченко Л. А. Основные подходы к изучению медиареальности // Высокие технологии и инновации в науке: сб. избр. ст. Междунар. науч. конф. – СПб., 2020. – С. 24–27.
2. Бодрийяр Ж. Символический обмен или смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
3. Разлогов К. Э. Введение в экранную культуру: новые аудиовизуальные технологии. – М.: Едиториал УРСС, 2005. – 281 с.
4. Пром Н. А. Характеристики реальности медиадискурса // Цифровизация коммуникативно-культурной памяти: роль журналистики как социального института: сб. мат-лов Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 25–26 апреля 2019 г.). – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2019. – С. 107–110.
5. Чельшева И. В. Социокультурное поле медиа: реальность, коммуникация, человек: моногр. – М.: Информация для всех, 2016. – 178 с.
6. Орлов О. Л. Российский праздник как феномен культуры // Вестник СПбГИК. – 2011. – № 1. – С. 32–41.

*Пудова Анастасия Станиславовна, студент  
Кузьмина Ольга Владимировна, кандидат культурологии,  
доцент, заведующий кафедрой режиссуры  
театрализованных представлений и праздников  
Кемеровский государственный институт культуры*

### **ВИЗУАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК СРЕДСТВО КОММУНИКАЦИИ В ПРАЗДНИЧНЫХ ФОРМАХ КУЛЬТУРЫ**

### **VISUAL LANGUAGE AS A MEANS OF COMMUNICATION IN FESTIVE FORMS OF CULTURE**

*Аннотация:* В статье рассмотрены понятия визуальной коммуникации и визуального языка, способы визуальной коммуникации в празд-

ничных формах культуры, а также работа с визуальным языком при подготовке и реализации праздничного события.

**Ключевые слова:** визуальный язык, визуальная коммуникация, коммуникация, цвет, шрифт.

**Abstract:** The article discusses the concepts of visual communication and visual language, methods of visual communication in festive forms of culture, as well as work with visual language during the correspondence competition.

**Keywords:** visual language, visual communication, communication, color, font.

Праздничные формы культуры представляют собой важный элемент любого общества, отражающий его историю, традиции, мировоззрения и социальные нормы. Они помогают сохранять коллективную память, формировать общие идеалы и чувство принадлежности к определённой общности. В каждом профессиональном сообществе есть установленные способы коммуникации, при помощи которых люди могут доносить ту или иную информацию.

А. Лобанова определяет коммуникацию как процесс взаимодействия между людьми с целью передачи информации и достижения нужного результата. Данный процесс является основой жизнедеятельности каждого человека, поэтому важно иметь представление о его назначении, знать виды и формы коммуникации для обеспечения эффективного взаимодействия» [1].

Из этого следует, что функция коммуникации – это обмен информацией между людьми.

Для профессионального сообщества в области праздничных форм культуры способом укрепления профессиональных связей, обмена опытом и утверждения профессиональной идентичности, то есть способом коммуникации, выступают праздники. Режиссёр должен четко понимать, как и через что он должен построить диалог со зрителем и передать ему информацию, достигнуть сверхзадачи своего творческого проекта.

О. Н. Чарыкова, З. Д. Попова, И. А. Стернин отмечают, что для передачи информации можно выделить различные формы коммуникации: письменную, устную, аудиальную, визуальную, тактильную и др., а также смешанную, когда в сообщении взаимодействует несколько форм коммуникации (например, в телевизионном сообщении – аудиальная, письменная, визуальная) [2, с. 5].

Через эти формы коммуникации режиссёр и может общаться со своим зрителем, например, устная коммуникация создаётся посредством общения актёра или ведущего со зрительской аудиторией, аудиальная коммуникация возникает, когда зрители получают информацию через слух, а визуальная коммуникация чаще всего происходит через декорации, костюмы и видеоконтент, без которого уже не проходит ни один творческий проект.

Обратимся к понятию термина «визуальная коммуникация».

*Визуальная коммуникация* – процесс передачи информации и идей с помощью визуальных элементов: изображения, цвета, формы, шрифта и композиции [3].

Анализируя это определение, мы понимаем, что визуальная коммуникация создаётся при помощи визуальных элементов, то есть составляющих визуального языка.

А. В. Курьянович и А. В. Драгунайте в статье «Место и роль визуального языка в современной коммуникации (на примере креолизованных рекламных текстов)» дают определение: «Визуальный язык в самом общем представлении осмысливается как кодовая система знаков, приобретающих статус нелинейных визуальных образов в процессе коммуникации, передачи информации, ретрансляции знания, выражения оценки, осуществления воздействия и прочих функций» [4, с. 157].

Необходимо понять, через *ЧТО* мы можем коммуницировать со зрителем при помощи визуального языка. В специальной литературе выделяют два распространённых вида. Рассмотрим их.

*Видеоконтент.* В современном мире видеоконтент используется практически во всех праздничных формах культуры. Никакой эстрадный номер или сценический ход не обходится без визуального эффекта. На первый взгляд может показаться, что можно использовать любое видео, найденное на просторах Всемирной паутины, но это большая ошибка. Каждый кадр видео должен нести в себе нужную информацию и вызывать эмоции, способствующие достижению сверхзадачи, поставленной режиссёром. Видеоконтент можно назвать самостоятельной единицей события, так как он соединяется с номером и сценическим ходом события, сосуществует именно с той частью, с которой это предполагается самим режиссёром.

*Цифровая экосистема.* В цифровой экосистеме праздника визуальный язык используется посредством создания брендбука мероприятия (фестиваль, концерт, событие). А. Гринмирис определяет «брендбук как

руководство по фирменному стилю для сотрудников, партнёров, контрагентов, подрядчиков» [6]. Из этого следует, что брендбук мероприятия – это своеобразный словарь символов проекта, при соединении которых происходит общение с аудиторией в рамках разработанной концепции. В этом случае каждая часть мультимедийного контента должна дополнять друга и не менять свою визуальную концепцию. При создании брендбука и презентации его зрителям мы создаём свой собственный язык и свою азбуку, которую понимают участники события.

Таким образом, работа с визуальным языком требует тщательной проработки всех элементов, чтобы обеспечить чёткость восприятия и однозначное понимание заложенных смыслов аудиторией.

А. Андреева выделяет семь основных элементов визуального языка: линия, форма, цвет, объём, текстура, тон, пространство. Каждый из этих элементов дополняет друг друга и помогает режиссёру добиться той или иной сверхзадачи номера или программы в целом [5].

При создании брендбука, видеоконтента и аналогичных продуктов важно учитывать особенности восприятия целевой аудитории, поскольку такие элементы, как цветовая гамма, шрифты и динамичность подачи существенно влияют на её реакцию и восприятие конечного продукта.

Визуальные средства помогают интуитивно усваивать смыслы, ускоряют передачу информации и способствуют эффективному общению, особенно среди профессионального сообщества сферы праздничной культуры, где визуальные коммуникации играют ведущую роль.

Для оптимального понимания роли визуальных коммуникаций рассмотрим конкретный пример, когда праздничное событие проходит в онлайн-формате. Здесь особую важность приобретает грамотное использование визуального языка, который становится ключевым инструментом передачи информации и поддержания эмоциональной связи с участниками онлайн-формата. Разберёмся подробнее, как именно визуализация влияет на восприятие праздничного события и способствует эффективной коммуникации в нём.

Ежегодно кафедра РТПП КемГИК проводит Всероссийский конкурс творческих проектов в области праздничных форм культуры «Грани мастерства». За годы своего существования конкурс приобрёл признание у конкурсантов как открытая авторитетная творческая площадка, которая способствует развитию профессиональных компетенций участников, стимулирует их творческий потенциал и помогает выстраивать контакты

в профессиональном сообществе. В 2025 году конкурс проводился в десятый раз. За все годы у участников и организаторов конкурса сформировалась своя визуальная коммуникация. Концепция конкурса каждый год разная, но она должна соответствовать условиям визуальной коммуникации и визуального языка, то есть не изменяться по цветам, фигурам и шрифту. При соединении элементов и создании изображения участники конкурса визуально выделяют знакомые элементы среди других изображений, что привлекает их внимание.

При сравнении изображений афиши 2023 года (см. рис. 1) и 2024 года (см. рис. 2) мы можем наблюдать это сходство.



*Рисунок 1. Афиша конкурса 2023 года*



*Рисунок 2. Афиша конкурса 2024 года*

Цветовая гамма конкурса выполнена в зелёных цветах, на афише преобладают геометрические фигуры (линии, прямоугольники, треугольники), используется читабельный шрифт чёрного цвета.

Проанализировав концепции конкурса прошлых лет и преобладающие факторы, особенности конкурса этого года, который является юбилейным, мы разработали концепцию, в которой провели аналогию праздничной культуры с драгоценным камнем, дарящим свою энергию людям через представления и праздники. Драгоценный камень имеет грани (направления конкурса), а мастера (участники конкурса) обтачивают каждую грань, своим мастерством демонстрируя талант, опыт и креативный подход (конкурсные работы).

При создании афиши учитывались предлагаемые обстоятельства, в которые нужно погрузить участников, при этом следовало оставить основу того визуального языка, к которому уже привыкли участники конкурса.



*Рисунок 3. Афиша конкурса 2025 года*

Таким образом, на афише (см. рис. 3) сохранился зелёный цвет, преобладает геометрия, читабельный шрифт. При этом добавились элементы, олицетворяющие концепцию: драгоценные огранённые камни. По замыслу, каждое направление представлялось участникам в виде отдельной грани драгоценного камня. В течение конкурса каждая грань раскрывалась через направления, заявленные в конкурсной основе: мастерство сценариста, мастерство режиссёра, мастерство актёра в праздничных формах, мастерство искусства звучащего слова, мастерство сценического движения, мастерство цифровизации праздничной культуры. Примеры оформления направлений можно увидеть на рисунках 4, 5.



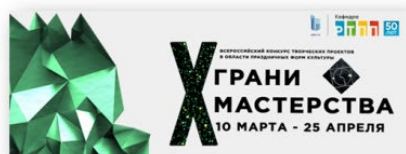
*Рисунок 4. Мастерство сценариста*



*Рисунок 5. Мастерство режиссёра*

Каждый пост в официальных сообществах содержал изображения, раскрывающие концепцию, все они выполнены в едином стиле, чтобы у участников конкурса не нарушалась логика восприятия информации. Все оценочные листы и дипломы также имели элементы брендбука (см. рис. 6).

Таким образом между конкурсантами и организаторами конкурса выстроилась своеобразная визуальная коммуникация. Мы не изменяли уже существующий визуальный язык, который выработывался до этого годами, а адаптировали его под созданную нами концепцию: добавили драгоценный камень и его грани, соответствующие элементам визуального языка прошлых лет. Это помогло нам не терять связь с участниками прошедших конкурсных сезонов, заинтересовать их обновлённой концепцией и привлечь новую аудиторию.



Оценочный лист  
Направление: «Мастерство искусства звучащего слова»  
Категория: «Творческая индивидуальная (или в составе коллектива) любительская работа»  
Номинация: «Лучшее исполнение в разговорном жанре»

Направление "Мастерство актёра в праздничных формах"						
№ п/п	ОПЛАТА	ФИО конкурсанта	ФИО конкурсанта (д. п.)	СНИЛС	Название учреждения. Город, регион, страна	Контактные данные

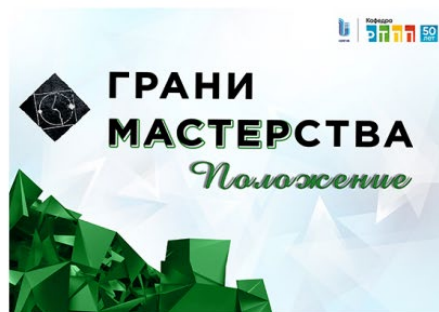


Рисунок 6. Изображения, оформленные в стилистике брендбука конкурса

Таким образом, визуальный язык выступает одним из ключевых средств коммуникации внутри профессионального сообщества в области праздничных форм культуры, обеспечивая эффективный обмен знаниями, укрепление профессиональных связей и развитие индустрии в целом. Современные технологии визуализации предоставляют специалистам в области праздничных форм культуры возможность воплощать инновационные концепции и внедрять передовые мультимедийные и цифровые решения в создание проектов праздничной культуры. Благодаря таким технологиям становится возможным проектировать интерактивные пространства, виртуальные инсталляции, дополненную реальность, светозвуковые шоу и другие элементы, способствующие созданию уникального опыта восприятия праздника зрителем. Это позволяет повысить эмоциональность праздничного события, сделать его зрелищным и запоминающимся, а также привлечь внимание широкой аудитории посредством интеграции цифровых технологий в традиционные формы организации праздников.

### Список литературы

1. Лобанова А. Виды коммуникации: понятно, конкретно, эффективно [Электронный ресурс] // Университет развития. – URL: <https://urazvitiya.ru/article/vidy-kommunikacii-ponyatno-konkretno-effektivno> (дата обращения: 28.03.2025).

2. Чарыкова О. Н., Попова З. Д., Стернин И. А. Основы теории языка и коммуникации. – М.: Флинта, 2012. – 312 с.
3. Волгушева Я., Пожидаева В., Овчинникова П. Визуальная коммуникация: как общаться с аудиторией через образы [Электронный ресурс] // Яндекс. Блог практикума. – URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-vizualnaya-kommunikaciya/> (дата обращения: 15.03.2025).
5. Курьянович А. В., Драгунайте А. В. Место и роль визуального языка в современной коммуникации (на примере креолизованных рекламных текстов) // Вестник Томск. гос. пед. ун-та. – 2015. – № 4 (157). – С. 153–157.
6. Андреева А. Как говорит искусство: визуальные элементы [Электронный ресурс] // Интернет-блог Анастасии Андреевой. – URL: <https://daazbyka.online/blog/kaksmotretart> (дата обращения: 18.03.2025).
7. Гринмирис А., Пожидаева В. Как разобрать брендбук: советы дизайнерам [Электронный ресурс] // Яндекс. Блог практикума. – URL: <https://practicum.yandex.ru/blog/chto-takoe-brandbook/> (дата обращения: 28.02.2015).

*Зими́на Мари́я Викторовна, студент  
Зольнико́в Андре́й Дми́триевич, преподаватель  
кафедры режиссуры и хореографии  
Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского*

**ПРОБЛЕМНЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ  
ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ОБЛАСТИ  
СЦЕНАРНОЙ ДРАМАТУРГИИ  
ТЕАТРАЛИЗОВАННЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ**

**PROBLEMATIC ASPECTS OF THE USE  
OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE FIELD  
OF SCENARIO DRAMA OF THEATRICAL PERFORMANCES**

*Аннотация:* В научной статье рассматриваются положительные и отрицательные стороны обращения к искусственному интеллекту в области сценарной драматургии. Анализируется реакция социума на внедрение информационных технологий в театрализованные представления.

*Ключевые слова:* искусственный интеллект, театрализованные представления, сценарная драматургия.

**Abstract:** The scientific article examines the positive and negative sides of the use of artificial intelligence in the field of scenario drama. The reaction of society to the introduction of information technology in theatrical performances is analyzed.

**Keywords:** artificial intelligence, theatrical performances, scenario drama.

В условиях цифровизации информационные технологии все активнее влияют на жизнедеятельность социума. Их интеграция позволяет автоматизировать экономические, производственные, культурные и многие другие процессы.

Особую популярность набирают системы искусственного интеллекта (далее – ИИ), которые сейчас повсеместно применяются в таких областях, как «доказательство теорем, игры, распознавание образов, принятие решений, адаптивное программирование, сочинение машинной музыки, обработка данных на естественном языке, обучающиеся сети (нейросети), вербальное концептуальное обучение» [2, с. 12].

Однако возникает существенный вопрос: способны ли данные технологии полностью заменить человека в сфере, требующей креативности? И как это соотносится с этическими соображениями? Актуальность данной проблемы обуславливается неоднозначным положением ИИ ввиду его относительно недавнего появления в открытом доступе и возникновением вместе с этим рядом проблем, с которыми человечество не сталкивалось ранее.

Обратимся к опросу (см. рис. 1, 2), проведённому среди студентов 1–4 курсов ОмГУ имени Ф. М. Достоевского, обучающихся по направлению подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников», чтобы выявить их отношение к ИИ в области сценарной драматургии.

Поддерживаете ли Вы использование искусственного интеллекта в сфере сценарной драматургии?  
36 ответов

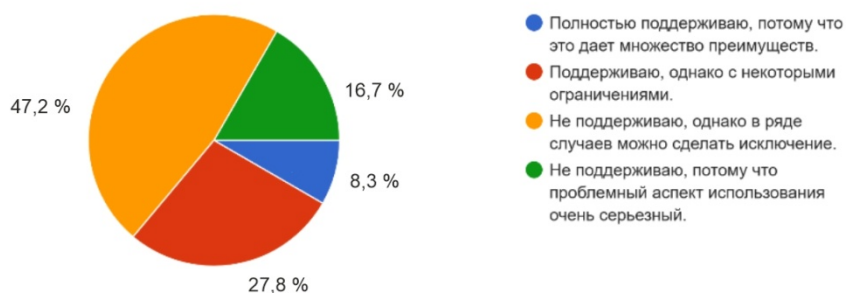


Рисунок 1. Отношение к ИИ

Смогли бы Вы отличить сценарий, написанный человеком, от сгенерированного искусственным интеллектом?

36 ответов

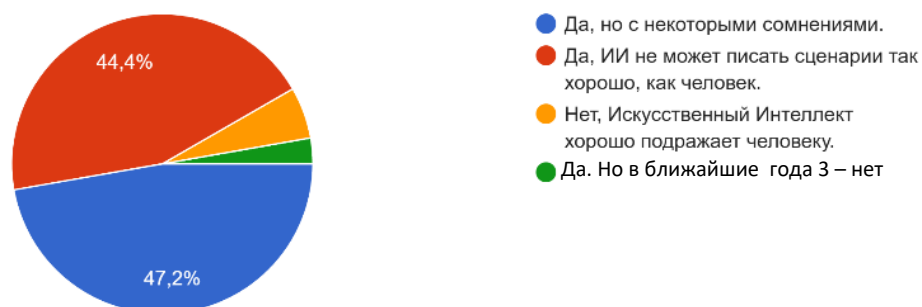


Рисунок 2. Отличия оригинальных сценариев от сгенерированных ИИ

На рисунке 1 указана статистика, из которой следует, что активное использование ИИ поддерживают лишь 8,3 % студентов. Остальная часть либо полностью отвергает данную технологию, либо придерживается мнения о необходимости ограничений в этой сфере. Исходя из данных, представленных на рисунке 2, становится понятно, что большинство студентов находят явные отличия между оригинальным и сгенерированным сценариями. Лишь 5,6 % опрошенных считают, что ИИ может успешно подражать человеку. Это свидетельствует о низком уровне доверия молодежи к информационным технологиям в сфере драматургии, а также об отрицании самостоятельной художественной значимости драматургических работ, написанных ИИ.

В качестве объекта данного исследования выступают системы ИИ. Для более глубокого изучения темы обратимся к определению, которое приводится в учебном пособии «Основы искусственного интеллекта»: «Искусственный интеллект – комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая самообучение, поиск решений без заранее заданного алгоритма, достижение инсайта) и получать при выполнении конкретных практически значимых задач обработки данных результаты, сопоставимые как минимум с результатами интеллектуальной деятельности человека [1, с. 5].

Следует отметить, что названные способности присущи в первую очередь людям. Возможность компьютера подражать их мыслительному процессу открывает новые перспективы для современного общества, однако не всегда когнитивные процессы человека поддаются логическому объяснению, особенно в сфере искусства.

Творческая деятельность основывается на ассоциативном мышлении, интуитивном восприятии и чувственном анализе действительности, в то время как системы ИИ успешно моделируют аналитические и алгоритмические функции сознания. Имитация эмоционального интеллекта представляет большую сложность. Этот аспект обуславливает проблематичность использования ИИ в творчестве.

Для раскрытия проблемы сосредоточимся на конкретном направлении в сфере искусства – драматургии театрализованных представлений, что является предметом исследования.

Мария Ивановна Сизова, кандидат искусствоведения, в своей научной статье, посвященной цифровой драматургии, говорит: «Последнее десятилетие XXI века в драматургии во многом было определено колоссальным приростом пьес, работающих с материей цифрового мира: драматургическими текстами, пытающимися конструировать ситуации и конфликты цифровых антиутопий; пьесами-чатами; пьесами, прошитыми системой тегов; пьесами-играми и многим другим» [3, с. 52].

В этой области подразумеваются инновационные методы режиссуры и сценарного мастерства, поэтому современные технологии – такие, как системы ИИ – активно используются. Они дают ряд преимуществ:

1. Сокращение количества людей, входящих в режиссёрско-постановочную группу, и, как следствие, сокращение расходов на производство.
2. Уменьшение затраченного времени на разработку сценариев.
3. Генерация большого количества вариантов развития событий сюжета.
4. Доступность изложения материала для массового восприятия.
5. Мобильность и адаптивность произведения.

Сценарии, созданные с помощью информационных технологий, стали новой реальностью. В книге «Цифровизация личности человека в когнитивном программировании сознания» Лэй Энстазия пишет: «Развлекательные медиа становятся инструментом когнитивной трансформации: нейросети формируют уникальные сценарии для каждого пользователя, подстраиваясь под их когнитивную карту и эмоциональные предпочтения. Наступает эра интерактивного контента, в котором каждый становится автором и зрителем собственной истории» [4, с. 5].

В такой ситуации роль человека в разработке творческого продукта сводится к минимуму. Вместе с этим возникает проблема: художествен-

ная ценность произведений ставится под вопрос (рис. 3). Также этому сопутствует неоднозначность авторских прав и смещение этических ориентиров.

Как Вы считаете, сценарии, сгенерированные искусственным интеллектом, обладают самостоятельной художественной значимостью?

36 ответов

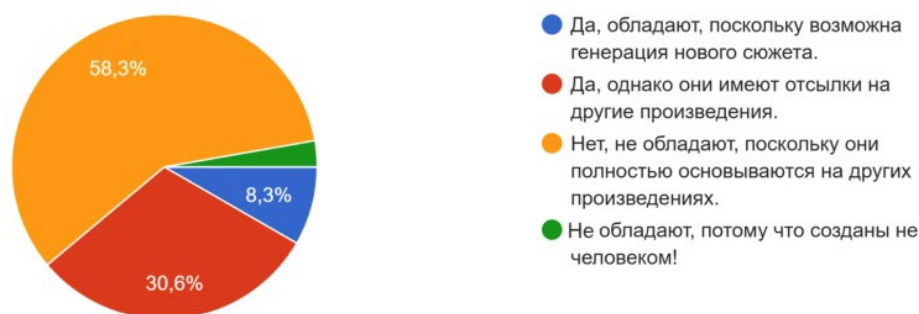


Рисунок 3. Художественная ценность сгенерированных сценариев

Больше половины опрошенных студентов направления подготовки «Режиссура театрализованных представлений и праздников» считают, что нейросети пишут текст, полностью основываясь на других произведениях, и лишь незначительная часть обучающихся (8,3 %) полагает, что возможна генерация принципиально нового сюжета.

Проведём сопоставление трех сценариев: 1) авторского оригинального, 2) написанного нейросетью Deepseek и 3) написанного сгенерированной нейросетью Chat GPT. Тема авторской работы и запрос для ИИ звучат следующим образом: «Сценарий про славянский обряд “Кумление” на Русальной неделе». Синописис: две подруги кумятся, но позже из-за ложных сплетен Настасья обижается на Марию, и они обращаются к русалкам за тёмным колдовством. Также в истории есть следующие персонажи: Иван, в которого влюблены обе девушки, однако он любит Марию; тетюшка Аксинья, наставляющая молодых девушек; Любава, влюблённая в Алёшу, и жители деревни, исполняющие роль массовки. В конце Настасья жертвует собой и становится русалкой ради Марьи.

На основе этого сюжета две нейросети написали свои варианты сценариев, в таблице 1 приведены основные реплики персонажей истории.

**Характеристика персонажей на основе  
стилистических особенностей речи и описания действий**

Оригинальный сценарий студентки ОмГУ им. Ф. М. Достоевского	Сценарий, написанный при помощи нейросети Deepseek	Сценарий, написанный при помощи нейросети Chat GPT
<p>Тётушка Акуинья: <i>Скорморощить вздумали? Вот доберусь до вас! Это девичий обряд, кому не попадя сюда нельзя, не то беду накликают</i></p>	<p>Тётушка Акуинья: <i>На Русальной неделе кумитесь, девицы. Да берегите дружбу крепче водицы! Кто верно кумится – тому счастье светит. А кто лукавит – русалок навестит!</i></p>	<p>Тётушка Акуинья: <i>Девицы милые, настала пора – Русальная неделя. Сегодня день великий – Кумление. Кто хочет сестрою стать – пусть с сердцем чистым подойдёт</i></p>
<p>Иван: <i>Ах, у нее такие глаза!</i> Алёша: <i>У Любавы-то? Да.</i> Иван: <i>Да при чём здесь Любава, мне же нравится... (забыл свою любовь из-за колдовства русалок).</i> Алёша: <i>Марья?</i> Иван: <i>Кто это?</i></p>	<p>Иван пытается вмешаться, но Настасья убегает к реке. Иван молча смотрит на воду</p>	<p>Иван: <i>Марья, люблю я тебя. Слов нет. Только сердце говорит.</i> Марья (робко): <i>А как же Настасья?.. Мы с нею кумушки... Иван: Я её уважаю... Но ты в сердце</i></p>

Можно проследить, как сильно отличается образ тётушки Акуиньи в трёх сценариях. В оригинальном – речь персонажа насыщена просторечиями и характеризует женщину как суровую, бдительную и наделённую народной мудростью. Также стилизация ее слов добавляет юмора в повествование.

Нейросети используют стихотворную форму. Реплики написаны литературным языком, но не дают представления об образе героини, её эмоциональном состоянии и служат лишь способом развёртывания сюжетной линии. Следовательно, такой способ написания сценария лишает произведение художественности и становится последовательным техническим изложением событий, что не позволяет сценарию быть креативным и аутентичным.

Также стоит отметить нелогичность действий персонажей и отсутствие у них мотивировки в сценариях нейросетей. Признание Ивана в версии Chat GPT обрывисто, используются непривычные фразы для обычной человеческой речи. Deepseek и вовсе не прописывает реплики герою, лишь описывает происходящие с ним события. В оригинальном же сценарии прослеживается причинно-следственная связь в действиях героя.

Стоит обратить внимание на качество контента, созданного ИИ. Он должен подвергаться тщательной проверке и критическому анализу для подтверждения соответствия запросу, ведь велика вероятность обнаружить нелогичность построения мысли, дезинформацию, а также плагиат на чужие работы, находящиеся в открытом доступе.

Таким образом, использование ИИ в области сценарной драматургии влечет за собой целый ряд проблем:

1. Неоднозначность авторских прав произведений.
2. Отсутствие самостоятельной художественной значимости.
3. Нелогичность построения мысли.
4. Однотипный литературный стиль речи.
5. Недостоверность используемой информации.
6. Клишированность образов и сюжетных ходов.

При обращении к ИИ нужно учитывать эти особенности. В современном мире отказаться от технологий представляется проблематичным, поскольку преимущества, которые они дают, существенно облегчают и ускоряют работу. Однако цифровизация в сфере культуры неоднозначна. Способом решения данной проблемы может стать ограничение влияния ИИ на эту область. Если рассматривать сгенерированные сценарии как пример и основу, которую в дальнейшем человек самостоятельно переосмыслит и доработает, то это значительно снизит озвученные риски. При этом преимущества технологии продолжат модернизировать процесс.

### **Список литературы**

1. Боровская Е. В. Основы искусственного интеллекта: учеб. пособие / Е. В. Боровская, Н. А. Давыдова. – 4-е изд., электрон. – М.: Лаборатория знаний, 2020. – 130 с.
2. Ватьян А. С., Гусарова Н. Ф., Добренко Н. В. Системы искусственного интеллекта. – СПб.: Университет ИТМО, 2022. – 186 с.

3. Сизова М. И. Цифровая драматургия первой четверти XXI века. Опыт перформативной проекции нового времени в театре // Семиотические исследования. Semiotic studies. – 2021. – Т. 1, № 4. – С. 52–57.
4. Энстазия Л. Цифровизация личности человека в когнитивном программировании сознания, 2023. – 120 с.

*Романюк Анастасия Романовна, магистрант  
Цветус-Сальхова Татьяна Эдуардовна, кандидат культурологии,  
старший преподаватель кафедры режиссуры театрализованных  
представлений и праздников  
Кемеровский государственный институт культуры*

## СТУДЕНЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК АСПЕКТ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

### STUDENT CREATIVITY AS AN ASPECT OF PERSONALITY-ORIENTED ACTIVITIES

**Аннотация:** В статье рассматривается творчество студентов, которые состоят в студенческом клубе медицинского университета. В этом аспекте исследуется, как влияет творчество на дальнейшую личностно-ориентированную деятельность обучающихся, какие компетенции должны сформироваться в профессиональной деятельности будущих медицинских работников. Анализируется деонтологическая компетенция как один из компонентов успешной самореализации студентов в дальнейшей деятельности.

**Ключевые слова:** медицинский университет, творчество, деонтологическая компетенция, студенческий клуб, саморазвитие, внеучебная работа.

**Abstract:** The article examines the student creativity of people who are members of the student club of the medical university. This aspect examines how creativity influences the further personality-oriented activities of students. What competencies should be formed in the professional activities of future medical workers. Deontological competence is analyzed as one of the components of successful self-realization of students in their future activities.

**Keywords:** medical university, creativity, deontological competence, student club, self-development, extracurricular work.

Современное российское общество остро нуждается в квалифицированных медицинских специалистах, обладающих целым рядом профессиональных и деонтологических компетенций. Важна не только качественная теоретическая и практическая подготовка к осуществлению лечебной и профилактической деятельности, но и способность к творческому мышлению, а также умение работать в команде, развитые коммуникативные навыки, знание культурных особенностей.

Творческая деятельность значима на всех уровнях получения образования для формирования гармонично и всесторонне развитой личности. Однако особенное значение она приобретает во время профессионального обучения, так как способствует развитию профессиональных компетенций и так называемых гибких навыков.

На основе анализа научной литературы было выявлено, что помимо знаний, навыков и умений, необходимых непосредственно для профессиональной деятельности, будущие медицинские работники также должны сформировать деонтологическую компетентность. Деонтологическая компетентность, в свою очередь, состоит из нескольких компонентов: этической, нравственной, личностной, коммуникационной и культурной компетентности. О сформированности нравственной и этической компетентности свидетельствуют: способность к саморазвитию и самообразованию и потребность в них, понимание ценности медицины и положительное отношение к ней, нравственные позиции и ценностные ориентации личности. Личностная компетентность представляет собой уровень соответствия личностных свойств медицинского работника оптимальной модели специалиста. Коммуникационная компетентность – это готовность и способность к ведению вербального и невербального обмена информацией и потребность в нём, умение быстро устанавливать контакт, эффективно доносить информацию до собеседника, договариваться с представителями различных социальных слоев. Культурная компетентность представляет собой свободное владение языковой культурой, поддержание и преумножение культурных традиций и обычаев в окружающей общественной среде, знания о культурных особенностях различных групп населения и принципах работы с ними.

Важное влияние на формирование всех компонентов деонтологической компетентности у студентов оказывает именно творческая деятельность. В данной работе под творческой деятельностью мы понимаем участие в мероприятиях студенческого клуба и фестивалях. Такая деятельность подразумевает наличие и развитие у студентов творческого мышления, творческой активности и творческих способностей.

Автор курса и монографии «Педагогика творческого развития» В. И. Андреев описывает творчество как «вид человеческой деятельности, для которой характерно: а) наличие противоречия, проблемной ситуации или творческой задачи; б) социальная и личная значимость и прогрессивность, то есть она вносит вклад в развитие общества и личности; в) наличие объективных (социальных, материальных) предпосылок, условий для творчества; г) наличие субъективных (личностных качеств, знаний, умений, особенно положительной мотивации, творческих способностей личности) предпосылок для творчества; д) новизна и оригинальность процесса или результата. Если из названных признаков мысленно исключить хотя бы один, то либо творческая деятельность не состоится, либо деятельность не может быть творческой» [2].

Целью данной работы является представление одного из возможных путей творческого саморазвития студентов в процессе внеучебной работы вуза через реализацию комплекса мероприятий, включающих актуализацию и развитие самоорганизации, творческой инициативы, применения творческих способностей, возможности творческой самореализации и рефлексии. В качестве базы для творческого саморазвития личности студента работа студенческого клуба представляет собой целостную систему, в основе которой лежит личностно-ориентированный подход.

Помимо личностно-ориентированного подхода в работе студенческого клуба используются следующие методологические подходы:

1. Гуманистический – создание и возвращение отношений взаимопочтения и взаимоподдержки, где каждая личность может свободно проявлять себя в творчестве.

2. Личностный – развитие личностных черт и качеств студентов, реализация позиции субъекта, а не объекта педагогического воздействия.

3. Деятельностный – вовлечение обучающихся в активную творческую деятельность посредством создания и исполнения творческих номеров, организации и проведения мероприятий.

4. Иницирующий – развитие стремлений к творческой самореализации, успеху и признанию.

Основываясь на указанных выше подходах, мы можем предполагать, что творческая деятельность в рамках студенческого клуба формирует в будущих врачах такие важные для профессии и общества в целом качества, как гуманность, альтруизм, стремление к созиданию, терпимость, доброжелательность, духовность, способность договариваться, вариативное мышление, инициативность, умение быстро реагировать на новые ситуации и творчески приспосабливаться к ним. Развитие этих

качеств, в свою очередь, и формирует деонтологическую компетентность, так необходимую в работе квалифицированного и конкурентоспособного специалиста, адаптированного к условиям современности.

### Список литературы

1. Алексеев Н. А. Личностно-ориентированное обучение: вопросы теории и практики: моногр. – Тюмень: Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 1996. – 216 с.
2. Андреев В. И. Эвристика для творческого саморазвития: учеб. пособие для вузов. – Казань, 1994. – 247 с.
3. Грузенберг С. О. Психология творчества. – Минск: Искра, 2007. – 267 с.
4. Личностно-ориентированный образовательный процесс: сущность, содержание, технологии: мат-лы конф. шк.-лаб., март, май 1995 г. – Ростов-на-Дону: Изд-во РГПУ, 1995. – 288 с.
5. Личностно-ориентированное образование: феномен, концепция, технологии: моногр. / М-во образования РФ; Волгогр. гос. пед. ун-т; Ин-т проблем личностно-ориентир. образования. – Волгоград: Перемена, 2000. – 148 с.
6. Маркова А. К. Психология профессионализма. – М.: Просвещение, 2007. – 234 с.
7. Построение модели личностно-ориентированного обучения / под науч. ред. И. С. Якиманской. – М.: КСП+, 2001. – 128 с.
8. Сериков В. В. Личностно-ориентированный подход в образовании: концепции и технологии: моногр. – Волгоград: Перемена, 1994. – 152 с.

*Исакова Арина Сергеевна, студент  
Черняк Елена Федоровна, кандидат педагогических наук,  
доцент кафедры режиссуры  
театрализованных представлений и праздников  
Кемеровский государственный институт культуры*

## ЕЖИ ГРОТОВСКИЙ И ЕГО ТЕАТРАЛЬНАЯ СИСТЕМА

### JERZY GROTOWSKI AND HIS THEATER SYSTEM

*Аннотация:* Статья раскрывает суть театральных концепций польского режиссёра Ежи Гротовского, его оригинальный подход к актёрско-

му мастерству. Проекты Гротовского содержат в себе уникальные методы исследования человека в рамках театральной и культурной традиций.

**Ключевые слова:** актёрское мастерство, тренинг, режиссура.

**Abstract:** The article reveals the essence of the theatrical concepts of the Polish director Jerzy Grotowski, his original approach to acting. Grotowski's projects contain unique methods of human exploration within the framework of theatrical and cultural traditions.

**Keywords:** acting, training, directing.

Режиссура театра и режиссура театрализованных представлений и праздников почти мгновенно реагируют на изменения в культуре и в жизни общества в целом, разрабатывая и внедряя новые экспериментальные формы и методы синергии зрителя и визуального наполнения творческого продукта.

Отправной точкой для возникновения большого количества новейших коммуникативных форм и явлений в режиссуре стало принципиально новое понимание события и новый взгляд на выстраивание взаимодействия между его участниками. Но для поиска новых замыслов, стратегий, проектов полезно обращаться к режиссёрам прошлого.

Актуальность нашего исследования продиктована спецификой театральной действительности, разработанной Ежи Гротовским, и особенностями реализации творческих проектов в режиссуре театрализованных представлений и праздников на основе его творческих концепций.

Значимым событием для театрального искусства второй половины XX века стало его творчество, а его оригинальный подход к актёрскому мастерству существенно повлиял на мировую театральную режиссуру.

Цель нашей работы – выявить особенности понимания актёрского искусства в системе Ежи Гротовского, изучить технологию работы над ролью, способы существования в спектакле и т. д.

Сравнительный анализ театральных методологий позволяет прийти к выводу, что Гротовский, основываясь на методе Станиславского и отталкиваясь от теорий Мейерхольда, от эстетики Вахтангова и Арто, опытным путём создал свои «правила игры» в театре и собственную театральную концепцию.

Он создал собственную театрально-философскую школу. Об этом говорят работы ряда ученых (Д. Косинского, А. В. Шестаковой, П. М. Степановой), которые считали его наследие новой сферой исследования и писали о необходимости использования открытий Ежи Гротовского в современной театральной теории и практике [5; 8; 7].

Театральные спектакли, паратеатральные опыты, полевые исследования, учебные курсы и открытые лекции для студентов – все проекты Гротовского содержат в себе уникальные методы исследования человека в рамках театральной и культурной традиций. Режиссёр за сорок лет деятельности реализовал сложный комплекс антропологических подходов как в процессе создания театрального спектакля, так и в процессе анализа уже завершённого произведения искусства.

Все методы и приёмы, которые создал и апробировал Ежи Гротовский, применяются в современной теории и практике театрализованных представлений и праздников, что позволяет в полной мере реализовать возможность применения произведений искусства для развития взаимодействия между людьми, решения проблем восприятия себя, социальных связей и гуманистических человеческих ценностей.

Рассматривая театрализованные представления как комплекс средств и методов, можно отметить:

- их синтетический характер, когда соединяются различные типы действий, факты, документы и средства художественной выразительности;

- единство темы и замысла;

- применение выразительных средств, среди которых декорации, костюмы, грим, бутафория, свет, музыка, новые технические средства и т. д.

Какие аспекты опыта мы можем извлечь из творчества Ежи Гротовского.

Ежи Гротовский разработал теорию «бедного театра», в рамках которой он отказался ото всех театральных эффектов, ограничил декорации, костюмы и количество предметов на сцене. Если предмет появлялся в спектакле, то он использовался в разных качествах. По мнению режиссёра, акцент должен быть на мастерстве актёров как основе театрального действия.

В. А. Андрейчук в своей научной работе «“Антропологический театр” Ежи Гротовского как эволюция педагогических исканий» пишет: «Гротовский утверждает свою глубокую убежденность в том, что реформу драматического искусства следует проводить, прежде всего, через актёра» [1, с. 139].

В отличие от режиссёров, требующих постоянного обновления роли, актёр «бедного театра» не должен играть роль и перевоплощается. Он должен быть самим собой, уметь раскрывать потенциальные возможности своей личности и индивидуальности.

Для нас представляет интерес высказывание С. А. Васильева: «Телесность и преодоление телесности для Гротовского становятся инструментами актёра и важнейшими элементами сценического высказывания. Но в основе его режиссёрского подхода лежит отстранение от реализма и создание особого театрального языка через освоение языка телесного – закодированного и зашифрованного... Для Гротовского тело – не биомеханическая сверхмарионетка, а тело – память. Сценический акт раскрывает зашифрованность в теле. По мысли режиссёра, как актёр, так и зритель в театре должны самостоятельно расшифровать язык телесного сценического существования как генетическую память рода» [2, с. 160].

Специфика существования в роли и актёрская техника только на вдохновении не основываются. Актёр не может ждать прихода музыки, он должен существовать в роли здесь и сейчас.

Важную роль в актёрском мастерстве играет тренинг, подразумевающий беспрестанную работу над актёрской техникой, поддержание его физической и творческой формы, а также развитие профессионального мастерства. Педагоги методологически разрабатывают различные программы тренингов. Многие из них опираются на упражнения, разработанные Гротовским.

В свою очередь он признавался, что на разработку его концепции большое влияние оказали:

- идеи Г. Крэга и Б. Брехта;
- метод физических действий К. С. Станиславского;
- биомеханика Вс. Мейерхольда;
- эксперименты Е. Вахтангова в области синтеза внешней выразительности актёра с подлинным переживанием;
- опыты с ритмом Ш. Дюллена;
- принципы пантомимы Э. Декру;
- упражнения индийского театра танца Катхакали, японского театра но, пекинской оперы, танцы Бали и др. [4, с. 20].

Гротовский часто ставил перед актёрами задачи максимальной сложности, веря, что работа на пределе физических возможностей раскрывает в человеке глубинное, подлинное, подсознательное, выводит на очную ставку с самим собой. Разминка актёров была изнуряющей, и это способствовало преодолению нескольких барьеров усталости и открытию второго дыхания [4, с. 26].

Ещё одна идея «бедного театра» – это отсутствие деления игрового пространства сцены и зала.

Казалось бы, в театре есть незыблемое правило – деление на сцену и зрительный зал, но Ежи Гротовский создаёт единое пространство, соединяя сцену и зрительный зал.

Н. Гончарова считает, что, разрушая «четвёртую стену» Гротовский продвигает идею «яростного действия». «Эмоциональное напряжение, возникающее в процессе показа и диалога с аудиторией, должно было пробудить в зрителе желание действия, желание изменить свою жизнь» [3].

П. М. Степанова, рассуждая о театральные опыты Ежи Гротовского, указывает на то, что актёр в рамках пустого сценического пространства может отразить художественную и психологическую глубину образов, которые он создаёт. В качестве примера она приводит спектакль, где актёры, выходя в зрительный зал, смотрели в глаза зрителям, а играли, передвигаясь между ними [6].

Как и в спектаклях Гротовского, режиссёры театрализованных представлений и праздников обеспечивают коммуникацию с залом, удаляя физические преграды между актёрами и публикой.

Гротовский глубоко и полно исследовал природу актёрской игры, её смысл и суть эмоционально-физических процессов.

### Список литературы

1. Андрейчук В. А. «Антропологический театр» Ежи Гротовского как эволюция педагогических исканий // Мир науки, культуры, образования: междунар. науч. ж-л. – 2014. – № 2. – С. 199–203.
2. Васильев С. А. Творческое наследие Всеволода Мейерхольда и становление театральной эстетики Ежи Гротовского // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2024. – № 3. – С. 160–174.
3. Гончарова Н. За гранью театра и искусства [Электронный ресурс] // Искусство. – 2012. – № 1 (580). – С. 100–111. – URL: <https://iskusstvo-info.ru/za-granyu-teatra-i-iskusstva/> (дата обращения: 26.05.2025).
4. Кузина Е. Е. Эволюция актёрского тренинга Ежи Гротовского в Театре-Лаборатории (1959–1969) // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2009. – № 3. – С. 19–33.
5. Косинский Д. Польский театр: истории / пер. с польского Н. Никольской, М. Ясинской. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 452 с.
6. Степанова П. М. Театр без кулис. Театральные опыты Ежи Гротовского. – СПб.: Гиперион, 2008. – 173 с.
7. Степанова П. М. Антропологические концепции в театре и кино: методология создания и исследования: моногр. – СПб.: СПбГИКиТ, 2020. – 170 с.

8. Шестакова А. В. Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века: дис. ... канд. филос. наук. – М., 2008. – 187 с.

*Гладченко Злата Алексеевна, студент  
Пога Лиана Нодариевна, старший преподаватель кафедры режиссуры  
театрализованных представлений и праздников  
Кемеровский государственный институт культуры*

## **ИССЛЕДОВАНИЕ ПАУЗ ХЕЗИТАЦИИ В СПОНТАННОМ РЕЧЕВОМ ПОТОКЕ**

### **STUDIES OF HESITATION PAUSES IN SPONTANEOUS SPEECH FLOW**

**Аннотация:** В статье авторы классифицируют паузы хезитации, анализируют их функции и факторы возникновения. Подчёркивается их двойственное влияние на восприятие. Предложены методы минимизации негативных эффектов пауз хезитации.

**Ключевые слова:** паузы хезитаций, речевой поток, физиологические и анатомические факторы, негативные последствия.

**Abstract:** In the article, the authors classify hesitation pauses, analyze their functions and factors of occurrence. Their dual influence on perception is emphasized. Methods for minimizing the negative effects of hesitation pauses are proposed.

**Keywords:** hesitation pauses, speech flow, physiological and anatomical factors, negative consequences.

Изучение пауз хезитации в спонтанной речи представляет собой значительный научный и практический интерес в контексте современных лингвистических, технологических, коммуникативных вызовов. Актуальность темы обусловлена её теоретической значимостью в лингвистике, когнитивистике, речевой педагогике, так как паузы хезитации отражают когнитивные процессы планирования речи, поиска слов, управления вниманием. Их анализ позволяет углубить понимание механизмов порождения спонтанной речи, помогает оптимизировать механизмы живого общения в повседневной и профессиональных сферах, разрабатывать методики

для повышения беглости речи. Понимание причин их возникновения (дефицит лексики, грамматическая неопределённость) позволяет создавать целевые упражнения, сокращающие коммуникативные барьеры. Исследование паттернов пауз может быть использовано для выявления речевых расстройств (афазия, заикание) и разработки терапевтических методов.

Целью данной статьи является исследование пауз хезитации, их влияние на восприятие и понимание спонтанного речевого потока слушателем. Достижение указанной цели предполагает решение следующих задач: выявить факторы, влияющие на возникновение пауз хезитации; оценить влияние пауз хезитации на восприятие речи слушателем и описать способы минимизации негативных последствий пауз хезитации для улучшения качества речи. Объектом исследования является спонтанный речевой поток, предметом – паузы хезитации как неотъемлемый компонент спонтанной речи.

В устной форме речи различают спонтанную и подготовленную устную речь. В данной работе нас интересует спонтанная устная речь, которая существует в форме диалога (беседа, интервью, выступление в дискуссии, неподготовленное публичное выступление). Согласно определению Э. Б. Яковлевой, спонтанная устная речь «отличается высоким уровнем идиоматичности, семантическим синкретизмом, синтаксической эллиптичностью, предикативностью <...>. Спонтанность в названных видах речи проявляется в виде экспромтности, определяющей непредсказуемость хода коммуникации» [6, с. 6]. Еще одной характерной особенностью спонтанной устной речи является нарушение плавности речевого потока: возникновение повторов, самоисправлений, самоперебивов, колебаний.

Одним из маркеров, который характеризует неподготовленную или спонтанную устную речь являются паузы хезитации. Исследованию этого элемента устной спонтанной речи посвящены работы О. А. Александровой, А. А. Белицкой, Н. В. Богдановой-Бегларян, Е. А. Земской, М. В. Китайгородской, О. А. Крыловой, А. А. Леонтьева, Е. М. Сапуновой, С. Б. Степановой, Е. Н. Ширяева, А. Д. Шмелева, Э. Б. Яковлевой, M. Corley, O. W. Stewart, F. Lounsbury и др.

Дадим определение понятию «паузы хезитации».

Хезитация – «остановка в речи, связанная с поиском соответствующего слова, грамматической формы. Часто сопровождается эканьем, использованием слов-паразитов» [1, с. 343].

«Пауза хезитации – непреднамеренная остановка информационного потока в процессе общения, обусловленная внешними и/или внутренними факторами» [2, с. 5].

Хезитации – «периоды, паузы обдумывания, принятия решения. Они возникают в процессе продуцирования спонтанной речи, манифестируются разными видами как непреднамеренное прерывание последовательной материализации мысли. Это комплексный полифункциональный феномен поисково-коррективного характера, неотъемлемый атрибут устнопорождаемого высказывания, реализуемый на уровне речевого автоматизма» [6, с. 8–9].

Итак, паузы хезитации являются одним из типов нарушения плавности речи, они связаны с базовой когнитивной обработкой информации. Это временные остановки в речи, которые возникают в процессе формулирования мысли и могут быть вызваны различными факторами, такими как поиск подходящего слова, организация структуры высказывания или неуверенность в правильности выбора языковых средств.

Российский филолог О. А. Александрова выделила два вида хезитационных пауз: вербальные и невербальные [2, с. 9–10]. Ниже мы приводим классификацию пауз хезитации с примерами, зафиксированными в речи магистрантов и студентов КемГИК на научно-практических конференциях, лекциях профессорско-педагогического состава, в видеовыступлениях спикеров.

К вербальному виду хезитационных пауз относятся:

1) фонетико-фонологические вокализации «э-э», «м-м», «г-г», «пхм», «эгм»; удлинение звуков («с-слушать», «ра-адостно» и др.);

2) лексико-семантические: «этот», «типа», «значит», «это самое», «так», «ну», «как бы» и др.;

3) синтаксические: «так сказать», «короче говоря», «по правде говоря», «что касается меня», «как говорится», «в принципе», «понимаете», «откровенно говоря», «на самом деле» и др.;

4) морфологические непреднамеренные повторы части слова «я имею в виду (ду ду)», рестарт – «лю... любимые книги» и др.

К невербальным паузам относят:

1) незаполненные паузы – длительный перерыв в звучании;

2) паралингвистические паузы – покашливание, вздох, смех, цоканье языком, кинесические элементы.

Паузы хезитации выполняют несколько функций в речевом потоке: планирования, регуляции темпа речи, выражения неуверенности или сомнения. *Функция планирования*: паузы хезитации помогают говорящему структурировать свои мысли и спланировать дальнейшую речь. *Функция регуляции темпа речи*: паузы хезитации также помогают регулировать темп речи, позволяя говорящему контролировать скорость своего высказывания. *Функция выражения неуверенности или сомнения*: паузы связаны с поиском наиболее точного или подходящего выражения, попыткой вспомнить информацию или оценкой реакции слушателя. Они помогают говорящему выразить свои мысли более точно и корректно.

Возникновение паузы хезитации обусловлено как эндогенными (внутренними) факторами, так и экзогенными (внешними). К эндогенным факторам относят физиологические, анатомические психологические. Например, возникновение пауз может быть связано с временными сбоями в передаче нервных импульсов от мозга к речевым органам, что вызывает задержки в формировании и произнесении слов. Недостаток воздуха в лёгких или проблемы с дыханием могут затруднять артикуляцию. В этих случаях говорящий вынужден делать паузы, чтобы сделать глубокий вдох и продолжить речевой поток. Проблемы с голосовыми складками, такие как недостаточная эластичность или воспаление, могут влиять на плавность речи. Сложности с координацией мышц, участвующих в артикуляции (мышцы рта, языка и гортани) могут вызывать временные задержки в речи. Индивидуальные особенности строения речевого аппарата (аномалии в строении языка, нёба) могут затруднять произношение определённых звуков. Стресс, усталость, нервное напряжение, волнение, нежелание говорить также могут влиять на возникновение пауз хезитации, так как в этих физиологических состояниях говорящему сложнее сосредоточиться на речи. Возрастные изменения способствуют сбоям в спонтанном речевом потоке, так как уменьшается скорость передачи нервных импульсов, что затрудняет быстрое формирование речевых конструкций. Ухудшение памяти, внимания и других когнитивных процессов влияет на способность быстро планировать речевую конструкцию.

Ранее Ф. Лоунсбери, О. А. Александрова исследовали зависимость длительности хезитационной паузы от речевых навыков говорящего [2; 7; 8]. Ими было установлено, что паузы тем короче, чем выше вероятность появления следующей речевой единицы и чем сильнее речевые навыки говорящего. И наоборот, паузы в речи длительны, если навыки говорения слабее, а вероятность распознавания следующей речевой единицы мень-

ше. «Чем выше уровень образования информантов, тем меньше незаполненных пауз колебания, удлинения звуков, пауз колебания вербального поиска, повторов и фальстартов в их речи. У представителей гуманитарного профиля количество незаполненных пауз колебания, пауз вербального поиска и удлинения звуков меньше, чем у людей с негуманитарным образованием» [2, с. 17].

Таким образом, эндогенные факторы являются комплементарной (дополнительной) причиной пауз хезитации в спонтанном речевом потоке. Они прямо провоцируют паузы при дисфункции ЦНС, дыхания, фонации, артикуляции; опосредованно усиливают когнитивные затруднения за счет повышения общей когнитивной нагрузки.

К экзогенным факторам возникновения паузы хезитации относятся особенности ситуации общения. Приведём некоторые из них:

– *коммуникативная сложность темы*, которая заключается в обсуждении абстрактных, незнакомых, технически сложных или эмоционально насыщенных тем, требующая больших когнитивных ресурсов для лексического поиска, формулирования идей и наблюдения адекватности высказывания. Например, значительное увеличение частоты и длительности пауз при обсуждении философской концепции по сравнению с описанием повседневных действий;

– *высокий статус собеседника/ситуации*. Общение с лицами более высокого статуса (начальник, экзаменатор) или в формальных условиях (защита диссертации, презентация) повышает уровень тревожности, усиливает наблюдение речи и боязнь ошибки. Например, увеличение пауз хезитации («э-э», «м-м») и повторов в речи студента на экзамене по сравнению с разговором с одноклассником;

– *референциальные (лексические) сложности*. Трудности в установлении общего фокуса внимания или ссылки на объекты/понятия, не имеющие четкого наименования или не очевидные для собеседника. Например, паузы и заполнители («вот эта штука», «ну как его») при попытке описать незнакомый предмет собеседнику, который его не видит;

– *прерывания и конкурентное речевое поведение собеседника*. Попытки собеседника перебить, невербальные сигналы нетерпения или несогласия нарушают процесс планирования и исполнения высказывания говорящего. Например, паузы и сбои в речи говорящего, когда слушающий начинает кивать, делать нетерпеливые жесты или открывать рот, чтобы перебить;

– *ограничения времени*, которые выражаются в давлении необходимости говорить быстро (лимит времени на выступление, быстрый диалог), мешают тщательному планированию и увеличивают вероятность сбоев.

Таким, образом, экзогенные факторы не вызывают паузы хезитации напрямую, а *опосредованно влияют* на когнитивные процессы речепроизводства (планирование, лексический доступ, наблюдение), увеличивая когнитивную нагрузку или уровень стресса и самоконтроля. Это приводит к более частым и/или длительным сбоям в плавности речи, проявляющимся как паузы хезитации. Ситуативные факторы тесно взаимодействуют с индивидуальными особенностями говорящего (когнитивными способностями, речевыми навыками, личностными чертами).

Паузы хезитации оказывают как негативное, так и позитивное влияние на слушателя. В процессе вербальной коммуникации паузы хезитации могут отвлекать слушателей. Особенно сильно затрудняют восприятие смысла сообщения и вызывают раздражение слушающих незаконченные высказывания, вокализации, паузы хезитации вербального поиска (Александра) независимо от социального статуса говорящего. С другой стороны, умеренные паузы помогают слушателям лучше понять и усвоить информацию, создают располагающий к вербальному общению образ говорящего.

Итак, мы можем предложить способы работы по минимизации негативных последствий пауз хезитации: предварительная подготовка к выступлению; анализ речевых ошибок, посредством аудио/видеозаписи; регулируемый темп речи – контроль диафрагмального дыхания, умение делать доборы воздуха перед началом длинных и сложных фраз; использование специализированных техник для улучшения доступа к лексикону; регулярное участие в дискуссиях, импровизационных выступлениях с записью и анализом речи; использование осмысленных заменителей («итак», «таким образом», «однако») вместо «э-э», «м-м»; открытое упоминание затруднений, поддержание зрительного контакта с аудиторией; сознательное замедление темпа в критических точках (сложные термины).

Таким образом, паузы хезитации являются неотъемлемым и функциональным компонентом спонтанного речевого потока, реализующим когнитивные процессы планирования высказывания, лексического поиска и регуляции темпа речи. Их возникновение детерминировано комплексом эндогенных и экзогенных факторов, опосредованно увеличивающих когнитивную нагрузку. Влияние на восприятие речи реципиентом носит амбивалентный характер: умеренные паузы способствуют восприятию и

структурированию информации, тогда как частые/длительные вербальные хезитации (особенно вокализации, незавершенные высказывания) существенно затрудняют понимание и вызывают негативную реакцию. Минимизация негативных последствий требует адресных стратегий, включающих повышение речевой компетенции говорящего, работу с тревогой и осознанное применение метакоммуникативных приёмов.

### Список литературы

1. Азимов Э. Г., Щукин А. Н. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). – М.: ИКАР, 2009. – 448 с.
2. Александрова О. А. Речекоммуникативный статус паузы колебания: автореферат дис. ... канд. филол. н. – Великий Новгород, 2004. – 21 с.
3. Колшанский В. Г. Функции паралингвистических средств в языковой коммуникации // Вопросы языкознания. – 1973. – № 1. – С. 16–25.
4. Николаева Т. М. Фразовая интонация славянских языков / отв. ред. В. Н. Топоров. – М.: Наука, 1977. – 279 с.
5. Русская разговорная речь / отв. ред. Е. А. Земкова; АН СССР. Институт русского языка. – М.: Наука, 1973. – 485 с.
6. Яковлева Э. Б. Феномен речевых хезитаций: моногр. – М.: ИНИОН РАН, Центр гуманитарных научно-информационных исследований, 2021. – 215 с.
7. Lounsbury F. Pausal Juncture and Hesitation Phenomena // Psycholinguistics. – Baltimore, 1954. – P. 96–101.
8. Lounsbury F. Sequential Psycholinguistics // Psycholinguistics: A Survey of Theory and Research Problems. – Bloomington, 1965. – P. 93–125.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	3
<b>Раздел 1. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ</b>	
Ключевые исследовательские подходы к изучению культурного наследия	
<i>Карманов А. М., Двуреченская А. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	4
Культурный потенциал современной России в практиках социокультурного проектирования (на примере городов Красноярска и Абакана)	
<i>Богачева Ю. В., Паничкина Е. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	10
Проблемы формирования культурно-исторического содержания в видеоиграх (на примере игры «Смута»)	
<i>Мулинов Н. Г., Астахов О. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	17
Концепция К. Г. Юнга об архетипах в анализе произведений Ф. М. Достоевского	
<i>Букина Е. К., Яцевич М. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	23
Проявления коммерциализации в дизайне	
<i>Ковезюк М. А., Марков В. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	28
<b>Раздел 2. ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ</b>	
Гоголевские традиции в пьесе М. А. Булгакова «Зойкина квартира»	
<i>Яранская А. О., Ходанен Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	36
Образ телеведущего общественно-политического ток-шоу (на примере ведущей программы «Время покажет» Олеси Лосевой)	
<i>Прокуденко Е. А., Деева Н. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)</i> .....	42

Сложность перевода русскоязычных диалогов на немецкий в мультипликации на примере российского анимационного сериала «Смешарики»

*Анциферова П. А., Библиева О. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 47*

### **Раздел 3. ПЕДАГОГИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ, ПСИХОЛОГИЯ ИСКУССТВА И ТВОРЧЕСТВА**

Реализация педагогических условий формирования практической готовности к педагогической деятельности студентов-хореографов

*Давыдова А. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 54*

Практики освобождения: хореографические и театральные методики в работе с психофизическими зажимами молодёжи

*Байдукова А. С., Шангина Е. Ф. (г. Барнаул, Алтайский государственный институт культуры)..... 61*

Взаимосвязь эмоциональной направленности личности студентов со стратегиями поведения в конфликте

*Смачная Е. И., Корытченкова Н. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 67*

Жизненные ценности современных студентов творческого вуза

*Гацевич Е. А., Москаленко И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 74*

Духовно-нравственное воспитание младших школьников средствами музыкального фольклора

*Мочалов С. Е., Москаленко И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 81*

Коммуникативные стратегии в работе педагога как средство профилактики буллинга в творческом объединении

*Гражданкина М. В., Шевцова М. М. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 86*

Дидактическая культура педагога-музыканта: содержательная характеристика компонентов

*Егориков К. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 94*

Диагностический инструментарий для определения уровня развития исполнительских качеств обучающихся в системе музыкального образования

*Носова Н. А.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 99

Понятие «функция» в обучении классическому танцу: когнитивные параметры и осознанность действия

*Алферов Е. А.* (г. Москва, Московская государственная академия хореографии)..... 106

#### **Раздел 4. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Жанровые особенности натюрморта позднесоветского периода (на примере творчества И. И. Филичева)

*Старовойтенко А. В., Попова Н. С.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 114

Элементы готики в современной архитектуре

*Захарова В. В., Иванова И. П.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 121

Монументальная живопись А. С. Работнова в храме пророка Илии с. Ильинка, г. Новокузнецк

*Анциферова П. А., Алексеева Л. С.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 125

Техника энкаустики в творчестве Е. М. Тищенко

*Кучма П. О., Попова Н. С.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 130

#### **Раздел 5. КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ АСПЕКТЫ ВИЗУАЛЬНЫХ ИСКУССТВ**

Формирование графической айдентики Макаракского туристского комплекса

*Куликова В. А., Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 136

Художественный коллаж в графическом дизайне

*Полуянчик А. В., Елисеенков Г. С., Мхитарян Г. Ю.* (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 143

Исследование восприятия пользователей дизайна персонажей в индустрии видеоигр	
<i>Лаврухина Е. Е., Мелкова С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	149
Политический плакат: актуальные темы и парадигмы	
<i>Заключаева М. А., Миллер А. В., Перевалова А. В., Ткаченко Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)...</i>	155
Эмоциональный дизайн как ключевая составляющая веб-сайта	
<i>Заключаева М. А., Мелкова С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	162
Современный дизайн журнала: результаты эмпирического исследования	
<i>Бартули К. А., Мелкова С. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	168
Анимация в плакатах	
<i>Клинов Е. В., Пашкова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	173
Современные тенденции в разработке дизайна упаковки	
<i>Шарова А. А., Пашкова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	180
Полиграфическая сувенирная продукция как способ популяризации историко-культурного наследия Алтайского края	
<i>Костикова Е. И., Пашкова И. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	189
Особенности конструирования художественных изделий из керамики (для массового производства и произведений искусства)	
<i>Быкова А. Е., Ткаченко Л. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	196
<b>Раздел 6. ЭКРАННЫЕ ИСКУССТВА И ФОТОГРАФИЯ: АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ</b>	
Андеграунд российской художественно-документальной фотографии 70–80-х годов XX века (на примере творчества новокузнецкой группы «ТРИВА»)	
<i>Кузьмин Е. М., Светлакова Е. Ю. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....</i>	202

Использование цианотипии как средства выразительности в современных фотопроектах

*Виноградова В. А., Никольский А. В. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 208*

Феномен киноязыка Гинтса Зилбалодиса и триумф авторской анимации (на примере фильма «Поток»)

*Иванова И. Е., Куркова Н. С. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 214*

## **Раздел 7. ЗРЕЛИЩНЫЕ ИСКУССТВА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА**

Нарушение принципов сюжетостроения как прием презентации нестандартных персонажей

*Горбачева М. С., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 221*

«Коралина в Стране кошмаров»: специфика формулы анимационной адаптации

*Мотовилова Ю. А., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 230*

Опенинг и эндинг в структуре аниме-сериала: функции и визуальная эстетика

*Арольд О. Е., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 236*

Специфика рецептивных стратегий в ребуте: опыт разработки типологии

*Воронова А. К., Бураченко А. И. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 242*

## **Раздел 8. СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: ПРОБЛЕМЫ И ПОИСКИ РЕШЕНИЯ**

Процесс формирования пластического (двигательного) навыка: условия, этапы, проблемы

*Березовская С. А., Григорьянц Т. А. (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры)..... 250*

Интерпретация классики в театре: трансформация образа Сирано де Бержерака на сцене Театра драмы Кузбасса имени А. В. Луначарского	
<i>Глыва Д. Д., Берсенева Е. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	254
Мультижанровость в современном театре: принцип смешения жанров	
<i>Егорова М. С., Шелтрекова Я. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	260
<b>Раздел 9. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ПРАЗДНИЧНОЙ КУЛЬТУРЫ</b>	
Митинг-концерт как художественно-публицистический жанр театрализованного представления	
<i>Авдеева В. А., Пономарев В. Д.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	265
Создание художественного образа праздничных форм культуры с помощью медиатехнологий	
<i>Залюбовский Д. Д., Кузьмина О. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	272
Визуальный язык как средство коммуникации в праздничных формах культуры	
<i>Пудова А. С., Кузьмина О. В.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	278
Проблемные аспекты использования искусственного интеллекта в области сценарной драматургии театрализованных представлений	
<i>Зимица М. В., Зольников А. Д.</i> (г. Омск, Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского).....	286
Студенческое творчество как аспект личностно-ориентированной деятельности	
<i>Романюк А. Р., Цветус-Сальхова Т. Э.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	293
Ежи Гротовский и его театральная система	
<i>Исакова А. С., Черняк Е. Ф.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	296
Исследование пауз хезитации в спонтанном речевом потоке	
<i>Гладченко З. А., Пога Л. Н.</i> (г. Кемерово, Кемеровский государственный институт культуры).....	301

*Научное издание*

# КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Материалы V (XIV) Международной  
научно-практической конференции  
«Культура и искусство: поиски и открытия»  
(15–16 мая 2025 г.)

ТОМ I

Редактор *Т. В. Сафарова*  
Редактор аннотаций на английском языке *О. В. Ртищева*  
Дизайн обложки *С. В. Половникова*  
Компьютерная верстка *Я. А. Сорокиной*

Подписано в печать 03.10.2025. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.

Гарнитура «Таймс». Уч.-изд. л. 18,4. Усл. печ. л. 16,4.

Тираж 550 экз. Заказ № 28.

---

Издательство КемГИК: 650056, г. Кемерово,

ул. Ворошилова, 17. Тел. 55-79-01.

E-mail: [izdat@kemguki.ru](mailto:izdat@kemguki.ru)