

## РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

**О. Н. Астафьева**, доктор философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы РФ, лауреат премии Правительства РФ в области культуры (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ)

**О. Ю. Васильева**, доктор исторических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, академик РАО, член Международной ассоциации истории религий, почетный член Российской академии художеств (Российская академия образования)

**Н. И. Гендина**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (МГИК)

**О. В. Гукаленко**, доктор педагогических наук, профессор, академик РАО, лауреат премии Правительства РФ в области образования (Институт содержания и методов обучения)

**С. В. Иванова**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор, почетный работник общего образования РФ, академик РАО, заслуженный деятель науки РФ (Институт стратегии развития образования Российской академии образования)

**К. К. Колин**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ (Федеральный исследовательский центр «Информатика и управление» Российской академии наук)

**И. А. Корсакова**, доктор культурологии, кандидат философских наук, доцент (Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке)

**Р. П. Кошкин**, доктор технических наук, профессор, член Союза авиапроизводителей России, почетная грамота Президента РФ (Государственный научно-исследовательский институт гражданской авиации)

**И. В. Малыгина**, доктор философских наук, профессор (Московский государственный лингвистический университет)

**Р. С. Мотульский**, доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель культуры Республики Беларусь (Институт современных знаний имени А. М. Широкова, Республика Беларусь)

**С. Б. Синецкий**, доктор культурологии, доцент, профессор (Челябинский государственный институт культуры)

**У. А. Тешабаева**, PhD, директор (Национальная библиотека Узбекистана имени Алишера Навои, Республика Узбекистан)

**Л. В. Федякина**, доктор педагогических наук, кандидат экономических наук, профессор, член-корреспондент РАО (Министерство культуры РФ)

**Я. Л. Шрайберг**, доктор технических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный работник культуры РФ (Государственная публичная научно-техническая библиотека России)

## РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**Н. И. Ануфриева**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (МГИК)

**Л. В. Беловинский**, доктор исторических наук, профессор, заслуженный работник культуры РФ, лауреат премии памяти митрополита Московского и Коломенского Макария (МГИК)

**С. Н. Гавров**, доктор философских наук, профессор, член Союза писателей Москвы (Финансовый университет при Правительстве РФ)

**А. ДеБласио (A. DeBlasio)**, PhD, заслуженный профессор свободных искусств и наук, кафедра Славистики, Дикинсон Колледж (США)

**Е. Э. Дробышева**, доктор философских наук, профессор (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой)

**А. Жубара (A. Jubara)**, кандидат философских наук, научный сотрудник, преподаватель Майнцского университета имени Иоганна Гутенберга в Гермерсхайме (Германия)

**Е. В. Золотухина-Аболина**, доктор философских наук, профессор (Южный федеральный университет)

**Л. С. Зорилова**, доктор культурологии, кандидат педагогических наук, профессор, член Союза писателей России, член-корреспондент Международной академии наук педагогического образования, почетный работник высшего образования (Российская академия музыки имени Гнесиных)

**Т. И. Кимеева**, доктор культурологии, доцент (Кемеровский государственный институт культуры)

**С. М. Климова**, доктор философских наук, профессор (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»)

**Р. А. Литвак**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (Челябинский государственный институт культуры)

**А. М. Мазурицкий**, доктор педагогических наук, доцент (МГИК)

**А. Д. Майданский**, доктор философских наук, профессор (Белгородский государственный национальный исследовательский университет)

**Л. С. Майковская**, доктор педагогических наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (МГИК)

**С. Б. Никонова**, доктор философских наук, профессор (Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой)  
**Н. К. Равианов**, доктор технических наук, профессор (Научно-исследовательский институт развития цифровых технологий и искусственного интеллекта при Министерстве по развитию информационных технологий и коммуникаций Республики Узбекистан)

**В. А. Ремизов**, доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заслуженный работник высшей школы, член Союза писателей РФ (МГИК)

**Н. В. Синявина**, доктор культурологии, доцент (МГИК)

**Т. Н. Суминова**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (МГИК)

**В. А. Тихонова**, доктор философских наук, профессор, почетный работник высшего профессионального образования РФ (МГИК)

**Т. В. Христидис**, доктор педагогических наук, профессор (МГИК)

**Н. В. Шарковская**, доктор педагогических наук, доцент (МГИК)

**М. М. Шибалева**, доктор философских наук, кандидат педагогических наук, профессор (МГИК)

март – апрель  
2 (124) 2025 год  
Научный журнал

# Вестник

МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА КУЛЬТУРЫ  
И ИСКУССТВ

## Содержание

- |  |           |  |
|--|-----------|--|
| <b>ТЕОРИЯ<br/>И ИСТОРИЯ<br/>КУЛЬТУРЫ</b> | <b>10</b> | <b>ЗОЛУТУХИНА-АБОЛИНА Е. В.</b><br>ТРАДИЦИОННЫЕ ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ<br>В УНИВЕРСУМЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ  |
|  | <b>22</b> | <b>ВОРОПАЕВ А. Н.</b><br>РЕАЛИЗАЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ ПО<br>СОХРАНЕНИЮ И УКРЕПЛЕНИЮ ТРАДИЦИОННЫХ<br>ЦЕННОСТЕЙ В СФЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КНИГОИЗДАНИЯ |
|  | <b>31</b> | <b>МАРКИНА Ю. В.</b><br>ТРАНСФОРМАЦИЯ ГЕНДЕРНЫХ УСТАНОВОК<br>В МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ: СОЦИО-<br>КУЛЬТУРНЫЙ И МЕДИЙНЫЙ АСПЕКТЫ                               |
|  | <b>40</b> | <b>ЕСАКОВ В. А., ПЕРЕЛЫГИНА И. А.</b><br>О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КОРПОРАТИВНОЙ<br>И СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ  |
|  | <b>49</b> | <b>НАХТИГАЛЬ Е. Г.</b><br>ДВОЙСТВЕННЫЙ СТАТУС СИМУЛЯКРА<br>В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ   |
|  | <b>60</b> | <b>ВОЕВОДИНА Л. Н.</b><br>СУБКУЛЬТУРЫ КАК ФОРМЫ КОЛЛЕКТИВНОЙ<br>ИДЕНТИЧНОСТИ И СОЦИАЛЬНОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ   |
|  | <b>69</b> | <b>СУМИНОВА Т. Н.</b><br>КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ<br>ВЫЗОВОВ СОВРЕМЕННОСТИ   |
|  | <b>79</b> | <b>КОВАЛЕВ Т. В.</b><br>РОЛЬ МУЗЕЕВ В СОХРАНЕНИИ<br>КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ  |



- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА** 88 **МАРКОВ А. В., ШТАЙН О. А.**  
СУГГЕСТИЯ: ГРАНИЦЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ
- 100 **ФАРИТОВ В. Т.**  
ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ И ВЕЧНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ  
МИСТЕРИИ Р. ВАГНЕРА «ПАРСИФАЛЬ»
- 110 **ФЕСЕНКО А. В.**  
ДВЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ МАРИИ КЛАРЫ  
АЙММАРТ В «АЛЬБОМАХ ДРУЗЕЙ»
- 122 **ТРУНЦОВА А. В.**  
ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ  
В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ
- ПЕДАГОГИКА И ОБРАЗОВАНИЕ  
В СФЕРЕ КУЛЬТУРЫ** 130 **САВЕНКОВА Л. Г., АЛЕКСЕЕВА Л. Л., ПОДКОВЫРОВА М. В.**  
ОБУЧЕНИЕ ИСКУССТВУ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ:  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ДЛЯ СНИЖЕНИЯ РИСКОВ
- 141 **ЯН Ц., КУДРИНА Е. Л.**  
«ИНОКУЛЬТУРНАЯ ЛЕКСИКА ТАНЦА» И ОДНОИМЕННЫЙ  
СПЕЦКУРС: К ВОПРОСУ АКТУАЛИЗАЦИИ  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ПЕДАГОГИКИ  
ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ВУЗАХ КИТАЯ
- 147 **ШАРКОВСКАЯ Н. В.**  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ЭФФЕКТИВНОСТИ  
УПРАВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ  
ПРОЦЕССОМ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА
- 156 **ГЕНОВА Н. М., ЗАХАРОВА И. Е.**  
САМОРАЗВИТИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «ПОМОГАЮЩИХ  
ПРОФЕССИЙ» С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ  
ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ  
СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ:  
ОРГАНИЗАЦИОННО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ
- 165 **ИТЕРМАН Л. Н., САДОВСКАЯ В. С.**  
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ ПРИ  
ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В ПРОЦЕССЕ  
МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ
- 173 **БЕЛЬСКАЯ С. А., МЕРЗЛИКИНА А. Ю.**  
ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА  
В ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЦЕССАХ  
И ОБУЧЕНИИ ФОТОГРАФИИ



**182 ПОПОВ А. А.**

СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ  
ВСЕРОССИЙСКОГО ФИЗКУЛЬТУРНО-СПОРТИВНОГО  
КОМПЛЕКСА «ГОТОВ К ТРУДУ И ОБОРОНЕ»  
И ЕГО АНАЛОГОВ В РАЗЛИЧНЫХ СТРАНАХ

**191 НИКИТИН В. Ю., ИВАНОВА В.-Д. М.**

СООТНОШЕНИЕ КЛАССИЧЕСКОГО И  
СОВРЕМЕННОГО ТАНЦЕВ В ПРОЦЕССЕ  
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ В ВУЗЕ

**202 НОСОВА Н. А.**

НЕПРЕРЫВНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК  
ОСНОВА РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ

March – April  
2 (124) 2025  
Scientific  
Academic Journal

# *The Bulletin*

OF MOSCOW STATE UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS

## Content

- |  |           |  |
|--|-----------|--|
| <b>THEORY AND<br/>HISTORY<br/>OF CULTURE</b> | <b>10</b> | <b>ZOLOTUKHINA-ABOLINA E. V.</b><br>TRADITIONAL HUMANISTIC VALUES IN THE<br>UNIVERSE OF MODERN CULTURE   |
|  | <b>22</b> | <b>VOROPAEV A. N.</b><br>IMPLEMENTATION OF THE STATE POLICY ON<br>THE PRESERVATION AND STRENGTHENING<br>OF TRADITIONAL VALUES IN THE SPHERE OF<br>LITERATURE AND BOOK PUBLISHING |
|  | <b>31</b> | <b>MARKINA Yu. V.</b><br>THE TRANSFORMATION OF GENDER ATTITUDES AMONG<br>YOUNG PEOPLE: SOCIO-CULTURAL AND MEDIA ASPECTS  |
|  | <b>40</b> | <b>ESAKOV V. A., PERELYGINA I. A.</b><br>ABOUT THE INTERACTION OF CORPORATE<br>AND SOCIAL IDENTITIES   |
|  | <b>49</b> | <b>NAKHTIGAL E. G.</b><br>THE DUAL STATUS OF THE SIMULACRUM IN<br>CONTEMPORARY WESTERN CULTURE   |
|  | <b>60</b> | <b>VOEVODINA L. N.</b><br>SUBCULTURES AS FORMS OF COLLECTIVE<br>IDENTITY AND SOCIAL RESISTANCE   |
|  | <b>69</b> | <b>SUMINOVA T. N.</b><br>THE CREATIVE INDUSTRIES IN THE CONTEXT<br>OF CONTEMPORARY CHALLENGES  |
|  | <b>78</b> | <b>KOVALEV T. V.</b><br>THE ROLE OF MUSEUMS IN<br>PRESERVING CULTURAL MEMORY   |



- ARTISTIC CULTUR** 88 **MARKOV A. V., SHTAYN O. A.**  
SUGGESTION: LIMITS AND PROSPECTS OF THE CULTURAL CONCEPT
- 100 **FARITOV V. T.**  
IMAGES OF TIME AND ETERNITY IN R. WAGNER'S THEATRICAL MYSTERY «PARSIFAL»
- 110 **FESENKO A. V.**  
TWO ILLUSTRATIONS BY MARIA CLARA EIMMART IN ALBUMS OF FRIENDS
- 122 **TRUNTSOVA A. V.**  
THANATOLOGICAL IMAGES AND MOTIFS IN BALLET ART
- PEDAGOGY AND EDUCATION IN THE FIELD OF CULTURE** 130 **SAVENKOVA L. G., ALEKSEEVA L. L., PODKOVYROVA M. V.**  
TEACHING ART IN A DIGITIZED ENVIRONMENT: PEDAGOGICAL TOOLS FOR RISK REDUCTION
- 141 **YAN CZ., KUDRINA E. L.**  
«FOREIGN CULTURAL VOCABULARY OF DANCE» AND A SPECIAL COURSE OF THE SAME NAME: ON THE ISSUE OF UPDATING METHODOLOGICAL TOOLS PEDAGOGY OF CHOREOGRAPHY ARTS IN CHINESE UNIVERSITIES
- 147 **SHARKOVSKAYA N. V.**  
PEDAGOGICAL FACTORS OF MANAGEMENT EFFECTIVENESS THE EDUCATIONAL PROCESS OF A CREATIVE UNIVERSITY
- 156 **GENOVA N. M., ZAKHAROVA I. E.**  
SELF-DEVELOPMENT OF REPRESENTATIVES OF "HELPING PROFESSIONS" BASED ON METHODS OF HEALTH-SAVING TECHNOLOGIES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS
- 165 **ITERMAN L. N., SADOVSKAYA V. S.**  
METHODOLOGICAL APPROACHES OF TEACHING A FOREIGN LANGUAGE IN THE PROCESS OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION
- 173 **BELSKAYA S. A., MERZLIKINA A. Yu.**  
ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN PHOTOGRAPHIC PROCESSES AND PHOTOGRAPHY TEACHING



- 182 POPOV A. A.**  
COMPARATIVE-CONTRASTIVE ANALYSIS OF THE  
ALL-RUSSIAN PHYSICAL CULTURE AND SPORTS  
COMPLEX «READY FOR LABOR AND DEFENSE»  
AND ITS ANALOGUES IN VARIOUS COUNTRIES
- 191 NIKITIN V. Yu., IVANOVA V.-D. M.**  
THE RATIO OF CLASSICAL AND CONTEMPORARY  
DANCE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL  
TRAINING AT THE UNIVERSITY
- 202 NOSOVA N. A.**  
CONTINUOUS MUSICAL EDUCATION AS A BASIS FOR  
THE DEVELOPMENT OF PERFORMING QUALITIES

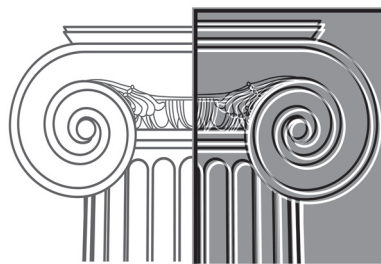


## УВАЖАЕМЫЕ АВТОРЫ!

Журнал принимает к публикации статьи, которые ранее не были опубликованы. Не ранее чем через год после выхода в свет статьи в нашем журнале автор может опубликовать данный текст или его фрагменты в других изданиях. Статья должна обладать научной новизной, отражать основные результаты исследований автора, соответствовать общему направлению журнала и быть интересной широкому кругу российской научной общественности. Статья может содержать (при необходимости) минимум таблиц, формул и графических зависимостей. Статью необходимо завершить выводом (выводами). Все аббревиатуры и научные термины следует раскрывать. Не стоит злоупотреблять интернет-источниками. При их использовании необходимо давать ссылки в соответствии с правилами оформления библиографического аппарата научных статей.

### Требования к публикации

1. Текст набирают в редакторе Microsoft Office Word, шрифт – Times New Roman, кегль 14, интервал – 1,5.
2. Объем статьи составляет от 23 000 до 40 000 знаков, включая пробелы и список литературы.
3. Список литературы располагается в конце статьи в алфавитном порядке, библиографические описания в списке оформляются по ГОСТ 7.05-2008, отсылки по тексту статьи даются в квадратных скобках. Количество источников в библиографическом списке не менее 10 и не более 30.
4. К статье прилагаются:
  - а) аннотация (100–250 слов) на русском и английском языках, а также ключевые слова к статье на русском и английском языках (8–12 слов);
  - б) сведения об авторе в следующем порядке – ФИО автора (авторов) полностью, ученая степень, ученое звание, должность, место учёбы или работы (в именительном падеже), город, страна. Все данные дублируются на английском языке. Отдельно указывается контактный телефон, обязательно – электронный адрес;
  - в) обязательным является указание на УДК, грант или госзадание. Обязательно указание на шифр и название специальности, по которой идет статья.
5. Статьи принимаются в электронной версии на e-mail редакции: [vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)
  - а) все статьи проходят двойное слепое рецензирование и публикуются бесплатно. Редакционная коллегия оставляет за собой право отбора материалов, а также возможность вносить изменения в название и текст статьи по согласованию с автором. Позиция редакции может не совпадать с точкой зрения авторов.
  - б) до рецензирования оригинальность статьи проверяется в системе «Антиплагиат». В журнал принимаются статьи со степенью оригинальности текста не менее 75%. Цитаты занимают не более 20 % текста. Самоцитирование ограничено необходимым минимумом (не более 10 % текста в форме пересказа со ссылкой на источник). Совпадение не более 2 %.
  - в) автор несет ответственность за точность воспроизведения имен, цитат, формул. Автор должен сообщить редколлегии журнала обо всех своих работах и работах своих соавторов, пересекающихся по тематике с представленной в редакцию статьей и находящимися на рассмотрении в других изданиях.
  - г) статья, после её одобрения редколлегией журнала, может готовиться к публикации до полугода. Форма договора высылается автору после принятия редколлегией решения о публикации. При представлении основных результатов своего исследования автор обязан находиться в правовом поле, т. е. его публикация не должна каким-либо образом нарушать Закон РФ от 27.12.1991 № 2124–1 (ред. от 18.04.2018) «О средствах массовой информации».



ТЕОРИЯ  
И ИСТОРИЯ  
КУЛЬТУРЫ



## ТРАДИЦИОННЫЕ ГУМАНИСТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ В УНИВЕРСУМЕ СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК 124.5

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-10-21>

**Е. В. Золотухина - Аболина**

Южный федеральный университет  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация,  
e-mail: elena\_zolotuhina@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматривается вопрос, который сегодня актуален, в частности, и для России: о возможности в современном мире руководствоваться традиционными ценностями. Не является ли это утопией и попыткой вернуть прошлое? Автор полагает, что, хотя история «назад не ходит», традиционные ценности не относятся только к прошлому. Вообще имеет смысл следовать только традиционным гуманистическим ценностям, которые нарабатывались веками, являются универсальными и ныне не теряют своего значения. Исторически они складывались в эпоху премодеерна как утверждение ценности жизни и относились, прежде всего, к коллективному существованию на всех уровнях общности. Впоследствии на их базе формируются ценности модерна, которые выдвигают на первый план значимость личности, ее свободы и творчества. В результате происходит соединение этих двух ориентиров: ценности личности могут утверждаться и соблюдаться только тогда, когда общество действует на базе «премодерных» ценностей (в том числе, патриотизма, государственности, справедливости), то есть, тех установлений, которые могут обеспечить личности – как ценности – ее развитие. Вторая часть статьи посвящена концептуальному выражению ценностей, сложившимся интеллектуальным традициям, на которые можно опереться для создания аксиологического синтеза. Это христианский идеал бескорыстной благожелательности, активно вошедший в светскую гуманность; это марксистский идеал социальной справедливости, ценности труда и социалистической демократии; это гуманистические идеи западных психологов, подчеркивающих важность творческого развития личности. В конце статьи автор подчеркивает, что опора на традиционные гуманистические ценности – вовсе не утопия, но для реализации этих ценностей важно, чтобы на них ориентировалась и сама власть.

*Ключевые слова:* традиция, ценности, традиционные ценности, гуманистические ценности, премодеิร์น, модерн, постмодернизм.

*Для цитирования:* Золотухина-Аболина Е. В. Традиционные гуманистические ценности в универсуме современной культуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 10–21. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-10-21>

*Благодарности:* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда «Универсальность утопического мышления: гносеологический, антропологический и социокультурный аспекты» № 24-28-00743 <https://rscf.ru/project/24-28-00743/>

ЗОЛОТУХИНА-АБОЛИНА ЕЛЕНА ВСЕВОЛОДОВНА – доктор философских наук, профессор, Южный федеральный университет

ZOLOTUKHINA-ABOLINA ELENA VSEVOLODOVNA – DSc in Philosophy, Professor, South Federal University

© Золотухина-Аболина Е. В., 2025



## TRADITIONAL HUMANISTIC VALUES IN THE UNIVERSE OF MODERN CULTURE

**Elena V. Zolotukhina-Abolina**

Southern Federal University  
Rostov-on-Don, Russian Federation,  
e-mail: elena\_zolotuhina@mail.ru

*Abstract.* The article examines the issue that is particularly relevant for Russia, namely, the possibility of being guided by traditional values in the modern world. Isn't this a utopia and an attempt to return to the past? The author believes that, although history "does not go back", traditional values do not only relate to the past. In general, it makes sense to follow only traditional humanistic values that have been developed over centuries, are universal and do not lose their significance today. Historically, they were formed in the pre-modern era as an affirmation of the value of life and related, first of all, to collective existence at all levels of community. Subsequently, on their basis, the values of modernity are formed, which bring forward the significance of the individual, his freedom and creativity. As a result, these two guidelines are combined: the values of the individual can be affirmed and observed only when society acts on the basis of "pre-modern" values (including patriotism, statehood, justice), that is, those regulations that can ensure the individual – as values – his development. The second part of the article is devoted to the conceptual expression of values, established intellectual traditions that can be relied upon to create an axiological synthesis. This is the Christian ideal of selfless benevolence, which has actively entered into secular humanism; this is the Marxist ideal of social justice, the value of labor and socialist democracy; these are the humanistic ideas of Western psychologists, emphasizing the importance of creative development of the individual. At the end of the article, the author emphasizes that reliance on traditional humanistic values is not a utopia at all, but for the implementation of these values, it is important that the authorities themselves are guided by them.

*Keywords:* tradition, values, traditional values, humanistic values, premodern, modern, postmodernism.

*For citation:* Zolotukhina-Abolina E. V. Traditional humanistic values in the universe of modern culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 10–21. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-10-21>

*Acknowledgements:* The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation «Universality of Utopian Thinking: Epistemological, Anthropological and Sociocultural Aspects» No. 24-28-00743, <https://rscf.ru/project/24-28-00743/>

Все последние годы, когда Россия, тридцать лет следовавшая в фарватере западных либерально-экономических и идейно-политических конструкций, наконец повернулась к вопросу об автономии и самостоянии, обсуждается вопрос о возвращении нашего народа к традиционным ценностям. О традиционных ценностях говорит глава государства [22], в Законе об образовании появляются изменения: в часть 1 Закона вносится дополнение – «формировать в процессе осуществления педагогической деятельности у обучающихся чувство патриотизма, уважение к памяти защитников Отечества и подвигам Героев Отечества, закону и правопорядку, человеку труда

и старшему поколению, взаимное уважение, бережное отношение к культурному наследию и традициям многонационального народа Российской Федерации» [19]. И с поворотом, и с внесением изменений в Закон трудно не согласиться, ибо потребность в них давно назрела, но профессионалы-гуманитарии все же не могут не задаваться вопросом: а что же такое эти «традиционные ценности», кроме самопонятных ценностей «мужского и женского», подвергнутых особой либеральной агрессии? В чем их суть и почему они «традиционны»? Каким именно идеям и целям мы желаем следовать? И не является ли утопией попытка возрождения «традиционности» в эпоху не-



вероятной социальной динамики, глобализма и универсализма, размывания самых разных культурных границ и идентичностей. Журнал «Вестник МГУКИ» уже обратился к этой сложной тематике в статье Е. В. Мареевой и В. А. Тихоновой «Системное единство традиционных российских ценностей в конкретно-историческом контексте» [15]. Попробуем продолжить обсуждение темы и дать ответы на поставленные вопросы. Это и есть *задача* предлагаемой читателям статьи.

В данном случае под понятием *ценностей* мы имеем в виду: 1. Высоко значимые реалии (человек, Бог, мир и т. д.); 2. Блага, позволяющие существовать и развиваться всему, что ценно; 3. Образцы поведения, мышления и переживания, а также те феномены социокультурной жизни, которые выступают в качестве *эталонов*, вдохновляют людей на свершения, придают смысл их жизни. Тема ценностей, как известно, разрабатывалась, начиная с конца XIX века целым рядом европейских и русских мыслителей (Г. Риккертом [23], М. Шелером [26], Н. Гартманом [5], Ф. Ницше [18], Н. Лосским [13], Н. Бердяевым [3]), а в России в более поздний советский и постсоветский период О. Г. Дробницким [6], М. С. Каганом [10], Д. А. Леонтьевым [12], С. Ф. Анисимовым [1], Е. В. Золотухиной-Аболиной [9] и др.

Само понятие ценности, взятой в смысле образца, несет в себе некоторое противоречие, также как понятие идеала. Оно, с одной стороны, указывает на то, что *уже есть в жизни* и высоко значимо для нас, а с другой – на то *желаемое*, до чего мы еще не дотянулись, чего жаждем и к чему стремимся. Отношение «образец – реальность» всегда отношение несовпадения, частичного пересечения, оно включает зазор между высоко ценным и тем, что есть в наличии. Поэтому в стремлении *воплотить ценности* больше или меньше присутствует момент *утопичности* в смысле возможной несбыточности прекраснотушних устремлений. Что касается понятия *традиции*, то под ней мы будем иметь в виду следование новых поколений

тем эталонам и образцам культуры, которые возникли в более ранние периоды времени (годы, века, эпохи) – естественно сложились или были введены и стали неотъемлемым элементом жизни. Исходя из этих представлений, бросим взгляд на те «традиционные ценности», которые нам, как обществу и государству, хочется восстановить в сознании людей в 20-е годы XXI века, и на то, что может помешать сделать это реальностью. И будем, обращаясь к дальнейшему размышлению, помнить, что сама проблема «возвращения к традиционным ценностям» порождена тем ценностным развалом, нигилизмом и негативизмом, которые произвел в жизни человечества условно называемый «период пост-модернизма».

#### **«Традиционные ценности» как гуманистические ценности**

Если мы употребляем слово «традиция» не в смысле философии традиционализма, где к Традиции с большой буквы относят сакральную тайну, передаваемую через посвященных, то с чистым сердцем можем сказать, что традиция традиции – рознь. У народов мира есть очень скверные традиции, сложившиеся еще в архаике. Например, традиция съедать сердце врага, чтобы набраться от него силы. Или традиция побивать камнями неверную жену. Или же традиция кровной мести, когда род противника вырезают до седьмого колена, вовсе не считаясь с невиновностью последующих поколений. Возможно, в свое время эти традиции помогали сохранению социокультурных субъектов – семей, родов, племен, но они полны жестокости и вряд ли нам следует возрождать, к примеру, принцип «да убоится жена мужа своего». При всех перипетиях развития европейской культуры, которая ныне переживает свой кризис, эта культура породила *гуманизм и принцип гуманности*, даже если сегодня она его предаёт. Собственно, *гуманизм* – это представление о самом *человеке как о ценности* – и в лице человечества, и в лице составляющих его индивидов. Кантовский категорический



императив, являющийся нововременным переосмыслением «золотого правила морали», говорит нам: «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого также как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству» [11]. И вот это признание ценности и каждого человека, и человечества, и составляющих его культурных субъектов, пожелание им жизни и развития и есть замечательная традиция, к которой следует вернуться на новом этапе нашей истории, выйдя из нынешнего *западного социал-дарвинизма*, когда в худших традициях варварства можно эгоистически погубить кого угодно, и никого не жалко.

Взглянем на фундаментальные экзистенциальные ценности, которые по сути своей являются *традиционными*, и *гуманистическими* и которые оказались отвергнуты постмодернистским рыночным обществом – обществом высоких технологий, но в то же время потребительства, космополитизма и культа развлечений. Экзистенциальными мы называем те ценности, что будут рассмотрены далее, потому, что *без них невозможно жить* и они в разных вариантах *утверждают человеческое благо*.

Я условно разделила бы традиционные (в смысле уже долгой традиции, за плечами которой столетия) гуманистические ценности на *два уровня*. Первый уровень – уровень, который рождается в *«обществе преמודерна»* – преимущественно аграрном и сословном-иерархическом, в обществе локальных сообществ, медленных изменений, ориентированном как раз на традицию («как делали отцы и деды») и на религию, на сакральное начало мира. Второй уровень ценностей – это *ценности «модерна»*. Переход к «обществу модерна» означал разрушение и прежних относительно замкнутых этнокультурных миров, и их неторопливой жизни, и традиционных отношений, и все пронизывающей сакральности. «Стоит только забыть о том фундаментальном, парадигмальном сдвиге, который произошел в Новое время

при переходе от преמודерна к модерну, – отмечает А. Дугин, – мы начнем воспринимать модерн как абсолютное, естественное и универсальное состояние “нашего вещества”, а то, что было до наступления этой парадигмы, начнем трактовать, исходя именно из этой парадигмы. Мы как носители модерна экстраполируем понятие и методы философии на другие эпохи, на эпохи предшествующей парадигмы, исказив ее смысл и проблематику» [7]. А следует, конечно, не экстраполировать, а различать и в то же время усматривать преемственность.

«Мир модерна» – это мир, где машинное производство и бурно растущий рынок, с одной стороны, делают мериллом всего деньги, разрывая все связи, которые прежде виделись как сакральные, а с другой – выдвигают на первый план принципы демократии, провозглашают ценности «свободы, равенства и братства», насаждают во всем индивидуалистический принцип соревнования. Но все же он – дитя «мира преמודерна», и даже если прогрессистски считать его «высшим», то «высшее не стоит без низшего» [14, с. 214]. Итак, «преמודерные» ценности – это ценности в первую очередь *общинно-коллективистские и иерархически-священные*, а «модерные» – это ценности утверждения свободы и личного начала, где в условном смысле «все равны».

### Преמודерные ценности

1. *Ценность жизни семьи, рода, народа*. Инстинкт жизни, Эрос (вспомним З. Фрейда [25], писавшего об этом очень ярко) как природно-культурное начало практически устанавливает важность воспроизводства человека, и отсюда огромная значимость *мужчины и женщины*, мужского и женского начал, результатом соития которых выступают дети – новые люди, продолжение рода человеческого. Семья, где дети рождаются и растут, выступает вплоть до середины XX века (уже в эпоху модерна) как непререкаемая ценность, и отсюда же – почитание старших поколений и забота о младших. Не менее важной



ценностью, чем семья (кровно-родственный союз), выступает этно-национальная, а впоследствии – государственная общность, выраженная в ценности *патриотизма*. Для человека совершенно естественно рождать детей, растить детей, любить свой народ, свою культуру, свой язык и защищать эту «первичную коллективность», с которой каждый глубоко связан.

2. Другая важная ценность, родившаяся в преמודерне, *это ценность труда*. Народная мудрость нам сообщает, что «без труда не вытащишь и рыбку из пруда», постоянные трудовые усилия – безальтернативная судьба человека, живущего в мире культуры. Здесь никогда нельзя опускать руки, потому что, как верно заметил когда-то Х. Ортега-и-Гассет, не успеете оглянуться, останетесь без культуры. Глубочайшая ценность труда, вполне осознанная уже в отдаленные эпохи, расположила исследователя повседневного сознания А. Шюца говорить о повседневности как «мире работы» и «мире трудовых ритмов» [27]. Ни пропитаться, ни прожить человек без труда не может.

3. Все в том же преמודерне, даже если следить лишь с письменных времен античности [2], рождаются все *коммуникативные ценности*, все то, что регулирует взаимоотношения людей, представления о благе человека и государства (причем, благо государства предпочтительно), о счастье как добродетельной деятельности души, о сознательном выборе, о мужестве и благоразумии и т. д. А в Большой этике речь идет о щедрости, о дружбе, о справедливости и прочих морально-духовных узах, связывающих людей. То есть общинность, государственная организация, общность, ее законы, пусть даже в условиях наличного тогда рабовладения, выходят на первый план и обсуждаются как важные и достойные внимания. В социальном плане особенно значимой оказывается ценность справедливости.

4. И, конечно, ценность высшего начала, трансцендентного, богов, а позже, в монотеизме, единого Бога за редким исключением

утверждается именно в преמודерной культуре. Так, средневековая мысль, будучи теоцентрической, все же не отвергает человека, она ставит его, как это выглядит у того же Фомы Аквинского, между природой и высшими планами бытия, наделяет его даром Бога – свободой, которой не обладают даже ангелы. Но человек при этом оказывается не «сам по себе», а под неусыпным надзором Отца Небесного – присмотрен.

Вот эти, кратко перечисленные «преמודерные» (традиционные) ценности, во многом перечеркнутые и отброшенные современным миром, его финансово-информационной постмодернистской частью, на самом деле стали и остаются *фундаментом второго уровня – ценностей модерна*, которые просто не могут существовать без них. Вновь вспомним мудрого Хосе Ортегу-и-Гассета: «С прошлым не сходятся врукопашную. Новое побеждает, лишь поглотив его. А подавившись, гибнет» [20, с. 351]. Модерные ценности воздвигались на базе преמודерных и, в известном смысле, уже тоже стали «традиционными»; они просто *из другой, а именно – нововременной традиции*. И, что важно, они экзистенциальные и гуманистические, потому что тоже утверждают жизнь человека. Только вектор их несколько меняется. Точнее, образуются два вектора: один ведет к «общечеловеческим ценностям», а другой – к ценностям личности.

### **Что же это за «традиционные ценности второго уровня»?**

1. *Ценность личностного развития*. Эпоха Просвещения прославляет разум человека и человеческую личность, высокая значимость которой была обнаружена еще с возникновением христианства. Личность – не застывшее начало, она динамична, открыта для самосовершенствования, духовного роста и самораскрытия. Личность – ответственный и активный человек – всегда стоит за ту самую справедливость, которая переживалась как значимая на любой стадии преמודерна. И ценность личности связывается с ценностью свободы.



2. *Свобода* оказывается знаменем целого ряда поколений и политиков, и мыслителей, высшей гуманистической ценностью, которую способна реализовать именно личность – индивидуальный целостный человек. Будучи понята как «выбор в обстоятельствах», она трактовалась разными авторами весьма по-разному, в атеистическом варианте или с отсылкой к Божественному первоначалу, иногда весьма радикально, но она без сомнения – ведущая ценность эпохи модерна. «Свобода личности состоит в том, – пишет Э. Мунье, – чтобы самой обретать свое призвание и свободно находить средства для его реализации. Это не свобода уклонения от действия, а свобода вовлечения в действие» [17, с. 310]. Понятно, что ценность свободы до определенной степени противостоит и ценности традиции, и ценности сообщества с его порой жесткими нормами, однако свобода, как и личность, невозможны вне человеческой коллективности с ее воспроизводством поколений, трудом и моральными нормами. Законы социума и культуры выступают неустрашимой рамкой, в которую помещается мятущаяся человеческая свобода, к тому же «быть свободным» можно лишь при высоком уровне производства, достигнутого коллективным трудом, при наличии порядка и закона.

3. Еще одна «ценность модерна» – это ценность *творчества*. Творческие люди существовали всегда, но общим ориентиром для масс творчество («креативность») становится в XX веке. Становятся высоко привлекательными творческие профессии. А. Маслоу описывает «креативную личность» как личность, обладающую многими добродетелями: позитивной установкой, силой и мужеством, самозабвенностью и детской наивностью, высокой чувствительностью и способностью полного самоосуществления [16].

4. Еще одной ценностью, касающейся уже не личных качеств, а времяпровождения людей, оказывается *досуг*, опять-таки тесно связанный со *свободным временем*. Впрочем, обратим внимание на то, что и творчество, и досуг становятся возможными и ценными

для многих, когда в жизни воплощены, пусть даже не в полной мере, «базовые ценности», существовавшие в премодерне: когда воспроизводятся поколения, мужчины и женщины любят друг друга и растят детей, когда труд миллионов обеспечивает творческим группам «креаторов» свободное время и т. д. «Высшее не стоит без низшего»: ценности личности и индивидуальной жизни смогли расцвести на фундаменте крепких обществ, сильных государств, мощных экономик, здравого следования правилам уважения и благожелательности между людьми.

Вот поэтому, говоря об укреплении традиционных ценностей и ориентации на них, мы можем смело говорить о *синтезе гуманистических идей премодерна и модерна*, воплощение которых способно помочь жизни и процветанию как индивидов, так и стран и народов, складывающихся в род человеческий. И воплощение этих ценностей, стремление реализовать их как можно более полно, не противопоставляя их друг другу и следуя конкретным ситуациям, *вовсе не является утопическим проектом*. Следование синтезу ценностных подходов вполне выполнимо, потому что они и так реально, пусть не всегда явно, направляют нашу жизнь и деятельность. В одних ситуациях мы заняты развитием своих талантов, а в других мысленно себе велим: «Раньше думай о родине, а потом о себе», до какого-то момента наслаждаемся большой личной свободой и выбором друга жизни, а с какого-то – с радостью заботимся о семье, детях и внуках. Здесь нет никаких вопиющих противоречий. Только так и может жить человечество, не только жить, но и возвращать свой позитивный жизнеутверждающий потенциал.

И в этом случае мы должны безальтернативно отвергнуть те ценностные искажения, которые накапливались и накапливались в европейской культуре в ходе всего XX века и объективировались в первые десятилетия XXI столетия – сначала в гуманитарной мысли, потом «в теле культуры» – в практике, политике, повседневности, юридических



установлениях. Одной из ценностей модерна, тесно спаянного с буржуазным общественным строем, выступают *деньги*. Деньги – средство обмена и мера труда; в каком-то смысле они – символ веера возможностей, «живая потенциальность», в наличной культуре без них жить нельзя. Но в «постмодернистскую» эпоху господства финансового капитала они становятся сверхценностью. Тогда «возможное» попирает действительное, «виртуальная экономика» разрушает реальную, и в человеческих отношениях, когда все монетизируется и «коммодифицируется», не остается ничего человеческого. «Европейские ценности эпохи постмодерна» обманны и фальшивы, потому что *они не служат жизни и развитию, а истребают их*. На прекращение жизни направлены и гомосексуальные браки, и операции по смене пола, рекомендуемые даже детям, и установка на «чайлд-фри» – на бездетность. Размывание границ пола, начиная от стиля «унисекс» и до игры мужчин-трансгендеров в женских командах, тоже служат прекращению человеческого рода, работают не на регуляцию популяции, а на ее деградацию. Соответственно отпадает вопрос о «старших» и «младших» поколениях. Их просто не будет. Негативный вектор усугубляется откровенным воспеванием смерти и ничто, рекомендациями эвтаназии даже там, где в ней нет никакой необходимости. Ценность труда тоже оказалась под ударом на просторах Интернета, где господствует развлекательный контент и жизнь прочитывается исключительно как приключение, причем даже не свое собственное, а созерцаемое на экране. Выработанные человечеством правила общения и мораль тоже попираются, потому что, с одной стороны, «одиночество в сети» становится нормой жизни, а с другой – массовая культура поощряет ту самую разнузданность влечений, с которой боролась вся человеческая культура – и мировые религии, и светские гуманистические теории. «Индивидуалистический каприз» ставится постмодернистской эпохой во главу угла, хотя не надо быть конспирологом, чтобы понимать, что процесс не случаен,

что он управляется и финансируется транснациональными элитными группами [20], о которых теперь не говорит только ленивый, но которых никто не называет поименно. Вопрос в другом: в том, что живя в глобальном и «всесвязном» мире, нам, России, надо сохранять и развивать свою *ценностную автономию, продолжая* воплощать в новых экономических, геополитических и культурных условиях *традиционные гуманистические ценности, сложившиеся на прошлых этапах истории*. Они вполне универсальны, и их не могут подорвать никакие новые качественные изменения динамического социума.

### **На что можно опираться и что мешает воплощению гуманистических ценностей?**

Чтобы российский ценностный проект не был сугубо утопическим, а ценности, на которые ориентируется население, являлись понятными, власть со своими интеллектуальными и идеологическими структурами (а идеологию на самом деле никто не отменял) должна иметь *опорные концепции*. Это такие концепции, где традиционные гуманистические установки, работающие «на дело жизни», выражены достаточно прозрачно и по своему характеру близки населению. Но поскольку эти концепции так или иначе рекрутируются из разных пластов истории, то они не могут получить прямого синтеза, слиться воедино и в любом случае оставляют некоторые «зазоры», позволяющие, с одной стороны, давать им интерпретации, а с другой, – выдвигать ту или иную концепцию вперед в зависимости от того, к какой группе населения она обращена. На мой взгляд, есть *как минимум три ценностных подхода*, каждый из которых способен внести свою лепту в мировоззренческие и аксиологические ориентации людей.

Первый подход, самый древний, религиозный – это *христианство*, для России, прежде всего православие, с его опорой на Священное писание и, главное, со сводом моральных ориентиров, имеющих непреходящее значение. И благоволение к ближнему,



и ценность труда, и простые коммуникативные правила – здесь можно найти многое. В ключе идей христианства написаны горы книг, как собственно церковных, так и нецерковных, педагогически-поучительных и философских. Христианство, размышляя о Богочеловечестве, противопоставляет Человекобожеству, то есть, выступает за умеренность человеческих амбиций, призывает считаться с созданной Богом природой (в том числе, и природой человека), не пытаться навязать действительности свою ограниченную людскую волю. Идея Бога как первоисточника всего и промыслителя, как Небесного Отца, ориентирует верующих на подражание Христу – на способность великодушия, жертвы и святости. Идеи христианства в европейской и русской культуре можно найти в глубине самых, казалось бы, далеких от церковности мировоззренческих проектах. Христианские ценности по сути трансформировались в идеал милосердия и доброжелательства, что мы видим уже в кантовском категорическом императиве. «Христианами» по мировосприятию и образу поведения можно считать и многих людей, достаточно нейтральных в отношении церкви как организации, но действующих по-христиански, то есть человечно. Христианским пафосом проникнута в немалой степени и светская гуманность, и теософские взгляды, и, к примеру, секулярные теологии в духе Дитриха Бонхеффера.

Второй подход, откуда можно непосредственно черпать ценностные ориентиры, это марксизм, в глубине которого Н. А. Бердяев [4] усмотрел те же христианские стремления Царства Божьего – только на земле. Марксизм, как в своей оригинальной исторической версии, так и в советских интерпретациях, содержал вполне понятные ценности, на которые легко отзывается человек. При этом ценности совершенно гуманистические, хотя первоначальным путем к их реализации предполагалась революция – «экспроприация экспроприаторов», вооруженная борьба. Несмотря на многочисленные трудности и печальный итог советского опыта, сами идеи

социальной справедливости, социального государства, братства между народами, социалистической демократии, всестороннего развития личности и воздаяния сначала по труду, а в перспективе – по потребности – остаются вполне привлекательными. И это – тоже традиция. Традиция, имеющая историю. Ценности коммунизма с социализмом вполне хороши, они менялись и разрабатывались в течение более, чем столетия. И если у К. Маркса и В. И. Ленина мы, конечно, не находим идею патриотизма, там господствует пролетарский интернационализм, то уже в практических деяниях И. В. Сталина и у последующих «плохих-хороших» руководителей советской компартии, как и у теоретиков советского прочтения Маркса, тема патриотизма слышна вполне отчетливо. То есть старый добрый премодерн пробивается в конкретных исторических обстоятельствах через вполне модерновое учение. Потому что стоять за свою страну, народ и государство – это первейшее дело ради сохранения жизни и семьи. Конечно, в марксизме есть одно принципиальное ценностное расхождение с христианством: марксизм – сугубо светское учение, оно рассчитано, в первую очередь, на неверующих. И, несмотря на это, синтез идей все же происходит, например, в латиноамериканской теологии освобождения [8] или порой даже на просторах сегодняшнего российского Интернета [24]. Социализм объединяется с христианством, потому что вполне можно трудиться для справедливого мира с одновременной надеждой на Царствие Небесное. Впрочем, если патриот и хороший семьянин придерживается позиции скептицизма, «подвешивая» для себя тему трансцендентного как эмпирически непроверяемую, или даже вне православной традиции склонен видеть Бога как безличный Абсолют, но при этом он остается и патриотом, и семьянином, то можно сказать, что, по существу, он следует вполне традиционным гуманистическим ценностям. То есть, это «наш человек», а вера – дело интимное и свобода совести – одно из значимых завоеваний человечества.



Третий (хотя, возможно, не последний) источник уже достаточно традиционных гуманистических идей, это *экзистенциально-гуманистические учения XX века*, где знаменитые психологи и философы выступают проповедниками достойных жизненных ориентиров. Речь идет об Э. Фромме, А. Маслоу и В. Франкле, о Х. Ортеге-и-Гассете, об Э. Мунье. Обратим внимание, что и Э. Фромм, и Э. Мунье тесно связаны с марксизмом. Я не включаю в этот замечательный список Ж.-П. Сартра, потому что Сартр, на мой взгляд, не гуманист. Он ригорист и человек крайних позиций, даже если и состоял в компартии Франции. Его призывы во многом хороши, кроме того, что он отказывает человеку в праве на желание жить, и в праве на веру в высшее начало. С осуждением ближних у него гораздо лучше обстоят дела, чем с одобрением.

Всех указанных гуманистов можно отчасти упрекнуть в избыточном акцентировании темы индивида, личной жизни и личного развития, но на то они и «модерные» авторы: их пафос – пафос свободы личности от социального манипулирования; они стоят за ответственный выбор судьбы, славят любовь как следование добродетельному поведению, опасаются за судьбы высокой культуры и утверждают возможность создать такое общество, где не будет препятствий для реализации лучших сторон человеческой природы. Их пафос – смысл, а не влечение, жизнь, а не самоубийство, общение, а не одиночество.

То есть каждый источник «традиционных гуманистических ценностей», в том числе, в концепциях недавнего XX века, дает ценностному ориентированию России *свои возможности*, которые не так уж сложно совмещаются друг с другом. Не ограничиваясь отмеченными идеями, наверное, можно назвать и другие; главное, чтобы в них присутствовали и поддерживали друг друга лучшие достижения «премодерна» и «модерна».

Размышляя, мы к данному моменту приходим к выводу, что и возрождение традиционных ценностей в XXI веке, и их

дальнейшее развитие и обогащение – *во все не утопия*. Конечно, история не может возвращаться к пройденному. Обстоятельства и события не повторяются в том виде, как оно было десятилетия и века назад (и, возможно, это хорошо), но в тех моментах, которые выступают как *родовые, универсальные*, важное ценностное содержание вновь воспроизводится, лишь отчасти скорректированное временем. Сам человек, род человеческий, жизнь, развитие, труд, творчество, благоволение, любовь, справедливость – *всегда и традиционны, и новационны*; они, как звезды, светят в любой век всем людям, живущим на нашей планете.

Есть, однако, самый трудный и самый главный вопрос, который касается *практического следования* тем ценностям, которые приняты как ориентир культурой, обществом, государством. Имеется в виду, что эти ценности должны быть глубоко усвоены основной массой населения и каждым индивидом, каждой личностью, которая делает их реальными регуляторами своей жизни. Вот где пролегает граница *между утопическим и реалистическим*: смогут ли принятые на вооружение традиционные ценности быть действительными мотивами поведения людей?

Наши современники и соотечественники весьма различны и далеко не все из них согласны с тем ценностным началом, когда надо укрощать собственные аппетиты, считаться с другими, служить сообществу, а, возможно, и жертвовать собой. Традиционные гуманистические ценности не могут понравиться эгоцентрикам, тем, кто «себе на уме», адептам «нетривиальных сексуальных отношений», персонам, жаждущим безраздельного доминирования или неограниченного богатства. Гуманистические ценности раздражают агрессивных и самовлюбленных, самодельных «нищанцев» и поборников «элитарности», которых немало в современном мире и которых массовая культура активно плодила все последнее столетие. И все же, думается, большая часть наших граждан естественным об-



разом склонна разделять традиционные гуманистические ценности, корни которых уходят в глубину тысячелетий. Существует здоровый «культурно-биологический инстинкт», позволяющий даже просто интуитивно чувствовать абсолютную важность общего блага, без которого индивидуальное благо оказывается невозможным. Те, кто не испорчен фетишем денег, власти и символического потребления, легко откликается на призыв укреплять сообщество, воплощать справедливые решения и любить ближнего.

Впрочем, здесь возникает вторая сложность: а *насколько власть, провозгласив ценности, сама способна им следовать?* Власть и социум, социум и власть – две стороны одной медали, но все же одна сторона руководит другой. Именно власть определяет правила экономической, политической и идейной игры (если можно назвать перипетии социальной жизни игрой). И на многих примерах истории мы видим, как прекрасные гуманистические ценности фальсифицировались и подменялись, служили лишь приманкой для наивных душ, что, конечно, вызывало разочарование и отторжение. Так, те же марксистско-российские ценности всестороннего развития человека и социальной справедливости были заменены в Советском Союзе на ценности «вхождения в Западный мир» и оголтелое потребительство. А прекрасная просвещенческая демократия было откровенно фальсифицирована в Соединенных Штатах Америки и превратилась в борьбу денег и кланов. В том-то и беда, что вдохновляющие идеалы, которыми очарованы массы, нередко из корыстных соображений *предаются самой властью*, теми ее ведущими представителями, которые, образно выражаясь, «заказывают музыку» для всего общества. Власть, которая реально руководствуется традиционными гуманистическими ценностями – вот самая острая проблема, которую необходимо решать России на всех уровнях. Решать ее трудно, но нужно, и хочется верить, что постепенно эти ценности станут главными и определяющими во всех странах

и слоях общества, прежде всего – в руководящих структурах. Но для этого, думается, таким ценностям надо учить и в детском саду, и в школе, и в вузе, причем не только в курсах истории или в рамках «Основ российской государственности», но и при преподавании философии, культурологии, этики. Новые, будущие руководители страны должны быть гуманитарно образованы и вырасти с твердым убеждением, что традиционные гуманистические ценности – это то, ради чего стоит жить и за что бороться.

### Краткие выводы

В рамках этой небольшой статьи мы рассмотрели вопрос о том, *не является ли утопией* следование в современном мире традиционным ценностям. Ответ, который получился: нет, не является. При всех постиндустриально-информационных чертах сегодняшнего мира российское государство и культура могут ориентироваться на традиционные ценности. Другой вопрос, как именно их понимать. А понимать вполне возможно так.

- Традиционные ценности, которым стоит следовать, – это *гуманистические* ценности, откристаллизовавшиеся в прошлые эпохи. Это такие ценности, которые утверждают жизнь – рода, народа, человечества, каждого отдельного человека. И речь идет не просто о выживании, а о развитии и совершенствовании.
- Ценности эпохи премодерна – коллективистски и общинно направленные, делающие акцент на семье, сообществе, народе, государстве – становятся базой и фундаментом более поздних ценностей эпохи модерна, особо выделяющих личность с ее интересами. Даже если считать их в силу древнего происхождения «архаическими» (что, конечно, неверно, они не архаические, а «основные»), то исторически они сливаются и спаиваются, дают *синтез* с ценностями свободы, творчества, личностного самостояния. Традици-



онные гуманистические ценности – это единство социально-коллективного и индивидуального вектора; и на том, и на другом уровне звучат темы важности справедливости, любви, добра, творчества и т. д.

- Сама проблема «возвращения к традиционным ценностям» возникла из того сокрушения пирамиды ценностей, которое, начавшись в конце XIX века, в начале XXI-го развернулось в полную силу, в результате чего в качестве ориентиров для людей стали пропагандироваться и вменяться ценности (или точнее «антиценности»), ведущие и к гибели человеческого рода, и к деградации и смерти индивидов.
- Идейнными источниками для создания позитивной ценностной базы на основе традиции могут, на наш взгляд, служить впитанные современным миром христианские идеи милосердия и добра, идеи марксизма и концепции, из-

ложенные в работах гуманистических философов и психологов XX века. Эти три разные духовно-интеллектуальные традиции не пересекаются лишь на первый взгляд, они *несут в себе много общего* и могут быть успешно использованы для дальнейшей разработки арсенала гуманистических ориентиров.

- Важнейшим фактором избегания утопизма при реализации ценностной политики является глубокое принятие ценностей людьми, их интериоризация. Только она и позволяет *практически руководствоваться* заявленными ценностями, а не просто о них рассуждать. И речь идет не только о сознании масс, но в немалой степени – о сознании представителей власти, о руководстве всех уровней. Когда власть практически руководствуется традиционными гуманистическими ценностями, у страны есть будущее.

## Список литературы

1. Анисимов С. Ф. Введение в аксиологию. Москва: Современные тетради, 2001. 128 с.
2. Аристотель. Никомахова этика, Большая этика. Сочинения в 4-х томах. Т. 4. Москва: Мысль, 1983. 830 с.
3. Бердяев Н. А. О назначении человека. Опыт парадоксальной этики. Москва: АСТ; Харьков: Фолио, 2003. С. 25–404.
4. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. Москва: Наука, 1990. 224 с.
5. Гартман Н. Эстетика. Киев: Ника-Центр, 2004. 639 с.
6. Дробницкий О. Г. Мир оживших предметов. Москва: Политиздат, 1967. 351 с.
7. Дугин А. Г. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. Москва: Евразийское движение, 2009. 744 с.
8. Емельянов А. И., Семенова Д. А. Генезис теологии освобождения // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Общественные науки. 2016. № 2 (767). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-teologii-osvobozhdeniya>
9. Золотухина-Аболина Е. В. Рациональное и ценностное: проблемы регуляции сознания. Ростов-на-Дону, Изд-во РГУ, 1988. 141 с.
10. Каган М. С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург: Петрополис, 1997. 205 с.
11. Кант И. Основы метафизики нравственности. Соч. в 6 томах. Т. 4, Ч. 1. Москва, 1965. 544 с.
12. Леонтьев Д. А. Внутренний мир личности // Психология личности в трудах отечественных психологов. Санкт-Петербург: Питер, 2000. С. 372–377.



13. *Лосский Н. О. Ценность и бытие // Бог и мировое зло. Москва: Республика, 1994. С. 250 – 315.*
14. *Льюис К. Любовь // Льюис К. Любовь. Страдание. Надежда. Москва: Республика, 1992. С. 208–261.*
15. *Мареева Е. В., Тихонова В. А. Системное единство традиционных российских ценностей в конкретно-историческом контексте // Вестник Московский государственный университет культуры и искусств. 2025 № 1 (123). С. 8–19.*
16. *Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. Санкт-Петербург: Евразия, 1997. 430 с.*
17. *Мунье Э. Манифест персонализма // Манифест персонализма. Москва: Республика, 1999. С. 267–410.*
18. *Ницше Ф. К генеалогии морали. Сочинения. В 2 томах. Т. 2. Москва, 1990. С. 407–523.*
19. О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» и статью 2 Федерального закона «О внесении изменений в Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации». Принят Государственной 12 декабря 2023 года Думой Одобрен Советов федерации 22 декабря 2023 года. URL: <https://normativ.kontur>
20. *Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. Эстетика. Философия культуры. Москва: Искусство, 1991. С. 309–349.*
21. *Панарин А. С. Стратегическая нестабильность в XXI веке. Москва: Алгоритм, 2003. 560 с.*
22. Патриотизм, семья, история. Путин утвердил основы политики в сфере традиционных ценностей, 9 ноября 2022. [Электронный ресурс] URL: <https://tass.ru/obschestvo/16284765>
23. *Риккерт Г. Границы естественнонаучного образования понятий. Санкт-Петербург: Изд-во Е. Д. Кусковой, 1904. 615 с.*
24. *Сомин Н. В. Христианский социализм как русская идея. [Электронный ресурс] URL: [https://dzen.ru/a/Xrl6z3SeKnTZ\\_P\\_9](https://dzen.ru/a/Xrl6z3SeKnTZ_P_9)*
25. *Фрейд З. Недовольство культурой. Москва: Фолио, 2013. 222 с.*
26. *Шелер М. Формализм в этике и материалистическая этика ценностей // Избранные произведения. Москва: Гнозис, 1994. С. 259–337.*
27. *Шюц А. О множественных реальностях. Мир, светящийся смыслом. Москва: РОММПЭН, 2004. 1056 с.*

\*

Поступила в редакцию 28.03.2025



# РЕАЛИЗАЦИЯ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ ПО СОХРАНЕНИЮ И УКРЕПЛЕНИЮ ТРАДИЦИОННЫХ ЦЕННОСТЕЙ В СФЕРЕ ЛИТЕРАТУРЫ И КНИГОИЗДАНИЯ

УДК 655

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-22-30>

**А. Н. Воропаев**

Министерство цифрового развития, связи  
и массовых коммуникаций Российской Федерации,  
Москва, Российская Федерация,  
e-mail: av24@yandex.ru

*Аннотация.* В статье представлена деятельность Минцифры России в сфере реализации государственной политики по сохранению и укреплению российских традиционных духовно-нравственных ценностей российского общества, теоретически обоснован и раскрыт комплекс целенаправленных мероприятий по её реализации, в том числе посредством формирования национально-ориентированного контента. Основной акцент сделан на выпуске социально-значимой издательской продукции, отражающей традиционные ценности российского общества; на организации книжных выставок, фестивалей и ярмарок; на участии в международных книжных ярмарках для продвижения российской культуры и традиционных ценностей за рубежом; на поддержку литературно одаренной молодежи и повышение писательского мастерства юных литераторов; продвижение традиционных ценностей в сети «Интернет» и средствах массовой информации. Поставлены задачи совершенствования научной базы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных духовно-нравственных ценностей средствами литературы и книгоиздания. Определен актуальный круг соответствующих направлений исследований и разработок в области наук о книге.

*Ключевые слова:* традиционные ценности; культура России; литература; книгоиздание; книгораспространение; книжная культура; чтение; работа с молодёжью; книговедение; национальная безопасность.

*Для цитирования:* Воропаев А. Н. Реализация государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей в сфере литературы и книгоиздания // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 22–30. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-22-30>

---

ВОРОПАЕВ АЛЕКСАНДР НИКОЛАЕВИЧ – кандидат филологических наук, начальник отдела поддержки литературного процесса, книжных выставок и пропаганды чтения, Департамент государственной поддержки периодической печати и книжной индустрии, Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации

VOROPAEV ALEXANDER NIKOLAEVICH – CSc in Philology, Chief of the Section for Literary Process Support, Book Exhibitions and Reading Promotion, Department of State Support for Periodical Press and Book Industry, Ministry of Digital Development, Communications and Mass Media of the Russian Federation

© Воропаев А. Н., 2025



## IMPLEMENTATION OF THE STATE POLICY ON THE PRESERVATION AND STRENGTHENING OF TRADITIONAL VALUES IN THE SPHERE OF LITERATURE AND BOOK PUBLISHING

**Alexander N. Voropaev**

Ministry of Digital Development,  
Communications and Mass Media  
Russian Federation,  
Moscow, Russian Federation,  
e-mail: av24@yandex.ru

*Abstract.* The article presents the activities of the Ministry of Digital Development of the Russian Federation in the sphere of implementing state policy on preserving and strengthening Russian traditional spiritual and moral values of Russian society, theoretically substantiates and reveals a set of targeted measures for its implementation, including through the formation of nationally-oriented content. The main emphasis is placed on the release of socially significant publishing products reflecting the traditional values of Russian society; on the organization of book exhibitions, festivals and fairs; on participation in international book fairs to promote Russian culture and traditional values abroad; support for literary gifted youth and improving the writing skills of young writers; promotion of traditional values on the Internet and in the media. The tasks of improving the scientific basis of state policy on the preservation and strengthening of traditional spiritual and moral values by means of literature and book publishing are set. The current range of relevant areas of research and development in the field of book sciences is defined.

*Keywords:* traditional values; culture of Russia; literature; book publishing; book distribution; book culture; reading; work with youth; book studies; national safety.

*For citation:* Voropaev A. N. Implementation of the state policy on the preservation and strengthening of traditional values in the sphere of literature and book publishing. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 22–30. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-22-30>

В последние годы тема возрождения, сохранения и укрепления традиционных духовно-нравственных ценностей в обществе становится всё более значимой. Осмысление аксиологических проблем современного общества в отечественной философии, культурологии, социальной психологии аргументированно доказывало наличие «проблемы духовной и социально-психологической турбулентности российского менталитета» [14, с. 136] и указывало на риски этого явления [15 и др.] для мироустройства и геополитической обстановки, проявлений диссонанса общественного сознания и национальных интересов в повседневных практиках микроуровня. Однако констатация существующих проблем не выходила за пределы речевых практик, научных обсуждений, а также – включения отдельных установок в стратегическую по-

вестку тех отраслей, которые традиционно, на институциональном уровне, реализуют социальное управление посредством культурных механизмов. Актуализация практико-ориентированного вектора, связанного с сохранением духовно-нравственных ценностей, фиксируется в базовом документе, четко и однозначно определяющем национальные интересы и стратегические национальные приоритеты страны, утвержденном Президентом России – Стратегии национальной безопасности Российской Федерации [13], в котором совершенно ясно сформулированы цели и задачи государственной политики в этой области. На уровень стратегического национального приоритета выведена системная задача по «защите традиционных российских духовно-нравственных ценностей, культуры и исторической памяти» [13].



Указом Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 были утверждены Основы государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей (далее – Основы) [11], которые являются документом стратегического планирования в сфере обеспечения национальной безопасности Российской Федерации. Согласно Основам, под традиционными ценностями понимаются нравственные ориентиры, формирующие мировоззрение граждан России, передаваемые от поколения к поколению, лежащие в основе общероссийской гражданской идентичности и единого культурного пространства страны, укрепляющие гражданское единство, нашедшие свое уникальное, самобытное проявление в духовном, историческом и культурном развитии многонационального народа России [11].

В развитие упомянутого Указа распоряжением Правительства Российской Федерации от 01.07.2024 № 1734-р [9] был утверждён План мероприятий по реализации в 2024–2026 гг. Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей (далее – План мероприятий), состоящий из 14 разделов и 138 пунктов.

Как Основы [11], так и План мероприятий [9] касаются всего спектра направлений государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей в российском обществе. Согласно Основам, государственная политика Российской Федерации по сохранению и укреплению традиционных ценностей представляет собой совокупность скоординированных мер, осуществляемых Президентом Российской Федерации и иными органами публичной власти при участии институтов гражданского общества для противодействия социокультурным угрозам национальной безопасности Российской Федерации в части, касающейся защиты традиционных ценностей. Она реализуется в области образования и воспитания, работы с молодежью, культуры, науки, межнациональных и межрелигиозных отношений, средств массовой ин-

формации и массовых коммуникаций, международного сотрудничества [11]. Исходя из данного нарратива и в соответствии с Планом мероприятий, в её реализации принимают участие органы федеральной и региональной власти, государственные и общественные организации, фонды и другие институты [9].

В число федеральных органов исполнительной власти, принимающих участие в реализации Основ, входит Минцифры России, которое наделено функциями по выработке и реализации государственной политики в сфере литературной и издательской деятельности [8]. Очевидно, это вызвано тем неоспоримым фактом, что к наиболее важным традиционным ценностям, присущим именно нашей стране, относятся литература и чтение, в особенности, детское и семейное [1; 2]. При этом литература и книга сами являются одними из важнейших «проводников» национальной культуры и ценностных ориентиров в обществе. Именно поэтому особенности реализации государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей посредством литературы и книгоиздания имеют важное научное значение и обуславливают актуальность настоящей работы. Таким образом, целью данной статьи является рассмотреть основные направления реализации государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей в сфере литературной и издательской деятельности.

Методологической основой этого направления государственной политики выступает социологический (институциональный) подход в современной книговедении, в частности, категоризация книжной культуры, в том числе, литературы, как социальных институтов [4; 6], в основе чего лежит понимание доказанных историей возможностей литературы, книги и чтения в регулировании общественной жизни через формирование системы ценностей и продвижения определяемых ими типовых моделей поведения и социальных ролей. Рассмотрение книги «в системе отношений между человеком и другим человеком, между человеком и обществом, между обществами прошло-



го и настоящего» [6] позволяет раскрыть и реализовать процессы трансляции традиционных ценностей от поколения к поколению; выявить риски и возможности охвата больших аудиторий единым контентом (деструктивным либо, напротив, созидательным, позитивно преобразующим) посредством цифровых инструментов книжной культуры [7]; осуществлять анализ влияния литературы на общественное сознание и мнение и разрабатывать книгоиздательские инструменты социальной коррекции. Это дает основание говорить о готовности современной книжной культуры отвечать на вызовы времени и обеспечивать реализацию целей государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей, обеспечение их передачи от поколения к поколению; осуществлять противодействие распространению деструктивной идеологии; способствовать формированию на международной арене образа Российского государства как хранителя и защитника традиционных общечеловеческих духовно-нравственных ценностей. Вместе с тем эффективность этих процессов определяется системностью и стратегической ориентацией совокупности мер, которые реализуются исполнительной властью и субъектами современного книжного дела.

Государственная политика по сохранению и укреплению традиционных ценностей посредством литературы и книгоиздания – это инициированный государством курс устойчивого развития современного литературного процесса и книжной индустрии, направленный на реализацию системы мер, осуществляемых Президентом Российской Федерации, органами публичной власти и институтами гражданского общества для противодействия социокультурным угрозам национальной безопасности на основе защиты традиционных ценностей. Формами этого направления государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей выступают:

- выработка системы принципов и норм, которыми целесообразно руководствоваться участникам литературного процесса и книгоиздания как отраслей,

- напрямую или опосредованно затрагивающих потребности и интересы всего населения государства;
- создание условий для взаимодействия официальных институций, участников литературного процесса, субъектов книжного рынка по достижению консенсуса в определении смысловой и ценностной направленности национального издательского репертуара и современного массива социально значимой литературы;
- принятие мер, способствующих продвижению традиционных ценностей в содержании литературных произведений, в том числе посредством форм художественного и языкового воплощения, а также – эстетики книги;
- совместные усилия государства, участников литературного процесса и книжного дела по созданию национально-ориентированного контента, формирующего, сохраняющего и укрепляющего традиционные ценности, в традиционной и цифровой книжной продукции;
- встраивание российских национальных культурных кодов и норм, нравственных императивов в современные решения приоритетных задач интеллектуального, культурного, социально-гуманитарного развития российского общества;
- координация мер по усилению позиций русского языка и национальной книжной культуры как института сохранения и укрепления традиционных ценностей, их трансляции между поколениями.

В настоящее время, в соответствии с вышеуказанным Планом [9] и в рамках своих полномочий [8] Минцифры России реализует комплекс мероприятий, задача которых сформулирована в Основах – обеспечение культурного и гуманитарного развития России, государственного суверенитета и цивилизационной самобытности нашей страны [11]. Ключевыми направлениями деятельности



Минцифры по реализации государственной политики Российской Федерации по сохранению и укреплению традиционных ценностей выступают:

- выпуск социально значимой издательской продукции;
- книжные выставки, ярмарки и фестивали;
- поддержка литературного процесса, в том числе, литературно одаренной молодежи.

В рамках государственной программы Российской Федерации «Развитие культуры» Минцифры России на протяжении многих лет ежегодно поддерживает выпуск [3] не менее 350 наименований социально значимой издательской продукции, имеющей важное культурологическое значение и направленной на сохранение и укрепление традиционных российских духовно-нравственных ценностей в нашей стране. Поддержка выпуска указанной литературы осуществляется по целому ряду тематических направлений, среди которых – литература общественной тематики, художественная литература, литература для детей и юношества, учебная литература, литература по культуре и искусству, литература к знаменательным датам и др. В числе поддерживаемых изданий ежегодно финансируется выпуск порядка двух-трех десятков книг по различным аспектам отечественной истории, что прямо соответствует пункту 33 Плана *«Издание литературы по военно-исторической и социально-исторической тематике»*. В качестве примеров поддержанных книг в 2024 году можно привести такие издания, как Хомяков А. С. «Русский взгляд на всемирную историю»; Лукин Е. В. «Блокадный метроном. Стихи и рассказы для детей о ленинградской блокаде»; Попова Т. А. «Победа – за нами! Великая Отечественная война: время подвигов и героев»; Губарев В. С. «Секретные академики. Как советские ученые обеспечили прорыв в ядерных исследованиях и в освоении космоса» и др. Эти и другие поддерживаемые издания позволяют осмысливать социальные, культурные, технологические процессы развития российского го-

сударства с опорой на традиционные ценности и накопленный культурно-исторический опыт, давая возможность своевременно и эффективно реагировать на новые вызовы и угрозы, стоящие перед нашей страной сегодня.

Большую роль в популяризации традиционных российских духовно-нравственных ценностей и в поддержке и укреплении позиций русского языка играют книжные выставки, ярмарки и фестивали. Их роль была зафиксирована в пункте 118 Плана *«Проведение книжных выставочно-ярмарочных и фестивальных мероприятий, направленных на поддержку и укрепление позиций русского языка, популяризацию традиционных российских духовно-нравственных ценностей»*.

В настоящее время в России проводятся 4 книжные ярмарки федерального уровня. Это Московская международная книжная ярмарка (основана в 1977 году, проводится ежегодно в сентябре в Москве), Международная ярмарка интеллектуальной литературы «Non/Fiction» (основана в 1999 году, проводится дважды в год – в апреле и ноябре-декабре в Москве), Санкт-Петербургский международный книжный салон (основан в 2006 году, проводится ежегодно в мае в Санкт-Петербурге), Московская международная детская книжная ярмарка (основана в 2022 году, проводится ежегодно в сентябре в Москве). До 2015 года в нашей стране существовала еще одна книжная ярмарка федерального значения – Национальная выставка-ярмарка «Книги России» (основана в 1998 году, проводилась ежегодно в марте в Москве), которая, однако, спустя 17 лет после основания прекратила своё существование.

Вместе с тем, в 2015 году, объявленном в России Годом литературы, стартовал новый проект федерального масштаба – Книжный фестиваль «Красная площадь» (организуется ежегодно в июне и приурочен ко Дню русского языка и дню рождения А. С. Пушкина), который с первого же года своего проведения стал крупнейшим литературным событием страны. Ежегодно в фестивале принимают участие свыше 400 российских издающих организаций (из них около 90 издательств из более чем 50



регионов России), а также экспоненты из Республики Беларусь.

В 2023 году на основе опыта организации фестиваля «Красная площадь» под эгидой и при поддержке Минцифры России был запущен общенациональный культурный проект – программа книжных фестивалей «Читающая Россия», направленный на популяризацию литературы, чтения, книжной культуры в регионах страны. В первый год реализации проекта (2023 г.) книжные фестивали прошли в 10 городах России (Архангельск, Бердск, Благовещенск, Владивосток, Владимир, Екатеринбург, Иваново, Махачкала, Петропавловск-Камчатский, Саратов), во второй год реализации (2024 г.) – уже в 26-ти (Архангельск, Бийск, Благовещенск, Волгоград, Великий Новгород, Владивосток, Владимир, Выборг, Иваново, Иркутск, Казань, Кемерово, Махачкала, Нижний Новгород, Новосибирск, Пенза, Петропавловск-Камчатский, Санкт-Петербург, Саратов, Старый Оскол, Томск, Ульяновск, Уфа, Челябинск, Ярославль, Якутск). Ключевая задача программы «Читающая Россия» – проведение книжных фестивалей в большинстве регионов России, превращение этих фестивалей в главные культурные события городов, «визитную карточку» читающей России [5, с. 79].

В целом, все книжные ярмарки, салоны и фестивали, которые проходят под эгидой Минцифры России, направлены на поддержку и укрепление позиций русского языка и популяризацию традиционных российских духовно-нравственных ценностей в обществе.

Помимо национальных книжных ярмарок работа, направленная на поддержку и укрепление позиций русского языка в мире, а также на популяризацию традиционных российских духовно-нравственных ценностей за рубежом ведется на международных книжных ярмарках. Ежегодно Минцифры России организует российский национальный стенд на 15–18 зарубежных книжных форумах. На национальном стенде России демонстрируются произведения классической и современной художественной литературы, книги по истории и культуре нашей страны, а также – детские, образователь-

ные и научные издания. В составе российских делегаций на международных ярмарках принимают участие видные отечественные писатели, публицисты, историки, деятели культуры и искусства. Программа мероприятий включает в себя презентации книжных новинок, творческие встречи с писателями, дискуссионные круглые столы, мастер-классы по изучению русского языка и другие мероприятия. Всё это популяризирует за рубежом российскую культуру в ее прошлом и настоящем.

Большое внимание Правительство России уделяет необходимости проведения мероприятий, имеющих не только гуманитарное, но и воспитательное значение. Речь, в частности, идёт о **мероприятиях, направленных на консолидацию российского общества в целях противодействия попыткам принизить значимость российской культуры, дискредитировать Русский мир, его традиции и идеалы** (пункт 23 Плана), **на продвижение и укрепление традиционных семейных ценностей, бережного отношения к материнству и детству, уважения к старшим** (пункт 37 Плана), **на прославление подвигов героев и видных деятелей российской истории** (пункт 61 Плана), **на поддержку проведения специальной военной операции** (пункт 24 Плана).

Минцифры России в сотрудничестве с другими органами исполнительной власти (Минкультуры России, Минпросвещения России, Минобрнауки России и др.) регулярно проводит мероприятия по всем указанным направлениям. В качестве самого яркого примера межведомственного взаимодействия в организации подобных мероприятий можно назвать уже упоминавшийся выше Книжный фестиваль «Красная площадь», где, в частности, организуется площадка «История Отечества», на которой ежегодно проходят мероприятия, направленные на противодействие фальсификации отечественной истории и культуры, на формирование исторической памяти у российских граждан, в первую очередь, у подрастающего поколения. На площадке «Регионы России» проходят мероприятия, популяризирующие многонациональную культуру российских ре-



гионов, проводится Фестиваль национальных литератур народов России и другие события. На площадке «Детская и учебная литература» организуется большое количество мероприятий, направленных на поддержку детского и семейного чтения как одной из важнейших семейных ценностей. На различных площадках фестиваля проходят литературные события в поддержку СВО. Помимо фестиваля «Красная площадь» подобные мероприятия проходят также и на других книжных выставочно-ярмарочных мероприятиях, проводимых при поддержке Минцифры России.

Отдельно следует сказать о **мероприятиях по поддержке литературно одаренной молодежи**, повышению писательского мастерства отечественных авторов (пункт 102 Плана). Работа по поддержке литературно одаренной молодежи и повышению писательского мастерства отечественных авторов ведётся Минцифры России (а ранее – Роспечатью и МПТР России) уже более 20 лет. Первым проектом, направленным на повышение писательского мастерства отечественных авторов, стал Форум молодых писателей «Липки», основанный в 2001 году. Полтора десятилетия спустя Роспечатью было принято решение о создании многоступенчатой «образовательной» модели по развитию писательского творчества. Так, в 2018 году был запущен ежегодный проект «Всероссийская школа писательского мастерства», который сразу стал реализовываться во всех федеральных округах России при участии редакторов ведущих «толстых» российских литературно-художественных журналов. Для многих начинающих писателей участие в «Школах» стало своего рода «трамплином» перед более серьезной работой на Форуме.

Параллельно в это же время появляются новые литературные награды для начинающих писателей. Так, в 2017 году под эгидой Роспечати была учреждена Литературная премия для молодых прозаиков и поэтов имени Александра Пушкина «Лицей», а в 2018 году – Всероссийский литературный конкурс для старшеклассников «Класс!».

С образованием в 2021 году Ассоциации союзов писателей и издателей России работа

с литературно одаренной молодежью и, соответственно, многие из ранее начатых проектов по повышению писательского мастерства отечественных авторов (включая Форум молодых писателей) перешли под эгиду Ассоциации. При поддержке Минцифры России в 2022–2024 годах Ассоциация проводила десятки больших и малых мероприятий, направленных на повышение писательского мастерства отечественных авторов и на работу с литературно одаренной молодежью. Это были, в частности, «Межрегиональные творческие мастерские для писателей», «Литературные резиденции», творческие встречи с юными читателями во всероссийских детских центрах «Орленок», «Океан», «Смена», «Алые паруса» и других. Все эти мероприятия реализовывались в аспекте продвижения традиционных духовно-нравственных ценностей, особенно среди детей и молодежи.

Здесь же следует отметить, что Минцифры России поддерживает ведущие периодические литературно-художественные издания, среди которых журналы «Вопросы литературы», «Дружба народов», «Звезда», «Знамя», «Иностранная литература», «Москва», «Наш современник», «Нева», «Новый мир», «Роман-газета», «Юность», «Литературная газета».

Также субсидии в разные годы получали сайты «Год литературы», «Хочу читать»; сайты Литературной газеты, журнала «Юность», циклы телепрограмм «Игра в бисер», «Уроки русского. Чтения», цикл радиопрограмм «Юбилейные даты русской литературы» и др. Всё это соотносится с пунктом 50 Плана **«Проведение мероприятий по поддержке проектов, направленных на продвижение традиционных ценностей в сети «Интернет», средствах массовой информации и книжной индустрии».**

Подведем итоги и сделаем некоторые выводы. Во-первых, как мы убедились, работа, направленная на сохранение и укрепление в обществе российских традиционных духовно-нравственных ценностей посредством литературы и книгоиздания, была начата задолго до принятия нормативных правовых актов, регулирующих данное направление деятельности. Во-вторых, как мы могли заметить, проводи-



мые мероприятия в сфере литературы и книгоиздания, осуществляемые Минцифры России (в том числе, во взаимодействии с другими заинтересованными федеральными органами исполнительной власти), покрывают (и отчасти даже перекрывают) тот спектр направлений деятельности, который предусмотрен Планом мероприятий по реализации Основ. В то же время можно надеяться, что в арсенале заинтересованных органов власти и общественных институций имеются дополнительные резервы и ресурсы, которые можно и нужно использовать в целях дальнейшей популяризации и продвижения российских традиционных духовно-нравственных ценностей, причем не только в самой России, но и за ее пределами.

Вместе с тем сложность современных процессов социально-культурных трансформаций, позволяющих говорить о специфике современного периода развития книжного дела, ставит задачу укрепления научных основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей посредством литературы и книгоиздания как условия для выработки системных и стратегически ориентированных управленческих решений макроуровня. Соответствующие исследования наук о книге отвечают Перечню критических технологий Российской Федерации, утвержденным Указом Президента Российской Федерации от 18.06.2024 № 529 [12], в части современного инструментария исследований и укрепления цивилизационных основ и традиционных духовно-нравственных ценностей российского общества, включая историко-культурное наследие и языки народов Российской Федерации.

Практико-ориентированная направленность книговедения определяет необходимость выделения «внутреннего» и «внешнего» контура книжной культуры современной России как объекта исследований и разработок.

Ключевые научные задачи «внутреннего контура» включают следующее:

- во-первых, книговедческое моделирование национально-ориентированного контента и проектирования издательского репертуара для сохранения

и укрепления традиционных ценностей в проекции формирования и реализации государственного заказа современным писателям;

- во-вторых, определение и разработку каналов и инструментов формирования потребности в чтении и интереса к издательской продукции, реализующей государственную политику по сохранению и укреплению традиционных ценностей;
- в-третьих, повышение социальной ответственности книжного бизнеса в контексте Стратегии национальной безопасности государства;
- в-четвертых, разработку системы критериев и показателей оценки результативности мер государственной политики по сохранению и укреплению традиционных ценностей посредством литературы и книгоиздания.

Социокультурное проектирование «внешнего контура» книжной культуры в предметном поле современных наук о книге подчинено задачам продвижения традиционных российских духовно-нравственных ценностей в межкультурное пространство и укреплению позиций «Русского мира» через книгу (что особенно важно в условиях «отмены культуры» и «массового англоязычного книгоиздания» [10]), его доминирования на международном книжном рынке и обеспечения географического охвата книжного экспорта и «рынка переводов» [10]. Контрмеры требуют интеграции российских ценностей и идей в мировую культуру с помощью литературы и книгоиздания посредством формирования новых читательских аудиторий и выработки механизмов работы с ними, создания моделей освоения новых для российского книгоиздания рынков.

Перечисленные направления поддержки отечественной литературы и книжной культуры всемерно способствуют сохранению духовной самобытности российских граждан и их интеллектуальному развитию в XXI веке, являясь залогом укрепления позиций «Русского мира» за пределами нашей страны.



## Список литературы

1. *Воропаев А. Н.* Детское книгоиздание и семейное чтение в России: проблемы, решения, перспективы // Доклады Научного совета по проблемам чтения РАО. Вып. 22: Материалы научно-практической конференции РАО «Семейное чтение – традиционная российская ценность: история и современность». Москва, 2024. С. 38–44.
2. *Воропаев А. Н.* Литература и книгоиздание как инструменты сохранения и укрепления традиционных духовно-нравственных ценностей // Человек читающий. Homo Legens – 16: сборник научных статей. Москва: Русская ассоциация чтения, 2024. С. 208–210.
3. Господдержка социально значимой литературы. [Электронный ресурс] URL: <https://digital.gov.ru/ru/activity/directions/1006>.
4. *Дубин Б. В.* Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре: сборник статей. Москва: Новое литературное обозрение, 2010. 345 с.
5. Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. Год 2023: Отраслевой доклад. Выпуск XVI. Москва: Министерство цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации, 2024. 90 с.
6. *Лопатина Н. В.* Книжная культура информационного общества // Культура: теория и практика. 2016. № 5–6. [Электронный ресурс] URL: <http://theoryofculture.ru/issues/69/898/>
7. *Лопатина Н. В.* Цифровой мир чтения // Культура: теория и практика. 2023 № 3–4 (54). [Электронный ресурс] URL: <http://theoryofculture.ru/issues/131/1611/>
8. Постановление Правительства Российской Федерации от 02.06.2008 № 418 «О Министерстве цифрового развития, связи и массовых коммуникаций Российской Федерации». [Электронный ресурс] URL: <http://government.ru/docs/all/64328>.
9. Распоряжение Правительства Российской Федерации от 01.07.2024 № 1734-р // Официальное опубликование правовых актов. [Электронный ресурс] URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202407050032>.
10. *Томпсон Дж. Б.* Торговцы культурой: Книгоиздательский бизнес в XXI веке. Москва: Новое литературное обозрение, 2023. 480 с.
11. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/48502>.
12. Указ Президента Российской Федерации от 18.06.2024 № 529 «Об утверждении приоритетных направлений научно-технологического развития и перечня важнейших наукоемких технологий». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50755>.
13. Указ Президента Российской Федерации от 02.07.2021 № 400 «О Стратегии национальной безопасности Российской Федерации». [Электронный ресурс] URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/47046>.
14. *Цигвинцева Г. Л.* Ценностная и социально-психологическая турбулентность как фактор обновления российского менталитета // Манускрипт. 2019. № 5. С. 136–139.
15. *Яницкий О. Н.* «Турбулентные времена» как проблема общества риска // Общественные науки и современность. 2011. № 6. С. 155–164.

\*

Поступила в редакцию 10.02.2025



# ТРАНСФОРМАЦИЯ ГЕНДЕРНЫХ УСТАНОВОК В МОЛОДЕЖНОЙ СРЕДЕ: СОЦИОКУЛЬТУРНЫЙ И МЕДИЙНЫЙ АСПЕКТЫ

УДК 316.346.32

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-31-39>

**Ю. В. Маркина**

Ростовский государственный экономический университет  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация,  
*e-mail*: yulia\_markina@list.ru

*Аннотация.* В современном российском обществе происходят значительные трансформации, которые затрагивают и гендерные отношения. В поисках новой идентичности и символики гендерных ролей люди активно осваивают новые медиа, массовую культуру и социальные сети. Новые медиа, популярная культура и социальные сети становятся неотъемлемой частью жизни современного человека. Массовая культура, обладая удивительной силой воздействия на умы людей, может легко манипулировать представлениями женщин и мужчин о том, как они должны выглядеть, что приводит к упрощению и стандартизации человеческой жизни, сводя её к нескольким простым моделям. В данной статье рассматриваются тенденции и факторы, влияющие на процессы социализации и менталитет российской молодежи; подчеркивается важность дальнейших исследований гендерных изменений в обществе.

*Ключевые слова:* традиционные ценности, гендер, коммуникативное пространство, молодежь, трансформация, угрозы и риски.

*Для цитирования:* Маркина Ю. В. Трансформация гендерных установок в молодежной среде: социокультурный и медийный аспекты // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 31–39. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-31-39>

## THE TRANSFORMATION OF GENDER ATTITUDES AMONG YOUNG PEOPLE: SOCIO-CULTURAL AND MEDIA ASPECTS

**Yulia V. Markina**

Rostov State University of Economics  
Rostov-on-Don, Russian Federation,  
*e-mail*: yulia\_markina@list.ru

*Abstract.* Significant transformations are occurring in modern Russian society, affecting gender relations as well. In search of new identities and symbols for gender roles, individuals are actively exploring new media, popular culture, and social networks. These new media, popular culture, and social networks have be-

МАРКИНА ЮЛИЯ ВАЛЕРЬЕВНА – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и культуры речи, факультет лингвистики и журналистики, Ростовский государственный экономический университет

MARKINA YULIA VALERYEVNA – CSc in Philology, Associate Professor at the Department of Russian Language and Speech Culture, Faculty of Linguistics and Journalism, Rostov State University of Economics

© Маркина Ю. В., 2025



come an integral part of everyday life. Mass culture, with its powerful influence on people's minds, can easily shape ideas about how women and men should look, leading to a simplification and standardization of life, reducing it to a few basic models. This article discusses trends and factors that influence the socialization processes and mentality of young Russians, emphasizing the importance of ongoing research on gender transformations in society.

*Keywords:* traditional values, gender, communication space, youth, transformation, threats, and risks.

*For citation:* Markina Yu. V. The transformation of gender attitudes among young people: socio-cultural and media aspects. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 31–39. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-31-39>

В последние годы в России происходят значительные изменения в сфере гендерных отношений. Это касается как факторов и стратегий формирования гендерной идентичности, так и трансформации повседневных коммуникативных практик.

Понятие «гендер» охватывает социальный и психологический аспекты, которые определяют место человека в обществе как представителя мужского или женского пола. Термин «гендер» был введен в научный оборот в 1955 году в работах известного американского сексолога Джона Мани, посвященных людям с интерсекс-вариациями [19, р. 255]. В конце 1960-х годов психолог Роберт Столлер предложил различать понятия «пол» и «гендер». Он полагал, что «гендер» – это социальная составляющая человеческой сексуальности, в то время как «пол» относится к биологическим характеристикам. По мнению Столлера, «гендер» – это культурный и психологический термин, который описывает степень мужественности или женственности человека. Он считал, что у большинства мужчин преобладает мужественность (маскулинность), а у женщин – женственность (фемининность) [18, с. 10]. В 1963 году Столлер также ввёл понятие «гендерная идентичность». Он использовал его, чтобы описать опыт трансгендеров, чья внутренняя сущность не соответствует их биологическому полу.

Формирование гендерной идентичности происходит под воздействием культурных и социальных норм, формирующихся в сознании людей. Эти нормы и предписания могут

сопровождаться культурными кодами и национальными традициями, что делает гендерные стереотипы похожими на социальные нормы. Становление личности происходит также под воздействием институтов социализации в соответствии с преобладающими в данном обществе мужскими и женскими моделями поведения в конкретный период времени.

В результате люди стремятся соответствовать установленным гендерным ролям, чтобы получить признание и избежать социального непонимания. Следует отметить, что для многих жителей России взаимосвязь между гендерными аспектами и процессом глобализации не только остается неясной, но и в некоторой степени искусственной, что связано с невосприятием западных концепций, в которых открыто обсуждаются неизбежные изменения в гендерных ролях и иерархии в условиях либерализованных систем.

Изменения в гендерных отношениях особенно проявляются в среде молодёжи. Эта социально-демографическая группа представляет собой самую активную, динамичную и восприимчивую часть общества, поскольку молодые люди активно реагируют на экономические, социальные, политические и культурные трансформации. Формирование восприятия и поведения молодежи может как поддерживать традиционные подходы к организации общества, так и способствовать модернизации социальных отношений и связей [2, с. 74].

Значительное воздействие на формирование ценностных ориентиров в целом и ген-



дерных установок, в частности, оказывает коммуникативное пространство. Так, на протяжении долгого времени в России, используя «мягкую силу», посредством кино- и медиа-продукции, поп-культуры, средств коммуникации велась практически бесконтрольная пропаганда различных западноевропейских ценностей, взглядов и ценностей. Поколение миллениалов (или Y) выросло в лихие 1990-е годы, когда после распада Советского Союза наблюдался расцвет коррупции и воровства, а также – духовная деградация и рост преступности. Прежняя идеология утратила свою актуальность, а новая еще не сформировалась. Вместо неё в обществе быстро распространилась массовая культура, которая пропагандирует потребление, индивидуализм и стремление к роскоши. Материальные ценности стали важнее духовных и нравственных. Лозунги «Честь, ум, совесть», «Здоровье каждого – богатство всех!» сменились рекламными слоганами «Бери от жизни всё!», «Do damage» (причиняй вред). «В такой системе ценностных координат, действительно, остаётся мало места для высоких духовных идеалов и патриотизма. Представители старшего поколения воспитывались на примерах таких героев, как Зоя Космодемьянская, Олег Кошевой и Ульяна Громова и другие комсомольцы из «Молодой Гвардии», Александр Матросов и герои-пионеры. Современные молодые люди, которым уже за 30, выросли на фильмах, где мир «спасают» Человек-паук, Бэтмен и другие супергерои в облегающих трико» [11, с. 98].

Если говорить о влиянии телевидения на культурные ценности, духовную жизнь и эстетический мир современной российской молодежи, то можно выделить несколько тенденций:

- количество образовательных программ заметно уменьшилось;
- увеличилось число развлекательных передач и различных шоу;
- все больший акцент делается на продвижение гедонистических и потребительских ценностей.

На многих молодежных каналах ведущие часто позволяют себе вольности, используют жаргон и фамильярничают с аудиторией, стремясь привлечь внимание зрителей. Ценности, которые продвигают медийные личности и представители шоу-бизнеса, можно выразить следующей цепочкой: «деньги – статус – наслаждение – потребление», что подчинено стремлению к материальным благам. Все вышесказанное, на наш взгляд, к сожалению, приводит к снижению уровня общей культуры и интеллектуального развития молодого поколения.

Вследствие этого отсутствие чётких духовно-идеологических ориентиров в медийном пространстве, снижение уровня образования привели к появлению у молодежи новых идей, новых ценностных ориентиров, к стиранию границ традиционного понимания и выражения женственности (феминности) и мужественности (маскулинности).

На рубеже XX–XXI веков объёмы коммуникационных процессов стали стремительно расти, вытесняя традиционные методы информационно-идеологического воздействия на общество. Нынешнее молодое поколение формируется в эпоху цифрового медийного пространства, информационные границы становятся всё более размытыми. В связи с этим возникает необходимость в создании ценностно-мировоззренческой системы, которая поможет молодежи успешно адаптироваться и самореализоваться в современном цифровом обществе [6, с. 12].

С каждым днём молодые люди проводят всё больше времени в социальных сетях, растёт доверие к киберпространству, а их духовно-нравственные ориентиры не всегда соответствуют общепринятым социальным нормам и культурно-историческому наследию. Социальные сети, переняв черты массовой культуры, стали неотъемлемой частью коммуникативного процесса, оказывая влияние на модели социального поведения, на формирование определенных ценностных ориентиров, на образ мышления, обмен мнениями, суждениями и образцами поведения,



на вкусы и представления о том, что является правильным и неправильным не только для отдельных людей, но и целых сообществ. «Часто молодая аудитория воспринимает реальность через виртуальные образы, которые могут быть далеки от объективной реальности. Мир искусственных стереотипов, представлений и мифов, созданных в медиапространстве, может привести к потере «чувства реальности». Чем больше человек погружается в этот мир, тем менее независимым он становится» [8]. Предаваясь господствующему образу потребностей, он отходит от себя и своих истинных желаний. Многие молодые люди в социальных сетях демонстрируют объективную неспособность принимать правильные решения. Существует страх за детей, которые формируют свое мировоззрение, находясь долгое время в киберпространстве и в социальных сетях, погружаясь глубоко в виртуальный мир.

Способ передачи информации благодаря феномену конвергенции в современном мире СМИ также претерпевает изменения, что приводит к появлению новых жанров и форматов: длинные тексты превращаются в лонгриды, появляется все больше коротких вирусных роликов, рилсов; текст форматируется в виде инфографики, а прямые трансляции могут быть организованы для многомиллионной аудитории без лишних затрат. Скорость распространения новостей увеличивается, а их поток становится непрерывным. Если для выпуска новостей на телевидении требуется команда специалистов, то для публикации в Telegram-канале автору достаточно лишь мобильного телефона и доступа в интернет. Современные потребители информации всё чаще обращаются к различным мобильным приложениям для общения. Особенно популярными стали мессенджеры, информационные каналы и чаты.

Важно понимать, что медиаконтент включает в себя не только изображения, но и идеи, а также культурные ценности, которые могут быть распространены в других странах. К сожалению, на рынке фильмов и видео пре-

обладает некачественный контент, а сцены насилия становятся всё более распространёнными. В связи с этим необходимо уделять особое внимание медиаобразованию, развитию познавательных интересов, художественного восприятия и творческих способностей аудитории.

В настоящее время мы наблюдаем за тем, как мировые СМИ играют важную роль в формировании общественного сознания и самоидентификации наций. Это влияние может иметь серьезные последствия для безопасности всего государства. Массмедиа способны как содействовать позитивному развитию личности, так и разрушать её, вызывая духовный, моральный и эстетический кризис.

Например, «Первое сообщество чайлдфри появилось в российском журнале “Livejournal” 20 декабря 2004 года и собрало около 500 участников. В 2012 году активист Эдуард Лисовский основал в России движение чайлдфри и создал группы в социальных сетях, где активно пропагандировал идеологию бездетности. После сложных 1990-х годов в России движение чайлдфри стало особенно популярным среди молодежи. Однако, согласно иску, некоторые из его постов в социальной сети “ВКонтакте” были признаны экстремистскими и пропагандирующими ненависть к семейным ценностям. В результате они были заблокированы. В 2022 году основатель движения Эдуард Лисовский покинул Россию» [16].

Широкое распространение подобного контента привело к трансформации традиционных духовных ценностей. Отношение к семье в обществе менялось на протяжении последних двух десятилетий. В настоящее время многие молодые люди, особенно представители поколения зумеров или Z (родившиеся в конце 1990-х – начале 2010-х гг.), считают, что семья и дети могут помешать их быстрому карьерному росту. При этом перспектива одиночества не останавливает их в стремлении к успеху [3]. Как считает российская исследовательница О. И. Ключко, так называемый семейный кризис, который часто



воспринимают как «кризис семейных ценностей», на самом деле представляет собой переход к современному типу семьи и социальной структуры. Этот переход не связан с разрушением самой семьи, а с трансформацией традиционных представлений о ней. В результате ценности патриархата и семьи становятся противопоставленными правам человека [7, с. 18].

По мнению российских учёных С. Устинкина и Е. Рудаковой, гендерное насилие можно сравнить с западными милитаристскими технологиями. Одним из ключевых направлений работы некоммерческих организаций (НКО), имеющих статус иностранного агента в России, являются так называемые гендерные исследования и активизация общественных дискуссий на тему гендеров. «Российские эксперты и представители местных общественных движений выражают обеспокоенность в связи с подобными инициативами, считая, что эта информационная кампания нацелена на разрушение у россиян традиционных ценностей, связанных с семьей и браком. Данная кампания стремится заменить эти типичные для европейских стран ценности на гендерные установки, которые были успешно внедрены и в России под предлогом борьбы за равные социальные и трудовые права мужчин и женщин» [15, с. 10]. «В современном европейском праве прослеживается тенденция исключать из нормативно-правового лексикона термин «биологический пол». Вместо него все чаще используются такие понятия, как «сексуальная ориентация», «социальный пол», «гендерная идентичность» и «эмоциональный пол». Сегодня мы становимся свидетелями глобального социального эксперимента, направленного на трансформацию восприятия обществом гендерных ролей» [13, с. 149].

Сторонники гендерного подхода призывают к созданию нового человека, который сам сможет выбрать свою «гендерную идентичность». Не случайно одним из условий поддержки ЕС и НАТО является требование безоговорочной поддержки новой повестки

дня в отношении трансгендеров и представителей сексуальных меньшинств. Этот процесс, безусловно, негативно сказывается на состоянии всего общества в целом и приводит к духовной деградации. В Европе процесс обеспечения равенства между мужчинами и женщинами зашёл настолько далеко, что границы между полами стали размываться. В результате этого институт семьи в Европе начал отмирать, что подтверждают европейские демографические данные.

Анализируя проблему трансформации гендерных установок в России, следует подробно остановиться на таком феномене медиаландшафта, как глянцевые журналы западноевропейских и американских брендов, стремительно заполонившие с середины 1990-х годов российский рынок прессы. Женские журналы *Cosmopolitan*, *Elle*, *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *L'Officiel*, *Life Style*, *Marie-Claire*, *Shape*, *Lisa*, *Burda*, а также отечественные издания: «Верена», «Даша», «Анна», «Сабрина» и многие другие стали источником идей, которые воспринимались женщинами как данность, как нечто само собой разумеющееся.

Глянцевые гендерные журналы, иллюстрирующие на своих страницах языковые проявления феминности и маскулинности, стали определенным инструментом процесса социализации женщин. В социологическом контексте социализация представляет собой процесс формирования личности, воспитания, просвещения и усвоения социальных норм, ценностей, установок и моделей поведения, свойственных конкретному обществу.

Как считают исследователи, гендерно-ориентированные издания стали одним из способов информационно-психологического давления, формирующие образ, стиль жизни у представительниц прекрасного пола [12, с. 48]. Они превратились в своеобразных психологов и идеологов, хотя, к сожалению, не всегда в положительном смысле этого слова [17, с. 7]. Затрагивая темы, ранее не обсуждавшиеся в советской прессе – более свободные отношения с мужчинами, важность секса, желание многократно выбирать себе



партнеров – глянцевые журналы представляли собой своеобразную «энциклопедию счастливой жизни» [4]. «Их авторы рассказывают и показывают, какой должна быть успешная женщина, и раскрывают секреты успеха. Как и любые другие продукты СМИ, гляцевые издания и их цифровые аналоги формируют эстетические идеалы – красота, мода, здоровье, секс, свобода, семья, статус, вкусы» [9, с. 379]. Эти темы по сей день продолжают быть в центре внимания данного формата прессы. Однако все это преподносилось в чрезмерно гедонистическом аспекте, формируя у молодых читательниц потребительский люксовый (лакшери) «life style».

Именно гляцевые журналы породили в российском обществе такой феномен, как гламур. Ценности гламурной субкультуры правильны и весьма привлекательны – успех, красота, здоровье и молодость, мужские-женские отношения. Эти вечные темы всегда для человечества остаются актуальными и волнующими. Однако методы, которыми они достигают своих целей, порой бывают очень агрессивными, особенно если учитывать ограничения, накладываемые законами о рекламе. Один из ярких примеров – рекламная кампания ЦУМа, проведенная в 2007 году под девизом «Кто не в Prada, тот лох». В этой кампании ярко проявилась жесткость гламурных шаблонов, которые выходят за рамки социальных, экономических и политических проблем [14, с. 224].

В марте 2022 года мир гляцевых журналов в России претерпел значительные изменения. Крупные зарубежные издательства покинули российский медиарынок, что привело к прекращению издательством «Condé Nast» выпусков журналов «Vogue», «GQ», «Tatler», «Glamour». Медиаконцерн «Hearst» отозвал лицензии у журналов «Cosmopolitan», «Elle», «Esquire», «Men's Health» и «Harper's Bazaar». Однако сотрудники издательства «Independent Media», ранее сотрудничавшего с «Hearst», нашли оригинальный выход из сложившейся ситуации. Они начали издавать местные российские аналоги этих журналов под новыми

названиями. Вместо журнала «Men's Health» появился журнал, который сменил название на «The Symbol», а «Esquire» – на «Правила жизни». При этом сохранился основной состав редакций.

Но не все изменения прошли гладко. В том же 2022 году российский «глянец» столкнулся с финансовыми проблемами, вызванными сокращением рекламы и выдачей лицензий на использование в журналах крупных брендов. Из-за потери основных доходов многим журналам пришлось сократить штат и расходы на печать. С началом специальной военной операции в гляцевых журналах начали появляться статьи на политические и экономические темы, чего раньше в изданиях подобного типа не наблюдалось. Это стало ответом на новые вызовы и стремлением адаптироваться к изменившимся реалиям. Кроме того, гляцевые издания начали активно поддерживать российские бренды и местных дизайнеров. Сейчас многие журналисты активно осваивают новые медиа и переходят на каналы в Telegram. Это делает информацию более доступной для более широкой аудитории, включая молодых журналистов.

С началом специальной военной операции в истории нашей страны началась новая эпоха. Жизнь российских граждан разделилась на «до» и «после». Эти судьбоносные события продемонстрировали, что война имеет не только военное, но и духовное измерение. Они определили новые социокультурные векторы развития и изменили наше восприятие традиционных гендерных установок и ролей.

Сегодня государство должно стать инициатором открытого диалога между молодежью, представителями научного и культурного сообщества, а также религиозными институтами. Этот диалог должен быть направлен на восстановление ценностей и поиск путей их реализации, что в условиях глобальных вызовов станет основой для развития российского общества.

Для защиты социальных институтов и традиционных ценностей российского общества от пагубного влияния ново-либе-



ральной западной идеологии правительство РФ приступило к систематизации законодательства, основываясь на приоритетах национального развития. Внесённые изменения в Конституцию Российской Федерации и принятые законы, запрещающие пропаганду ЛГБТ-идеологии в нашей стране, четко обозначили приоритет традиционных семейных ценностей и исконной культуры народов России [13, с. 149]. И молодые люди в России активно поддерживают данные правительственные инициативы в продвижении гендерных ориентиров. Например, в Казани прошла акция, участники которой требовали ужесточить меры привлечения к ответственности за пропаганду ЛГБТ-идеологии в России. Набирают также силу молодежные объединения (например, «Азбука веры», «Воины жизни»), выступающие против абортот. В качестве примера можно также привести опыт казачества в России, которое «сохраняет уникальную культуру и передаёт будущим поколениям глубокую веру в силу своего народа. Система образования и воспитания казаков строилась всегда на двух фундаментальных принципах: религиозно-православном и национально-русском. Эти принципы долгое время способствуют формированию высокой духовности, гражданственности и патриотизма подрастающих поколений. За многовековую историю казаки накопили богатый опыт патриотического воспитания. Это неудивительно, ведь казаки всегда были тесно связаны с государственной службой и считали свой долг перед Отечеством главным в жизни» [11, с. 99].

Система образования также занимает ведущие позиции в формировании системы гендерно-ориентированных ценностей и социальной структуры общества. Образование как социальный институт выполняет ряд функций, связанных с развитием личности. Наиболее глубокий и важный смысл образования раскрывается через его культурную воспринимающую функцию. Морально-этические аспекты обучения, связанные с глобальным культурным контекстом, представ-

ляют собой ценности, которые подтверждают необходимость формирования свободной и ответственной личности. Нравственная составляющая образовательного процесса определяет цели, задачи и суть воспитания. Необходимо также учитывать политико-идеологическую ценность образования, которая включает в себя формирование ясных мировоззренческих убеждений, взглядов и ценностей, свойственных человеческой природе в целом [5, с. 15].

На современном этапе развития России – как никогда ранее – остро стоит задача возродить духовность и воспитать новые поколения в духе патриотизма и любви к Родине. Сегодня многие лидеры западных националистических движений пытаются использовать патриотизм в своих целях, но не каждый может отличить истинный патриотизм от национализма. «Истинный патриотизм проявляется в любви к своему народу и уважении к другим народам. Национализм же основан на ненависти к другим. Эти подходы должны учитывать ценности и интересы молодёжи, а также адаптироваться к основным тенденциям российского общества» [1, с. 9].

Сбор гуманитарной помощи для бойцов, работа в волонтерских командах, мероприятия для детей, приехавших из новых регионов, – это не просто душевный порыв, заслуживающий уважения. Это ежедневный труд над собой, развитие высоких моральных качеств и постоянный контакт со сверстниками, которым также небезразлична судьба Родины. Воспитание патриотизма у молодых людей в России – это фундамент для развития культуры, духовности, а следовательно, и для социального и политического процветания государства. «Многонациональный народ России обладает огромным потенциалом, который может противостоять бездуховности. Задача современных средств массовой коммуникации – способствовать развитию патриотических чувств у молодых людей, предотвращая их моральное падение и искореняя ценности, чуждые русскому мировоззрению» [11, с. 99].



В заключение можно с уверенностью сказать, что в эпоху постоянных социальных преобразований система ценностей современной молодежи, как особой социально-демографической группы, во многом определяет будущее российского общества. Социальная активность молодых людей является существенным фактором влияния на формирование их ценностных ориентиров. Если молодежь вовлечена в деятельность, приносящую пользу обществу, то меняются и образ мышления, и поступки, и стиль жизни в целом. Это вполне можно считать аксиомой, подходящей для любого поколения. А ключевую роль в жизни социума, формируя и расширяя знания о его структуре и функционировании, играет коммуникационное и медийное пространство. «Средства массовой информации активно участвуют в создании социальной реальности, создавая и закрепляя нормативные образы и модели поведения. Исследователи рассматривают социальные медиа не только как институт социализации, но и как мощное влияние, которое помогает людям формировать свою идентичность. Массовая коммуникация формирует нормативные нормы гендерных ролей, которые люди усваивают и воспроизводят в своей повседневной жизни» [10, с. 262].

В современном обществе, где массмедиа отражают трансформацию гендерных ро-

лей и социокультурных отношений, крайне важно создать эффективные механизмы, способствующие культурному и личностному росту молодых людей. Эти механизмы должны оказывать положительное влияние на их нравственное развитие. В условиях современных политических, экономических и социальных изменений, основными задачами современного медийного пространства становятся его аналитическая составляющая, которая помогает молодежи адаптироваться к новым условиям и выполнять не только информационную и рекреационную функции, но и культурно-просветительскую и эстетическую.

Говоря о просветительской и социально-педагогической функциях средств массовой информации, можно с уверенностью утверждать, что одной из ключевых задач современных медиа является формирование у молодежи высоких моральных и духовных ценностей. В условиях интеграции и взаимопроникновения различных информационных ресурсов открываются новые перспективы для реализации социальных молодежных проектов, направленных на духовное и нравственное развитие, а также на укрепление патриотических идеалов молодого поколения, способствующих сохранению в российском обществе традиционных представлений о гендерных ролях и семейных ценностях.

### Список литературы

1. *Башкатова Н. П.* Система патриотического воспитания в народной педагогике казачества: история и современность: автореферат дис. ... кандидат филол. наук, Владикавказ, 2005. 24 с.
2. *Берберова К. К.* Социальная структура и социальные институты в современном обществе // Гуманитарий Юга России. Том 6. № 4. 2017. С. 71–78.
3. *Долгова Ю. С.* Отражение специфики поколения миллениума в СМИ // Novainfo. 03.06.2016. [Электронный ресурс] URL: <https://novainfo.ru/article/6551>
4. *Долецкая А.* Vogue – это не только журнал. Это эстетика бытия // Критическая масса. 2004. № 4. [Электронный ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/km/2004/4/vogue-8212>
5. *Ежова Т. В., Гилазиева Л. Р.* Роль медиасреды в формировании ценностных ориентаций молодежи // Вестник науки. 2018. № 7 (7). С. 12–22.
6. *Зверева Е. А., Хворова В. А.* Трансформация ценностных ориентиров молодежи в современной информационно-коммуникационной среде // Коммуникативные исследования. 2022. № 1. С. 8–28.



7. Ключко О. И. Концепция гендерной ментальности как методологическое основание гендерного подхода в социально-психологическом исследовании // Социальная психология и общество. 2022. Том 13. № 4. С. 13–29.
8. Литвинцева Г. Ю. Гиперреальность в эпоху постмодерна // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2017. Выпуск 2: [Электронный ресурс] URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=16589290>.
9. Лобанова Т. Н., Дубяга А. М. Репрезентация и стереотипизация женского образа в современных масс-медиа (на материале глянцевого журналов) // Litera. 2024. № 4. С. 375–387.
10. Маевская А. Ю. Гендерная проблематика в контенте глянцевого журналов // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2012. № 2. С. 261–267.
11. Маркина Ю. В. Идеино-патриотическое воспитание молодёжи Дона (на примере Войсковой Федерации Казачьих Боевых Искусств «Перначь») // Труды Ростовского государственного университета путей сообщения. 2014. № 1. С. 98–100.
12. Рогинская О. Глянцевое «я»: женские журналы и кризис автобиографизма // Критическая масса. 2004. № 1. С. 45–52.
13. Рудакова Е. К., Устинкин С. В. Ценностный выбор российской молодежи в условиях проведения специальной военной операции // Власть. 2023. № 6. С. 147–152.
14. Сатарова Е. В. Мультимедийное пространство гламура // Вестник Костромского государственного университета. 2010. № 1. С. 223–226.
15. Устинкин С., Рудакова Е., Эминов Д. Гендерные стратегии «мягкой силы» НПО как инструмент перестройки культурного кода общества и государства в России // Россия и мусульманский мир. 2016. № 10 (292). С. 5–14.
16. Чайлдфри: что это и почему хотят запретить // Коммерсантъ. 04.07.2024. [Электронный ресурс] URL: <https://www.kommersant.ru/doc/6807042>
17. Черменская С. М. Зарубежные женские глянцевые журналы в информационном пространстве России: трансформация коммуникативных моделей в условиях глобализации: автореферат дис. ... канд. филол. наук, Москва, 2006. 20 с.
18. Чернышева А. В., Спиригова А. Г. Маскулинность и феминность в современном обществе: тенденции трансформации // Гуманитарный вестник. 2021. № 6 (92). С. 4–19.
19. Money J. (1955). Hermaphroditism, gender and precocity in hyperadrenocorticism: Psychologie findings. Bulletin of the Johns Hopkins Hospital, vol. 96 (6), Pp. 253–264.

\*

Поступила в редакцию 21.02.2025



## О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КОРПОРАТИВНОЙ И СОЦИАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТЕЙ

УДК 316.05

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-40-48>

### **В. А. Есаков**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: esakov.va@yandex.ru

### **И. А. Перельгина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: irina.perelygina@inbox.ru

*Аннотация.* Статья посвящена малоисследованной и актуальной теме по взаимодействию корпоративной и социальной идентичностей, рассматриваются вопросы влияния корпоративной культуры на социальные коммуникации. Кроме этого, раскрыты вопросы взаимодействия корпоративной культуры с брендингом и имиджем организации. Рассмотрена проблема идентичности как научная задача, приведены взгляды ученых, занимавшихся этой проблемой, Э. Эриксона и Р. Мертсона, которые впервые определили понятие идентичность. Эти формы идентичности рассматриваются как конструкторы, являющиеся составляющими корпоративной культуры. Необходимыми элементами создания корпоративной культуры являются имидж и корпоративный бренд; описана модель бренда, составленная Т. Гедом. Выделены признаки, присущие корпоративной и социальной идентичности. Кроме бренда рассмотрен имидж как конструктор, включающий в себя миссию прогнозирования и философию компании. Выделены этапы формирования корпоративной идентичности. Корпоративная культура разделяется на материальную и идеальную культуру. Системный и последовательный подходы выделяются в качестве главных при создании корпоративной культуры как системы, элементами которой являются взаимосвязанные корпоративная и социальная идентичности.

*Ключевые слова:* культура, корпоративная культура, идентичность, корпоративная идентичность, социальная идентичность, брендинг, имидж, конструктор, модель, ценности, взаимодействие, взаимосвязь.

*Для цитирования:* Есаков В. А., Перельгина И. А. О взаимодействии корпоративной и социальной идентичностей // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 40–48. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-40-48>

ЕСАКОВ ВАЛЕРИЙ АНАТОЛЬЕВИЧ – доктор культурологии, профессор кафедры музыкального образования, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, Почетный работник общего образования Российской Федерации, Московский государственный институт культуры

ПЕРЕЛЫГИНА ИРИНА АНАТОЛЬЕВНА – соискатель, Московский государственный институт культуры  
ESAKOV VALERY ANATOLIEVICH – DSc in Cultural Studies, Professor at the Department of Music Education, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, Honorary Worker of General Education of the Russian Federation, Moscow State Institute of Culture

PERELYGINA IRINA ANATOLYEVNA – Applicant, Moscow State Institute of Culture

© Есаков В. А., Перельгина И. А., 2025



## ABOUT THE INTERACTION OF CORPORATE AND SOCIAL IDENTITIES

**Valery A. Esakov**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: esakov.va@yandex.ru

**Irina A. PereLygina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: irina.pereLygina@inbox.ru

*Abstract.* The article is devoted to the little-studied and relevant topic of the interaction of corporate and social identities, and examines the influence of corporate culture on social communications. In addition, the article reveals the interaction of corporate culture with branding and the image of the organization. The problem of identity is considered as a scientific task, the views of scientists studying this problem, E. Erickson and R. Merton, who were the first to define the concept of identity, are presented. These forms of identity are considered as constructs that are components of corporate culture. The necessary elements for creating a corporate culture are image and corporate brand; the brand model compiled by T. Ged is described. The features inherent in corporate and social identity are highlighted. In addition to the brand, the image is considered as a construct that includes the mission of forecasting and the philosophy of the company. The stages of corporate identity formation are highlighted. Corporate culture is divided into material and ideal culture. The systemic and consistent approaches are highlighted as the main ones in the creation of a corporate culture as a system, the elements of which are interconnected corporate and social identities.

*Keywords:* culture, corporate culture, identity, corporate identity, social identity, branding, image, construct, model, values, interaction, interrelation.

*For citation:* Esakov V. A., PereLygina I. A. About the interaction of corporate and social identities. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 40–48. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-40-48>

В условиях современной России все более актуальными становятся вопросы формирования корпоративной культуры в различных организациях независимо от их направленности. Любая организация обладает в большей или меньшей степени таким феноменом, как корпоративная культура. Она строится на таких феноменальных конструктах, как корпоративная идентичность и социальная идентичность. Наличие таких структур влияет на процесс повышения эффективности самой компании, тем самым способствуя реализации миссии компании и улучшая ее связи с общественностью. Это могут быть бизнес-организации или другие социальные организации. Корпоративная культура имеет прямое влияние на социальные коммуникации и тесно связана с вопросами брендинга, которые способствуют формированию

имиджа организации. Кроме формирования имиджа необходимо поддерживать его уровень, то есть создавать положительную репутацию для того, чтобы выстраивать такие коммуникации, которые были бы выгодны всем участникам. Эти процессы связаны с положительным уровнем корпоративной культуры, которая базируется на корпоративной идентичности, то есть развитием чувстве принадлежности к данной компании. Однако люди взаимодействуют с социумом, который формирует социальную идентичность, то есть у людей развивается чувство принадлежности к данному социуму. Следовательно, у человека параллельно формируются корпоративная идентичность и социальная идентичность. Вопрос взаимодействия этих двух видов идентичности является малоисследованной проблемой и имеет высокую актуальность.



Актуальность взаимодействия двух видов идентичности также связана с проблемами, касающимися отсутствия заинтересованности работников в успешности организации, где они работают. Из этого следует негативное отношение потребителей к данной организации, а также – самих сотрудников. Формирование корпоративной культуры внутри организации невозможно без активизации влияния внешней общественности, имеется в виду социальная идентичность.

Обращаясь к истории возникновения понятия идентичности, необходимо сказать, что этот феномен рассматривался еще в трудах древнегреческих мыслителей. Об этом говорили Р. Декарт, Б. Спиноза, И. Кант, Г. Гегель и другие. Идентичность рассматривалась как понятие «самости». О социальной сущности данного понятия говорили в своих трудах Л. Фейербах, И.-Г. Фихте, С. Кьеркегор.

Проблема идентичности как научная задача сформировалась в 20-м веке в трудах Э. Эриксона, который был последователем У. Джеймса и З. Фрейда. Изучая данный вопрос, Э. Эриксон пришел к понятию групповой идентичности, но в данном случае речь шла о социальной солидарности, переходящей в социальную идентичность [11]. Ученым Р. Мертоном было введено понятие «референтной группы», следовательно, исходя из этого, идентичность личности определялась как самоотнесение себя со своей группой. Эти ученые впервые определили понятие социальной идентичности. Были различные дискуссии по этому вопросу, разногласия, которые продолжаются и в настоящее время, однако это понятие утвердилось в науке. Рассматривая в качестве «референтной группы» определенную компанию, можно говорить о корпоративной идентичности. Как мы видим, социальная идентичность и корпоративная идентичность находятся в одном ряду, то есть тесно связаны, одна без другой не существует [6].

Феномен корпоративной культуры складывается из корпоративных и социальных идентичностей, наличие которых позволяет обеспечить слаженную работу организации,

способствует повышению эффективности работы и усиливает связи с обществом. Корпоративная культура имеет определенные признаки, свойственные именно этой организации, благодаря которым члены данной организации легко определяют то, что характеризует их компанию, выражая при этом ее индивидуальные черты. Члены данной организации – вследствие соотнесения себя со своей компанией – отличаются, условно говоря, своих от чужих. Корпоративная идентичность, наряду с социальной идентичностью, имеет определенные ориентации, нормы, которые регламентируют отношения между сотрудниками различных рангов. Кроме того, идентичность определяет ценности, которые существуют в обществе и которые присущи данному коллективу [8]. Корпоративная идентичность определяет потребности, знания, умения, традиции и нормы для своей организации. При взаимодействии корпоративной идентичности с социальной идентичностью происходит соотнесение названных категорий с последующей корреляцией [7].

Каждая компания при создании корпоративной культуры стремится сформировать свой имидж и связанный с ним корпоративный бренд. Бренд является своего рода именем изделия, которое выпускает организация, включающий образ, слоган и цвет, в конечном счете – образующий персонаж, отражающий рекламную работу. Это понятие презентует положительную репутацию и достойный имидж в глазах аудитории, в свою очередь, что, в свою очередь, требует формирования положительных показателей правильного построения коммуникаций с обществом. Бренды сами по себе не существуют, основой их создания является корпоративная культура, определяющая традиции и большую коммуникативную работу производителей, продавцов и общественности. Данная стратегия направлена на то, чтобы произведенный продукт сохранял свои качественные показатели, то есть оставался – при всех изменениях рыночных отношений – узнаваемым обществом потребителей.

Направленность создания брендинга должна иметь положительное векторное



значение, так как используемые средства по созданию имиджа должны базироваться на коммуникативных отношениях. При этом важным является корпоративная культура и корпоративная идентичность той организации, в которой создается бренд, определяющий положительный имидж компании. Последние показатели, в свою очередь, принимаются социумом и подсознательно накладываются на сам бренд, и это влияет на сам процесс формирования социальной идентичности. Как мы видим, бренд – это процесс, включающий в себя образ, отражающийся в сознании и подсознании потребителя. Для его создания требуется большой период времени, так как задействовано большое количество людей, работающих в самой компании, находящихся в коммуникативных отношениях с обществом и другими участниками. Функции бренда направлены на позиционирование, формирование эмоций, а также идентификацию, которые при совместном выполнении, в свою очередь, воздействуют на формирование корпоративной культуры и связанных с ним корпоративной и социальной идентичностей.

Изучением проблемы создания бренда занимался исследователь Т. Гэд, он также придумал бренд-код и предложил модель бренда. Нам это нужно рассмотреть для того, чтобы еще раз подтвердить взаимосвязь корпоративной и социальной идентичностей. Т. Гэд в своей модели указал, что она состоит из 4-х направлений. Первое направление касается функциональной стороны бренда, то есть как воспринимается продукт, который ассоциируется с брендом. Вторая составляющая модели, то есть социальная, связана с обществом или группой, которая идентифицирует себя по этому признаку. Третья составляющая модели, также имеет социальное содержание, касается духовной стороны бренда, несущей вектор ответственности. Последняя составляющая – ментальная, направлена на поддержку членов группы, то есть людей, имеющих отношение к этому бренду [5]. Как мы видим, на примере бренда, он несет в себе идентификационную функцию, одновременно связанную с корпорацией и социумом. Этот

аспект является очередным подтверждением взаимосвязи корпоративной и социальной составляющих при формировании идентичности личности [10].

Кроме функциональных требований к успешному созданию и функционированию бренда, существуют другие формулы и правила. Мы согласны с мнением Т. Геда, который предложил ряд заповедей для создания бренда и формирования корпоративной культуры. Он отметил, что эти заповеди начинаются с создания в сознании человека мира потребителя, что-то символизируя, отличное от других предложений. Обозначенные заповеди, также связаны с такими свойствами личности, как *близость*, то есть должны быть близки и понятны потребителю. Другим явлением должна быть *ресурсность* бренда, то есть ее рядоположенность с различными активами компании – такими, как собственность, оборудование, материальные и духовные ресурсы, объединяя при этом все заинтересованные стороны внутри (корпоративные связи) и вне (социальные связи). Следующая заповедь связана с творчеством клиентов и работников компании и основана на ценностях: речь идет о передаче стоимости и ценностей, следовательно, подчеркиваем, это не только экономическая, но и философская категория. Значит, снова приходим к тому, что корпоративная культура базируется на корпоративной и социальной идентичностях.

Однако мы не будем подробно останавливаться на функциях и задачах брендинга, перейдем к сущности корпоративной культуры и связанных с ней идентичностей. По нашему мнению, корпоративная культура состоит из определенных мнений, символов, отношений, индивидуальных составляющих, образцов поведения и др. То же самое можно сказать об общественной культуре, определяющей социальную группу. Корпоративная культура строится на таких конструкциях, как корпоративная идентичность и социальная идентичность. Корпоративная идентичность отличается от социальной в материальном отношении, то есть материально-вещественная сторона и предметная деятельность отличают этот кон-



структ от социального конструкта. Они пересекаются в идеальной стороне культуры, то есть смыслы, нормы, ценности, а также знаниевые компоненты, формирующие социальную идентичность, также присущи корпоративной идентичности [2]. Корпоративная культура базируется на межличностных отношениях, существующих в данной компании, которые помогают в повышении ценностной значимости членов компании. Однако те же люди являются членами определенного социума, и личностные качества, приобретенные в компании, остаются у них при межличностных отношениях в обществе. Поэтому в данном отношении полное разделение корпоративных ценностей и социальных ценностей не представляется возможным [3]. Следовательно, система ценностей, приобретенных в компании, накладывается на систему социальных ценностей и наоборот.

При формировании корпоративной идентичности важную роль играет корпоративная идеология, а при формировании социальной идентичности преобладающая роль отводится идеалу общества. Говоря другими словами, подготовка компетентного человека к жизни в обществе связывается с социальным заказом. Социальный заказ общества готовится в образовательной системе, существующей в определенный период жизни и эта подготовка не может быть не связанной со становлением будущего специалиста [4].

Следовательно, нужно говорить о взаимосвязи социального заказа с требованиями современного производства и корпоративной культуры крупных компаний, задающих тон в подготовке человека к жизни. Как видим, существует неразрывная связь между требованиями общества и требованиями современного бизнеса, а это, в свою очередь, означает формирование личности, готовой жить и трудиться в настоящих условиях. Если переходить к конкретизации, то можно сказать, что примером такого единства служит целевая подготовка сотрудников различных организаций. Человек, проходя через образовательную систему, приобретает необходимые компетентностные качества, у него формируется личная идентич-

ность, связанная с социальной идентичностью. Личность осваивает существующие в данный период развития общества ценностные ориентации. После чего попадает в конкретную организацию и у него оттачиваются приобретенные личностные качества, на которые накладывается корпоративный фон, и создается корпоративная культура – как сумма корпоративных конструктов, пришедших из социума [5].

Обратимся к идеологии в истории создания корпоративной культуры в определенной компании. Как мы отметили ранее, корпоративная культура основывается на идеологии, которая включает в себя такие понятия, как значимость и убеждение. Данные понятия являются важными, так как они влияют на эмоциональное состояние сотрудников, что, в конечном счете, отражается на их работоспособности. Кроме работоспособности у работников появляется чувство собственной исключительности, уникальности. Работники начинают себя осознавать лучшими и достойными, что их возвышает в собственных представлениях. Появляются такие категории, как забота и преимущества, выражающиеся в социальных смыслах: каждый работник чувствует поддержку со стороны компании и свое преимущественное состояние перед другими. Также работники вовлечены в «борьбу», то есть у них появляется уверенность в том, что от них зависит конечный успех компании и ее победа в конкуренции. Такое явление способствует появлению у каждого сотрудника ощущения значимости и сознание того, что благополучие каждого зависит от благополучия компании. Но так как человек является существом социальным, то корпоративные отношения накладываются на общественные.

Роль данных категорий оценивается весьма высоко в связи с тем, что они влияют на эффективность компании в целом, при этом учитывается социальная сторона работы организации, то есть «социальная миссия» [1]. Как видим, корпоративная идеология также связана с тем фактом, что деятельность фирмы приносит пользу обществу, то есть социуму. Отсюда заключаем, что благополучие корпорации зависит от общественных запросов.



Другим важным фактором при формировании корпоративной культуры можно назвать корпоративный имидж. Имидж представляет собой форму коммуникации и позиции, которую компания представляет. Имидж является особым конструктом, включающим в себя миссию, прогнозирование, философию компании. Как мы знаем, миссия является тем направлением, которое продвигается компанией для своей реализации в обществе. Данная категория помогает компании определить свое место в настоящий момент, а прогнозирование предполагает определение положения корпорации в будущем. Философия компании призвана определять нормы и принципы, соответствующие данной корпорации. Кроме названных составляющих в корпоративной культуре должны быть *история* компании, *слоган*, *стиль*, *логотип* и другие элементы, связанные с социальным конструктом [8].

Корпоративная идентичность, будучи составляющим конструктом корпоративной культуры, при своем формировании проходит несколько этапов, решая при этом задачи повышения компетенции и связи с покупателем, осуществляя тесное общение с социумом, повышение эмоциональной связи с обществом. Другим важным элементом формирования корпоративной культуры является общение со средствами массовой информации, от которого зависит успех корпорации. Установление правильных отношений со средствами массовой информации повышает имидж компании; поверхностные отношения могут, наоборот, испортить отношения, так как с подачи журналистов может сформироваться отрицательное отношение к данной компании.

Корпоративная культура может быть высокой, если наблюдается взаимосвязь корпоративной идентичности с социальной идентичностью. Наличие такой связи способствует эффективности компании в достижении своих целей, а также повышает восприятие этой компании общественностью. Корпоративная культура включает в себя не только объединяющие, но и отделяющие нормы, при этом важным считаются отношения между членами

компании, существующие ценности, требования к компетентности, а также сформированные традиции. Успешное функционирование компании, в которой высокая корпоративная культура направлена на достижение слаженной деятельности, предполагает вовлеченность всех членов в дела компании. При этом необходимо соблюдать корректные взаимоотношения с социумом, в котором находятся члены компании.

Многие исследователи утверждают, что корпоративная культура разделяется на идеальную и материальную культуру; мы согласны с этим утверждением, так как всякая культура делится на материальную и духовную [1]. Духовная культура включает в себя ценности, социальные отношения, знания и т. д., она составляет социальный конструкт. Материальная культура представляет собой вещественную сторону, материальные отношения с другими организациями, а также включает в себя окружение и является материальной основой организации, представляющей материальный конструкт. Материальная культура также включает в себя социальные организации и связана с окружающей средой.

Материальные элементы являются базой для духовной культуры. Содержание духовных ценностей наполняется смыслом, обретая материальную форму и тем самым выражая их культурную сущность. Система смыслов, ценностей и ориентиров, призванных для реализации миссии, является показателем корпоративной культуры, а уровень корпоративной культуры использует смысловые установки для придания стройности данной системе с целью проектирования имиджа компании. Корпоративная культура также зависит от стилей руководства компании – диктат или демократический стиль. От этого также зависит направленность процесса формирования корпоративной идентичности. Это все является материальной стороной корпоративной культуры, но, как видим, она связана с ее духовной стороной, хотя является материальным конструктом.

Материальный и духовный конструкты вместе являются основой корпоративной культуры. Иначе говоря, духовная культура связана



с материальной, повышая содержание и смысл духовных ценностей, которые наполняют культурную сущность компании. Корпоративная культура раскрывается в гармонии ценностей, вектор которых направлен на достижение миссии данной компании.

Рассмотрим вопрос взаимодействия корпоративной культуры и корпоративного имиджа, влияющих на функционирование корпоративной идентичности и ее воздействия на социальную идентичность. Исследователь А. Н. Чумиков предложил свой взгляд на создание корпоративной культуры и показал ее связь с корпоративным имиджем. Он предложил модель, в которой показана роль корпоративной культуры в компании, также описал корпоративную идентичность, подчеркнув ее высокое значение. Он оценивает имидж как корпоративную культуру и как систему, насыщенную коммуникациями [9].

Имидж представляется как идеальное состояние, к которому стремится компания или личность, работающая в ней. Такая модель состоит из нескольких уровней. Мы согласны с такой моделью, но хотели бы предложить свое модификационное видение. По Чумикову, нижний фундамент корпоративной культуры включает миссию, видение и философию. Под миссией мы понимаем то, что организация или компания стараются выполнить в обществе. Со своей стороны, мы хотим акцентировать внимание на социальной составляющей миссии, чтобы показать роль социального конструкта в процессе создания компании. Миссия показывает направление деятельности организации, целевую аудиторию и сегмент рыночных отношений. Здесь могут быть и другие составляющие. Как видно, миссия направлена на то, чтобы понять текущее состояние, в котором находится компания, относительно рынка и социума. Мы дополняем такое определение важностью развития не только корпоративной идентичности, но и поддержанием баланса с социальной идентичностью [10].

Наряду с миссией, определяющей состояние корпорации в текущий момент, надо сказать о стратегической цели, которая определя-

ет будущее с помощью видения, показывает положение компании в перспективе. Видение должно быть четким и реалистичным, с представленными возможными конкретными результатами, то есть оно направлено на позитивные перспективы, помогающие установить ориентиры. Соединение функций, описывающих миссию и видение, их взаимодействие сливается в такое понятие как философия компании, где соединяются морально-этические и деловые нормы для всех участников процесса развития компании. Подчеркнем, что в определении философии проглядывается связь между корпоративной идентичностью и социальной идентичностью.

Следующий уровень в построении имиджа обусловлен историей и легендой. История создания компании нужна для того, чтобы показать ее основательность, что она появилась не случайно, что была необходимость ее создания, которая свидетельствует об исторической связи между представителями компании и другими потребителями. Если нет истории, то возникает необходимость создания легенды, но она должна быть правдоподобной, основываться на действительности.

По мнению А. Н. Чумикова, внешний вид компании находится на втором этапе развития; она придумана для того, чтобы была узнаваемость, то есть продукция, реклама, вход и другие внешние элементы показывали содержание и узнавались потребителями. Сюда же входят внутренние элементы компании, а именно – сотрудники, управляющие, живущие по кодексам корпорации. Ощущения работников должны отражать их единство в стремлении быть продолжателями идей компании. Разрабатываются нормативные документы, содержащие основы деловой этики и морально-этических представлений, называемые корпоративными кодексами, являющимися своего рода предписаниями. При их разработке учитываются внутренние и внешние интересы компании, соответствующие интересам сотрудников, у которых вырабатываются корпоративная идентичность, но которые являются еще и носителями ценно-



стей социума. Кодексы дополняются арсеналом слов и оборотов сотрудников, по которым их узнают свои и потребители [12].

Корпоративная культура содержит не только ценности и требования, носителями которых являются сотрудники, она дополняется еще аудио-логотипами, плейлистами, песнями, которые оказывают психологическое воздействие не только на своих, но и на потребителей. В некоторых компаниях, кроме названных элементов, еще создаются другие аудио продукты, наиболее серьезным из которых является корпоративный гимн. Для усиления коммуникации с обществом компании проводят акции за пределами организации, при организации которых рассчитывают возможности привлечения целевых аудиторий, не нарушая принципы компании для того, чтобы установить контакты с социумом для повышения эффективности и результативности работы компании.

Следующим важным элементом при формировании корпоративной культуры является так называемый слоган, отражающий лозунг и девиз, с использованием иносказательных и абстрактных форм для описания товаров и услуг. Слоган изначально направлен на коммуникацию с потенциальным потребителем, следовательно, необходим учет его желаний и возможностей. При построении слогана следует учитывать возможности психологического воздействия на потребителя, но при этом опираться только на позитивные моменты. Имидж также имеет внешнюю оболочку в виде стиля, соединяющего в себе различные приемы для того, чтобы объединить представления сотрудников и потребителей в восприятии корпоративного имиджа. Построение корпоративного имиджа предполагает создание такой корпоративной культуры, включающей в себя миссию, видение и философию компании, в которой основными конструктами являются корпоративная и социальная идентичности, связывающие все элементы системы.

При формировании корпоративной культуры и идентичности мы говорили об имидже компании, касаясь этой части; подчеркнем, что

это были элементы внутренней стороны имиджа, теперь обратим внимание на внешнюю сторону, она касается работы с обществом. Здесь важное место занимают элементы осознания, то есть видение, слышание, чувства, вдохи и трогания. Все это относится к общественной деятельности. Эмоциональные отношения сотрудников компании связаны с обществом, а это имеет прямое отношение к социальной идентичности тех же сотрудников. Именно в этой работе ярко проявляется связь корпоративной идентичности с социальной идентичностью [2].

Корпоративная культура и другие формы идентичности, связанные с ней, также включают работу с инвесторами, а это является важной стороной деятельности компании, в которую входят такие виды работ, как внутри самой компании, так и вне ее. Работа с инвесторами должна быть организована на высоком уровне, так как она связана с благоприятным имиджем организации в общественной среде и имеет прямое отношение к конечному результату, то есть реализации миссии организации. Скажем несколько слов о внутреннем имидже, который включает кадровую работу, тренинги работников, а также – соответствующие программы поощрения. Кадровая работа должна проводиться в соответствии с кодексом компании; работнику, поступающему в данную компанию, обозначаются требования к профессиональным и личностным качествам. Кроме обязанностей, также дают информацию о правах и преимуществах сотрудников данной компании. Тренинги организованы таким образом, что сотруднику дают сведения, связанные с профессиональными обязанностями, отрабатываются навыки. Названные компоненты являются необходимыми составляющими в вопросе формирования корпоративной культуры и корпоративной идентичности и связанной с ней социальной идентичности.

Таким образом, перечисленные способы формирования корпоративной культуры способствуют созданию крепкого коллектива, каждый член которого является работоспо-



собным, позитивным, в личности каждого имеются развитые корпоративная и социальная идентичности, тесно взаимодействующие между собой. Вопрос формирования корпоративной культуры основан на создании корпоративного и социального конструкторов, яв-

ляющихся базой. Такая работа является сложной и поэтому требует последовательности и системного подхода, так как корпоративная культура состоит из множества элементов, образующих систему и связанных друг с другом различными способами.

### Список литературы

1. Гидденс Э. Устройство общества: Очерк теории структуризации. 2-е изд. Москва: Академический Проект, 2005. 528 с.
2. Есаков В. А., Семенов К. Б. Использование современных образовательных технологий в культурологии и педагогике // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 5 (121). С. 99–106.
3. Кибанов А. Я., Захаров Д. К., Коновалова В. Г. Этика деловых отношений: Учебник. Москва: ИНФРА-М, 2012. 572 с.
4. Корнеева О. Д., Семенов К. Б. Лидерство как основа формирования управленческой компетентности // Проблемы современного педагогического образования. 2022. № 74–4. С. 121–124.
5. Куприянов А. С. Структурные компоненты корпоративной идентичности сотрудников российских бизнес-организаций // Теория и практика общественного развития. 2012. № 1. С. 72–74.
6. Мид Дж. Интернализированные другие и самость // Американская социологическая мысль. Москва, 1996. С. 222–224.
7. Полищук Е. В. Влияние корпоративной культуры на повышение эффективности деятельности предприятия // Молодой ученый. 2012. № 3. С. 183–185.
8. Семенов К. Б., Корецкий Д. Э. Педагогический менеджмент как условие управления и адаптации персонала в образовательном учреждении // Вопросы современной науки: проблемы, поиски, решения: Сборник научных трудов. Москва: ООО «Издательско-торговый Дом «ПЕРСПЕКТИВА», 2024. С. 22–29.
9. Чумиков А. Н., Бочаров М. П. Связи с общественностью. Теория и практика. Москва: Академия, 2013. 483 с.
10. Чумиков А. Н. Связи с общественностью: учебное пособие. Москва: Дело, 2015. 495 с.
11. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис: пер. с англ. Москва: Прогресс, 1996. 342 с.
12. Ядов В. А. Социальные и социально-психологические механизмы формирования социальной идентичности личности // Мир России. 1995. № 3. С. 158–181.

\*

Поступила в редакцию 07.03.2025



# ДВОЙСТВЕННЫЙ СТАТУС СИМУЛЯКРА В СОВРЕМЕННОЙ ЗАПАДНОЙ КУЛЬТУРЕ

УДК 130.2

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-49-59>

**Е. Г. Нахтигаль**

Южный федеральный университет,  
Ростов-на-Дону, Российская Федерация,  
e-mail: m16a144@gmail.com

*Аннотация.* В статье рассматривается феномен симулякра в современной культуре, его двойственный статус как необходимой иллюзии и потенциально деструктивного механизма. Особое внимание уделяется проблеме восприятия смысла в условиях гиперреальности, где знаки сами начинают производить смыслы, не опираясь на человеческую субъективность. Рассматриваются ключевые философские и психологические подходы к пониманию природы смысла, включая концепции Жана Бодрийяра, Виктора Франкла, Дмитрия Леонтьева и Ноама Хомского. Исследуются социокультурные и властные механизмы формирования смыслов, а также их влияние на индивидуальное и коллективное сознание. Особый акцент сделан на роли медиа как инструмента фабрикации смыслов, управляющего коллективной памятью и конструированием исторических нарративов. Анализируется влияние цифровых технологий на процесс осмысления прошлого и настоящего, а также – их способность задавать границы общественного дискурса. В условиях, когда смысл становится предметом манипуляции, возникает вопрос о его адаптивной функции и возможности осознанного управления смысловыми конструкциями. Подчеркивается парадоксальная природа симулякра, который, с одной стороны, поддерживает социальную стабильность, а с другой – размывает границы истины и фикции. В заключении рассматриваются перспективы переосмысления симулятивной природы смыслов и их влияние на будущее культуры. Предлагается гипотеза о возможном «естественном отборе знаков», при котором критически настроенные субъекты и сообщества могут сознательно выбирать конструктивные нарративы, способствующие личностному развитию и социальной устойчивости.

*Ключевые слова:* симулякр, знак, смысл, гиперреальность, культура, власть, медиaprостранство, медиаполе.

*Для цитирования:* Нахтигаль Е. Г. Двойственный статус симулякра в современной западной культуре // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 49–59. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-49-59>

---

НАХТИГАЛЬ ЕВГЕНИЙ GERMANOVICH – аспирант, Южный федеральный университет  
NAKHTIGAL EVGENIY GERMANOVICH – Postgraduate, Southern Federal University

© Нахтигаль Е. Г., 2025



## THE DUAL STATUS OF THE SIMULACRUM IN CONTEMPORARY WESTERN CULTURE

**Evgeniy G. Nakhtigal**

Southern Federal University,  
Rostov-on-Don, Russian Federation,  
e-mail: m16a144@gmail.com

*Abstract.* The article examines the phenomenon of the simulacrum in contemporary culture, highlighting its dual status as both a necessary illusion and a potentially destructive mechanism. Particular attention is given to the problem of meaning perception in conditions of hyperreality, where signs begin to generate meanings independently, without relying on human subjectivity. The study explores key philosophical and psychological approaches to understanding the nature of meaning, including the concepts of Jean Baudrillard, Viktor Frankl, Dmitry Leontiev, and Noam Chomsky. Socio-cultural and power mechanisms of meaning formation are analyzed, along with their influence on individual and collective consciousness. Special emphasis is placed on the role of media as an instrument for fabricating meanings, managing collective memory, and constructing historical narratives. The impact of digital technologies on the process of interpreting the past and present is examined, as well as their ability to set the boundaries of public discourse. In a reality where meaning becomes an object of manipulation, the question arises regarding its adaptive function and the possibility of conscious management of semantic constructions. The paradoxical nature of the simulacrum is emphasized: on the one hand, it supports social stability, while on the other, it blurs the boundaries between truth and fiction. The conclusion considers perspectives on reinterpreting the simulative nature of meanings and their impact on the future of culture. A hypothesis is proposed regarding a possible «natural selection of signs», in which critically minded individuals and communities may consciously choose constructive narratives that foster personal development and social stability.

*Keywords:* simulacrum, sign, meaning, hyperreality, culture, power, media space, media field.

*For citation:* Nakhtigal E. G. The dual status of the simulacrum in contemporary Western culture. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 49–59. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-49-59>

### Постановка вопроса

Современная культура все чаще предстает как пространство, в котором границы между реальностью и представлением о ней размываются, а различие между оригиналом и копией становится все менее очевидным. Мы живем в мире, насыщенном знаками и образами, которые претендуют на отражение действительности, но при этом существуют автономно, утрачивая связь с физической реальностью. От тщательно отредактированных снимков в социальных сетях до цифровых аватаров и алгоритмически сгенерированных новостей повседневность все более структурируется симуляциями, подменяющими «подлинное» искусственно сконструированными формами.

Этот феномен находит свое концептуальное выражение в понятии *симулякра*, разработанном Жаном Бодрийяром, который утверждал, что в постмодернистскую эпоху знаки перестают отсылать к реальности и начинают воспроизводить лишь самих себя. В отличие от классического представления об имитации, где копия сохраняет связь с оригиналом, симулякр утрачивает эту связь, становясь самодостаточным. В результате возникает эффект гиперреальности – состояния, в котором граница между реальным и виртуальным разрушается, а симулякры начинают определять наше восприятие мира.

Анализ современной культуры и свойственной ей симулякров присутствует в работах многих авторов, среди которых П. Вирильо: восприятие мира через СМИ [3]; А. Адор-



но: культурная индустрия и коммодификация знаков [1]; Ж. Делез и Ф. Гваттари: цивилизованная капиталистическая машина [4]; Ж. Лакан: исследование знаков через субъективность [5]; Г. Маркузе: критическая теория общества [9]; Б. Латур: от человека к гибриду [6] и др. Если обобщить столь разные взгляды на общественное устройство, то в их основе будет идея, что современная культура функционирует как автономная система, где знак и его репрезентация приобретают автономию благодаря присвоению смыслов.

Так, известный российский психолог Д. А. Леонтьев в своей обширной монографии «Психология смысла» определяет смысл как открытое отношение субъекта к объекту, включающее в себя понимание того, что этот объект означает в контексте жизненного опыта индивида: «Выявить связь чего-либо с преследуемой субъектом целью, с содержанием мысли или с намерением – значит раскрыть его смысл, значит обеспечить определенное понимание, наиболее примитивное и наиболее фундаментальное» [7, с. 27]. Но именно тогда, когда знак начинает не просто обозначать что-то существующее, но и приобретает способность *создавать новые смыслы, он превращается в независимый элемент культуры, отделяющийся от своего первоначального объекта или реальности – он становится симулякром*. Этот процесс приводит к тому, что знаки начинают воспроизводить самих себя без участия человека, что наделяет симулякры двойственным статусом.

С одной стороны, симулякры создают новые формы познания и взаимодействия, открывают пространство для самовыражения, экспериментирования и альтернативных реальностей. Они лежат в основе цифровых технологий, медиапространства и современной экономики впечатлений. С другой стороны, они формируют иллюзию подлинности, заменяя живой опыт его медиа-образами, что приводит к эффекту отчуждения и подмене смыслов. Когда симулякры проникают в политическую и экономическую сферу, создавая фиктивные повестки, управляемые

общественные настроения и маркетинговые стратегии манипуляции, проблема их осмысления становится особенно актуальной. Возможно ли, что состояние смыслового хаоса является естественным завершением истории развития знаков, к которому мы неизбежно придём с развитием технологий?

Цель данной статьи – исследовать феномен симулякра в современной культуре с точки зрения смысла, проанализировать его влияние на восприятие реальности и рассмотреть возможные способы его интерпретации. Внимание будет уделено тому, как симулякры формируют наше представление о реальности в медиапространстве, политике, экономике и повседневных практиках, а также – возможным стратегиям критического отношения к этому явлению.

### **Двойственный статус и двойная сложность проблемы**

Фраза «двойственный статус» действительно подразумевает наличие двух противоречивых характеристик или ролей одного и того же явления. С одной стороны, современный мир все больше строится на симулякрах – знаках, которые больше не указывают на реальность, а замещают ее. Жан Бодрийяр описывал это как переход к гиперреальности, где оригинал исчезает, а остаются только копии, которые создают иллюзию подлинности. С другой стороны, несмотря на доминирование симулятивного, сохраняются попытки выйти за пределы симулякра и добраться до «подлинной» реальности. Это выражается в философских дискуссиях о сущности бытия, стремлении к аутентичности, разоблачении фальши в медиа или критике цифровой культуры. Люди продолжают задаваться вопросами о том, что реально, а что – лишь иллюзия.

Однако в этом отношении больше всего интересно рассмотреть этот вопрос с позиции философа Дональда Хоффмана о том, что человеческое восприятие формирует «интерфейс», который упрощает реальность: «Пространство, каким вы его воспринимаете, когда оглядываетесь вокруг, просто ваш рабочий



стол – трехмерный рабочий стол» [13, с. 9]. Хоффман утверждает, что наше восприятие эволюционно оптимизировано не для точного отражения реальности, а для эффективного выживания. То есть то, что мы воспринимаем, – это не реальная структура мира, а удобная «графическая оболочка». Это очерчивает дополнительную глубину проблемы: что если двойственный статус симулякра – это не просто культурный феномен, но важнейший философский вызов современности? Можно ли достичь подлинной реальности, если даже наше само восприятие мира симулятивно?

Именно этот вопрос в своем крайнем выражении ставит гипотеза Омфалоса, предложенная в 1857 году английским натуралистом Филиппом Госсе. В своей книге «Omphalos: An Attempt to Untie the Geological Knot» Госсе утверждал, что Бог мог создать мир с уже заложенными в него признаками исторического прошлого: деревья с кольцами, свидетельствующими о десятках лет роста, окаменелости, дающие иллюзию эволюции, свет от звезд, которые, согласно научным расчетам, должны были существовать миллионы лет, чтобы этот свет достиг Земли. Однако все это могло быть создано в один момент; иными словами, мир не обязательно имеет прошлое, каким оно нам кажется: «Условия, засвидетельствованные таким образом, как обязательно подразумеваемые в настоящем мире, не существовали; история была совершенно пустой до момента акта творения» [15, Pp. 125].

Эта гипотеза, отвергнутая научным сообществом того времени, неожиданно приобрела новый смысл в эпоху симулякров. Госсе неосознанно предвосхитил логику гиперреальности: если мир устроен так, что ничем не выдает свою созданность, то какая разница, был ли он когда-либо «настоящим»? Современная культура живет по этому же принципу: мы имеем биографии, наполненные образами и событиями, но большая часть этих образов формируется не через непосредственный опыт, а через медиа, интерпретации и ретроактивные реконструкции.

Следовательно, гипотеза Омфалоса ставит перед нами главный вопрос: если даже мир может быть симуляцией, в чем разница между «подлинным» и «созданным» смыслом? В этом отношении гиперреальность не просто играет с реальностью – она ее заменяет, но делает это настолько гладко и последовательно, что граница между настоящим и искусственным стирается полностью.

Этот механизм можно наблюдать во всех сферах общественной жизни – от политики до массовой культуры. Исторические события конструируются задним числом, а их смысл меняется в зависимости от актуального идеологического контекста. В цифровую эпоху этот процесс ускоряется до неузнаваемых масштабов: платформы вроде Facebook и Google формируют для пользователей персонализированную историю, регулярно предлагая «воспоминания» и закрепляя определенные образы прошлого. Кинематограф и телевидение идут еще дальше, создавая «аутентичные» образы прошлого, которые зачастую воспринимаются как более истинные, чем объективные исторические документы. То же самое происходит с биографиями: люди конструируют свои идентичности в социальных сетях, ретушируя не только фотографии, но и саму логику личного повествования. Таким образом, современная культура работает по тому же принципу, что и гипотеза Омфалоса: она конструирует мир симулякров как уже завершенную, внутренне согласованную структуру, игнорируя тот факт, что этот мир может быть продуктом недавнего изобретения. Вопрос больше не в том, была ли реальность когда-то подлинной – вопрос в том, имеет ли значение ее подлинность, если механизмы симуляции способны создать эффект достоверности, не оставляя места для сомнений.

Этот парадокс приводит нас к главному вопросу: является ли фабрикация смыслов симулякрами жизненно необходимой иллюзией или же она представляет собой деструктивную ловушку, ускоряющую катастрофические изменения в обществе? Жан Бодрийяр



в «Совершенном преступлении» формулирует этот вопрос предельно ясно: «Впрочем, остается неизвестным, является ли иллюзия смысла жизненно важной или же деструктивной иллюзией мира и самого субъекта?» [2, с. 35–36].

Дилемма остается открытой: симуляция смыслов является условием выживания или ловушкой, ведущей к распаду субъекта и социальной реальности? Бодрийяр не дает окончательного ответа на этот вопрос и, возможно, такого ответа нет. Тем не менее, в рамках данной статьи я постараюсь очертить контуры этой проблемы, рассматривая два ключевых аспекта: социокультурную потребность в смысле и смысл как инструмент власти и манипуляции в контексте современной медиасреды.

#### **Социокультурная потребность в смысле**

Человеческое сознание эволюционно запрограммировано на поиск смыслов, что находит отражение не только в индивидуальном опыте, но и в культурных практиках, социальных институтах и идеологических системах. Наш мозг устроен так, что даже в хаотичных данных мы выявляем структуры и закономерности, создавая нарративы, придающие окружающей действительности осмысленный характер. Этот механизм, известный как апофения – склонность видеть связи там, где их объективно нет, – не только способствовал выживанию наших предков, помогая им быстрее реагировать на угрозы (например, различать возможную опасность в случайных контурах), но и стал основой мифологии, религии и коллективных верований, формирующих социальные группы.

Одним из самых глубоких исследователей смысла в человеческой жизни был Виктор Франкл. Его концепция «воли к смыслу» рассматривает поиск значений не только как личный, но и как социальный процесс. В условиях крайнего страдания, например, в нацистских концлагерях, осмысленность существования часто становилась фактором

выживания. Заключенные, воспринимавшие свой опыт как часть более широкой истории – будь то испытание свыше, долг перед близкими или участие в великом событии, – сохраняли внутреннюю силу. Те же, кто терял смысловую опору, быстро утрачивали не только мотивацию, но и физическую стойкость.

Франкл приводит пример узника, который был убежден, что его освободят 30 марта – он видел этот день во сне и считал его пророческим. Однако, когда дата прошла, а освобождения не последовало, он утратил всякую волю к жизни и вскоре скончался [11, с. 142]. Этот случай иллюстрирует глубинную связь между смыслопроизводством и жизненной неспособностью, причем не только на индивидуальном уровне, но и в более широких социальных контекстах: коллективные верования, идеологии и религиозные системы исторически выполняли функцию смысловых опор, поддерживая общественный порядок и устойчивость сообществ.

Эта способность особенно проявляется в экстремальных ситуациях. В концлагере, где всякая рациональная надежда на спасение была уничтожена, люди выживали не за счет физической силы, а за счет смысловой перспективы. Кто-то жил ради воспоминаний о своей семье и веры в будущую встречу с родными. Кто-то находил смысл в сохранении достоинства даже перед лицом унижения и смерти. Кто-то – в помощи другим, в ощущении моральной миссии. В заключение этой идеи Франкл цитирует одну из самых ярких фраз Ницше: «У кого есть Зачем жить, может вынести почти любое Как» [11, с. 150]. Эти слова логически завершают его точку зрения: способность конструировать смысл является не только индивидуальной стратегией преодоления кризисов, но и культурным механизмом, обеспечивающим социальную интеграцию, преемственность традиций и возможность для общества находить точки опоры даже в условиях нестабильности.

Концепция смысла как структурирующего элемента человеческого внутреннего мира, восходящая к Э. Гуссерлю, подтвержда-



ется исследованиями уже упомянутого нами Д. А. Леонтьева, который рассматривает смысл не просто как когнитивную конструкцию, но как основу существования личности. Смысл, согласно его мнению, не единое или монолитное явление, а *многоаспектная структура, включающая личностный опыт, социальное конструирование значений и символическое наполнение культурных объектов*. Леонтьев утверждает, что смысл – это не статичное образование, а динамическая система, которая изменяется в зависимости от контекста жизни и переживаемых ситуаций: «В какой-то степени человек сам создает свои смыслы, но на основе более широкой социальной смысловой матрицы, в которой он живет» [7, с. 59].

Один из ключевых выводов его исследований состоит в том, что даже иллюзорный смысл способен стабилизировать психику, создавая ощущение предсказуемости и управляемости. Он приводит примеры, когда люди, оказавшиеся в экстремальных условиях, сохраняли эмоциональное равновесие за счет выработки субъективных объяснений происходящего, которые позволяли им поддерживать внутренний порядок. Это подтверждается многочисленными психологическими наблюдениями: даже когда объективные обстоятельства не оставляют шансов на контроль, вера в осмысленность ситуации дает человеку возможность сохранять устойчивость.

Таким образом, смысл не обязательно должен быть «истинным» или «объективным» – его главная функция заключается в поддержании душевного баланса и структуры личности. Леонтьев также обращает внимание на то, что именно гибкость смысловых конструкций определяет устойчивость человека перед кризисами. В отличие от догматически фиксированных смыслов, которые могут разрушаться под давлением новых обстоятельств, динамичные смысловые системы способны трансформироваться, сохраняя целостность личности.

Эта идея особенно актуальна в контексте современного информационного общества,

где человек сталкивается с постоянными изменениями и перегрузкой данных. Автор подчеркивает, что способность осознанно управлять своими смысловыми конструкциями становится важнейшим навыком адаптации: те, кто могут пересобрать и обновлять свои смысловые ориентиры, легче справляются с неопределенностью и стрессом. Это можно рассматривать как своего рода «психологический иммунитет», позволяющий личности оставаться устойчивой в условиях меняющейся социальной и культурной среды.

В этом контексте смысл приобретает не только индивидуальное, но и коллективное значение. Д. А. Леонтьев отмечает, что сообщества и общества также выстраивают *свои смысловые матрицы*, и именно их способность адаптироваться к новым вызовам определяет их долговечность. Вопрос заключается не в том, как сохранить неизменные смыслы, а в том, как научиться управлять процессом их динамической реконструкции, не теряя связи с глубинными ценностными ориентирами.

Именно так работают симулякры. Они не просто подменяют реальность, они создают ощущение, *что мир логичен, что у него есть структура, что хаос может быть объяснен и укрошен*. Современные политические идеологии, медиа-нарративы, даже личные воспоминания – все это формы фабрикации смыслов, обеспечивающие людям иллюзию контроля над своей жизнью и историей. Чем более убедительно выстроена эта конструкция, тем меньше тревожность, тем больше уверенность в будущем.

Но если потребность в смысле психологически и социально обусловлена, означает ли это, что мы обречены верить в искусственные нарративы, даже осознавая их иллюзорность? Исследования когнитивных искажений показывают, что наш мозг активнее реагирует на удобные интерпретации, чем на сложные и противоречивые истины. Это особенно ярко подтверждают исследования когнитивного психолога Элизабет Лофтус, посвященные ложным воспоминаниям.



В экспериментах Лофтус испытуемым рассказывали о событиях их детства, которые никогда не происходили, например, как они потерялись в торговом центре и их нашел добрый незнакомец: «За пять минут с помощью нескольких предположений и подсказок отец внушил Дженни ложное воспоминание, а она добавила к нему собственные детали. Она вспомнила, как потерялась, как повсюду искала отца, как сильно испугалась. Для создания этой иллюзии нам понадобилось меньше времени, чем нужно, чтобы сварить яйцо вкрутую» [8, с. 75–76.]. Во множестве подобных экспериментов спустя некоторое время испытуемые начинали «вспоминать» разные эпизоды своей жизни как реальные, дополняя их личными деталями.

Этот феномен можно наблюдать не только в лабораторных условиях, но и в реальной жизни, причем в самых радикальных вариациях, когда люди самостоятельно формируют для себя удобные нарративы, даже если эти нарративы противоречат их безопасности. Один из наиболее ярких примеров подобного механизма можно увидеть в судебной практике, особенно в ложных признаниях преступников. В США и Европе были зафиксированы сотни случаев, когда люди признавались в преступлениях, которых они не совершали, и даже начинали верить, что действительно виновны. Например, дело Пола Ингрэма, американского шерифа, обвиненного в 1988 году в насилии над собственными детьми, стало классическим примером того, как память человека может изменяться под давлением обстоятельств. Изначально Ингрэм отрицал обвинения, но после длительных допросов и психологического давления он начал «вспоминать» преступления, которые никогда не совершал.

Процесс его «воспоминаний» был не просто результатом допросов, а следствием мощного культурного давления. Следователи не только предлагали ему возможные детали преступлений, но и навязывали представление о том, что он обязан вспомнить – даже если эти события никогда не происходили.

Долгие периоды одиночества в камере заставляли его осмысливать себя через призму вины, принятой обществом как данность. Через несколько недель Ингрэм уже сам заполнял пробелы в памяти, конструируя ложную, но логичную для окружающего дискурса историю. Позже экспертизы доказали, что его признание было продуктом внушения, но оно все равно стало основой обвинения.

Этот случай демонстрирует, что человек не просто может, но скорее обязан создавать собственную правду, заполняя пробелы в памяти тем, что кажется ему логичным или социально приемлемым, даже если эта «правда» может полностью уничтожить его жизнь. Получается, что *мы не только с готовностью принимаем симулякры, но и сами их производим, превращая хаос реальности в упорядоченные, но зачастую ложные конструкции*. И если индивидуальное сознание подвержено этим процессам на уровне личных воспоминаний, то что говорить о массовых процессах – о коллективной памяти, о политике, о медиа? Именно здесь смысл теряет себя как способ адаптации, превращаясь в мощнейший инструмент власти.

### **Смысл, как инструмент власти**

Мы подошли к важному выводу: человеческий мозг не просто жаждет смысла – он биологически не способен существовать без него. Но здесь и кроется главная опасность симулякров, которую очень точно выразил Бодрийяр: «И нет конца этому безостановочному движению по ленте Мебиуса, когда поверхность смысла постоянно переходит в поверхность иллюзии – разве что иллюзия смысла возобладает окончательно, что положит конец миру» [2, с. 36]. Человек нуждается в смысле, готов его конструировать, однако, как только этот смысл становится «личным», как только он принимается, он перестает быть искусственным – он становится абсолютно реальным, независимо от того, насколько он изначально был ложен. Так было с Полом Ингрэмом: его вина была иллюзией, но для него самого она стала подлинной.



Именно поэтому главный вопрос заключается не просто в том, что смысл конструируется и является симулякром, а в том, куда эти симулякры ведут человечество: к будущему или к тотальной иллюзии? Формирование исторического нарратива, управление коллективной идентичностью и производство символического капитала через медиа – это не прерогатива отдельного человека, но естественный механизм, которым оперируют государства, цифровые платформы, транснациональные корпорации и глобальные организации. В их руках производство смыслов становится не просто средством влияния, а универсальным инструментом власти, способным не только управлять восприятием реальности, но и саму реальность подстраивать под созданные ими конструкции. Этот уровень контроля над смыслом уже не вписывается в классические модели манипуляции, потому что он не подавляет альтернативные версии реальности, а растворяет их в бесконечном потоке информации. История, культура, личная идентичность – все это становится гибким конструктом, который можно редактировать, дополнять или полностью переписывать.

История никогда не была простой хронологией событий. Джордж Оруэлл в «1984» сформулировал эту идею предельно четко: «Кто управляет прошлым, тот управляет будущим; кто управляет настоящим, тот управляет прошлым» [10, с. 104]. Национальные государства, политические режимы, религиозные системы – они и многие другие конструируют прошлое в соответствии с актуальными интересами настоящего. Прошлое, каким его знает общество, – это не объективный факт, а тщательно выстроенный нарратив, который может быть изменен, переписан или интерпретирован заново.

Примеры этого можно найти на каждом шагу. В XX веке советская власть регулярно переписывала свою историю, стирая из нее «неудобные» фигуры (например, Троцкого), создавая культ личности Сталина, а затем так же искусственно демонтируя его после

1953 года. В демократических странах этот процесс происходит более завуалированно, но не менее эффективно: государственные учебники, национальные праздники и официальные трактовки событий служат инструментами формирования идентичности, закрепляя нужные нарративы.

Современные технологии довели этот процесс до предела: цифровые архивы, медиаресурсы, алгоритмы поисковых систем создают персонализированные версии истории, где прошлое становится не фиксированным, а гибким. Лента новостей в социальных сетях, подборки «важных событий года», выборочная демонстрация архивных материалов – всё это механизмы управления исторической памятью. Но почему управление историей так важно? Потому что прошлое – это не просто набор фактов, а основа коллективной идентичности.

Исторический нарратив формирует самоопределение общества. Власть всегда стремится контролировать этот процесс, потому что коллективная идентичность – это основа лояльности, мобилизации и социального порядка. Национальные мифы – яркий пример этого явления. Они создают не только ощущение общей истории, но и представление о будущем. Например, «американская мечта», советская идея «строительства коммунизма» или европейская концепция «общих ценностей» – это не просто идеологии, а смысловые конструкции, направленные на поддержание общественного единства.

Как отмечал Мишель Фуко, власть уже во второй половине 20-го века редко действовала напрямую. Скорее она встраивалась в повседневную жизнь через ритуалы, практики, моральные установки. В этом смысле любые социальные институты – это мощные фабрики смыслов, задающие обществу не только объяснение прошлого, но и жесткий моральный каркас, в рамках которого смысл становится нормативным: «Под “моралью” понимают совокупность ценностей и правил действия, которые предлагаются индивидам и группам посредством различ-



ных предписывающих аппаратов, каковыми и являются семья, образовательные институты, Церкви и т. д. Бывает, что эти правила и ценности явным образом формулируются в виде связной доктрины и предмета преподавания. Но бывает также, что они передаются диффузным образом и, не будучи приведены в системное целое, образуют сложную игру элементов, которые компенсируют и корректируют друг друга, в некоторых случаях даже друг друга отменяют, делая таким образом возможными компромиссы и уловки. С этими оговорками такой предписывающий ансамбль можно называть «моральным кодексом» [12, с. 196–197]. Однако очевидно, что традиционные структуры производства смыслов уже не обладают монополией на «моральный кодекс». Их место заняли медиа, которые создают не просто системы, но целые миры, в которых живет современный человек. Если религиозные, государственные или экономические институты прошлого продавали крепкий каркас спасения или счастья, то медиа индустрия продает стиль жизни, идентичность, осмысленное существование через потребление. Nike уже не просто кроссовки, а «воля к победе». Apple – это не телефон, а «революция». Даже продуктовые магазины продают не еду, а «экологичность», «осознанность» и «здоровый образ жизни». Мы покупаем не вещи, а *смысловые конструкции, интегрированные в нарративы*, определяющие, кто мы и каким должен быть наш выбор.

Но главная трансформация произошла тогда, когда смыслы перестали скрывать свою искусственность, когда они отказались даже от претензии на референты. Власть над идентичностью и мироощущением больше не принадлежит ни религии, ни государству, ни даже медиакорпорациям в привычном смысле – она буквально рассеялась в *медиаполе, где любая идея может существовать не как истина, а как контент*. Современные медиа не производят смыслы и не производят идеологию, они создают поток, в котором нет стабильных ценностей, только бесконечное движение знаков. В результате смысл окончательно утрачи-

вает связь с физической действительностью и становится чистым симулякром.

Жан Бодрийяр в «*Симулякрах и симуляции*» писал, что мы уже не отличаем реальность от ее медиапроекций – мы живем в мире, где знаки не ссылаются на реальность и даже не создают ее, а производят бесконечный поток связей друг с другом. Он задает ключевой вопрос: «И поэтому вопрос состоит не в том, каким образом возникает иллюзия, а в том, каким образом возникает реальное. Каким образом создается сам эффект реального? Вот в чем настоящая загадка. Если бы мир был реален, то каким образом он уже давно не стал рациональным? Если он лишь иллюзия, то каким образом мог возникнуть сам дискурс реального и рационального? И есть ли что-либо иное, кроме дискурса реального и рационального?» [2, с. 30–31]. Современные медиа не просто информируют, а конструируют поле восприятия, формируя не только картину событий, но и саму систему, в которой одни смыслы выглядят легитимными, а другие маргинализируются. Политические ток-шоу не столько обсуждают события, сколько создают ощущение, что именно эти события являются главными. Лайки и алгоритмы социальных сетей не просто предлагают контент, а закрепляют персонализированную версию реальности, где человек не сталкивается с альтернативными нарративами. Вирусные скандалы и массовые возмущения отвлекают внимание от системных проблем, подменяя реальную политику и экономику нескончаемыми симулятивными драмами.

Ноам Хомский в «*Manufacturing Consent*» показывает, что медиа не навязывают мнение в лоб, а действуют тоньше: они определяют границы допустимого дискурса, создавая иллюзию свободы выбора внутри заранее заданных рамок. Это и есть главный эффект современных медиа: не прямое манипулирование, а создание атмосферы, в которой сама идея смысла кажется естественной и само собой разумеющейся. Это не просто пропаганда, а конструирование того, что будет воспри-



ниматься как «данность», внутри которой человек не задумывается о самой природе смыслов [14].

Но если смысл – это симулякр, если мы не способны отказаться от него, то самым важным становится поддержание самой веры в смысл, даже если он не имеет референции в реальности. Бодрийяр намекает, что мир давно мог бы рухнуть под весом собственного абсурда, если бы не одно обстоятельство – вера в то, что смысл есть. Здесь мы приходим к тому же вопросу, с которого начали: «Впрочем, остается неизвестным, является ли иллюзия смысла жизненно важной или же деструктивной иллюзией мира и самого субъекта?». И, похоже, оба утверждения одновременно верны. Иллюзия смысла необходима, потому что без нее невозможно удержать даже саму структуру человеческого мышления. Но она же разрушительна, потому что, будучи оторванной от физической действительности, превращается в бесконечную игру знаков, где различие между истиной и ложью утрачивает смысл.

Вопрос не в том, как выйти из гиперреальности, а в том, насколько далеко мы можем зайти с этим процессом прежде, чем уничтожим себя. Ведь виртуальность, симулякры и гиперреальность исчезнут только тогда, когда исчезнет сама идея смысла.

Общий вывод статьи можно сформулировать следующим образом: симулякры в современной культуре представляют собой двойственную силу. С одной стороны, они являются необходимыми конструктами, которые поддерживают наш когнитивный и эмоциональный баланс, позволяя справляться с хаосом и неопределенностью мира. Человеческий мозг, будучи биологически неспособным существовать без осмысленного контекста, находит в симулякрах спасательный механизм, даже если они противоестественны и идут вразрез с глубоко личными интересами.

В то же время, когда эти симулякры становятся инструментами власти – будь то через политические утопии, религиозные догмы или медиа-конструкции – они превращаются

в мощный механизм контроля, ограничивают критическое мышление и подменяют реальную жизнь пустыми значениями. Самым интуитивно понятным решением представляется радикальное «схлопывание» симулякров или даже уничтожение самой идеи смысла. Однако такая стратегия неизбежно приведет к разрушению фундаментальных основ человеческого опыта и культуры, ведь мы биологически и психически не способны обходиться без какого-либо осмысленного контекста, который направляет наши действия и интерпретирует наш мир.

С другой стороны, можно было бы попытаться сохранить статус-кво, признавая бессмысленность попыток радикально изменить эти глобальные процессы. Но и такой подход не является конструктивным, поскольку он просто фиксирует существующий хаос, не предлагая пути к улучшению качества жизни и культуры.

Возможно, существует третий, более тонкий путь. Он заключается в том, чтобы облагородить и «восстановить» смысл, рассматривая его как жизненно необходимую, но при этом осознаваемую симуляцию. Современные процессы можно интерпретировать как своего рода «естественный отбор знаков». Аналогично биологическому естественному отбору, в котором выживают наиболее приспособленные организмы, здесь «выживают» и распространяются те смыслы, которые соответствуют интересам определенных групп или способствуют развитию личности и общества. В ходе такой конкуренции критически настроенные субъекты и сообщества отсекают манипулятивные и деструктивные смыслы, выбирая и развивая только те, которые способствуют их свободе, самореализации и личностному росту. В то же время другие группы активно пытаются сохранить и извлечь максимальную выгоду из знаков, несущих деструктивность, укрепляя устоявшиеся идеи, даже если они являются вредоносными, подчиняют мышление и ограничивают видение мира. Такое противостояние отражает не только борьбу за контроль над



общественным сознанием, но и фундаментальное разделение в подходах к восприятию реальности: одни ищут освобождения через деконструкцию устаревших смыслов, в то время как другие стремятся к безопасности и стабильности, даже если она базируется на тотальной фабрикации и неизбежной долгосрочной стагнации. В итоге естественный отбор знаков становится механизмом, посредством которого формируется культурное будущее современных обществ.

Если иллюзия смысла одновременно является и необходимым условием нашего су-

ществования, и потенциальным источником разрушения, то наша задача состоит не в том, чтобы полностью отказаться от нее, а в том, чтобы научиться осознанно поддерживать и трансформировать те ее аспекты, которые способствуют конструктивному развитию. Мы должны сохранить веру в смысл как таковой, одновременно осознавая его симулятивный характер, и использовать эту осознанность для направления нашей симулятивной культуры в сторону большей саморефлексии, свободы и ответственности за собственное восприятие мира.

### Список литературы

1. Адорно Т. Диалектика просвещения. Москва-Санкт-Петербург: Медиум, Ювента, 1997. 312 с.
2. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление. Заговор искусства. Москва: РИПОЛ классик: Панглосс, 2019. 348 с.
3. Вирильо П. Машина зрения. Санкт-Петербург: Наука, 2004. 144 с.
4. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато. Москва: У-Фактория, 2010. 895 с.
5. Лакан Ж. Семинары. Москва: Гнозис, 2007. 520 с.
6. Латур Б. Мы никогда не были модерном. Москва: Европейский университет, 2014. 381 с.
7. Леонтьев Д. А. Психология смысла: природа, строение и динамика смысловой реальности. Москва: Смысл, 2003. 487 с.
8. Лофтус Э., Кетчем К. Миф об утраченных воспоминаниях. Как вспомнить то, чего не было. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2018. 500 с.
9. Маркузе Г. Одномерный человек. Москва: REFL-book, 1994. 368 с.
10. Оруэлл Д. 1984: роман. Москва: Блок-Принт, 2024. 228 с.
11. Франкл В. Человек в поисках смысла. Москва: Прогресс, 1990. 372 с.
12. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва: Касталь, 1996. 448 с.
13. Хоффман Д. Как нас обманывают органы чувств. Москва: АСТ, 2022. 304 с.
14. S. Herman and Noam Chomsky. Manufacturing consent: The Political Economy of the Mass Media. New York: Edward, 1998. 393 p.
15. P. Gosse. Omphalos: An Attempt to Untie the Geological Knot. London: J. Van Voorst, 1857. 376 p.

\*

Поступила в редакцию 06.03.2025



## СУБКУЛЬТУРЫ КАК ФОРМЫ КОЛЛЕКТИВНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И СОЦИАЛЬНОГО СОПРОТИВЛЕНИЯ

УДК 301.085

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-60-68>

**Л. Н. Воеводина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: lvoevodina5@mail.ru

*Аннотация.* В статье рассматриваются субкультуры, которые представляет собой динамичное социальное явление, отражающее разнообразие человеческого опыта, стремление к самовыражению и поиск альтернативных форм социальной организации. Субкультуры возникают как ответ на социальные, экономические и культурные изменения, являясь, с одной стороны, средством адаптации, а с другой – формой протеста и выражения независимости со стороны молодежи. В статье анализируются субкультуры как форма репрезентации классового и расового конфликта. Субкультуры возникают, когда доминирующая идеология теряет контроль, а маргинализированные группы создают альтернативные значения. Современные молодежные субкультуры представляют собой уникальные формы коллективной идентичности, выражающие альтернативные ценности, нормы, символику и стили жизни в рамках общей культуры. В статье показывается, что в медиасреде субкультуры зачастую не имеют четких границ, они превратились в «постсубкультуры». Изучение различных типов субкультур позволяет лучше понять механизмы социализации в молодежной среде, конфликты ценностей социальных групп и процессы идентификации личности, проанализировать их роль в социальной динамике.

*Ключевые слова:* субкультуры, теория субкультур, девиантные субкультуры, цифровые субкультуры, конфликт культур, идентичность, символическое сопротивление, постсубкультуры, массовая культура, символический интеракционизм, Cultural Studies.

*Для цитирования:* Воеводина Л. Н. Субкультуры как формы коллективной идентичности и социального сопротивления // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 60–68. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-60-68>

---

ВОЕВОДИНА ЛАРИСА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

VOEVODINA LARISA NIKOLAEVNA – DSc in Philosophy, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Воеводина Л. Н., 2025



## SUBCULTURES AS FORMS OF COLLECTIVE IDENTITY AND SOCIAL RESISTANCE

**Larisa N. Voevodina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: lvoevodina5@mail.ru

*Abstract.* The article examines subcultures, which are a dynamic social phenomenon reflecting the diversity of human experience, the desire for self-expression and the search for alternative forms of social organization. Subcultures arise as a response to social, economic and cultural changes, being, on the one hand, a means of adaptation, and on the other, a form of protest and expression of independence on the part of young people. The article analyzes subcultures as a form of representation of class and racial conflict. Subcultures arise when a dominant ideology loses control and marginalized groups create alternative meanings. Modern youth subcultures represent unique forms of collective identity, expressing alternative values, norms, symbols and lifestyles within the framework of a common culture. The article shows that subcultures in the media environment often do not have clear boundaries, they have turned into “post-subcultures”. The study of various types of subcultures allows us to better understand the mechanisms of socialization among young people, conflicts of values of social groups and the processes of personality identification, and analyze their role in social dynamics.

*Keywords:* subcultures, theory of subcultures, deviant subcultures, digital subcultures, cultural conflict, identity, symbolic resistance, post-subcultures, mass culture, symbolic interactionism, Cultural Studies.

*For citation:* Voevodina L. N. Subcultures as Forms of Collective Identity and Social Resistance. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 60–68. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-60-68>

В современном обществе с высокой степенью социальной, политической, культурной и технологической сложности и дифференциации, субкультуры приобретают всё большее значение, поскольку являются важными элементами социальной структуры. Необходимость изучения субкультур обусловлена их возрастающим влиянием на процессы социализации, трансформации ценностных систем и формирования новых социальных реальностей, особенно в молодежной среде. Понимание природы субкультурных движений необходимо для комплексного анализа современных социальных процессов, изучения конфликтов поколений, глобализационных тенденций, а также проблем, связанных с социальной интеграцией и маргинализацией. Современные субкультурные движения вызывают особый интерес с учетом появления новых форм коммуникации в условиях цифровизации общества, которая ведет к масштабным социокультурным трансформациям.

Субкультуры формируются вокруг общих интересов, возрастных групп, профессиональных сфер или как формы протеста против господствующих социальных порядков. Понятие «субкультура» и соответствующие исследования в зарубежной социологии появились в начале XX века. Им обозначали культуры групповых сообществ в рамках изучения городской среды и девиантного поведения, которые радикально отличались от доминирующей культуры в условиях стремительной урбанизации Америки. Большую роль в системном исследовании субкультур сыграла Чикагская школа социологии (1910–1940-е годы), представители которой изучали девиантные субкультуры, маргинальные группы – иммигрантов, преступные сообщества, жителей трущоб. Представители данной школы использовали методы включенного наблюдения за бандами и мигрантами, проводили социальное картографирование с целью визуализации распределения преступности



этнических групп и девиантных сообществ по районам Чикаго, анализировали личные документы: письма, дневники, автобиографии, проводили интервью и так далее.

В частности, Уильям Томас и Флорин Знанецкий изучали процессы миграции в Америке на примере жизни семей польских крестьян, переехавших в нее. В книге «Польский крестьянин в Европе и Америке» (1918–1920), изданной в пяти томах и ставшей классикой социологии, они продемонстрировали, что иммигрантские сообщества вынуждены эволюционировать и адаптироваться в новых условиях миграции и индустриализации. Возникновение субкультуры мигрантов они связали с ослаблением влияния общественных норм в условиях миграции и новой индустриальной среды, что повлекло за собой переориентацию взаимоотношений в семье, дезорганизацию индивидов и всей группы. На этом фоне формируются девиантные формы поведения, а также собственные нормы в ответ на невозможность интеграции в доминирующую культуру [21].

Сходные идеи принадлежали американскому криминологу и социологу Альберту Коэну, который в 1955 году ввел понятие «делинквентной субкультуры». Это группы, которые формируют альтернативные ценности в ответ на недостижимость общественного успеха [12]. Он утверждал, что, несмотря на существование в американском обществе двух отдельных классовых ценностей (среднего и низшего класса), ценности среднего класса являются доминирующими. Представители низшего класса принимают эти ценности и даже стремятся к ним. Однако, не имея равных шансов на успех и сталкиваясь с неудачами в школьной системе, они переходят к делинквентной системе ценностей, а также – к повышению своей самооценки в рамках делинквентной шайки.

Ведущие представители Чикагской школы социологии Роберт Парк и Эрнст Бёрджесс считали, что субкультуры возникают как реакция на социальную дезорганизацию, а именно – распад традиционных норм в ус-

ловиях урбанизации, миграции, экономического неравенства, а также нарастания социальной напряженности между различными социальными слоями [18]. Формирование субкультур происходит для выживания, адаптации маргинальных групп в городской среде.

Их подход был основан на концепции «человеческой экологии», город рассматривался ими по аналогии с природными экосистемами, как сложная структура, в которой различные группы населения вырабатывают собственные культурные формы в ответ на давление социальных изменений. Бёрджесс вводит понятие «зоны переходов». Например, в Чикаго 1920-х годов это районы с высокой мобильностью населения, где отсутствовала устойчивая социальная структура. Именно в таких условиях начинают создаваться делинквентные субкультуры (этнические анклав, банды) как способ выживания, город становился местом формирования маргинальных преступных субкультур. Для «зон переходов» характерна высокая мобильность населения, плохие условия жизни, неустойчивые связи между индивидами, что приводит к формированию девиантных субкультур [18, р.55]. Таким образом, Бёрджесс продемонстрировал роль пространства в возникновении субкультур. Он показал, что субкультуры концентрируются в транзитных зонах, в которых высока плотность трупп и отсутствует социальный контроль. В таких местах, зонах появляются криминальные субкультуры.

Иммигранты, не способные интегрироваться в доминирующую культуру, создают замкнутые сообщества с собственными нормами. Исследуя типы социального взаимодействия, Р. Парк выделяет такие, как конкуренция, конфликт, аккомодация и ассимиляция. Субкультуры возникают на стадии, когда конкуренция сменяется конфликтом, а группы осознают свои противоречия с обществом. Так появляются бандитские субкультуры. Парк, в частности, полагал, что конфликт культур порождает новые формы социальной жизни, а современный город – это социальная лаборатория, где это можно наблюдать. Он



рассматривал субкультуры как естественный результат конкурентной борьбы за городские ресурсы [18, p.15]. Субкультуры возникают там, где старые связи разрушены, а новые еще не сложились.

Луис Вирт изучал еврейские и афроамериканские кварталы, он считал, что они представляют собой субкультурные образования, которые возникают под воздействием дискриминации и изоляции. Они интерпретировались им как продукты социального неравенства и пространственной сегрегации (например, гетто) [23]. Клиффорд Шоу, Генри Маккей исследовали делинквентные субкультуры с помощью теории социальной дезорганизации. Они рассматривали субкультуры как ответные реакции на маргинализацию и социальные противоречия в американском обществе [19].

Несмотря на значимость, теории Чикагской школы подвергались критике за «экологический детерминизм», то есть за преувеличение роли среды в ущерб индивидуальному выбору, недооценку агентности акторов, ограниченность применения в современных условиях. Тем не менее идеи Чикагской школы легли в основу многих современных исследований городских субкультур, в частности, Бирмингемской школы и исследований цифровых субкультур – онлайн-сообществ, которые представляют собой способ адаптации к цифровому неравенству.

Важно отметить, что субкультуры не существуют в полном отрыве от основной культуры, они взаимодействуют с ней, либо интегрируясь в социальные структуры, либо вступая в конфликт с ними. Британские исследователи Центра современных культурных исследований в Бирмингеме 1950–1970-х (Стюарт Холл, Дик Хэбдидж) заимствовали методы полевых исследований, но сместили фокус на сопротивление, протест субкультурного движения против доминирующей культуры. Они подчеркивали, что субкультуры являются выражением скрытых противоречий и борьбы за символическую власть.

В частности, одним из теоретиков британской школы культурных исследований (Cultural Studies) являлся Стюарт Холл, работы которого изменили понимание субкультур, идеологии и культурной идентичности [14, 15]. Он возглавлял Центр современных культурных исследований в Бирмингемском университете (1964–1979). Его подход к изучению субкультур сочетал марксистскую критику, теорию гегемонии Антонио Грамши, идеи Альтюссера и семиотический анализ. Идеология у Холла – не ложное сознание, а система репрезентаций, конструирующих социальную реальность. Субкультуры возникают в моменты кризиса гегемонии, когда доминирующий порядок теряет устойчивость.

В отличие от Франкфуртской школы, которая рассматривала массовую культуру как инструмент манипуляции, Холл и его коллеги видели в ней поле борьбы за значения и власть. Холл отвергал упрощенное противопоставление «высокой» и «массовой» культуры (характерное для Франкфуртской школы). Вместо этого он рассматривал массовую культуру как арену конфликта, где доминирующие группы навязывают значения, а подчиненные – переосмысливают или сопротивляются им. Массовая культура не просто является ареной для манипуляций, но позволяет маргинализированным группам выражать протест (например, через музыку, моду и т. д.).

Холл предложил динамичную модель исследования молодежных и маргинальных групп, показывая, что субкультуры связаны с властными отношениями и являются практиками сопротивления. Например, молодежные субкультуры (панки, моды, скинхеды) интерпретируются им не просто как девиантные группы, а как формы символического сопротивления доминирующей идеологии, которые с помощью музыки, ритуалов и оригинального стиля создают в обществе альтернативные значения, бросая вызов социальным нормам. Панк-культура возникла, по его мнению, как реакция на экономический кризис 1970-х в Британии. Через эстетику разрушения выразился протест против тэтчеризма. Расовые



субкультуры, ямайские руд-бои в Великобритании, демонстрируют, как этнические меньшинства используют культуру для борьбы с расизмом. Холл рассматривал субкультуры, используя концепцию артикуляции – временного сочленения идей, практик и идентичностей. Он подчеркивал изменчивость и контекстуальность культурных форм.

В работе «Кодирование/декодирование» (1980) Холл показывает, как субкультуры переосмысливают медийные сообщения [15]. Он доказывает, что аудитория не пассивна, она интерпретирует медиатексты, то есть может принимать господствующую идеологию (доминантное прочтение), частично принимать ее с оговорками и вести переговоры (согласованное прочтение), или сопротивляться (оппозиционное прочтение). Например, субкультуры могут интерпретировать по-своему символы массовой культуры.

Теории Холла легли в основу визуальных исследований, в частности, при анализе субкультурного стиля как «текста» (например, в работах Д. Хэбдиджа о панках), и Интернет-исследований (концепция артикуляции применяется к цифровым сообществам, где идентичности формируются через онлайн-практики), а также в постколониальных исследованиях. Идея «диаспорической идентичности» Холла помогает анализировать гибридные культуры мигрантов. Несмотря на новаторство, подход Холла подвергался критике за «романтизацию сопротивления», поскольку не все субкультуры политически радикальны, а также его критиковали за недооценку глобального контекста (например, японские субкультуры развивались иначе, чем британские).

Холл анализировал субкультуры через призму классового и расового конфликта. Субкультуры возникают, когда доминирующая идеология теряет контроль, а маргинализованные группы создают альтернативные значения. Молодежные субкультуры – моды, скинхеды – интерпретируются, как формирования, возникающие от стремления рабочего класса символически преодолеть социальное

отчуждение. Таким образом, Холл показал, что массовая культура и субкультуры не пассивные продукты системы, а динамичные пространства борьбы за смыслы. Его подход остается фундаментальным для исследований медиа, молодежных движений и культурной идентичности. С. Холл предложил модель изучения субкультур как динамичных, конфликтных и семиотически насыщенных явлений. Его работы остаются актуальными для анализа современных культурных практик – от уличного активизма до цифровых сообществ. Поздние исследователи (например, Сара Торнтон) отмечали, что не все субкультуры политически радикальны. Бирмингемская школа уделяла большое внимание процессам глобализации культуры, поскольку современные субкультуры (например, кей-поп, фэндом) невозможно объяснить с помощью классового конфликта.

Британский социолог, культуролог, искусствовед и исследователь медиа Дик Хэбдидж в книге «Субкультура: значение стиля» (1979) предложил анализ британских молодежных субкультур, рассматривая их стиль как символическое сопротивление мейнстриму буржуазного общества [16]. Его подход сочетал в себе элементы неомарксизма, семиотики и культурных исследований. Он выделяет музыкальные субкультуры (панк, регги), в которых стиль одежды, сленг и поведение становятся «кодом» противостояния доминирующей культуре. Он анализирует субкультуры маргинализованных групп, считая, что их формирование связано с социальным неравенством; например, растаманы рассматриваются им как своеобразный ответ на расизм.

Хэбдидж интерпретирует субкультуры как «знаковую практику», систему символов, в которой стиль одежды, музыки, языка становится инструментом коммуникации и сопротивления, формой семиотической партизанской войны. Обычные предметы (булавки, кожа, цепи) панки используют как знаки протеста против конформизма. Они составляют своеобразный специально сконструированный культурный текст, который



распознается как вызов общественным нормам и символ агрессии.

Хэбдидж подчеркивает влияние расовых и классовых конфликтов на формирование субкультур. Например, панк-культура заимствует элементы ямайского регги, что отражает антагонизм между белыми рабочими и черными иммигрантами в Великобритании 1970-х. Панк – это перформанс отчаяния, бунта и нарушение табу, прославление анархии. Ирокез прочитывается как визуальный вызов общественным нормам, метафора «разрыва» с обществом. Хэбдидж показывает, как субкультуры эволюционируют от модов 1960-х, элегантность которых выражала протест против рабочей среды, до скинхедов, чья гипермаскулинность являлась ответом на расовую дискриминацию.

Теорию Хэбдиджа упрекали в преувеличении роли стиля и недооценке других факторов, в частности, экономических, например, безработицы среди молодежи. Его идеи легли в основу исследований цифровых субкультур (например, анализа мемов, как современных «булавок»).

С течением времени понимание субкультуры значительно расширилось. В современных теориях, таких как концепция «пост-субкультур» Сары Торнтон, делается акцент на фрагментарность, изменчивость и сетевой характер субкультурных объединений в условиях глобализации и развития цифровых технологий. В работе «Клубные культуры: музыка, медиа и субкультурный капитал» (1995) Торнтон развивает идеи Бурдьё, применяя концепцию «субкультурного капитала» к рейв- и клубным сценам 1990-х [22].

Она обращает внимание на иерархию внутри субкультур, в которых статус определяется знанием редкой музыки или эксклюзивных мест. Ею исследуются медиатизированные субкультуры и роль СМИ в их формировании, например, готическая сцена, популярность которой связана с трансляцией в журналах и кинофильмах. Торнтон выделяет временные и устойчивые субкультуры, например, эмоко быстро исчезают, другие, металлисты, сохраняются десятилетиями.

В книге Торнтон исследуются сложные иерархии в сфере массовой культуры на примере молодёжных субкультур, сконцентрированных вокруг британских и американских танцевальных клубов и рейвов. Она изображает клубные культуры как «культуры вкуса», объединённые такими микромедиа, как листовки и афиши, и превращенные в субкультуры нишевыми СМИ, например, музыкальной прессой. Опираясь на работу Пьера Бурдьё, Торнтон использует термин «субкультурный капитал», чтобы осмыслить особенности клубных культур, отмечая пренебрежение их носителей к «мейнстриму», в противовес которому они измеряют свою альтернативную культурную ценность.

Бурдьё не занимался напрямую субкультурами, но его теории поля, габитуса и символического насилия легли в основу их анализа [2; 3]. Социальные поля – субкультуры возникают в конкурентных пространствах и разворачивают борьбу за символический капитал. Под габитусом понимаются устойчивые практики, формирующие идентичность, например, стиль гётов является воплощением их мировоззрения. Субкультуры отражают классовые различия; так, богемные хипстеры противостоят рабочим скинхедам. Современные процессы глобализации и цифровизации способствуют размыванию границ традиционных субкультур. Торнтон отмечает, что субкультуры в условиях сетевого общества становятся более изменчивыми, гибкими и ситуативными, что приводит к феномену «постсубкультур» [22].

В символическом интеракционизме, возникновение которого связано с Дж. Г. Мидом и Г. Блумером, субкультуры рассматриваются как динамичные системы символов, возникновение которых связано с взаимодействием их участников [6; 1]. Эти символы, визуальные маркеры, в качестве которых выступает язык, не только отличают субкультуры от доминирующей культуры, но и служат инструментами конструирования культурной идентичности и групповой солидарности. Уникальные языковые коды

и визуальные маркеры позволяют выделить членов субкультуры из общей городской среды. Субкультурные символы – это не просто атрибуты, а продукты коллективного творчества, которые постоянно переосмысливаются. Субкультуры отличаются групповыми ценностями и их внешним выражением в речи – сленге, стиле одежды, символике. Так, например, готы используют символы смерти (кресты), своеобразную лексику – «тьма», «траур», одежду черного цвета. Общие ритуалы и практики – это совместные действия (концерты, тусовки, онлайн-взаимодействия), которые укрепляют групповую идентичность. Например, «мотоциклетные слеты» у байкеров, создание артефактов-мемов в цифровых субкультурах. Мид утверждал, что человеческое поведение определяется не столько внешними стимулами, сколько значениями, которые люди придают объектам и действиям. Значимые символы, например, язык, жесты, мода, позволяют людям координировать свои действия, поскольку вызывают схожие реакции у участников взаимодействия [6].

Г. Блумер систематизировал идеи Миды, он считал, что люди действуют на основе значений, которые они придают объектам (например, субкультурные атрибуты – одежда, музыка – несут социальный смысл). Значения возникают в социальном взаимодействии (например, скинхеды или панки создают свои символы через групповые практики). Значения могут изменяться через интерпретацию, субкультуры могут переосмысливать символы доминирующей культуры, изменяя их смысл [1].

И. Гофман изучал, как субкультуры конструируют «сцены» – пространства для демонстрации своей идентичности: это определенные клубы и интерьеры, специфическая музыка, дресс-код [5]. Онлайн-платформы также выступают как виртуальные «сцены» для самопрезентации. Гофман полагал, что субкультурные сцены – это театр, где участники исполняют роли, используя костюмы и декорации, а также специфические места

для встреч. Символический интеракционизм упрекают в недооценке структурных факторов, таких, как экономические факторы, классовое неравенство, которые влияют на формирование субкультур. Тем не менее интеракционизм успешно применяется для изучения цифровых субкультур, например, мемов, где символы продуцируются в онлайн-взаимодействиях.

В 1980–2000-е годы формируются пост-субкультурные теории. Цифровые субкультуры – мем-сообщества, эмодзи, киберпанк, виртуальные аватары – функционируют как новые символы. Для данных субкультур характерна гибридность, которая проявляется в смешении символов и идентичностей; например, К-поп фанаты сочетают корейские и западные культурные коды. Субкультуры больше не имеют четких границ, они превратились в «постсубкультуру». Возникают временные, гибкие сообщества – фан-группы, клубные тусовки, а влияние глобализации и интернета размывает локальные субкультуры. Появляются микросубкультуры, которые занимают узкие ниши (например, cottagecore, dark academia).

Таким образом, субкультуры представляют собой сложный и многогранный феномен, отражающий разнообразие форм социальной организации, протеста, самовыражения и культурного творчества в современном обществе. Они не только позволяют отдельным индивидам и группам отстаивать собственную идентичность в условиях массовой культуры, но и способствуют динамике социальных изменений. Анализ субкультур показывает, что они выполняют важные функции социализации, интеграции, инновации и выражения протеста. Молодёжные, музыкальные, спортивные, сетевые, этнические и протестные субкультуры демонстрируют разнообразные способы взаимодействия с доминирующими нормами общества, нередко оспаривая их и предлагая альтернативные ценности.

Проблемы и вызовы, связанные с субкультурами – это маргинализация и стигматизация



зация со стороны доминирующей культуры, угроза утраты аутентичности в условиях массовой культуры и коммерциализации, глобализация и стирание локальной субкультурной специфики.

Субкультуры играют двойственную роль, способствуя как социальной интеграции, так и конфликту. Глобализация усилила обмен культурными образцами между различными регионами мира, что привело как к широкому распространению субкультурных практик, так и к их локальной адаптации и гибридизации. Новые формы субкультур, особенно киберсубкультуры, свидетельствуют о транс-

формации процессов социализации в условиях цифровой эпохи.

Изучение различных типов субкультур позволяет лучше понять механизмы социализации в молодежной среде, конфликты ценностей социальных групп и процессы идентификации личности, проанализировать их роль в социальной динамике. Субкультуры остаются неотъемлемой частью современного социокультурного ландшафта, служат индикаторами социальных напряжений, источниками культурных новаций и аренами для формирования новых моделей коллективной идентичности.

### Список литературы

1. Блумер Г. Символический интеракционизм: Перспектива и метод. Санкт-Петербург: Элементарные формы, 2017. 346 с.
2. Бурдье П. Социальное пространство и символическая власть // Бурдье П. Начала. Москва: Socio-Logos, 1994. С. 181–207.
3. Бурдье П. Различение: социальная критика суждений // Экономическая социология. 2005. Т. 6. № 3. С. 25–48.
4. Гидденс Э. Социология. Москва: Эдиториал УРСС, 2009
5. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. Москва: Канон-Пресс-Ц, 2000. 304 с.
6. Мид Дж. Г. Разум, Я и Общество / Пер. с англ. Москва: ИД ВШЭ, 2018. 352 с.
7. Николаев В. Г. «Золотой век» чикагской социологии / Чикагская школа социологии: Сборник переводов / ИНИОН РАН Центр социал. науч.-информ. исслед. Отд. социологии и социал. психологии; Сост. и пер. Николаев В. Г. Москва: Институт социологии РАН, 2004. С. 5–19.
8. Парк Р. Э. Город как социальная лаборатория // Социологическая теория: История, современность, перспективы: Альманах журнала «Социологическое обозрение». Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2008. С. 29–43.
9. Хеббидж Д. Субкультура: значение стиля / Теория моды: Одежда. Тело. Культура. 2008. № 10. С. 129–176.
10. Чикагская школа социологии: Сборник переводов / ИНИОН РАН. Центр социальных научно-информационных исследований. Отдел социологии и социальной психологии; Сост. и пер. Николаев В. Г. Москва, 2015. 430 с.
11. Brake M. Comparative youth culture: The sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada. Routledge, 2013.
12. Cohen A. Theory of delinquent subculture // Delinquent Boys: The Culture of the Gang. New York: Free Press, 1955.
13. Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Doubleday, 1959.
14. Hall S., Jefferson T. Resistance through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Hutchinson, 1976.



15. *Hall S.* Encoding/Decoding. In: Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis (eds.), Culture, Media, Language. London: Hutchinson, 1980, Pp. 128–138.
16. *Hebdige D.* Subculture: The Meaning of Style. London: Routledge, 1979. 195 p.
17. *Jenks C.* Subculture: The fragmentation of the social. Sage, 2004.
18. *Park R. E., Burgess E. W.* The City: Suggestions for Investigation of Human Behavior in the Urban Environment. Chicago: University of Chicago Press. 1925. 239 p.
19. *Shaw C., McKay H.* Juvenile Delinquency and Urban Areas. Chicago: University of Chicago Press, 1942. 451 p.
20. *Stonequist E.* The Marginal Man: A Study in Personality and Culture Conflict. New York: Charles Scribner's Sons, 1937. 228 p.
21. *Thomas W., Znanetsky F.* The Polish Peasant in Europe and America (Vol. 1–5) Boston: Richard G. Badger, 1918–1920. 2250 p.
22. *Thornton S.* Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. – Cambridge: Polity Press, 1995.
23. *Wirt L.* The Ghetto. Chicago: University of Chicago Press, 1928. 306 p.

\*

Поступила в редакцию 10.03.2025



# КРЕАТИВНЫЕ ИНДУСТРИИ В КОНТЕКСТЕ ВЫЗОВОВ СОВРЕМЕННОСТИ

УДК 338.46:316.42

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-69-78>

**Т. Н. Сумина**

Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: [tuminova@yandex.ru](mailto:tuminova@yandex.ru)

*Аннотация.* В статье впервые представлен комплексный анализ креативных индустрий через призму актуальных вызовов современности. Автор трактует «современность» как многогранный философский концепт, находящий отражение в таких типах социума, как общество риска, общество достижения, общество индивидуумов и общество информационной эпохи. Это позволяет глубже осмыслить социально-культурные условия функционирования одного из сегментов «оранжевой» экономики. Детально исследуются актуальные вызовы: экологические, экономические, политические, глобализационные, социально-экономические, культурно-ценностные (включая запрос на осознанное потребление в условиях информационного шума) и технологические. Показано их влияние как на человека, так и на креативные индустрии – малый и средний бизнес в сфере искусств и культуры. В ответ на эти вызовы предлагаются стратегические ориентиры: междисциплинарный подход, гибкость организационных моделей, сохранение глокальной идентичности, адаптация к цифровой экономике, баланс между коммерцией и социальной ответственностью. Креативные индустрии позиционируются как «сердце» новой экономики – пространства творческой свободы, ориентированного не столько на прибыль, сколько на общественное благо. Раскрыт их культурно-творческий потенциал: создание новых культурных форм, развитие социального диалога, поддержка идентичностей, формирование инновационных образовательных практик и правовых механизмов. Подчеркивается роль креативных индустрий в производстве и распространении культурных смыслов, мобилизации творческих ресурсов, стимулировании инноваций, формировании идентичности и сообществ, синтезе культуры, экономики и технологий, реализации государственной политики, связанной с сохранением и укреплением традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

*Ключевые слова:* креативные индустрии, современность, вызовы времени, «оранжевая» экономика, цифровая эпоха, культурно-творческий потенциал, государственная культурная политика, культурные смыслы и ценности, мягкая сила, культурная идентичность, социальное воздействие.

*Для цитирования:* Сумина Т. Н. Креативные индустрии в контексте вызовов современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 69–78. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-69-78>

---

СУМИНОВА ТАТЬЯНА НИКОЛАЕВНА – доктор философских наук, профессор, директор Издательского центра, профессор кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры

SUMINOVA TATIANA NIKOLAEVNA – DSc in Philosophy, Professor, Publishing Center Director, Professor at the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activity, Moscow State Institute of Culture

© Сумина Т. Н., 2025



## THE CREATIVE INDUSTRIES IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY CHALLENGES

**Tatiana N. Suminova**

Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow region, Russian Federation,  
e-mail: tsuminova@yandex.ru

*Abstract.* The article presents, for the first time, a comprehensive analysis of the creative industries through the lens of contemporary challenges. The author interprets «contemporary» as a multifaceted philosophical concept, reflected in such types of society such as the risk society, the achievement society, the society of individuals, and the information age. This allows for a deeper understanding of the socio-cultural conditions in which one of the segments of the «orange» economy operates. This article provides a detailed examination of pressing challenges: environmental, economic, political, globalization-related, socio-economic, cultural and axiological (including the demand for conscious consumption in the context of information noise), and technological. Their impact is shown both on the individual and on creative industries – as small and medium-sized business in the fields of the arts and culture. In response to these challenges, strategic guidelines are proposed: an interdisciplinary approach, flexibility of organizational models, preservation of glocal identity, adaptation to the digital economy, and a balance between commerce and social responsibility. Creative industries are positioned as the «heart» of the new economy – spaces of creative freedom oriented not so much toward profit as toward public good. Their cultural and creative potential is revealed in the creation of new cultural forms, the development of social dialogue, the support for identities, and the formation of innovative educational practices and legal mechanisms. The role of creative industries is emphasized in the production and dissemination of cultural meanings, mobilization of the society's creative resources, stimulation of innovation, formation of identity and communities, synthesis of culture, economy and technology, and in the implementation of state policy aimed at preserving and strengthening traditional Russian spiritual and moral values.

*Keywords:* creative industries, contemporaneity, contemporary challenges, orange economy, digital age, cultural and creative potential, state cultural policy, cultural meanings and values, soft power, cultural identity, social impact.

*For citation:* Suminova T. N. The creative industries in the context of contemporary challenges. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 69–78. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-69-78>

Креативные индустрии в третьем тысячелетии – это не только сектор «оранжевой» экономики, а своего рода призма, позволяющая раскрыть сложность и многогранность современной реальности, спектр ее трансформаций, искажений и множественностей.

В этой связи представляется необходимым обратиться к «препарированию» современности (нем. die Moderne, фр. modernité), которая есть уникальный многозначный концепт, отражающий не столько хронологические рамки, в том числе «здесь и сейчас», сколько историко- и социально-культурный контекст реальности XXI века со спектром

идей, технологий, смыслов, практик, парадигм в сфере искусств и культуры, детерминирующих специфику жизнетворческой деятельности человека, социума, стран и цивилизации в целом.

Концепт «современность» /«модерн», истоки которого восходят к эпохе Реформации, Контрреформации и культурному феномену барокко, первоначально разрабатывался для анализа социальных систем христианской и языческой традиций. В дальнейшем таковой трансформировался под влиянием идей Просвещения, концепций эмансипации в немецкой классической философии и марк-



систской теории, став важным инструментом исследования широкого спектра культурных феноменов – от искусства Возрождения до романтизма. Значение данного концепта вышло за рамки искусствоведения, превратившись из инструмента анализа религиозных традиций в универсальную философскую, политическую и социально-экономическую категорию.

Слово «современность» имеет важные межъязыковые соответствия, раскрывающие его философский и культурный смысл. Обратимся к этимологии и значению этого слова в разных языках. Так, например, в латинском языке *modernus* (от *modo* – «только что, сейчас») подчеркивает временной аспект («новое» vs «старое»), то есть «соответствие конкретному времени или требованиям времени», в английском – *modernity* – акцент на социально-исторический процесс (связь с модернизацией, индустриализацией), во французском – *modernité* – эстетический феномен (у Ш. Бодлера «преходящее, неуловимое» в искусстве) и кризис метанарративов (у Ж.-Ф. Лиотара постмодерн как итог *modernity*).

Сегодня в пост-современную /постмодернистскую эпоху появляется «недоверие к метаповествованиям», «метанарративам» как «великим повествованиям» (исторический прогресс, познаваемость всего наукой, потенции абсолютной свободы как доктрины и философии развитых социумов), происходит ломка «метарассказов», «закат больших нарративов», среди которых «диалектика Духа, герменевтика смысла, эмансипация разумного субъекта или трудящегося, рост богатства и т. п.» [3, с. 10]), которые являются целостными идеологическими системами, актуальными для «дискурса легитимации» различных социальных институтов, начиная с эпохи Просвещения.

В результате эти системы, основанные на идеях прогресса и совершенствования социума как формы дискурса легитимации, утратили свою актуальность. Их место занял коллаж – воплощение дискурсивного плюрализма «фрагментарного опыта» (И. Хасан),

в котором «языковые игры» определяют теперь не только логику действий корпораций и институтов, но и основы взаимодействия между социальными структурами и индивидами с их разнородными интересами, запросами и экзистенциальными потребностями.

Из-за глобализации, модернизации и цифровизации, размывающих контуры индустриального общества и содействующих появлению спектра социальных проблем / вызовов / кризисов и так далее, которые невозможно предсказать, предупредить, проконтролировать и компенсировать, социум «позднего модерна» (конец XX – начало XXI века) приобретает новое концептуальное смысловое значение. В одной из своих книг «Общество риска. На пути к другому модерну» (1986) немецкий социолог У. Бек вводит в научный оборот данное концептуальное обозначение социума и детально раскрывает его суть [12].

Современность в философском контексте – это 1) обозначение разрыва с традицией, когда *modernity*, в отличие от «традиционного общества» (по М. Веберу), предполагает рационализацию, секуляризацию и индивидуализм; 2) парадоксы, например, у Ю. Хабермаса – это интегральная характеристика европейского социума и культуры, знаковый этап генезиса, формирования и развития индустриального общества [4]; «незавершенный проект» [14] с конфликтом между свободой и бюрократизацией, а также – «проект просвещения», в основе которого монологический разум.

Современная цивилизация и постмодернистский социум – *modernity* – это, согласно метафоре британского социолога З. Баумана, концептуальная «текущая современность» [1], которую отличает переход от сложного структурированного мира в гибкому, текучему и свободному, а также – ощущение постоянной динамики с непрерывным плавлением, перемещением и перетеканием в новую действительность. При этом человек становится мобильным и не обремененным длительными обстоятельствами, что усиливает его потенциал к самостоятельному преобразованию



как собственной жизни, так и социального и культурного окружения. Однако, безусловно, ключевая составляющая современности – это осознание неопределенности, которая может и отдаляться, и ускользать. Все это – как составляющие трансформирующегося VUCA-мира – оказывает существенное влияние на осознание человеком как «мыслящим существом» (Э. Гидденс) сути « сетевого общества», «информационного общества», «постмодерна» и «глобализации».

Современный социум – это и «общество индивидуумов» (Н. Элиас), в котором как собственно общество в целом способствует формированию индивидуальности его членов, проявлению их креативности, так и отдельные люди, в том числе творческие личности, через реализацию различных стратегий в коммуникативном пространстве воздействуют на формирование бытия общества.

Еще одной значимой концептуальной смысловой составляющей восприятия современного социума является трактовка такового как «общества достижения» (Д. Макклелланд), связанного с тем, что именно мотивация выступает в качестве важного стимула и залога процветания экономики. Суть теории, разработанной данным американским психологом, состоит в том, что мотивация для человека – это три ключевых потребности: в достижениях (поиске и реализации целей, в риске и избегании такового), во власти (лидерство, победа, ответственность) и в принадлежности (к конкретной социальной группе, в поддержке и соучастии в процессе) [16].

Значимые вызовы /проблемы /риски современности – это

- экологические вызовы, связанные с изменениями климата (таяние ледников, экстремальные погодные условия), с деградацией экосистем (загрязнение океанов пластиком, вымирание видов флоры и фауны), с ресурсным кризисом (истощение почв, дефицит воды);
- биологические угрозы и пандемии;

- экономические и политические вызовы как геополитические и международные конфликты (санкции, торговые войны, гибридные угрозы), в контексте которых культура становится «мягкой силой», значимой для устойчивости и успешной коммуникации в многополярном мире;
- глобализация (стирание границ (экономических, культурных) и как реакция – рост локализма, например, Brexit (англ. Britain (Британия) + exit (выход), обозначающий выход Великобритании из Европейского союза с 31 января на 1 февраля 2020 года (заметьте, что автором термина «брексит» является П. Уилдинг, глава исследовательского центра British Influence, писатель);
- социально-экономические вызовы (неравенство между богатыми и бедными, миграция населения, демография);
- вызовы культурные и ценностные (глобализация vs локализация, приводящая к утрате культурной идентичности под влиянием «модной культуры», пришедшей на смену элитарной и массовой культуре [5]; кризис доверия (СМИ, наука и т. д.); кризис идентичности (размывание традиционных ролей (профессия, гендер), поиск себя в «информационном шуме», в мире избыточного выбора как в «культуре супермаркета» [5]); этика в креативных индустриях, связанная с пониманием свободы творчества как основы креативности, пределы которой детерминируются ответственностью за социальные последствия проектных решений);<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Еще Б. Спиноза в «Этике, доказанной в геометрическом порядке» (1677) утверждал, что свобода – это «осознанная необходимость». По его мысли, свободный человек, действующий разумно и стремящийся к познанию как к высшей добродетели, способен управлять своими аффектами (страстями) и преобразовывать их. В этом контексте и в сфере креативных индустрий творчество связано с осознанием ответственности перед обществом.



- запрос на осмысленное и этическое потребление в контексте «информационного шума», «повроу-культуры» и «культуры супермаркета» [5], что приводит к осознанию значимости новых культурных практик, требующих актуальных форм представления;
- технологические вызовы (согласно разработанной К. Швабом, основателем и президентом Всемирного экономического форума в Женеве (Швейцария), концепции четвертой промышленной революции, ближайшее будущее детерминируется широчайшим внедрением киберфизических систем в производство (индустрия 4.0) и обслуживанием потребностей человека, связанных с трудом, бытом и досугом (работа 4.0). Данная промышленная революция развивается экспоненциальными темпами, что обуславливается многогранным взаимозависимым миром, а также тем, что собственно новая технология активно синтезирует передовые и эффективные технологии [9].

Технологии четвертой промышленной революции (искусственный интеллект, машинное обучение, робототехника, нанотехнологии, 3D-печать, генетика, биотехнологии [10] приводят к тому, что появляется «бесплезный класс» (Ю. Н. Харари), происходит потеря рабочих мест, дегуманизация труда. Кроме того, возникают споры о правах искусственного интеллекта, биоэтика (CRISPR, клонирование), экологическая ответственность; этические вопросы, связанные с приватностью данных, дискриминацией алгоритмов, а также проблемы кибербезопасности и новые угрозы человеку (кибератаки, кибероружие, манипуляция информацией, в том числе в соцсетях, deepfake); технологический детерминизм, проявляющийся в коммерциализации контента и утрате гуманитарной ценности. Таким образом, цифровая революция приводит к появлению уникальных трансформаций парадигм в сфере бизнеса, экономики, культуры, креативных индустрий,

социума и конкретной личности, вследствие чего сегодня важно понять не только то, «что» и «как» люди делают, но и то, «кто» мы и «кем» являемся [9, с. 9].

В условиях технологизирующей индустрии 4.0. естественно возникает вопрос о человеке и машине, их взаимодействии и соподчиненности. М. Хайдеггер в эссе «Вопрос о технике» (1954), рассматривая феномен техники как некое орудие (лат. instrumentum) и влияние такового как на современный мир, так и на человека в этой реальности, утверждал, что человек – это только «состоящее-в-наличии», который не является творцом техники, а встроен в таковую, поскольку именно техника (например, техника дыхания, письма, изготовления чего-либо и так далее) творит человека. Отсюда не машина находится при человеке, а человек при машине. Через технику как средство для достижения целей человек проявляет умение создавать свой собственный мир.

Немецкий философ генерирует понятие «по-став» как некий вызов и «собирающееся начало той установки, которая ставит, т. е. заставляет человека выводить действительное из его потаенности, т. е. алетейи, способом поставления его как состоящего-в-наличии». Кроме того, по-став – это и способ раскрытия потаенности, который, не являясь ничем техническим, правит существом современной техники. В по-ставе реализуется непотаенность, вследствие чего «функционирование современной техники раскрывает действительность как состоящую в наличии» [8, с. 229]. По-став преподносится человеку Судьбой. Смысл по-става в том, что в контексте культуры человек посредством творческой деятельности и техники сам себе постоянно должен что-то поставлять, предоставлять, участвовать в производстве, который есть способ раскрытия потаенности. Человек свободен в выборе вариантов реализации по-става как вызова и некоего посыла для творчества через про-из-ведение. Судьба человека через предназначение, свободу выбора и действий, динамично выводит его к техническо-



му прогрессу и, естественно, к индустрии 4.0., которая как орудие контроля, манипуляции и воздействия становится для современного человека и креативных индустрий как трудно контролируемым, так и сложно управляемым и вызовом, и риском.

Немецкий философ, психолог и представитель экзистенциализма К. Ясперс в 1949 году в книге «Начало и цель истории» утверждал, что техника есть лишь средство и «совокупность действий знающего человека, направленных на господство над природой» [11]. Кроме того, философ отмечает, что человек попал под власть техники и его судьба зависит от того способа, которым он подчинит себе последствия технического процесса, а когда человек подчинится технике, тогда станет господствовать над таковой. Человек, создавая технику, генерирует и собственный мир, а также расширяет сферу своей свободы. Вот почему в условиях свободной рыночной экономики и креативных индустрий человеку необходимо осознать себя, свою сущность и не упускать из подчинения реалии и дальнейшего развития технического прогресса.

Вышеобозначенные вызовы современности – это необходимость, оказывающая существенное воздействие на креативные индустрии, такие как малый и средний бизнес в сфере искусств и культуры, и требующая для их решения 1) междисциплинарного подхода, синтезирующего науку, образование, власть и бизнес; 2) гибкости в тактической реализации стратегий; 3) сохранения глокальной (глобальной + локальной) идентичности, что будет создавать конкуренцию платформам, например, Netflix, TikTok; 4) адаптации к цифровой экономике (метавселенные, NFT); 5) синтеза коммерции с социальной ответственностью (инклюзивность, экологичный дизайн).

Все это реализуется в контексте креативной экономики, представляющей собой гибкую гуманитарную экономику, в которой акцент делается на производство и распространение ценностей /многослойность смыслов / брендов как символического капитала, содействующего имплементации государственной

культурной политики, национальных целей для устойчивого развития страны.

Креативные индустрии – это «сердце» креативной экономики, знаковые пространства со свободой творчества и находящиеся на службе не столько коммерции, сколько общественного блага. Их цель – генерация целостной экосистемы партнерства актуальных сфер: культуры, образования, науки, бизнеса, синергизирующих «креативный класс» [13] как интеллектуальный капитал /актив /ресурс, эффективные профессиональные проектные команды, материальные и нематериальные составляющие.

Важным откликом креативных индустрий на проблемы реальности как зеркала противоречий бытия человека является создание баланса через коллаборации и инновации. Создание междисциплинарных проектов, например, трансмедийных продуктов (кино+игры+образовательные платформы), позволяет активнее транслировать значимые идеи /смыслы /информацию для потребителей. На федеральном уровне интерес представляет партнерство с бизнесом, например, проект Эрмитажа с ПАО «Сбербанк» «Эрмитажная академия» как мультимедийного портала с просветительскими ресурсами и «Художники в Сбербанк Онлайн». Из региональных кейсов назовем фестиваль «Архстояние» (Калужская область) с синтезом искусства и туризма и Уральскую индустриальную биеннале (Екатеринбург).

Для России с интегративным строем важным является вступивший в силу с 5 февраля 2025 года Федеральный закон от 8 августа 2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» [7], который на законодательном уровне предусматривает создание реестра субъектов и мер поддержки креативного предпринимательства, а также закрепляет динамику развития креативных индустрий как драйверов современной экономики и направленного на создание условий для самоактуализации граждан через их творческий и интеллектуальный потенциал.



Значимым событием для малого и среднего бизнеса в сфере искусств и культуры является вступивший в силу с 1 мая 2025 года Закон Московской области от 22.04.2025 № 51/2025-ОЗ «О развитии креативных индустрий в Московской области» [2], устанавливающий условия деятельности креативных индустрий как юридических лиц, индивидуальных предпринимателей и самозанятых, а также определяющий меры государственной поддержки и основы правового регулирования их развития.

Все это стимулирует людей к предпринимательской деятельности с конкуренцией, высокими рисками и ответственностью, реализуемыми в сфере искусств и культуры, в сфере креативных индустрий.

Сегодня креативные индустрии приобрели статус буфера между спектром вызовов и локальными сообществами, предлагая модели гибридной устойчивости с учетом экономики и культуры.

Значимым является рассмотрение креативных индустрий через препарирование их культурно-творческого потенциала как уникальной составляющей малого и среднего бизнеса в сфере искусств и культуры.

Во-первых, это создание новых культурных форм и значений. Креативные индустрии формируют и продвигают новые культурные коды /смыслы /эстетику, отражающие реалии цифровой эпохи и трансформирующийся образ /стиль жизни человека, общества, страны, цивилизации. Цифровое искусство, мультимедиа, сторителлинг, гейм-дизайн, музыка, театр, мода и дизайн становятся средствами как художественного выражения, так и рефлексии социального опыта, поскольку трансформируют способы восприятия реальности, создают новые формы коммуникации между человеком и культурой. Так, например, иммерсивные форматы (VR/AR) и интерактивные среды, через которые генерируется альтернативное пространство культуры, где человек может выступать не только как зритель, но и как активный участник процесса.

Во-вторых, механизм социальной интеграции и диалога. Креативные индустрии реализуют значимую социальную функцию, поскольку являются пространством как для включения представителей социальных, этнических, возрастных и профессиональных групп в различные проекты, фестивали, творческие мастерские, так и для нахождения точек взаимодействия. Это способствует развитию социальной сплоченности, формированию горизонтальных связей и укреплению гражданской идентичности. Сегодня творческая /креативная деятельность – это универсальный инструмент для диалога, взаимопонимания и самоактуализации.

В-третьих, поддержка культурного разнообразия и локальных идентичностей. Креативные индустрии через современные форматы способствуют сохранению, умножению, переосмыслению и трансляции локального культурного наследия. Арт-резиденции, фестивали, брендинг мест, этнодизайн воспринимаются в качестве проектных механизмов для проявления региональных сообществ на «карте» культуры, что содействует укреплению территориальной идентичности, формированию чувства принадлежности к конкретному этносу и гордости за свое происхождение. Данные проекты важны и для развития культурного туризма, создания рабочих мест и привлечения инвестиций в локальную экономику.

В-четвертых, гибкость и инновационность. Основа креативных индустрий – это способность к быстрой адаптации, эксперименту и переосмыслению культурных норм, что детерминируется стремительной интеграцией новейших технологий индустрии 4.0 [10] (цифровые платформы, искусственный интеллект, блокчейн, метавселенные и так далее).

Вышеперечисленные вызовы современности способствовали тому, что креативные индустрии как малый и средний бизнес в сфере искусств и культуры предложили новые форматы и варианты взаимодействия, а имен-



но: дистанционные спектакли, цифровые перформансы, онлайн-выставки, NFT-арт. Вследствие этого креативные индустрии являются ключевыми игроками в процессе инновационного развития экономики на федеральном и региональном уровнях.

В-пятых, формирование новых компетенций и образовательных практик. Креативные индустрии способствуют осуществлению трансформации системы образования и профориентации, связанной с продвижением творческого и междисциплинарного мышления как основы профессионализма современного специалиста отрасли.

Обучение в сфере креативных индустрий ориентировано на формирование профессиональных навыков и на развитие soft skills (критическое мышление, коммуникация, креативность, гибкость, работа в команде), востребованных на современном рынке труда.

Проектные лаборатории, мастерские, стажировки, акселераторы – как практикоориентированные форматы – являются связующими элементами системы образования, сферы искусств и культуры, креативных индустрий.

Все это способствует формированию новой модели специалиста, в том числе арт-менеджера как продюсера – предпринимателя в сфере креативных индустрий, которого отличают гибкость, креативность, социальная ответственность, нравственность, духовность, разделение традиционных российских духовно-нравственных ценностей, а также способность как создавать продукт, так и рефлексировать над смысловым значением такового.

В-шестых, экономизация культуры с сохранением ценностного содержания. Креативные индустрии позволяют утверждать, что культура – это не только символическая система, но и целостный экономический ресурс, способный генерировать доход, занятость и развитие территорий при сохранении ее гуманистического потенциала, аксиологических оснований и смыслообразующей функции. Это, в свою очередь, способствует форми-

рованию разнообразных творческих проектов – от дизайнерских брендов и арт-кластеров до независимых театров и стартапов в сфере цифровой культуры, обладающих социальной значимостью и экономической результативностью.

Экономизация культуры – это вовлечение продукции сферы искусств, отражающие духовные основы, идентичность и культурные традиции, в товарно-денежные отношения; коммерциализация музеев через разнообразный мерч и цифровые продукты; монетизация фольклора через туризм (сувенирная продукция, этнофестивали); рынок интеллектуальной собственности (авторские права на народные промыслы).

Задача креативных индустрий как «локомотивов» современной экономики – создавать, продвигать и монетизировать, а точнее – продюсировать уникальный контент.

Сохранение ценностного содержания предполагает защиту от обесценивания смысловой, этической, идентификационной значимости (например, трансформация обряда в шоу для туристов) и стандартизации. В качестве ключевых противоречий выступают, согласно М. Хоркхаймеру и Т. Адорно [15], процессы коммодификации (трансформация культуры в товар) vs автономии искусства, а также массовый спрос (клиповость, массовое поточное производство) vs сложные смыслы.

В сфере креативных индустрий осуществляется синтез эстетики и предпринимательства, проявляющийся в соединении художественного мышления с бизнес-логикой и продукта культуры с механизмами рынка. Баланс данного синтеза может проявляться, например, в проекте «Русские сезоны» с экспортом театральных постановок как особой бизнес-модели, но с сохранением художественных канонов; в этно-брендинге территорий страны, предполагающем торговлю сувенирами и продвижение языкового и культурного наследия; NFT-музеях, соединяющих цифровую экономику с сохранением шедевров искусства.



В качестве механизмов сохранения ценностей культуры могут выступать нормативные акты о защите нематериального культурного наследия, экономические действия в форме грантов на «некоммерческие» проекты; технологические инструменты, предполагающие использование блокчейна для подтверждения подлинности (например, сертификация ремесел).

Экономизация культуры с сохранением ценностного содержания – это поиск «золотой середины» между прибылью и миссией, где продукция культуры не столько продается, сколько приумножается через ряд эффективных экономических инструментов.

Креативные индустрии выступают в качестве знаковой альтернативы государственной и коммерчески ориентированной сфере культуры, генерируя «третий путь», в котором ценность и прибыль не столько противостоят, сколько усиливают друг друга.

При этом достаточно важно не только монетизировать творческую идею, сколько сохранять гуманитарную направленность, ориентироваться на социальное воздействие, работать с продвижением актуальных смыслов /идентичности /культурного наследия.

Проблема экономизации культуры с сохранением ценностного содержания является достаточно важной в контексте вызовов современности, когда культура сталкивается с риском утраты глубины, аксиологической и духовной основы под давлением логики маркетинга как хозяина реальности.

В-седьмых, институционализация правовых норм. Креативные индустрии, используя инструментарий арт-менеджмента, органично интегрируют миссию культуры в устойчивые и эффективные бизнес-модели, сохраняя при этом аутентичность и ценностное содержание. Все это важно как для реализации Указа Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» [6], так

и для дальнейшей эффективной динамики развития российской солидарной экономики будущего, которое уже наступило.

Креативные индустрии являются важным ресурсом преодоления вариативных кризисов как особых рисков /проблем реальности, инструментом формирования новых арт-практик и ключевым драйвером устойчивого социокультурного развития, что актуализируется в условиях вызовов современности.

Креативные индустрии через богатейший спектр культурно-творческого потенциала 1) генерируют и распространяют смыслы /ценности /коды культуры; 2) мобилизуют творческие ресурсы социума; 3) стимулируют инновации в культуре, образовании, коммуникациях; 4) формируют идентичность, сообщество; 5) способствуют осуществлению культурного диалога; 6) синтезируют культуру, экономику и технологии, создавая коммерческий и социально-культурный эффект; 7) реализуют государственную политику, связанную с сохранением и укреплением традиционных российских духовно-нравственных ценностей.

Реалии современности со спектром рассмотренных вызовов /рисков /проблем радикально изменили ландшафт креативных индустрий. В новых условиях логично не столько адаптировать, сколько переосмысливать роль малого и среднего бизнеса в сфере искусств и культуры как экономического драйвера, инструмента «мягкой силы» и пространства, обеспечивающего сохранение и трансляцию культурной идентичности.

Возникший на стыке искусства и коммерции, этот сектор «оранжевой» экономики оказался в двойственной позиции: с одной стороны – главный бенефициар цифровой эпохи, с другой – заложник ее противоречий.

Таким образом, креативные индустрии XXI века – как алхимики эпохи Возрождения – стремятся преобразовать «свинец» цифрового шума, экономической нестабильности и культурного перенасыщения в «золото» общественно значимых смыслов.



## Список литературы

1. Бауман З. Текущая современность / Пер. с англ. Москва: Питер, 2008. 238 с.
2. Закон Московской области от 22.04.2025 № 51/2025-ОЗ «О развитии креативных индустрий в Московской области» URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/5000202504230004>.
3. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Пер. с франц. Москва, Институт экспериментальной социологии. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 161 с.
4. Петренко Е. Л. Ю. Хабермас размышляет о модерне // Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Пер. с нем. Москва: Весь Мир, 2003. С. 233–241.
5. Сибрук Дж. Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры / Пер. с англ. Москва: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. 240 с.
6. Указ Президента Российской Федерации от 09.11.2022 г. № 809 «Об утверждении Основ государственной политики по сохранению и укреплению традиционных российских духовно-нравственных ценностей» URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202211090019>.
7. Федеральный закон от 8 августа 2024 г. № 330-ФЗ «О развитии креативных (творческих) индустрий в Российской Федерации» URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/50912/page/1>.
8. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с нем. Москва: Республика, 1993. 447 с.
9. Шваб К. Четвертая промышленная революция / Пер. с англ. Москва: Эксмо, 2018. 285 с.
10. Шваб К., Дэвис Н. Технологии четвертой промышленной революции / Пер. с англ. Москва: Бомбора, 2018. 317 с.: ил.
11. Ясперс К. Смысл и назначение истории / Пер. с нем. Москва: Политиздат, 1991. 527 с.
12. Beck U. Risikogesellschaft: Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 391 s.
13. Florida R. The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life. New York: Basic Books, 2002. 404 p.
14. Habermas J. Kleine politische Schriften I–IV. Ffm., 1981. Pp. 444–464.
15. Horkheimer M., Adorno Th. W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam: Querido Verlag, 1947. 275 p.
16. McClelland D. C. The Achieving Society. Princeton (N.J.) [a. o.]: Van Nostrand, cop. 1961. 512 p.

\*

Поступила в редакцию 12.03.2025



# РОЛЬ МУЗЕЕВ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

УДК 069

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-79-86>

**Т. В. Ковалёв**

Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: 5258751@gmail.com

*Аннотация.* В статье рассматривается роль музеев в сохранении и трансляции культурной памяти общества. Анализируются функции музея как института, обеспечивающего преемственность поколений, формирование национальной и локальной идентичности, а также влияние музеев на коллективное сознание и идентичность. Особое внимание уделяется концепциям культурной памяти Яна Ассмана, «места памяти» Пьера Нора и Поля Рикёра, освещающим теоретические основания культурной памяти. Отмечается, что через артефакты, символы, образы и исторические нарративы музеи формируют чувство сопричастности и преемственности, укрепляя коллективную память и поддерживая культурную самобытность. В этом смысле музей становится пространством, где конструируется и переживается культурная идентичность, важная как на индивидуальном, так и на общественном уровне. Рассматриваются вызовы цифровой эпохи и этические дилеммы музейной деятельности в современном мире, наполненном противоречиями и конфликтами ценностей.

*Ключевые слова:* музей, культурная память, коллективная идентичность, нарративная идентичность, культурное наследие, музейная коммуникация, функции музея, цифровизация музеев, этические вызовы современности, культурная преемственность, историческое самосознание.

*Для цитирования:* Ковалев Т. В. Роль музеев в сохранении культурной памяти // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 79–86. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-79-86>

## THE ROLE OF MUSEUMS IN PRESERVING CULTURAL MEMORY

**Timur V. Kovalev**

Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: 5258751@gmail.com

*Abstract.* The article examines the role of museums in preserving and broadcasting the cultural memory of society. The functions of the museum as an institution ensuring the continuity of generations, the formation of national and local identity, as well as the influence of museums on collective consciousness and identity are analyzed. Special attention is paid to the concepts of cultural memory by Jan Assman, the “place of memory” by Pierre Nord and Paul Ricoeur, highlighting the theoretical foundations of cultural memory.

---

КОВАЛЁВ ТИМУР ВИТАЛЬЕВИЧ – аспирант кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры

KOVALEV TIMUR VITALYEVICH – Postgraduate student of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture

© Ковалев Т. В., 2025



It is noted that through artifacts, symbols, images and historical narratives, museums form a sense of belonging and continuity, strengthening collective memory and maintaining cultural identity. In this sense, the museum becomes a space where cultural identity is constructed and experienced, which is important both on an individual and on a social level. The article examines the challenges of the digital age and the ethical dilemmas of museum activity in a modern world filled with contradictions and conflicts of values.

*Keywords:* museum, cultural memory, collective identity, narrative identity, cultural heritage, museum communication, museum functions, museum digitalization, ethical challenges of modernity, cultural continuity, historical self-awareness.

*For citation:* Kovalev T. V. The role of museums in preserving cultural memory. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 79–86. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-79-86>

Культурная память – это совокупность знаний, представлений, символов и практик, которые общество сохраняет и транслирует из поколения в поколение, то есть это коллективное знание, которое закреплено в определенных артефактах. Она отличается от индивидуальной памяти своей устойчивостью, институционализацией и социальной значимостью.

Культурная память представляет собой символически оформленную систему представлений о прошлом, обладающую способностью к материальному воплощению. Важнейшими материальными носителями такой памяти выступают исторические памятники, объекты культурного наследия, мемориальные комплексы.

Эти артефакты выполняют двойную функцию: визуализируют образы прошлого и проецируют коллективное видение будущего. Они также способствуют интеграции различных социальных групп (народов, этносов, наций). Как механизм трансляции культурных смыслов, культурная память регулирует эмоциональные реакции и поведенческие модели, формирует жизненные практики индивидов, обеспечивает преемственность между поколениями.

Культурная память обладает следующими отличительными чертами: имеет надиндивидуальный характер (выходит за рамки личного опыта), представляет собой формализованную структуру (она закреплена в традициях и ритуалах), отличается многообразием

форм выражения (от письменных источников до монументальных сооружений).

Согласно Ю. М. Лотману, культура – это коллективная память, надличностный механизм хранения и передачи сообщений (текстов), а также создания новых. Пространство культуры – это пространство общей памяти, где тексты сохраняются и могут быть восстановлены. Культурную память делят на информативную и креативную. Первая связана с сохранением результатов познавательной деятельности, где важен лишь итоговый текст, делающий предыдущие неактуальными. Творческая же память активизирует всю «толщу текстов», и новый текст не всегда является самым значимым. Эта грань памяти культуры обладает панхронностью: актуальные тексты выделяются, а не востребуемые уходят в потенциал. Творческая память как механизм противостоит времени, сохраняя прошлое как вечно присутствующее. Каждый народ определяет, что достойно помнить, а что должно быть забыто.

Один из наиболее значимых теоретиков, который внес большой вклад в разработку этого понятия, без имени которого не обходится ни одна работа по данной проблематике – Ян Ассман – подчеркивал, что культурная память формируется на основе внешне закреплённых форм – текстов, изображений, ритуалов, архитектурных объектов и институций, таких как музеи.

В отличие от коммуникативной памяти, охватывающей жизненный горизонт несколь-



ких поколений и передающейся в процессе повседневного общения, культурная память обеспечивает долговременное хранение информации и поддерживает идентичность общества во времени [1].

Ассман трактует культурную память как один из аспектов социальной памяти. Концепт «культурной памяти» относится к внешним проявлениям человеческого запоминания. Обычно под «памятью» понимают сугубо внутренний психический процесс, связанный с деятельностью мозга и изучаемый нейрофизиологией, неврологией и психологией, а не исторической культурологией. Однако содержание памяти, структура её элементов, длительность сохранения тех или иных сведений во многом зависят не от индивидуальных когнитивных возможностей, а от внешних – социальных и культурных – факторов.

Ассман выделяет четыре сферы внешнего измерения памяти, где культурная память занимает лишь одну из позиций:

1. миметическая память (связана с практической деятельностью);
2. предметная память (окружающие человека вещи служат отражением его самого, напоминают о его прошлом и предках; материальный мир несет в себе временные маркеры, указывающие не только на настоящее, но и на разные пласты истории);
3. язык и коммуникация (коммуникативная память);
4. передача смыслов (культурная память).

Согласно Ассману, культурная память представляет собой непрерывный процесс, посредством которого культура, общество или социальная группа формирует и укрепляет свою идентичность через реконструкцию прошлого. Она служит связующим звеном между прошлым, настоящим и будущим, транслируя ценности, которые определяют идентичность и нормы поведения.

Ассман настаивает, что культурная память не фиксирует прошлое в неизменном виде, а представляет собой активную реконструкцию: общество постоянно заново интер-

претирует свою историю, отбирая значимые фрагменты в соответствии с актуальными ценностями и идеологическими установками. Как пишет Ассман: «Культурная память формирует коллективную идентичность, придавая смысл настоящему посредством обращения к значимому прошлому» [1, с. 53]. Он подчёркивает, что «историческая память всегда подвержена селекции и интерпретации» [1, с. 87], а «мнемонические тексты и образы обеспечивают воспроизводимость культурной памяти» [1, с. 112]. Кроме того, «культурная память структурируется по принципу дистанции: она требует отстраненности от повседневности и обращения к сакрализованному прошлому» [1, с. 134]. В этом контексте музей предстает как пространство, где происходит не просто сохранение артефактов, но и их сакрализация в структуре культурного кода.

Особое внимание Ассман уделяет роли институций: «Культурная память нуждается в носителях – институтах, которые обеспечивают ее стабильность и передачу. Музеи, архивы, библиотеки – это хранители долговременного культурного кода» [1, с. 201]. Именно здесь проявляется значение музеев как институтов, упорядочивающих и «воплощающих» память, материализующих её в виде экспозиций, артефактов, визуальных и текстовых нарративов.

Культурная память объединяет противоположные тенденции исторического развития, поскольку одновременно обеспечивает социальную динамику и культурную преемственность, представляет собой диалектическое единство изменчивости и устойчивости. Культурная память выполняет важнейшие социальные задачи, а именно: закрепляет ценностные ориентиры сообщества, формирует коллективную идентичность, легитимизирует существующий социальный порядок через «обосновывающие воспоминания».

Исследуя культурную память, необходимо отметить, что процессы ее формирования и трансляции носят институционализованный характер и осуществляются через специализированные организации, поскольку



требуется участие профессиональных хранителей традиций, а также подразумеваются ритуализированные формы их воспроизводства. Динамика культурной памяти имеет важнейшие особенности. Это постоянная реинтерпретация прошлого, избирательность запоминания и забывания, усиление активности культурной памяти в периоды социальных трансформаций. Можно выделить следующие свойства культурной памяти: историческая устойчивость (2–3 поколения), общественная значимость, избирательность и фрагментарность, многомерность и противоречивость, ценностная насыщенность, личностная значимость и социальная обусловленность. Ее изучение позволяет понять глубинные механизмы функционирования общества и культуры. Музеи играют ключевую роль в сохранении исторической памяти, выступая как хранители, интерпретаторы и трансляторы культурного наследия.

Переходя от теоретических основ к институциональной реализации культурной памяти, необходимо выделить ключевые функции музея. Музей выполняет задачи не только по сохранению и представлению объектов прошлого, но и по интерпретации и коммуникации, создает определенную версию исторического нарратива, значимую для настоящего, выступая пространством смыслопроизводства. Его функции можно рассматривать как многослойную систему, включающую

- сохранение (реставрация, консервация, каталогизация, архивирование артефактов),
- интерпретацию (создание постоянных и временных экспозиций, организованных по тематическим, хронологическим принципам, концептуализация коллекций),
- коммуникацию (взаимодействие с аудиторией, просветительская деятельность),
- идентификацию (формирование чувства сопричастности, культурной общности).

Музей является институциональным носителем коллективной памяти. Прежде всего, музею свойственна функция сохранения: это не только физическая охрана объектов, но и их реставрация, консервация, архивирование и каталогизация. Современные музеи располагают специализированными лабораториями, в которых проводится научная работа по восстановлению предметов, сохранению их аутентичности и предотвращению дальнейшего разрушения. Каталогизация и цифровизация коллекций позволяют сделать наследие доступным как для исследователей, так и для широкой публики.

Не менее важной является функция интерпретации. Экспонаты в музее не существуют изолированно – они включены в определенный нарратив, в контекст, который создаётся кураторами и музейными сотрудниками. Через экспозиции, пояснительные тексты, интерактивные технологии и мультимедийные элементы музей формирует определённое понимание истории, культуры и идентичности. Функция интерпретации может реализоваться с помощью авторских кураторских подходов, благодаря оформлению и текстам создается определенная нарративная линия. Каждый предмет получает «голос», и этот голос говорит современному человеку о прошлом в терминах, понятных настоящему. Погружение в эпоху или культуру обеспечивают мультимедийные средства. Это могут быть аудиогиды, видеомонтажи, дополненная реальность. Интерпретация включает и научную деятельность, в рамках которой разрабатываются концепции, публикуются исследования, ведётся просветительская работа. Именно научные публикации дают объективную и взвешенную информацию о значимости коллекции в профессиональном сообществе.

Музей также выполняет коммуникационную функцию, служа пространством, площадкой для диалога с обществом. Он реализует образовательные, просветительские и социальные миссии. Образовательные программы, экскурсии, лекции, мастер-классы и обще-



ственные мероприятия способствуют распространению знаний и вовлечению различных групп населения в культурный процесс. В современных условиях особое значение приобретает интерактивность: музеи стремятся сделать опыт посещения максимально персонализированным, вовлекающим и эмоционально насыщенным. В музеях применяются интерактивные форматы, которые позволяют активизировать внимание и участие посетителей; в частности, это различные мастер-классы, квесты – игровые сценарии для подростков, цифровые инсталляции. Большим спросом пользуются публичные мероприятия, которые проводятся сотрудниками музеев, в частности, круглые столы, конференции, фестивали, ночи музеев. В работу музеев внедряется музейная педагогика – разработка образовательных курсов, которые адаптированы под школьную и вузовскую программы и аудиторию.

Наконец, музеи играют ключевую роль в формировании идентичности. Они не только сохраняют память о прошлом, но и способствуют осмыслению принадлежности человека к определённой культуре, региону, нации или сообществу. Через артефакты, символы, образы и исторические нарративы музеи формируют чувство сопричастности и преемственности, укрепляя коллективную память и поддерживая культурную самобытность. В этом смысле музей становится пространством, где конструируется и переживается культурная идентичность, важная как на индивидуальном, так и на общественном уровне.

Таким образом, музей – это не просто хранилище предметов, а активный участник процессов культурной коммуникации, формирования памяти и идентичности. Его функции взаимосвязаны и направлены на сохранение культурного кода общества, его трансляцию и адаптацию к новым историческим условиям. Именно в этом комплексном взаимодействии музей становится активным участником конструирования культурной идентичности. Через него общество не про-

сто сохраняет свое наследие, но и постоянно переосмысляет его.

В этом контексте важно обратиться к концепции «мест памяти» Пьера Нора. По его мнению, в условиях утраты живых форм исторической передачи – таких как устное повествование, семейная преемственность и ритуальные практики – современное общество всё чаще обращается к символически нагруженным пространствам, где происходит фиксация и воспроизводство коллективного прошлого. Нора подчеркивает, что места памяти возникают потому, что больше нет сред памяти [5]. Они формируются как результат воли к памяти, сознательного стремления сохранить важные элементы истории и культуры в условиях их исчезновения из повседневности.

Музей, в этой логике, является одним из центральных мест памяти. Он выступает не только как хранилище, но и как место символической концентрации, где общество оформляет и репрезентирует свою историю. Нора полагает, что место памяти – это конкретное, значимое пространство, в котором соединяются память, ритуал и идентичность [5]. Таким образом, музей – это институционализированное поле памяти, где происходит переход от живой передачи опыта к структурированной исторической репрезентации.

Важным является и различие, на которое указывает Нора, между историей и памятью, поскольку память всегда жива, она вечно движется, открыта диалогу и преобразованию; история же – это реконструкция, всегда проблематичная и критическая [5]. Музей, находясь на пересечении этих двух форм, объединяет аналитическую строгость истории и эмоциональную силу памяти, что позволяет ему стать эффективным медиатором между прошлым и настоящим.

Дополняя идеи Ассмана и Нора, Поль Рикёр предлагает рассматривать память не только как репрезентацию прошлого, но как «обещание ответственности» перед ним. Он рассматривает память как часть более широкого процесса – «нарративной иден-



тичности», где субъект и сообщество выстраивают образ себя через рассказы о прошлом. Поль Рикёр, в свою очередь, подчеркивает важность нарратива в процессе исторического самосознания. Музей, как нарративная структура, становится пространством, в котором формируется история – не как объективный перечень фактов, а как осмысленная и упорядоченная история, позволяющая обществу не только помнить, но и понимать себя.

Он подчеркивает, что «напоминание – это не просто обращение к прошлому, но и акт признания, направленный в будущее» [6, с. 93]. Музей, в этой оптике, становится пространством, где память превращается в этическую практику: признание исторической вины, переработка травм, стремление к справедливости.

Рикёр различает «простую память» и «критическую память», подчеркивая «критическая память предполагает осознание того, что прошлое всегда подвергается интерпретации, а потому требует интеллектуальной честности и открытости» [6, с. 124]. Современные музеи, отражая сложные и неоднозначные события – войны, геноциды, колониальные практики – становятся пространствами такого критического диалога.

Кроме того, Рикёр указывает на важность институциональной памяти, которой свойственны доверие, документальность и публичность. Он пишет: «История нуждается в свидетельствах, но ещё больше – в институтах, которые обеспечивают надежность передачи памяти» [6, с. 211]. Именно это делает музей ключевым звеном в цепи культурной преемственности, соединяя личные переживания с коллективным нарративом.

Музеи выполняют функцию коммеморации, они сохраняют и передают память о значимых исторических событиях, трагедиях, героях или культурных явлениях. Музеи играют ключевую роль в этом процессе, превращая память в материальную форму через экспозиции, ритуалы и архитектуру. Их задача – не просто информировать, но и вызы-

вать эмоциональный отклик, способствовать осмыслению прошлого и формированию коллективной идентичности. Увековечиванию памяти способствуют мемориальные экспозиции, посвящённые памяти жертв войн, репрессий, геноцидов или других трагических событий. Их цель – не только рассказать о произошедшем, но и отдать дань уважения погибшим. В музейной работе используются подлинные свидетельства (письма, фотографии, личные вещи), а также интерактивные элементы (аудиозаписи воспоминаний, видеоинтервью).

Музеи часто становятся центрами проведения памятных мероприятий, которые помогают обществу пережить травматичное прошлое и передать память новым поколениям. Формами коммеморации являются Дни памяти – церемонии с участием выживших, родственников, политиков (например, День памяти жертв Холокоста), встречи с очевидцами – живыми свидетелями участников событий, минуты молчания, зажжение свечей – символические акции, объединяющие людей, создание «мест памяти» (П. Нора), обозначающие пространства (физические или символические), которые становятся воплощением коллективной памяти. Архитектура таких музеев сама по себе несёт смысловую нагрузку, в частности, это Мамаев курган в Волгограде – гигантский мемориальный комплекс, где скульптуры и ландшафт передают драматизм Сталинградской битвы.

Музеи все чаще становятся ареной этических и политических дискуссий: о реституции артефактов, репрезентации колониального наследия, включении «замалчиваемых» историй, поскольку хранение памяти – это не только консервация, но и постоянная работа с конфликтами прошлого.

Современные условия цифровизации вносят существенные коррективы в музейную деятельность, поскольку цифровые архивы позволяют расширить доступ к культурному наследию, но одновременно ставят под угрозу аутентичность переживания. Цифровые архивы, виртуальные туры, 3D-моделирование



экспозиций и онлайн-доступ к коллекциям расширяют границы традиционного музейного пространства. С одной стороны, это способствует демократизации доступа к культурному наследию, позволяя миллионам пользователей по всему миру взаимодействовать с музейным контентом. С другой – возникает вопрос аутентичности и «эффекта присутствия»: может ли цифровая репрезентация заменить личный опыт восприятия артефакта в физическом пространстве и сохраняет ли цифровой музей функцию «святилища памяти» или превращается в симулякр?

Кроме того, цифровая эпоха меняет саму логику сохранения: информация становится децентрализованной, персонализированной, а память – фрагментарной и подвижной. В этом контексте музею необходимо не только адаптироваться к новым форматам, но и сохранять функцию критической институции, способной структурировать и осмысливать потоки цифровой информации.

На этом фоне современный музей превращается в культурную платформу – гибкое, многофункциональное пространство, соединяющее выставочную, образовательную, исследовательскую и коммуникационную функции. Примеры таких трансформаций можно наблюдать в музеях XXI века, таких как Лувр, Абу-Даби, Центр Помпиду в Меце, Музей современного искусства «Гараж» в Москве или Музей будущего в Дубае. Эти учреждения представляют собой не только экспозиционные центры, но и пространства культурного диалога, медиации и креативного взаимодействия с аудиторией. Современный музей всё чаще выходит за рамки традиционного формата: он интегрируется в городскую среду, сотрудничает с локальными сообществами, становится площадкой для социального участия и инклюзии.

Музей нового типа стремится говорить не только о прошлом, но и о настоящем, предлагая зрителю рефлексивные стратегии восприятия истории через призму актуальных проблем – экологических, социальных, политических. Он становится пространством

встречи и конфликта взглядов, местом, где рождаются новые формы культурной памяти и коллективного мышления.

Наконец, нельзя обойти стороной этические вызовы, стоящие перед музеями в XXI веке. Всё чаще обсуждаются вопросы реституции культурных ценностей, вывезенных в эпоху колониализма, репрезентации травматического прошлого и «замалчиваемых» историй, инклюзивности музейных нарративов. Хранение памяти в этом контексте означает не просто консервацию, но и активное участие в переосмыслении прошлого, учёт разных точек зрения, диалог с обществом.

Таким образом, музей – это институциональный носитель памяти народа, он аккумулирует материальные и нематериальные свидетельства прошлых эпох. Современный музей – это не статичное хранилище артефактов, а динамичное пространство смыслов, в котором взаимодействуют история, память и идентичность. Его значение в современном обществе заключается в способности не только сохранять культурное наследие, но и формировать ответственное, рефлексивное отношение к прошлому, то есть его роль сегодня заключается не столько в консервации, сколько в критическом переосмыслении культурного наследия человечества с учётом современных социальных и культурно-исторических вызовов. В этом контексте музей как институция осуществляет связь времен, организует пространство диалога между прошлым, настоящим и будущим. Подчеркнем, что культурная память в музее не существует в виде пассивного архива. Она активно конструируется в рамках институциональных, символических и дискурсивных практик. Музей – это не просто пространство хранения, а площадка смыслообразования, где происходит взаимодействие между памятью, идентичностью и культурным наследием. Через эту призму становится очевидным значение музеев как центральных элементов в формировании исторического самосознания и культурной преемственности.

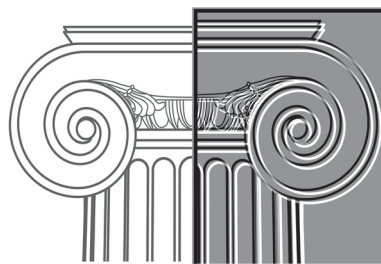


### Список литературы

1. *Ассман Я.* Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в ранних цивилизациях. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 384 с.
2. *Бойм С.* Будущее ностальгии. Москва.: Новое литературное обозрение, 2017. 432 с.
3. *Грязнова Е. А.* Музей как социокультурный феномен: методология и практика. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2009. 256 с.
4. *Каган М. С.* Морфология культуры. Санкт-Петербург: Лань, 1996. 384 с.
5. *Нора П.* Места памяти / Под ред. П. Нора. Москва: Новое литературное обозрение, 2014. 912 с.
6. *Рикёр П.* Память, история, забвение. Москва: Академический проект, 2004. 624 с.
7. *Савчук В. В.* Философия музея. Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2012. 304 с.
8. Современный музей: новые вызовы и возможности: сборник статей научной конференции в рамках Всероссийского фестиваля НАУКА 0+ (6 октября 2023 г.) Москва: МГИК, 2024. 107 с.
9. *Шляхтер А. И.* Музей и культурная идентичность в условиях глобализации // Культурология. 2018. № 2. С. 47–53.

\*

Поступила в редакцию 19.03.2025



ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КУЛЬТУРА



## СУГГЕСТИЯ: ГРАНИЦЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ

УДК 130.2 + 792.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

### А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: markovius@gmail.com

### О. А. Штайн

Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Российская Федерация,  
*e-mail*: shtaynshtayn@gmail.com

*Аннотация.* Термин «суггестия», ключевой в концепции антропогенеза Б. Ф. Поршнева, изначально означал не прямое внушение, но намек, подтекст, подводное течение мысли. Так он использовался в романтической критике и трудах А. Н. Веселовского и получил практическое продолжение в театральной антропологии: ружье на стене, которое выстрелит, суггестивно. В статье прослеживается потенциал этого термина в различных контекстах изучения культуры. Романтическая суггестивность была связана с демократизацией языка и восприятием культурных символов как многозначительных и действенных, при этом жанр назначал субъектов таких действий. Театральная антропология XX века в разных ее версиях потребовала понимать суггестию как механизм, выстраивающий текущую форму субъективности. Проникновение театральной антропологии в общие модели теоретического описания литературы и искусства поставило идею пересборки субъективности в центр размышлений о суггестии. Возможно раскрытие семантического потенциала термина суггестия в наши дни с опорой на феноменологию и применение аппарата истории понятий и критики непереводаемости. Суггестия тогда может стать нормативным термином культурологии, не сводясь к значениям «намек» и «внушение», но понимаясь как фигура мысли, связывающая разные эффекты реальности в искусстве и культурных практиках.

*Ключевые слова:* суггестия, психология искусства, театрализация жизни, антропогенез, театральная антропология, история понятий, потенциал термина.

*Для цитирования:* Марков А. В., Штайн О. А. Суггестия: границы и перспективы культурологического понятия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 88–99. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

МАРКОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет

ШТАЙН ОКСАНА АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат философских наук, доцент кафедры социальной философии, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина

MARKOV ALEXANDER VIKTOROVICH – DSc in Philology, Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities

SHTAYN OKSANA ALEKSANDROVNA – CSc in Philosophy, Associate Professor at the Department of Social Philosophy, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

© Марков А. В., Штайн О. А., 2025



## SUGGESTION: LIMITS AND PROSPECTS OF THE CULTURAL CONCEPT

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail*: markovius@gmail.com

**Oksana A. Shtayn**

Ural Federal University named after the first  
President of Russia B. N. Yeltsin,  
Ekaterinburg, Russian Federation,  
*e-mail*: shtaynshtayn@gmail.com

*Abstract.* The term Suggestion, a key in Boris Porshnev's concept of anthropogenesis, originally meant not direct incitement, but a hint, subtext, undercurrent of thought. Thus it was used in Romantic criticism and the works of Alexander Veselovsky, and it gained a praxis in theatrical anthropology: the gun on the wall that will go off is suggestive. The article traces the potential of this term in various contexts of cultural studies. Romantic suggestiveness was related to the democratization of language and the perception of cultural symbols as meaningful and efficacious, while genre appointed the subjects of these actions. Twentieth-century theatrical anthropology in its various versions demanded to understand suggestivity as a machine constructing an ongoing modality of subjectivity. The infiltration of theatrical anthropology into the general models of theoretical description of literature and art put the idea of rebuilding subjectivity at the center of thinking about suggestion. It seems feasible to explore the semantic potential of the term «suggestion» nowadays, relying on phenomenology and applying the apparatus of the history of concepts and the critique of untranslatability. Suggestion can then become a normative term of cultural studies, not reduced to the meanings of hint and one-way influence, but understood as a figure of thought connecting various effects of reality in art and cultural practices.

*Keywords:* suggestion, psychology of art, theatricalization of life, anthropogenesis, theatrical anthropology, history of concepts, the conceptual potential of the term.

*For citation:* Markov A. V., Shtayn O. A. Suggestion: limits and prospects of the cultural concept. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 88–99. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-88-99>

### **Введение: от рефлексии к катарсису туда и обратно**

Слово «суггестия» латинское, происходит от *sub* + *gero*, буквально «подводка», «поддевание». Глагол *gero* изначально означает «носить, таскать», причем в широком смысле, вроде «носить длинные волосы», и уже от этого переносное значение – *совершать, приносить, причинять*, как мы говорим, «приносить пользу» или «нести всем людям добро».

Если в буквальном смысле суггестия – незаметное принесение чего-то, намек, закулисное действие или подтекст, то в бытовой речи, как в русском языке, так и в западных языках, это слово чаще используется не в значении «намек», а «прямое внушение». Такой смысл

это слово приобрело в деловом английском, а под его влиянием – во французском и других. Suggestion – то предложение, которое вносится и принимается, например, во время кризиса фирмы. Коррелятом к suggestion оказывается «интерес»: предложение воспринимается с интересом и тогда начинает работать. Сам по себе интерес – слабое ощущение в моральном отношении, это не восторг, не энтузиазм; но сочетание суггестии и интереса приводит к тому, что люди, до этого скептически относившиеся к любым предложениям, принимают это и выводят фирму из кризиса.

Очевидно, что для исследования предметов истории и культуры ограничиваться смыслом «внушения» для слова *суггестия*



не получится: современная эстетика настаивает на активной роли зрителя (слушателя, читателя) в работе с произведением. Просто находить суггестивное внушение внутри произведения (например, рассматривать, как один герой на сцене внушает что-то другому, и из этого выводить эстетическое воздействие произведения) будет неуместно просто потому, что не позволит соотносить сценическую реальность с нашей социальной реальностью. Со времен «Психологии искусства» Л. С. Выготского [2] мы знаем, что отношение сценической реальности и социальной реальности не есть отношения модели, урока или фантазии к области практических поступков, но более сложное отношение области социальной психологической рефлексии к области удостоверения в пережитом катарсисе.

Смотря спектакль, по Выготскому, мы остаёмся субъектами социальной психологии и узнаем в зеркале сцены возможное и невозможное для нас, но производя такую проверку, тестирование социальной психологии в нас, мы обретаем катарсис не внутри действий воображения, а при обращении к настоящей социальной реальности, где видим, что можем теперь действовать свободно и ответственно.

#### **Материалы и методы: утешение феноменологией**

Интеллектуальную историю термина «суггестия» проследил Б. Маслов. По его выводам, этот термин ввел в научный оборот А. Н. Веселовский [1] в обоснование своего проекта исторической поэтики [8]. Ему нужно было объяснить, как именно произведение действует на нас еще до того, как мы определяем его жанровую принадлежность и, следовательно, нашу стратегию эмоционального поведения, обусловленную жанром. Всё было хорошо в первичном синкретическом искусстве, не знаящем, по Веселовскому, жанровых границ, тогда как в жанровой системе должны быть те намеки в произведении, которые и позволяют удерживать внимание читателя,

заинтересовывать вне зависимости от заранее признанного авторитета имени автора. Обычно в научной литературе [3] сближают суггестию и мотив, что соответствует и прикладному использованию суггестии как внушения в ряде направлений современной психологии, для выработки одновременно устойчивой и ролевой мотивации.

В недавнем выступлении [9] Маслов также подобрал социологические ключи к осмыслению термина «суггестия» Веселовским: распад аристократического общества с понятными аристократам инструкциями, знаками и ценностями, как действовать и как взаимодействовать, семиотизировал аристократическую культуру для следующих поколений, превратил ее в нагромождение получитаемых знаков. Отсюда он выводит как появление «жуткого» во фрейдовском смысле, как результат давления непонятого прошлого аристократической памяти, «замка с привидениями», как непонятной и потому ужасной истории отношений между аристократами, – так и появление просветленного пессимизма, апологии аристократической культуры как величественной и создающей ценности на века, в противовес современной суете.

Маслов при этом не сводит оба способа отношения – ужас перед непонятными событиями и восхищение интуитивно понятными ценностями – к одному принципу. Хотя феноменологическая философия вполне могла бы свести, подвергнув культурную интуицию систематическому рассмотрению, к своеобразной эйдетической редукции как приёму, по выражению А. В. Ямпольской [17]. Тогда фасцилирующее отношение к аристократической культуре можно было бы понимать как момент обретения социальной психологии, как признание интерсубъективного характера ценностей, а *жуткое* сопоставить с катарсисом по Выготскому, то есть с признанием того, что катастрофический сюжет не является единственным сюжетом внутри реальности и катастрофа на одной из социальных сцен не исключает «легкого дыхания», по Выготскому, на другой сцене. А человек,



проходя через разные этапы социализации, выступает на разных сценах.

Поэтому суггестия – это понятие не столько разрыва внутри культуры, сколько понятие *театральной антропологии*, что мы и будем доказывать. Театральная антропология восходит к опытам Н. Н. Евреинова [7] как часть философии поступка, сведенной к философии эксперимента [4]; она получила продолжение уже в современном театре как разворачивание эксперимента в сторону поступка [14] и в сторону понимания поступка как условия следующих поступков [6]. Театральную антропологию можно охарактеризовать так: это исследование того, каковы границы способности человека стать другим, чем он есть сейчас, стать человеком, невозможным для него же некоторое время назад. В этом смысле театральная антропология отказывается от понимания театра как иллюзии, но настаивает на театре как антропологическом эксперименте. Дело не в том, что театр перевоспитывает человека или изменяет его установки, а в том, что человек сам, посещая театр, начинает соотносить свои аффекты и свои действия по-новому. Тогда человек как раз уклоняется от суггестии в узком смысле, как прямого внушения, но обретает суггестию в широком смысле, как рефлексивную способность видеть исходные предпосылки своего действия. Он не подражает актеру или персонажу, но видит те предпосылки в своем начальном устройстве, в своей духовной конституции – для того, чтобы действовать именно так, а не иначе. Мы добавляем к театральной антропологии понятие различных сцен социального действия, благодаря чему суггестию можно понимать не только как модель отдельных психологических перемен, но модус вообще действия психики, в соответствии с убеждением Л. С. Выготского, что нет индивидуальной психологии вне социальной психологии и социальная психология – это совсем другое, чем коллективная психология.

Содержательная статья Маслоу [8], в которой указаны реальные источники мысли Веселовского, от Гегеля, П.-Б. Шелли, Эдгара По и Энеаса Далласа до Герберта Спенсера

и Эдварда Тейлора, потребовала бы размышлений, во много раз превосходящих ее объем. Если говорить совсем кратко, для романтиков суггестия была основной формой *déjà vu*, способом конвертировать идеальное смутное переживание в социально значимое произведение. Веселовский, выступавший как адепт прогресса, должен был установить, как в условиях, когда великих поэтов становится меньше, а вкусы и запросы людей в области искусства дифференцируются, какие-то вещи могут влиять на воображение бесповоротно, создавая тем самым разделяемое переживание, которым ты хочешь поделиться с другим. Суггестия – это неопределенное удовольствие, которое воскрешает мертвые слова и формулы, делает родным переживание утраты, вроде сентиментальных размышлений на сельском кладбище, и это безотчетное удовольствие и есть социальное действие искусства. Это уже не восприятие произвольных ассоциаций, но культурных форм, созданных другими художниками, устроителями произведений, кладбищ и руин.

Согласно Маслоу, Веселовский, не принимая гегелевскую идею синтеза, принимает общее место прочтения Аристотеля через Гегеля, что художник изображает не индивидуальное, но характерное. Тогда «художник, изображающий стол, работает не только с диффузным представлением о столе, сложившимся у носителей той или иной культуры, но и с совокупностью уже отмеченных суггестивностью образов стола, созданных художниками прошлого (...). Красота в природном мире существует постольку, поскольку мы переносим на природу тот тип апперцепции, к которому нас приучило искусство, т. е. является результатом постепенно откладывающегося в культурном сознании эстетического опыта. Потенциальная субъективность наших представлений наращивается по мере того, как углубляется культурный слой, с самим ходом истории» [8, с. 109]. Но именно эти обобщения вызывают наш феноменологический вопрос: каковы условия такого переноса? При этом мы исходим из понимания феноменологических



процедур как противоречащих кумулятивно-му опыту [15] и внедряющих своеобразный аскетический опыт обращения, конверсии, то есть признания другого носителя сознания одновременно как автора спасительной проповеди и чистого медиума *самих условий твоего бытия и познания* [16].

Любой философ-феноменолог сказал бы, что диффузное представление о столе тоже создано художниками, включая столяра, создавшего стол, или продавца, который этот стол прорекламирал как предмет быта. В таком случае суггестивным должно быть и наше отношение к жизни: стол в нашей комнате, вызывая мысль о дедушке, который за ним сидел, ничем не отличается от стола на театральной сцене, который вызывает мысль о времени действия «Трех сестер» Чехова. От того, что мы многослойно относимся к столу на театральной сцене, отдельно думая о Чехове, отдельно о дворянской культуре, и отдельно о замысле современного режиссера-экспериментатора, ничего не меняется: стол в нашей комнате тоже это и дедушкин стол, и мой привычный рабочий стол, и застрахованный товар. Поэтому проблема нашей статьи: как всё-таки термин *суггестивность* проводит различие между жизнью и искусством и как необходимо уточнить его значение, чтобы он всегда употреблялся корректно в теоретической культурологии?

Методологически мы опираемся не только на историю понятий, но и на методы исследования непереводимостей [5]. Непереводимость – это не просто трудность перевода, это необходимость заполнения лакун теоретизации определенными практиками. Невозможно до конца объяснить, например, что такое «субъект», но различные практики, от экономических до театральных, создают разные формы не только присутствия субъекта, но и его тематической устойчивости в культуре. Так и невозможно объяснить до конца, что такое «суггестия», но можно указать на те театральные и жизненные практики, которые не сводят суггестию ни к частным случаям авторитарного внушения, ни к тем

догадкам, которые основаны только на совпадении индивидуальных интересов, а не реальном социальном опыте, опыте признания *собственной реальности* как необходимой для *общей социальной реальности*.

Фоном рассмотрения выступает повышенный интерес в конце XIX века к возможностям гипноза, внушения, авторитарного воздействия, как преодолевающего антиномический разрыв между языком и действием. Этот интерес, от Ж. М. Шарко и И. Бернхейма (научивших Фрейда гипнозу) до Гюстава Лебона, имел в виду практический синтез психологии и социологии: социальные проявления человека оказывались внутри психических способов воздействия, своеобразного алфавита управления, а наблюдения над индивидуальной психологией могли быть обобщены не отвлеченными моделями, но практиками гипнотического управления. Так как здесь мы уже вступаем в область медицины и ее истории, то полемика вокруг гипнотического внушения остаётся за пределами нашей работы; мы только обратим внимание на две методологически ключевые книги.

Первая – труд Поля Сурио «Внушение в искусстве» [18], главная мысль которого состоит в незаметности внушения. Внушающей силой в искусстве обладают не столько какие-то впечатляющие репрезентации, сколько регулярные, казалось бы рутинные, и незаметные вещи, например, рябь на воде, или расходящиеся солнечные лучи, или постоянно меняющиеся формы облаков. Если в природе все эти вещи для нас могут быть несущественны, потому что мы ориентируемся в пространстве, например, идем вдоль озера, и озеро для нас – только обстоятельство нашего передвижения, то на картине пруд с кувшинками начинает обладать по-настоящему гипнотической силой. Нас завораживает эта рябь, эти едва намеченные солнечные зайчики и кувшинки, довольные не только своей долей, но и своей волей.

Сурио отвергал сведение искусства как к познанию, так и к реализации автономных законов, например, законов игры. Он



может быть назван социологом и прото-феноменологом искусства, для которого восприятие искусства социально, так как принимает искусство как таковое, не препарировав его. В отличие от науки, которая должна подвергнуть в поисках достаточного основания свой предмет ряду операций, искусство принимает природу как она есть; более того, оно сразу схватывает природу как событие, как что-то, уже сбывшееся с нами. Поэтому цель искусства – не открыть для нас в природе что-то новое, но напомнить нам всем, как мы находились в природе как в событии.

Этому напоминанию на уровне действия нашего сознания, его механики, соответствует определенное незаметное смещение в репрезентации, появление того неприметного остатка, который и обладает внушающей силой. Например, лист дерева для нас в природе просто лист, это один из признаков дерева, по которому мы убеждаемся в существовании целого или же для чего-то употребляем этот лист. Лист на картине оказывается игрушкой света, или примером правильного контура, или перспективой перехода от плоскости к объему. Будучи вполне достоверной репрезентацией, этот лист при этом как будто мерцает перед нами, погружается в свое собственное бытие, в свою автономию свойств, чтобы стать листом для нас, чтобы что-то для нас значить. Искусство не есть познание или игра, оно – особая социальная практика, но в конце концов оно нас растворяет во впечатлениях. Мы постигаем те впечатления, которых у нас раньше не было, хотя и возвращаемся к событиям собственного бытия, и растворяемся в искусстве, нас подхватывает волна незаметных аффектов и несёт всё дальше, к тому творчеству, которое имеет созидательный социальный смысл.

Для Сурио, в отличие от большинства эстетиков его времени, искусство воздействует на сознание непосредственно, оно обладает внушающей силой даже по отношению к людям, не знающим его правил. Противопоставление цивилизованного зрителя, который рассматривает натюрморт по определенным

правилам анализа и синтеза, и дикаря, который испытывает какой-то простой аффект, не существенно для Сурио: и тот, и другой вполне становятся объектами внушения натюрморта. Натюрморт сначала внушает определенное переживание времени, определенное чувство пространства, некоторые нюансы волнения, вбирает в себя нас. Мы должны соотнести себя с яблоком и столом. В этом смысле картина оказывает гипнотическое воздействие, и мастерство художника режиссирует этим гипнозом, а не репрезентациями и не порядками восприятия. Режиссирует именно не сам художник, а его мастерство.

Еще более неожиданное понимание суггестивности мы находим у русского биолога А. С. Фаминцына [13]. В своей работе он доказывает, что как животные, так и растения могут быть подвергнуты воздействию, в том числе гипнотическому, которое и влияет на развитие природы. Начинает он с того, что психическая деятельность автономна от восприятия, что это определенная внутренняя работа, сопоставимая с работой художника: «Сколь недостаточную для построения факта часть составляют эти данные, рельефно выступает на следующих примерах. Никто не станет оспаривать, что участие органа зрения, при разборе рукописи или печатной книги, совершенно одинаково и независимо от того, написаны ли они на языке вам знакомом, или же совершенно неизвестном. В последнем случае мы увидим лишь начертанные на белом фоне черные, ничего не говорящие нам знаки. Только это передают нам глаза, когда мы разбираем рукопись или книгу, содержание которых нам понятно; между тем чтение их способно вызывать в нас необыкновенно разнообразные и сильные аффекты. Сказанное об органе зрения в полной мере применяется и к органу слуха; не самые звуки, а то, что строится из них при посредстве психических процессов, составляет львиную долю при построении из них так называемого факта; и здесь выступает с неменьшей ясностью, что ощущаемые нами звуки, как и образы зрительные, суть не что иное, как



сырой материал, сам по себе ничего не говорящий нашему сознанию, но тем не менее дающий основу, на которой мы строим наше мировоззрение. Подобно тому, как красота и прочность возводимого здания всецело зависят от гения архитектора, так и все наши выводы и воззрения на мир внешний суть продукты нашей внутренней психической деятельности и носят на себе ее отпечаток. Другими словами, отдельные, извне получаемые нами ощущения относятся к построенным на них продуктам мышления, как кусок мрамора к созданной скульптором статуе, как краски и холст к нарисованной картине». В этом многословном, в духе времени, рассуждении более всего поражает то, что каждый оказывается гением, любой воспринимающей располагает той психической деятельностью, которая превращает мрамор в статую. На этом основании Фаминцын допускает, что если животные и даже растения обладают автономной психикой, то они вполне сами превращают себя в статую, формируют себя на основании определенных действий сознания. Эти действия могут быть усилены внушением, или могут быть парализованы воздействием каких-то химических средств. Например, действие хлороформа для растений тогда подобно гипнозу, тогда как действие солнечных лучей – тому воздействию солнечной картины, о котором писал Сурио.

Программа Фаминцына подразумевает, что ученые должны объединиться в некоторую нейросеть, огромный конгломерат наблюдающих чутких субъектов, и вместе, обмениваясь информацией, они смогут наблюдать эволюцию в реальном времени: «Поэтому я и считаю себя вправе настаивать на возможности непосредственного констатирования ее опытным путем; особенно, если принять во внимание возможность возникновения в будущем более или менее многочисленных ассоциаций ученых, для разрешения общими усилиями наиболее важных научных вопросов, не доступных одинокому исследователю, как по обширности и сложности задачи, так равно и по времени, потребному для их

разработки. Ведь мыслимы, хотя и могут показаться мало возможными, исследования, производимые, по заранее определенному плану, тысячами ученых и не ограниченные коротким сроком человеческой жизни, но продолжающиеся сотни или даже тысячи лет. Не менее сказочным показалось бы первобытному человеку, если бы кто-либо, по пророческому дару, нарисовал ему картины из современного нашего быта, с городами в несколько миллионов жителей, железными дорогами, океаническими пароходами, телеграфами и прочими техническими сооружениями человека, созданными соединенными усилиями тысячей тружеников. Я позволяю себе даже высказать предположение, что недалеко время, когда ассоциации ученых, занимающихся сообща разработкой научных вопросов, станут явлением обыденным».

Рассуждение Фаминцына больше всего напоминает современные мысленные эксперименты, проверяющие границы автономного мышления нейросети, вроде *китайской комнаты* Сёрла или *китайской нации* Нэда Блока. Но для этого рассуждения Фаминцына существенно то, что фактически все ученые могут образовать единое сознание, которое и получает единую и правильную репрезентацию объективной природы и объективного мира. Тогда внушение и совпадает с достоверным знанием: способность животных и растений переживать внушение, быть загипнотизированными солнцем или пищей совпадает просто с объективной картиной мира, которая и внушена нам со всеобщей убедительностью.

Таким образом, в конце XIX века, при всех спорах различных философских школ, от несколько эклектичного неолейбницианства Фаминцына до прото-феноменологии Сурио, формируется определенное представление о границах суггестии, вне зависимости от того, считали ли исследователи авторитарное внушение полезной практикой, более того, конструктивной для эволюции природы и искусства, или же только моментом работы сознания, необходимым для его



дальнейшей автономизации. Прежде всего, суггестия отождествляется с определенной пространственно-временной конструкцией, картиной. Она никогда не существует как просто язык, диалог, понятия и понятные высказывания, но как определенная рамка, коробка, театральная сцена. Затем суггестия понимается вовсе не как эффект отдельных высказываний или приемов, это бессознательная жизнь бессознательного, жизнь тени от смысла, а не понятого смысла. Это то самое воздействие ряби воды на картине, или неизвестного алфавита, в ожидании того, как сообщество ученых образует всемирную сеть, которая сможет прочитывать все алфавиты и тем самым извлекать необходимые аффекты для уже направленной, а не стихийной эволюции. Наконец, суггестия – это всегда повторяющееся действие, не просто меняющее нас, но возвращающее нас к себе, возвращающее нас самим себе, где мы уже сможем действовать не один и не два, а много раз. В этом театре мы уже не просто будем направлены волей режиссера, которая оказывается и глубинной общечеловеческой волей, но станем действующими лицами некогда пережитого, вернув себе ту юность, которая есть одновременно полнота аффектов.

В недавнем докладе [11] И. Ю. Светликова указала на продолжение этого понимания бессознательного внушения в теоретических построениях Серебряного века: в критике Павлом Флоренским прямой перспективы как средства внушения секулярных порядков, во многих странных мистико-аллегорических образах романа Андрея Белого «Петербург», в которых космическая аллегореза, понятый через Штейнера Атаназийс Кирхер, импликация гипноза как грубого воздействия и трансмутации культур могут быть объяснены только как результат понимания внушения не как индивидуального акта, но как духа эпохи. Светликова не говорит при этом о театральной антропологии, считая, что позиции многих деятелей Серебряного века были идеологичными, и что идеологизация науки ими была неизбежна в ситуации распада сослов-

ных границ и невыявленности границ между частным мнением и общественной позицией. Но мы настаиваем на том, что как раз театр всегда ставит границы между частным и общественным, по-новому их проводит, и даже если это границы подвижные, они никогда не могут теряться в своей невыявленности.

**Результаты: открыть Гамлета в себе.** Веселовский писал так: «Иные образы и сравнения до сих пор остаются в обороте, избитые, но внятные, видимо связывающие нас, как обрывки музыкальных фраз, усвоенных памятью, как знакомая рифма, и вместе с тем вызывающие вечно новые подсказывания и работу мысли с нашей стороны. Вымирают или забываются те формулы, образы, сюжеты, которые в данное время ничего нам не подсказывают, не отвечают на наше требование образной идеализации; удерживаются в памяти и обновляются те, которых суггестивность полнее и разнообразнее и держится долее; соответствие наших нарастающих требований с полнотою суггестивности создает привычку, уверенность в том, что то, а не другое, служит действительным выражением наших вкусов, наших поэтических вожделений, и мы называем эти сюжеты и образы поэтическими» [1, с. 57]. В центре его внимания, как мы видим, не работа образов, а только работа нашей мысли. Наша мысль забывчива, наша мысль выдвигает требования, которым материал не отвечает, наша мысль всё больше требует и всё больше обосновывает себя как гарантию вкуса. Здесь Веселовский выступает как *прото-феноменолог*, и нас не должны смущать слова и обороты вроде «вымирают» или «поэтические вожделения», которые остаются просто данью науке XIX века. Веселовский целиком и полностью создает *феноменологическую модель отношения сознания к образу*. Эта модель проста: мы с самого начала, интенционально, готовы признать какие-то моменты в искусстве осмысленными. Но при этом интенция должна усиливаться – просто потому, что мы постоянно отличаем искусство от повседневного опыта и ждем от него большего, чем в повседневности.



Поэтому если в повседневности мы внимаем любым указаниям, что и нужно для нашего выживания, то в искусстве – только тем, которые постоянно усиливают нашу уверенность в себе. В жизни мы просто считываем знаки для принятия практических решений, в искусстве должны быть уверены, что пришли в театр не зря. Тогда чеховское ружьё, которое должно выстрелить, суггестивно; оно показывает, что мы смотрим не на какие-то модели жизни людей, не на какие-то поучительные сцены, но на театр как таковой, действие как таковое. Это соответствует норме театральной антропологии: человек в театре уверен прежде всего в том, что он пришел в театр не зря, принял театральную иллюзию как имеющую отношение ко всей жизни, как образцовое действие для всех дальнейших наших действий. Полнота и разнообразие суггестивности, о котором говорит Веселовский, в театре соответствует выстраиванию образа героя: мы верим, что актер, играющий Гамлета, играет не просто шекспировского персонажа, но и определенную форму самосознания, которая имеет отношения и к нашему сознанию. Здесь тезис Веселовского не противоречит основному тезису Выготского в «Психологии искусства» [2] о Гамлете как социальной форме, как о реализации самого социального действия, где рефлексия должна быть убедительна и необходимо прерывать действие: медлить ради того, чтобы сбывалась эта рефлексия. Медлительность Гамлета в интерпретации Выготского полностью соответствует выпадению формул и образов в интерпретации Веселовского – поспешное действие, как и стершаяся формула со скудной суггестивностью, не создадут Гамлета как убедительного персонажа для нас.

Б. Ф. Поршнев в своей знаменитой книге [10], опираясь на идеи Л. С. Выготского и А. Р. Лурия, понимает антропогенез не как освоение тех или иных форм, формул, инструментов или видов деятельности и ее репрезентации, но вполне в духе театральной антропологии. Сначала ты должен представить себя, представить как стойкого и непоко-

лебимого, а потом уже ты сможешь и репрезентировать, и работать с репрезентациями. Репрезентация и работа с репрезентацией связаны больше друг с другом, чем ты связан с собой; но только осуществив эту связь с собой, *сыграв Гамлетом себя и Гамлета в себе*, ты сможешь стать человеком.

Поршнев говорит: «В чистом виде суггестия есть речь минус контрсуггестия» [10, с. 131]. Полную некритическую внушаемость современного человека он отождествляет с гипнозом, в котором у человека нет недоверия к источнику слов. Опираясь на тезис Выготского, что «знак в силу самой своей природы рассчитан на поведенческую реакцию, явную или скрытую, внутреннюю» [10, с. 133], Поршнев говорит по сути о двойной театрализации знака: он суггестивен на сцене явного поведения, но контрсуггестивен на уровне скрытых мотиваций. Здесь Поршнев в чем-то действует как феноменолог, утверждающий, что суггестия, то есть сами вещи и явления, «индуцирует» [10, с. 137] контрсуггестию, то есть вырабатывает определенные предпосылки эйдетической редукции. Только эта редукция не осуществляется мыслителем, но подстрекается механизмом «непонимания», когда человек отказывается подчиняться каким-либо словам, потому что не видит в них смысла, слово, репрезентируя что-то, скрывает это. По сути, это то, что феноменология описывает как невозможность отождествить репрезентацию с предметом не только в рамках *внешнего*, но и в рамках *внутреннего* опыта: знаменитое «Это не трубка» Р. Магритта как герб такого признания.

Из этого Поршнев делает далеко идущие выводы, что «[н]а пути развития [человечества] существенно менялась сама природа суггестии» [10, с. 439]: от интердикции («это нельзя – это не может быть») к прескрипции («надо сделать то, а не это, чтобы это было»). Суггестия в смысле интердикции миметична: на раннем этапе антропогенеза она совпадает с мимесисом: это жест, запрещающий другие жесты, кроме подражания этому жесту. Эта интердикция, по Поршневу, далее становит-



ся театральной, появляется «некий сигнал, специально тормозящий этот генерализованный тормоз» [10, с. 440], то есть *звукоиспускание*, крик, обращающий на себя внимание и уже поэтому соотносящий остановку жестов со слушанием крика. Первая интердикция, конечно, напоминает репетицию спектакля, а вторая интердикция – саму игру спектакля, удерживающего внимание зрителя.

Тогда чем будет прескрипция? Поршневу пишет о прескрипции очень мало и очень сложно и, по сути, отождествляет ее с накоплением информации, когда человек может ответить на вопрос не только «что надо делать», но и «почему надо делать». Поршневу оказался жертвой грамматического и логического внушения: что если что-то предписывается, значит, уже есть субъект и предикат, и надо только посмотреть, когда само действие субъекта прояснило содержание предиката. Здесь явно в учении Поршнева есть пробел, который мы можем восполнить театральной антропологией, – где субъект, в отличие от грамматики и логики, не данность, а проблема, непереводаемость.

### Обсуждение и выводы:

#### театральная антропология навсегда

Наиболее удачный пример применения театральной антропологии в филологии – работа О. А. Седаковой «Поэзия и антропология», где она показывает, как личная стойкость может быть обусловлена антиномической поэтикой Мандельштама: «Трудность этого вспоминания передается как попытка выбора из двух невозможностей: невозможности сделать что-то – и невозможности не сделать этого» [12, с. 110]. По сути, здесь дана *формула прескрипции*, отсутствующая у Поршнева с его запутанными логико-грамматическими ее характеристиками. Прескрипция – это не информативное объяснение *почему*, а само конструирование того статуса «почему», когда любое отношение к нему уже будет действием, уже будет поступком. Как актер не может не играть на сцене, а зритель не может не воспринять театр не как театр,

так и здесь поступок не может быть воспринят как не поступок или отсутствие поступка.

Поэтому суггестию в культурологии давно надо понимать не как внушение или догадку, но как фигуру мысли, наподобие метафоры, но связывающую не различные образы, идущие к понятиям, а различные понятия, идущие к поступкам. В этом смысле суггестивна, например, ситуация героя поэмы «Москва – Петушки» (1969) Венедикта Ерофеева: он накладывает картографию Петушкова на Москву и тогда находит Кремль. До этого он не мог найти Кремль, потому что его опыт был тематическим, подчиняющимся словам, но не суггестивным, и, следуя словам и понятиям Москвы, он Кремля не находил, а только очередные прибежища для своей мысли и речи. Тогда как оказавшись вдруг в Москве, думая, что находится в Петушках, он и начинает действовать суггестивно, то есть узнавать тот Кремль, который реален. Эффект реальности в его мечтах и пьяных исповедях совпадает с эффектом реальности самой реальности, и для героя это заканчивается трагично: он, как протагонист, должен пережить все театральные сценарии, включая гибель трагического героя.

Конечно, в культуре существует и авторитарный гипноз: достаточно вспомнить популярность в советское время фокусников-иллюзионистов, а в перестроечное время – гипнотизеров, прежде всего, А. М. Кашпировского. Хотя фокусники понимали свою деятельность как игру, вариант зрелища, близкого к спортивным зрелищам, а Кашпировский и подобные авторитарные гипнотизеры, вероятно, серьезно воспринимали себя и свои возможности, тем не менее, есть общий механизм их деятельности – погруженность в спортивную культуру, с ее незаметными факторами для достижения успеха, для направленной эволюции тела, и постоянными внушениями со стороны тренера. Голос тренера, учителя физкультуры, который и воспроизводил Кашпировский на своих сеансах, и был таким оживлением спортивной культуры. Но театральная антропология и театраль-



ная культура сопротивляется авторитарному гипнозу. Суггестия в театральной антропологии – это не постоянная оглядка на внушения, на окрики тренера и внутренние внушенные себе императивы достижений, но напротив, проникание внутрь еще неизвестного спектакля. Мы знаем сюжет «Гамлета», но мы идем на новую постановку «Гамлета» не только для того, чтобы узнать что-то новое о замыслах режиссера (это побочный эффект), но чтобы пережить особое суггестивное состояние.

Мы предлагаем следующее определение: **суггестия – то принятие данных о реальности, которое позволяет действовать по сходным сценариям и при восприятии искусства, и при совершении поступков в реальной жизни.** Например, суггестивным будет посещение галереи, после которого

улучшается самочувствие и решительность. Такую суггестию попытался осуществить герой рассказа Г. Успенского «Выпрямила» (1885), но далее он свёл суггестию к мотиву и мотивации, и поэтому ему понадобилась не сама статуя, а ее репродукция как мотиватор: второй раз в галерею он не пошел, опасаясь дискредитации первичного впечатления. Если не сводить суггестию к мотивации, то есть к игре интердикции в двух смыслах, по Поршневу, но увидеть в ней прескрипцию, то возможно второе и третье посещение галереи, как возможен второй и третий хороший поступок как пережитый катарсис, по Выготскому. Посещение и поступок не связаны мотивацией, но только суггестией осуществления одного и того же сценария на совсем разных сценах.

### Список литературы

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 408 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. Москва: Рипол-Классик, 2017. 528 с.
3. Говенько Т. В. Теория А. Н. Веселовского о мотиве и сюжете в отражении фольклорной сказки // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика. 2021. Т. 26. № 3. С. 511–518.
4. Жукова О. А. Серебряный век между творческим экспериментом и откровением: эстетический трактат Николая Евреинова // Вопросы философии. 2025. № 1. С. 140–151.
5. Кассен Б. и др. Европейский словарь философий: словарь непереводаемых. Париж: Сей, 2014–2024.
6. Кухта Е. Театральная антропология – как понимает ее Эуженио Барба // Человек. 2011. № 7. С. 189–194.
7. Марков А. В. Звуковая кукла: Кант, Евреинов и Хлебников // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2024. № 3. С. 70–77.
8. Маслов Б. К критике понятия суггестивности (наблюдения над «Определением поэзии» А. Н. Веселовского) // Наследие Александра Веселовского в мировом контексте: исследования и материалы. Москва: Центр гуманитарных исследований, 2016. С. 100–111.
9. Маслов Б. Интерес и суггестивность как категории современной поэтики [Доклад на заседании Русского литературно-теоретического кружка 30 ноября 2024]. Видеозапись, 01.52'21”
10. Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 720 с.
11. Светликова И. Ю. Детали «Петербурга»: Как читать Андрея Белого [Доклад на заседании Русского литературно-теоретического кружка 24 января 2025] Видеозапись, 01.49'38”
12. Седакова О. А. Поэзия и антропология // Седакова О. А. Четыре тома. III. Poetica. Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 99–116.



13. *Фаминцын А. С.* Современное естествознание и психология // Мир Божий. 1898. № 1–6. [Электронный ресурс] URL: [http://az.lib.ru/f/famincyn\\_a\\_s/](http://az.lib.ru/f/famincyn_a_s/)
14. *Шестакова А.* Незрелищный театр Ежи Гротовского и Эудженио Барбы. К постановке вопроса о понятии «зрелищность» // Искусствознание. 2008. № 4. С. 60–80.
15. *Ямпольская А. В.* Феноменология и мистика Бёме в интерпретации А. Койре // Артикульт. 2011. № 3. С. 14–22.
16. *Ямпольская А. В.* Феноменологическая редукция как философская конверсия // Вопросы философии. 2012. № 9. С. 157–166.
17. *Ямпольская А. В.* Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № 2. С. 195–205.
18. *Souriau P.* La suggestion dans l'art. Paris: Félix Alcan, 1893. 338 p.

\*

Поступила в редакцию 06.03.2025



## ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ И ВЕЧНОСТИ В ТЕАТРАЛЬНОЙ МИСТЕРИИ Р. ВАГНЕРА «ПАРСИФАЛЬ»

УДК 301.085

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-100-109>

**В. Т. Фаритов**

Самарский государственный технический университет  
Самара, Самарская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: [vfarg@mail.ru](mailto:vfarg@mail.ru)

*Аннотация.* Статья посвящена анализу философских мотивов оперы Рихарда Вагнера «Парсифаль». Основное внимание в исследовании уделяется проблеме соотношения времени и вечности в музыкальной ткани произведения, а также – проблеме искусства и религии в театральной мистерии Вагнера. Обосновывается тезис, что творчество Вагнера характеризуется тенденцией к незавершенному переходу от эстетического к пост-эстетическому. Осуществляется сравнительный анализ «Парсифаля» с оперой Альбана Берга «Лулу», а также – с кантатой Альфреда Шнитке «История доктора Иоганна Фауста». Философский анализ оперы Вагнера осуществляется в контексте концептуальных разработок А. Белого, О. Шпенглера и А. Ф. Лосева. Делается вывод, что театральная мистерия Вагнера «Парсифаль», являясь художественным произведением, одновременно обнаруживает тенденции к выходу за пределы сферы сугубо художественного. Здесь мы имеем дело с произведением искусства, которое стремится к тому, чтобы быть чем-то большим, чем только произведение искусства.

*Ключевые слова:* Вагнер, Парсифаль, мистерия, литургия, постэстетическое, время, музыка.

*Для цитирования:* Фаритов В. Т. Образы времени и вечности в театральной мистерии Р. Вагнера «Парсифаль» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 100–109. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-100-109>

*Благодарности:* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

### IMAGES OF TIME AND ETERNITY IN R. WAGNER'S THEATRICAL MYSTERY «PARSIFAL»

**Vyacheslav T. Faritov**

Samara State Technical University  
Samara, Samara Region, Russian Federation,  
*e-mail*: [vfarg@mail.ru](mailto:vfarg@mail.ru)

---

ФАРИТОВ ВЯЧЕСЛАВ ТАВИСОВИЧ – доктор философских наук, доцент, профессор кафедры философии и социально-гуманитарных наук, Самарский государственный технический университет  
FARITOV VYACHESLAV TAVISOVICH – DSc in Philosophy, Associate Professor, Professor at the Department of Philosophy and Social and Humanitarian Sciences, Samara State Technical University

© Фаритов В. Т., 2025



*Abstract.* The article is devoted to the analysis of philosophical motives of Richard Wagner's opera "Parsifal". The main attention in the study is paid to the problem of the relationship between time and eternity in the musical fabric of the work, as well as the problem of art and religion in Wagner's theatrical mystery. The thesis is substantiated that Wagner's work is characterized by a tendency towards an unfinished transition from the aesthetic to the post-aesthetic. A comparative analysis of "Parsifal" with Alban Berg's opera "Lulu" and with Alfred Schnittke's cantata "The History of Doctor Johann Faust" is carried out. The philosophical analysis of Wagner's opera is carried out in the context of the conceptual developments of A. Bely, O. Spengler and A.F. Losev. It is concluded that Wagner's theatrical mystery "Parsifal", being a work of art, simultaneously reveals tendencies to go beyond the sphere of purely artistic. Here we are dealing with a work of art that aspires to be more than just a work of art.

*Keywords:* Wagner, Parsifal, mystery, liturgy, post-aesthetic, time, music.

*For citation:* Faritov V. T. Images of Time and Eternity in R. Wagner's Theatrical Mystery "Parsifal". *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 100–109. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-100-109>

*Acknowledgements:* The research was carried out at the expense of the grant of the Russian Science Foundation No. 24-28-00627, <https://rscf.ru/project/24-28-00627/>

Фигура Рихарда Вагнера занимает особое положение не только в истории музыки, но и в истории культуры. С именем Вагнера неизменно связаны представления о кризисе западного искусства и западного мира. Так, согласно А. Ф. Лосеву, «наиболее существенным для Вагнера является то, что он в большей мере, чем все другие представители искусства XIX, был охвачен предчувствием катастрофы старого мира» [9, с. 283]. В представлении философов, теоретиков культуры и искусства имя Вагнера связывается с завершением и упадком великой европейской музыки. В свою очередь, упадок европейской музыки является следствием и симптомом заката самой европейской культуры. В этом аспекте Вагнера противопоставляют Баху: «в звучаниях Вагнера – все, что угодно, но только не музыка в прежнем, усвоенном смысле; от Баха до Шумана – четко знакомая, близкая музыка: в Вагнере, в Листе иная какая-то музыка. Вагнер – падение музыки; но впадении музыки, – в Вагнере весть, неуклюже пропетая весть, что смерть «музыки» в музыке – новый исход всей культуры из тьмы, из Египта: к далекой мистерии» [1, с. 254]. Аналогичную оценку места и значения Вагнера в культуре мы находим у Шпенглера: «Около 1740 г., когда все великие мастера масляной живописи

умерли и Бах был в расцвете своей силы, был закончен строгий канон 4-частной сонатной фразы. Оба они знаменуют максимум формы, которого вообще возможно было достигнуть, идя от прасимволов в первом случае *тела*, во втором – *пространства*. Оба удерживают свое значение вплоть до Скопаса и Бетховена, которые находятся на границе культуры и цивилизации и уже не справляются с большим стилем, Лист и Вагнер разрушили этот стиль» [18, с. 334].

Число примеров подобных оценок можно было бы увеличить. Достаточно вспомнить Ницше, Бодлера, Т. Манна. Однако приведенных высказываний достаточно, чтобы охарактеризовать положение Вагнера как *пограничного*: прежняя музыка и прежняя культура приходят к своему концу, зарождается и становится что-то другое. И после Вагнера будет музыка. Будет Малер, будет Берг, будет, наконец, Шнитке. И многое другое. Но музыкальная ткань уже не будет прежней. Вопрос заключается в следующем: сохраняет ли та музыка, которая начинается с Вагнера, статус эстетического феномена или же имеет место событие падения не только определенной формы музыки, но гибель музыки как таковой, смерть эстетического как такового и переход к не-эстетическому?



Эстетическое в самом общем определении представляет собой выражение бесконечного посредством конечного через доступные чувственному восприятию образы. Эстетическое характеризуется установкой на *размыкание* образа в таком направлении, чтобы конечное смогло стать выражением бесконечного. Способы и характер этого размыкания могут быть различными, но цель остается одна. В свою очередь, *пост-эстетическое* характеризуется *замыканием* художественного образа исключительно на конечном. Обращенность на бесконечное отсутствует. В философской перспективе этому переходу от эстетического к пост-эстетическому соответствует событие «смерти Бога», знаменующее переход от метафизики к постметафизике.

#### **Театральное богослужение: pro et contra**

На первый взгляд, театральная мистерия Вагнера опровергает все обвинения в декадентстве. «Парсифаль» дает максимально богатый материал для прочтения в сугубо метафизическом, соответственно, эстетическом ключе. Либретто оперы буквально перегружено религиозными мотивами и символами. Однако очень быстро становится понятно, что все образы и фигуры обладают чрезвычайно расплывчатыми семантическими контурами, характеризуются неопределенностью и многозначностью. Вагнеровский «Парсифаль» в аспекте своего идейного содержания допускает множество самых разных, в том числе взаимоисключающих, истолкований. Возможны разнообразные теологические и мифологические интерпретации и одновременно – фрейдистские и неофрейдистские и даже национал-социалистические прочтения.

Проблема, однако, не в этом. Многозначность толкования является неотъемлемой чертой любого крупного произведения искусства. Камнем преткновения в «Парсифале» стал религиозный, христианский, а, еще точнее, литургический аспект его содержания. На театральной сцене Вагнер представил самый сакральный момент христианско-

го богослужения – таинство евхаристии. Вот здесь мнения и оценки разделились вплоть до образования диаметрально противоположных, взаимоисключающих позиций. Одни констатировали в театральной мистерии Вагнера эстетическую фальсификацию подлинной веры, отмечая заведомую неподлинность «оперного христианства»: «Вагнер, недавний певец язычества, вдруг обратился в своем творчестве к церковному обряду» [12, с. 448]. Другие делали акцент на том, что, попадая в контекст художественного произведения, элементы религиозного культа неизбежно утрачивают свою богослужебную направленность, превращаясь в сугубо эстетический феномен: «Хотя материал сохраняет свою духовную сущность, он теряет всякий контакт с соответствующими ритуалами, такими как католическая месса или протестантское причастие» [5, с. 369]. С другой стороны, были и те, кто находил в опере Вагнера самое что ни на есть подлинное христианство: «Р. Вагнер использовал сюжет Вольфрама фон Эшенбаха, но отнес действие драмы ко времени возникновения сказания о Парсифале, когда восточная и западная ветви христианства были едины. Поэтому в «Парсифале» таинство причастия в братстве Грааля совершается так, как это было в неразделенной Церкви и как это происходит сегодня в Православной Церкви» [14, с. 175–176].

Важно учитывать, что здесь мы имеем дело не просто с противоположными интерпретациями – как уже отмечалось, для художественного текста такое явление скорее правило, чем исключение. В случае Вагнера поляризация трактовок приобретает более масштабный характер. Под вопрос ставится либо художественная, эстетическая сторона произведения, либо богослужебный аспект его содержания. Одно исключает другое. Либо «Парсифаль» признается сугубо театральным произведением искусства, собственно, оперой, и тогда литургические элементы рассматриваются лишь как структурные компоненты ткани художественного текста. Либо центр



тяжести переносится на христианскую мистерию, и тогда эстетическая сторона произведения должна отойти на второй план, уступив место сакральному действию. Сложность «Парсифаля» состоит в том, что сам Вагнер не оставил четких указаний, к какому именно полюсу следует склоняться, предоставив слушателям и интерпретаторам самим решать, что тут к чему.

В итоге сторонники сакрализации искусства приходят к вполне обоснованному заключению о невозможности воплощения последней оперы Вагнера на театральной сцене: «При чтении текста «Парсифаля» возникает вопрос: можно ли вообще ставить на театральной сцене подобные вещи? Ведь Р. Вагнер ввел в текст драмы литургические формулы из евхаристического канона церковной службы, которые не могут быть использованы в драме, иначе она из драмы превращается в мистерию и, следовательно, не может быть поставлена в театре, ибо зрелищное представление будет уже кощунством. Мистерию «Парсифаль» мы можем прослушивать, как мы прослушиваем мессы, но не можем смотреть ее как зрелище, ибо становимся соучастниками кощунства» [14, с. 186]. Вполне возможно, что «Парсифаль» в жанровом плане тяготеет не к опере, но к распространенным в старые времена ораториям, кантатам и пассионам. По крайней мере, подобные допущения в исследовательской литературе встречаются: «произведение следовало бы исполнять как ораторию с немим финалом на заднем плане» [5, с. 356]. И сам Вагнер в отношении «Парсифаля» всерьез задумывался о невидимом театре: «не хочется даже думать о всех этих костюмах и гриме! Когда я представляю себе, что таких персонажей как Кундри надо наряжать, мне на ум сразу приходят эти ужасные маскарады. И после того, как я изобрел невидимый оркестр, хорошо было бы мне изобрести и невидимый театр!» [5, с. 356]. Проблема действительно серьезная. Театральные доспехи рыцарей Монсальвата и, в особенности, бутафорская чаша Грааля,

светящаяся с помощью электронной подсветки, способны создать эффект пародии, сводящий на нет всю глубину замысла.

Поставленная Вагнером задача репрезентации божественного в его канонически-церковном аспекте не просто в музыкальном, но в театральном произведении является фактически неразрешимой проблемой. После Вагнера такие композиторы, как Г. Малер и А. Шнитке, отдавали предпочтение уже не оперному, а симфоническому жанру. Шнитке пишет симфонию-мессу, где канонический богослужебный текст на латинском языке исполняется хором и солистами, отражаясь и преломляясь в партиях оркестра. Конечно, нельзя сказать, чтобы во Второй Симфонии Шнитке все было просто и однозначно. И здесь представлен сложный и драматический диалог вечности с современностью, религии с искусством [15]. Но, по крайней мере, во время исполнения симфонии-мессы от музыкантов не требуют преклонять колени и причащаться Святых Даров, а слушатели избавлены от необходимости созерцать церковные таинства на театральной сцене. Вагнер же – вольно или невольно – вызывает у слушателей «Парсифаля» неловкое чувство туриста, который, желая осмотреть интерьер готического собора, случайно оказался на богослужении. Принять участие в этом богослужении он не может, но и оставаться в положении любопытствующего наблюдателя не очень хорошо. Единственно верным решением в данной ситуации будет – незаметно удалиться, а для удовлетворения своих художественных интересов зайти в другое время. Опера Вагнера не оставляет слушателю столь легкого пути. Конфликт эстетического и церковного здесь может быть разрешен только через отрицание одного в пользу другого.

В этой связи обращает на себя внимание фраза Андрея Белого: «Я в церковь ходил как в театр» [3, с. 319]. Формулировка звучала бы не столь резко, если бы была представлена в таком виде: «Я в театр ходил как в церковь».



Выражение «храм искусства» является устойчивым и, как правило, не вызывает сомнения, что «храм» здесь берется в переносном, метафорическом смысле. Совсем другая ситуация, если церковное богослужение начинает восприниматься как театральное представление. И тем более, если церковное богослужение становится кульминационным моментом театрального действия. Тут уже с фатальной неизбежностью встает вопрос: имеет ли место в опере Вагнера *сакрализация театрального пространства* или же *профанация сакрального*? Возвышается ли искусство до уровня богослужения или же происходит эстетизация и театрализация религии?

Интеллектуальный и духовный контекст эпохи, на фоне которого разворачивается творчество Вагнера, в большей степени склоняет ко второму варианту. В этом ракурсе «Парсифаль» выступает в качестве свидетельства общего упадка духовной культуры европейской цивилизации. В опере Вагнера мы «имеем дело с экзистенциальным кризисом страдающей цивилизации, оставленной Богом, но все еще желающей сохранить свою божественную душу и ищущей убежище в мистицизме и всевозможных духовных практиках» [5, с. 350]. Как представитель своего времени, Вагнер проявлял «интерес к дискуссиям в консервативных кругах, которые диагностировали кризис цивилизации и искали возможность ее исцеления» [5, с. 344].

Здесь обращает на себя внимание фигура раненого и больного короля, который не в состоянии выполнять свои священные обязанности слугителя Грааля: «Особая форма бытия этого короля, который одновременно и “живет и не живет”, и чья жизнь – только видимость, оказалась связанной с историей о Граале» [7, с. 57]. Амфортас должен не только исцелиться от раны, но и уступить свое место другому. Фигура старого и больного короля, на смену которому приходит молодой, – типичный мифологический и сказочный сюжет. Однако у Вагнера здесь присоединяется и становится доминирующим мотив греха и искупления, переводящий сюжетную кол-

лизию из мифического плана в религиозный. Но здесь снова встает уже заявленная проблема: возможна ли репрезентация сакрального в театральном искусстве? В. Я. Пропп в своем хрестоматийном исследовании показал, что миф, умирая, становится сказкой [13]. Не будет ли справедливым утверждение, что умирающая религия становится оперой? Подобно тому, как мифический обряд замещается сказочным нарративом, религиозный обряд становится предметом театрального представления. Здесь снова Андрей Белый верно указывает на коренное противоречие эпохи: «Театр будто бы должен стать храмом. Но для чего должен стать храмом театр, когда параллельно с театром у нас есть и храмы? В храме совершается богослужение. Там совершаются таинства. “Пусть и в театре совершаются таинства” – так говорят нам новейшие теоретики драмы. Но что понимать под таинством? И что понимать под богослужением?» [2, с. 26].

Показательна уже сама постановка вопроса: что понимать под таинством и богослужением? И не является ли забвение сакрального необходимым условием сакрализации театрального пространства? Чтобы ответить на данный вопрос, нужно вспомнить, в чем, собственно, заключается смысл религиозного таинства. Протопресвитер Александр Шмеман дает такое определение: «Прежде всего, сама Церковь есть *воспоминание Христа*. Природная память есть, прежде всего, “присутствие отсутствия”, ибо чем более тот, кого мы вспоминаем, “присутствует”, тем острее боль его отсутствия. Но во Христе память вновь получила силу исцелять время, разорванное грехом, смертью, ненавистью и забывчивостью. И сердцем этого богослуженного празднования, этого богослуженного *сегодня* является именно эта новая память, имеющая власть над временем, и она стоит в центре богослуженного празднования литургического *днесь*» [17, с. 133–134]. Центральным моментом церковного богослужения выступает событие *исцеления разорванного грехом времени*.



### Пространством становится время: *Verwandlungsmusik*

Перед тем, как ввести Парсифаля в храм братства Грааля, Гурнеманц произносит фразу: «Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit». «Пространством здесь становится время». Сразу после этого высказывания исполняется *Verwandlungsmusik* – симфонический эпизод, название которого можно перевести как «Музыка превращения». Здесь слушатель наконец-то получает возможность отдохнуть от нудных и бесконечных речитативов Гурнеманца и погрузиться в область чистой музыки. Наряду с роскошным Вступлением *Verwandlungsmusik*, безусловно, является шедевром вагнеровского музыкального творчества. В опере этот музыкальный эпизод выполняет не только эстетическую, но и техническую функцию: сразу из леса Парсифаль и Гурнеманц должны попасть в храм Грааля, в связи с чем было необходимо заполнить время, требующееся для перемены декораций. Поэтому *Verwandlungsmusik* можно переводить и как «Музыку перемены декораций». Но возможен и другой перевод, акцентирующий литургический аспект театральной мистерии: музыка пресуществления. Данный перевод тем более оказывается оправданным, что в последующих эпизодах оперы речь как раз будет идти о таинстве евхаристии.

Почти с первых тактов музыка захватывает слушателя и уносит на недостижимую высоту: именно в музыке Вагнеру удается достичь эффекта прорыва в трансцендентное, божественное сверхчувственное. Однако на фоне строго аскетической и утонченно-возвышенной музыки *Vorspiel* (Вступления), перед красотой которой не устоял даже скептически настроенный в отношении «Парсифаля» Ницше, *Verwandlungsmusik* производит впечатление чрезмерной экзотичности. Слишком уж «дионисийским» и страстным оказывается порыв, слишком сильным экстаз, для характеристики которого вполне подходят слова Достоевского: «Это не земное; я не про то, что оно небесное, а про то, что человек в земном виде не может перенести.

Надо перемениться физически или умереть» [6, с. 528]. Не следует забывать, что у Достоевского такое экзотическое состояние описывает «бес» Кириллов. Для достижения необходимого эффекта Вагнеру даже потребовался новый музыкальный инструмент: «В качестве лейтмотива к Храму Грааля в опере «Парсифаль» Рихард Вагнер придумал сверхъестественный, неземной звук, который должен был воспроизводить совершенно новый инструмент. Композитор называл этот звук «Звон святого Грааля». Тема Грааля в первом и третьем акте «Парсифаля» основана на глубочайших басах, призванных вызывать священный трепет у слушателей. Мощные колокольные звуки лежат почти на недостижимой глубине: C (до) – G1 (соль контроктавы) – A1 (ля контроктавы) – E1 (ми контроктавы)» [8].

В Третьем акте *Verwandlungsmusik* звучит еще раз, однако здесь экзотический и дионисийский колорит оказывается еще более усиленным. Оглушающий рев медных духовых и маршевый ритм «колоколов» создает впечатление, что здесь готовятся принять не Христа, а Вотана. Музыка в большей степени вызывает ассоциации с мировой волей Шопенгауэра, а не с Богом христианской церкви. Очевидно, что в «Парсифале» в творчестве Вагнера наметилась тенденция перехода от язычества и шопенгаурианства к христианской метафизике и эстетике. Но вопрос, насколько последовательно эта тенденция воплотилась в музыке, остается менее очевидным. Языческие мотивы «Кольца Нибелунгов» присутствуют не только во втором акте в образах Клингзора и цветочных дев, но проступают и в тех эпизодах, которые были задуманы как христианские. По крайней мере, оба варианта *Verwandlungsmusik* характеризуются амбивалентностью, не позволяющей однозначно охарактеризовать данную музыку как христианскую. Если это и христианство, то слишком уж страстное, с явно ощутимыми языческими мотивами слепого рока и неумолимой судьбы.

Впрочем, в Первом акте Вагнер заставляет своих слушателей пережить подобный



экстаз не десять секунд, а целых три минуты... По завершении *Verwandlungsmusik* происходит трансформация сценического пространства из профанного в сакральное. Хор рыцарей Грааля, готовясь к Таинству, поет: «*Zum letzten Liebesmahle gerüstet Tag für Tag*». Однако вопреки ожиданиям Таинство не совершается по причине раны и болезни подавленного искушению короля Амфортоса. Время оказывается разорвано грехом. Под угрозу поставлено само существование Церкви. Задача спасения возлагается на Парсифаля, который со своей миссией успешно справляется. Но для нас важно не столько содержание либретто, сколько вопрос о реализации поставленной задачи в музыкальной ткани произведения. Именно музыка является искусством времени по преимуществу. Удалось ли Вагнеру осуществить исцеление разорванного грехом времени средствами музыки? И что в контексте данной проблемы означает формула «пространством становится время»?

С одной стороны, в музыке Вагнеру действительно удастся «сфокусировать в пространственной точке временной цикл», осуществить «развертывание вечности во времени» и показать средствами музыкального языка «рождение вне-временного из временного» [12, с. 412, 263]. Но такова вообще метафизическая природа музыки. И если уж говорить о развертывании вечности во времени, то в европейской музыке пальма первенства здесь, безусловно, принадлежит Баху. И вряд ли кто-либо во всей истории музыки сможет сказать в этой сфере новое слово. На другом полюсе располагаются эксперименты и поиски таких композиторов, как Берг и Шнитке. Здесь путь к вечному и вневременному лежит уже через разорванность и хаотическую дисгармонию временных пластов. Вагнер занимает особое место в промежутке между этими двумя полюсами, не склоняясь ни к тому, ни к другому и одновременно обнаруживая черты как того, так и другого. В «Парсифале» одновременно представлены строгая и возвышенная простота баховского хора и тембровая

и тональная неустойчивость авангардной музыки: «В противоположность и почти наперекор величественному священному фасаду, которому соответствуют изысканные, чистые тембры, располагаются эпизоды, где персонажей обволакивает хроматическая муть, порой вспыхивающая двусмысленным блеском, порой же замаскированная цветовыми сгустками, под которыми невозможно более различить ни гармонического смысла, ни секретов оркестровки» [11]. Исследователи отмечают в музыкальной ткани оперы «диффузное взаимопроникновение традиционного и прогрессивного музыкального языка. С одной стороны, хрестоматийная последовательность квинт придает верхнему тембру и следовательно всей фразе архаические черты, с другой стороны, хроматически современная и отчетливо скачкообразная гармонизация создает ощущение нестабильности» [5, с. 358, 350]. Именно посредством сложно организованной, сочетающей разнородные пласты музыкальной техники Вагнеру удается достичь эффекта сопряжения гетерогенных временных пластов. Так пространством становится время: на театральной сцене прошлое сопрягается с будущим, Бах встречается с Бергом.

Однако христианская проблема исцеления времени здесь не решается. Вагнер успешно балансирует на границе эстетического и пост-эстетического, виртуозно играя разноплановыми музыкальными техниками и стилями. Но назвать оперу однозначно христианской невозможно как раз по причине стилистической неоднородности и неоднозначности. Как художнику, Вагнеру удалось «реализовать в драме диахроническое качество музыкального лейттематизма, его способность воссоздавать временной объем, показывая прошлое в настоящем» [12, с. 503]. В конце концов, эстетический аспект берет верх над религиозным: «При переводе истинно церковной мистики таинства в театральную иллюзию чуда теология становится на службу художественно-поэтической природе произведения, делается структурной теологией» [12, с. 106].



В полной мере эта вагнеровская амбивалентность и неопределенность – как на уровне музыкального языка, так и на уровне мировоззренческих аспектов – воплотилась в образе Кундри.

### Музыка – женщина:

#### Namenlose

В одной из своих теоретических работ Вагнер дает такую характеристику музыке: «Музыка – женщина» [4, с. 130]. Этот образ далее разворачивается в целую серию предложений, где итальянская оперная музыка сравнивается с блудницей, а французская – с кокеткой. Хуже всех оказывается «так называемая немецкая оперная музыка», которая, согласно Вагнеру, есть не что иное, как ханжа. Напротив, настоящая музыка – это женщина, которая любит: «которая свою добродетель видит в гордости, а гордость в жертве, в той жертве, с которой она отдает не часть своего существа, а все существо» [4, с. 135].

К какому из этих типов следовало бы отнести Кундри? Единственно возможный ответ на этот вопрос: сразу ко всем. Образ Кундри – самый сложный и многозначный, как в плане музыки, так и в плане смысла. Клингзор наделяет ее сверхвременными характеристиками: «Urteufelin! Hölenrose! Herodias warst du, und was noch?». Кундри – Прадьяволица и Адская роза, которая в одном из своих прошлых воплощений была Иродиадой. И кем еще? Она – Namenlose, не имеющая имени, та, которую нельзя назвать, поскольку нельзя вместить в одно имя всю спектральную множественность несогласующихся между собой смыслов.

Впоследствии Альбан Берг в своей опере выведет на сцену героиню, которая, как и Кундри, не может быть названа только одним именем. В Прологе этой оперы будет говориться, что зрителям предстоит увидеть создание, лишенное души («Die unbeseelte Kreatur zu schauen»). Unbeseelte в данном контексте – вариант Namenlose, образ берговской Лулу отсылает к образу вагнеровской Кундри. Пройдя через ряд звериных метафоров,

Укротитель останавливается на змее – символе, в наибольшей степени подходящем для задачи сценического воплощения Первообраза Женщины: «Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen». В этом месте появляется Лулу в костюме змеи и звучит главный мотив всей оперы (со слов: «Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!»). Если Кундри была Иродиадой, то Лулу в Первом акте оперы Берга называется Евой. При этом образ Кундри характеризуется большей амбивалентностью, поскольку наряду с ветхозаветными коннотациями содержит еще и отсылку к Марии Магдалине. На этот момент указывал Томас Манн: «Но образ Кундри, этой розы ада, нельзя не назвать явлением патологии в мифе; в своей мучительной раздвоенности и расщепленности – одновременно орудие дьявола и жаждущая спасения кающаяся грешница» [10, с. 111]. У Берга этот второй мотив кающейся грешницы практически полностью редуцирован. И если Кундри под конец оперы обретает спасение, то Лулу ждет только гибель.

Обе героини несут смерть мужскому миру через животное, сексуальное начало, которое оказывается сильнее специфически мужских добродетелей – разума и закона. В «Парсифале», однако, находится мужчина, способный противостоять соблазнительным и губительным чарам Кундри. В «Лулу» таких персонажей нет. Никто не может ни спасти ее, ни спастись от нее. Единственным выходом в данной ситуации становится только убийство, на которое оказывается способен лишь стоящий вне разума и закона Джек-Потрошитель, alter ego погибшего во Втором акте Доктора Шона (в опере обе партии исполняет один и тот же певец).

Музыкальный портрет Кундри фактически превосходит музыкальный портрет Лулу. Именно здесь в наиболее явной форме «музыка Вагнера подходит непосредственно к порогу атональности»: «музыкальная энергия, как в крике, накапливается в единственном диссонантном аккорде. Посреди мотива гармонической структуры фраза разламывается» [5, с. 357, 373].



Помимо самого Парсифаля, Кундри – единственный персонаж, присутствующий во всех трех актах оперы. Амфортас, Гурнеманц и рыцари Грааля выходят на сцену только в Первом и Третьем актах, в которых представлен христианский мир, его таинства и богослужения. Клингзор и цветочные девы появляются только во Втором акте, в котором воплотился языческий мир. Парсифаль принадлежит исключительно горнему миру, Клингзор – дьявольскому. В образе Кундри сфокусирован антагонизм между язычеством и христианством. Находясь в плену у низшего мира и будучи не в состоянии самостоятельно освободиться от него, она погружена в бездну тоски и томления по другому, высшему миру. Не в силах спастись, она жаждет спасения. Но Кундри не только героиня оперы, – это еще и сама музыка.

Проблема, таким образом, переводится в эстетическую плоскость. Речь идет о спасении музыки и искусства. В этой связи обращает на себя внимание то обстоятельство, что в Третьем акте спасенная Кундри перестает петь. Она присутствует на сцене физически, но не поет, что составляет разительный контраст на фоне Второго акта, где Кундри

принадлежали наиболее сложные, виртуозные и яркие партии. Означает ли это, что спасенная музыка-женщина самоустраняется, уступая место религиозному культу, в котором священнодействуют уже одни мужчины? Чистая музыка, искусство ради искусства, подобны эмансипированной женщине, которая с фатальной неизбежностью становится орудием темных сил и несет в мир соблазны и вечную гибель. Без веры и церкви спасение невозможно. Искусство само по себе не спасает. Таково последнее слово Вагнера.

Однако в этом оптимистичном варианте разрешения конфликта чувствуется некая натяжка. Аналогичным образом позитивный финал гетевского «Фауста» был многими воспринят как искусственный. Альфред Шнитке в своей кантате о Фаусте посчитал необходимым от оптимистической гетевской версии обратиться к Народной книге, где Фауст гибнет [16]. И в «Лулу» Берга музыка-женщина погибает. Вагнер еще возлагал определенные надежды на будущее европейской культуры и цивилизации, верил в возможность спасения. Берг и Шнитке уже не находят такой возможности.

### Список литературы

1. *Белый А.* Душа самосознающая: монография Москва: Канон+, 1999. 560 с.
2. *Белый А.* Собрание сочинений. Арабески. Книга статей. Луг зеленый. Книга статей: монография. Москва: Республика, 2012. 590 с.
3. *Белый А.* Собрание сочинений. Т. 6. Котик Летаев: монография. Москва: Республика. 1997. 549 с.
4. *Вагнер Р.* Опера и драма: монография. Москва: Рипол Классик, 2022. 386 с.
5. *Гек М.* Рихард Вагнер: Жизнь. Творчество. Интерпретация: монография. Москва: Культурная революция, 2017. 424 с.
6. *Достоевский Ф. М.* Бесы. Москва: АСТ, 1998. 608 с.
7. *Исаев И. А.* Мифологемы закона: право и литература: монография. Москва: Проспект, 2016. 304 с.
8. Колокола Парсифаля для Рихарда Вагнера. [Электронный ресурс] URL: <http://www.expotone.ru/index.php/novosti/9-novosti/108-kolokola-parsifalya-dlya-rikharda-vagnera>
9. *Лосев А. Ф.* Философия. Мифология. Культура: монография. Москва: Политиздат, 1991. С. 275–315.
10. *Манн Т.* Собрание сочинений в десяти томах. Т. 10. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1961. 696 с.
11. Опера Рихарда Вагнера «Парсифаль». [Электронный ресурс] URL: <https://www.belcanto.ru/parsifal.html>



12. *Пащенко М. В.* Сюжет для мистерии: Парсифаль – Китеж – Золотой петушок (историческая поэтика оперы в канун модерна): монография. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2018. 720 с.
13. *Пропи В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки: монография. Москва: КоЛибри, 2022. 640 с.
14. *Тупицын О. В.* Чайковский. Вагнер. Бетховен. Христианское восприятие и истолкование музыкальных произведений: монография. Москва: Лествица, 2000. 224 с.
15. *Фаритов В. Т.* Умозрение в звуках: метафизические аспекты музыкального творчества Альфреда Шнитке // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2024. № 54. С. 204–217.
16. *Фаритов В. Т.* Фауст Альфреда Шнитке: «оставшееся время» европейской цивилизации // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 4 (108). С. 55–64.
17. *Шмеман А.* Великий пост: монография. Москва: Храм святой мученицы Татианы при МГУ, 2019. 154 с.
18. *Шпенглер О.* Закат Европы: монография. В 2-х томах. Минск: Харвест, Москва: АСТ, 2000. 1376 с.

\*

Поступила в редакцию 11.03.2025



## *D*ВЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ МАРИИ КЛАРЫ АЙММАРТ В «АЛЬБОМАХ ДРУЗЕЙ»

УДК 7.034

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-110-121>

**А. В. Фесенко**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: icaria@list.ru

*Аннотация.* Статья посвящена анализу рисунков художницы и ученого из Нюрнберга Марии Клары Айммарт. Рисунки, выполненные в 1693 и 1695 годах в технике гуаши и пастели, были посвящены швейцарскому ученому Иоганну Якобу Шейхцеру и дипломату Гансу Вильперту Цоллеру в их личных так называемых «альбомах друзей» (*Album amicorum*). В статье исследуется контекст и обстоятельства появления рисунков, их связь с научной деятельностью Марии Клары, проводимой в нюрнбергской обсерватории. Также рассматривается связь рисунков Айммарт с жанром эмблемы и такого явления, как «эмблематическое мышление». В этом отношении интересен и важен девиз рисунка, написанный на латинском языке в альбоме Шейхцера. По мнению автора, девиз был создан самой Марией Кларой. Он выполнен размером элегического дистиха (с нарушением законов латинского стихосложения), а не был заказан профессиональному поэту. Также в статье выдвигается предположение, что на рисунке святой Маргариты в альбоме Цоллера представлен автопортрет самой Марии Клары Айммарт.

*Ключевые слова:* Мария Клара Айммарт, альбом друзей, эмблематическое мышление, Луна, святая Маргарита, автопортрет.

*Для цитирования:* Фесенко А. В. Две иллюстрации Марии Клары Айммарт в «альбомах друзей» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 110–121. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-110-121>

## TWO ILLUSTRATIONS BY MARIA CLARA EIMMART IN ALBUMS OF FRIENDS

**Andrey V. Fesenko**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: icaria@list.ru

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of drawings by the artist and scientist from Nuremberg Maria Clara Eimmart. The drawings were made in 1693 and 1695 in gouache and pastel techniques, were dedicated to the Swiss scientist Johann Jacob Scheuchzer and diplomat Hans Wilpert Zoller in their personal so-

---

ФЕСЕНКО АНДРЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры

FESENKO ANDREY VASILIEVICH – CSc in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Cultural  
Studies, Moscow State Institute of Culture

© Фесенко А. В., 2025



called “albums of friends” (Album amicorum). The article examines the context and circumstances of the appearance of the drawings, their connection with the scientific activity of Maria Clara, carried out at the Nuremberg observatory. Also, the connection of Eimmart’s drawings with the genre of emblem and such a phenomenon as “emblematic thinking” is considered. In this regard, the motto of the drawing, written in Latin in Scheuchzer’s album, is interesting and important. According to the author, the motto was made by Maria Clara herself. It is executed in the size (in violation of the laws of Latin versification) of an elegiac distich, and was not commissioned from a professional poet. The article also suggests that the drawing of Saint Margaret in Zoller’s album is a self-portrait of Maria Clara Eimmart herself.

*Keywords:* Maria Clara Eimmart, album of friends, emblematic thinking, Moon, Saint. Margarita, self-portrait.

*For citation:* Fesenko A. V. Two illustrations by Maria Clara Eimmart in albums of friends. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 110–121. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-110-121>

Нюрнберг всегда славился не только как культурный, но и как крупный научный центр, где весьма высоко ценилась астрономия и процветало производство астрономических инструментов. С этим имперским городом связано множество ярких представителей науки. К их числу относится и имя Марии Клары Айммарт (1676–1707) – художницы и первой женщины-астронома Нюрнберга, оставившей яркий след в истории селенографии, в науке о Луне.

О жизни Марии Клары известно очень мало. Она родилась 27 мая 1676 года в семье художника и астронома, основателя нюрнбергской обсерватории Георга Христофа Айммарта (1638–1705). Отец дал дочери прекрасное домашнее образование. Мария Клара освоила рисунок, живопись, гравюру и естественные науки, прежде всего, математику и астрономию [9, с. 8]. Астроном, математик и картограф Иоганн Габриэль Доппельмайер (1677–1750) в своем монументальном энциклопедическом труде «Исторические сообщения о нюрнбергских математиках и художниках» отмечал, что интерес к математике у Марии Клары проявился «уже с самой нежной юности» [8, с. 259–260]. Отметим, что Доппельмайер был близким другом ее отца и лично знал Марию Клару. Она также в совершенстве овладела латинским и французским языками. В качестве примера этих занятий можно привести лист бумаги размером 9,5 x 13,5 см. На нем есть автографы Марии Клары и Георга Христофа Айммарта.

Каждая подпись сопровождается так называемыми «улучшенными цитатами» на латыни и/или французском языке соответственно [17, с. 35]. Эти записи датированы 1699 годом. К этому времени двадцатидвухлетняя Мария Клара была уже состоявшимся художником и астрономом-наблюдателем. Жан Этьен Монтюкла (1725–1799) во втором томе «Истории математики» отметил, что «мадемуазель Айммарт была весьма образована в области астрономии и вычислений» [13, с. 644].

Несмотря на то, что сведений о Марии Кларе сохранилось совсем немного, некоторую информацию мы можем извлечь из ее рисунков и посланий, оставленных в «альбомах друзей», называвшихся на латинском языке Album amicorum.

Самые ранние альбомы датируются XVI веком. Они были изготовлены студентами университета Виттенберга и последователями Мартина Лютера (1483–1546). Внешний вид альбомов дружбы представлял собой прямоугольный блокнот, обшитый кожей. У их владельцев были друзья, сокурсники, профессора и местная знать, которые оставляли в этих альбомах свои пожелания. Отправляясь в путешествие, студенты брали альбомы с собой. Следует помнить, что в то время студенты не были привязаны только к одному университету [6, с. 109]. Они брали уроки по всей Европе, посещая разные университеты, благодаря чему эти альбомы получили широкое распространение. В них содержа-

лись цитаты из Библии или из произведений античных авторов, поздравления, пожелания всевозможных благ и так далее. Тексты часто были написаны на латыни, языке науки, и содержали цитаты на латинском, древнегреческом, иврите, арабском языках. Позднее стали появляться записи на французском, немецком и нидерландском языках. Помимо текста, в некоторых альбомах содержалось немало иллюстраций.

До наших дней сохранились два рисунка Марии Клары Айммарт, оставленные в альбомах друзей (см. рис. 1 и 2). Один из них содержится в альбоме Иоганна Якоба Шёйхцера (1672–1733) и хранится сегодня в центральной библиотеке Цюриха. Второй располагается в альбоме швейцарского дипломата и коллекционера Ганса Вильперта Цоллера (1673–1757), находящемся в музее Метрополитен (Нью-Йорк). В этом же альбоме находится и рисунок Георга Христофа Айммарта. Еще один его рисунок содержится в альбоме богослова и поэта Андреаса Арнольда (1656–1694) в библиотеке герцога Августа (Вольфенбюттель). Этот рисунок также имеет непосредственное отношение к изображениям в альбоме Цоллера.

Иоганн Якоб Шёйхцер изучал математику и астрономию в университете Альтдорфа, где его особенно восхитил профессор физики и математики Иоганн Христоф Штурм (1635–1703), который часто отправлял своих студентов на стажировку в обсерваторию Айммарта. В числе этих студентов был и Шёйхцер, который в мае 1694 года посетил обсерваторию. В мае следующего года он на месяц снял комнату у Айммарта, чтобы углубить свои знания в математике и астрономии, работая в обсерватории. Вероятно, тогда, в 1694 или 1695 году, он и познакомился с Марией Кларой, видимо, произведя на нее неизгладимое впечатление [9, с. 12]. Чем Шёйхцер мог поразить Марию Клару? Надо полагать, широтой своего кругозора. К тому времени он уже был доктором медицины, защитив диссертацию в Утрехте в конце января 1694 года. Помимо астрономии, математики и медицины его привлекало множество других наук. Позднее Шёйхцер стал известен своими исследованиями в Альпах и автором обширного труда *Physica Sacra* (Священная физика). Неудивительно, что знакомство с таким неординарным человеком повлияло на юную Марию Клару. Из ее



Рис. 1. Рисунок Луны Марии Клары Айммарт в альбоме друзей Иоганна Якоба Шёйхцера. Источник: <https://www.e-manuscripta.ch/zuz/content/pageview/1317519>



Рис. 2. Маргарита Антиохийская.  
Рисунок Марии Клары Айммарт в альбоме друзей  
Ганса Вильперта Цоллера. Источник: [https://www.  
metmuseum.org/art/collection/search/380420](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/380420)

небольшого наследия сохранились пять писем Шейхцеру и рисунок в его альбоме друзей. В этом альбоме Мария Клара изобразила пастелью на синем фоне телескопический вид Луны. Слева она написала посвящение на латинском языке: «In honorem Nobillissimi Dn-i Professori» (В честь славнейшего и превосходнейшего господина профессора). Справа указана дата создания рисунка, которой мы еще коснемся в этой статье.

Традиционно в альбомах дружбы наверху помещался так называемый жизненный девиз человека, который пишет пожелания в альбоме. Обычно это были цитаты из Библии, сочинений древних авторов, знаменитых ученых и философов. Мария Клара

тоже поместила наверху своего рисунка жизненный девиз. При этом она не использует какие-либо готовые цитаты, а формулирует свой девиз сама.

К сожалению, девиз был поврежден. Тем не менее реконструкция девиза весьма важна для понимания жизненной позиции Марии Клары. В испорченном виде девиз выглядит так:

Despiciat haec terram facies temerata  
tenebris:  
ut pura ad S... umina mente leves.

Во второй строке девиза одно слово практически полностью исчезло, а следующее пострадало частично. У этого слова почти целиком стерлась первая буква. Но ее можно восстановить и прочесть слово как [l]umina (светила). От предыдущего испорченного слова сохранилась прописная буква «S», а следом почти полностью исчезнувшая, но все же читаемая строчная буква «u». Далее разобрать утраченные буквы еще сложнее, но следом за «u» можно различить едва-едва заметные остатки буквы «p». Это означает, что первый слог читается как «Sup...». Из контекста самого девиза ясно, что это слово может выглядеть в номинативе как Sup(erus, a, um), Sup(remus, a, um), Sup(ra), Sup(era), Sup(eri), Sup(erius). Все эти слова сходны по смыслам и выражают идею верха, неба. Наиболее вероятно, что в тексте Мария Клара использовала слово Superum в множественном числе, согласующееся в винительном падеже с lumen, то есть Supera lumina (высшие или небесные светила). Это утверждение также опирается на оценку размеров промежутков между словами. Реконструированный текст девиза выглядит следующим образом:

Despiciat haec terram facies temerata  
tenebris:  
ut pura ad S[upera l]umina mente leves.

(Этот лик, покрытый темными пятнами, взирает свысока на Землю)

Для того, чтобы и ты ясной мыслью возносился к небесным светилам).

Более того, Мария Клара придала этим строкам форму элегического дистиха, в котором первая строчка слагается гекзаметром, а вторая – пентаметром.

Элегический дистих, как правило, использовался при написании эпиграмм и в сборниках эмблем, издававшихся и переиздававшихся в те времена в огромном количестве. К примеру, в Нюрнберге был очень популярен сборник эмблем в четырех томах Иоахима Камерария Младшего (1534–1598), в котором все эмблемы сопровождалась элегическим дистихом.

В письме Шёйхцеру от 20 ноября 1697 года Мария Клара поместила небольшое стихотворение в честь его бракосочетания с Барбарой Фогель (1670–1738). Стихотворение весьма не совершенно, и сама Мария Клара это понимает. «Я не принадлежу к числу поэтов и никогда не занималась сочинением рифм», – писала она [5].

Поэзией Мария Клара действительно не занималась, но ее стремление к ритмической организации текста ясно видна в альбоме Шёйхцера. При прочтении или декламации элегический стих Марии Клары выглядит следующим образом:

Dēspicit hāec terrām | faciēs temēra(ta)  
tenēbris:  
ūt pur(a) ād Superā | lūmina mēnte levēs.

Мария Клара великолепно знала латинский язык и, соответственно, правила латинского стихосложения. При этом она отстает от классических жестких требований элегического дистиха при оформлении ритмики.

Обращает на себя внимание следующий момент: слово *terram* начинается со строчной буквы, а слово *Supera* с прописной. И, вероятно, это не случайно. Мария Клара, являясь человеком верующим и представителем своего времени, вкладывает в это скрытый смысл. Земля (*terra*) находится внизу, на нее взирает Луна. Все брэнное, тлен, эфемерное – *terra*. И Мария Клара призывает обращать свои чистые помыслы к небесным светилам (*Supera*

*lumina*). Слово *Supera* она пишет с прописной буквы. *Superum* – это мир горний, высший, божественный.

Ю. Н. Звездина отмечает, что для людей эпохи барокко было весьма характерным понимание предметов и явлений во всех особенностях их природных свойств. Как результат, в сознании человека происходили ментальные метаморфозы, приводящие к появлению ряда смысловых слоев и подтекстов, образующих незримые взаимосвязи между предметами и явлениями. При этом «обстоятельное научное исследование объекта вовсе не приводило к разрыву этих метафорических связей – наоборот, оно могло давать новый импульс к символическому истолкованию» [3, с. 12].

В связи с этим уместно упомянуть и об одном раннем рисунке Марии Клары, описанном Дюпелльмайером, на котором она изобразила «лунный серп, размером с большой талер, на несколько большем по размеру синем фоне в форме овала» [8, с. 260]. На белой рамке Мария Клара «золотыми буквами весьма остроумно добавила слова Макробия: *A Luna deorsum natura incipit caducorum* (Ниже Луны начинается область брэнного). Затем она украсила остальное белое пространство овальным венком, составленным из самых красивых цветов» [Ibid.]. По словам Дюпелльмайера, это был один из самых первых рисунков Луны (вероятно, 1693 года) и из этого описания становится ясно, что Мария Клара выполнила его в эмблематическом ключе. Приводя цитату из «Комментариев на “Сон Сципиона”» Макробия [12, с. 517], она противопоставляет вечность в виде лунного серпа и брэнность как цветочную гирлянду. Но в то же время в композиции можно усмотреть и христианские смыслы. Луна – символ Девы Марии, а образ Богородицы часто изображали заключенным в цветочную гирлянду. Этот рисунок Марии Клары, к сожалению, до нас не дошел и известен только по скупому описанию Дюпелльмайера. Но мы вправе предположить, что цветы в гирлянде носили символические смыслы, ведь эмблематическое



мышление было весьма характерно для людей той эпохи. Смыслами, вероятно, была надлена и сама гирлянда. Для нашего исследования особенно важно, что в XVII веке большая часть живописных произведений с изображением гирлянд представляли космологическую символику. При этом, «гирлянды часто имели форму круга или эллипса, образуя замкнутую фигуру, которая сама по себе может символизировать круговращение, непрерывную смену и взаимосвязь каких-либо элементов или понятий. Это могло быть изображение не только четырех сезонов, но и четырех первоистихий» [3, с. 49–50]. Одним из символов Богородицы, чье имя было именем и Марии Клары, была Луна. В живописи XVII века есть немало примеров наличия этого символа в сюжетах, связанных с Богородицей. Примечательно, что в 1613 году художник, друг и учитель Галилео Галилея Лодовико Карди (1559–1613), расписывая купол собора Санта Мария Маджоре в Риме, изобразил Деву Марию, стоящую на такой Луне, какой она была видна только в телескоп [14]. Знала ли об этом факте Мария Клара?

Тем не менее мы допускаем мысль о том, что на раннем рисунке, изображающем лунный серп в гирлянде цветов, содержится не только физический смысл, но и указание на божественную небесную природу, подкрепленное цитатой из сочинения Макробия.

Возвращаясь к иллюстрации в альбоме Шейхцера, рассмотрим завершение композиции, то есть на указание даты его изготовления: «*faciebat Maria Clara Eimmarta A. S. 1695. die 16 Augusti*» (сделала Мария Клара Айммарт 16 августа 1695 г. от Рождества Христова). Примечательно, что здесь Мария Клара употребила имперфект глагола *facio* (*faciebat*). Сам факт употребления имперфекта в подписях произведений искусства не является неким новшеством. Многие художники подписывали свои произведения в этой форме глагола (например, Дюрер). Но в рисунке Марии Клары этот имперфект, возможно, следует рассмотреть в контексте времени и обстоятельств его создания.

Наблюдения Луны занимали особое, можно сказать, ключевое место в научных исследованиях Марии Клары. Доппельмайер писал, что с 1693 по 1698 год она, «используя хороший телескоп, сделала около трех с половиной сотен зарисовок фаз Луны, изобразив их живо и естественно на листах бумаги, выкрашенных синей краской, тем самым заложив основу для развития селенографии» [8, с. 260].

Следует сказать, что Доппельмайер дает не совсем точные данные. Мария Клара Айммарт действительно выполнила большое количество зарисовок лунных фаз, но далеко не все они выполнены в цвете. В 2009 году доктор Ханс Гааб, работая с архивом Айммарта в Санкт-Петербурге, насчитал 235 зарисовок Марии Клары, выполненных на плотной серой бумаге черной и белой пастелью [10, с. 15].

Цветные же изображения Луны, выполненные Марией Klarой Айммарт, хранятся в музее обсерватории университета Болоньи. Обстоятельства их появления здесь были прояснены исследованиями Андраша Деака. 24 сентября 1701 года Георг Христоф Айммарт писал графу Луиджи Фернандо Марсильи (1658–1730), бывшему родом из Болоньи, что его дочь «в знак своей благодарности также прислала другие рисунки планетных фаз и я прошу вас любезно принять эту небольшую работу». Поэтому картины, вероятно, были отправлены в родной город Марсильи в 1701 году [7, с. 175].

Эти работы демонстрируют стиль, выработанный Марией Klarой – синий фон, на который пастелью наносится изображение цвета слоновой кости. Примечательно, что одни рисунки Мария Клара подписывает, используя глагол *facio* (*fec*, *faciebat*, *fecit*), а на других – *pingo* (*pinxit*, *depinxit*). При рассмотрении этих работ становится ясно, что глагол *facio* Мария Клара относит к тем работам, которые являются копиями или выполнены по мотивам произведений других художников. Например: М. С. Eimmarta *fecit* (сделала Мария Клара Айммарт). А глагол *pingo* маркирует самостоятельные, авторские работы. К примеру: *pinxit*

ad Archetypum M. C. Eimmarta (*нарисовала* в качестве образца Мария Клара Айммарт). Однако в альбоме Шейхцера Мария Клара на своем авторском рисунке пишет слово *faciebat* (прошедшее несовершенное время). Означает ли это, что для нее употребление этих глаголов было просто синонимично, или Мария Клара подчеркивает в данном случае не художественный, а технический характер своей иллюстрации?

По нашему мнению, появление рисунка связано с тем, что в этот период (1695 год) Мария Клара вела активные наблюдения и точные технические зарисовки Луны с целью полного картографирования. Конечно, логично в альбоме друзей изобразить эффектную Луну, подобную раннему рисунку, упомянутому Допшельмайером. В посвящении, несомненно, целесообразно показать Луну в сияющем ореоле, венце, облаках и увенчать поэтическим девизом. Но Мария Клара приводит сухое изображение Луны в телескопическом варианте, то есть в перевернутом виде. Иными словами, это рабочая зарисовка. Следовательно, допустимо предположение, что этот рисунок в альбоме Шейхцера, возможно, повторяет один из рабочих черно-белых набросков Луны, переведенный в цвет вариант. Использование же имперфекта указывает именно на техническую направленность рисунка. Вполне вероятно, что Мария Клара употребила имперфект намеренно, сообщая или намекая, что ее работа над лунной серией началась и еще продолжается.

Второй рисунок Марии Клары Айммарт находится в альбоме дружбы Ганса Вильперта Цоллера, содержащем более пятидесяти рисунков североевропейских художников 1500–1700-х годов.

Рисунки Георга Христофа и Марии Клары в этом альбоме следует рассматривать как диптих, выражающий некую общую идею: идентичны жесты героев рисунков и наличие звездных глобусов. Исследовательница из США Дайан Луиза Вудин в своей диссертации предполагает, что «и отец, и дочь придают большое значение жесту руки, желаю-

щей прикоснуться ко Вселенной и, соответственно, к их собственному художественному творчеству. Эти связанные сцены, очевидно, отсылают к произведениям создателей глобусов, и я подозреваю, что рисунки прославляли глобус или, что более вероятно, пару земных и небесных глобусов, – которые Цоллер получил и/или заказал» [17, р. 36]. При этом Дайан Луиза Вудин ошибочно полагает, что на рисунке Георга Христофа представлен глобус Земли, а Мария Клара демонстрирует глобус звездный. В действительности, согласно нашим изысканиям, отец и дочь изобразили один и тот же звездный глобус, который был изготовлен в мастерской Виллема Блау (1571–1638) в 1603 году.

Оба рисунка появились в альбоме Цоллера одновременно, так как на них указана одна и та же дата. Точнее, на рисунке Георга Христофа указан день, месяц и год (01. 09. 1693 г.), а Мария Клара обозначила только год и свой возраст. Георг Христоф изобразил человека на облаке, плывущем над сценой бушующей битвы, горящим городом. Собственно, самой битвы не видно. Айммарт изображает горящий город и наступающую кавалерию. Видны знамена и пики в руках всадников. Возможно, это намек на события так называемой «девятiletней войны», бушевавшей в это время (с 1688 по 1697 год).

В левом верхнем углу художник размещает свой личный девиз на латинском языке: «*Altior is existit Mundo, qui non curat in cuius manu sit Mundus*» (Величайшим в Мире является тот, кого не интересует в чьей руке находится этот Мир). Эти слова Айммарт позаимствовал из латинской версии «Альмагеста» Клавдия Птолемея, изданного в 1515 году Герардом Кремонским в Венеции. Во введении «Альмагеста» кратко излагается жизнь Птолемея, за которой следует сборник из тридцати трех апофтегм, приписываемых ему. Фраза, заимствованная Айммартом для девиза, находится под № 23.

Девиз Георга Христофа Айммарта можно рассматривать как своеобразный визуальный каламбур, который обыгрывает атлетическую



фигуру человека на облаке. Он левой рукой указывает зрителю на звездный глобус, а правой – на небо. Эта иконографическая схема жестов рук (одной – жест, указывающий вверх, другой – вниз) была издавна распространена в изобразительном искусстве, что символизировало неразрывную связь неба и земли, показывая, что все творится по божественной, небесной воле.

У этого рисунка есть предшественник в альбоме друзей упомянутого богослова и поэта Андреаса Арнольда. Рисунок датирован 6 марта 1679 года. Девиз Айммарта тот же, что и в альбоме Цоллера, то есть из «Альмагеста», но идея иная. Художник изобразил двух атлетично сложенных персонажей. Один находится на облаке, поставил ногу на земной шар и указывает на него пальцем. Второй персонаж лежит на земле на фоне леса.

Мария Клара Айммарт на своем рисунке переосмысливает гравюру нидерландского мастера Корнелиса Блумарта (1603–1692) «Святая Маргарита Антиохийская», которая, в свою очередь, была выполнена по картине итальянского маньериста Аннибале Карраччи (1560–1609). На рисунке Марии Клары Святая Маргарита правую руку подняла вверх, а в левой держит книгу на коленях, указывая пальцем на звездный глобус.

Цоллер, как знаток искусства, несомненно, знал первоисточник, на который ссылалась Мария Клара, и понимал, что рисунок выражает личную точку зрения молодой художницы. Она не подразумевает историю мученичества Святой Маргариты, а воспевает триумф науки. Согласно житию, когда святая Маргарита отказалась выйти замуж, она была подвергнута жестоким пыткам и заключена в тюрьму, где сразила дракона. На гравюре Блумарта святая Маргарита опирается на постамент с литургической анафорой «*Sursum corda*» (лат. «Вознесем сердца»). Букв.: «Сердца вверх»), и, неся пальмовую ветвь, символ мученичества, она указывает на небо, наступив на поверженного дракона.

Мария Клара на своем рисунке удаляет дракона и пальмовую ветвь, отходя от тра-

диционной иконографии святой Маргариты, изображая только женскую фигуру с книгой и глобусом, превращая ее в музу Уранию, символ познания, а не мученичества. Заметим также, что Мария Клара, как человек своего времени и обладающий эмблематическим мышлением, дракона не совсем убирает из композиции, а переносит его на глобус в виде созвездия Кит, которое всегда изображалось и понималось именно как чудовище.

Весьма вероятно, что одним из источников переосмысления образа Маргариты Антиохийской была и гравюра фламандского художника Франса Флориса (1519–1570). На гравюре изображена крылатая муза астрономии, держащая в руке небесный глобус. Правую ногу муза поставила на камень. Эту же деталь мы видим и на рисунке Марии Клары. Голову дракона художница заменяет камнем под правой ногой героини рисунка. И этот камень можно воспринимать как метафору ступени в небо (вариант лестницы восхождения знаний и Веры), что усиливает и подчеркивает призыв «*Sursum corda*».

Конечно, невозможно сказать, кому принадлежит мысль обратиться к образу святой Маргариты – самой Марии Кларе или ее отцу. Как бы то ни было, важно, что оба рисунка несут общий смысл, выраженный, в частности, в положении рук персонажей рисунков. В трактовке Марии Клары, устремленный в небо жест указывает как на важность научного познания Вселенной, так и на вознесение своего сердца к Богу. И, следуя этой логике, литургическая анафора «*Sursum corda*» приобретает двойной смысл, утверждая, в сочетании с глобусом, что астрономия возвышает сердца.

Эта анафора написана на каменном постаменте-жертвеннике, который тоже привлекает наше пристальное внимание. На гравюре Блумарта (как и на картине Аннибале Карраччи) постамент совершенно гладкий с парой едва заметных сколов на левой грани. У Марии Клары Айммарт, помимо этих сколов, он намеренно отмечен большой широкой трещиной, придающей ощущение ветхости.



В эмблематическом мышлении такие детали, как трещины, традиционно символизировали брэнность [3, с. 13]. Поэтому вполне допустимо эту говорящую символическую деталь понимать как указание на нечто уходящее в прошлое. Например, на устаревшие (геоцентрические) представления о Вселенной и наступившую новую эпоху в науке.

При исследовании весьма небогатых сведений о жизни, научной деятельности и творчестве Марии Клары Айммарт возникает вопрос: сохранился ли где-нибудь ее портрет и существовал ли он в реальности?

Действительно, до наших дней дошли портреты людей, входивших в близкий круг ее общения. Известны два портрета Георга Христофа Айммарта, портреты тети художницы Регины Зандарт, ее двоюродной сестры Сусанны Зандарт. Известны портреты Иоганна Якоба Шёйхцера, Ганса Вильперта Цоллера. Есть портрет ее деда Георга Христофа Айммарта Старшего (1603–1658), портрет ее мужа Генриха Мюллера. Известны портреты многих женщин-ученых той поры. Но нет портрета Марии Клары. А ведь она была достаточно известным человеком. Ее образованность отмечалась разными людьми. К примеру, Иоганн Леонард Рост (1688–1727), помощник ее отца в обсерватории, в письме от 25 сентября 1705 года, назвал Марию Клару «весьма образованной девушкой» [9, с. 12].

Возможно, есть определенные намеки на присутствие Марии Клары Айммарт в двух гравюрах. Речь идет именно о намеках, но не о собственно портретах. Первая из гравюр содержится в книге протестантского богослова и писателя Франца Филиппа Флорина (1649–1699). В 1702 году в Нюрнберге посмертно был издан его большой труд «Allgemeiner Klug- und Rechts-verständiger Haus-Vatter» (Разумный и благочестивый хозяин дома...), в котором, в частности, была глава о необходимости обладания познаниями в области астрономии для образцового отца семейства [15, с. 127]. Этот текст сопровождается иллюстрацией, которая могла быть вдохновлена обсерваторией Айммарта. Антураж представ-

ляет собой несколько упрощенный вид нюрнбергской обсерватории. Среди наблюдателей присутствует девушка с глобусом и циркулем (намек на музу Уранию?). Можно предположить, что перед нами портрет Марии Клары. Однако все исследователи единодушно отвергают такую возможность. Книга Флорина была столь популярна, что уже в 1705 году она была переиздана. Оба издания вышли в свет при жизни Марии Клары, и весьма вероятно, что она знала о ней и видела изображение с обсерваторией на соответствующей иллюстрации. Если это так, то, конечно, хотелось бы понять, какие мысли и чувства посетили ее тогда. Увы, мы этого никогда не узнаем.

Другим указанием на присутствие Марии Клары, возможно, свидетельствует гравюра Иоганна Адама Дельзенбаха (1687–1765), выполненная в 1716 году, то есть уже после смерти Марии Клары и ее отца. Мастер изобразил площадку обсерватории Айммарта, где люди проводят астрономические наблюдения. В числе наблюдателей находятся две женщины. Одна изображена в правом нижнем углу в плаще и с веером в руке. Вторая – в центре композиции беседует с двумя священниками. По виду она скорее девушка, а не взрослая дама. Вполне допустимо, что в этой маленькой фигурке Дельзенбах подразумевал Марию Клару Айммарт, поместив ее в центре композиции.

И все же есть ли надежда, что когда-нибудь будет обнаружен ее настоящий портрет? Мы считаем, что в альбоме дружбы Ганса Вильперта Цоллера Мария Клара изобразила себя. Каковы аргументы в пользу этой гипотезы?

Дайан Луиза Вудин была, что называется, «в одном шаге» от ответа на этот вопрос. Впрочем, цели и задачи ее исследования не предполагали поиска собственно портрета Марии Клары, но исследовательница, на наш взгляд, совершенно верно предположила, что на женскую фигуру Мария Клара перенесла свою идентичность [17, с. 39].

На первый взгляд, художница лишь копирует образ святой Маргариты. Но этот вывод



напрашивается только при беглом сравнении рисунка Марии Клары и гравюры Блумарта. Действительно, лица героинь этих произведений похожи. Однако при внимательном рассмотрении становится очевидным их различие. Конечно, это можно объяснить тем, что Мария Клара, при стремлении передать максимально точную идентичность образов, допускает некоторую неточность. Но есть интересные детали, которые позволяют нам сделать научное допущение, что перед нами на рисунке не простой перенос собственной идентичности в образе св. Маргариты/Урании, а *автопортрет* Марии Клары Айммарт в полном смысле.

К жанру автопортрета художники стали обращаться уже в эпоху Возрождения. От некоторых живописцев до наших дней дошли десятки автопортретов. К примеру, более сотни автопортретов в живописи и графике выполнил Рембрандт, около двенадцати автопортретов остались от Альбрехта Дюрера. О некоторых из них, несомненно, знала Мария Клара Айммарт. Примерно столько же автопортретов создал Питер Пауль Рубенс.

Более того, свои автопортреты мастера включали в сюжеты своих картин, изображая себя в виде мифологических героев или библейских персонажей. В качестве примера можно упомянуть, что Дюрер написал себя в виде одного из волхвов на своей картине «Поклонение волхвов». Рембрандта можно, например, увидеть в «Воздвижении креста». Артемизия Джентилески на своих полотнах является зрителю в образах Юдифи, святых Екатерины Александрийской и Марии Магdalины. Н. А. Дмитриева справедливо отмечала, что молчаливыми и ненавязчивыми проводниками на пути от созерцания к размышлению становятся автопортретные персонажи [2, с. 18]. Поэтому нет ничего удивительного, что Мария Клара Айммарт могла предстать в переосмысленном образе святой Маргариты Антиохийской.

На рисунке Марии Клары обращает на себя внимание подпись на постаменте, чуть ниже анафоры *Sursum corda*, с указанием

возраста художницы. С какой целью Мария Клара акцентирует внимание зрителя на этой детали?

Для рассуждения над этим вопросом следует пристальнее присмотреться к автопортрету земляка Марии Клары Альбрехта Дюрера, написанному в 1500 году. Художник намеренно изобразил себя в манере, напоминающей изображения Христа. Френсис Рассел полагал, что Дюрер, вероятно, верил, что любого христианина можно изобразить как подражающего Христу [16, с. 89]. Важно также, что портрет, вероятно, был подарен или продан Дюрером городскому совету Нюрнберга. Видимо, он постоянно выставлялся на всеобщее обозрение в Нюрнберге незадолго до смерти Дюрера в 1528 году и до 1805 года, когда был продан в Баварскую королевскую коллекцию [4, с. 41, 78]. Едва ли мы можем сомневаться, что Мария Клара неоднократно видела автопортрет Дюрера и латинскую надпись на нем: *Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII* (Я, Альбрехт Дюрер из Нюрнберга, так изобразил себя прочными красками в возрасте 28 лет). Эту надпись выполнил секретарь Дюрера, крупнейший ученый и поэт Конрад Цельтис (1459–1508) [11, с. 3]. Дюрер был слабо знаком с латинским языком, так как рано бросил занятия в школе и часто прибегал к помощи высокообразованных людей [1, с. 174].

Мария Клара подписывает свой рисунок в том же ключе, что и Дюрер: *Maria Clara Eimmarta fec. aetatis suae anno 17. Anno Christi 1693* (Мария Клара Айммарт выполнила в собственном возрасте 17 лет в 1693 г. от Рождества Христова). Смысл ее текста в чем-то схож с текстом на портрете Дюрера. Но она не говорит, что *изобразила* себя, а только указывает на то, что этот рисунок лишь *сделан* (*fecit*) ею. Как мы отметили выше, Мария Клара, используя глагол в *facio* в перфекте, указывает на переосмысление работы другого художника, а не полностью свое произведение. Указание же собственного возраста не является чем-то исключительным для художников той поры. Это



была достаточно распространенная практика в художественной среде. И хотя до нас дошло очень мало рисунков Марии Клары, можно смело утверждать, что на них, по крайней мере на некоторых, она указывала свой возраст. Примером может служить рисунок весталки, хранящийся в Германском национальном музее в Нюрнберге. На нем Мария Клара указала, что ей 15 лет. Однако в рисунке из альбома Цоллера указание собственного возраста обращает на себя особое внимание. Вспомним, что два рисунка отца и дочери Айммарта нельзя рассматривать в отрыве одного от другого и что оба выражают общую идею или преследуют одну цель. Как мы указали выше, Дайан Вудин полагает, что этой целью, вероятно, была реклама звездного глобуса. При этом на рисунках Георг Христоф не указывает своего возраста, а Мария Клара указывает его преднамеренно. Одна очень важная, на наш взгляд, деталь содержится в рисунке Георга Христофа. Речь идет о персонаже рисунка, мужчине, восседающем на облаке. Обращает на себя внимание его лицо. А именно,

«орлиный» нос. На сохранившихся поздних портретах Цоллер представлен уже как пожилой человек. Характерная черта в лице Цоллера – изогнутый нос. А ведь именно такой нос и на рисунке Айммарта. Таким образом, допустимо смелое предположение, что Георг Христоф Айммарт в образе человека на облаке изобразил не просто аллегорическую фигуру, а молодого Ганса Вильперта Цоллера, которому на момент создания рисунка было двадцать лет. Если наша гипотеза верна, то можно предположить, что и на рисунке Марии Клары изображена сама художница, то есть это ее автопортрет. На эту мысль также наводит некоторое сходство черт лица на рисунке Марии Клары и на сохранившемся портрете ее отца в молодом возрасте.

Конечно, для проверки этой гипотезы требуется проведение более глубокого исследования. Возможно, ответы на подобные вопросы поможет дать изучение переписки Цоллера и Георга Христофа Айммарта, хранящейся в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге.

### Список литературы

1. Брион М. Дюрер. Москва: Молодая гвардия, 2006. 178 с.
2. Дмитриева Н. Молча присутствующие // Юный художник. 1986. № 6. С. 12–18.
3. Звездина. Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. Москва: Наука, 1997. 151 с.
4. Bartrum G. Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist 320 p.
5. Briefwechsel Maria Clara Eimmart: <https://www.astronomie-nuernberg.de/index.php?category=eimmart&page=MCE-1697-11-20>
6. Coppens C. An Album amicorum as a Source of Provenance // Bibliologia. 2010. № 5. Piza–Roma. Pp. 107–125.
7. Deák A. Johann Christoph Müller (1673–1721) – ein Nürnberger Kartograf in Diensten des Grafen Marsigli // Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Band 92. Nürnberg, 2005. S. 159–198.
8. Doppelmayr J. G. Historische Nachricht Von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg, 1730. 314 p.
9. Gaab H. Zum 300. Todestag von Maria Clara Eimmart (1676–1707) // Regiomotanusbote. 2007. № 4. S.7–19.
10. Gaab H. Eine Reise nach St. Petersburg zum Nachlass von Georg Christoph Eimmart // Regiomotanusbote. 2011. № 1. S.12–15.



11. *Hutchison J. C.* Albrecht Dürer: A Biography. Princeton University Press, 1990. 247 p.
12. *Macrobius.* Commentariorum in Somnium Scipionis. Lipsiae, 1818. 665 p.
13. *Montucla J. F.* Histoire des mathematiques. Tome second. Paris, 1798. 760 p.
14. *Ostrow S. F.* Cigoli's Immacolata and Galileo's Moon: Astronomy and the Virgin in Early Seicento Rome // *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 2 (Jun., 1996). Pp. 218–235.
15. *Phlorin F. Ph.* Oeconomus prudens et legalis. Oder allgemeiner klug- und rechts-verstandiger Haus-Vatter: bestehend in neun Büchern... Nürnberg: Riegel, 1705. 1709 p.
16. *Russell F.* The world of Dürer, 1471-1528. Time, inc. New York, 1967. 183 p.
17. *Woodin D.* Visions of Urania: Women, Art, and Astronomy in Eighteenth-Century Europe. Dissertation (Ph.D.). The University of North Carolina at Chapel Hill, 2018. 217 p.

\*

Поступила в редакцию 24.02.2025



## ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ В БАЛЕТНОМ ИСКУССТВЕ

УДК 782

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-122-128>

**А. В. Трунцова**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: truntsova\_a@mail.ru

*Аннотация.* Статья посвящена анализу знаков смерти, получивших распространение в российском и западноевропейском балетном искусстве, где они воплощены в художественных образах персонажей. В статье показана культурно-историческая динамика балетного искусства, влияющая на интерпретацию образов смерти. Анализируется отношение к теме смерти в российском обществе XIX века, в советском обществе и в современном российском обществе на материале творчества таких выдающихся балетмейстеров, как А. П. Глушковский, Дж. Баланчин, К. Я. Голейзовский. На сценических примерах хореографического искусства показана репрезентация образов смерти-наказания и смерти-избавления. Подчеркивается трансформация античного образа Танатоса – бога смерти в эстетический образ человеческой смерти. Автор останавливается на истории танатологии в России. Рассматриваются перспективы развития танатологии балета как нового жанрово-стилистического направления в хореографическом искусстве.

*Ключевые слова:* балет, танатология, танатологические мотивы, художественный образ, Танатос, греческая мифология.

*Для цитирования:* Трунцова А. В. Танатологические образы и мотивы в балетном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 122–128. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-122-128>

### THANATOLOGICAL IMAGES AND MOTIFS IN BALLET ART

**Anastasia V. Truntsova**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail*: truntsova\_a@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to the analysis of death signs that have become widespread in Russian and Western European ballet art, where various death signs are embodied in the artistic images of characters. The article shows the cultural and historical dynamics of ballet art, influencing the interpretation of death signs. The article analyzes the attitude to the topic of death in Russian society of the 19th century, in Soviet society and in modern Russian society based on the works of such outstanding choreographers as A.P. Glushkovsky, J. Balanchine, K.Ya. Goleizovsky. The representation of images of death-punishment and death-deliverance

---

ТРУНЦОВА АНАСТАСИЯ ВЛАДИМИРОВНА – преподаватель, соискатель кафедры культурологии,  
Московский государственный институт культуры

TRUNTSOVA ANASTASIA VLADIMIROVNA – Lecturer, Applicant of the Department of Cultural Studies,  
Moscow State Institute of Culture

© Трунцова А. В., 2025



is shown on stage examples of choreographic art. The transformation of the ancient image of Thanatos, the god of death, into an aesthetic image of human death is emphasized. The author focuses on the history of thanatology in Russia. The prospects for the development of ballet thanatology as a new genre are considered.

*Keywords:* ballet, thanatology, thanatological motifs, artistic image, thanatos, Greek mythology.

*For citation:* Truntsova A. V. Thanatological Images and Motifs in Ballet Art. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 122–128. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-122-128>

Танатологические образы и мотивы присутствуют в балетном искусстве с момента его возникновения. Эстетические трактовки смерти на балетной сцене были различны, но танатологические образы сохраняли своё смысловое содержание, поскольку были закреплены в культурном коде. На ранней стадии развития балета мифологические образы смерти доминировали.

В античной мифологии смерть символически соотносилась с луной, ночью, сном. Танатос в греческой культуре – сын Нюкты-Ночи и брат Гипноса. Он вбирает в себя всё сущее. Смерть несли многие олимпийские боги: Зевс, Афина, Аполлон, Артемида, Геката, Персефона [6, с. 198–199]. Погребение являлось символом посева. Тема смерти и богатства на образном уровне пересекаются. Имя римского бога подземного мира, царства мёртвых, Геспатора обозначает «богатый отец». В балете переосмысливается понятие из античного кода культуры *tomos* – доля, судьба, смерть. Этот знак-понятие определяет меру индивидуального существования человека. В древнегреческой поэтике умерший обозначается как человек на своём месте [9, с. 470–473]. В античном дискурсе образ смерти описывался с чёрными крыльями и сетью для ловли жертв. Подобную сеть имели бог Уран и римский гладиатор, несущий смерть. В балетных текстах зафиксирована закономерность: человек имеет стремление к саморазрушению. Смерть обладает для него тонким очарованием. Присутствие смерти обостряет восприятие жизни. Танатологическую радость перед лицом смерти выражают древнегреческие серены.

Известны несколько десятков предметов, связанных с образом смерти: кипарис, погашенный факел, развалины, венок из плюща, расколота колонна, пепел, виселица. Фиалка в коде греческой культуры являлась знаком траура, принадлежностью к похоронному обряду. Капюшон плаща указывает на невидимость, как принадлежность загробному миру. Глиняный сосуд воспринимается в качестве знака инобытия умершего человека. Поглощение, поедание (сцены пира) традиционно рассматриваются как посмертное принятие землёй своего творения. Раны на теле умирающего есть знак инициации. Многие предметы и действия в балетных постановках несут в себе влияние образа и символов смерти. Образ двух лебедей у кипариса, к которому прислонена лира, представляет собой еще один из символов смерти. Симметричное расположение символически связано с присутствием смерти, поскольку человеческое тело асимметрично. Один из углов треугольника также обозначает смерть. Во многих балетах встречается подобная поза умирающего. Так завершающая поза в миниатюре «Умирающий лебедь» М. М. Фокина по своей форме напоминает угол треугольника. Смерть в художественном осмыслении не пугает, не вызывает оцепенения.

В коде христианской культуры контакт с умершим рассматривается как осквернение. В балетных спектаклях нередко мир живых и мир умерших представлены в разных актах, разделенных символической чертой антракта. Так в балете «Жизель» первый акт – акт живых, а второй акт – акт вилис, то есть умерших девушек. Покойников, как и новорожденных, одевают в новую одежду. Гроб идентичен



колыбели новорожденного по своей функции [18, с. 310]. Символ смерти, по мнению Н. Жюльен, близок к символу материнства. Поза зародыша придавалась мёртвым в доисторическую эпоху. Смерть означала отделение человека, его обособление, прекращение отношений [4, с. 368, 370].

Символы мифолого-религиозного комплекса обладают наибольшей устойчивостью в культуре [1, с. 52]. Скелет – символ родства человека с Адамом, который транслируется в культурном пространстве Европы на протяжении многих веков и берет свое начало в христианской культуре. С XIV века атрибутом смерти становится коса. С XVII века на надгробиях появляется череп, иногда с крыльями. Смерть парадоксальным образом ассоциируется с идеей равенства между людьми. В похоронном танце ряд фигур обозначает социальную иерархию. Рядом с каждой фигурой – скелет. Этот танец часто изображается на фресках в европейских церквях уже в XV веке. Танцующие отправляются на кладбище. Похоронный танец отличается от пляски смерти – распространенного средневекового сюжета. По поверью умершие в полночь выступают из могил, готовые танцевать и тем привлекать новые жертвы для смерти. Сама смерть часто изображается в виде черного младенца с крыльями [16, с. 514, 526]. В культуре Европе средневековья и ренессанса скелет считался карнавальным персонажем – Масабге. Его происхождение было парадоксальным. По легенде он произошёл от богини всей плоти Карны. На карнавале персонаж Масабге напоминал о необходимости защиты плоти. Этот персонаж является знаком отсутствия в постановках «Карнавал» А. А. Горского и М. М. Фокина. Тема оживления мертвеца – одна из наиболее известных в балете («Дочь фараона», 1862 г., М. Петипа). Считалось, что мертвых можно оживить с помощью магических ритуалов. Страх перед кладбищем, возможно, был связан с верой в оживление мертвых. Ожившие мертвецы часто считались враждебными людям, кровожадными.

Одним из ключевых образов средневековой культуры является юродивый. В. Копалинский описывает танец юродивого как один из танцев, посвященных любви и смерти. Сам танец смерти – это хоровод скелетов во главе со смертью. В Средние века он мог исполняться монахами нищенствующих орденов [6, с. 215]. Т. А. Турскова указывает следующие знаки смерти: змея, кости, серп, болиголов, бездна. Свеча на балетной сцене символизирует мимолетность жизни. Ножницам отводится знаковая роль внезапности, дуализма жизни и смерти [17, с. 401, 776]. Нарцисс в коде культуры был связан с ранней смертью и в этом качестве был перенесён на балетную сцену. В символике тела бедро передаёт смысл начала жизни и будущей смерти [17, с. 51, 391].

По мере развития образа Танатоса к нему обратилось балетное искусство. В балете используются разные технические приемы, присущие классическому танцу. В эпоху романтизма, пальцевой техникой обладали только представители загробного или потустороннего мира. Сильфида, танцующая весь спектакль на пуантах, после своей символической смерти слепнет и больше не может использовать пальцевую технику. Она теряет свои магические способности. Виллы, восставшие из могил души умерших девушек, танцуют на пальцах. Кончина героя происходит в характере адажио. Танатос, выискивая жертву, совершает прыжки с продвижением – шассе. Соппротивление смерти, агония изображается с использованием партерной техники. В эпоху романтизма боль была одной из характеристик образа смерти. Известны танцовщицы, которые умирали на сцене, испытывая телесные мучения. Так, на балетине Э. Ливри во время спектакля загорелась платье. Она металась по сцене от боли и умерла в мучениях через несколько недель [15, с. 104]. Её смерть стала образом служения искусству до последних мгновений жизни. Традиция изображения символов смерти была заложена в конце XVIII – в XIX и получила развитие в XX веке. В 1790 году Ш. Ле



Пик поставил балет «Смерть Геркулеса». В 1816 году А. П. Глушковский представил спектакль «Смерть Роджера...». Премьера балета Ф. Бернаделли «Смерть Аттилы» состоялась в 1830 году. Дж. Соломони показал балет «Живой мертвец» в 1831 году [13, с. 578].

Танатологические образы и мотивы занимают важное место в коде отечественной культуры. Вопросы смерти волновали русских мыслителей не менее, чем вопросы жизни. Одним из предшественников российских танатологов является В. С. Печерин (1807–1885). В истории русской культуры он известен как автор «Замогильных записок», а также поэмы «Торжество смерти», описывающей Петербург XIX века. Город у него – Некрополис, где быть мертвым лучше, чем живым [12, с. 373–374].

В эстетике модерна произошла дальнейшая эстетизация знака смерти. С началом Первой мировой войны популярностью стало пользоваться танго смерти. Первое упоминание о танго относится к XVIII веку. В XIX веке в Испании он распространился как сольный женский цыганский танец. Причём танцовщица нередко выступала как предсказательница жизни и смерти. В начале XX века танго получило распространение как парный бальный танец в Европе и Америке. Танго смерти исполнялось в умеренно медленном темпе. Основное движение – скользящий шаг Смерти с секундной паузой. Особенностью танца смерти являлось контрастное сочетание движений, редкая смена положений. Корпус Смерти находился на одном уровне. В этом танце смерть не поднималась на полупальцы и не опускалась.

Танатологическая тенденция эпохи модерна повлияла на формирование образа умирающего лебедя. Известные балетмейстеры внесли свои знаки борьбы, надежды, усталости, протеста в трактовку образа. Под влиянием эстетизации Танатоса оказался ранний К. Я. Голейзовский. Он, например, пытался ввести в балетный текст лицо-череп исполнителя, делал акцент на хрустальном гробе («Спящая красавица»). Голейзовский пытал-

ся поставить балет, где главным персонажем должна была стать Красная смерть. Спектакль намечался в Большом театре в 1919 году, но не состоялся. В 1918 году выходит постановка «Соната смерти и движений». Танатологическую тему балетмейстер продолжил в хореографическом номере «Плакальщицы».

В идеологическом коде Советской власти слово смерть отсутствовало, зато были слова «жизнь», «животворная» [8, с. 190–191]. Теряя идеологическую жизнь, герои советских балетов обретали жизнь мифическую. Образы героев советских балетов нередко включали в себя мотив своеобразного жертвоприношения. В балете «Юность» (1949 г., Б. А. Фенстер) образ смерти перекодируется в знак колокола. События происходят в 1920 году. Виктор убивает Матфея, в смертельной борьбе Петька сбрасывает Виктора с колокольни, звучит набат, символизирующий смерть и начало новой жизни. В балете «Наш двор» (1970 г.), дети играют в войну. Образы смерти Танатоса не страшны, потому что кажутся игрой. Лена заслоняет товарища своим телом, символически умирает [13, с. 143, 149]. В балете «Двенадцать» Л. В. Якобсона (1964 г.) патруль красноармейцев – это образ жнецов смерти. Петька убивает Катюку, образ Катюки преследует его, но красноармеец включается в марш двенадцати [19, с. 643, 645]. События в Крыму (1944 г.) передаёт балет «Берег счастья». Константин, жертвуя жизнью, спасает товарища. Красное знамя трансформируется в образ жизни и победы. Смерть символизирует громадный танк с рёвом мотора и лязганьем гусениц. В балете «Горда» (1949 г.) мать и отец отдают Танатосу своего сына. Его должны замуровать в стене, чтобы она не разрушилась. Такой образ смерти становится знаком нечеловеческого испытания. В спектакле «Сломанный меч» (1960 г.) герой проникает в подземное царство смерти. В финале он разламывает меч как символ смерти и войны. В балете «Ленинградская симфония» И. Д. Бельского (1961 г.) захватчики «сеют смерть», но их побеждают. Память о погибших представлена как знак бессмертия [14, с. 161]. В балете «Ромео, Джульетта и тьма» (1970 г.)



Танатос обозначен опосредованно через образ тьмы. В финале Эстер погибает, ещё один образ производный от Танатоса – это вражеская пуля. Балетмейстеры пытаются исследовать природу образа смерти, обращаясь к истокам человеческого рода. В балете «Сотворение мира» Н. Д. Касаткина, В. Ю. Василёва (1971 г.) показана попытка ангелов разлучить Адама и Еву, и она кажется страшнее смерти. Сила их любви побеждает смерть, хотя земля представляется мёртвой. С определённым подтекстом показана смерть тирана Каспара Красного, который правил в изолированном пространстве-острове в балете «Морская дева» (1974 г.). Он был поставлен в Тарту, в других городах СССР его не показывали [14, с. 123, 124, 311]. В спектакле «Материнское поле» (1975 г.) Танатос забирает трёх молодых парней, которые отправляются на фронт. Мать прижимает ушанку сына, чувствует его запах. Камни в горах, глаза главной героини без слёз, чёрная косынка – это знаки скорби, противопоставленные смерти. В балете «Алия» (1978 г.) в прологе предстаёт образ девушки, смертельно раненной в бою. Первое действие посвящено её воспоминанию о довоенной жизни. Клятва «стоять на смерть» – это знак ее подвига. Н. Н. Боярчиков в постановке «Фауст» (1999 г.) показал, как распад идеологического кода прочтения балетного текста способен вызвать переоценку недавнего прошлого. Целый ряд манипуляций над жизнью и смертью продельывает Фауст с помощью Мефистофеля: Марта – мёртвый шут – искусственный человек. Балет «Девушка и смерть» по поэме-сказке А. М. Горького ставили Г. А. Майоров, В. Т. Адашевский, А. Г. Шевелёва. Сложную партию Смерти исполнял М. И. Козловский – представитель ленинградской школы классического танца. Выразительность и сдержанная манера исполнителя позволила создать парадоксальный образ Танатоса. Его бог смерти был молодым и привлекательным. Танцовщику на тот момент было менее 30 лет. В послужном списке М. Н. Барышникова было участие в балетных постановках «Прах» и «Юноши и смерть» [13, с. 220, 574]. Обращаясь к истори-

ческому прошлому, О. М. Виноградов в балете «Ярославна» создает сцену апофеоза смерти. Женский кордебалет является образом противников русской дружины. Враги умирают, но не по-человечески. Их тела сворачиваются, свисают, образуя грозди.

В России танатология оформилась в 70-е годы XX века во многом благодаря И. Т. Фролову, который попытался выйти за рамки официальной идеологии. По его мнению, трагизм личного соприкосновения со смертью компенсируется родовым бессмертием человека в культуре [3, с. 17]. Признается бессмертие человеческого разума и гуманистичность человека. Именно в этот период появляется понятие «культура умирания», предполагающая мужественное отношение к смерти.

Петербургская ассоциация танатологов была создана в 90-е годы XX века. Руководитель ассоциации – А. В. Демичев, редактор альманаха «Фигуры Танатоса» [2, с. 282–283]. Предыстория российской танатологии подробно изучена К. Г. Исуповым [5, с. 106–108]. Антропология смерти в XXI веке представлена в работе А. Роббек [11, с. 232–234]. Однако специальные исследования, посвящённые Танатосу в балете, отсутствуют.

Московские танатологи (В. П. Руднев, В. Д. Губин, В. В. Баскаков) поставили вопрос об очеловечивании образа смерти. Стирание памяти приравнивают к наступлению смерти. Одна из проблем, которая интересует московских танатологов, это нерождение как скрытый знак смерти.

Крупные мастера балета имели своё собственное представление о смерти, которым было обусловлено понимание возможности ее символического выражения в классическом танце. Г. С. Уланова была воспитана в православной традиции, где смерть есть итог земной жизни, наказание за первородный грех. В балете «Пламя Парижа» Уланова танцевала партию придворной балерины, которая теряет своего любимого. Под влиянием его смерти бежит на площадь к восставшим. Для Улановой – Марии («Бахчисарайский фон-



тан») неволя была страшнее смерти. В период войны Уланова посещала госпитали, отвечала на письма фронтовиков, переживала трагедию смерти миллионов людей. В последнем интервью балерина говорила о будущей книге, посвященной всему тому, «что уходит».

Известный советский балетмейстер Л. М. Лавровский завершает второй акт балета «Ромео и Джульетта» похоронным шествием, а в балете «Паганини» (1960 г.) использует *dies irae* – часть реквиема и заупокойной молитвы. В ней выражен конфликт музыканта с обществом реакционеров и завистников, отказавшихся после смерти предать его прах земле. В картине «Враги» черные фигуры монахов на заднем плане проносят труп. В последней картине на встречу гения со своей свитой в чёрных одеждах опускается Смерть. Бессмертной остаётся музыка Паганини. Известен концертный номер Лавровского танатологической направленности для Московского хореографического училища «Солдат и смерть».

Артисты балета И. А. Колпакова и Ю. В. Соловьёв подготовили номер «Инфанта». По сюжету Паж влюблён в Инфанту, но он не вправе любить королевскую дочь, которая сама не свободна в чувствах. Их любовь обречена умереть. «Инфанта» стала последней работой танцовщика, номер был посвящён безвременному уходу Соловьёва из жизни. Этот номер-реквием стал одним из вариантов балетной формы.

М. М. Плисецкая спокойно, сдержанно относилась к смерти, не признавалась в своем страхе перед ней. Приводит образ гоголевских «летающих гробов» [10, с. 20, 31]. Она обращает внимание на предсказание смерти балерины В. В. Кригер, которое не сбылось. В одном из концертных номеров Плисецкая танцевала партизанку, убивавшую фашиста. Немец корчится и замирает. Балерина поднимается во весь рост и сбрасывает балахон [10, с. 90, 142]. В «Хованщине» (постановка С. Г. Кореня) танцовщица изображает молодую невольницу, которая кинжалом убивает мятежного князя Хованского.

М. А. Лиёпа, ребёнок войны, близко видел смерть. В день смерти матери, танцовщицу пришлось танцевать на сцене, не прерывая спектакля. О последних словах Лиёпы ничего не известно. Однако сохранилась его фраза, ставшая названием книги, вышедшей после его неожиданной смерти: «Хочу танцевать сто лет». Он танцевал в балете «Жизель» партию Альберта, который падает на мёртвое тело возлюбленной. Такая трактовка показалась артисту достоверной. В других же трактовках Альберт покидает сцену после гибели Жизели вместе с вельможами [7, с. 97]. Отстранение от большого театра танцовщик пережил как «маленькую смерть». Его Гамлет размышляет о смерти, мести и смысле жизни. Неисполненной осталась партия царя Соломона, который пережил свою Суламифь, в балете Б. Я. Эйфмана «Легенда о царе Соломоне».

Современный балетмейстер Б. Я. Эйфман предложил в 1991 году новый жанр хореографической миниатюры – реквием. И. А. Марков танцевал партию Юноши, а И. В. Зырянова партию Девушки. Таким образом, в балете были представлены мужская и женская интерпретации отношения человека к смерти [13, с. 604]. Скорбь, как реакция человека на смерть, явилась художественной перекодировкой знака жизни, получившего углублённое содержание. Затем, партнёры встретились в другом балете Эйфмана – «Мастер и Маргарита», соответственно в партии умершего и воскресшего Иешуа и желающей бессмертия Маргариты.

Отечественный балет на протяжении всей своей истории демонстрирует танатологическую тенденцию. Смерть изображается в разных видах и масштабах. Переосмысление фабулы старых балетов отображает динамику взглядов на жизнь и смерть. Бесконечное число хореографических текстов складывается из ограниченного набора образов и знаков Танатоса – Смерти. Создание новых текстов в таких условиях можно рассматривать как овладение способом кодирования смыслов прекращения жизни, но не на уровне индивида, а на уровне



определенной социальной группы. Такое соображение предопределяет образы героев, которые не только живые люди, а типы. Хореографический текст идёт не от героев, которые даже умирая побеждают, а от символической реальности. Схема продолжения подвига превращает живого человека в своеобразный знак памяти, задаваемый идеологическим кодом и визуальным кодом восприятия. При анализе балетных текстов выявлены и описаны различные образы Та-

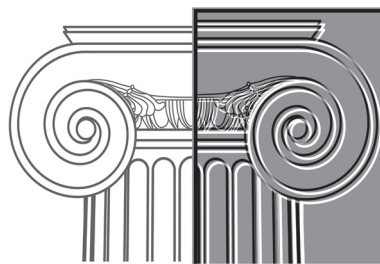
натоса, знаки игры, состязания со смертью, знаки победы над смертью, бессмертия, знаки скорби, как следствия смерти, знаки приближения Танатоса, знаки присутствия Танатоса. Знаки отсутствия смерти можно отнести к классу нулевых знаков. Смерть – экзистенциальная проблема для танцовщика, зрителя в мире образов и символов. Изображение Танатоса в балете представляет собой взаимодействие эстетической, коммуникативной и познавательной функции.

### Список литературы

1. *Воеводина Л. Н.* Мифология как часть символического универсума // Вестник Московского университета культуры и искусств. 2014. № 5 (61). С. 51–57.
2. *Демичев А. В.* Узус Танатоса. Патафизика смерти. Санкт-Петербург: Алетейя, 2023. 330 с.
3. *Дударева М. А.* Танатологический дискурс русской словесности конца Нового времени. Введение в апофатику культуры. Москва-Санкт-Петербург: Центр гуманитарных исследований, 2021. 354 с.
4. *Жюльен Э.* Словарь символов: Урал LTD, 1999. 498 с.
5. *Исупов К. Г.* Русская философия танатологии // Вопросы философии, 1994. № 3. С. 106–114.
6. *Копалинский В.* Словарь символов. Калининград: Янтар. сказ, 2002. 267 с.
7. *Лиена М. Э.* Я хочу танцевать сто лет. Москва: Вагриус, 1996. 238 с.
8. *Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Толковый словарь языка Совдепии. Санкт-Петербург: Фолио-Пресс, 1998. 704 с.
9. Полная энциклопедия символов и знаков. Минск: Харвест, 2008. 607 с.
10. *Плисецкая М. М.* Я, Майя Плисецкая. Москва: Новости, 1994, 496 с.
11. *Роббек А.* Антропология смерти в XXI веке: обзор литературы // Археология русской смерти, 2016. № 2 С. 232–239.
12. Русская философия: Словарь. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. 656 с.
13. Русский балет: Энциклопедия. Москва: Большая Российская энциклопедия; Согласие, 1997. 632 с.
14. Советские балеты. Краткое содержание. Москва: Советский композитор, 1984. 320 с.
15. *Трунцова А. В., Воеводина Л. Н.* Семиотика боли в балетном искусстве // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2023. № 5 (115) С. 101–109.
16. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. Москва: Крон – Пресс, 1996. 656 с.
17. *Турскова Т. А.* Краткий словарь символов и знаков. Москва: РИПОЛ классик, 2003. 800 с.
18. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. Москва: Аст, Харьков: Торгсин. 2002, 591 с.
19. 140 балетных либретто. Челябинск: Изд-во Урал Л. Т.Д., 2001. 716 с.

\*

Поступила в редакцию 18.03.2025



ПЕДАГОГИКА  
И ОБРАЗОВАНИЕ  
В СФЕРЕ  
КУЛЬТУРЫ



# ОБУЧЕНИЕ ИСКУССТВУ В УСЛОВИЯХ ЦИФРОВИЗАЦИИ: ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ДЛЯ СНИЖЕНИЯ РИСКОВ

УДК 37.01

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-130-140>

## **Л. Г. Савенкова**

Научный центр Российской академии образования,  
Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: lgbloknot@mail.ru

## **Л. Л. Алексеева**

Научный центр Российской академии образования,  
Московский государственный институт культуры  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: klara63@list.ru

## **М. В. Подковырова**

Институт содержания и методов обучения,  
Москва, Российская Федерация,  
*e-mail*: mar4ullasun@gmail.com

*Аннотация.* В статье рассматриваются основные существующие позиции, касающиеся широкого применения цифровых технологий в обучении искусству; выделяется ряд преимуществ и раскрывается негативное влияние цифровизации; предлагаются современные педагогические средства для минимизации реальных и перспективных угроз (цифровое просвещение в области искусств, повышение цифровой грамотности педагогов и др.). Подчеркивается значимость опоры на исторически сложившиеся традиции обучения в разных видах искусства в совокупности эстетических ценностей и художественных смыслов, организационных форм, методических подходов и методов. Ав-

САВЕНКОВА ЛЮБОВЬ ГРИГОРЬЕВНА – доктор педагогических наук, профессор, член-корреспондент Российской академии образования, эксперт, Научный центр Российской академии образования, Московский государственный институт культуры

АЛЕКСЕЕВА ЛАРИСА ЛЕОНИДОВНА – доктор педагогических наук, доцент, эксперт, Научный центр Российской академии образования, Московский государственный институт культуры

ПОДКОВЫРОВА МАРИЯ ВАЛЕРИЕВНА – педагог-режиссер по актерскому мастерству, соискатель, Институт содержания и методов обучения

SAVENKOVA LYUBOV GRIGORIEVNA – DSc in Pedagogy, Professor, Corresponding Member of the Russian Academy of Education, Expert, Scientific Center of the Russian Academy of Education, Moscow State Institute of Culture

ALEKSEEVA LARISA LEONIDOVNA – DSc in Pedagogy, Associate Professor, Expert, Scientific Center of the Russian Academy of Education, Moscow State Institute of Culture

PODKOVYROVA MARIA VALERIEVNA – Acting theater, Applicant, Institute of Teaching Content and Methods

© Савенкова Л. Г., Алексеева Л. Л., Подковырова М. В., 2025



торами акцентируется роль учителя в системе общего образования и преподавателя высшей школы в реализации целей и задач обучения искусству; излагается необходимость и целесообразность дальнейшей классификации цифровых технологий, применяемых в практике, с точки зрения продуктивности, неэффективности, рискованности; обозначается востребованность парадигмы исследований для снижения рисков цифровизации в процессе обучения и получения результатов в разных видах искусства.

*Ключевые слова:* искусство, цифровизация, риски, обучение, снижение, педагогические средства, потенциал традиций.

*Для цитирования:* Савенкова Л. Г., Алексеева Л. Л., Подковырова М. В. Обучение искусству в условиях цифровизации: педагогические средства для снижения рисков // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 130–140. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-130-140>

## TEACHING ART IN A DIGITIZED ENVIRONMENT: PEDAGOGICAL TOOLS FOR RISK REDUCTION

### **Lyubov G. Savenkova**

Scientific Center of the Russian Academy of Education,  
Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* lgbloknot@mail.ru

### **Larisa L. Alekseeva**

Scientific Center of the Russian Academy of Education,  
Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
*e-mail:* klara63@list.ru

### **Maria V. Podkovyrova**

Institute of Content and Methods of Teaching,  
Moscow, Russian Federation,  
*e-mail:* mar4ullasun@gmail.com

*Abstract.* The article discusses the main existing positions regarding the widespread use of digital technologies in teaching art; highlights a number of advantages and reveals the negative impact of digitalization; modern pedagogical means are offered to minimize real and future threats (digital education in the field of arts, improving the digital literacy of teachers, etc.). The importance of relying on the historically established traditions of teaching in different types of art in the totality of aesthetic values and artistic meanings, organizational forms, methodological approaches and methods is emphasized. The authors emphasize the role of the teacher in the system of general education and the teacher of higher education in the implementation of the goals and objectives of teaching art; the necessity and expediency of further classification of digital technologies used in practice in terms of productivity, inefficiency, and riskiness are stated; the relevance of the research paradigm to reduce the risks of digitalization on the process and results of learning in various types of art is indicated

*Keywords:* art, digitalization, risks, training, reduction, pedagogical means, the potential of traditions.

*For citation:* Savenkova L. G., Alekseeva L. L., Podkovyrova M. V. Teaching art in a digitized environment: pedagogical tools for risk reduction. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 130–140. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-130-140>



Цифровые реалии настоящего времени, связанные со многими потенциальными вызовами, рисками и возможностями в обучении искусству, осознаются научно-педагогическим сообществом в полной мере [1; 3; 8; 9; 11; 13; 16; 17; 19; 26]. На основе изучения и анализа современных научных трудов можно говорить о наличии нескольких позиций в отношении цифровизации и применения соответствующих новейших технологий в системе образования в целом, а также в части обучения разным видам искусства. Одна из позиций раскрывает преимущественно позитивные стороны внедрения и широкого использования непрерывно развивающихся новаций «от цифры», показывает ряд очевидных достоинств (обработка данных, мониторинг, контроль, электронная информационно-образовательная среда, дистанционное обучение искусству, фестивально-конкурсные и выставочные мероприятия с трансляцией онлайн и др.) [29; 30]. Противоположная точка зрения подкрепляется проведенным теоретическим анализом, данными исследований, весомыми аргументами и связана с констатацией негативного воздействия цифровых технологий на процесс обучения, включая область искусств [10; 15; 18].

В одной из научных работ высказывается глубокая озабоченность в связи с применением цифровых технологий в системе образования. Говорится, что это может привести «к искажению мирового культурного наследия», «деградации традиционных методов познания в гуманитарной сфере», а в перспективе – и к «отмене» национального культурного наследия», «деградации отечественной культуры» ввиду масштабного внедрения технологий искусственного интеллекта в творческие индустрии, систему образования, науку [10, с. 216, 224]. Подобная аргументированная точка зрения имеет место и в целом ряде иных научных трудов российских ученых. Так, в исследовании С. В. Лавровой рассматриваются существенные ограничения в формировании музыкального мышления человека с непосредственным участием технологий

искусственного интеллекта [15]. Прямая зависимость между очевидной эффективностью и существенными рисками цифровизации обозначается в работе М. А. Маниковской; при этом в ряду наиболее острых проблем автором называются и такие, как «судьба морали и этики в цифровом обществе», «возможная дегуманизация общества», «деформация идентичности человека», «инструментализация» его жизни и др. [18, с. 101].

Отечественными учеными высказываются серьезные опасения в части активного, даже агрессивного, внедрения «наведенного (полученного извне) стереотипа восприятия и осмысления», «информационного манипулирования» при передаче информации в культуре, вне «переживания» и «ценностной окрашенности» [5, с. 200, 202, 203]. В той же мере, тем же угрозам и рискам в информационном пространстве с применением новейших технологий «цифры» подвергается и искусство как феномен культуры. Очевидно, насколько значимо для растущего поколения искусство в пространстве духовной культуры обучающихся, этические нормы, ценностные смыслы и нравственно-эстетический опыт человечества, сохранение в обучении музыке, театру, изобразительному искусству, хореографии и др. сложившихся отечественных культурно-исторических традиций.

В современном теоретическом знании имеется попытка классификации рисков цифровизации в профессиональном образовании, не претендующая, по мнению авторов, на «абсолютную полноту и объективность», однако предлагающая достаточно подробное описание и убедительные обобщенные характеристики трех групп рисков – для обучающихся, преподавателей, образовательного процесса [25, с. 238–239]. В данной работе в ряду рисков, к примеру, для обучающихся обозначены и те, что связаны с процессом познания (развитием памяти, внимания, мышления), состоянием здоровья (в первую очередь, физического и психического), а также с профессионализмом (в плане компетентности, ответственности и т. д.), и с поведением (взаимодействием



в учебной и профессиональной среде). Упорядочены имеющиеся риски профессионального образования и обучения в педагогической концепции (включая риски деформации мышления, мировоззрения, системы ценностных ориентаций); представлены здесь же средства и технологии цифровой дидактики [6, с. 70–79, 43–45, 54–62]. В области обучения искусству классификация реальных и возможных рисков в условиях цифровизации видится в ряду актуальных задач.

В отдельных научных работах излагается принципиальная позиция, условно называемая «медиум», основанная на понимании рисков и преимуществ новейших технологий и ориентированная на гибкое сочетание традиций и новаций в обучении искусству [13; 21; 26; 28]. Так, актуальны и перспективны выводы проведенного исследования о «контактной работе», касающейся именно творческих направлений подготовки в высшем образовании, к примеру, в области изобразительного искусства и дизайна [19, с. 104]. В одной из научных статей освещается потенциал развития искусственного интеллекта, ограниченность и специфичность его функций «с точки зрения создания арт-объектов», и вместе с тем делается вывод о возможности инновационного развития искусства, устойчивого развития науки, техники и гуманитарных наук с опорой на «идеальное сочетание цифровых технологий и традиционных форм живописи» [16, с. 4]. Научные изыскания ученых показали немалые возможности позитивного характера цифровизации, а также констатировали влияние «на сложившуюся систему художественного образования страны, заставляя деформировать сложившиеся традиции в преподавании художественных дисциплин...» [26, с. 197].

В сфере академического профессионального обучения музыкальному искусству исследователями отмечаются несомненные «плюсы» онлайн взаимодействия педагога и обучающегося, однако при наличии сомнений, обусловленных в том числе и необходимостью учета специфики «учреждений музыкальной

(творческой) направленности» [13, с. 123, 124]. В логике рассмотрения рисков и преимуществ ставится задача обновления теории и практики в контексте непрерывной цифровой трансформации, к примеру, в музыкальном образовании [2, с. 103]. Показательны выводы, касающиеся коммуникативного потенциала цифрового искусства, с его увеличивающимися техническими возможностями «выхода» из музейного в широкое социокультурное пространство, поддержкой интереса зрителей, в том числе за счет доступного участия в создании изображений и т. д. Этим обуславливается и «сдвиг в создании и восприятии произведений искусства» [21, с. 80, 82], что неизбежно ведет если не к исчезновению подлинного авторского смысла, то к его трансформации, не всегда сохраняющей исходную эстетическую ценность.

Отметим, что позиция «медиум», в определенной мере уравнивающая противоположные взгляды в применении цифровых технологий, будет и далее существенно влиять на содержание, формы и методы обучения искусству, показывать новейшие цифровые технологии не только с точки зрения преимуществ, но актуализируя ряд спорных вопросов и реальных угроз [24, с. 73–77; 17, с. 126–128]. Противоречивы сегодня взгляды ученых на этичность применения искусственного интеллекта в творчестве (художника, музыканта, поэта и др.), сложно говорить об эмоциональной глубине таковых композиций («продуктов»), и неоспорима необходимость сохранения в мире искусства художественных произведений «от самого человека». И это при том, что не первый год известно о педагогике цифровых искусств и ее истоках [9; 12], создана дидактическая концепция цифрового профессионального образования и обучения, обосновано влияние цифровизации на цели обучения, его содержание, формы, методы и т. д. [6]. Это коренным образом повлияло на все элементы дидактики в настоящее время, и, по мнению ряда ученых, показывает цифровую дидактику как «дверь в будущее» для растущего поколения [29, с. 5–11].



Вместе с тем крайне важной сегодня видится позиция, раскрывающая способы (или механизмы, алгоритмы) эффективного противодействия реальным и возможным угрозам от стремительно развивающихся технологий. Обозначим далее ряд научных трудов, где рассматриваются не только вопросы рисков и вызовов в связи с цифровизацией, но предлагаются и конкретные меры для устойчивого снижения, минимизации тревожных тенденций в перспективном развитии отечественного образования, включая сферу искусств. В одной из работ авторами излагаются не только угрозы со стороны процесса цифровизации для современной системы образования, но обозначается важность обеспечения доступа «обучающихся к необходимой качественной информации, поэтому особое внимание необходимо уделить экспертизе цифрового образовательного контента, включающей не только требования на соответствие контента ФГОС и информационной безопасности, но и дидактическим принципам педагогики, научной картине мира» [1, с. 94]. Учеными поднимается вопрос цифровой безопасности всех участников образовательного процесса, ставится задача разработки «методических материалов <... > и включения их содержания в основную образовательную программу» [1, с. 94].

В контексте целенаправленного и динамичного развития цифровизации образования видится необходимым еще более интенсивный поиск адекватных и различных педагогических средств для преодоления имеющихся и возможных рисков. Тем более, что на современном этапе пока «еще не сложилась парадигма исследования цифровизации» [18, с. 101] при существующем разнообразии мнений в отношении самого характера процесса, да и сущности в том числе. В области обучения разным видам искусства еще более проблемным видится широкий круг междисциплинарных исследований «на опережение» – ввиду универсальности образного языка музыки, хореографии, театра, кино и др. Представляется важной разработка если не постоянно обновляющейся системы противодействия

цифровым вызовам и рискам в обучении искусству, то, как минимум, выявление наиболее эффективных педагогических средств, в том числе классификация применяемых технологий от «цифры».

*Современные педагогические средства* в широком смысле – это целостная совокупность взаимосвязанных элементов, в том числе организационных форм, содержания, методов (традиционных и инновационных), различных ресурсов (образовательных, информационных, технических и т. д., включая электронные), автоматизированных систем обучения и контроля для достижения целей образования. В более узком значении педагогические средства подразумевают необходимый «набор инструментов» для осуществления образовательной деятельности обучающего и обучающихся в каком-либо из видов искусства. Всестороннее, исчерпывающее освещение педагогических средств может быть предметом дальнейших исследований; далее выделим наиболее существенные. Возможности организационных форм онлайн-образования достаточно хорошо известны, равно как и их обучающий потенциал. Особый педагогический интерес представляют *актуальные направления*, а также – *содержание и методы обучения искусству* (общедидактические и специфические, так называемые «художественные»), обеспечивающие эффективность в решении задач снижения рисков цифровизации.

Среди актуальных направлений показателен ряд важнейших современных инициатив в контексте реализации идеи *цифровое просвещение для всех*. Как известно, для интенсивного противодействия рискам цифровизации и существующим угрозам глобальной сети на платформе «Россия – страна возможностей» в 2022 году запущен проект «Цифровая гигиена детей и подростков». В этой логике в области обучения искусству, если и не в масштабах всей страны, то в условиях, по крайней мере, одного образовательного учреждения вполне осуществима реализация идеи цифрового просвещения даже на уровне проек-



тов. К примеру, проект «Искусство и цифровое пространство: надежность информации и скрытые угрозы» в качестве одной из форм организации деятельности по снижению рисков цифровизации. Такого рода проект (и/или подобные проекты) могут быть разработаны в помощь не только школьникам и студентам, но и их родителям, преподавателям высшей школы соответствующих факультетов, педагогам дополнительного образования, учителям гуманитарного цикла, воспитателям, методистам и др.

В содержании таких проектов предполагается наличие необходимых материалов обо всех исторически сложившихся видах искусства, а также – о влиянии цифровых технологий на искусство в целом, включая информацию позитивного и негативного характера. В последнем случае обязательными видятся и понятные способы для распознавания ложных сведений, особенностей негативного воздействия «искусством» на растущего человека, равно как и возможности для обучения элементарному противодействию цифровым опасностям, явным и скрытым угрозам.

Скажем о существовании с 2021 года Альянса по защите детей в цифровой среде, о публикации брошюры «Технологии защиты детей в интернете» с показательными аналитическими данными, экспертными оценками и так далее [7, с. 4–5, 8–23]. Актуальной представляется подготовка и издание подобных материалов в области разных видов искусств, и таковыми могут быть разработанные на основе исследований «Педагогические ресурсы защиты детей и юношества от деструктивного влияния псевдоискусства в цифровой среде».

Показательна масштабная деятельность в рамках существующего с 2021 года портала Молодежный Цифровой Омбудсмен (далее – МЦО) с проектами «Цифровой час», премией МЦО «Цифровизация во благо», Актом этики (поведения) детей и молодежи в цифровом пространстве, Международным Альянсом МЦО стран ЕАЭС, Созданием Молодежных Цифровых Омбудсменов в субъектах Российской Федерации, Разделом «Цифрожизнь»

и т. д. [20]. В продолжение данной инициативы на основе общеизвестного преобразующего воздействия «силы искусства» и с целью усиления его позитивного влияния на образ жизни и деятельность детей и юношества перспективен соответствующий контент, например, на площадке взаимодействия профильных университетов в рамках деятельности Российско-Китайской Ассоциации вузов культуры и искусств. Цифровой контент может быть представлен с подробными разъяснениями, контрастными и наглядными убедительными примерами из области разных видов искусства (классического, современного), разнообразной художественно-творческой деятельности, содержательной в эстетическом плане.

Одним из важнейших условий для успешного преодоления негативных воздействий цифровизации на обучение в области искусств является *высокая цифровая грамотность* преподавателей высшей школы, учителей и методистов общеобразовательных школ и всех, кто по роду деятельности связан с образованием детей и юношества [11]. Кроме того, что современный образовательный процесс требует постоянной корректировки, обновления образовательных систем необходимой учебной информацией на основе использования соответствующих технических средств с тщательным отбором содержания, быстрого реагирования на изменения, не останавливается процесс цифрового замещения «бумажных» учебников и пособий, дидактического обеспечения. Это требует не только применения разнообразных педагогических средств, но и специальной направленности на динамичное и непрерывное повышение цифровой грамотности при обучении разным видам искусства в качестве приоритетного, «сквозного» направления.

Сверхзадача цифровой грамотности ставит весь педагогический корпус страны перед острой необходимостью сохранения и приоритета в обучении искусству так называемого «ручного труда» и быстрого освоения, эффективного применения в практике специальных программ [27]. Для изобрази-



тельного искусства востребован графический дизайн, цифровые изображения и их редакция, компьютерная анимация, выполнение чертежей; для области театра – применение 3D-анимации, виртуальной реальности; в сфере музыкального искусства, к примеру, актуально освоение нюансов музыкально-компьютерной деятельности во всем разнообразии (сочинения, аранжировки, обработки, синтеза и так далее). Притом цифровая грамотность в целом – это не только особая ответственность за содержательное наполнение учебного материала, его безусловную эстетическую ценность и художественный смысл. Современными педагогами, учеными не первый год поднимается вопрос о важности *передачи обучающимся содержания искусства* без двусмысленных толкований, с конкретными концептуальными ограничениями во избежание трансляции сведений, знаний, материалов, искажающих глубокий смысл и эстетические ценности, художественные идеи произведений разных видов искусства на примере творчества выдающихся российских классиков прошлого и современности [3, с. 29–32, с. 278–303].

Подчеркнем исключительную значимость в процессе обучения искусству «доверенных технологий искусственного интеллекта, проверенных на угрозы информационной безопасности», речь о которых идет в официальном документе [23]. В связи с этим приоритетной целью для снижения рисков является непрерывное обновление содержания обучения искусству в цифровом формате, где в гораздо более значительной мере будет воплощен подлинный духовно-нравственный опыт человечества, вне двояких смыслов. Стратегически важным посылом и итогом таковой деятельности по содержательному наполнению цифрового контента в области разных видов искусств станет безусловное преобладание российских традиционных культурных ценностей во всех без исключения образовательных ресурсах, равно как и ряд концептуальных ограничений для негативной информации через псевдоискусство в сети вообще.

В условиях цифровизации именно в обучении искусству особая роль отводится учителям общеобразовательных школ и преподавателям высшей школы. В области разных видов искусств педагог в самом широком смысле видится не только источником, вдохновенным «проводником» для формирования знаний, профессиональных компетенций и т. п. Это образец совершенства и художественно-творческого мастерства, являет собой «не просто самовыражение на пустом месте, а инструмент восхождения человечества по многовековой лестнице очеловечивания чувств и мыслей» [22, с. 205]. Образом мыслей и действий учителя искусства и преподавателя высшей школы, их словами и делами во многом и предопределяется эффект в снижении негативного влияния цифровых технологий, преодоления известных рисков, что так необходимо в настоящем для будущего.

За многолетнюю историю развития в отечественной педагогической науке и практике, включая обучение разным видам искусства, накоплен значительный опыт сохранения сложившихся традиций при непрерывном совершенствовании, обновлении и модернизации системы образования всех уровней. В самой сущности наших традиций, их непреходящей значимости сосредоточено историко-культурное, духовно-нравственное, ценностное, что способно мощно «ответить» на цифровые угрозы в части рисков воздействия готовых схем и шаблонов на специфику художественного восприятия растущего человека, его воображения, мышления, памяти и так далее, а также – на его эмоциональную культуру, духовный мир, эстетические чувства. Подходов и методов, как общих (педагогических), так и специфических, присущих искусству, немало, поэтому обозначим некоторые.

*Объяснительно-иллюстративный метод*, зарекомендовавший себя как весьма результативный в течение многих лет применения в обучении искусству, в настоящее время по праву является актуальным, востребованным на каждом из уровней современного образования. Объяснить и показать одно и другое, что из себя представляет и по-



чему, как отличить подлинно ценное «для всех и каждого» и ложное, чем опасно и что из этого следует – в этом тоже заключается немалый ресурс воздействия искусством слова на обучающихся. Наглядными и многочисленными действенными примерами видятся имеющиеся в открытом доступе уроки музыки и изобразительного искусства, мировой художественной культуры, мастер-классы, образовательные проекты и методические семинары, включая онлайн, от участников (финалистов) Всероссийского конкурса «Учитель года России» разных лет.

В художественно-педагогической теории и творческой практике известен *метод проблемного изложения* (по В. В. Сластенину и др.) с соответствующими вопросами, а также с созданием проблемной ситуации, ее дальнейшим всесторонним рассмотрением, поиском возможных и разных путей решения, актуализацией предположений, высказыванием аргументов и др. Применяется достаточно широко в разных областях, включая искусство, в качестве стимула для эффективного развития критического мышления обучающихся, адекватного восприятия учебной и иной информации разного рода для ее обобщения, анализа, структурирования; см. примеры в [4, с. 95–175]. Данный метод способствует актуализации учебных задач различной сложности, нацеливает на перспективное видение и понимание причинно-следственных связей, помогает в оценке информации с позиции «точная – неточная», «достоверная – недостоверная», учит делать осознанный выбор вариантов для дальнейших действий и прогнозировать их позитивный и/или негативный результат, находить и обосновывать способы для исправления ошибочных решений. Кроме того, метод позволяет обучающимся понять истоки и проследить процесс возникновения культурно-исторических фактов и неординарных художественно-творческих событий в разных видах искусства с дальнейшим исследованием их сложности и противоречивости.

Выделим и зарекомендовавший себя в практике *исследовательский метод*, где по-

гружение в широкий социокультурный контекст эпохи (и/или конкретного исторического периода) предопределяет гораздо более глубокое постижение художественного смысла произведений и их эстетической ценности для человека, способствует пониманию природы искусства и его закономерностей во взаимосвязи с жизнью. В рамках применения в высшей школе внимание студентов в большей мере акцентируется на самостоятельном выявлении и рассмотрении проблемы, осмысленном понимании круга задач, осознанном планировании каждого из этапов и способов исследования, методов решения заявленной проблемы, продуманном оформлении выводов, обобщений и др. Своего рода идеальной теоретической и практической моделью полноценной реализации исследовательского метода в высшем образовании являются сегодня Студенческие научные общества / или объединения (СНО).

Потенциал традиций обучения изобразительному искусству на примере плеяды выдающихся учеников и последователей концептуальных идей в полной мере воплощается в многолетнем педагогическом опыте народного художника России Б. М. Неменского. *Закон художественного уподобления* в качестве основного при художественном восприятии, по мысли российского педагога-художника, дает «представление об особенностях передачи художественных знаний», когда без «эмоционального введения в сопереживание восприятие не произойдет...» [22, с. 192–193]. Отсюда целый ряд ключевых принципов, продуктивных и укоренившихся в образовательной практике – «педагогической драматургии», «эмоционального освоения материала» [22, с. 194] и др., а также «метод единства восприятия и созидания», «метод широких ассоциаций, творческой интерпретации содержания» [22, с. 195] и многое другое. Концептуальный подход Б. М. Неменского не сводится только к обучению искусству, но представляет собой формирование человека искусством, когда взращивается не только художник-профессионал, но художник как гармонично



развитая личность, одухотворенная, мыслящая и социально ответственная.

В логике предпринятого рассмотрения одним из числа потенциально эффективных является и *коучинг*. В качестве современного подхода коучинг позволяет в новом ракурсе оптимизировать процесс развития и саморазвития общих и специальных способностей студентов вуза, стимулировать личностный, профессионально-технический и творческий рост обучающихся. Например, в обучении концертмейстерскому искусству, коучинг – через своеобразный «идеал» полифункциональных действий концертмейстера – имеет ресурсы для воздействия и на область эмоционального сопереживания, более глубокого осмысления исполняемого произведения, осознания его художественного контекста и эстетической ценности [14, с. 266–268]. Для минимизации имеющихся рисков, устойчивого снижения негативного влияния цифровых технологий данный подход в обучении искусству видится в ряду значимых и перспективных.

Развитие цифровых технологий оказало и далее будет оказывать мощное влияние на систему российского образования всех уровней, равно как и на обучение в разных видах искусства. При постоянном обновлении технических средств цифровизация в значительной степени проблематизируется и весь процесс воспитания искусством, общего культурного и профессионального развития молодого поколения, что требует сегодня для будущего еще более вдумчивого управления той же силой человеческого разума, которой и созданы новые технологии. Основой для снижения реальных и возможных рисков от «цифры» является опора на исторически сложившиеся традиции обучения в разных видах искусства в совокупности эстетических ценностей и художественных смыслов, организационных форм, методических систем, подходов и методов. Преобладание в практике реального (а не виртуального), одухотворенного и «живого» творческого взаимодействия, эмоционально увлекающего общения обучающего и обучающихся в целостном простран-

стве искусства и культуры видится принципиально важным.

Педагогические средства для снижения рисков цифровизации в обучении искусству вовсе не исчерпываются рассмотренными выше, их следует считать наиболее показательными, доступными и далеко не единственными. На данном этапе видится целесообразной дальнейшая классификация применяемых цифровых технологий, исходя из *продуктивности, неэффективности, рискованности*, принимая во внимание активное использование инструментов «от цифры» в качестве вспомогательных, а не основных. Даже с точки зрения педагогического опыта каждого, а не всех преподавателей страны, в еще большей степени осознанное, упорядоченное применение в практике новейшего технического инструментария – это уже «шаг вперед» на пути столь необходимого снижения рисков в обучении искусству детей и юношества.

Цифровое нашего времени – в педагогике, искусстве, культуре и эстетике, равно как в обучении и воспитании, не говоря о цифровой антропологии и цифровой гуманитаристике, – весьма сложно обособить от динамичного развития научного знания в условиях информационной эпохи. Уже имеются неоднократные попытки глубокого анализа, переосмысления, обобщения, теоретического обоснования цифровых концептов, отдельных идей, некоторых понятий как истоков новейших теорий во взаимосвязи и/или в противоречии с исторически сложившимися основами гуманитарного знания. Возможно, не так далеко то время, когда во всех без исключения областях науки будет создана цифровая теория и практика. И чем именно будет наполнено наше теоретико-практическое цифровое обучение искусству, какие педагогические средства обеспечат в дальнейшем снижение рисков и угроз, предопределяется сегодня парадигмой исследований цифровизации в данной области. Исходный регулятив в этой парадигме очевиден: *соподчиненность цифровых технологий сбережению духовной природы и сущности человека как человека.*



## Список литературы

1. Адольф В. А., Адольф К. В. Угрозы цифровизации образования и их решение // Научный компонент. 2022. № 1 (13). С. 88–95.
2. Алексеева Л. Л. Музыкальное образование в условиях цифровой трансформации // Искусство и образование. 2024. № 4 (150). С. 101–109.
3. Алексеева Л. Л., Бекмухамедов Б. М., Савенкова Л. Г. и др. Культура и художественное образование в многополярном мире. Инновации и векторы развития в XXI веке: монография. Ростов-на-Дону: Издательско-полиграфический комплекс РГЭУ (РИНХ), 2023. 343 с.
4. Алексеева Л. Л., Бодина Е. А., Живов В. Л. и др. Музыкальное образование: учебное пособие. Москва: ООО «Русское слово – учебник», 2014. 528 с.
5. Базылев В. Н. Агрессивность современного информационного пространства // Человек. Культура. Образование. 2015. № 2 (16). С. 198–207.
6. Биленко П. Н., Блинов В. И., Дулинов М. В. и др. Педагогическая концепция цифрового профессионального образования и обучения: монография. Москва: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2020. 112 с.
7. Воронина Д., Глазков Б., Давыдов С. и др. Технологии защиты детей в интернете. Москва: ПАО «Ростелеком», MINDSMITH, TEQVISER, 2022. 66 с.
8. Деникин А. А. Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства // Обсерватория культуры. 2017. Т. 14. № 1. С. 36–45.
9. Захаров А. В. Цифровое искусство в педагогике и педагогика цифровых искусств // Инженерная мысль: сборник докладов республиканской научно-практической конференции, посвященной 90-летию КНИТУ-КАИ. Казань: Издательство: Казанский государственный технический университет им. А. Н. Туполева. С. 144–147.
10. Ипполитов С. С. Искусственный интеллект как деструктивный фактор в гуманитарном образовании, исторической науке и творческих индустриях: к постановке проблемы // Новый исторический вестник. 2024. № 3 (81). С. 215–228.
11. Катханова Ю. Ф., Северова Т. С. Цифровизация в подготовке художника-педагога: глава в книге // Искусство и культура сегодня: новое осмысление в новой эпохе. Петрозаводск: МЦНП «Новая Наука», 2021. С. 4–29.
12. Красильников И. М. Педагогика цифровых искусств – новое направление развития теории и практики художественного образования // Проблемы современного образования. 2011. № 6. С. 111–123.
13. Кудрявцева С. В., Ануфриева Н. И. Специфика процесса профессиональной подготовки студентов-пианистов в колледже в формате online // Искусство и образование. 2024. № 4. С. 119–125.
14. Курицкая Л. В. Коучинговый подход в работе со студентами концертмейстерского класса // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 11. С. 265–269. [Электронный ресурс] URL: <https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.11.49>
15. Лаврова С. В. Проблема музыкального мышления и искусственный интеллект // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 84–95.
16. Ладюша Е. Н., Коструб М. И. Искусственный интеллект: потенциал развития на пути создания нового цифрового искусства. Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2022. № 48 (443). С. 1–4. [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/443/97204/>
17. Левин А. Г. Искусственный интеллект в музыке. Его влияние на музыкальную индустрию в будущем. Текст: непосредственный // Молодой ученый. 2024. № 8 (507). С. 123–128. [Электронный ресурс] URL: <https://moluch.ru/archive/507/111467/>



18. *Маниковская М. А.* Цифровизация образования: вызовы традиционным нормам и принципам морали // *Власть и управление на Востоке России*. 2019. № 2 (87). С. 100–106.
19. *Моисеев А. А., Витковский А. Н.* Цифровизация образования в высшей школе в сфере изобразительного искусства и дизайна: преимущества, проблемы и перспективы // *Вестник Московского государственного областного университета*. Серия: Педагогика. 2021. № 4. С. 97–107.
20. Молодежный цифровой омбудсмен (МЦО) – первый ЦифроЗащитник российской молодежи: Доклад о результатах деятельности Молодежного цифрового омбудсмена 2021–2024: Цифропомощь: Цифровизация во благо. [Электронный ресурс] URL: <https://youthombudsman.ru/?ysclid=m78wikqdei270666602>; <https://youthombudsman.ru/help>; <https://youthombudsman.ru/project/3>.
21. *Нагорная Л. Н.* Коммуникативный потенциал цифрового искусства: культурно-исторические парадигмы и практики // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2024. № 5 (121). С. 76–84.
22. *Неменский Б. М.* Педагогика искусства. Москва: Просвещение, 2007. 255 с.
23. О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации (утверждено Указом Президента Российской Федерации от 10.10.2019 г. № 490 в редакции Указа Президента Российской Федерации от 15.02.2024 г. № 124. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731>
24. *Понкратенко Г. Ф.* К вопросу о рисках цифровизации профессионального образования // *Цифровая дидактика: реалии и перспективы: сборник материалов международной научно-практической конференции*; под ред. О. А. Булавенко. Комсомольск-на-Амуре: Амурский гуманитарно-педагогический государственный университет, 2022. С. 68–81.
25. *Прохорова М. П., Лебедева Т. Е., Ксенофонтова А. И.* Риски цифровизации в профессиональном образовании // *Проблемы современного педагогического образования*. 2020. № 66–3. С. 236–240.
26. *Савлущинская Н. В., Лыкова Е. С., Морозкина Е. А.* Художественное образование в период цифровой глобализации // *Современные наукоемкие технологии*. 2022. № 11. С. 193–197.
27. *Чиркова В. М.* Цифровая грамотность преподавателя вуза как основа успешной педагогической деятельности // *Балтийский гуманитарный журнал*. 2022. Т. 11. № 2 (39). С. 19–22.
28. *Шапинская Е. Н.* Производство искусства в эпоху его цифровой воспроизводимости // *Человек. Культура. Образование*. 2015. № 2 (16). С. 161–179.
29. *Штакк Е. А., Беляева А. В., Молоканова Ю. П., Беляев Г. Ю.* Цифровая дидактика и ее влияние на достижения обучающихся // *Нижегородское образование*. 2022. № 2. С. 4–12.
30. *Шунков А. В., Тараненко Л. Г., Дворовенко О. В.* Феномен цифровизации культуры и искусства в России // *Мир русскоговорящих стран*. 2024. № 2 (20). С. 105–128.

\*

Поступила в редакцию 27.02.2025



# «ИНОКУЛЬТУРНАЯ ЛЕКСИКА ТАНЦА» И ОДНОИМЕННЫЙ СПЕЦКУРС: К ВОПРОСУ АКТУАЛИЗАЦИИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ ПЕДАГОГИКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В ВУЗАХ КИТАЯ

УДК 378.22

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-141-146>

**Ц. Ян**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: jing19093@yandex.ru

**Е. Л. Кудрина**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: kudrina\_1955@mail.ru

*Аннотация.* В статье с позиций философско-культурологического, искусствоведческого, педагогического дискурсов рассматривается категория «инокультурная лексика танца» с обоснованием необходимости разработки и внедрения одноименного спецкурса в процесс подготовки хореографов в современных вузах Китая. Авторы фокусируют свое внимание на противоречиях, возникших между содержанием образовательных программ хореографических отделений творческих вузов страны и требованиями, предъявляемыми к современным хореографам со стороны социального пространства, где осуществляется их дальнейшая профессиональная деятельность.

*Ключевые слова:* глобализация, искусство, культура, лексика, образование, обучение, пространство, семиотика, спецкурс, танец, хореография.

*Для цитирования:* Ян Ц., Кудрина Е. Л. «Инокультурная лексика танца» и одноименный спецкурс: к вопросу актуализации методологического инструментария педагогики хореографического искусства в вузах Китая // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 141–146. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-141-146>

---

ЯН ЦЗИНЦЗИН – Аспирант кафедры педагогики и психологии, Московский государственный институт культуры

КУДРИНА ЕКАТЕРИНА ЛЕОНИДОВНА – директор Научного центра РАО на базе МГИК, профессор кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, доктор педагогических наук, Московский государственный институт культуры

YAN CZINCZIN – Postgraduate at the Department of Pedagogy and Psychology, Moscow State Institute of Culture

KUDRINA EKATERINA LEONIDOVNA – Director of the RAE Scientific Center on the basis of MSIC, Professor at the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activity, DSc in Pedagogy, Moscow State Institute of Culture

© Ян Ц., Кудрина Е. Л., 2025



«FOREIGN CULTURAL VOCABULARY OF DANCE»  
AND A SPECIAL COURSE OF THE SAME NAME:  
ON THE ISSUE OF UPDATING METHODOLOGICAL TOOLS  
PEDAGOGY OF CHOREOGRAPHY ARTS IN CHINESE UNIVERSITIES

**Jingjing Yan**

Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: jing19093@yandex.ru

**Ekaterina L. Kudrina**

Moscow State Institute of Culture  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: kudrina\_1955@mail.ru

*Abstract.* The article examines the category of “foreign cultural vocabulary of dance” from the standpoint of philosophical, cultural, art history, and pedagogical discourses, justifying the need to develop and implement a special course of the same name in the process of training choreographers in modern universities in China. The authors focus on the contradictions that have arisen between the content of the educational programs of choreographic departments of creative universities in the country and the requirements imposed on modern choreographers from the social space where their further professional activities are carried out.

*Keywords:* globalization, art, culture, vocabulary, education, learning, space, semiotics, special course, dance, choreography.

*For citation:* Yan Cz., Kudrina E. L. «Foreign cultural vocabulary of dance» and a special course of the same name: on the issue of updating methodological tools pedagogy of choreography arts in Chinese universities. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 141–146. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-141-146>

Первая четверть XXI века не принесла мировому сообществу ни стабильности, ни мира, ни разрешения религиозных, идеологических, культурных, экономических и каких-либо других противоречий. Напротив, мы с уверенностью можем констатировать, что уровень напряженности только возрастает. Такие факторы, как глобальное потепление, локальные военные конфликты, санкционные претензии, повсеместное внедрение искусственного интеллекта на фоне постоянно увеличивающейся численности населения планеты, уже привели нас к утрате обозримой перспективы безопасного и прогнозируемого развития.

Однако – при всей драматичности и пугающей тревожности, характеризующей текущий этап эволюционного развития, где человечество с легкостью ставит под угрозу сохранение хрупкого мира, – мы можем

констатировать и позитивные тенденции, которые, в числе прочего, связаны с последствиями глобализации. Именно этому закономерному процессу мы обязаны закреплением в современном гуманитарном знании различных тезисов о постмодернистской действительности с ее поли- и мультикультурными пространствами, требующими специальных подходов к повышению качества межкультурного взаимодействия. Очевидно, что в данных условиях актуальность и ценность вопросов, связанных с осмыслением роли культуры и искусства в инициативах, направленных на сохранение мира, а также на повышение социальной адаптивности населения, становятся значительно выше, чем это было во времена или периоды относительной стабильности.

Сегодня выпускнику вуза, специалисту в области культуры – будь то художник, му-



зыконт или хореограф, – для полноценной интеграции в современное социальное пространство, а также для успешного профессионального развития, необходимо соответствовать множеству требований, предъявляемых ко всем «игрокам», имеющим цель реализоваться в профессии. Одним из важнейших требований является понимание и способность к различению многочисленных культурных кодов, определяющих широту взглядов творческой личности студента, его потенциал и возможности. Это знание открывает перед будущим специалистом обозримую перспективу формирования базиса, достаточного как для создания и репрезентации результатов своей деятельности на высоком уровне, так и для качественной реализации коммуникативно-интегративных процессов.

Как известно, любое искусство, как вид художественно-творческой деятельности, кроме преобразования действительности, удовлетворения эстетических потребностей социума, имеет и иные, возможно, более значимые функции, а именно: *аксиологическую*, обеспечивающую возможность сохранения и отражения базовых ценностей общества, и *гносеологическую*, отвечающую за познавательные процессы в отношении не только Другого, но и себя самого.

Кроме того, искусство способно формировать некую реальность, пространство или целый комплекс включенных пространств, среди которых: пространство идеи, пространство смысла, пространство иной культуры и другие. Полноценный анализ этих процессов невозможен без обращения к теории знаковых систем – к семиотике, рассматривающей культуру как семантический универсум. Этому вопросу посвящено внушительное количество исследований, не только культурологов и филологов-структуралистов уровня Ю. М. Лотмана, но и представителей частных научных направлений. Например, американский философ С. К. Лангер, исследовавшая влияние культуры на ментальные процессы, связанные с ее осмыслением, проводила глубочайший анализ на стыке семантики, фи-

лософии музыки и эстетики, в результате чего ею были выделены *дискурсивные* и *репрезентативные* символы, обуславливающие формирование того или иного смыслового пространства [9].

В последние годы в исследованиях современных ученых присутствует наличие интереса к разработке категории «инокультурное пространство» [5; 2]. Данный контекст осмысления категории «пространство» влечет за собой целый ряд смежных и производных понятий, среди которых наиболее значимыми (в рамках настоящего исследования) являются «инокультурное пространство» и «инокультурная лексика», посредством которой осуществляется его формирование. «Инокультурное пространство может быть сформировано средствами различных видов искусства: музыки, театра, живописи, хореографии и т. д. Наряду с общими для всей социально-культурной сферы чертами и характеристиками, инокультурное пространство, сформированное конкретным видом искусства, обладает отличительными характеристиками, определенными для конкретного вида искусства», – подчеркивает И. В. Радченко [7, с. 323].

Обращаясь к современной литературе по теории искусства хореографии, в частности, мы обнаруживаем множество исследований, посвященных не только семантическому анализу танца, семантике и архитектонике хореографии, но также работы, связанные с проблематикой инокультурного пространства, что, в свою очередь, свидетельствует об устойчивом интересе исследователей к данному аспекту. Так как область наших профессиональных интересов сконцентрирована вокруг педагогики искусства и хореографии, дальнейшее наше исследование будет связано с формированием инокультурного пространства средствами хореографического искусства.

Следует подчеркнуть, что И. В. Радченко, обращаясь к разработке категории «инокультурное пространство» подчеркивает, что «хореографическое искусство обладает



исторически сложившейся системой выразительных средств и норм, определяющих его специфические черты и право на самостоятельность в мире искусств и позволяющих рассматривать хореографическое искусство как сложное социокультурное явление, формирующее инокультурное пространство» [7, с. 326]. К сожалению, данная концепция не получила полноценного развития ни в цитируемой, ни в каких-либо других работах, связанных с хореографической педагогикой. В диссертационном исследовании И. В. Радченко, защищенном годом позже публикации приведенной статьи, нами найдена иная формулировка, в которой «модель формирования инокультурного пространства студенческой молодежи средствами хореографического искусства» [6] заменена на «модель формирования этнокультурной компетентности» [8]. Вероятно, в данном случае, поворот от инокультуры к этнокультуре, скорее всего, был продиктован логикой «входящих» в диссертационное исследование понятий.

То есть «инокультура», как категория, обозначающая инаковость культуры или культуру, отличную от той, носителем которой является субъект, представляется скорее, как *интроект* этнокультуры, которая, в свою очередь, следуя этимологической логике, представлена традиционной культурой того или иного этноса. Для воспринимающего сознания, сталкивающегося с этой «инаковостью», основными отличительными и идентифицирующими маркерами становятся: мировоззрение, обычаи, костюмы, сюжеты, музыка и, конечно же, танец как один из ярчайших видов художественно-изобразительного творчества, являющийся выкристаллизованной формой культурно-исторического наследия того или иного народа.

Попытка выстраивания оптики объективного анализа с общефилософских позиций заставляет нас обратиться к постмодернистским максимам. Как верно отмечает Д. И. Гемаддиев, «определяя сегодняшний день как эпоху мета-, постпост- или постмодерн, мы вынуждены обращаться к работам совре-

менных философов. На основе их концепций выявляются основные характеристики культуры: когерентность и панкogerентность, эклектика традиционных форм, небинарность и отрицание косных дихотомических структур» [1]. И здесь, мысля проблему в деконструктивистских категориях Ж. Деррида, провозгласившего «Всё есть текст, вне текста не существует ничего» [3], будет правомерно утверждение, что танец также есть текст. То есть танец, как и любой текст, рожденный иной культурой, может рассматриваться нами как средство трансляции культурных кодов, знаний, информации, как процесс, в результате которого осуществляется не только передача опыта, но и своего рода диалог, одним из позитивных эффектов которого становится сближение, обмен, разрушение отталкивающих стереотипов и ложных представлений, как процесс, не позволяющий капсулироваться воспринимающему сознанию в пространстве собственных традиций и культурных норм.

Состав текста обуславливает лексика. Танец, наравне с литературой, музыкой и кино, имеет свою знаковую систему, свою лексику, объективирующую (опредмечивающую) заданные реальности, пространства и смыслы. Исходя из этого правомерно введение в научный оборот категории «инокультурная лексика танца», под которой в рамках настоящего исследования нами понимается следующее: *инокультурная лексика танца – это совокупность канонических движений и форм их презентации, отражающих традиционные аксиологические и эстетические ценности иной культуры, познаваемой хореографом через танец.*

Возвращаясь к тезисам о межкультурном взаимодействии и образовании, мы должны признать, что выпускник, – в данном случае хореограф, – имеющий достаточные представления о семантике иной культуры, имеет больше шансов и инструментов не только для собственной адаптации в ином социокультурном пространстве, но и для того, чтобы развивать свою культуру, адаптируя ее к бо-



лее успешному восприятию потенциальным адресатам, с учетом современных реалий. Рассмотрим данный тезис более подробно.

Танец – явление не статичное. Это не архитектура и не живопись. Хореографическое искусство – это процесс, пластическая реализация которого формирует перечисленные выше пространства (идей, смыслов, культуры и так далее) в движении. То есть он не может существовать в косных, закрепленных веками ранее, формах. Ведь аутентичность танца, равно как и аутентичность в музыке, является лишь основой. Её цель – сохранение прототекста (авантекста), который актуализируется следующими поколениями художников-интерпретаторов, через изменение подходов к пониманию формы, не искажающей традицию, но, напротив, сохраняющей и обогащающей ее. Хореограф, как исполнитель, художник, постановщик, балетмейстер или режиссер, имеющий в своем багаже лексику танца иных культур, способен увидеть намного больше в структуре не только иного, но и своего. Сложно представить себе хорошего писателя со скудным читательским опытом или композитора, не переигравшего «всё на свете» за период своего становления. Силу творческого гения определяет не только событийный опыт, не только знания, полученные в ходе образовательной и самообразовательной деятельности, но и то, что постигается им при столкновении с бытием Другого.

В современных университетах Китая давно назрела необходимость пересмотра подходов к обучению хореографов. Как отмечает Ц. Лун, полноценная образовательная практика в её академическом понимании «формируется только к 1954 году, – к моменту основания Пекинской школы танцев» [4]. Однако здесь следует помнить о событиях, связанных с культурной революцией 60–70-х годов прошлого века, событиях, погрузивших страну в хаос, прервавший все культурные процессы, наработанные за этот короткий период.

Обзор литературы по проблеме исследования показал, что сегодня основной фокус

внимания в китайском хореографическом образовании направлен на освоение китайского традиционного танца. Этому вопросу посвящено огромное количество программ и дисциплин, целью которых является глубокое ознакомление с историко-культурными детерминантами национального танца. Именно по этой причине молодые люди, имеющие желание расширить географию своей творческой деятельности, вырваться на международную арену или попросту расширить собственные представления о мировом хореографическом искусстве, вынуждены выбирать обучение в зарубежных вузах, что доступно далеко не каждому студенту, ведь данный сценарий влечет за собой высокую финансовую нагрузку. В этой связи возникает необходимость пересмотра подходов к обучению хореографов в творческих вузах Китая. Одним из путей внедрения новых подходов может быть включение в образовательные программы перечня дисциплин, помогающих в решении обозначенных проблем.

С нашей точки зрения, решению данной проблемы может способствовать разработка и внедрение в образовательный процесс обучающихся хореографов спецкурса «Инокультурная лексика танца», включающего аудиторные практические и семинарские занятия, на которых студенты могли бы сформировать достаточные навыки и представления о хореографической лексике ключевых мировых культур, оказавших влияние на современную хореографию во всех её проявлениях. Этот спецкурс может быть полезен студентам бакалаврам, обучающимся по направлениям «теория хореографии», «исполнительское мастерство», «педагогика хореографического искусства», «балетмейстерское искусство» и другим.

Данная мера будет способствовать решению трех основных задач:

1. восполнению существующих пробелов в современном китайском хореографическом образовании, характеризующемся перекосом в сторону фиксации на сугубо национальных традициях;



2. повышению уровня этнокультурных компетенций будущих специалистов;
3. повышению конкурентоспособности выпускников и увеличению количества сценариев их профессиональной и творческой самореализации.

Очевидно, что центральным подходом, способствующим формированию готовности обучающихся хореографов к освоению инокультурной лексики танца, должен стать этнокультурный подход, направленный на формирование достаточных представлений о ключевых особенностях различных мировых культур, нашедших отражение в танце.

Таким образом, на основании изложенного можно констатировать, что разработка и апробация специального курса «Инокультурная лексика танца» на основе этнокультурного подхода актуальна и своевременна для современного хореографического образования в Китае. Данное решение позволит восполнить пробелы, возникшие вследствие permanently интенсифицирующихся глобализационных процессов, требующих от современного выпускника соответствия всё большему количеству требований, а также – в связи с отсутствием достаточного внимания в данном вопросе со стороны современных педагогов-исследователей.

### Список литературы

1. *Гемаддиев Д. И.* Специфика современных педагогических исследований в сфере обучения эстрадно-джазовому вокалу: философско-культурологический аспект // Межкультурное взаимодействие в современном музыкально-образовательном пространстве. 2023. № 8. С. 245–250.
2. *Гусейнова И. А., Ипполитова Л. В., Альбрехт Ф. Б.* Личностноформирующий потенциал инокультурного образовательного пространства. Москва: Директмедиа Паблишинг. 2022. 144 с.
3. *Деррида Ж.* О грамматологии. Москва: Ad Marginem, 2000. 520 с.
4. *Лун Ц.* Хореографическое образование в Китае: история, современное состояние, актуальные методики // Мир науки, культуры, образования. 2020. № 4 (83). С. 176–177.
5. *Митягина В. А.* Текст авторского путеводителя: «система паролей» к инокультурному пространству // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2, Языкознание. 2011. № 1 (13). С. 123–130.
6. *Радченко И. В.* Модель формирования инокультурного пространства студенческой молодежи средствами хореографического искусства // Социально-экономические явления и процессы. 2012. № 9 (43). С. 228–234.
7. *Радченко И. В.* Сущность и специфика инокультурного пространства, сформированного средствами хореографического искусства // Социально-экономические явления и процессы. 2011. № 10 (32). С. 322–326.
8. *Радченко И. В.* Формирование этнокультурной компетентности студенческой молодежи средствами хореографического искусства: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Тамбов, 2012. 25 с.
9. *Langer Suzanne K.* Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Harvard University Press. 1957. 313 p.

\*

Поступила в редакцию 13.03.2025



# ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ФАКТОРЫ ЭФФЕКТИВНОСТИ УПРАВЛЕНИЯ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМ ПРОЦЕССОМ ТВОРЧЕСКОГО ВУЗА

УДК 377

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-147-155>

**Н. В. Шарковская**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: 7948493@mail.ru

*Аннотация.* В статье обоснована актуальность исследования сущности и специфики педагогических факторов, ориентированных на достижение оптимальности координирования образовательного процесса творческого вуза. В аналитическом обзоре слагаемых первого комплекса факторов акцент сделан на приоритетности учета личностного смысла профессиональных знаний будущих специалистов, получаемых в процессе изучения конкретных учебных дисциплин на кафедре педагогической теории и практики социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры. В рамках второго комплекса педагогических факторов исследованы разные виды потенциальных форматов контактирования студентов с цифровой средой как условия продуктивности управления образовательным процессом. Разработаны и апробированы практико-ориентированные задания, нацеленные на использование электронных образовательных ресурсов по учебной дисциплине «Технологические основы социально-культурной деятельности». Сделан обобщающий вывод о ключевой роли рассмотренных педагогических факторов в повышении ответственности управления образовательным процессом современного творческого вуза.

*Ключевые слова:* управление, образовательный процесс творческого вуза, преподаватель, будущий специалист социокультурной сферы, профессиональные знания, цифровая образовательная среда, цифровые ресурсы, функции педагогического сопровождения.

*Для цитирования:* Шарковская Н. В. Педагогические факторы эффективности управления образовательным процессом творческого вуза // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 147–155. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-147-155>

---

ШАРКОВСКАЯ НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА – доктор педагогических наук, доцент, профессор кафедры педагогической теории и практики социально-культурной деятельности, Московский государственный институт культуры

SHARKOVSKAYA NATALIA VLADIMIROVNA – DSc in Pedagogy, Professor at the Department of Pedagogical Theory and Practice of Social and Cultural Activities, Moscow State Institute of Culture

© Шарковская Н. В., 2025



## PEDAGOGICAL FACTORS OF MANAGEMENT EFFECTIVENESS THE EDUCATIONAL PROCESS OF A CREATIVE UNIVERSITY

**Natalia V. Sharkovskaya**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: 7948493@mail.ru

*Abstract.* The article substantiates the relevance of the study of the essence and specifics of pedagogical factors aimed at achieving optimal coordination of the educational process of a creative university. In the analytical review of the components of the first set of factors, the emphasis is placed on the priority of taking into account the personal meaning of the professional knowledge of future specialists obtained in the process of studying specific academic disciplines at the Department of Pedagogical Theory and Practice of Socio-Cultural Activities of the Moscow State Institute of Culture. Within the framework of the second set of pedagogical factors, various types of potential formats of students' contact with the digital environment are investigated as a condition for the productivity of educational process management. Practice-oriented tasks aimed at using electronic educational resources in the academic discipline "Technological foundations of socio-cultural activities" have been developed and tested. A generalizing conclusion is made about the key role of the considered pedagogical factors in improving the effectiveness of the management of the educational process of a modern creative university.

*Keywords:* management, the educational process of a creative university, a teacher, a future specialist in the socio-cultural sphere, professional knowledge, digital educational environment, digital resources, pedagogical support functions.

*For citation:* Sharkovskaya N. V. Pedagogical factors of management effectiveness the educational process of a creative university. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 147–155. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-147-155>

Современная система высшего профессионального образования в сфере культуры, ориентированная на инновационное развитие общества, апеллирует к интенсивному поиску факторов оптимального управления образовательным процессом в контексте стратегических задач отрасли. Концептуальные основы этого процесса детерминированы разными по целевой направленности контекстами, прежде всего:

- социальным заказом в повышении конкурентоспособности творческого вуза на современном рынке труда, обуславливающим сферу развития образовательных и культурных услуг по трем группам параметров – организационным, педагогическим, экономическим, востребованным широким спектром потребителей;
- сочетанием достижения высокого уровня технологической оснащен-

ности образовательного процесса и подготовки будущих специалистов к овладению профессиональными знаниями – ключевым ресурсом формирования их гуманистических ценностных ориентаций;

- внедрением комплекса информационно-педагогических моделей развития навыков и умений интерактивного обучения в цифровой образовательной среде с постоянным обратным откликом в подсистеме «преподаватель – будущий специалист – будущие специалисты»;
- актуализацией системы государственно-частного партнерства творческого вуза с работодателями, представителями общественных объединений, бизнес-сообществ как выражением главных идей поступательного развития социокультурного сотрудничества.



Взаимообусловленность указанных контекстов позволяет осознать значимость современных педагогических трансформаций в управлении образовательным процессом творческого вуза. Регулирование их целей, ранее ориентированных только на приоритетность практик передачи готового знания, а в настоящее время – на средства и способы «создания» конкретных предметных знаний, меняет сам взгляд на подбор методов внедрения инновационных форм контроля знаний – основы стратегических установок управления.

Изучение научной литературы по данной проблеме [2; 3; 4; 6; 7; 11; 13] позволило выявить приоритетные группы педагогических факторов, адаптированных к вызовам современной социокультурной ситуации и, соответственно, влияющих на системные изменения вузовского образовательного процесса.

***Первый комплекс педагогических факторов – многоканальность и разнообразие способов передачи разных видов информации при признании ценности личностного смысла профессиональных знаний.***

Предопределенный интенсивным развитием современных технологий, способствующих модернизации сферы высшего профессионального образования, прежде всего повышению качества подготовки будущих специалистов, данный комплекс факторов ориентирован на реализацию требований пересмотра традиционных форм, методов и принципов управления образовательной деятельностью творческого вуза.

Следствие этого процесса – дифференциация сущностных смыслов понятий «информация» и «знания». В управленческой коммуникации их различие состоит в том, что «знание вообще не может быть транслировано; адресату может быть передана информация, фиксированная на тех или иных носителях, которая, в свою очередь, при сознательной «обработке» (процесс «раскрытия» информации, ее осмысление) станет вновь достоянием личности в форме ее знания» [10, с. 25]. Следовательно, если информация об-

ладает возможностью гарантировать целостность функционирования образовательного процесса, то знание обладает личностным содержанием.

Как отмечает В. П. Зинченко, именно живое знание, как «соцветие разных знаний» [5, с. 25–26], становится ценным и личностно значимым, творчески использованным в стимулировании потребности мотивационной сферы учебной деятельности будущего специалиста. Личностное знание – понимание смыслового содержания предметно-ориентированных действий субъекта с позиций возможных изменений в их структуре, а также рефлексивный анализ критериев оценки результатов в организации образовательного процесса творческого вуза. Бинарность данного вида знания наиболее отчетливо проецируется в разных видах креативных предметных действий, индивидуальность которых прослеживается посредством достоверности фактической информации, которой обладает личность. Таким образом, непосредственно субъективный опыт личности выступает основой достижения нового культурно значимого объективного знания [14, с. 17]. Без достоверности успешно достигнутых результатов субъективные креативные действия в педагогическом управлении перестают быть востребованными, поэтому чем более выраженной является активная позиция личности, тем интенсивнее способны проявляться эффекты ее функционирования.

Наличие развитой интеллектуальной интуиции и ее высшего уровня – инсайта в управлении как «целостном охватывании» спектра решений проблемных ситуаций предопределено появлением в структуре личностного знания переосмысленного контекста, «в котором устанавливается связь между разрозненными перцептивными и концептуальными компонентами опыта сознания» [14, с. 16]. Этот процесс способствует не только стимулированию желания развивать новое видение конструктивных путей решения комплексных педагогических задач, но и прогнозированию оптимальных



возможностей расширения личного опыта субъектов в управленческой деятельности на основе применения разного типа педагогических технологий, в том числе проектно-рефлексивных, адаптивных, а также – технологий модульного, гарантированного обучения, персонализации обучения и пр.

Профессиональные знания в творческом вузе – предметно-структурированная система понятий, суждений, сведений, концептов, обладающих содержательным смыслом не только отличительных признаков профессиональной, в том числе управленческой деятельности, но и комплексных связей между информационными сегментами сообщений в виде цифровых нарративов, гиперссылок, запросов/вопросов/ответов, в совокупности обеспечивающих увеличение объема их усвоения.

Так, показателями, характеризующими квинтэссенцию профессиональных знаний будущих специалистов, обучающихся на кафедре педагогической теории и практики социально-культурной деятельности Московского государственного института культуры по направлению подготовки «51.03.03. Социально-культурная деятельность» (дисциплины «Технологические основы теории социально-культурной деятельности», «Ресурсная база социально-культурной деятельности», «Основы научных исследований»), выступают:

а) формирование понятийно-категориального поля исследования специфики современного образовательного процесса творческого вуза, его движущих сил, ориентированных на разрешение объективных/субъективных педагогических противоречий; функций традиционных и инновационных педагогических технологий культуротворческой, культурно-просветительской, исследовательской, социально-защитной, межкультурной направленности [16]; педагогических законов и закономерностей; ведущих принципов управления; организационных форм и методов осуществления данного процесса;

б) усвоение иерархической структуры соотношений между изучаемыми научно-педагогическими понятиями: целеполаганием, педагогическими органами государственно-общественного управления, базовой культурой личности, критериями эффективности подготовки к организационной деятельности, учебно-профессиональной задачей, соотношением понятий самоуправления и управления, ресурсным потенциалом социально-культурной деятельности, профессиональным мастерством, видами межличностного взаимодействия в учреждениях культуры;

в) интерпретация значений опорных педагогических понятий как средств, предопределяющих контекстную основу структурных компонентов педагогической системы управленческой деятельности, в том числе педагогического прогнозирования, внутривузовского менеджмента, эмерджентности в управлении, стилей руководства, основных компонентов управленческой культуры как составной части профессионально-педагогической культуры, творческой самореализации личности, функциональной модели управления качеством образования, уровней и средств педагогического управления и т. д.;

г) рефлексия в усвоении системы профессиональных знаний, формирования адекватной «Я-концепции» будущего профессионала – целостного образа «Я», выступающего в виде установки по отношению к себе как будущему специалисту в сфере культуры и искусства и включающего когнитивный, ценностно-эмоциональный, контрольно-оценочный элементы, содержание которых определяется субъективным опытом позитивного отношения к базовым социально-педагогическим ценностям и самостоятельным социальным действиям.



Студенты могут эффективно овладеть целостными профессиональными знаниями при создании и последующей реализации комплекса соответствующих условий:

- *методических*: разработка и функционирование модели вузовского образовательного пространства как многоаспектного педагогического феномена, характеризующегося следующими признаками: многоуровневостью структурных компонентов модели, их контекстно-смысловой нагрузкой в управленческой деятельности, адекватностью информационным, аналитическим, коммуникационным, когнитивным запросам субъектов образовательного процесса;
- *организационных*: применение педагогических технологий с учетом ведущих методологических подходов (системного, деятельностного, социокультурного и полисубъектного); модульной системы управления учебной, производственной практиками, осуществляемых в разных типах учреждений культуры, детских школах искусств, с дифференциацией ролевых профессиональных обязательств будущих специалистов (координаторов цифровых контентов, кураторов коллективного творчества, дизайнеров дополнительной реальности, менеджеров онлайн-проектов) [1; 12; 15, с. 104];
- *психолого-педагогических*: развитие профессионально-педагогических способностей будущих специалистов – индивидуально-психологических особенностей их личности, являющихся показателем успешной реализации управленческой деятельности; мотивирование на активное приобщение к участию в социальных, общекультурных проектах, студенческих волонтерских движениях, благотворительных и общественных организациях, студенческих педагогических отрядах и т. д.

***Второй комплекс педагогических факторов – цифровая образовательная среда и цифровые ресурсы как целостные сегменты образовательного процесса творческого вуза.***

Базируясь на интеграции профессионально-педагогических знаний из таких отраслей гуманитарных наук как общая педагогика, педагогика культуры, психология управления и социальная информатика [13; 18], данный комплекс факторов способствует развитию специализированных средств управления, актуализирующих возможности педагогических, прежде всего информационно-коммуникационных технологий, ориентированных на рациональное использование электронных образовательных ресурсов.

Согласно классификации Т. Н. Носковой, к их ведущим типам причислены: электронные предметно-содержательные ресурсы – информационные ресурсы (и-ЭОР); электронные ресурсы для организации образовательной коммуникации – коммуникационные ресурсы (к-ЭОР); электронные ресурсы управления учебно-познавательной деятельностью (у-ЭОР) [8, с. 123]. Обладая значительным потенциалом для оптимизации образовательного процесса творческого вуза, они способствуют структурированию целевых предметных действий студентов при получении определенных знаний, умений, навыков, ориентированных на развитие культуры профессионального и творческого видов мышления.

По нашему мнению, потенциальными форматами взаимодействий студентов с указанными типами цифровых образовательных ресурсов, способны стать: а) предметный формат контактирования; б) функциональный формат контактирования; в) познавательный-креативный формат контактирования. Специфика их заключается в реализации педагогического потенциала личности будущего специалиста в виде совокупности возможностей свободы выбора индивидуальных образовательных траекторий развития на основе применения конкретных технологий. Поэтому в каждом из указанных форматов выделены следующие критерии:



позиция преподавателя в использовании традиционных/инновационных педагогических приемов управления образовательным процессом; позиция будущего специалиста в комплексном усвоении содержания учебных дисциплин, формировании профессиональных умений и навыков.

*Предметный формат контактирования* студентов с цифровыми образовательными ресурсами направлен на отображение целостности дидактической информации, ее содержательных признаков в сочетании с уровнем сформированности ориентировочной основы учебно-познавательных действий (по П. Я. Гальперину). Именно в процессе педагогической интеракции достигается активное восприятие, уточняются сведения об отдельных понятиях, суждениях, фактах. Осуществляется это на основе конвертирования текстов в веб-оформление с целью создания электронных таблиц, графических изображений, онлайн-демонстраций, интерактивных презентаций, видеофайлов [17].

Данный формат контактирования в подсистеме «студент – студенты – цифровые ресурсы» априори предполагает методическое управление преподавателем информационной базой образовательного процесса на основе реализации педагогических принципов. К ним отнесены: автономность выбора предметных учебных действий; ориентированность на формирование в единстве аналитических умений и навыков осуществления поисковых информационных запросов в глобальной сети; продуктивность их применения в контексте поставленных развивающих, обучающих задач; учет познавательных интересов студентов в аспекте преобладания того или иного вида восприятия дидактических материалов в цифровой среде.

Профессиональная компетентность преподавателя в применении инновационных методов цифровой обработки информации позволяет оценивать значимость и предлагать студентам конкретные веб-странички, интерактивные аннотации из электронных информационно-справочных источников,

в том числе энциклопедий, словарей, электронных изданий учебно-методических пособий на основе профильных показателей их востребованности. Студент, принимая во внимание варианты отзывов преподавателя на рекомендуемые источники информации, в качестве которых выступают цитирование, дайджесты, перепост на мнения об информационных каналах и т. д., регулирует степень целостности своего восприятия цифрового ресурса в соответствии обозначенными критериями оценки, а затем выбирает определенные ресурсы, значимые для выполнения творческих заданий.

*Функциональный формат контактирования* студентов с цифровыми образовательными ресурсами – это не только многовариантный диалог в подсистеме «студент – технические средства обучения: компьютер/интерактивная доска/планшет/смартфон/видеопроектор/сканер», предусмотренный целями и задачами обучающих компьютерных программ, но и разработка адаптивных программных средств поддержки систем обучения, предоставляющих возможность осуществлять детальный анализ содержания изучаемых тем конкретных дисциплин.

Именно поэтому достижение конгруэнтности разных моделей контактирования студентов с цифровыми ресурсами необходимо для реализации преподавателем следующих функций, значимых для педагогического сопровождения:

- *объяснительной* (раскрытие цели, задач проведения автоматизированных процедур контроля результатов обучения на основе поливариантных компьютерных тестовых заданий; выявление познавательных мотивов готовности студентов к самоконтролю и самооценке на основе электронных анкетных опросов);
- *компенсаторной* (педагогическое обеспечение проектирования образовательного процесса с учетом индивидуальных возможностей студентов в условиях профессиональной адаптации



- к использованию цифровых электронных образовательных ресурсов);
- *информационно-коммуникационной* (соблюдение этических норм и принципов организации цифровых взаимодействий, готовность к коммуникативному взаимодействию в режиме онлайн/офлайн, использование педагогических приемов «снятия» коммуникативных барьеров в киберпространстве);
- *просветительской* (разработка цифровых образовательных ресурсов для актуализации культурно-просветительской деятельности в вузе, дополнительном образовании, в частности, посредством интернет-изданий журналов «Arzamas», «Мел»; подкаст-проекта «ProНауку»; программного обеспечения с открытым исходным кодом Zotero, образовательного вики-проекта в жанре путеводителя ИА «Летописи», образовательного проекта «Лекторий Достоевский» и др.).

Среди наиболее распространенных способов контактирования студентов с цифровыми образовательными ресурсами выступают: а) индивидуальное использование цифровых инструментов, востребованных в ходе работы с образовательными материалами, в том числе необходимыми для составления мультимедийных интерактивных плакатов, тематических диаграмм, детализированных цифровых иллюстраций и др.; б) коллективное применение цифровых инструментов, ориентированных на активное участие в онлайн-конференциях, вебинарах, видео-встречах, факультативных занятиях, онлайн-акциях, а также виртуальных экскурсиях и путешествиях.

*Познавательного-креативный формат контактирования* студентов с цифровыми образовательными ресурсами сочетается с продуктивным воплощением целей совершенствования содержания преподавания учебных дисциплин по педагогической теории и практики социально-культурной дея-

тельности, детерминированных актуализацией индивидуально-личностной системы педагогических ценностей, прежде всего самодостаточных ценностей – ценностей знаний, ценностей профессионально-личностных качеств, ценностей отношений в управлении образовательным процессом творческого вуза [9, с. 117–120]. В этой связи актуальным выступает проектирование ситуаций общепедагогической направленности (креативно-организационных, результативно-креативных, действительно-креативных), соотношенных с формированием профессиональной мобильности студентов в использовании разных типов цифровых ресурсов [3, с. 10].

Ориентируя студентов на данный формат контактирования с цифровыми образовательными ресурсами, преподаватель осуществляет интеграцию в образовательный процесс учебно-научных материалов из информационных ресурсов Национальной электронной библиотеки, научных электронных библиотек Elibrary, КиберЛенинки, академических научных библиотек литературы и музейных экспонатов «Научное наследие России», «Русская литература и фольклор» и др.; научных баз данных профессиональных сетевых сообществ педагогов, в частности, по теории и практике социально-культурной деятельности.

На примере учебной дисциплины «Технологические основы социально-культурной деятельности» охарактеризуем содержание заданий, сопряженных с использованием электронных образовательных ресурсов.

По теме «*Сущность и специфика научных школ современной социально-культурной деятельности*» студентам предлагается задание:

- а) подготовить онлайн-версии реферативных сообщений на темы: «Педагогические функции научных школ современной социально-культурной деятельности», «Комплексная психолого-педагогическая диагностика как компонент управления качеством организации социально-культурной деятельности»;



- б) организовать в цифровом формате выставку научно-педагогических трудов известных ученых, занимающихся исследованием теории и методологии социально-культурной деятельности.

По теме «Социально-культурные технологии в экспозициях виртуального музея» студентам рекомендуется задание:

- а) совершить виртуальные визиты в Эрмитаж, Русский музей, ГМИИ им. А. С. Пушкина и другие музеи; осуществить аналитический обзор распространенных видов технологий в их выставочных залах;
- б) используя средства опосредованной компьютером коммуникации, поделиться впечатлениями об увиденных культурных артефактах, их значимости в гуманистическом воспитании на кафедральной страничке в «ВКонтакте», в чате «Telegram-канала»;
- в) провести онлайн-анкетирование о роли виртуальных музеев в организации продуктивного досуга студенческой молодежи, представив количественный/качественный анализ его результатов.

По теме «Организационно-управленческие технологии в развитии современных учреждений культуры» студентам формулируется задание:

- а) разработать проект управленческой технологии, указав теоретическую, методологическую позицию автора, технологическую цепочку предметных педагогических действий в соответствии с целью и задачами, ведущими функциями, стили управления, диагностический инструментарий оцени-

вания результативности применения технологии;

- б) обменяться в чате студенческой группы ссылками на актуальную научно-теоретическую информацию, используя облачный сервер;
- в) подготовить с помощью программного средства PowerPoint мультимедийную презентацию, посвященную апробации разработанной управленческой технологии в конкретном учреждении культуры традиционного/инновационного типа.

Рассмотренные комплексы педагогических факторов эффективности управления образовательным процессом творческого вуза не регламентируют разные типы информационного взаимодействия будущих специалистов с цифровыми образовательными ресурсами, а, напротив, способствуют совершенствованию их качественных параметров, а значит – формированию познавательной мотивации студентов на достижение действенного контактирования с цифровой средой.

К перспективным аспектам исследуемой нами проблематики следует отнести: педагогическое обоснование значимости применения персонализированного подхода в управлении образовательным процессом творческого вуза; моделирование открытой цифровой образовательной среды на основе технологий управления профессионально ориентированными знаниями будущих специалистов социокультурной сферы; формирование информационной мобильности личности в процессе педагогического прогнозирования и разработки системы цифровых образовательных ресурсов.

### Список литературы

1. Атлас новых профессий / [П. Лукша и др.]; под ред. П. Лукши; Агентство стратегических инициатив, Московская школа управления Сколково. Москва: Олимп-Бизнес, 2015. 216 с.
2. Вайндорф-Сысоева М. Е. Многоуровневая подготовка педагогических кадров к профессиональной деятельности в условиях цифрового обучения: автореф. дис. ... доктора пед. наук. Москва. 2019. 39 с.



3. *Воронина И. В.* Методика использования электронных образовательных ресурсов как средства формирования коммуникативных умений у будущих учителей при изучении мультимедиа и интернет-технологий: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Волгоград. 2018. 25 с.
4. Digital Humanities: гуманитарные науки в цифровую эпоху / под ред. Г. В. Можяевой. Томск: Изд-во Том. ун-та. 2016. 120 с.
5. *Зинченко В. П.* Живое знание: учебное пособие. Ч. 1. Самара: Изд-во Самар. гос. пед. ун-та, 1998. 212 с.
6. *Игнатьева Е. Ю.* Педагогическое управление учебной деятельностью студентов современного вуза: автореф. дис. ... доктора пед. наук. Великий Новгород. 2015. 44 с.
7. *Носкова Т. Н., Павлова Т. Б.* Взаимодействие с цифровыми ресурсами: продуктивность образовательной деятельности // Человек и образование. 2019. № 3 (60). С. 44–50.
8. *Носкова Т. Н., Павлова Т. Б., Яковлева О. В.* Инструменты педагогической деятельности в электронной среде // Высшее образование в России. № 8/9, 2017. С. 121–130.
9. Педагогика: учебное пособие / В. А. Слостенин, И. Ф. Исаев, А. И. Мищенко, Е. Н. Шиянов. 4-е изд. Москва: Школьная Пресса. 2004. 512 с.
10. *Петров М. А.* О соотношении понятий «знание» и «информация»: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Красноярск. 2005. 26 с.
11. *Роберт И. В.* Модели замещения реальной коммуникации на виртуальную в цифровой образовательной среде / сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции «Цифровая трансформация образования и науки: отечественный и зарубежный опыт». Москва. 19 ноября 2024. Изд-во АЭО. 2024. С. 108–124.
12. *Рулине Л. Н., Ли Ю. А.* Самоэффективность личности – ключевое достижение социально-когнитивной теории научения // Вестник Бурятского государственного университета. Образование. Личность. Общество. 2023. № 4. С. 54–60.
13. *Солдатова Г. У., Войскунский А. Е.* Социально-когнитивная концепция цифровой социализации: новая экосистема и социальная эволюция психики // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2021. Т. 18. № 3. С. 431–450.
14. *Филипенко С. А.* Личностное знание как проблема эпистемологии: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва. 2013. 32 с.
15. *Шарковская Н. В.* Модусы глобализации в социально-культурной деятельности: антропологический аспект // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 5 (91). С. 102–110.
16. *Шарковская Н. В.* Функции социально-культурных технологий в отраслевых институциях культурного профиля: деятельностный подход // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2020. № 6 (98). С. 106–113.
17. *Шарковская Н. В.* Цифровые технологии в организации социально-культурной деятельности: научно-педагогический дискурс // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 6 (110). С. 97–105.
18. *Ярошенко Н. Н.* Педагогика культуры в понятийно-терминологической системе общей педагогики // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1 (117). С. 109–118.

\*

Поступила в редакцию 11.03.2025



# САМОРАЗВИТИЕ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ «ПОМОГАЮЩИХ ПРОФЕССИЙ» С ИСПОЛЬЗОВАНИЕМ ЗДОРОВЬЕСБЕРЕГАЮЩИХ ТЕХНОЛОГИЙ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ: ОРГАНИЗАЦИОННО- ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ

УДК 37.013

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-156-164>

## **Н. М. Генова**

Омский государственный университет  
им. Ф. М. Достоевского,  
Омск, Российская Федерация,  
*e-mail*: ninagenova@mail.ru

## **И. Е. Захарова**

Омский государственный университет  
им. Ф. М. Достоевского,  
Омск, Российская Федерация,  
*e-mail*: ZakharovaIE@omsu.ru

*Аннотация.* В статье раскрывается важность применения здоровьесберегающих технологий в современной профессиональной деятельности представителей «помогающих профессий» в условиях повышения интенсивности трудовой деятельности и синдрома «выгорания» современного человека. Цель статьи – обосновать разработку и внедрение организационно-педагогических условий саморазвития представителей «помогающих профессий» на основе здоровьесберегающих технологий социально-культурной деятельности. Основными методами исследования стали опрос-интервьюирование, тестирование (тест на эмоциональное выгорание), анализ зарубежной и отечественной научной литературы. Проведен опрос «Свободное время медицинских работников», выборочный опрос на эмоциональное «выгорание», интервьюирование с целью выяснения причин низкой досуговой активности. Авторы пришли к выводу, что необходимо внедрение организационно-педагогических условий, которые могут стать основой организации саморазвития личности в системе «работа-досуг».

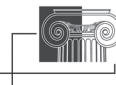
ГЕНОВА НИНА МИХАЙЛОВНА – доктор культурологии, кандидат философских наук, профессор, заведующая кафедрой театрального искусства и социокультурных процессов, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

ЗАХАРОВА ИРИНА ЕВГЕНЬЕВНА – аспирант кафедры театрального искусства и социокультурных процессов, Омский государственный университет им. Ф. М. Достоевского

GENOVA NINA MIKHAILOVNA – DSc in Cultural Studies, CSc in Philosophy, Professor, Head of the Department of Theatre Arts and Social and Cultural Processes, Omsk State University named after F. M. Dostoevsky

ZAKHAROVA IRINA EVGENYEVNA – Postgraduate at the Department of Theatre Arts and Social and Cultural Processes, Omsk State University named after F. M. Dostoevsky

© Генова Н. М., Захарова И. Е., 2025



*Ключевые слова:* население, синдром «выгорания», здоровьесберегающие технологии, культура, педагогика, воспитание, самопознание, организационно-педагогические основания, «помогающие профессии».

*Для цитирования:* Генова Н. М., Захарова И. Е. Саморазвитие представителей «помогающих профессий» с использованием здоровьесберегающих технологий социально-культурной деятельности: организационно-педагогические условия // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 156–164. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-156-164>

## SELF-DEVELOPMENT OF REPRESENTATIVES OF «HELPING PROFESSIONS» BASED ON METHODS OF HEALTH-SAVING TECHNOLOGIES OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITY: ORGANIZATIONAL AND PEDAGOGICAL CONDITIONS

**Nina M. Genova**

Omsk State University named after F. M. Dostoevsky,  
Omsk, Russian Federation,  
*e-mail:* ninagenova@mail.ru

**Irina E. Zakharova**

Omsk State University named after F. M. Dostoevsky,  
Omsk, Russian Federation,  
*e-mail:* ZakharovaIE@omsu.ru

*Abstract.* The article reveals the importance of using health-saving technologies in modern professional activity of representatives of “helping professions” in conditions of increasing intensity of labor activity and burnout syndrome of a modern person. The purpose of the article is to justify the development and implementation of organizational and pedagogical conditions of self-development of representatives of “helping professions” on the basis of health-saving technologies of socio-cultural activity. The main methods of research were survey interviewing, testing (emotional burnout test), analysis of foreign and domestic scientific literature. The survey “Free time of medical workers”, a sample survey on emotional “burnout”, interviewing to find out the reasons for low leisure activity were conducted. The authors concluded that it is necessary to introduce organizational and pedagogical conditions that can become the basis for the organization of self-development of personality in the system “work-leisure”.

*Keywords:* population, burnout syndrome, health-saving technologies, culture, pedagogy, education, self-knowledge, organizational and pedagogical foundations.

*For citation:* Genova N. M., Zakharova I. E. Self-development of representatives of “helping professions” based on methods of health-saving technologies of socio-cultural activity: organizational and pedagogical conditions. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 156–164. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-156-164>

### Введение

Современный ритм жизни кардинально изменился по сравнению с последними десятилетиями XX века. Перемены в политической и общественной жизни, культуре, медицине, технике способствовали изменению образа жизни, привычек, ценностей

самого человека. Интенсификация ежедневных рабочих процессов в различных сферах трудовой деятельности, ужесточение требований к повышению уровня профессионализма современного работающего человека, труд в условиях ненормированного рабочего времени, высокой концентрации внимания,



ответственности с одновременным повышением скорости выполнения поставленных задач, ожидаемо отражаются на выносливости организма. В результате сокращается время организации досуга и совершенствования дальнейшего развития творческих способностей человека.

### Методы и принципы исследования

В опросе «Свободное время врачей» приняли участие 292 врача поликлинического звена г. Омска в возрасте от 25 до 60 лет и старше. В нашем исследовании, на примере медицинских работников, мы подробно описали текущую ситуацию отношения к досугу и культурные предпочтения представителей «помогающих профессий».

«Помогающие профессии» представлены специальностями, деятельность которых основана на оказании помощи людям, имеющим проблемы в разных сферах жизнедеятельности. К ним относятся врачи, психологи, социальные работники, педагоги и профессионалы других сфер деятельности, связанные с общением в системе «человек-человек», то есть те, кто принимает решения, которые касаются других людей, сталкиваются с интенсивной эмоциональной нагрузкой, работают в сложных условиях, что сказывается на их жизнеспособности.

Жизнеспособность человека является его системной характеристикой, суть которой состоит в том, чтобы не только преодолевать невзгоды посредством использования психофизиологических, личностных, социальных ресурсов, так называемых факторов защиты, но и оставаться способным жить, постоянно расширяя свои возможности [9, с. 8–9]. Большая часть статей по профессиональной жизнеспособности посвящена специалистам «помогающих профессий» в области медицины [там же, с. 10]. Это позволило в качестве респондентов опроса «Свободное время врачей» выбрать врачей-терапевтов амбулаторных поликлиник города Омска. Обобщенные данные показали, что 53% (152) опрошенных за 12 месяцев не посетили никаких культур-

ных мероприятий учреждений культуры. Так, за названный год в музеях не побывало 59% (172) опрошенных, в театрах – 43% (122) респондентов, не посетили концерты 56,21% (163) опрошенных медицинских работников. Около 38% объяснили отсутствие интереса к досуговой деятельности отсутствием свободного времени и достаточного бюджета. В нашем исследовании из 152 медицинских работников, не посещающих в свое свободное время культурные мероприятия, 67 человек прошли тестирование с целью диагностики эмоционального «выгорания». Трактовка данных велась путем подсчета баллов по шкалам эмоционального истощения, деперсонализации и редукации личных достижений (опросник К. Маслач и С. Джексон «Эмоциональное выгорание» в адаптации Н. Е. Водопьяновой) [5]. Опросник состоит из 22 утверждений о чувствах и переживаниях, связанных с работой (Таблица 1).

Респонденту предлагается внимательно прочитать каждое утверждение и решить, чувствует ли себя человек таким образом на своей работе. Ответ «никогда» отмечается, если описываемого чувства не было. Если такое ощущение было, предлагается отметить, как часто специалист его испытывает в течение последних месяцев. По шкале «Эмоциональное истощение» респондент может набрать от 0 до 45 баллов (0–7 низкий уровень; 8–17 средний уровень, 18 и выше высокий уровень). По показателю «Деперсонализация» испытуемый может набрать от 0 до 25 баллов (0–4 низкий уровень, 5–10 средний уровень, 11 и выше высокий уровень). По параметру «Редукция личных достижений» оценка ведется по правилу – большее значение баллов означает меньший уровень редукации личных достижений: 0–22 высокий уровень редукации личных достижений; 23–30 средний уровень редукации личных достижений; 31 и выше низкий уровень редукации личных достижений

Эмоциональное истощение, проявляющееся в снижении эмоционального тонуса, повышенной психической истощаемости и аффективной лабильности, равнодушием,



|   |
|---|
| 1. Я чувствую себя эмоционально опустошенным(ой).   |
| 2. К концу рабочего дня я чувствую себя как выжатый лимон.  |
| 3. Я чувствую себя усталым(ой), когда встаю утром и должен (должна) идти на работу.   |
| 4. Я хорошо понимаю, что чувствуют мои пациенты, подчиненные и коллеги, и стараюсь учитывать это в интересах дела.  |
| 5. Я общаюсь с моими пациентами, некоторыми подчиненными и коллегами как с предметами (без теплоты и расположения к ним) только формально, без лишних эмоций и стремлюсь свести время общения с ними до минимума. |
| 6. Я чувствую себя энергичным(ой) и эмоционально приподнятым(ой).   |
| 7. Я умею находить правильное решение в конфликтных ситуациях с больными и их родственниками.   |
| 8. Я чувствую угнетенность и апатию.  |
| 9. Я могу позитивно влиять на самочувствие и настроение больных (пациентов).  |
| 10. В последнее время я стал(а) более черствым(ой) (бесчувственным) по отношению к больным.   |
| 11. Как правило, окружающие меня люди слишком много требуют от меня. Они скорее утомляют, чем радуют меня.  |
| 12. У меня много планов на будущее, я верю в их осуществление.  |
| 13. Я испытываю все больше жизненных разочарований.   |
| 14. Я чувствую равнодушие и потерю интереса ко многому, что радовало меня раньше.   |
| 15. Бывает, мне действительно безразлично то, что происходит с некоторыми моими больными.   |
| 16. Мне хочется уединиться и отдохнуть от всего и всех.   |
| 17. Я легко могу создать атмосферу доброжелательности и оптимизма в отношениях с моими коллегами и в отношениях с моими пациентами.   |
| 18. Я легко общаюсь с больными и их родственниками независимо от их социального статуса и характера.  |
| 19. Я многое успеваю сделать за день.   |
| 20. Я чувствую себя на пределе возможностей.  |
| 21. Я много еще смогу достичь в своей жизни.  |
| 22. Больные, как правило, – неблагодарные люди.   |

Таблица 1. Вопросы для опроса / Бланк для медицинских работников

в неспособности испытывать сильные эмоции, как положительные, так и отрицательные, в утрате интереса и позитивных чувств к окружающим, ощущении «пресыщенности» работой, что сопровождается неудовлетворенностью жизнью в целом, было обнаружено у 74% (50) тестируемых медицинских работников, в том числе, с высоким уровнем выраженности у 49% (33) тестируемых, средним уровнем – у 25% (17) и низким уровнем у 25% (17) тестируемых. Деперсонализация [5], проявляющаяся в эмоциональном отстра-

нении и безразличии, формальном выполнении профессиональных обязанностей без личностной включенности и сопереживания, а в отдельных случаях – в раздражительности, негативизме и циничном отношении к коллегам и пациентам, была выявлена у 63% (42), в том числе, высокий уровень был обнаружен у 33% (22) и средний уровень – 30% (20). Специалисты с низким уровнем по шкале деперсонализации составили 37% (25).

Редукция личных достижений [там же], проявляющаяся в негативном оценивании



себя, результатов своего труда и возможностей для профессионального развития проявилась у 52% (35) тестируемых, в том числе, высокого уровня – 25% (17) и среднего уровня – 27% (18). У 48% (32) тестируемых по данной шкале был зафиксирован низкий уровень.

Полученные данные подтверждают прямую связь между социальной дезадаптацией работающего населения (эмоциональное выгорание, стресс), и недостаточностью не только самопознания и самосовершенствования, но и социально-культурных реабилитационных мероприятий, в частности, воспитания культуры здоровья, в том числе, правильной организации трудового, досугового времени и культуры отдыха.

Мы намеренно обращаем внимание на резервы культуры, как на один из факторов здоровья, поскольку, культура выражает степень обращенности человека к самому себе. С одной стороны, степень вовлеченности человека в самопознание, самосохранение и саморазвитие прямо пропорциональны уровню культуры здоровья человека. С другой стороны, культура может стать той мотивационной силой, которая помогает найти новые смыслы и мобилизовать внутренние силы организма в ответ на приходящие «вызовы». Иными словами, культурный человек заинтересован в своем здоровье, и в этом реализуется прочная связь культуры и здоровья.

В этой связи нами также был проведен выборочный опрос (47 человек) из 67 человек, прошедших тестирование на эмоциональное выгорание и согласившихся поделиться своими трудностями и пожеланиями по изменению текущей ситуации. По данным опроса 50% опрошенных не находят времени для последовательного регулярного подбора культурных мероприятий в рамках своего досуга, и этим объясняют отсутствие досуговой активности. По данным опроса, у половины респондентов (51%) выбор мероприятий обычно происходит спонтанно, вторая половина вдумчиво подходит к выбору мероприятий и тратит на это от 2-х до 4-х часов в месяц, но это не всегда отражается на увеличении

частоты посещений культурных мероприятий. Вместе с тем 80% респондентов отметили потребность в необходимости специального мобильного приложения, позволяющего его использовать оперативно. Мобильное приложение помогло бы вести подбор культурных мероприятий в индивидуальном порядке с учетом территориальной доступности, культурных предпочтений, экономической оправданности, рекомендуемой кратности посещений, что, по мнению респондентов, позволило бы увеличить частоту досуговой активности до 1–2 раз в месяц 51%, до 3–5 раз в месяц 14%, более 5 раз в месяц до 10% опрошенных. На этом этапе завершился констатирующий эксперимент нашего исследования.

### Обсуждение

Результаты опроса и тестирования представителей «помогающих профессий», проведенные нами, показали, что данная группа, имея низкую досуговую активность, признаки эмоционального (профессионального) «выгорания» и осознавая эти факты, тем не менее, не находит достаточного времени и желания для изменения текущих обстоятельств. Таким образом, порой сложившаяся жизненная ситуация становится «вызовом» для личности и это обстоятельство предполагает выбор варианта решения.

В контексте концептуальных положений теории Арнольда Тойнби, современный человек должен осознать личностные обстоятельства и найти ресурсы для гармонизации своей личности. Некоторые люди становятся жертвами этих обстоятельств, другие же реализуют успешный ответ благодаря творческому движению «ухода-и-возврата». Такое избегание позволяет человеку использовать внутренние ресурсы, которые остались в резерве благодаря тому, что были освобождены от воздействия сложного переплетения различных социальных связей и их конфигураций. Личность продолжает расти, работает над собой и когда становится готовой, она, возрожденная и более сильная, способна одержать победу. Такой рост личности называется



творческим движением. «Уход – это возможность, а быть может, и необходимое условие для преобразования личности» [11, с. 400].

Локальным примером травмирующего влияния возникших трудностей на человека без его адекватного ответа на них, в том числе посредством творческого движения, становится потеря качества жизни и развитие эмоционального выгорания у работающего населения, в том числе, нарастающего эмоционального истощения, которое проявляется полной или частичной эмоциональной глухотой в ответ на психотравмирующие факторы. Попытка изменения текущей ситуации посредством воспитания новых привычек в системе «работа-досуг», могла бы позволить представителям «помогающих профессий» (врачам, психологам, педагогам и др.) предупредить развитие эмоционального «выгорания» на рабочем месте через здоровьесберегающие технологии социально-культурной деятельности. К. Д. Ушинский считал, что чем моложе человек, тем быстрее укореняется в нем привычка и тем быстрее искореняется, но чем больше накапливается привычек и навыков у человека, тем труднее вкореняются новые, встречая сопротивление прежних [12, с. 76]. Е. Л. Кудрина, изучая процессы формирования художественно-эстетической культуры личности, приходит к выводу, что такие признаки, как пассивность человека, отсутствие навыков приобщения к новому в культуре и искусстве, спроса личности в отношении культурного продукта, дефицит индивидуального подхода со стороны культурно-досуговых учреждений, являются основными препятствиями, на пути изменения культурных потребностей и интересов человека [8, с. 8–9].

Применительно к нашему исследованию это означает, что для взрослого человека отказ от прежнего образа жизни (дефект в системе «работа-досуг») и воспитательный процесс перехода на новый режим и гигиену труда и отдыха будет сложнее и потребует личного вклада в саморазвитие и самоконтроль. Обратимся к работе философа Н. А. Бердяева «Са-

мопознание», в которой раскрыто значение воспитания для становления человека и проблема самопознания, как процесса созидания своей личности путем трансформации себя. «Так как жизнь есть прежде всего движение, то основная проблема жизни есть проблема изменения, изменения собственного и изменения окружающих» [2, с. 4]. Действительно, в рамках воспитания человека и индивидуальности многие ученые видели самовоспитание как единственно возможное средство достижения счастья и обретения смысла жизни. Так, И. Кант считал, что становление личности, ее воспитание происходит в процессе самостоятельного развития, личностного роста и самосовершенствования, и этот процесс должен быть всесторонним [7]. Позднее И.-Г. Фихте переработал идеи И. Канта в педагогическую систему самодеятельности учащегося и акцентировал внимание на его внутреннем развитии – формировании личности, способной находить новые нестандартные творческие решения.

Согласно принципу культуросообразности немецкого педагога А. Дистервега воспитание человека должно проходить в условиях культурных особенностей среды, в которой он находится [6]. Так, анализируя концепцию социального плана развития личности по Л. С. Выготскому, Н. Н. Ярошенко приходит также к выводу о неприемлемости рассмотрения культурного воздействия среды вне воспитательного контекста, ориентированного на развитие личности как ведущего фактора педагогической работы. Вместе с тем автор признает наличие определенных проблем, мешающих полноценному включению в культурную деятельность населения. По мнению ученого, в процессе создания развивающей социально-культурной среды мы обязаны учитывать особенности того отношения к этой среде, которое человек формирует самостоятельно, а любой акт проектирования социально-культурной среды – это действие, направленное на помощь личности в осознании, ценностной оценке и эмоциональном отношении к миру [14].



Е. В. Бондаревской введены понятия «человек культуры», то есть свободная, творческая, созидаящая персона, способная к самостоятельному выбору в мире культуры, и «индивидуально-личностный подход», суть которого заключается в развитии уникальности человека и его творческого потенциала. Личностно-культурологический подход существует по правилу трех составляющих, взаимосвязанных друг другом: человек культуры – предмет воспитания, где сама культура – это среда, помогающая развитию, а творчество выступает в роли способа развития индивидуума в культуре [3]. Вместе с тем появление существующих педагогических концепций и их развитие, происходило в ответ на актуальные запросы школьного и вузовского образования, а педагогические разработки образования взрослых, в первую очередь, отвечают на вопросы профессионального образования и переподготовки кадров и мало затрагивают вопрос воспитания. Сопряженность культурологии и социальной педагогики, а также подход к образованию как самодостаточной сфере социально-культурной деятельности дают основания для выделения в ней педагогического компонента.

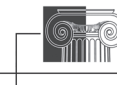
М. А. Ариарский считал, что «социально-педагогический процесс формирования высоконравственной и духовно богатой личности опирается на естественно сложившуюся культурную среду, однако принципиально важно вычленив в ней ценности, которые, с одной стороны, характеризуют специфику этой среды, а с другой позволяют опереться на то, что несет в себе культуросозидающую функцию» [1, с. 330].

Исходя из тезиса о необходимости включения здоровьесберегающих технологий в социально-культурную деятельность, мы пришли к необходимости разработки и внедрения организационно-педагогических условий для представителей «помогающих профессий». Организационно-педагогические условия рассматриваются авторами как совокупность объективных возможностей, обеспечивающих успешное решение постав-

ленных задач, где обстоятельства взаимодействия субъектов образовательного и социокультурного процессов станут результатом целенаправленного планируемого отбора, конструирования и применения элементов содержания, методов (приемов) для достижения цели педагогической деятельности, как совокупность возможностей содержания, форм, методов целостного образовательного процесса, направленных на достижение целей педагогической деятельности [10, с. 871].

Организационно-педагогические условия предлагается разработать на основе концепции культуросообразности Е. В. Бондаревской [3] и технологии саморазвивающего воспитания Г. К. Селевко [9], направленных на воспитание «человека культуры», то есть новых культурных привычек, правильной организации трудового, досугового времени и культуры отдыха. Мы предлагаем метод педагогического проектирования, который позволяет на первом этапе создать модель: работающий человек «помогающей профессии», существующий в вынужденных условиях системы «работа – отдых», и формирование его эмоционального статуса здоровья. Педагогическую цель – воспитание «человека культуры» с новыми культурными привычками, в том числе, с целью здоровьесбережения, – можно представить следующими компонентами:

- 1) Диагностика и анализ психоэмоционального состояния работающего человека и существующих проблем организации трудового, досугового времени и текущего состояния культуры отдыха;
- 2) Организационно-педагогический компонент: составление программ воспитания культурных привычек, основанных на саморазвитии, саморегуляции и самосовершенствовании личности;
- 3) Функциональный компонент: реализация функций – воспитательной, рекреативно-оздоровительной, здоровьесберегающей, творчески развивающей;



- 4) Результативный компонент: формирование новых культурных привычек личности, направленных на воспитание «человека культуры» и профилактику эмоционального выгорания на рабочем месте;

### Заключение

Выделенные организационно-педагогические условия могли бы стать основой организации саморазвития личности в системе «работа-досуг» и способствовать процессу воспитания новых культурных привычек населения, направленных на реализацию здоровьесбережения в рамках профилактики развития стресса и эмоционального выгорания на работе и воспитания «человека культуры». С этой целью будет реализован следующий этап педагогического проектирования – педагогическое конструирование (создание конструкта). Этот этап поможет опираться на представленные организационно-

педагогические условия фактическими участниками воспитательных отношений в конкретных условиях и позволит приблизиться к реальным условиям деятельности.

Экспериментальная часть нашего исследования не завершена и будет дополнена данными опросов других профессиональных сообществ, что позволит получить более полные данные о степени распространенности синдрома эмоционального «выгорания» и о режиме жизни представителей «помогающих профессий» в системе «работа-досуг». В дальнейшем опытно-экспериментальная работа будет включать апробацию применения организационно-педагогических условий для представителей «помогающих профессий» на основе здоровьесберегающих технологиях социально-культурной деятельности с целью проверки ее успешности на базе разработанного в будущем виртуального помощника и получения новых результатов, о чем сообщим в следующих публикациях.

### Список литературы

1. *Ариарский М. А.* Педагогическая культурология. В двух томах. Т. 1. Методология и методика постижения культуры. Санкт-Петербург: Концерт, 2012. 400 с.
2. *Бердяев Н. А.* Самопознание. Москва: Эксмо, 2023. 544 с.
3. *Бондаревская Е. В.* Теория и практика личностно-ориентированного образования. Ростов-на-Дону: Булат, 2000. 351 с.
4. *Бычкова М. В.* Становление понятия «помогающие профессии» в историческом и социокультурном контексте. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnye-predpochteniya-sovremennoy-molodezhi/viewer>
5. *Водопьянова Н. Е.* Синдром выгорания. Диагностика и профилактика: практическое пособие. Москва: Юрайт, 2024. 299 с. URL: <https://urait.ru/bcode/539183>
6. *Дистервег Ф. А.* Избранные педагогические сочинения. Москва: Учпедгиз. 1956
7. *Кант И.* Собрание сочинений в восьми томах (Т. 1–8). Т. 2. Москва: Чоро, 1994. 429 с.
8. *Кудрина Е. Л.* Формирование художественно-эстетической культуры личности в условиях досуговой сферы: автореферат дис. ... кандидата педагогических наук. Москва, 1991. С. 18. [Электронный ресурс] URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000199\\_000009\\_000308223?page](https://viewer.rusneb.ru/ru/000199_000009_000308223?page)
9. *Махнач А. В. Плющева О. А.* Влияние факторов риска и защиты на профессиональную жизнеспособность специалистов помогающих профессий // Электронный журнал «Современная зарубежная психология» 2023. Том 12. № 2. С. 8–21. [Электронный ресурс] URL: [https://psyjournals.ru/jmfp/archive/2023\\_n2/Makhnach\\_Plyushcheva](https://psyjournals.ru/jmfp/archive/2023_n2/Makhnach_Plyushcheva)
10. *Селевко Г. К.* Энциклопедия образовательных технологий. В 2-х т. Т. 1. Москва: Народное образование, 2005.



11. *Сергеева Е. В., Чандра М. Ю.* Организационно-педагогические условия реализации мониторинга качества освоения обучающимися основных образовательных программ ВУЗА // *Фундаментальные исследования*. 2013. № 10–4. С. 870–874 [Электронный ресурс]. URL: <https://fundamental-research.ru/article/view?id=32419>
12. *Тойнби А. Дж.* Исследование истории: Возникновение, рост и распад цивилизаций. Москва: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 670 с.
13. *Ушинский К. Д.* Избранные труды: в 4 кн. Кн. 3: Человек как предмет воспитания. Опыт педагогической антропологии (1). Москва: Дрофа, 2005. 557 с
14. *Ярошенко Н. Н.* Развивающая среда и социально-культурная деятельность: контекст сущностного единения педагогики и культуры // *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств*. 2012. № 6 (50). С. 130–134.

\*

Поступила в редакцию 13.03.2025



# МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИНОСТРАННОМУ ЯЗЫКУ В ПРОЦЕССЕ МЕЖКУЛЬТУРНЫХ КОММУНИКАЦИЙ

УДК 378.046.4

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-165-172>

## Л. Н. Итерман

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: Liliiaiterman@yandex.ru

## В. С. Садовская

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: shupik49@mail.ru

*Аннотация.* В статье представлен один из возможных вариантов систематизации методологических подходов обучения иностранному языку в процессе межкультурных коммуникаций. Несмотря на многообразие методологических подходов, овладение иностранным языком студентами вузов на высоком профессиональном уровне остается одной из основных педагогических задач. Авторы делают попытку проанализировать положительные и отрицательные стороны методологических подходов, разработанных в советский период нашего общества. При этом авторы не исключают положительный зарубежный опыт. В статье осмысливаются современные подходы в обучении иностранному языку с учетом дистанционных образовательных технологий. Авторы обосновывают целесообразность использования комплексного подхода, где применяются интерактивные педагогические технологии в разработке стратегии и тактики обучения иностранному языку. В статье на конкретных дидактических примерах обучения иностранному языку демонстрируется эффективность и высокая результативность такого подхода. Авторы предлагают методику, при которой в каждое учебное занятие вносится элемент новизны. Это могут быть: новая тема, интерактивные технологии изложения учебного материала (игровые, дискуссионные, проблемные и др.), мультимедийные методы закрепления материала и оценочных маркеров или инновационные формы самостоятельной работы.

*Ключевые слова:* иностранный язык, методология обучения, межкультурные коммуникации, комплексный подход.

---

ИТЕРМАН ЛИЛИЯ НИКОЛАЕВНА – преподаватель факультета дополнительного образования, Московский государственный институт культуры

САДОВСКАЯ ВАЛЕНТИНА СТЕПАНОВНА – доктор педагогических наук, профессор, Заслуженный работник культуры Российской Федерации, декан факультета дополнительного образования, Московский государственный институт культуры

ITERMAN LILIYA NIKOLAEVNA – Lecturer at the Faculty of Further Education, Moscow State Institute of Culture  
SADOVSKAYA VALENTINA STEPANOVNA – DSc in Pedagogy, Professor, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, dean of the Faculty of Further Education, Moscow State Institute of Culture

© Итерман Л. Н., Садовская В. С., 2025



Для цитирования: Итерман Л. Н., Садовская В. С. Методологические подходы при обучении иностранному языку в процессе межкультурных коммуникаций // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 165–172. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-165-172>

## METHODOLOGICAL APPROACHES OF TEACHING A FOREIGN LANGUAGE IN THE PROCESS OF CROSS-CULTURAL COMMUNICATION

**Liliya N. Iterman**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: Liliiaiterman@yandex.ru

**Valentina S. Sadovskaya**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: shupik49@mail.ru

*Abstract.* The article is devoted to one of the topical methodological problems of teaching a foreign language in the process of intercultural communication. Despite the variety of methodological approaches, mastering a foreign language by university students at a high professional level remains one of the main pedagogical tasks. The authors attempt to substantiate the positive and negative aspects of the methodological approaches developed in the Soviet period of our society. At the same time, the authors do not exclude positive foreign experience. The article reflects on modern approaches to teaching a foreign language, taking into account distant learning technologies. The authors justify the expediency of using a comprehensive approach, which uses interactive pedagogical technologies in developing strategies and tactics and teaching a foreign language. The authors propose a methodology in which each educational lesson introduces a new approach. novelty element. These can be: a new topic, interactive technologies for presenting educational material (game, discussion, problem, etc.), multimedia methods for fixing the material and assessment markers, or innovative forms of independent work.

*Keywords:* foreign language, teaching methodology, cross-cultural communications, integrated approach.

*For citation:* Iterman L. N., Sadovskaya V. S. Methodological approaches of teaching a foreign language in the process of cross-cultural communication. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 165–172. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-165-172>

Изучение иностранного языка в России на протяжении многих лет остается по-прежнему актуальным. Сегодня, несмотря на явную враждебность к России ведущих англоязычных стран, интерес, например, к изучению английского языка не снижается. Межкультурные коммуникации остаются на достаточно высоком уровне, чему способствует продолжающийся социокультурный диалог цивилизаций и наличие современного онлайн пространства [2, с. 53–62]. Более того, с каждым годом повышаются требования к уров-

ню владения английским языком. Примером здесь являются критерии оценки владения иностранным языком для абитуриентов. Так, важным показателем знания иностранного языка является общее понимание аутентичных текстов, выполнение заданий на трансформацию предложений – перефразирование разного уровня сложности, словостроение, использование лексики в письменной речи: написание эссе, формальных и неформальных писем, выполнение заданий на аудирование с использованием оригинального текста. Для



сравнения отметим, что в 1990–2000 годы для поступления в вуз по специальности «Лингвистика» необходимо было перевести текст с английского языка на русский, пять предложений перевести с русского языка на английский и составить пять вопросов и так далее. На сегодняшний момент это может сделать средний ученик выпускного класса. Эти примеры наглядно демонстрируют повышение требований к уровню владения английским языком в современной России.

Еще в начале XX века лингвист Макс Фот, автор учебника по краткой немецкой грамматике, переизданного из-за своей уникальности спустя 80 лет издательством Телекс в 1991 году, назвал учителей иностранных языков «скромными посредниками» между учениками и современными культурными странами в деле сближения народов и «водворения вечного мира между ними» [5, с. 183]. Прошло более ста лет, но актуальность социальной миссии преподавателей иностранного языка не только не утратила своей актуальности, но стала еще более значимой. Все эти годы филологи-лингвисты находились в поиске наиболее эффективных методологических подходов, позволяющих повысить результативность освоения иностранных языков разными группами населения. Интересно здесь упомянуть воспоминания советской писательницы Мариэтты Шагинян, которая получила образование в дореволюционной России и блестяще владела тремя европейскими языками. Она пишет, что учительница немецкого языка была немка по национальности и обучала не только языку, но и прививала навыки трудолюбия, пунктуальности, рачительности, соответствующие характеру этого народа. Француженка молодым гимназисткам нравилась веселым нравом, жизнерадостностью, много и интересно рассказывала о Франции, ее истории и обычаях. Англичанка была пуританкой, практичной и обстоятельной. Через них и формировалось отношение к языку и к стране – носителю этого языка [6].

В советский период образование кардинально изменилось, шел поиск новых под-

ходов и методик обучения иностранным языкам. Большой вклад в разработку таких новых подходов внес выдающийся русский и советский ученый в области лингвистики Лев Владимирович Щерба. В 1929 году была издана его работа «Как надо изучать иностранные языки». Главным принципом обучения Л. В. Щерба считал сознательность усвоения грамматических и лексических правил иностранного языка. Такой методологический подход обучения получил название *грамматико-переводный метод*. При этом методе обучение чтению рассматривалось как важнейшая задача в обучении иностранному языку. Интересен исторический факт, что в середине Великой Отечественной войны, в 1943 году, правительство принимает решение о создании при Академии педагогических наук СССР сектора методики преподавания иностранных языков. Понятно, что такое решение в разгар войны не могло быть принято без одобрения инициативы Л. В. Щербы лично Верховным Главнокомандующим Вооруженными Силами СССР И. В. Сталиным. Л. В. Щерба объединил вокруг себя филологов и лингвистов, среди которых были Аракин В. Д., Карпов И. В., Миролюбов А. А., Рахманов И. В., Цветкова З. М., Цетлин В. С. и др. Так была сформирована научная школа, благодаря которой данный подход в обучении иностранному языку в школах и вузах стал на многие десятилетия основным и ведущим [7]. К сожалению, при всей значимости такого подхода он имел и существенный недостаток: ученики слабо владели навыками диалогического общения. Так, например, в 1950-х годах практически заменили обучение устной речи школьников «конструированием вопросов и ответов» (программа 1954 года).

С позиций сегодняшних реалий дня можно предположить, что это было сделано осознанно и не случайно. Таким образом ограничивались возможности советских людей в прямом общении с гражданами других стран. Обычно в анкетах выпускники школ, да и вузов, писали: читаю и перевожу со словарем. Если взглянуть на историю методики



преподавания иностранных языков, методологической целью которой было научить читать и понимать иноязычный текст с помощью словаря, то следует обратить внимание и на количество часов, которое отводилось на изучение программы. Так, в 1929 году в условиях единой общеобразовательной школы иностранный язык изучался с 5 класса (5–12 часов в неделю). Обратим внимание, что это почти 100 лет назад. Такое количество часов кажется современным педагогам невероятным. В России есть опыт, когда при 6–8 часах изучения иностранного языка в неделю в течение 5–7 лет достигается относительно высокий уровень владения иностранным языком. Для сравнения: обучение по современной программе 2 часа в неделю.

Отметим, что в послевоенный период, когда общение с иностранцами было ограничено, ущербность методологического подхода «читать и переводить» не была особенно ощутимой. Но в конце двадцатого века, когда Россия изменила вектор развития, этот недостаток стал очевиден. Именно в этот период появляются частные школы, студии, курсы по изучению иностранного языка, где основным критерием оценки знания иностранного языка является умение свободно коммуницировать с иноязычными партнерами. В этот период получает популярность методологический подход, разработанный доктором психологических наук, профессором Московского государственного лингвистического университета Ириной Алексеевной Зимней. Центральным объектом ее исследования становятся обучающиеся, которые умеют не только говорить, но и слушать говорящего человека в процессе коммуникации. Разработанный ею методологический подход, с точки зрения психологии, так и назвали: «слушать и говорить» [1]. В научной литературе этот подход получил название «коммуникативно-деятельностный» [4, с. 148–157]. Особенность этого подхода, по признанию самой И. А. Зимней и тех, кто стали ее последователями, состоит в том, что языковая система обусловлена определенной ситуацией общения,

в процессе которой и говорящий, и слушающий обмениваются не только информацией, но и соответствующими эмоциями, которые характерны для них в данный момент. В данном подходе на первый план выходит произношение.

Известно, что в английском языке написанное слово не соответствует произнесенному. В учебниках уделяется внимание двум типам произношения: фонологическому и фонетическому. Условно можно сказать, что фонологическое произношение более простое. Оно отражается в двуязычных разговорниках и предназначено для коммуникации в быденной (в том числе туристической) среде. Фонетическое произношение предполагает более высокий уровень коммуникации, учитывающий артикуляционные тонкости. И при первом, и при втором подходе формирование языковой и речевой компетенции является не столько учебным процессом, сколько образовательной проблемой, которую пытаются решить разные научно-лингвистические школы в ходе преподавания английского языка с учетом особенностей обучающихся. Так, например, при формировании речевой компетенции на первый план выходит произношение (фонетические знания), лексика и грамматика и только потом орфография. Вместе с тем отметим, что методологический подход Л. В. Щербы (грамматико-переводческий) и методологический подход И. А. Зимней (коммуникативно-деятельностный), при всей их универсальности, не решают до конца всех проблем обучения английскому языку. Именно поэтому в настоящее время возникли и другие методологические подходы, например, аксиологический (ценностный), гендерный (с учетом пола обучающихся), личностно-ориентированный, филологический, лингвистический, креативный и другие [4, с. 148–157]. При этом необходимо отметить, что существуют еще и методологические подходы, разработанные нашими коллегами в англоязычных странах. В частности, речь идет о программах Кембриджа. Говорение в формате Cambridge exams обеспечивается



коммуникативно-деятельностным подходом. Обучающимся предлагаются разнообразные ситуации в заданиях коллаборативного (обмен идеями путем редакционного осмысления) характера. Ситуации включают выбор места отдыха, подарка, места проведения различных мероприятий. Обучающиеся спонтанно обсуждают создающиеся ситуации. Педагог при этом выступает в роли грамматического инструктора, который на основе социокультурного примера и наводящих вопросов подводит обучающихся к определению правила. Этот индуктивный метод называется «открытие правила через опыт».

В данном случае авторы статьи обращают внимание на то, что только комплексный подход, с учетом всего лучшего, что есть в каждом из вышеперечисленных методологических подходов, дает наиболее оптимальный результат. Исходной позицией в этом вопросе становится тот факт, что любой процесс обучения включает три важнейших фактора: *цель* обучения (ради чего осуществляется обучение), *содержание* обучения и как, какими средствами реализуется *процесс* обучения. Цель формулируется на основе позитивных психологических установок, ориентированных на результат обучения. Содержание обогащается актуальным и современным контентом, способным заинтересовать обучающегося. И третий составляющий фактор процесса обучения обеспечивается разнообразием применяемых психолого-педагогических технологий, способных сделать процесс обучения интерактивным и действенным. Таким образом, под комплексным подходом мы понимаем синтез позитивных психологических установок, стимулирующих мотивацию обучающихся к освоению иностранного языка; обновление содержания обучения актуальным современным контентом; насыщение процесса обучения разнообразием психолого-педагогических технологий, делающих процесс обучения увлекательным, динамичным и эффективным с точки зрения результативности. Основание для выбора именно такого подхода обусловлено в существующей

закономерности обучения, когда привнесение элемента новизны в процесс обучения пробуждает интерес личности к изучаемому предмету, интерес стимулирует внимание, а внимание повышает работоспособность. Выстраивается цепочка: новизна – интерес – внимание – работоспособность и далее: новизна – ... В этой цепочке самым сложным процессом является привнесение элемента новизны на каждом занятии. Рассмотрим это на конкретных примерах.

Автор статьи (Итерман Л. Н.) начинала свою педагогическую деятельность в средней школе, поэтому хорошо знает лакуны и пробелы школьных учебников. В педагогической практике за основу ею были взяты учебники издательства Cambridge, которые уже были утверждены и разрешены к использованию в учебном процессе (в 2000 году). Эти учебники отличались яркими аутентичными текстами и системой упражнений на развитие навыков устной и письменной речи.

Отметим, что для самого начального уровня приходилось дополнительно находить материалы для обучения чтению, а именно алфавиту и фонемам. В английском алфавите 26 букв и 44 фонемы – это главное отличие русского и английского алфавита. Обучать чтению намного легче, когда восприятие идет не от буквы к звуку, а наоборот – от звука к букве. Эта методика проста: если выучить фонемы от звука к букве, то обучение чтению проходит более эффективно и продуктивно. Можно легко прочитать слово любой сложности, и когда ученик в 6 лет читает слова по транскрипции уже после 2–3-х занятий, это приводит в восторг не только преподавателя, но и самого ученика. Радость достижения «Я могу» – это та эмоция, которая мотивирует ученика на дальнейшее освоение иностранного языка. Естественно, что приступать к обучению чтению нужно, когда ученик знает русский алфавит и буквы, это облегчает процесс обучения чтению и продвижению.

Второй этап после овладения звуками английского языка – это обучение правилам



чтения с примерами – картинками для визуального запоминания и восприятия на слух английских слов. Дети очень быстро усваивают правила чтения. В этом есть новизна: специально разработанные упражнения на запоминание звуков, чтение по колонкам в открытом и закрытом слоге в сложных буквосочетаниях, знание фонем и использование карточек-подсказок на русском языке сводят трудности обучения чтению на нет. Например, чтение буквы A имеет 4 основных типа – в открытом слоге «bake», в закрытом слоге «bag», в сочетании с «ag» и в сочетании с «age». Очень просто объяснить разницу между открытым и закрытым слогами в игровой форме – в слове «bake». Для этого достаточно закрыть конечную букву «e» и показывать ученикам, что конечная буква «e» не читается, но всегда пишется. Это открытый слог, в этой позиции буква «A» читается звуком; демонстрируются фонемы «ei», выученные ранее, и объясняется, что такое закрытый слог: гласная буква закрыта двумя согласными, например «bad». В этой позиции буква A читается звуком «æ». Примеры слов в закрытых слогах «bag», «pat», «cat», «dad» и т. д. По такому принципу изучаются все основные правила чтения гласных звуков «a, e, i, u, o». Например, рассмотрим чтение буквы «i»: в открытом слоге объясняется по такому же принципу – читается звуком «i» – «like», «Mike», «ride», в закрытом слоге соответственно звук «i» – «big», «fit», «sit», «lit», «disk» и т. д. Очень легко объяснять правила чтения когда есть эквивалент русского звука или фонемы, однако некоторые сочетания, такие как «ig», «eg», не имеют русского эквивалента, (например, слово лён, название растения или ткани); попробуем произнести нужный нам звук, убрав л (ë) н – получаем запрашиваемую фонему

er ]  
ir ] [з:]  
ur ]

Опыт показывает, что этот принцип эффективен и прост. Таким образом формируется противоречие с методикой обучения англий-

скому языку на начальном этапе: Г. В. Рогова, И. Н. Верещагина считают, что овладение чтением на английском языке представляет большие трудности для учащихся, вызываемые графическими и орфографическими особенностями языка, так как орфографическая система использует 26 букв, 146 графем (буквосочетаний), которые передают 44 фонемы. Из 26 пар английских букв (заглавных и строчных) только четыре можно считать похожими на соответствующие буквы русского алфавита по значению и форме. Зная звуки, можно прочитать слово любой сложности без труда. Обучив правилам чтения, можно с легкостью приступать к чтению простых текстов. На начальном этапе самое главное – это тренировка чтения. Здесь нужно отметить, что аудиосопровождение текстов или диалогов значительно помогает ученикам в обучении правильному произношению. В данном случае необходимо показать, как педагог, используя классические методологические подходы – «читай и переводи», «слушай и говори», – вносит элементы новизны в обучение и получает высокий результат в освоении иностранного языка, тем самым обновляя процесс обучения. Так, предварительное изучение лексики упрощает работу с текстом.

Широко известный подход «читай и переводи» дополняем подходом «читай и обсуждай», то есть контроль чтения осуществляется при помощи обсуждения вопросов и заданий на установку понимания текста, его значения и смысла. При этом развитие умений, связанных с пониманием содержания читаемого, сочетается с умением понимать отдельные факты текста и устанавливать между ними связь. Это и есть умение понять главное содержание текста. В данном случае мы опираемся на работу Т. П. Леонтьевой, которая выделяет такие виды чтения, как ознакомительное, изучающее, просмотровое, поисковое. Под видами чтения она понимает «набор операций, обусловленных целью чтения и характеризующихся специфическим сочетанием приемов смысловой и перцептивной переработки материала, воспринимаемого зрительно» [2, с. 107]. Ознакомительное чтение можно условно назвать «беглым». Оно нацелено на понимание



основного содержания текста и критическое его осмысление. Изучающее чтение условно можно назвать «погружающим». Оно ориентировано на точное и полное понимание информации. Просмотровое чтение условно можно назвать «поверхностным». Оно направлено на получение общего представления о содержании текста, определения главной мысли. Поисковое чтение условно можно назвать «детальное чтение». Оно включает поиск нужной информации, фактов, дат, определений и так далее. Для каждого вида чтения имеются определенные упражнения. При ознакомительном чтении используются вопросы к основной информации и ответы на них. Деление текста на основные части и определение их заголовков являются одними из самых эффективных заданий. Определение правдивой или ложной информации в тексте – ещё одно из заданий, которые активизируют учебную деятельность обучающегося. Здесь важно подчеркнуть использование такого педагогического приема, как обоснование своей позиции: «выбрал утверждение – докажи его». Именно доказательство выбранного утверждения путем нахождения синонимичного предложения в тексте или, наоборот, противоположного сообщения и есть ключ к контролю понимания текста. Таким образом происходит отход от традиционного и механического «читай и переводи» к «читай и обсуди». Развитие навыка общего понимания текста значительно увеличивает эффективность в обучении чтению и аутентичных текстов.

Таким образом, обучение чтению и пониманию иноязычных текстов предполагает осмысленное восприятие информации и ее интерпретации. Все виды чтения иноязычных аутентичных текстов способствуют погружению в языковую среду и оказывают воздействие на развитие интеллекта обучающегося. Использование подхода «слушай и говори» вносит элементы новизны в обучение и даёт высокий результат в освоении иностранного языка. Использование в процессе обучения игровых приемов – прекрасный пример внесения элемента новизны. Так, например, применяется принцип разговорного «снежного кома», когда обучающийся говорит предложение, следую-

щий – повторяет предыдущее высказывание и добавляет свое и так – по кругу. Такого рода упражнение способствует развитию памяти, темпа речи, спонтанного высказывания без подготовки, то есть – развитию речевых навыков. Это только небольшая иллюстрация того, как процесс обучения можно сделать интересным и результативным.

Таким образом, внесение элемента новизны в рутинный однообразный процесс обучения пробуждает интерес или, как принято говорить на уровне обыденного сознания, любопытство, заостряет внимание обучающегося к предмету обучения. В свою очередь, внимание повышает работоспособность. А работоспособность ведет неизменно к эффективности процесса обучения. На основе психических особенностей личности новизна образовательного процесса приводит в движение интеллектуальную когнитивную активность обучающегося. Для того, чтобы найти элемент новизны, который становится «моторчиком» для активизации учебной деятельности, необходимо задействовать максимальное количество психолого-педагогических инструментов, приемов, способов и технологий, наработанных педагогической практикой.

Комплексный подход предполагает максимально органичное (оправданное логикой процесса обучения) комбинирование, сочетание различных элементов других универсальных и узко направленных подходов к процессу освоения иностранного языка. Однако простое количество использования психолого-педагогических инструментов в учебном процессе не обеспечивает автоматического достижения нового качества. Принципиально нового эффективного результата можно достичь только творческой адаптацией известных подходов и приемов с учетом специфики образовательного процесса и социально-психологических особенностей обучающихся. Только авторское, личностное, характерное для определенного педагога применение этих методологических подходов обеспечивает его всем необходимым арсеналом для успешной педагогической деятельности.



Комплексный подход отображается в структуре урока; речевая разминка с опорой на текущую тему, с использованием картинки или разговорные карточки и включение грамматического материала в разговорную практику меняет стереотип о том, что изучение грамматики – сложный и непостижимый процесс. Нередко на уроке английского языка в средней школе молодой учитель, объясняя восьмиклассникам грамматическую тему Present Perfect (настоящее совершенное время), монотонно зачитывает правила из учебника. Этот пример квалифицируется как педагогическая и методологическая ошибка. Объяснение должно быть простым и лаконичным, понятным ученикам. Иногда для этого достаточно грамматику английского сравнить с грамматикой русского языка; на примере совершенного и несовершенного вида глагола: *что делал* – несовершенный вид, а значит отождествляем его с простым прошедшим временем в английском языке Past Simple; глагол же совершенного вида отвечает на вопрос *что сделал* – и соответственно легко ассоциируется с грамматическим временем Present Perfect, достаточно добавить несколько временных маркеров этой грамматической формы глагола и примеров. Пример – это главный инструмент в изучении грамматики или лексики, развитие

навыка грамотного использования примера учениками – путь к успешному овладению английским языком. Главная ошибка педагогов, молодых в особенности, это отсутствие прогнозирования препятствий и трудностей у обучающихся во время занятий. Важно научиться предвидеть эти сложности, подобрать дополнительный материал для их устранения. Все перечисленные выше факторы и умение ими оперировать на занятиях свидетельствуют о высоком мастерстве преподавателя иностранного языка.

Подводя итоги, следует отметить, что наличие огромного количества методологических подходов в обучении иностранному языку свидетельствует о постоянном поиске наиболее оптимальных психолого-педагогических методик и технологий, повышающих уровень освоения иностранного языка. Позитивный педагогический опыт позволяет молодым людям усилить свои профессиональные и гуманитарные позиции в процессе межкультурного общения. Знание разнообразных методологических подходов в преподавании иностранного языка обеспечивает педагога всем необходимым арсеналом для успешной педагогической деятельности, ориентированной на результат – владение обучающимися основами межкультурной коммуникации.

### Список литературы

1. Зимняя И. А. Психология слушания и говорения: автореф. дис. ... докт. псих. наук. Москва, 1974. 56 с.
2. Леонтьева. Т. П. Методика преподавания иностранного языка: учебное пособие. Минск, 2015. 239 с.
3. Ремизов В. А. Культурно-цивилизационные процессы: монография. Москва: МГИК, 2020. 132 с.
4. Садовская В. С., Дворецкая Т. А. Развитие процесса обучения школьников иностранному языку: теоретико-деятельностный анализ современных подходов // Вестник Московского государственного университета культуры. 2022. № 3 (107). С. 148–157.
5. Фот М. О преподавании языков в школе // Вестник воспитания. 1902. № 5. С. 168–187.
6. Шагинян М. Человек и время. Москва: Художественная литература 1980. 720 с.
7. Щерба Л. В. Перспективы преподавания иностранных языков в школе. // Иностраный язык в школе. Москва, 1944. С. 7–11.

\*

Поступила в редакцию 24.03.2025



# ТЕХНОЛОГИИ ИСКУССТВЕННОГО ИНТЕЛЛЕКТА В ФОТОГРАФИЧЕСКИХ ПРОЦЕССАХ И ОБУЧЕНИИ ФОТОГРАФИИ

УДК 378

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-173-181>

## С. А. Бельская

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: belskaiasa@gmail.com

## А. Ю. Мерзликina

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: merzlikina.a.u.@gmail.com

*Аннотация.* В статье исследуется проблема развития фототехнологий и внедрения искусственного интеллекта в фотографические процессы, рассматриваются подходы к применению ИИ в фотографии вообще и фотоискусстве в частности. Проанализирована история мировой фотографии как эволюция фотографических технологий, а также – особенности взаимовлияния творческой и технической составляющих фотоискусства. Определено значение изобретения цифровой фотографии как революционного события в истории получения и сохранения визуальной информации. Дана характеристика ИИ-редакторов, предназначенных для интерпретации содержания изображений. В статье представлена подробная картина использования технологий искусственного интеллекта для повышения эффективности работы фотографов и художников, расширения их творческих и технических возможностей. Проанализировано отношение к ИИ разных категорий практиков фотодела в зависимости от рода их деятельности и выполняемых задач. Анализируются преимущества и риски использования технологий искусственного интеллекта в фотоискусстве и фотографическом образовании.

*Ключевые слова:* фотография, фотографические технологии, искусственный интеллект, ИИ-инструменты и технологии, система фотографического образования.

*Для цитирования:* Бельская С. А., Мерзликina А. Ю. Технологии искусственного интеллекта в фотографических процессах и обучении фотографии // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 173–181. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-173-181>

---

БЕЛЬСКАЯ СВЕТЛАНА АЛЕКСАНДРОВНА – кандидат философских наук, профессор, Московский государственный институт культуры

МЕРЗЛИКИНА АННА ЮРЬЕВНА – кандидат педагогических наук, доцент, Московский государственный институт культуры

BELSKAYA SVETLANA ALEKSANDROVNA – CSc in Philosophy, Professor, Moscow State Institute of Culture

MERZLIKINA ANNA YURYEVNA – CSc in Pedagogy, Associate Professor, Moscow State Institute of Culture

© Бельская С. А., Мерзликina А. Ю., 2025



## ARTIFICIAL INTELLIGENCE TECHNOLOGIES IN PHOTOGRAPHIC PROCESSES AND PHOTOGRAPHY TEACHING

**Svetlana A. Belskaya**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: belskaiasa@gmail.com

**Anna Yu. Merzlikina**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: merzlikina.a.u.@gmail.com

*Abstract.* The article examines the problem of development of photographic technologies and introduction of artificial intelligence in photographic processes, considers approaches to application of AI in photography in general and photographic art in particular. The history of world photography as evolution of photographic technologies, as well as features of mutual influence of creative and technical components of photographic art are analyzed. The significance of invention of digital photography as a revolutionary event in history of obtaining and preserving visual information is defined. Characteristics of AI editors designed to interpret content of images are given. The article presents a detailed picture of application of artificial intelligence technologies to increase efficiency of photographers and artists, expansion of their creative and technical capabilities. The attitude to AI of different categories of photography practitioners is analyzed depending on their type of activity and tasks performed. The advantages and risks of application of artificial intelligence technologies in photographic art and photographic education are analyzed.

*Keywords:* photography, artificial intelligence, AI tools and technologies, photographic education system.

*For citation:* Belskaya S. A., Merzlikina A. Yu. Artificial intelligence technologies in photographic processes and photography teaching. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 173–181. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-173-181>

Историю мировой фотографии можно представить как эволюцию фотографических технологий и фототехники. Будучи техногенным искусством, фотография на протяжении всего своего существования испытывала жесткую зависимость от технической составляющей. Впоследствии эта зависимость будет хорошо прослеживаться именно на истории становления фотографии как искусства. С каждым новым техническим приемом, освоенным фотографами, появлялись новые возможности для творческого поиска. Техническая мысль тянула за собой творческие устремления, которые, в свою очередь, ставили перед наукой и техникой новые задачи. Подобное взаимное влияние свойственно всем техногенным искусствам, например, кинематографу.

Уровень развития технологии влиял и на доступность, степень распространения

и коммерческую привлекательность фотографии. Если в первые десятилетия занятие фотографическим делом было доступно лишь людям, обладающим специальными знаниями и подготовкой, то уже с 50-х годов девятнадцатого века наметилась тенденция к упрощению технологии получения фотоизображения, удешевлению материалов и процессов, определились пути формирования самостоятельной фотоиндустрии.

В этот же период происходит разделение фотографов на любителей и профессионалов. Собственно, появляется и становится весьма популярной профессия *фотограф*. Фотоиндустрия начинает «обслуживать» эти две группы, стремясь к их постоянному расширению. К началу XX века занятие фотографией уже не требует не только специальных знаний, но и особой материальной обеспеченности.



Интересно, что тогда же закладываются принципы и основы фотообразования в ведущих странах Европы и США. Поднимается этот вопрос и в России. На Первом съезде русских деятелей по фотографическому делу (1896 г.) был представлен доклад «Нужна ли нам фотографическая школа и если нужна, то какая?» [5].

Первый массовый фотопроект – дагерротипия, при всей своей привлекательности для публики благодаря хорошему качеству изображения, тем не менее, нес в себе больше недостатков, чем достоинств. Причем недостатки касались всех аспектов: от себестоимости (для дагерротипа использовались драгоценные металлы) до возможности широко использовать метод в жизни и деятельности человека (дагерротип существовал в единственном экземпляре, способ его тиражирования появился позже, когда уже существовали другие, более прогрессивные технологии).

Последующие изобретения «исправили» недостатки дагерротипии: дорогие материалы заменили дешевым стеклом (мокроколлоидный процесс – 1851 г.); началось промышленное производство фотооборудования и материалов, что сделало фотографию доступным занятием для любого человека (изобретение сухих броможелатиновых пластинок – 1871 г.); фототехника становится компактной и удобной в использовании (изобретение рулонной фотопленки – 1883 г., выпуск компактной фотокамеры Кодак – 1888 г.). И, наконец, создание Дж. Истменом фотоимперии «Истмен-Кодак» окончательно превратило некогда алхимическое действо в современную индустрию, живущую по законам рынка.

На этом, как ни странно, активный процесс развития фототехнологий приостановился, а сам способ получения фотоизображения принципиально не менялся до второй половины девятнадцатого века. Безусловно, в этот период фотография не стояла на месте. Начался «культурологический» этап ее истории, выразившийся в многочисленных творческих экспериментах, поиске изобразительных средств и их возможностей, в процессе

видового и жанрового деления, в осмыслении миссии фотографии в современном мире, в определении своей эстетики. Фотография становится незаменимым помощником человека, без преувеличения, во всех областях его деятельности и, наконец, добивается признания как вид изобразительного искусства. И всему этому активно способствует развитие и совершенствование фотографических технологий.

Грандиозный прорыв произошел с изобретением цифровых носителей визуальной информации и цифровых фотокамер. Последующие десятилетия цифровая фотография триумфально осваивала в первую очередь прикладные и документальные виды и жанры фотографии, на наш взгляд, совершенно не отразившиеся на художественной ее составляющей.

И опять вектор этого развития был направлен на упрощение, удешевление, универсальность и общедоступность процессов. Например, большинство из приемов, которые предоставил фотографу графический редактор Adobe Photoshop (рус. интернет-сленг Адоб Фотошоп), было известно еще со времен классической пленочной фотографии, но простота и быстрота трансформации изображения стали уже несоизмеримо выше.

Таким образом, технологии служили подспорьем, помощником и не покушались на функции самого фотографа. Творчество оставалось прерогативой человека до тех пор, пока не появился искусственный интеллект, поставивший под сомнение саму необходимость присутствия человека во многих областях применения фотографии. Стремительность и решительность, с которой ИИ буквально ворвался в нашу жизнь, заставил вспомнить историю появления самой фотографии. По крайней мере, резонанс, который искусственный интеллект произвел в творческом сообществе, вполне сопоставим с тем, что происходил в общественном сознании в 1839 году, продемонстрировав естественную реакцию общества на любой революционный прорыв в технологиях.

И так же, как в начале пути фотографии, появление искусственного интеллекта как новой технологии требует научного осмысления, изучения всех мнений и обобщения опыта, создание прогнозов, в том числе и в области фотообразования.

Указ Президента РФ от 10.10.2019 N 490 (ред. от 15.02.2024) определяет искусственный интеллект как «комплекс технологических решений, позволяющий имитировать когнитивные функции человека (включая поиск решений без заранее заданного алгоритма) и получать при выполнении конкретных задач результаты, сопоставимые с результатами интеллектуальной деятельности человека или превосходящие их. Комплекс технологических решений включает в себя информационно-коммуникационную инфраструктуру, программное обеспечение (в том числе такое, в котором используются методы машинного обучения), процессы и сервисы по обработке данных и поиску решений [1].

С точки зрения ученых, искусственный интеллект – это компьютерная система, основанная на комплексе научных и инженерных знаний, а также – технологий создания интеллектуальных машин, программ, сервисов и приложений (например, машинного обучения и глубокого обучения), имитирующая мыслительные процессы человека или живых существ, способная с определенной степенью автономности воспринимать информацию, обучаться и принимать решения на основе анализа больших массивов данных, целью создания которой является помощь людям в решении их повседневных рутинных задач.

Другими словами, «искусственный интеллект (Artificial intelligence, Machine intelligence, AI) – это способность машины принимать решения и выполнять задачи, имитирующие человеческий интеллект и поведение» [6, с. 20].

Применение искусственного интеллекта в фотографии – искусстве, в котором сплетаются технологии и творчество, берёт своё начало в 1990-х годах, когда были разработаны алгоритмы, способные анализировать и ин-

терпретировать содержание изображений. Немногим позже технологии ИИ начали внедрять в потребительские цифровые камеры, что позволило реализовать такие функции, как распознавание лиц, окружающей среды, автофокус и устранение «эффекта красных глаз».

В последнее десятилетие искусственный интеллект стал использоваться для решения более сложных задач: он применяется для обработки изображений, разработки концепт-артов и планирования портретных проектов. Современные технологии ИИ предоставляют пользователям мощные инструменты для обработки изображений, что способствует повышению эффективности работы фотографов и художников, а также стимулирует их к проявлению большей креативности.

IT-программы, использующие искусственный интеллект, способны выполнять множество задач – от базовой коррекции до сложной аберрации изображений.

Амбассадором данного направления является многофункциональный растровый графический редактор «Adobe Photoshop», который используется как профессионалами, так и любителями для редактирования фотографий, создания графики и дизайна, что делает его универсальным инструментом. «Adobe Sensei» – это «ИИ-движок», интегрированный в «Photoshop», который предлагает автоматизацию рутинных задач, таких как выделение объектов и коррекция цвета. Здесь же представлена функция для удаления объектов и заполнения пустоты «умными» текстурами из окружающей среды.

Следующая программа – удобный фоторедактор «Luminar AI», пользовательский интерфейс которой интуитивно понятен и прост, что позволяет быстро освоить основные функции. «Luminar AI» предлагает умное кадрирование, автоматическую коррекцию изображения и другие креативные инструменты, что делает его идеальным для начинающих пользователей, давая возможность быстро улучшать изображения, не тратя время на сложные настройки.



Среди художников и графиков, стремящихся создавать уникальные произведения искусства на основе своих снимков, особенно популярен «DeerArt.io». Этот онлайн-сервис использует нейросети для переноса стилистики одной фотографии на другую с целью создания уникальных художественных эффектов; веб-интерфейс позволяет пользователям без специальных знаний загружать изображения и выбирать эффект, который они хотят применить; благодаря мощности искусственного интеллекта обработка изображений происходит в короткие сроки.

Таким образом, выбор IT-сервисов и редакторов для обработки изображений с использованием искусственного интеллекта в настоящее время достаточно широк.

Вспоминая разброс мнений по поводу распространения фотографии в европейской прессе 30-х – 40-х годов девятнадцатого века, можно только поражаться, как человечество одинаково относится к новому. Конечно, сегодня никто не требует запретить ИИ, а его создателей предать анафеме, как это делала одна немецкая газета относительно фотографии, называя ее «дьявольской выдумкой». Но фотографы опять разделились во мнении на тех, кто восхищается новыми возможностями, и тех, кто опасается «раздушевления» творческого процесса. Вновь возник своего рода водораздел между творцами и ремесленниками. Сегодня четко просматриваются два подхода к применению ИИ в фотографии вообще и фотоискусстве в частности. Попробуем проанализировать основные возможности, а также недостатки и риски применения искусственного интеллекта.

Начнем с позитива. Большинство мастеров, практикующих в области прикладной фотографии, отмечают исключительную полезность использования ИИ для коммерческой съемки. С помощью технологий искусственного интеллекта быстрее и проще создавать эскизы, отбирать изобразительные средства, схемы освещения, разрабатывать технические задания. Существенно упростился и сократился во времени процесс

постобработки. На новый уровень вышла технология реставрации фотографии, архивирования, систематизация хранилищ, вообще работа с большим количеством визуальной информации.

В сухом остатке большинством фотографов, графиков, дизайнеров признается важность и полезность использования ИИ в качестве подмастерья, своего рода электронного «лаборанта».

И здесь ключевая идея заключается именно в том, что фотоизображение создается не искусственным интеллектом, а ПРИ ПОМОЩИ искусственного интеллекта. В любом случае это «кисть», а не художник. Пусть «кисть» и исключительно умная.

С другой стороны, специалистами отмечается, что ИИ использует только нечто уже существующее и не способен создать нечто новое. Так же многие авторы обращают внимание на то, что фотоизображения, созданные искусственным интеллектом, позиционируются как «идеальная фотография». Заявление, прямо скажем, очень спорное. До сих пор еще не только не достигнуто, но и не сформулировано, что такое «идеальное художественное произведение». Хотя, справедливости ради, стоит отметить, что ИИ ближе всего подошел к воплощению мечты Сальери о том, чтобы «поверить алгеброй гармонию».

Следующая проблема более серьезная и касается не только фотографии: в произведениях, сделанных с помощью ИИ, отсутствуют эмоции автора, которые как раз и являются наиболее ценной составляющей художественного творчества.

Возникают также закономерные вопросы этического и юридического свойства, связанные с авторским правом и правом на интеллектуальную собственность. Является ли произведение, сделанное с помощью ИИ, объектом авторского права, учитывая, что искусственный интеллект использует чьи-то авторские произведения?

И, наконец, на наш взгляд, наибольшая репутационная потеря фотографии от ИИ – окончательное разочарование зрителя в объ-



ективности фотографии, утрата веры в ее способность выполнения функций документа, и, как следствие, неограниченные возможности для фейков и фальсификации.

Вернемся к положительным аспектам применения ИИ. Фотография – это искусство, требующее не только техники, но и креативности, позволяющей донести идею автора до зрителя через визуальное изображение. Искусственный интеллект постепенно проникает в эту сферу, предоставляя профессионалам и любителям новые возможности для расширения горизонтов творчества, совершенствования навыков, открывает новые перспективы для фотографического образования.

Фотографическое образование современная наука определяет как направление в педагогике, связанное с изучением фотографии, фотоискусства, как в процессе образования будущих профессионалов в этой области, так и в более массовых масштабах – в вузах, колледжах, в школах, во внешкольных учреждениях, на курсах и в фотошколах. Но более точной представляется следующая трактовка: процесс образования и развития личности с помощью и на материале средств фотографии с целью формирования фотографической культуры, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений интерпретации, анализа и оценки фотопроизведения, обучения различным формам самовыражения при помощи фототехники.

Сфера образования консервативна и основана на традициях. Потому инновации приходят в образование не первыми, но зато апробированными. Особую роль в этом играет цифровизация, которая изменяет обычные представления о методах преподавания [3].

Главная причина необходимости внедрения ИИ в образование – особенности нового поколения людей, так называемых «digital natives» («цифровых аборигенов», «коренных жителей века цифровых технологий»). Основным вызовом для этого поколения является темп социотехнических трансформаций. Поскольку «дети Интернет-эпохи» находятся

в этой среде от рождения, можно предположить, что их адаптивность к этой среде будет выше, чем у предыдущих поколений [9].

Возможности применения ИИ в образовании уже сейчас впечатляют, а дальше они будут только расширяться. Рассмотрим некоторые примеры того, как ИИ влияет на обучение фотографии, какие инструменты и технологии можно использовать и какие преимущества это приносит.

Начать стоит с упоминания созданных в последние годы платформ для обучения, которые предлагают автоматический анализ фотографий. Например, искусственный интеллект может оценить композицию, освещенность и использование цвета, предлагая конкретные рекомендации по улучшению изображения.

Современные технологии ИИ предназначены для автоматического редактирования фотографий. Наиболее адаптированы для реализации этой функции такие программы, как «Adobe Photoshop» и «Lightroom». Объективной проблемой фоторедактирования является технологическая сложность. В связи с этим значимость проявляют операционные возможности умного кадрирования, а также – улучшения цвета и удаления объектов. Таким образом происходит технологическое упрощение процесса редактирования фотографий.

Наряду с традиционными техниками этой же цели служит и новый педагогический прием в обучении режиссеров, сценаристов и фотографов, пришедший на смену ручной «раскадровке» – метод «оживления» картин и фотографий. Актуальным в современном фотоискусстве является набор инструментов на основе искусственного интеллекта («DALL-E» и «Midjourney»). Их использование вдохновляет на новые идеи и служит основой для последующей обработки визуальных образов.

Самостоятельным аспектом в рассмотрении возможностей ИИ применительно к визуальному творчеству является способность специальных программ, таких как, например, «Coursera» и «Udemy» к разработке персона-



лизированных учебных курсов (в том числе на русском языке) на основе интегрирования искусственного интеллекта в образовательные модули. В таком случае ИИ формирует многоступенчатые блоки: анализ когнитивного прогресса обучающегося, помощь в адаптации содержания курса к личной образовательной траектории обучающегося, адресный контент, точно соответствующий объективному уровню знаний, включение дополнительных поясняющих и наглядно-иллюстративных материалов на основе интересов учащихся.

Перечисленное свидетельствует о множестве преимуществ использования ИИ в фотографическом образовании. В отношении реализации программы персонализации обучения необходимо отметить возникающие индивидуальные образовательные локации, в которых достигаются творческие цели фотографа.

Обозначим наиболее эффективные из них.

В первую очередь, речь идет о разработке образовательных материалов. ИИ активно помогает в создании интерактивных образовательных материалов, таких как виртуальные учебники, обучающие программы и симуляции.

Во-вторых, открывается доступ к огромному количеству данных: ИИ способен анализировать неограниченное количество изображений. Это позволяет фотографам в процессе обучения формировать профессиональные компетенции, связанные с процедурами творческо-аналитической и структурно-функциональной деятельности, постигать новые стили и технологии.

Следующим важным моментом является упрощение процесса редактирования, так как благодаря автоматизированным инструментам, фотографии могут сосредоточиться на творческом процессе, вместо того чтобы тратить время на рутинные задачи, такие как ретуширование или коррекция цвета.

Наконец, чрезвычайно значимым представляется вопрос о перспективности вклю-

чения в академический образовательный процесс актуальных инноваций, отражающих динамические изменения современного визуального пространства. В этих целях генеративные модели на основе ИИ предлагают неожиданные решения и новые визуальные идеи, которые помогут фотографам выйти за рамки привычного творчества.

Однако не стоит забывать о дихотомии пользы и риска активного применения ИИ в образовании.

Например, встают проблемы этики и конфиденциальности: внедрение ИИ в образовательные процессы может привести к утечке личных данных участников учебного процесса; также постепенно появляется больше возможностей для использования новых технологий в целях создания ложных новостей и клеветы. Кроме того, генерация изображений с помощью ИИ вызывает споры о праве собственности на созданные работы и их оригинальности.

Чрезмерная зависимость от технологий может негативно сказаться на навыках обучающихся, а также – на способности к критическому мышлению и анализу информации. Возникает вопрос: не станут ли фотографии излишне зависимы от технологий, не лишатся ли креативности и индивидуального стиля?

К тому же не все студенты имеют равный доступ к высококачественным ресурсам и технологиям, что может привести к углублению образовательного неравенства среди разных социальных и экономических групп.

Активное использование искусственного интеллекта может привести к уменьшению роли преподавателя в учебном процессе, что, в свою очередь, приведёт к потере важного взаимодействия между педагогами и учениками. Даже если удастся избежать такого печального сценария, при котором происходит замена учителей на технологии ИИ, свобода действий учащихся может быть ограничена более широким использованием адаптивного ИИ в образовании. Это означает, что у учащихся остается меньше времени на взаимодействие друг с другом: больше решений принимает ма-



шина; больше внимания уделяется тому типу знаний, который проще автоматизировать. Это может лишить учащихся возможности развивать творческие способности, находчивость, критическое и независимое мышление и другие навыки, которые являются ключевыми для развития личности в целом [4].

ИИ-системы могут ошибаться или давать недостаточно точные рекомендации, основанные на недостаточных или предвзятых данных. Это может негативно сказаться на качестве образования. В последнее время возникли опасения касательно использования технологий ChatGP T. Появилось множество статей, содержащих недостоверную информацию, созданную искусственным интеллектом. При этом некоторые авторы не являются реальными исследователями, а представляют собой вымышленных персонажей с фэйковыми профилями и сгенерированными фотографиями. Искусственный интеллект фактически создает ученых, придумывает исследования и даже указывает ссылки на источники, которые невозможно проверить.

Эксперты предупреждали о том, что рано или поздно возникнет ситуация, когда нейросети будут генерировать контент, на основе которого следующие нейросети будут создавать новый контент. Машины значительно превосходят человека в создании информации, и в какой-то момент весь цифровой контент – будь то научные статьи, видео или фотографии – может оказаться сгенерированным и полностью вымышленным. Подобные проблемы активно обсуждаются и изучаются сегодня в научном сообществе.

ЮНЕСКО разработало документ «Технологии ИИ в образовании: руководство для лиц, ответственных за формирование политики». В нем отмечается, что технологии искусственного интеллекта обладают значительным потенциалом для решения важнейших проблем современного образования, внедрения инновационных методов в педагогические и учебные практики. Тем не менее стремительное развитие технологий неизбежно сопровождается многочисленны-

ми рисками и сложностями. В документе приводятся рекомендации по наиболее эффективному использованию возможностей ИИ и одновременному нивелированию рисков, связанных с использованием технологий ИИ в образовании [4].

Очевидно, что становится необходимой разработка стандартов для контроля применения ИИ и одновременно совершенствование системы образования (в том числе фотографического), популяризация и внедрение новых технологий. Высшее образование должно быть в значительной степени сосредоточено на реформировании содержания образования, применении инновационных методов обучения и разработке современных учебных программ. Необходимо создать условия, которые будут способствовать свободному и открытому обучению. Это позволит студентам экспериментировать с использованием технологий искусственного интеллекта в сфере искусства и творчества. При этом учебные заведения должны направлять будущих специалистов на проведение исследовательской и творческой деятельности традиционными методами. «Завтрашними лидерами будут те, кто сделает ставку на интеллектуальный союз человека и машины, трансформировав свою деятельность, рынки, отрасли и – что не менее важно – рабочую силу» [2].

Таким образом, искусственный интеллект кардинально меняет подход к обучению фотографии, предлагая новые инструменты и возможности для профессионалов и любителей. Важно понимать, что ИИ не заменит человеческое восприятие красоты и искусства, но может стать мощным союзником фотографа, способствуя развитию навыков и расширению творческих горизонтов. Эволюция искусственного интеллекта должна восприниматься не как альтернатива человеческому труду, а как путь к гармоничному развитию личности с помощью технологий, способствующих раскрытию творческого потенциала. Однако важно подходить к использованию этих технологий ответственно, учитывая этические и творческие аспекты.



## Список литературы

1. Указ Президента РФ от 10.10.2019 N 490 (ред. от 15.02.2024) «О развитии искусственного интеллекта в Российской Федерации» [Электронный ресурс] URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/44731>
2. Искусственный интеллект, аналитика и новые технологии. Harvard Business Review (HBR). Москва: Альпина Диджитал, 2021. 229 с.
3. Лукашкин С. Искусственный интеллект в образовании еще не раскрыл свой потенциал. Экспертное заключение подготовлено по итогам сессии ПМЭФ-2023 «ИИ в высшем образовании – прорыв или деградация?» [Электронный ресурс] URL: <https://roscongress.org/materials/iskusstvennyy-intellekt-v-obrazovanii-eshche-ne-raskryl-svoy-potentsial>.
4. Мяо Ф. Технологии искусственного интеллекта в образовании: руководство для лиц, ответственных за защиту политики. Париж: ЮНЕСКО, 2022. 51 с.
5. Труды первого съезда русских деятелей по фотографическому делу. Москва, 1897. 65 с.
6. Чесалов А. Ю. Глоссариум по искусственному интеллекту и информационным технологиям. Москва: Ridero, 2021. 324 с.
7. Чулюков В. А., Дубов В. М. Искусственный интеллект и будущее образования. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iskusstvennyy-intellekt-i-buduschee-obrazovaniya>.
8. Хэкинз Дж. Фотография. Всемирная история. Москва: Магма, 2017. 576 с.
9. Шестакова И. Г. Человек и социум в темпоральности цифрового мира: дисс. ... докт. филос. наук. Санкт-Петербург, 2020. 430 с.
10. Holden Thorp H. ChatGPT is fun, but not an author // Science. 2023. Vol 379. Is. 6630. p. 313. [Электронный ресурс] URL: [https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.adg7879?trk=public\\_post\\_comment-text](https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.adg7879?trk=public_post_comment-text)

\*

Поступила в редакцию 07.03.2025



## СРАВНИТЕЛЬНО-СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ВСЕРОССИЙСКОГО ФИЗКУЛЬТУРНО-СПОРТИВНОГО КОМПЛЕКСА «ГОТОВ К ТРУДУ И ОБОРОНЕ» И ЕГО АНАЛОГОВ В РАЗЛИЧНЫХ СТРАНАХ

УДК 796.799

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-182-190>

**А. А. Попов**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
e-mail: popov\_aa@mgik.org

*Аннотация.* Современное общество постоянно сталкивается с вызовами в области поддержания здоровья населения, что делает системы физической подготовки важным инструментом профилактики заболеваний и повышения качества жизни. Комплекс ВФСК ГТО (Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс «Готов к труду и обороне») является уникальной российской инициативой, направленной на стимулирование физической активности среди различных возрастных групп. При этом в мире существует множество аналогичных программ, каждая из которых имеет свои особенности и опыт, который может быть полезен для адаптации в России. Сравнительный анализ российских и зарубежных систем позволяет выявить их сильные и слабые стороны, что особенно актуально в контексте поиска путей совершенствования ГТО.

*Ключевые слова:* ВФСК ГТО, аналоги ГТО за рубежом, физическая культура, студенты.

*Для цитирования:* Попов А. А. Сравнительно-сопоставительный анализ всероссийского физкультурно-спортивного комплекса «Готов к труду и обороне» и его аналогов в различных странах // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 182–190. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-182-190>

## COMPARATIVE-CONTRASTIVE ANALYSIS OF THE ALL-RUSSIAN PHYSICAL CULTURE AND SPORTS COMPLEX «READY FOR LABOR AND DEFENSE» AND ITS ANALOGUES IN VARIOUS COUNTRIES

**Andrey A. Popov**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: popov\_aa@mgik.org

*Abstract.* Modern society is constantly facing challenges in maintaining public health, which makes physical fitness systems an important tool for disease prevention and improving the quality of life. The ARPCSC RLD complex (the All-Russian Physical Culture and Sports Complex “Ready for Labor and Defense”) is a unique Russian initiative aimed at stimulating physical activity among various age groups. At the same time, there

ПОПОВ АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – кандидат педагогических наук, доцент, Московский государственный институт культуры

POPOV ANDREY ALEKSANDROVICH – CSc in Pedagogy, Associate Professor, Moscow State Institute of Culture

© Попов А. А., 2025



are many similar programs in the world, each of which has its own characteristics and experience that can be useful for adaptation in Russia. A comparative analysis of Russian and foreign systems makes it possible to identify their strengths and weaknesses, which is especially important in the context of finding ways to improve the RLD (GTO).

*Keywords:* ARPCSC RLD, RLD analogues abroad, physical education, students.

*For citation:* Popov A. A. Comparative-contrastive analysis of the All-Russian Physical Culture and Sports Complex "Ready for Labor and Defense" and its analogues in various countries. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 182–190. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-182-190>

Актуальность выбранной темы состоит в том, что современное общество постоянно сталкивается с вызовами в области поддержания здоровья населения, что делает системы физической подготовки важным инструментом профилактики заболеваний и повышения качества жизни. Комплекс ВФСК ГТО (Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс «Готов к труду и обороне») является уникальной российской инициативой, направленной на стимулирование физической активности среди различных возрастных групп. Всего существует 18 возрастных ступеней вышеизложенного комплекса. При этом в мире существует множество аналогичных программ, каждая из которых имеет свои особенности и опыт, который может быть полезен для адаптации в России. Сравнительный анализ российских и зарубежных систем позволяет выявить их сильные и слабые стороны, что особенно актуально в контексте поиска путей совершенствования ГТО. В том числе и в высших учебных заведениях. Интеграция национального физкультурно-спортивного комплекса в систему преподавания дисциплин по физической культуре будет способствовать развитию как компетенции преподавателей высшей школы, так и специалистов, бакалавров, магистрантов и даже аспирантов высших учебных заведений. В то же время существует и проблема подготовки специалистов, в том числе и преподавателей физической культурой, в связи с цифровизацией и диджитализацией общества и отдельных программ.

Комплекс «Готов к труду и обороне» (ГТО) был создан в 1931 году в СССР и стал одной из ключевых инициатив в области физического воспитания советских граждан. Одной из основных целей комплекса было «создание системы физического воспитания, которая способствовала бы всестороннему развитию личности и подготовке граждан к защите Родины» [1]. ГТО включал нормативы для различных возрастных категорий, начиная с подростков, и предусматривал регулярное тестирование уровня физической подготовки. После распада СССР в одна тысяча девятьсот девяносто первом году комплекс ГТО утратил свое значение, однако в две тысячи четырнадцатом году он был возрожден как Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс (ВФСК ГТО). Новая редакция программы сохранила ключевые цели, но была адаптирована к современным реалиям. Основное новшество комплекса – использование возрастных ступеней и цифровой платформы для учета достижений участников [7; 8]. Современный «ГТО» представляет собой интеграцию традиционных элементов советской системы физической подготовки с цифровыми технологиями, что обеспечивает прозрачность учета и мотивацию участников» [5]. Особое внимание уделяется вовлечению детей и молодежи [2; 4–8]. «С учетом возрастающих проблем с физической активностью среди школьников, ВФСК ГТО стал важным инструментом формирования здорового образа жизни у подрастающего поколения» [3]. Проблемы внедрения и популяризации Всероссийского



физкультурно-спортивного комплекса ГТО связаны с недостатком инфраструктуры, формальным подходом к сдаче нормативов и слабой мотивацией населения. Однако программа имеет большой потенциал, который может быть реализован за счет улучшения информационной кампании, развития инфраструктуры и внедрения новых стимулов. Укрепление взаимодействия с образовательными учреждениями, бизнесом и местными сообществами позволит сделать комплекс ГТО действительно массовым и эффективным инструментом укрепления здоровья россиян.

Целью данной работы является анализ опыта реализации комплекса ВФСК ГТО в Российской Федерации и зарубежных систем физической подготовки, выявление их общих черт, различий, проблем, а также перспектив их дальнейшего развития. В том числе и пропаганда развития ГТО в различных учебных заведениях.

Работа преподавателей и учителей физической культуры состоит не только в том, чтобы проводить занятия, но и в популяризации различных социальных проектов государства. Один из этих проектов – физкультурно-спортивный комплекс. Студентам, кроме баллов, предоставляемых при поступлении в вуз при сдаче ГТО, будет интересно узнать о налоговом вычете, который предоставила Федеральная налоговая служба РФ за сдачу ГТО налоговыми резидентами Российской Федерации в 2025 году в размере 18000 рублей за налоговый период. Ведь более 60% студентов по статистике совмещают работу с учебой, следовательно имеют право на налоговый вычет. В компетенции именно преподавателей физической культуры входит разъяснение по сдаче нормативов и тестирований, оповещение о площадках, а также – контроль прохождения диспансеризации. В то же время для популяризации ГТО нужны рычаги помимо вышеизложенных. Один из вспомогательных факторов – сравнительный анализ спортивных комплексов за рубежом, аналогов ГТО.

Для реализации плана работы с обучающимися были поставлены следующие задачи:

1. Изучить историю возникновения и развития Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО в России. Для этого провести анализ учебной и методической литературы, интернет-источников.
2. Рассмотреть основные характеристики зарубежных аналогов систем физической подготовки. Основная трудность может состоять в том, что аналоги зарубежных форм ГТО у нас мало освещены.
3. Провести сравнительный анализ структуры, содержания и целей отечественной и зарубежных программ. Предлагается взять несколько стран Европы, Америки, Азии и провести сравнение.
4. Выявить проблемы внедрения и популяризации Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО в Российской Федерации.
5. Изучить возможности применения зарубежного опыта для совершенствования системы ГТО в нашей стране.

Для решения поставленных задач использованы следующие методы: анализ научной и методической литературы, посвященной системам физической подготовки в России и за рубежом. На основании полученной информации использован метод сравнительного анализа российских и международных программ, а также сбор и обобщение статистических данных о вовлеченности населения в программы физической подготовки.

Обзор зарубежных аналогов системы ГТО. Системы физической подготовки населения, аналогичные ВФСК ГТО, существуют во многих странах мира. Основное их назначение – формирование у населения привычки к физической активности и поддержание здоровья. Однако каждая система имеет свои особенности в структуре и содержании испытаний, отражающие культурные и национальные традиции. Рассмотрим кратко особенности структуры в тестах разных стран.



1. Российская Федерация. Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс «Готов к труду и обороне» был возрожден в 2014 году. ГТО делает упор на массовость и сочетание физической активности с патриотическим воспитанием. Нормативы: бег на различные дистанции, подтягивания, отжимания, плавание, метание снаряда, прыжки в длину, стрельба из пневматической винтовки и др.

2. Соединенные Штаты Америки: Президентский тест (President's Challenge) [10; 11]. Президентская программа физической подготовки действует с 1966 года и ориентирована в основном на школьников. Особенностью системы является её простота и доступность, что делает программу массовой и популярной среди школьников. Нормативы: челночный бег, бег на 1 милю, подтягивания или отжимания, наклоны сидя и др.

Система фитнес-тестирования в США представляет собой комплекс мер, направленных на оценку уровня физической подготовки населения, с акцентом на школьников. Она возникла в середине XX века на фоне усилий по улучшению здоровья американских граждан. Основной целью системы является популяризация физической активности и разработка стандартов для регулярного мониторинга физического состояния.

Одним из первых шагов в этом направлении стало создание Президентской программы фитнеса (Presidential Physical Fitness Program) в 1956 году. Она была инициирована в ответ на исследования, которые выявили низкий уровень физической подготовки американских детей по сравнению с их европейскими сверстниками. «Эта программа стала первым в США национальным проектом, направленным на всестороннюю оценку физической подготовки школьников и стимулирование их к регулярной физической активности».

Со временем программа видоизменялась, получив в 2012 году новое название – Президентская программа по фитнесу, спорту и питанию (Presidential Youth Fitness Program).

Основное внимание стало уделяться не соревновательному аспекту, а формированию здоровых привычек и мотивации к регулярным занятиям спортом.

Сегодня в Соединенных Штатах Америки внедрена система «FITNESSGRAM®» [10; 11], используемая в образовательных учреждениях для оценки физической формы школьников. Она включает стандарты, основанные на возрастных особенностях, и предлагает индивидуализированные рекомендации. В отличие от прежних нормативов, «FITNESSGRAM®» направлен не на оценку успехов в сравнении с другими, а на достижение личных целей.

Важным элементом является государственная поддержка и вовлечение различных общественных организаций. Например, Президентский совет по физической культуре, спорту и питанию активно продвигает инициативы, направленные на борьбу с малоподвижным образом жизни.

Несмотря на успехи, система фитнес-тестирования в США сталкивается с рядом проблем. Одной из них является недостаточная вовлеченность взрослых граждан. Но все же система фитнес-тестирования в США демонстрирует успешное применение научно обоснованных методов для улучшения физической подготовки населения, особенно среди молодежи. Ее опыт может быть полезным для адаптации и совершенствования российских инициатив, таких как ВФСК ГТО.

3. Япония. Национальная программа физической подготовки. Японская система направлена на школьников и студентов и активно используется в образовательных учреждениях различной направленности. Тесты привязаны к национальным стандартам здоровья, а результаты используются для формирования рекомендаций. Нормативы: бег на короткие (50 метров) и длинные (1500 метров) дистанции, прыжки в длину с места, вис на согнутых руках, гибкость, координация и балансировка (наклоны) и другое. Япония, известная своим высоким уровнем продолжительности жизни и приверженностью здоро-



вому образу жизни, разработала собственную национальную систему тестирования физической подготовки, которая успешно действует на протяжении многих десятилетий. Эта система направлена на улучшение физического состояния граждан и привитие навыков регулярной физической активности, что особенно важно в условиях высокого уровня урбанизации и интенсивного рабочего ритма.

Национальная система физического тестирования в Японии, известная как «Тайку Тайкеншики», была разработана в середине XX века. Ее целью стала разработка стандартизированных методов оценки физического состояния населения. Видоизменившаяся система охватывает школьников, студентов и взрослых, обеспечивая непрерывность физического воспитания на протяжении всей жизни.

Японская система тестирования отличается вниманием к индивидуальным показателям и акцентом на гармоничное развитие всех физических качеств. Она основана на принципах всеобщего участия, научного подхода и интеграции с образовательной системой. С ранних лет ученики ежегодно проходят физические тесты, результаты которых влияют на их оценку по физкультуре. Кроме того, эти данные используются для мониторинга здоровья молодежи на государственном уровне. «Главной целью является не столько достижение высоких спортивных результатов, сколько формирование у граждан осознанного отношения к своему здоровью и развитию физической культуры». Для взрослого населения система Taiku Taikenshiki интегрирована в корпоративные программы. Многие компании предлагают своим сотрудникам возможность пройти тесты и участвовать в спортивных мероприятиях. Это способствует повышению производительности труда и снижению уровня профессиональных заболеваний.

Однако, несмотря на высокий уровень внедрения, система сталкивается с проблемами. Например, урбанизация и рост технологической зависимости приводят к снижению уровня физической активности среди моло-

дежи. Даже в Японии, где сильны спортивные традиции, становится всё труднее мотивировать молодежь к регулярной физической активности.

Национальная система тестирования в Японии является одним из успешных примеров интеграции физической культуры в повседневную жизнь населения. Опыт Японии может быть полезен для развития аналогичных программ в других странах, включая Россию, поскольку он демонстрирует, как можно сочетать традиции, научный подход и современные вызовы.

4. Китайская Народная Республика. Программа физического здоровья школьников. Программа в Китае ориентирована на детей и студентов, начиная с начальной школы. Программа активно поддерживается государством, включая финансирование через образовательные учреждения. Нормативы: бег на выносливость (800 метров для девушек, 1000 метров для юношей), прыжки в длину с места, подтягивания для мальчиков или вис на согнутых руках для девочек, индекс массы тела (ИМТ) как обязательный компонент. КНР имеет свою систему физического воспитания и тестирования населения, которая по целям и задачам схожа с Всероссийским физкультурно-спортивным комплексом «Готов к труду и обороне» (ГТО). Основным аналогом в Китае – это программа «Национальные стандарты физической подготовки» (National Physical Fitness Standards), которая была внедрена в 1980-х годах и с тех пор регулярно обновляется. В Китае развитие массовой физической культуры и популяризация здорового образа жизни являются важными аспектами государственной политики.

Программа физического воспитания в Китае активно развивалась, начиная с 1950-х годов. Важным этапом стало принятие в одна тысяча девятьсот девяносто пятом году закона «О физической культуре», который закрепил основные принципы популяризации спорта и физической активности. Основная цель программы заключается в укреплении здоровья населения, в повы-



шении общей физической подготовки и создании условий для гармоничного развития личности.

Китайская система массового спорта, как и ВФСК ГТО, направлена на вовлечение всех возрастных категорий в активный образ жизни. Однако в китайской модели делается акцент на школьников и студентов, поскольку в Китае учащиеся обязаны сдавать нормативы физической подготовки, результаты которых влияют на итоговую оценку по физкультуре и даже на поступление в вузы.

Система физического воспитания в Китае предусматривает комплексную оценку физической подготовки, которая делится на несколько возрастных категорий. Тесты включают в себя бег на короткие и длинные дистанции, прыжки в длину с места, метание спортивного снаряда, наклоны вперед, подтягивания или отжимания. Эти нормативы схожи с элементами комплекса ГТО, но в китайской системе большее внимание уделяется адаптации программ к возрасту и физическим возможностям участников. Также в последние годы Китай активно внедряет технологии в оценку физической подготовки. Используются мобильные приложения и цифровые платформы, которые позволяют отслеживать прогресс участников и мотивировать их к регулярным тренировкам.

Китайский опыт массового спорта, как и российский комплекс ГТО, демонстрирует, что поддержка государства и четко разработанная система могут эффективно стимулировать население к занятию физической культурой. Однако для достижения максимального результата важно учитывать особенности региона, доступность ресурсов и необходимость внедрения современных технологий.

5. Аналог Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО в европейских странах на примере Федеративной Республики Германии. ФРГ, как одна из ведущих стран Европы в области спорта и здравоохранения, имеет богатую историю внедрения программ, направленных на развитие физической культуры населения. Одной из таких инициа-

тив является система спортивных тестов «Deutsches Sportabzeichen» (Немецкий спортивный знак), которая по своей концепции и задачам близка к российскому комплексу ВФСК ГТО.

Система была учреждена в 1913 году и является старейшей национальной программой оценки физической подготовки в Европе. Она была разработана для того, чтобы мотивировать граждан к регулярной физической активности и проверять их физическое состояние. Как отмечает Фридрих Штайн, «основной целью программы было воспитание здорового и активного населения, способного противостоять вызовам времени».

Программа Deutsches Sportabzeichen построена на принципах доступности и инклюзивности. Она открыта для всех граждан и не требует профессиональной спортивной подготовки. «Каждый участник может выбрать виды испытаний, соответствующие его физическим возможностям и интересам». Deutsches Sportabzeichen (Немецкий спортивный значок). Эта программа была создана в 1913 году и охватывает широкую аудиторию, начиная с 6 лет. Особенностью программы является возможность выбора дисциплин, что делает ее гибкой и доступной для всех. Нормативы: бег на 3–10 км, плавание на 800 метров, метание, толкание ядра, бег на 100 метров, плавание на 25 метров, прыжки в длину, тройной прыжок [7; 11].

Анализ программ зарубежных аналогов ГТО. Сравнительный анализ программ некоторых стран Америки, Европы и Азии приведен в таблице 1.

Цели и задачи программ некоторых стран Америки, Европы и Азии приведен в таблице 2.

Уровень вовлеченности населения вышеуказанных стран показан в таблице 3.

Анализ показывает, что, несмотря на схожесть целей (повышение физической активности и здоровья населения), структуры и подходы к тестированию различаются. Всероссийский физкультурно-спортивный комплекс ГТО выделяется массовостью и патриотическим аспектом, в то время как за-



| Параметр             | Россия                                | США           | Япония        | Китай                                 | Германия                              |
|----------------------|---------------------------------------|---------------|---------------|---------------------------------------|---------------------------------------|
| Возрастные параметры | 6 лет и старше                        | 6 лет –17 лет | 6 лет –18 лет | 6 лет –22 года                        | 6 лет и старше                        |
| Ориентация           | Все население                         | Школьники     | Школьники     | Школьники и студенты                  | Все население                         |
| Оценка               | Золотой, серебряный, бронзовый значки | Сертификаты   | Рекомендации  | Сертификат на основе балльной системы | Золотой, серебряный, бронзовый значки |

Таблица 1. Сравнительный анализ программ – аналогов ГТО

| Параметр    | Россия                        | США                      | Япония                        | Китай                         | Германия                  |
|-------------|-------------------------------|--------------------------|-------------------------------|-------------------------------|---------------------------|
| Масштаб     | Общенациональный              | Общешкольный             | Образовательный               | Образовательный               | Общенациональный          |
| Особенность | Патриотическая направленность | Индивидуальные программы | Учет рекомендаций по здоровью | Фокус на общее здоровье (ИМТ) | Гибкость выбора дисциплин |

Таблица 2. Цели и задачи программ – аналогов ГТО

| Параметр                  | Россия   | США                         | Япония                              | Китай  | Германия           |
|---------------------------|--|-----------------------------|-------------------------------------|--|--------------------|
| Целевая аудитория         | Все население  | Школьники                   | Школьники и студенты                | Школьники и студенты                             | Все население      |
| Обязательность            | Частично (в школах)  | Обязательно в школах        | Обязательно в школах                | Обязательно в школах                             | Добровольно        |
| Уровень вовлеченности     | Молодежь – высокий уровень, взрослые – низкий уровень                    | Почти 100% среди школьников | 95–100% школьников, 30–40% взрослых | 90–95% школьников, вовлеченность взрослых растет | 5–10% населения    |
| Основные формы стимуляции | Знаки отличия, баллы для вузов, налоговые вычеты налоговым резидентам РФ | Сертификаты                 | Академические бонусы                | Академические бонусы                             | Общественное время |

Таблица 3. Уровень задействования населения по программам – аналогам ГТО

рубежные аналоги больше ориентированы на школьников и студентов, а также предлагают более узкую специализацию тестов. Германии принадлежит лидерство в интеграции выбора дисциплин, Соединенным Штатам Америки – в легкости и яркости привлечения, а Китаю – в использовании метрик здоровья (индекс массы тела) для оценки физического состояния.

Цели и задачи программ физической подготовки в разных странах имеют как общие черты, так и уникальные особенности. Например, использование примеров Соединенных Штатов Америки и Германии для внедрения гибкой системы наград, включая материальные стимулы (скидки, бонусы), и связывание результатов ГТО с карьерным ростом или социальными преимуществами.



Все системы направлены на улучшение физического состояния населения, однако акценты различаются, при этом главное – создание мотивационной системы, что достигается рядом социально значимых преобразований.

Развитие инфраструктуры. Например, применение японского и китайского подходов к массовому строительству и модернизации спортивных объектов, организация передвижных пунктов для сдачи нормативов в сельских районах.

Укрепление межпоколенческих связей. Например, введение семейных спортивных мероприятий на базе опыта Японии, чтобы вовлекать все возрастные группы, создание специальных программ для пожилых людей.

Интеграция спорта в образовательный процесс. Например, использование китайского подхода для связи результатов ГТО с дополнительными возможностями в образовании, привлечение педагогов и тренеров для более активной популяризации программы.

Использование цифровых технологий. Например, введение онлайн-платформ для отслеживания результатов и получения рекомендаций, как это сделано в Германии, и создание мобильных приложений с привлекательным дизайном для индивидуальной подготовки и участия в виртуальных соревнованиях.

Привлечение корпоративного сектора. Например, адаптация американского подхода к проведению корпоративных спортивных мероприятий, сотрудничество с работодателями для внедрения ГТО как части социальных пакетов сотрудников.

Адаптация и интеграция зарубежного опыта может значительно повысить эффективность Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО в России. Использование проверенных практик из Соединенных Штатов Америки, Японии, Китая и Германии, таких как гибкость тестов, семейные мероприятия, корпоративная интеграция и цифровизация, социальные льготы и программы способно решить существую-

щие проблемы программы. Главное условие успешного внедрения – учёт национальных особенностей и создание условий, мотивирующих население к участию.

Перспективы совершенствования ВФСК ГТО в Российской Федерации:

1. Развитие инфраструктуры и доступности (создание спортивных объектов, оснащение школ и вузов, цифровизация инфраструктуры).
2. Повышение мотивации участников (материальное стимулирование, социальное признание, корпоративная интеграция).
3. Персонализация программы (индивидуальный подход, разделение по интересам, гибкость нормативов).
4. Укрепление образовательной роли ГТО (интеграция в школьные и вузовские программы, педагогическая поддержка, организация семейных мероприятий, использование цифровых технологий, мобильные приложения и платформы, социальные сети, анализ данных).
5. Информационная поддержка и популяризация (рекламные кампании, публичные мероприятия, партнёрство с бизнесом).
6. Адаптация программы под людей с ограниченными возможностями.
7. Поощрение семейных традиций.

### Заключение

Совершенствование Всероссийского физкультурно-спортивного комплекса ГТО требует комплексного подхода, включающего развитие инфраструктуры, мотивации, цифровизации и персонализации программы. Адаптация зарубежного опыта, усиление образовательной составляющей и активная популяризация комплекса позволят не только устранить существующие проблемы, но и повысить интерес населения к физической активности, сделав ГТО эффективным инструментом укрепления здоровья и сплочения общества. Особенно студенческой молодежи.



Внедрение предложенных мер по улучшению ВФСК ГТО позволит увеличить вовлеченность населения, сделать программу более доступной и привлекательной. Решение этих задач ложится в том числе и на преподавателей и учителей физической культуры. Использо-

вание современных технологий, заимствование лучших зарубежных практик и адаптация программы к различным группам населения помогут не только повысить эффективность ГТО, но и укрепить здоровье и социальное единство граждан Российской Федерации.

### Список литературы

1. *Зубков А. Ю.* Комплекс ГТО: история и современность: учебное пособие. Санкт-Петербург: Спорт, 2021. 34 с.
2. Комплексная оценка физической подготовленности студентов-первокурсников средствами норм ГТО // *Ученые записки университета имени П. Ф. Лесгафта.* 2020. № 3 (181). С. 402–407.
3. *Ломакин В. И.* Перспективы развития комплекса ГТО: учебное пособие. Москва: Физкультура, 2021. 34 с.
4. *Маскаева Т. Ю., Пастушенко Е. Е., Брилёнок Н. Б., Михайлов В. В.* Оценка физической подготовленности студентов 1–3 курсов энергетического института на основе нормативов ГТО // *Культура физическая и здоровье.* 2024. № 3 (91). С. 134–139.
5. *Михайлов А. В.* Социальные аспекты внедрения ГТО в России // *Вопросы физкультуры.* 2023. № 1. С. 18.
6. *Мюллер А.* Фитнес для всех: структура немецких спортивных программ. Берлин: Springer-Verlag, 2021. 45 с.
7. *Пастушенко Е. Е.* Методика подготовки детей 4–8 лет, занимающихся в группах единоборств, к выполнению норм комплекса ГТО I ступени // *Вестник спортивной науки.* 2023. № 2. С. 28–34.
8. *Сафронова Т. И., Правдов М. А., Щепелев А. А.* Физическая подготовка детей к выполнению норм комплекса ГТО первой ступени // *Медико-биологические, клинические и социальные вопросы здоровья и патологии человека: сборник научных статей международной научно-практической конференции.* Иваново: ИГМА, 2018. С. 424–426.
9. *Штайн Ф.* История и развитие немецких спортивных значков // *Немецкий журнал спортивных исследований.* 2020. Том 29, выпуск 1. С. 22.
10. *Brown T.* Youth Fitness Programs in the USA. Chicago: Academic Press. 2020. 44 p.
11. Shaping Healthier Futures Together. [Электронный ресурс] URL: <https://www.fitnessgram.net>

\*

Поступила в редакцию 28.02.2025



# Соотношение классического и современного танцев в процессе профессионального обучения в вузе

УДК 793.3

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-191-201>

## **В. Ю. Никитин**

Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина,  
Москва, Российская Федерация;  
Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: dancer-v@mail.ru

## **В. - Д. М. Иванова**

Московский государственный институт культуры,  
Химки, Московская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: buivdaite@yandex.ru

*Аннотация.* Авторы статьи рассматривают проблему соотношения дисциплин профессионального блока, а конкретно – академических направлений танца и техник современных танцевальных направлений. В статье предложены авторские рекомендации по оптимизации учебного процесса в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта и профессиональных компетенций. Рассматриваются методы дифференцированного обучения в соответствии с уровнем профессиональных данных студентов. Определена роль и значение работы тьютора в системе хореографического образования. Сделан анализ применения лично-ориентированного педагогического подхода в системе профессионального хореографического образования. На примере анализа процесса обучения на хореографическом факультете Московского государственного института культуры авторы статьи предлагают модель организации учебного процесса и формулируют необходимые профессиональные и личностные качества будущих педагогов и хореографов, которые необходимо сформировать в процессе профессионального образования.

*Ключевые слова:* педагог, хореограф, профессиональные компетенции, хореографическое образование.

---

НИКИТИН ВАДИМ ЮРЬЕВИЧ – доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры педагогики балета, Институт Славянской культуры, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина; профессор кафедры современного танца, Московский государственный институт культуры

ИВАНОВА ВЕНТА-ДАЛИЯ МОТЕЕВНА – профессор кафедры народного танца, доцент, Почетный работник высшего профессионального образования, Московский государственный институт культуры

NIKITIN VADIM YURIEVICH – DSc in Pedagogy, CSc in Art History, Associate Professor, Professor at the Department of Ballet Pedagogy, Institute of Slavic Culture, A.N. Kosygin Russian State University; Professor at the Department of Contemporary Dance, Moscow State Institute of Culture

IVANOVA VENTA-DALIA MOTEEVNA – Professor at the Department of Folk Dance, Associate Professor, Honorary Worker of Higher Professional Education, Moscow State Institute of Culture

© Никитин В. Ю., Иванова В.-Д. М., 2025



Для цитирования: Никитин В. Ю., Иванова В.-Д. М. Соотношение классического и современного танцев в процессе профессионального обучения в вузе // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 191–201. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-191-201>

## THE RATIO OF CLASSICAL AND CONTEMPORARY DANCE IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING AT THE UNIVERSITY

**Vadim Yu. Nikitin**

A. N. Kosygin Russian State University,  
Moscow, Russian Federation;  
Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: dancer-v@mail.ru

**Venta-Dalia M. Ivanova**

Moscow State Institute of Culture,  
Khimki, Moscow Region, Russian Federation,  
e-mail: buivdydaite@yandex.ru

*Abstract.* The authors of the article consider the problem of the correlation of the disciplines of the professional block, specifically, academic dance directions and techniques of modern dance directions. The article offers the author's recommendations on optimizing the educational process in accordance with the requirements of the state educational standard and professional competencies. The methods of differentiated teaching are considered in accordance with the level of professional data of students. The role and importance of the tutor's work in the choreographic education system is determined. The analysis of the application of a personality-oriented pedagogical approach in the system of professional choreographic education is made. Using the example of the analysis of the learning process at the choreographic Faculty of the Moscow State Institute of Culture, the authors of the article propose a model for organizing the educational process, and formulate the necessary professional and personal qualities of future teachers and choreographers, which are necessary to form it in the process of professional education.

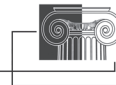
*Keywords:* teacher, choreographer, professional competencies, choreographic education.

*For citation:* Nikitin V. Yu., Ivanova V.-D. M. The ratio of classical and contemporary dance in the process of professional training at the university. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 191–201. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-191-201>

Дискуссионный вопрос о взаимоотношениях академических танцевальных направлений и современного танца, который вызывал острую полемику еще несколько лет назад, уже стал не актуален. Один из соавторов данной статьи уже анализировал эту проблему [6].

Современный танец прочно занял свою нишу в российском хореографическом искусстве. Однако проблема соотношения в преподавании академических направлений танца и техник современного танца в процессе про-

фессионального образования исполнителей, педагогов и хореографов до настоящего времени является актуальной. К сожалению, хореографическое образование – это достаточно традиционная система, которая откликается на требования рынка труда с большим опозданием. Этим и определяется актуальность данной статьи. Авторы исследуют необходимость синтеза в изучении академических направлений танца и современных актуальных танцевальных техник для различного



контингента студентов в процессе профессионального обучения, используя личностно-ориентированные подходы.

Итак, анализ контингента студентов. Авторами умышленно вынесена за скобки проблема профессионального обучения детей в хореографических колледжах и академиях. Это тема отдельного исследования. Хотелось бы только привести цитату, на взгляд авторов, из наиболее оптимальной программы изучения техник современного танца в «Академии Б. Я. Эйфмана» для будущих артистов балета: «Ученики (10–13 лет) изучают основы джазового танца. Учитывая, что в этом возрасте у детей формируются навыки сложно координированных движений, вращений, то техника джазового танца дает важную основу для начала изучения современного танца. Ученики (13–16 лет) изучают историю, принципы и технику модерн танца, в том числе техники М. Грэм, М. Каннингема, Д. Хамфри. Ученики (16–18 лет) завершают свое обучение освоением техник контемпорари (contemporary) танца, импровизации и основ композиции» [1].

Мы будем рассматривать контингент студентов системы высшего профессионального образования (уровень бакалавриата), которые в будущем планируют быть педагогами или хореографами. Безусловно, какой-то период времени (пока молодые) многие выпускники работают в качестве исполнителей, и это накладывает определенный отпечаток на дальнейшую профессиональную деятельность. Анализ контингента авторы провели на примере хореографического факультета Московского государственного института культуры (МГИК). В настоящий момент на факультете обучают будущих педагогов классического, народно-сценического, современного и спортивно-бального танцев, а также хореографов.

Безусловно, стиль и манера любого направления танцевального искусства закладывается в детском возрасте, но, по наблюдениям авторов статьи, в настоящий момент не существует жесткой дифференциации

на «классиков», «народников» и «современников». Многие студенты, получив в детстве базовую подготовку в области классического танца, затем более углубленно изучают современный или народно-сценический танцы.

И вот здесь и возникает одна из проблем: в каком объеме и какую программу необходимо разработать для разных специализаций? Данная проблема, на взгляд авторов, актуальна не только для МГИКа, но и для других хореографических учебных заведений. В нижеприведенной таблице мы рассмотрели основные отличия, касающиеся базовых принципов в современном танце и академических направлениях танца. Соответственно, перечень дисциплин и длительность их изучения будут различны.

Вышеперечисленные различия уже накладывают определенные требования на формирование профессиональных компетенций. Для более детального анализа рассмотрим, как данные требования реализуются на практике в обучении, а затем рассмотрим вопросы организации учебного процесса.

Если анализировать контингент абитуриентов, поступающих на хореографический факультет МГИКа, можно сделать определенные выводы:

1. Исполнительские природные данные можно развить только в детском возрасте, после 15 лет это уже невозможно, поскольку опорно-двигательный аппарат сформирован. Хотя на практике бывают исключения.

2. Безусловно, во время вступительных консультаций и творческих экзаменов, основное внимание уделяется тем абитуриентам, у которых есть базовое хореографическое образование (школы искусств, колледжи культуры и искусств), однако достаточно большое количество абитуриентов, занимавшихся в любительских коллективах (в основном юноши), не имеет должного уровня подготовки («школы»), особенно это касается абитуриентов, выбирающих платную форму обучения. И часто получается, что в одной группе занимаются студенты, имеющие разный уровень профессиональных данных. И педагог вынужден на-



| Категория                  | Реализация данной категории в академическом танце   | Реализация данной категории в современном танце  |
|----------------------------|---|--|
| Тело                       | Должно соответствовать канону (астеническое телосложение, шаг, выворотность), и исполнитель в совершенстве должен исполнять кодифицированный набор движений | Может быть любым, даже с отклонениями от нормы. Тело используется как инструмент выражения любых идей и смыслов  |
| Пространство               | Сценическая форма презентации. Пространство сцены и рисунок танца в основном симметричны  | Выступление в любом пространстве (Site-specific art) <sup>1</sup> . Тело танцора может свободно двигаться в пространстве, в том числе по горизонтали (в партере) |
| Время                      | Движения исполняются в определенном ритме и темпе   | Движения связаны с внутренними ощущениями танцора, они не привязаны к определенному ритму  |
| Музыка                     | Исполнение происходит под музыку. Танцор должен исполнять движения под определенную, зафиксированную темпоритмическую музыкальную структуру                 | Танец может быть представлен в тишине или под любое звуковое сопровождение. Движения могут вступать в диалог с музыкой или использовать ее как фон               |
| Взаимодействие со зрителем | Исполнитель танцует для зрителя. Публика находится в позиции потребителя  | Использование перформанса или других форм вовлечения зрителя в представление   |
| Движение                   | Должно соответствовать кодифицированной технике танца   | Должно соответствовать задаче, которая стоит перед исполнителем и хореографом  |
| Роль танцора               | Исполнитель должен идеально воспроизводить узнаваемое движение (репрезентативный способ)  | Исполнитель часто сам создает свою роль, используя импровизацию и собственное видение  |
| Роль хореографа            | Автор постановки. Руководит танцорами   | Автор концепции (иногда хореограф только фиксирует найденное в процессе импровизации). Постановочная работа совместно с исполнителями                            |

<sup>1</sup> Site-specific art – представление в форме перформанса, при котором движения исполняются в различных средах: городских пространствах, парках, музеях. При постановке учитывается окружающее пространство и включается в хореографию

Таблица 1. Основные категории в академическом и современном танцах

чинать обучение «с нуля», пытаясь привести курс к одному уровню, а это занимает очень много времени. При этом подготовленные студенты не получают никаких новых умений и навыков, а не имеющие «школы» вынуждены «догонять» более подготовленных студентов.

Некоторые замечания по поводу организации учебного процесса.

1). В вузе не обучают артистов балета! Да, безусловно, какая-то часть выпускников после окончания вуза работает в качестве исполнителей. Но, как правило, непродолжительное время, а затем все-таки начинают

педагогическую или постановочную деятельность. Возникает закономерный вопрос: что в приоритете? Обучение методике преподавания для будущей педагогической работы или повышение технического мастерства в качестве исполнителей? Это достаточно сложная проблема, поскольку от ее решения зависит программа и содержание обучения. И возникает еще один вопрос: в каком объеме необходимо освоить программу, если у студента нет необходимого уровня исполнительских данных, которые – в силу возраста – уже сформировать невозможно?



| Категории движений и положения тела | Реализация данной категории в академическом танце  | Реализация данной категории в современном танце   |
|-------------------------------------|--|---|
| Позвоночник                         | Вытянутое напряженное держание позвоночника. Позвоночник – ось тела, которая используется для вращения и поз | Отсутствие вытянутого держания позвоночника. Позвоночник подвижен во всех отделах. Умение напрягать и расслаблять позвоночник |
| Выворотность                        | Это основное требование классического балета. Стопы и бедра развернуты наружу                                | Параллельное положение ног, отсутствие выворотности   |
| Дыхание                             | Грудное дыхание  | Соединение дыхания и движения. Использование диафрагмального дыхания  |
| Качество движения                   | Тело движется целиком  | Изолированные движения частями тела. Сложная координация  |
| Передвижение в пространстве         | Кодифицированные формы шагов, вращений и прыжков   | Активная работа с полом, использование передвижения в партере   |
| Стопа                               | Вытянутая стопа. Выработка «подъема» (изгиба) стопы. Использование пуантов                                   | Свободная, не вытянутая стопа. Использование сокращенной стопы (flex)   |

Таблица 2. Реализация базовых категорий в процессе обучения

2). Обучение классическому танцу для артистов балета длится 8 лет, артистов ансамбля – 4,5 лет. Безусловно, на факультете разработана программа по классическому танцу, рассчитанная на 4 года обучения [2]. Но понятно, что одна методика применяется для обучения будущих артистов балета с 10 лет, другая – для обучения юношей и девушек 18–20 лет. В качестве примера – изучение прыжков: ребенком 10-ти лет, у которого вес 25 кг., или взрослым человеком, который весит 55–65 кг. А главный вопрос – для чего? По мнению авторов статьи, будущему педагогу совсем не нужно осваивать тот же прыжок как исполнителю. Необходимо знать методику обучения, уметь объяснить и добиться правильного исполнения. Великий русский педагог классического балета А. М. Мессерер в конце своей жизни практически все свои комбинации урока показывал руками, и от этого они не стали менее гениальными [3]. Можно сделать вывод, что зеркальная копия содержания программы обучения для артистов балета в академиях и колледжах не может быть использована в обучении будущих педагогов в вузе.

Некоторые предложения по оптимизации процесса обучения, предлагаемые авторами статьи.

1. Разработка критериев подготовленности абитуриентов и разделение их на группы «повышенного» уровня и «начальной» подготовки. Создание программы-минимум и программы-максимум.

2. В содержании программы-минимум необходимо уделить больше внимания техническим классам, основная цель которых – повышение исполнительского мастерства. А в программе-максимум – методическим классам, цель которых – обучение методике преподавания, возможно, в форме теоретическо-практических семинаров и самостоятельных заданий по созданию комбинаций, этюдов и полноценных уроков или постановок (на старших курсах).

3. Необходимо определить соотношение количества времени для изучения классического танца и современных танцевальных техник. Так, например, для будущих педагогов классического и народно-сценического танцев изучение техник современного танца должно быть минимальным, только для ознакомления



| Специализация                         | Программа-минимум                               | Курсы | Кол-во | Программа-максимум                                | Курсы | Кол-во в неделю |
|---------------------------------------|---|-------|--------|---|-------|-----------------|
| Педагогика балета                     | Классический танец. Технические классы          | 1–2   | 3      | Классический танец. Технические классы            | 3     | 1               |
|                                       | Классический танец. Методические классы         | 1–2   | 1      | Классический танец. Методические классы           | 3–4   | 3               |
|                                       | Народно-сценический танец. Технические классы   | 1–2   | 1      | Народно-сценический танец. Методические классы    | 3     | 1               |
|                                       |   |       |        | Основы композиции                                 | 3–4   | 2               |
|                                       |   |       |        | Современные направления танца. Технические классы | 3–4   | 2               |
| Педагогика народно-сценического танца | Классический танец. Технические классы          | 1–2   | 2      | Классический танец. Технические классы            | 3–4   | 1               |
|                                       | Классический танец. Методические классы         | 1–2   | 1      | Классический танец. Методические классы           | 3     | 1               |
|                                       | Народно-сценический танец. Технические классы   | 1–2   | 2      | Народно-сценический танец. Технические классы     | 3–4   | 1               |
|                                       | Народно-сценический танец. Методические классы  | 1–2   | 1      | Классический танец. Методические классы           | 3–4   | 2               |
|                                       |   |       |        | Современные направления танца. Технические классы | 3–4   | 2               |
| Педагогика современного танца         | Классический танец. Технические классы          | 1–2   | 2      | Классический танец. Технические классы            | 3–4   | 1               |
|                                       | Классический танец. Методические классы         | 1–2   | 1      | Классический танец. Методические классы           | 3     | 1               |
|                                       | Народно-сценический танец. Технические классы   | 1–2   | 1      |   |       |                 |
|                                       | Техники современного танца. Методические классы | 1–2   | 1      | Техники современного танца. Методические классы   | 3–4   | 2               |
|                                       | Техники современного танца. Технические классы  | 1–2   | 3      | Техники современного танца. Технические классы    | 3–4   | 2               |

Таблица 3. Примерное дифференцированное распределение дисциплин профессионального блока, предлагаемое авторами статьи

в качестве исполнителей, не затрагивая методики преподавания этих техник. И, наоборот, для будущих педагогов современного танца классический и народно-сценический танцы изучаются только в аспекте развития исполнительских данных или для изучения методики преподавания начального уровня.

Безусловно, специальных предметов в учебном плане гораздо больше, но указаны только основные дисциплины академического танца (классический танец, народно-сценический танец и основы композиции) Дисциплина «Современный танец» предполагает изучение таких предметов, как джазо-



| №  | Техника                           | Курс |
|----|-----------------------------------|------|
| 1. | Техники джазового танца           | 1–2  |
| 2. | Техники танца модерн              | 1–3  |
| 3. | Техники contemporary dance        | 3–4  |
| 4. | Техники импровизации и композиции | 3–4  |
| 5. | Партнеринг                        | 4    |

Таблица 4. Распределение по курсам техник современного танца

вый танец, танец модерн, contemporary dance, партнеринг и др. Хотелось бы остановиться на последовательности изучения техник современного танца для будущих педагогов [7].

Отдельно хочется затронуть проблему профессиональной подготовки хореографа. В свое время великий русский балетмейстер Р. В. Захаров сказал: «Балетмейстеры – “штучный товар”». В обучении хореографов на первое место выходит процесс формирования художественно-творческого мышления. Нужны ли студентам-хореографам технические классы? И в каком объеме? И если с будущими педагогами мы можем использовать групповую форму обучения, то при обучении хореографов мы работаем с индивидуальностью, талантом, в конце концов, с человеком, который имеет свой характер, темперамент, способности, мотивации и т. д. Подробное исследование процесса профессионального обучения будущих хореографов современного танца один из соавторов сделал в диссертации [5].

Как происходит процесс возникновения художественного замысла? Какие стимулы являются «спусковым крючком»? Как возникает «видение» будущего хореографического произведения? Как происходит поиск выразительных средств? Какие мотивации способствуют раскрытию способностей и формированию профессионального мастерства? К сожалению, все эти вопросы в педагогике хореографического искусства остаются еще недостаточно исследованными.

Безусловно, для формирования профессиональных навыков и умений, мы должны использовать личностно-ориентированные педагогические подходы. О них много на-

писано, эффективность их уже давно признана, но их использование в хореографическом образовании – это еще одна актуальная проблема, которая требует своего исследования. Опираясь на материалы статьи Щурковой Н. Е. [10], рассмотрим, какие подходы наиболее эффективны и как их возможно применить в хореографическом образовании.

1. В первую очередь, это субъектный подход, который рассматривает учащегося как активного субъекта, способного самостоятельно принимать решения и осознавать свои действия. Этот подход подразумевает признание права студента на свободный выбор в директории и программе обучения. Как образно выразилась Соня Левин, «учитель один – учеников много: вот система, которой руководствуется большинство учебных заведений в России. В Европе же система противоположная: учителей много – ученик один» [4, с. 35].
2. Системное образование связывает традиции и инновации в хореографической педагогике, позволяя выявить закономерности функционирования инновационных методов в процессе обучения. Этот подход предполагает пересмотр и выделение эффективных методов воздействия на творческую личность, проверенных временем.
3. Культурологическое основание подчеркивает важность вхождения студента в контекст художественной культуры, особенно в хореографическом искусстве.



4. Психологическое обоснование помогает определить взаимосвязь между личностными особенностями студента (темперамент, характер, мотивации) и помогает анализировать изменения в процессе профессионального роста студентов, изучать особенности педагогического воздействия на разных этапах обучения в системе профессионального хореографического образования.
  5. Поведенческое обоснование обеспечивает согласованность между сознанием и практической творческой деятельностью студента-хореографа во время обучения. Этот подход позволяет отслеживать изменения в развитии художественно-образного мышления и формировать этапы его прогресса в контексте практической деятельности. Этот же подход помогает определить характер взаимоотношений в творческом коллективе (учебной группе).
  6. Отношенческий подход подразумевает создание системы отношений к окружающему миру и искусству. Развитие творческой личности включает формирование у студента-хореографа социальной структуры отношений, основанной на его индивидуальном опыте и личностных особенностях, что проявляется в эмоциональных реакциях и действиях, а также – в создании творческих продуктов.
  7. Деятельностный подход акцентирует внимание на активной творческой деятельности студента. Творческий процесс включает в себя интерпретацию учебного материала, отражающего личные и художественные особенности студента. Большая роль в использовании этого подхода лежит на педагоге (выбор материала для обучения, методов и средств, организация учебного процесса, формы отчетности)
  8. Инновационный творческий опыт отвечает на потребности студентов-хореографов в новых выразительных средствах танца, что способствует качественным изменениям в системе хореографического образования (введение в процесс обучения таких форм обучения, как мастер-классы, семинары, лаборатории, стартапы, творческие проекты).
- Безусловно, рассмотренные методы распространяются на процесс обучения будущих педагогов. Только индивидуальный подход, только учет личностных особенностей, особенно в современном танце, может принести значимые результаты. А формы, традиционные или инновационные, – это только инструменты, которые должен применять педагог.
- И вот тут на помощь студентам должен прийти педагог, который играет значительную роль в оценке директором развития студента в процессе обучения, – тьютор. Профессия, которая, к сожалению, недостаточно распространена в хореографическом образовании, хотя частично функции тьютора выполняет либо художественный руководитель курса, либо куратор. По мнению Н. Скорняковой, основные функции тьютора – это «педагогическое сопровождение, организация образовательной среды и организационно-методическое обеспечение обучающимся **индивидуальных** образовательных маршрутов, проектов. Эта работа предполагает:
- выявление индивидуальных особенностей, интересов, способностей, проблем, затруднений учащихся в образовательной деятельности;
  - организация участия учащихся в разработке индивидуальных образовательных маршрутов, учебных планов и проектов, их педагогическое сопровождение;
  - подбор и адаптация педагогических средств индивидуализации образовательного процесса;
  - педагогическая поддержка рефлексии учащихся по поводу результатов реа-



лизации их индивидуальных образовательных маршрутов, учебных планов и проектов» [9].

По мнению авторов статьи, стандартизация обучения в любом виде творчества, в том числе и хореографического, – невозможна! В настоящий момент в Государственном образовательном стандарте по направлению подготовки «Хореографическое искусство» право формулировать профессиональные компетенции отдано учебным заведениям: «Профессиональные компетенции определяются Организацией самостоятельно на основе профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников (при наличии). При определении профессиональных компетенций на основе профессиональных стандартов Организация осуществляет выбор профессиональных стандартов, соответствующих профессиональной деятельности выпускников, из числа указанных в приложении к ФГОС ВО» [11]. Конкретное содержание программы обучения разрабатывают педагоги и кафедры, опираясь на Стандарт и профессиональные компетенции, разработанные Министерством труда.

Отдельно хотелось бы остановиться на оценке результатов обучения, то есть Фонде оценочных средств. Безусловно, основой оценки профессиональных умений и навыков выпускника служат профессиональные компетенции, которые каждым вузом разрабатываются самостоятельно. В нижеприведенной цитате приводятся профессиональные компетенции, разработанные во МГИКе для будущих педагогов современного танца:

«ПК-1 Способен осуществлять управление познавательными процессами обучающихся, формировать умственные, эмоциональные и двигательные действия.

ПК-2 Способен создавать учебные танцевальные композиции от простых комбинаций до небольших музыкально-хореографических форм.

ПК-3 Способен профессионально осуществлять педагогическую репетиционную работу с исполнителями.

ПК-4 Способен запомнить и стилистически верно воспроизвести (показать) текст хореографического произведения.

ПК-5 Способен проанализировать почерк, стиль и постановочные методы мастеров хореографии.

ПК-6 Способен применять на практике методику преподавания хореографических дисциплин.

ПК-7 Способен демонстрировать необходимую технику исполнения хореографии, индивидуальную художественную интонацию, исполнительский стиль.

ПК-8 Способен использовать в профессиональной деятельности знания о биомеханике, анатомии, физиологии, основах медицинской профилактики травматизма, охраны труда в хореографии.

ПК-9 Способен видеть и исправлять технические, стилевые и иные ошибки, собственные и других исполнителей» [8].

Рассмотрим, для каких профессий разработаны данные компетенции и как они могут быть проверены.

ПК-1, ПК-6, ПК-8, ПК-9 – это педагогические компетенции, которые можно проверить только на практике, то есть выявить, как будущий педагог ведет занятие, в какой последовательности выстраивает урок, насколько владеет методикой преподавания конкретной дисциплины.

ПК-2, ПК-4, ПК-5 – эти компетенции относятся больше к работе хореографа. Проверить их уровень возможно только при постановке хореографического произведения любой формы, начиная от небольшого номера и заканчивая полнометражным спектаклем. И наиболее эффективным методом оценки будет экспертное заключение профессиональных критиков, педагогов и хореографов.

ПК-3, ПК-7, ПК-9 – эти компетенции больше относятся к профессии репетитора, но поскольку часто после окончания исполнительской карьеры артисты продолжают свою деятельность именно как репетиторы, то сформировать данные компетенции необходимо. Проверкой их сформированности может послужить количество выучен-



ных партий, так называемых «Образцов наследия», которыми владеет выпускник. На взгляд авторов статьи, эти компетенции в предлагаемой формулировке больше относятся к педагогам классического балета, хотя в настоящее время существует большое количество спектаклей современного танца, хореографию которых необходимо изучить, поскольку они получили мировое признание.

Проблема дифференциации в хореографическом образовании стоит очень остро, поскольку в этом направлении искусства огромную роль играют талант, мотивация и трудолюбие. А они, к сожалению, не всегда совпадают! И сколько раз авторы статьи в своей педагогической практик, обучали студентов, которые имели прекрасные природные данные, но просто не хотели учиться, и наоборот – студенты со средними способностями достигали больших успехов, благодаря своей работоспособности.

Безусловно, авторы прекрасно понимают, что некоторые предложения выглядят

достаточно утопично, поскольку они касаются реорганизации всей системы обучения по дисциплинам профессионального блока. Однако необходимость этой реорганизации назрела очень давно – в соответствии с требованиями сегодняшнего рынка труда. И на хореографическом факультете МГИК достаточно активно внедряются формы дифференцированного обучения, включая курсы по выбору, факультативы, сокращение срока обучения на основании предыдущего образования в СПО. Это позволит оптимизировать программу обучения и сосредоточиться на профессиональных дисциплинах, которые необходимы для дальнейшей работы выпускников в сфере хореографического искусства и образования.

Статья носит дискуссионный характер и дает возможность обсудить пути внедрения инновационных методов организации учебного процесса в хореографическом профессиональном образовании.

### Список литературы

1. Академия танца Бориса Эйфмана. [Электронный ресурс] URL: <https://eifmanacademy.ru/ru/about/soderzhanie-obrazovaniya/modern/>
2. *Иванова В-Д. М.* Методика преподавания классического танца. Учебная программа для студентов очного отделения кафедры народного танца. Москва: Московский государственный университет культуры и искусств. 2011. 43 с.
3. *Кузнецов И. Л.* 26 уроков классического танца: учебное пособие. Москва, Санкт-Петербург: Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, Российский институт театрального искусства. 2016. 156 с.
4. *Левин С.* Тело у станка // Театр № 20. Москва: 2015. С. 34–36
5. *Никитин В. Ю.* Профессионально-педагогическая подготовка балетмейстера в учебных заведениях культуры и искусств: автореф. дис... доктора пед. наук. Москва: Московский государственный университет культуры и искусств. 2007. 28 с.
6. *Никитин В. Ю.* Академический и современный танец. К вопросу взаимовлияния и конвергенции на современном этапе развития хореографического искусства в России // Актуальные вопросы развития искусства балета и хореографического образования: сборник научных статей VI Всероссийской научно-практической конференции Москва: Московская государственная академия хореографии. 2023. С. 37–42
7. *Никитин В. Ю.* Современный танец в профессиональном хореографическом образовании: эволюция роли и содержания учебной дисциплины (на примере работы Московской академии хореографии) // Балетная школа и балетный театр. МГАХ-250: сборник научных статей научно-практической конференции. Москва: Московская государственная академия хореографии. 2023. С. 125–129



8. Основная профессиональная программа высшего образования. Направление подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство. Профиль подготовки «Педагогика современного танца». Квалификация бакалавр. [Электронный ресурс] URL: <https://www.mgik.org/sveden/files/000888.pdf>
9. *Скорнякова Н.* Профессия методист с нуля до PRO. [Электронный ресурс] URL: <https://skillbox.ru/media/education/kto-takoy-tyuter-i-chem-on-zanimaetsya-obyasnyаем/>
10. *Щуркова Н. Е.* Педагогическая технология. [Электронный ресурс] URL: <https://studfile.net/preview/2229945/page:2/>
11. Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (бакалавриат) по направлению подготовки 52.03.01 Хореографическое искусство. Министерство образования и науки РФ. Приказ от 16 ноября 2017 г. № 1121. [Электронный ресурс] URL: [https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301\\_B\\_3\\_10012018.pdf?ysclid=m7x22agwe5412676992](https://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/520301_B_3_10012018.pdf?ysclid=m7x22agwe5412676992)

\*

Поступила в редакцию 06.03.2025



# НЕПРЕРЫВНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ КАК ОСНОВА РАЗВИТИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КАЧЕСТВ

УДК 37.013

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-202-212>

**Н. А. Носова**

Кемеровский государственный институт культуры  
Кемерово, Кемеровская область, Российская Федерация,  
*e-mail*: natalinosovan@gmail.com

*Аннотация.* Статья посвящена характеристике проявлений основных исполнительских качеств и их компонентов. Автор рассматривает историю развития учреждений непрерывного музыкального профессионального образования как пример наиболее эффективных условий для развития исполнительских качеств и обосновывает четыре основных исполнительских качества: музыкальность, музыкальная креативность, музыкальная эмпатийность и эмоциональная устойчивость. В статье анализируется структура данных качеств, их проявления, индивидуальные для каждого качества в отдельности, и дана характеристика компонентов, присущих всем четырём основным исполнительским качествам: музыкальное восприятие, музыкальное мышление, музыкальное воображение, музыкальная память, музыкальное внимание и эмоциональная отзывчивость на музыку. Среди проявлений исполнительских качеств обозначены: музыкально-слуховое представление, внутренний слух, ладовое и музыкально-ритмическое чувство, надёжность в концертном выступлении, стрессоустойчивость, воля, мотивация, артистизм, эмпатия.

*Ключевые слова:* непрерывное музыкальное образование, квалификационные требования, исполнительская деятельность, исполнительские качества, компоненты исполнительских качеств, проявления исполнительских качеств, психические познавательные процессы.

*Для цитирования:* Носова Н. А. Непрерывное музыкальное образование как основа развития исполнительских качеств // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2025. №2 (124). С. 202–212. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-202-212>

## CONTINUOUS MUSICAL EDUCATION AS A BASIS FOR THE DEVELOPMENT OF PERFORMING QUALITIES

**Natalia A. Nosova**

Kemerovo State Institute of Culture,  
Kemerovo, Kemerovo Region, Russian Federation,  
*e-mail*: natalinosovan@gmail.com

*Abstract.* The article is devoted to the characteristics of the manifestations of the main performing qualities and their components. The author examines the history of the development of institutions of continuous musical professional education as an example of the most effective conditions for the development of per-

---

НОСОВА НАТАЛЬЯ АНАТОЛЬЕВНА – аспирант, Кемеровский государственный институт культуры  
NOSOVA NATALIA ANATOLYEVNA – Postgraduate student, Kemerovo State University of Culture

© Носова Н. А., 2025



forming qualities and substantiates four main performing qualities: musicality, musical creativity, musical empathy and emotional stability. The article analyzes the structure of these qualities, their manifestations, individual for each quality separately, and provides a description of the components inherent in all four basic performance qualities: musical perception, musical thinking, musical imagination, musical memory, musical attention and emotional responsiveness to music. Among the manifestations of performing qualities are: musical-auditory representation, inner hearing, modal and musical-rhythmic sense, reliability in concert performance, stress resistance, will, motivation, artistry, empathy.

*Keywords:* continuous musical education, qualification requirements, performing activities, performing qualities, components of performing qualities, manifestations of executive qualities, mental cognitive processes.

*For citation:* Nosova N. A. Continuous musical education as a basis for the development of performing qualities. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2025, no. 2 (124), pp. 202–212. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2025-2124-202-212>

### Введение

Современные тенденции развития музыкальной культуры предъявляют новые требования к музыкантам-исполнителям: возрастает уровень подготовки студентов средних профессиональных и высших образовательных учреждений, разрабатывается перечень профессиональных и личностных качеств, которыми должен обладать специалист, повышается уровень конкуренции среди дипломированных музыкантов-исполнителей. Профессиональная деятельность специалистов в сфере музыкального искусства отличается многозадачностью и часто совмещает в себе несколько профессиональных обязанностей.

Актуальность и значимость нашего исследования подтверждается нижеследующими документами, отражающими требования к профессиональному уровню музыкантов-исполнителей и необходимостью создания условий для развития исполнительских качеств.

В Приказе Министерства здравоохранения и социального развития РФ от 30.03.2011 № 251н «Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих», в разделе «Квалификационные характеристики должностей работников культуры, искусства и кинематографии» перечислены требования, предъявляемые к артисту оркестра: грамотное владение сольными и оркестровыми трудностями; хорошие музыкальные данные; раз-

витая исполнительская техника; опыт работы в различных творческих коллективах; знание музыкального репертуара; музыкальная культура как черта личности [19].

В федеральном государственном образовательном стандарте среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) в требованиях к результатам освоения образовательной программы среднего профессионального образования в области искусств, интегрированной с образовательными программами основного общего и среднего общего образования, помимо общих, представлен достаточно обширный перечень профессиональных компетенций, в основе формирования которых лежат разносторонние способности:

- концертно-исполнительская деятельность: во время работы в ансамблях и оркестрах обеспечивать верное исполнение музыкальных произведений; владеть навыками работы с различным программным обеспечением и техникой; кроме того, предполагается базисное знание конструкции своего музыкального инструмента, необходимое для его правильной настройки и выполнения несложных ремонтных работ;
- концертно-репетиционная деятельность: в составе различных творческих объединений самостоятельно осваи-



вать сольный, ансамблевый или оркестровый репертуар;

- аналитическая деятельность: осуществлять анализ музыкального произведения с теоретической и исполнительской точки зрения, используя имеющиеся знания в области теории и истории музыки для поиска интерпретационных решений;
- административная деятельность: возглавлять творческий профессиональный коллектив, включая организацию репетиций и концертных мероприятий; осуществлять планирование и проводить анализ результатов работы; разрабатывать концертные программы, принимая во внимание особенности восприятия музыки разными возрастными группами и аудиториями [20].

В распоряжении Правительства РФ от 11.09.2024 года № 2501-р «О стратегии государственной культурной политики на период до 2030 года» указаны приоритетные направления реализации данного документа, среди них:

- формирование многоуровневой системы подготовки творческих специалистов, при этом особое внимание уделяется исполнительским видам искусства;
- создание благоприятных условий и возможностей для комплексного развития личности, а также её творческой реализации и обеспечения непрерывности образовательного процесса, при этом непрерывность образования становится ключевым аспектом, обеспечивающим устойчивое развитие творческих талантов на всех этапах их профессионального пути;
- формирование благоприятной среды развития высшего и среднего профессионального обучения в области культуры и искусства [18].

Анализ документов дает возможность утверждать, что в системе непрерывного музыкального образования могут быть созданы условия для подготовки высококвалифици-

рованных специалистов, готовых к вызовам современного мира и способных к инновационным подходам в своей деятельности.

### **Изложение основного материала статьи**

Начиная с XIX века, в России формировались традиции обучения музыке, которые имели свою траекторию развития, отличающуюся от других сфер отечественного образования. Наиболее принципиальные различия состояли в наличии трёх взаимосвязанных образовательных звеньев: музыкальная школа – начальное музыкальное образование, музыкальное училище (колледж) – среднее профессиональное образование, консерватория – высшее образование. Одним из основных условий такого обучения было то, что учащийся должен был поступить в школу в младшем детском возрасте и постепенно переходить с одной ступени на другую.

Музыкальное образование имело два пути развития, которые существовали и развивались параллельно. Первый из них представляет собой отдельно существующие только музыкальные учебные заведения разных уровней образования. К 1920 году Музыкальный отдел (МУЗО) Народного комиссариата по просвещению в основном завершил реформу музыкального образования, в связи с чем окончательно была утверждена последовательная взаимосвязь между музыкальными учебными заведениями – начального и среднего образования, с одной стороны, и консерваторией как учреждением высшего музыкального образования, с другой. Таким образом, именно тогда сложилась система музыкального образования, которая существует и по настоящее время и представляет три взаимосвязанных ступени образования: первая ступень – детская музыкальная школа, вторая ступень – музыкальный техникум (с 1936 года техникумы стали переименовываться в училища) и третья – консерватория, что полностью соответствовало общей системе профессионального образования в стране [24].



Результатом второго пути развития музыкального образования в России стало появление интегрированных учебных заведений, в которых были взаимосвязаны все ступени музыкального и общего образования [8].

Первые образовательные учреждения подобного типа появились в 30-е годы XX века при ведущих отечественных консерваториях – Одесской, Московской и Ленинградской. Они представляли собой так называемую школу-десятилетку или Среднюю специальную музыкальную школу для одарённых детей, образованную при консерватории. При этом школа должна была соответствовать двум позициям: объединению двух ступеней образования – начального музыкального и среднего специального музыкального, а также интеграции двух программ образования – общего школьного и профессионального музыкального [3]. Постепенно стали открываться музыкальные школы-десятилетки по всей стране, и к концу 1980-х годов их было уже 24. В настоящий момент такие учебные заведения существуют при ведущих консерваториях и некоторых других учреждениях высшего музыкального образования и утверждены на законодательном уровне Министерством культуры РФ [20; 27].

Таким образом, в России сложилась уникальная система непрерывного музыкального образования, одной из главных целей которой является подготовка квалифицированных и конкурентоспособных музыкантов, основной профессиональной задачей которых будет исполнительская деятельность.

В целом музыкальная деятельность вбирает в себя три вида: слушательскую, исполнительскую и композиторскую, которые часто существуют во взаимосвязи. Но, в частности, исполнительская определяется как деятельность, при которой музыкант реализует комплекс знаний, умений, навыков, полученных для передачи композиторского замысла, образно-содержательной стороны музыкального произведения и его собственную интерпретацию в целом [21].

Для успешной профессиональной деятельности музыкантам необходимы исполнительские качества, которые развиваются в процессе обучения и основываются на задатках и специальных способностях, а также являются разновидностью профессионально важных качеств.

Учёные второй половины XX – первой четверти XXI веков рассматривают и развивают понятийный аппарат категории «профессионально важные качества».

Проведённые В. Л. Марищукком исследования показали, что скорость и лёгкость приобретения той или иной профессии и успешность или неуспешность её результатов зависят от способностей, познавательных возможностей личности, физиологических и психомоторных качеств, развивающихся в учебно-воспитательном процессе и профессиональной деятельности. Поэтому успешность выполнения профессиональной деятельности – это первый и наиболее верный показатель сформированных профессиональных качеств человека [12].

Эта же мысль развивается и в современной психологии: для успешного овладения любой профессией важны специальные способности как потенциальные возможности, которые лежат в основе профессионально важных качеств. К таким способностям относятся следующие: свойства нервных процессов, интеллект, опыт и направленность личности [13].

Опираясь на теорию С. Л. Рубинштейна, который говорил, что в процессе деятельности человека формируется система качеств, так или иначе влияющих на эффективность любой профессиональной деятельности (трудолюбие, целенаправленность, настойчивость, ответственность и другие), Ю. П. Поваренков подчёркивает, что эта система качеств отвечает за процесс, регулирование и результат деятельности, обеспечивает целеполагание и планирование, контроль за результатами [22].

По мнению В. А. Бодрова, определённый набор профессиональных качеств



уникален для каждой сферы деятельности и определяется на основе результатов психодиагностики и разработки профессиограммы, психограммы или профессионального стандарта. Эти инструменты помогают точно выявить необходимые качества, присущие успешному выполнению задач в конкретной области [4].

Рассматривая профессионально важные качества, А. К. Маркова в своих исследованиях определяет множество компонентов, включая в них мыслительные, речевые, сенсорные, мнемические психические процессы, психические состояния, мотивы, отношение к труду и к другим людям [14].

Ю. А. Цагарелли, опираясь на позиции Е. П. Ильина, подчеркивает, что качество формируется на основе развития потенциальных способностей, являющихся фенотипической характеристикой возможностей человека и развивающихся при определённой деятельности и благоприятных условиях, связанных с получением знаний, умений, навыков и приобретением опыта, а также – позитивной мотивации личности.

Таким образом, взаимосвязь способностей и профессионально важных качеств, определённая Ю. А. Цагарелли, способствует пониманию факторов, которые влияют на то, что одна и та же способность у различных исполнителей может развиваться в профессионально важное качество с различной степенью сформированности и значимости для исполнительской деятельности [26]. Иными словами, наличие конкретной способности у разных музыкантов не гарантирует наличие качества, нужного для успешной профессиональной деятельности.

Ведущая профессиональная деятельность музыканта – исполнительская, поэтому исполнительские качества являются для него профессионально важными. Учёные и музыканты определяют достаточно большой и разнообразный перечень данных качеств. Каждый из них выбирает собственные критерии отбора, и поэтому единой классификации не существует.

Один из первых учёных, научная деятельность которого концентрировалась в рамках музыкальной психологии, Б. М. Теплов говорит о ладовом чувстве, способности к слуховому представлению и музыкально-ритмическом чувстве как об исполнительских качествах, развивающихся непосредственно во время музыкальной деятельности и составляющих ее основу [23].

А. И. Ямпольский, являясь скрипачом-исполнителем, акцентирует внимание на специфических исполнительских качествах, в том числе на культуре звука. Он включает в состав этого качества такие характеристики, как стиль исполнения, яркость звуковых красок, звуковые нюансы, акцентировки и фразировки [28].

По мнению Г. Г. Нейгауза, одного из величайших педагогов в области фортепианного искусства, к исполнительским качествам следует отнести исполнительскую культуру, которую составляют эрудиция, знания в области поэзии, литературы и живописи [16].

В. Д. Зарицкий все исполнительские качества делит на музыкальные, творческие и индивидуально-личностные. К первым он относит специфические профессиональные навыки, ко вторым – музыкальное восприятие, образное музыкальное мышление и музыкальное воображение, к третьим – способность исполнителя передавать образно-эмоциональное содержание музыкального произведения [7].

Е. П. Красовская одним из важнейших качеств, считает сосредоточенность как проявление музыкального внимания [10].

Э. Б. Абдуллин выделяет три основных исполнительских качества: музыкальность, музыкальная креативность, музыкальная эмпатийность [1]. В своём исследовании мы берём за основу классификацию Э. Б. Абдуллина и добавляем ещё одно качество, четвёртое – эмоциональная устойчивость.

По нашему мнению, основу музыкально-исполнительской деятельности составляют четыре основных исполнительских качества. Далее приведем краткую характеристику каждого из них.

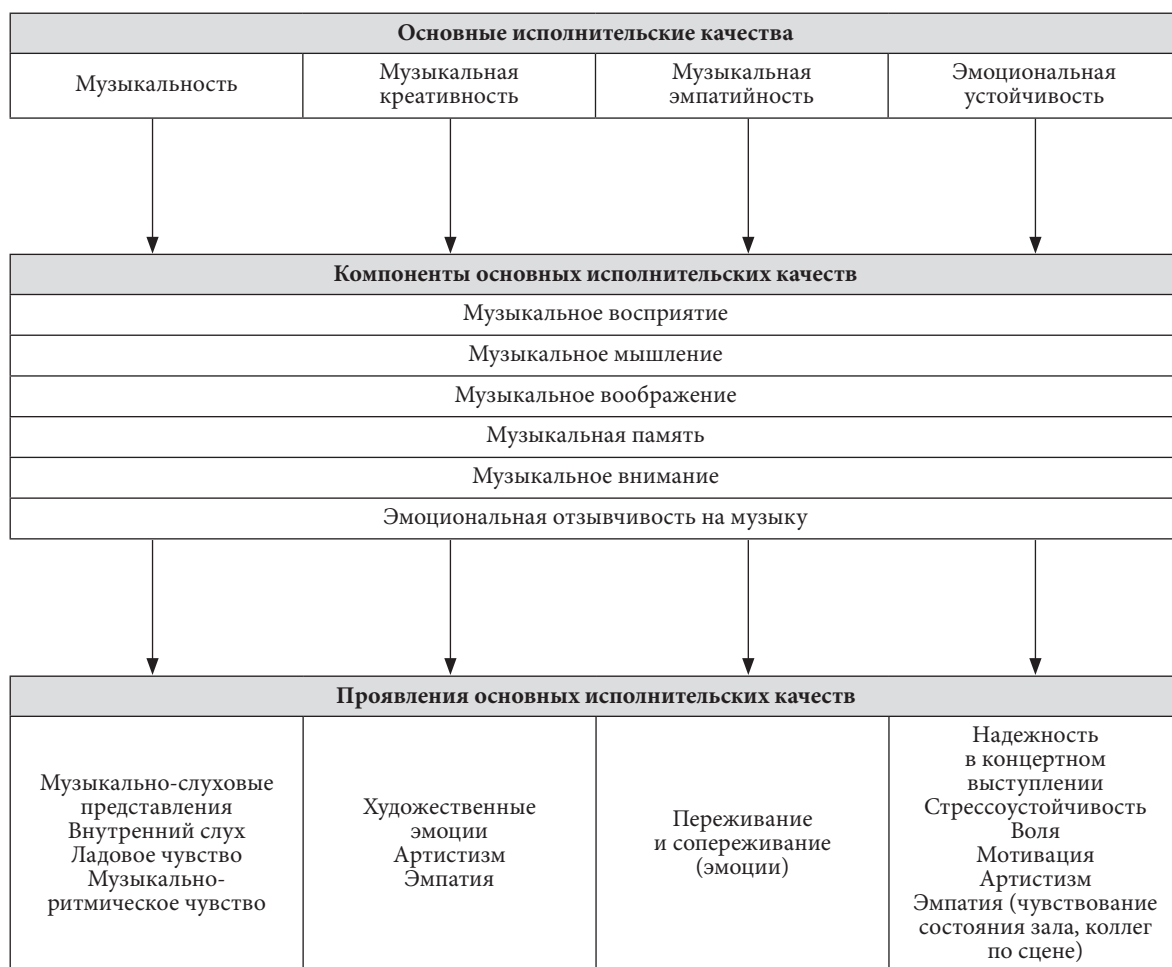


Таблица 1. Структура основных исполнительских качеств

Первое основное исполнительское качество – музыкальность – выражается с одной стороны в потребности заниматься исполнительской деятельностью, в развитии специфических музыкальных и исполнительских качеств, таких как ладовое чувство, внутренний слух, музыкально-ритмическое чувство. С другой стороны, оно проявляется в эмоциональной отзывчивости на музыку, в потребности общения с произведениями музыкального искусства.

Второе основное исполнительское качество – музыкальная креативность. Данное качество рассматривается с точки зрения

творчества, то есть умения и стремления исполнителя находить новые интерпретации музыкального произведения.

Главной характеристикой третьего основного исполнительского качества, музыкальной эмпатийности, становится способность музыканта к переживанию и сопереживанию [2].

Так как исполнительское искусство является «динамичным», а результат многочасовой работы над музыкальным произведением виден только во время выступления на сцене, исполнитель попадает в стрессовую ситуацию, которая может быть обусловлена многими факторами. Именно поэтому уме-



ния справляться с волнением, регулировать и контролировать свои эмоции во время исполнения произведения складываются воедино, отвечают за успешность исполнителя во время концертного или конкурсного выступления и образуют четвертое основное исполнительское качество – эмоциональную устойчивость [26].

Основные исполнительские качества музыканта представляют собой целостные, но состоящие из нескольких компонентов явления. В их структуре есть проявления индивидуальные для каждого качества в отдельности и общие компоненты, характерные для всех четырех основных исполнительских качеств. Структура основных исполнительских качеств, их проявления и компоненты представлены в Таблице 1.

Общими компонентами для всех четырех основных исполнительских качеств являются познавательные и эмоционально-волевые психические процессы: музыкальное восприятие, музыкальное мышление, музыкальное воображение, музыкальная память, музыкальное внимание и эмоциональная отзывчивость на музыку. То есть основные исполнительские качества, имея общие компоненты, различаются между собой своими проявлениями. Приведем примеры некоторых проявлений основных исполнительских качеств.

Музыкальность, как одно из основных исполнительских качеств, проявляется в музыкально-слуховых представлениях, а они, в свою очередь, основываются на продуктивной и репродуктивной составляющих музыкального слуха. Репродуктивные проявляются через музыкальную память и участвуют в правильном воспроизведении мелодии по слуху, в точной интонации, возникают произвольно и отражают звуковысотное движение мелодии. Продуктивные музыкально-слуховые представления проявляются через музыкальное воображение и участвуют в процессе импровизации или создании той или иной мелодии голосом, без опоры на инструментальное сопровождение [23].

Также музыкальность может проявляться во внутреннем слухе и основываться на способности представить звучание музыкального произведения, его мелодию, гармонию, фактуру и другие средства музыкальной выразительности. Важно подчеркнуть, что в этом процессе активно участвуют два вида музыкальной памяти – слуховая и логическая, а также – музыкальное восприятие, как компоненты основных исполнительских качеств [11].

Ещё одними проявлениями музыкальности являются ладовое и музыкально-ритмическое чувства, которые проявляются через эмоциональную отзывчивость на музыку.

Любая мелодия состоит из звуков, каждый из которых имеет свою функцию. Именно ладовое чувство отвечает за способность слышать и различать ладовые тяготения мелодических звуков с помощью эмоций. То есть данный процесс заключается в ощущении музыки, через ее эмоциональную выразительность.

В основе ладового чувства лежат эмоциональный и перцептивный составляющие музыкального слуха. А он в свою очередь является одной из основополагающих способностей музыкально-исполнительской деятельности. С помощью ладового чувства исполнитель правильно воспринимает высоту звуков в мелодии, узнаёт её и правильно интонирует [23].

Музыкально-ритмическое чувство имеет три основополагающие характеристики:

- точность воспроизведения ритма музыкального произведения;
- понимание эмоциональной выразительности ритма;
- переживание музыки через активный, двигательный отклик тела [23].

Музыкальная эмпатийность составляет основу музыкального образа произведения и проявляется через эмоциональную отзывчивость на музыку. Этот процесс заключается в умении переживать эмоции музыкантом-исполнителем и проходит в два этапа: сначала исполнитель выявляет эмоции путем анализа музыкального текста, а затем синтезирует их



в целостный эмоционально-содержательный образ. Умение переживать эмоции развивается, прежде всего, благодаря жизненному опыту музыканта-исполнителя: чем большее количество раз он испытал определенные эмоции и чем более разнообразны они были, тем более ярко он отобразит их во время своего выступления. Таким образом, постепенно эмоциональность становится чертой личности.

Музыкальная креативность проявляется в художественных эмоциях, через музыкальное мышление и музыкальное воображение. Идеиное и эмоциональное понимание содержания произведения исполнителем зависит не только от опыта, но и от его музыкального воспитания и культуры. Художественные эмоции представляют собой реакцию на произведение искусства, правильное понимание и художественную оценку музыкального произведения в целом [26].

Музыкальная креативность проявляется также в эмпатии, через эмоциональную отзывчивость на музыку. В процессе исполнительской деятельности музыкант в своем творчестве объединяет художественные и жизненные эмоции, и именно эмпатия является важнейшим механизмом переживаний и сопереживаний. Она характеризует понимание исполнителем композиторского замысла и содержания музыкального произведения, помогает ему ярче прочувствовать, пережить эмоции, поэтому чем выше степень эмпатии, тем глубже само переживание [5].

Помимо музыкальной креативности эмпатия служит коммуникативным проявлением эмоциональной устойчивости и характеризует умение исполнителя взаимодействовать в ансамбле или оркестре, а также – с публикой во время выступления [9; 16].

Еще одно немаловажное проявление эмоциональной устойчивости – надёжность в концертном выступлении. По мнению некоторых исследователей [9; 28], оно является одним из решающих в профессиональной успешности музыканта-исполнителя.

Понятие «надёжность в концертном выступлении» впервые вводит Ю. А. Цагарелли,

характеризуя его как качество исполнителя, гарантирующее ему хорошую игру на инструменте в условиях концертного выступления [25]. Данное проявление эмоциональной устойчивости происходит сразу через несколько компонентов: музыкальное внимание, отвечающее за эмоциональную стабильность, стрессоустойчивость и сосредоточенность во время выступления, музыкальную память – за безошибочное исполнение произведения, музыкальное мышление и музыкальное воображение, отвечающие за готовность концертной программы в целом [26].

Особого внимания заслуживает такое проявление эмоциональной устойчивости как стрессоустойчивость музыканта. Многие исполнители и учёные говорят о том, что за отсутствием стресса во время выступления в первую очередь отвечает музыкальная память. Также стрессоустойчивость, как качество личности и проявление основного исполнительского качества, развивается на протяжении долгого времени и зависит от опыта концертной деятельности. Чем чаще исполнитель выходит на сцену, тем он более свободно и уверенно себя чувствует, намного легче переживает стрессовую ситуацию, и его концертные выступления становятся более успешными [17].

Также проявлениями эмоциональной устойчивости являются воля и мотивация. Воля необходима при музыкально-исполнительской деятельности на всех этапах работы над музыкальным произведением. Она реализуется через самостоятельность, инициативность, решительность, настойчивость и целеустремленность. Мотивация может быть выражена в разной степени и отвечает за успешность исполнительской деятельности в целом, и ее развитие является одним из приоритетных в учебном процессе [15].

Характеристика артистизма отличается неоднозначностью: с одной стороны, музыкант-исполнитель имеет статус артиста, с другой – внешние проявления артистизма исполнителя очень сильно отличаются в зависимости от специфики инструмента и обстоятельств, при которых он выступает на сцене.



В музыкальной деятельности сразу два основных исполнительских качества проявляются в артистизме: музыкальная креативность и эмоциональная устойчивость. Артистизм, в свою очередь, состоит из сценического перевоплощения и сценического движения. Кратко охарактеризуем каждое из них.

Сценическое перевоплощение – это способность исполнителя понимать музыкальный образ, содержание произведения и действовать, не противореча ему [25]. Мастерство такого перевоплощения заключается в том, чтобы во время исполнения взаимодействовали два вида эмоций – эмоции, характеризующие содержание произведения, и личные эмоции исполнителя. Понимание исполнителем разумной грани между этими двумя разновидностями эмоций как раз и проходит через такой компонент основных исполнительских качеств, как музыкальное мышление.

Сценическое движение – это поведение исполнителя на сцене; насколько оно будет правильным с точки зрения исполняемого произведения, настолько верным будет про-

цесс восприятия музыки слушателем [25]. Движения музыканта на сцене имеют большой спектр: они выражают содержание музыкального произведения, отношение к слушателю, психоэмоциональное состояние исполнителя, при этом движения не всегда поддаются контролю со стороны музыканта.

### Выводы

Таким образом, основные исполнительские качества имеют широкий спектр индивидуальных проявлений и общие компоненты, характеризующие профессиональную деятельность музыканта-исполнителя и влияющие на ее успешность. При этом нужно акцентировать внимание на том, что основные исполнительские качества, их проявления и компоненты, развиваются при определённой деятельности и условиях, связанных с образованием. И на протяжении последних десятилетий именно непрерывное музыкальное образование показало себя как уникальная система, в которой наиболее успешно созданы условия для развития исполнительских качеств.

### Список литературы

1. *Абдуллин Э. Б.* О проблемах современного музыкально-педагогического образования // Актуальные проблемы музыкально-педагогического образования: сборник научных статей международной научно-практической конференции Москва: Ритм, 2012. С. 7–14.
2. *Абдуллин Э. Б.* Теория музыкального образования: учебное пособие. Москва: Академия, 2004. 336 с.
3. *Аракелова А. О.* Профессиональное музыкальное образование в период становления (1918–1930 годы) // Мир науки, культуры, образования: международный периодический журнал. 2012. № 2. С. 312–315.
4. *Бодров В. А.* Методологические и теоретические вопросы изучения проблемы профессиональной пригодности субъекта труда // Профессиональная пригодность: субъектно-деятельностный подход. Москва: Институт психологии РАН, 2004. С. 10–27.
5. *Бочкарёв Л. Л.* Психология музыкальной деятельности: монография. Москва: Институт психологии РАН, 1997. 352 с.
6. *Валеева Ф. Х.* Музыкальное произведение и исполнение // Вопросы фортепианного исполнительства и педагогики: сборник научных трудов. Волгоград: Перемена, 2005. С. 5–20.
7. *Зарицкий В. Д.* Понятие исполнительской культуры и ее развитие в процессе индивидуальных и оркестровых занятий // Южно-Российский музыкальный альманах. 2019. № 4. С. 118–124.
8. Из истории Ленинградской консерватории // Книга: материалы и документы. Ленинград: Музыка, 1964. 328 с.



9. *Коган Г. М.* У врат мастерства: монография. Москва: Классика-XXI, 2004. 136 с.
10. *Красовская Е. П.* Развитие сосредоточенности будущего музыканта педагога в классе сольного музыкально-инструментального исполнительства // Музыкальное искусство и образование. 2019. № 1. Т. 7. С. 131–152.
11. *Левитина Т. П.* Музыкальная память и ее специфика в работе пианиста // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2021. № 4. С. 83–94.
12. *Марищук В. Л.* Психологические основы формирования профессионально значимых качеств: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Ленинград, 1982. 29 с.
13. *Марищук Л. В.* О профессиональной пригодности // Психология, педагогика и социология в правоохранительной деятельности: сборник научных трудов. Минск: УО Академии МВД Республики Беларусь, 2019. Вып. 1. С. 33–39.
14. *Маркова А. К.* Психология профессионализма: монография. Москва: Международный гуманитарный фонд «Знание», 1996. 352 с.
15. *Матохина З. Н., Уварова М. Ю.* Волевые качества личности будущих специалистов творческих профессий и их значение в профессиональной деятельности // Личность в современном мире: образование, развитие, самореализация: сборник научных статей международной научно-практической конференции. Москва: РУДН, 2020. С. 156–162.
16. *Нейгауз Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога: учебное пособие. 5-е изд. Санкт-Петербург: Планета музыки, 2015. 256 с.
17. *Немыкина И. Н., Саргина И. В.* Эстрадная стрессоустойчивость как профессионально-значимое качество вокалиста // Педагогика и психология образования. 2013. № 2. С. 92–96.
18. О стратегии государственной культурной политики на период 2030 года (утвержден Распоряжением Правительства РФ от 11.09.2024 года № 2501-р). [Электронный ресурс] URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_485830/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_485830/)
19. Об утверждении Единого квалификационного справочника должностей руководителей, специалистов и служащих, раздел «Квалификационные характеристики должностей работников культуры, искусства и кинематографии» (утвержден Приказом Минздравсоцразвития РФ от 30 марта 2011 г. № 251н). [Электронный ресурс] URL: [https://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_114608/05d9753f0c0f0e251c15704d467eb2566ed5d2a3/](https://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_114608/05d9753f0c0f0e251c15704d467eb2566ed5d2a3/)
20. Об утверждении ФГОС среднего профессионального образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам инструментов) (утвержден Приказом Минобрнауки РФ от 23 декабря 2014 г. № 1608). [Электронный ресурс] URL: <https://fgos.ru/fgos/fgos-53-02-03-instrumentalnoe-ispolnitelstvo-po-vidam-instrumentov-1608/>
21. *Орлова (Иванова) В. В.* Музыкальное исполнительство как вид творческой деятельности // Образовании и общество. 2011. № 2. С. 122–125.
22. *Поваренков Ю. П.* Психологическое содержание профессионального самоопределения личности: системогенетический подход // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 2. Т. 2. С. 211–217.
23. *Теплов Б. М.* Психология музыкальных способностей: учебное пособие. Москва: Наука, 2003. 379 с.
24. *Трелин Г. А.* Ленинский лозунг «Искусство – народу!» и становление советской музыкальной культуры: монография. Москва: Музыка, 1970. 188 с.
25. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 368 с.
26. *Цагарелли Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности: автореф. дис. ... д-ра психол. наук. Ленинград, 1989. 31 с.



27. *Шестакова О. В.* Становление отечественных средних специальных музыкальных школ (социально-политический аспект) // Проблемы и перспективы развития современного образования в контексте его историко-педагогической интерпретации: сборник научных трудов международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург: Редакционно-издательский центр ГАУ ДПО ВГАПО, 2020. С. 312–315.
28. *Ямпольский А. И.* К вопросу о воспитании культуры звука у скрипачей: монография. Москва: Музыка, 1984. 118 с.

\*

Поступила в редакцию 20.03.2025





**Для заметок**

---



## DEAR AUTHORS!

The journal accepts for publication articles that have not been published before. Not earlier than one year after the publication of an article in our journal, the author may publish this text or its fragments in other publications. The article should have scientific novelty, reflect the main results of the author's research, correspond to the general direction of the journal and be interesting to a wide range of the Russian scientific community. The article may contain (if necessary) a minimum of tables, formulas and graphic dependencies. The article must be completed with a conclusion (conclusions). All abbreviations and scientific terms should be disclosed. Do not abuse Internet sources. When using them, it is necessary to give references in accordance with the rules for designing the bibliographic apparatus of scientific articles.

### Requirements for publishing

1. The text is typed in the Microsoft Office Word editor, the font is Times New Roman, the point size is 14, the spacing is 1.5.
2. The length of the article is from 23,000 to 40,000 characters, including spaces.
3. The list of literature is located at the end of the article in alphabetical order, bibliographic descriptions in the list are drawn up in accordance with GOST 7.05–2008, references in the text of the article are given in square brackets. The number of sources in the bibliographic list is not less than 8 and not more than 30.
4. Attached to the article:
  - a) abstract (100–250 words) in Russian and English, as well as key words to the article in Russian and English (8–12 words);
  - b) information about the author in the following order – the full name of the author (authors), academic degree, academic title, position, place of study or work (in the nominative case), city, country. All data are duplicated in English. Separately, a contact phone number is indicated, and an e-mail address is required;
  - c) mandatory is an indication of the UDC, grant or state task. It is obligatory to indicate the code and the name of the specialty in which the article goes.
5. **Articles are accepted in the electronic version on the e-mail of the editors: [vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)**
  - a) all articles are double-blind peer-reviewed and published free of charge. The editorial board reserves the right to select materials, as well as the ability to make changes to the title and text of the article in agreement with the author. The position of the editors may not coincide with the point of view of the authors;
  - b) prior to reviewing, the originality of the article is checked in the Anti-Plagiarism system. The journal accepts articles with a degree of originality of the text of at least 75%. Quotations take up no more than 20 % of the text. Self-quoting is limited to the necessary minimum (no more than 10 % of the text in the form of a paraphrase with a link to the source);
  - c) the author is responsible for the accuracy of reproduction of names, quotations, formulas. The author must inform the editorial board of the journal about all his works and the works of his co-authors, which intersect in subject matter with the article submitted to the editorial office and are under consideration in other publications;
  - d) an article, after its approval by the editorial board of the journal, can be prepared for publication up to six months. The contract form is sent to the author after the editorial board decides to publish the manuscript. When presenting the main results of his research, the author must be in the legal field, its publication should not in any way violate the Law of the Russian Federation of December 27, 1991 № 2124–1 (as amended on April 18, 2018) “On the Mass Media”.

**«THE BULLETIN OF MOSCOW STATE UNIVERSITY OF CULTURE AND ARTS»**

Scientific academic journal «The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts» is included by the Higher Attestation Commission under the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation in the List of peer-reviewed scientific journals approved for publication of major scientific results of dissertation research for the award of a scientific degree of doctor and candidate of sciences on the following scientific specialties and the branches of science corresponding to them: 5.7.2. History of Philosophy (Philosophical Sciences), 5.7.3. Aesthetics (Philosophical Sciences), 5.7.8. Philosophical Anthropology, Philosophy of Culture (Philosophical Sciences), 5.8.1. General Pedagogy, History of Pedagogy and Education (Pedagogical Sciences), 5.8.2. Theory and Methodology of Training and Education (by areas and levels of education) (Pedagogical Sciences), 5.8.7. Methodology and Technology of Professional Training (Pedagogical Sciences), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Philosophical Sciences), 5.10.1. Theory and History of Culture, Art (Cultural Sciences), 5.10.2. Museum Science, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects (Cultural Sciences), 5.10.2. Museum Science, Conservation and Restoration of Historical and Cultural Objects (Historical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Pedagogical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Historical Sciences), 5.10.4. Library Science, Bibliography Science and Bibliology (Cultural Sciences).

It is published since 2003. It is issued once in two months

**THE FOUNDER**

The founder of journal is Federal State Budget Educational Institution of Higher Education  
**«Moscow state institute of culture»**

**CHIEF EDITOR**

**E. L. Kudrina**, DSc in Pedagogy, Professor,  
Director of the Scientific Center of the Russian Academy of Education based  
at the Moscow State Institute of Culture,  
Honored Worker of Culture of the Russian Federation

**DEPUTY EDITOR, EXECUTIVE EDITOR**

**L. N. Voevodina**,  
DSc in Philosophy, Professor

**DEPUTY EDITOR**

**E. V. Mareeva**,  
DSc in Philosophy, Professor

**DEPUTY EDITOR**

**A. D. Zharkov**,  
DSc in Pedagogy, Professor

**DEPUTY EDITOR**

**N. N. Yaroshenko**,  
DSc in Pedagogy, Professor

**EDITOR**

**V. A. Sadikova**

**TECHNICAL EDITOR**

**D. A. Fomicheva**

**LAYOUT**

**R. M. Pavlovsky**

***Editorial office address (actual):***

141400, Moscow region, Khimki-6,  
Bibliotechnaya str., 7, building 2, room B-304, MGIK

***Contact phone number***

(495) 570-01-04

***The official website of the magazine***

<http://vestnik.mgik.org/>

***E-mail to the editorial offices  
of the MGIK scientific journals:***

[vestnik-mguki@mail.ru](mailto:vestnik-mguki@mail.ru)

Signed to the press: 04/28/2025 Format 84x108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Conditional printed sheets 23,1. The edition is 500 copies. The price is free.

Printed from the finished original layout in the IPCC printing house.

Address: 7 Bibliotechnaya str., Khimki, Moscow region, 141406.

The certificate on registration of mass media of PI № FS77-61423 on April 10, 2015 is granted  
by The Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media (Roskomnadzor)